

Las fuentes del Bosco. Influencias literarias y pictóricas sobre *La extracción de la piedra de la locura*

Enrique Oromendía de la Fuente¹

Recibido: 1 de julio de 2019 / Aceptado: 7 de julio de 2019 / Publicado: 15 de octubre de 2019

Resumen. En este artículo se aborda la interpretación de *La extracción de la piedra de la locura* analizando la influencia ejercida por *Das Narrenschiff*, de Sebastián Brant, *Malleus Maleficarum*, de Heinrich Kramer y Jakob Sprenger, *De imitatione Christi*, de Thomas von Kempen y *Le Miroir des âmes simples*, de Margarita Porete en la génesis del cuadro. Como resultado de este análisis se ha explicado el significado de la inscripción que circunda el cuadro, se han identificado algunas de las figuras que componen la escena, se ha desentrañado de forma justificada el tipo de flores que aparecen en el cuadro, se ha clarificado el objeto que porta el paciente en su bolsa y el significado del embudo del médico y se aportan interpretaciones simbólicas de algunos personajes que cambian la visión que se ha tenido del cuadro hasta este momento.

Palabras clave: El Bosco; piedra de la locura; Sebastián Brant; Alberto Durero; *Melencolia*.

[en] Sources of Hieronymus Bosch. Literary and Pictorial Influences on *The Extraction of the Stone of Madness*

Abstract. This article deals with the interpretation of *The Extraction of the Stone of Madness* by analyzing the influence exerted by *Das Narrenschiff*, by Sebastián Brant, *Malleus Maleficarum*, by Heinrich Kramer and Jakob Sprenger, *De imitatione Christi*, by Thomas von Kempen and *Le Miroir des âmes simples*, by Marguerite Porete in the genesis of the painting. As a result of this analysis, it has been possible to give a coherent explanation of the meaning of the inscription that surrounds the painting, an identification of the people that make up the scene has been suggested, the type of flowers that appear in the painting has been unraveled, the object that the patient carries in his bag has been clarified as well as the meaning of the doctor's funnel and symbolic interpretations of some characters are provided. All these things change the vision that has been taken of the picture until this moment.

Keywords: Hieronymus Bosch; *The stone of folly*; Sebastián Brant; Albrecht Dürer; *Melencolia*.

Sumario. 1. Antecedentes. 1.1. La situación religiosa. 1.2. La situación científica. 1.3. La situación cultural. 2. Análisis iconográfico del cuadro. 2.1. Interpretaciones previas. 2.2. Interpretación propuesta en este trabajo. 2.3 Datación del cuadro. 2.4. Comitente y autoría del cuadro. 3. Conclusiones. 4. Fuentes y referencias bibliográficas.

Cómo citar: Oromendía de la Fuente, Enrique. "Las fuentes del Bosco. Influencias literarias y pictóricas sobre *La extracción de la piedra de la locura*". *Eikón Imago* 14 (2019): 505-544.

¹ Universidad Complutense de Madrid.
Correo electrónico: eoromend@ucm.es
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-9561-1247>

1. Antecedentes

La extracción de la piedra de la locura (fig. 1) es un cuadro que hasta la década de 1990 ha estado erróneamente datado, lo que ha condicionado muchas de las interpretaciones que se han hecho de la pintura y que, a la vista de los nuevos conocimientos, han tenido que reformularse.

Los estudios dendrocronológicos realizados a partir de 1990 han permitido datar el cuadro en fecha posterior a 1486. La última datación realizada por el Museo del Prado sitúa su composición entre 1501 y 1505, aunque en mi opinión el cuadro podría haberse realizado posteriormente, pudiendo llegar incluso a los últimos años de vida del Bosco, como tendremos oportunidad de ver en esta propuesta.

Para comprender los elementos simbólicos que aparecen reflejados en el cuadro es necesario recordar la situación religiosa, científica y cultural de la época.

1.1. La situación religiosa

1.1.1. La tradición mística renano-flamenca

El siglo XV en Europa estuvo marcado por las consecuencias derivadas del cisma de Occidente. En este contexto, los papas y antipapas buscaron captar adeptos realizando todo tipo de concesiones, que originaron un profundo relajamiento de las costumbres y de la moral de la Iglesia provocando la crítica y el desapego por parte de sus fieles. Ante esta situación, en determinadas colectividades surgió la necesidad de retornar a una vida más acorde con los preceptos de Cristo. En las comunidades religiosas surgió la Observancia, entendida como un retorno a la Regla. Ello originó que en algunas órdenes surgieran dos corrientes enfrentadas, los conventuales, que agrupaban a todos aquellos que seguían la Regla según los otorgamientos pontificios, y los observantes, que buscaban una reforma profunda de las instituciones. En la segunda mitad del siglo XV se agrava la situación que acaba enfrentando a los conventuales, que en nombre de la obediencia defienden la autoridad papal, y los observantes, que en nombre de la pobreza defienden su independencia².

La situación se originó en el siglo XIII, conocido como el siglo de las místicas. En esta época surge un modelo nuevo de religiosidad femenino, organizado en torno a nuevas fórmulas de vida extraconventual y semirreligiosa, que se populariza notablemente y se extiende por gran parte de Europa³.

La institución eclesiástica se opuso a estas formas de piedad que destruían la frontera entre clérigos y laicos, y en particular a aquellas mujeres que, sin haber sido ordenadas, vivían una vida religiosa caracterizada por la vida en común, conocidas como beguin⁴.

² Agostino Gemelli, *Il francescanesimo* (Milán: Vita e Pensiero, 1945), consultado el 3 de mayo de 2019, www.franciscanos.org/historia/Gemelli-ElFranciscanismo-04.htm

³ Margarita Porete, *El espejo de las almas simples*, ed. y trad. Blanca Garí (Madrid: Siruela, 2015), 9-10.

⁴ Porete, *El espejo*, 15.



Figura 1: *Extracción de la piedra de la locura*, El Bosco, ca. 1501-1505.
Fuente: © Museo Nacional del Prado.

En este contexto surge una pléyade de mujeres autoras de obras de carácter místico desarrolladas sobre la base del amor cortés. Entre ellas destaca Margarita Porete, autora de *Le Miroir des âmes simples*, narración en lengua vulgar de una experiencia mística. Parte de esta obra fue declarada herética y tras un proceso de tres años durante el cual Margarita se negó a abjurar de sus escritos, su autora fue declarada hereje relapsa y entregada al brazo secular y a la hoguera⁵.

Las fuentes que se refieren a Margarita Porete “hablan no sólo de una mujer culta sino capaz de sufragar el altísimo coste que suponía la elaboración de manuscritos”⁶, lo que justifica la amplia difusión que tuvo su obra antes, durante y después de su condena. *Le Miroir des âmes simples* se tradujo al latín, al italiano, al inglés, y a algún dialecto alemán durante los siglos XIV y XV, y las copias en circulación fueron numerosas⁷.

Esta corriente de misticismo se extendió por las regiones renanas de Alemania occidental y de los Países Bajos, y tuvo como representante al maestro Eckhart (1260-1327). Este fraile dominico, que era un místico especulativo, desarrolló como parte de su doctrina algunas proposiciones de sabor panteísta que harían que fuera condenado por la Inquisición como Margarita Porete, aunque en este caso la condena le llegó tras su muerte⁸.

1.1.2. La *Devotio Moderna*

Paralelamente a la tradición mística renano-flamenca surgió otra corriente, en parte derivada de la anterior, conocida como *Devotio Moderna*, enraizada en las enseñanzas de los Hermanos de la Vida Común⁹ y los canónigos de Windesheim. El vínculo entre la doctrina de Eckhart y la *Devotio Moderna* fue el agustino Juan Ruysbroeck. Su legado más importante fue el libro *De imitatione Christi*¹⁰, de Thomas von Kempen (1380-1471).

Los Hermanos de la Vida Común formaban una congregación constituida mayoritariamente por laicos que no se obligaban a cumplir los votos de obediencia, pobreza y castidad y aunque vivían en comunidad, rechazaban la mendicidad, lo que les enfrentó a las órdenes mendicantes. Su fundador fue Geert Groote.

Su ideario se opone a la corriente intelectualista de su época y al misticismo como opción y toman como modelo a Salomón, para quien el conocimiento es la “vanidad de vanidades” y lo presenta como el temor al Creador. Esto les hizo objeto de frecuentes críticas por parte de la corriente humanista. García-Villoslada recoge en un interesante artículo¹¹ las características más destacables de la *Devotio Moderna*, que serán satirizadas en las obras de Brant y el Bosco:

1. Son bibliófilos, no humanistas. Acaparaban libros y códices para sus bibliotecas, pero “lo que ellos buscaban en los libros no era la ciencia, ni la

⁵ Ibid, 13-14.

⁶ Ibid, 17.

⁷ Ibid, 32.

⁸ José Orlandis Rovira, *Historia de la Iglesia* (Madrid: Palabra, 2012), 312.

⁹ John Van Engen. *Sisters and Brothers of the Common Life. The Devotio Moderna and the world of the later Middle Ages* (Filadelfia: University of Pennsylvania Press, 2008).

¹⁰ Thomas von Kempen, *De imitatione Christi* (Paris: Typographia Regia, 1611).

¹¹ Ricardo García-Villoslada, “Rasgos característicos de la Devotio Moderna”, *Manresa* 28, no. 108 (1956).

amplitud de conocimientos, ni mucho menos la vana complacencia intelectual; lo que anhelaban y perseguían era nutrimento para la meditación y pábulo para el afecto”¹².

2. Son reacios a la incorporación de novedades, y sus escritos constan de “muchos libros edificantes y ninguna idea original. La novedad para ellos es peligrosa”¹³.
3. Se caracterizan por el Biblicismo, “La alborada humanística no iluminó los ojos de Groote y de sus discípulos. La buscan principalmente en la Sagrada Escritura y en los Padres de la Iglesia”¹⁴.
4. Sus características estilísticas son, por regla general, paupérrimas. Erasmo, que pasó por sus aulas en Deventer, Hertogenbosch y Steyn, los ridiculizó en una carta de 1524 en la que expresaba su opinión de la institución¹⁵.
5. Preferían la *docta ignorantia* a la *docta pietas* de Marsilio Ficino¹⁶.

Mostraban no solo una reprobación de la curiosidad intelectual sino incluso un desprecio de la ciencia¹⁷ y una aversión hacia los místicos especulativos, que los llevaría a decir que “la meditación afectiva vulgar [permite alcanzar] más fácilmente la teología mística que diciendo cosas sublimes y elevadas”¹⁸.

1.1.3. La polémica sobre la Torre Dom en Utrecht

A finales del siglo XIV, el obispo de Utrecht, Jan van Arkel, decidió erigir una nueva torre en la catedral de Utrecht que habría de convertirse con sus 112 m en la más alta de Holanda. Para financiar el proyecto, redactó una controvertida constitución sinodal en la que señalaba las fuentes que habrían de utilizarse para recabar los fondos precisos, castigando con la excomunión a cuantos se opusieran al contenido de la constitución. Esta decisión fue duramente criticada por Geert Groote que en un prolijo tratado¹⁹ argumentó que la constitución sinodal era ilegítima, comparaba la torre con la de Babel y tachaba su construcción de acto de soberbia. Esta polémica será tratada en el epígrafe 2.4 dedicado al comitente y autoría del cuadro.

1.2. La situación científica

Cuando el Bosco realizó *La extracción de la piedra de la locura* se estaba produciendo la transición entre el periodo medieval y el Renacimiento. En el campo de la medicina se estaba pasando de tratamientos médicos fundados en métodos tradicionales basados en las propiedades de las plantas, a una medicina más científica, centrada sobre todo en la experiencia y conocimientos procedentes

¹² García-Villoslada, “Rasgos”, 346.

¹³ *Ibid.*, 348.

¹⁴ *Ibid.*, 335.

¹⁵ *Ibid.*, 349.

¹⁶ *Ibid.*, 350.

¹⁷ *Ibid.*, 329.

¹⁸ *Ibid.*, 332.

¹⁹ Geert Groote, *Geert Grootes Tractaat ‘Contra turrim Traiectensem’ teruggewonden*, ed. Regnerus Richardus (La Haya: Martinus Nijhoff, 1967).

del mundo greco-árabe. La transición originaba confrontaciones entre los que defendían los nuevos avances científicos y los que se aferraban aún a los procedimientos tradicionales.

El manual *De materia medica* de Dioscórides (fig. 2) comenzó a ser sustituido por el *Canon* de Avicena (980-1037), la mejor síntesis de los saberes médicos greco-árabes. El *Canon* de Avicena compilaba la teoría y práctica de Hipócrates y Galeno, y junto con el *Continens Rasis* de Rhazés (865-925) formaban parte del *corpus* médico de la época. Hipócrates, Galeno, Rhazés y el propio Avicena constituían las máximas autoridades médicas a partir de 1300²⁰.



Figura 2: *De materia medica*, ms. R/8514 Dioscórides, 1555. Fuente: © Biblioteca Digital Hispánica.

²⁰ Guadalupe Albi Romero y Juan Riera Palmero, "El avicenisimo renacentista en la Universidad de Salamanca", *Llull: Revista de la Sociedad Española de Historia de las Ciencias y de las Técnicas* 27 (2004): 705-745.

La figura del médico con formación específica avalada por unos estudios con prestigio empezaba a hacerse un hueco en un mundo en el que aún convivían los cirujanos, barberos-cirujanos y charlatanes en el tratamiento de las enfermedades.

Como recoge Revuelta Guerrero²¹, durante el periodo medieval locura y necedad aparecen como dos estados no siempre diferenciados. El concepto actual de locura como fenómeno que ataca a la razón y que está relacionado con alteraciones en la estructura nerviosa del cerebro no se correspondía con lo que se entendía por locura en los siglos XV y XVI. En ese tiempo, la locura indicaba más bien ignorancia, incultura y falta de formación, en definitiva, necedad. En esta categoría se incluían también aquellas situaciones que producían una alteración severa de la conducta o que daban lugar a lo que hoy en día entendemos como depresión, conocida en aquella época como melancolía.

La observación de la calcificación de la glándula pineal llevó a pensar durante algún tiempo que el origen de estas perturbaciones podía estar asociado a este hecho²². Se han formulado diversas hipótesis acerca de si la trepanación, que se practicaba desde épocas históricas, podría haberse utilizado para el tratamiento de la locura. El objetivo de estas trepanaciones sería la extracción de la “piedra de la locura”, que se hallaría en el origen de estas enfermedades. Sin embargo, desde el siglo X, Rhazés ya recogía en sus manuales la superchería asociada a esta práctica, llevada a cabo por charlatanes que buscaban el enriquecimiento a costa de la credulidad de los incautos²³.

1.3. La situación cultural

1.3.1. Antecedentes literarios

El cuadro del Bosco no puede ser entendido si prescindimos de la influencia que en él tuvieron diversas obras de amplia difusión en la época en la que se pintó el cuadro. Entre ellas se encuentran *Das Narrenschiff (La nave de los necios)*²⁴, de Sebastián Brant, *De imitatione Christi (Imitación de Cristo)*²⁵, de Thomas von Kempen, *Malleus Maleficarum (El martillo de las brujas)*²⁶, de Heinrich Kramer y Jakob Sprenger, *Le Miroir des âmes simples (El espejo de las almas simples)*, de Margarita Porete y *Moriae Encomium (Elogio de la locura)*, de Erasmo de Rotterdam.

La característica común de estas cinco obras fue la amplia difusión que tuvieron tanto a nivel popular como entre los estratos de mayor formación. Ello permitía establecer una relación compartida entre el personaje representado en el cuadro, la

²¹ Rufina Clara Revuelta Guerrero, “Mujer y su imagen en los textos de Erasmo de Rotterdam”, *Revista de Estudios Colombineos* 11 (2015): 90-92.

²² Daniel Pedro Cardinali, *Cincuenta años con la piedra de la locura: apuntes autobiográficos de un científico argentino* (Buenos Aires: Asociación Argentina para el Progreso de las Ciencias, 2015), 8.

²³ William Schupbach, “A new look at the cure of folly”, *Medical History* 22 (1978): 267-281.

²⁴ Sebastián Brant, *Das Narrenschiff*, 1ª ed. (Basilea: Johann Bergmann von Olpe, 1494); *Das Narrenschiff*, 3ª ed. (Basilea: Johann Bergmann von Olpe, 1499); Sebastián Brant, *La nave de los necios*, trad. Antonio Regales Serna (Madrid: Akal, 1998).

²⁵ Von Kempen, *De imitatione Christi*.

²⁶ Heinrich Institoris y Jacob Sprenger, *Malleus Maleficarum* (Speyer: Peter Drach, 1487); Heinrich Institoris y Jacob Sprenger, *Malleus Maleficarum*, trad. Floreal Mazia (Madrid: Orión, 1975).

obra literaria, el ideario en ella reflejado y el autor, lo que facultaba al Bosco para transmitir un mensaje polisémico con gran economía de medios. En el análisis de *La extracción de la piedra de la locura* podremos rastrear las huellas dejadas por estas obras en el cuadro.

a) *Das Narrenschiff*

La obra que rige la composición del cuadro y en la que reside la mayor parte de las fuentes de inspiración del Bosco es *Das Narrenschiff*.

Sebastián Brant compuso esta obra “para provechosa y salutífera enseñanza, exhortación y logro de la sabiduría, razón y buenas costumbres”, como indica en su prólogo²⁷, y utiliza para ello el símil de una nave en la que embarca a 112 personajes que encarnan el compendio de la necedad de su época. La influencia de la obra de Sebastián Brant sobre el Bosco ya había sido puesta de manifiesto anteriormente por Louis Demonts²⁸ y otros autores, aunque su análisis no alcance el detalle que aquí propongo.

Como podremos ver, los personajes representados en el cuadro están inspirados en los siguientes capítulos:

1. El doctor: *De los libros inútiles, De la necia medicina, Del criticar y hacer uno lo mismo, Del mucho vanagloriarse*
2. El paciente: *Del gustarse a sí mismo, Del criticar y hacer uno lo mismo, Del mucho cotorrear, De los enfermos que no obedecen*
3. El fraile: *De los buenos consejeros, El azar*
4. La beguina: *De los amoríos, La enseñanza de la sabiduría*

De la misma forma que los textos de Brant se dirigen a distintos lectores, y que elige para ello bien el alemán o el latín según quien sea su destinatario, así también el Bosco utiliza un lenguaje múltiple que puede ser objeto de variadas interpretaciones, en función de la formación y conocimientos del público receptor de sus cuadros. El público llano, acostumbrado a convivir en sus calles con los tenderetes de los charlatanes que prometían solucionar sus males con propuestas excéntricas, percibiría con facilidad aquellos mensajes relacionados con el folclore, los dichos populares y las costumbres locales. Las referencias mitológicas o a textos griegos y latinos estarían reservadas para ser interpretadas por un público con una formación más completa.

b) *Malleus Maleficarum*

Fue escrito en 1486 por dos frailes dominicos, Heinrich Kramer (Heinrich Institoris) y Jakob Sprenger, a los que una bula de 1448 de Inocencio VIII les nombraba inquisidores con poderes especiales para que investigaran los delitos de brujería en las provincias del norte de Alemania (fig. 3).

²⁷ Brant, *La nave de los necios*, 44.

²⁸ Louis Demonts, “Deux primitifs neerlandais au Musée du Louvre”, *Gazette des Beaux-Arts* 4, no. 15 (1919): 1-20.

Constituye un tratado demonológico cuyo fin era poder identificar la brujería, mayoritariamente vinculada a la figura de la mujer, y establecer los procedimientos judiciales para su erradicación por medio de la Inquisición. Las consecuencias de la obra son de infame recuerdo y dieron lugar a la ejecución de decenas de miles de personas, mayoritariamente mujeres, durante varios siglos siguientes a su publicación.

El Bosco utiliza un fragmento de esta publicación como elemento justificativo para la inclusión de tres de los personajes que forman la escena: la lengua, un eclesiástico y una mujer que trataré cuando analice los personajes que componen la escena.

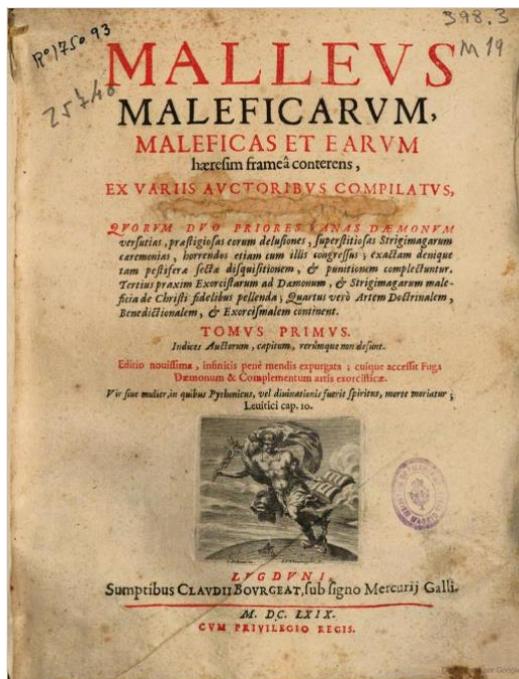


Figura 3: *Malleus Maleficarum*, H. Kramer y J. Sprenger, 1669.

Fuente: © Universidad Complutense de Madrid.

c) *De imitatione Christi*

De imitatione Christi es un libro de carácter devocional y ascético atribuido en la actualidad a Thomas von Kempen (1380-1471). Su autoría estuvo cuestionada durante mucho tiempo y se pensó que había sido escrito por Jean Gerson (1363-1429) o incluso que pudieron haber colaborado diversos autores (fig. 4). Esta obra figura entre los libros más editados y traducidos de la literatura devocional²⁹. Fue publicada por primera vez entre 1418 y 1427 y está estrechamente relacionada con el ideario de la *Devotio Moderna*.

²⁹ Peter Burke y R. Po-Chia Hsia, *La Traducción Cultural en la Europa Moderna* (Madrid: Akal, 2010), 101.

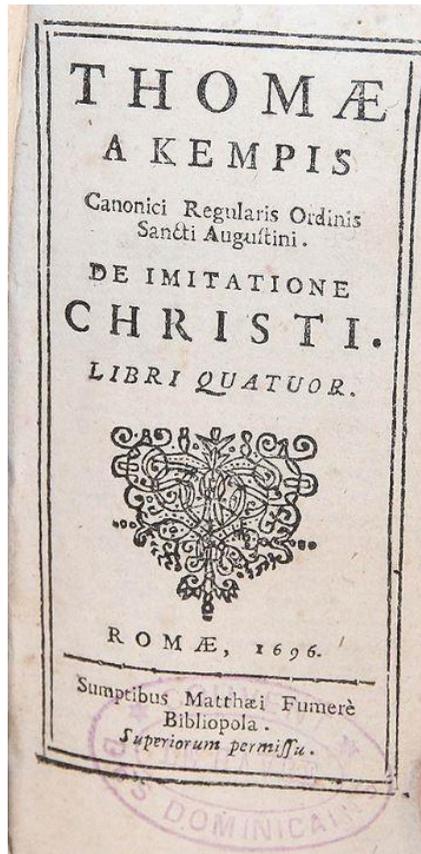


Figura 4: *De imitatione Christi*, Thomas von Kempen, 1696.

Fuente: © Couvent des Dominicains.

El uso que hace el Bosco de esta publicación es fundamentalmente para representar el carácter reaccionario, desde el punto de vista cultural, de los Hermanos de la Vida Común en base sobre todo al primero de sus libros.

d) *Le Miroir des âmes simples*

Le Miroir des âmes simples es una obra publicada en lengua vulgar (francés antiguo) por Margarita Porete (1250-1310).

Porete desarrolla en este libro unos diálogos de carácter místico entre el Amor y la Razón que tienen por objetivo remontar una escalera de perfección hasta alcanzar lo que ella denomina el cuarto estado de gracia, culmen de su experiencia mística. Algunos de sus capítulos fueron considerados heréticos lo que dio por resultado que fuera condenada a muerte por la Inquisición en 1310, tras un juicio que duró cerca de tres años. Porete debía proceder de un estado social privilegiado, y poseía un alto nivel de educación y sabiduría, que era frecuentemente resaltado en las *Approbationes* de su libro.

1.3.2. Antecedentes pictóricos

Silva Maroto no descarta que el Bosco visitara alguno de los centros artísticos como Brujas o Bruselas incorporando influencias de algunos de los artistas flamencos que le precedieron³⁰. Ello le habría permitido conocer algunas de las obras que marcarían la tendencia pictórica de su tiempo.

a) Durero

El Bosco fue conocedor de la obra de Durero, al menos por su intervención en la ilustración de *Das Narrenschiff*. Pero tuvo que conocer necesariamente el grabado *Melencolia I*, fechado en 1514, así como el de *San Jerónimo en su estudio*, ya que Durero facilitaba ambos juntos, como formando parte de una pareja indisoluble y seguramente con una intención contrastante³¹. Es posible que conociera también el grabado *Der Hercules*, al que nos remitiremos en breve.

La certeza acerca del conocimiento de *Melencolia I* radica en que la imagen de la beguina guarda una estrecha relación con esta obra. De no ser así, el Bosco estaría anticipando algunos de los conceptos iconográficos que introdujo Durero con este grabado, en particular concebir la melancolía con cuerpo de mujer y la ruptura con las tradiciones previas, lo que me parece altamente improbable. Este hecho plantea problemas de datación de *La extracción de la piedra de la locura*, que serán tratados en el epígrafe 2.3 que dedico a este tema.

b) Robert Campin

El Bosco parece hacer un uso recurrente de motivos procedentes de obras de Robert Campin. Aunque estos motivos fueran frecuentes en la pintura de la época, el estrecho parecido con los que aparecen en la *Extracción de la piedra de la locura* no parece casual. En mi opinión, el Bosco encuentra inspiración en los tres cuadros de Robert Campin, que expongo a continuación:

1. El *Tríptico Werl*. La jarra que contiene el lirio cárdeno que aparece en el ala de Santa Bárbara parece inspirar la jarra que porta el dominico. El espejo y emblemas que figuran en el ala del donante es posible que hayan sugerido ideas al Bosco, aunque no parecen tan evidentes.
2. El *Retablo Mérode* o *Tríptico de la Anunciación*. De este cuadro toma el motivo de la bolsa que lleva el donante, aunque adaptándolo a los objetivos perseguidos en su obra.
3. *Retrato de mujer*. Parece haberse inspirado en él para representar la figura de la beguina.

³⁰ Pilar Silva Maroto, "El Bosco y su obra", en *El Bosco: La exposición del V centenario*, ed. Pilar Silva Maroto (Madrid: Museo Nacional del Prado, 2016), 45.

³¹ Ángel del Campo y Francés, "La melancolía de Durero y la de Panofsky", *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando* 63 (1986): 143; Erwin Panofsky, *Vida y arte de Alberto Durero* (Madrid: Alianza, 1982), 169-171

Como apunta Tzvetan Todorov, Campin fue el iniciador del arte representativo, que luego superaría su alumno Jan van Eyck. Tanto Campin como van Eyck hicieron un descubrimiento capital al introducir el mundo de los individuos en la pintura³² y esta huella puede apreciarse en el cuadro del Bosco, como tendremos oportunidad de ver cuando analice los personajes representados en el cuadro.

2. Análisis iconográfico del cuadro

La interpretación de los cuadros del Bosco está sujeta a una serie de dificultades que, como apunta W. Coventry³³, provienen de que el Bosco no dejó cartas, diarios ni escritos propios, sus cuadros no están datados y lo que sabemos de sus obras es en gran medida fruto de interpretaciones personales ampliamente controvertidas.

Son numerosas las interpretaciones a que ha dado lugar *La extracción de la piedra de la locura*. En la mayor parte de los casos los elementos utilizados son idénticos, los contenidos en el propio cuadro, y tan solo varía la lectura que se hace de ellos, lo que ya de por sí puede dar lugar a interpretaciones radicalmente diferentes. En otros casos se recurre a elementos externos al cuadro, lo que da lugar a interpretaciones altamente subjetivas.

Los elementos contenidos en el cuadro pueden agruparse para su análisis en las siguientes categorías:

1. La inscripción que circunda el marco circular del que emerge la escena principal del cuadro
2. Los cuatro personajes representados y los atributos que los caracterizan
3. Los elementos simbólicos que aparecen en la escena (las flores, las jarras, la mesa, el embudo, la bolsa del paciente, la insignia del médico, los zuecos)
4. El paisaje representado

Vamos a dividir el análisis iconográfico del cuadro en dos secciones. En la primera revisaremos muy rápidamente las principales interpretaciones hechas hasta la fecha. Dedicaremos la segunda sección a realizar una interpretación personal sustentada en un breve estudio filológico que aporta una sólida nueva perspectiva de este cuadro icónico, interpretación que ofrece una explicación coherente a algunos de los grandes enigmas en él contenidos como la inscripción que rodea al cuadro, el significado de las flores que aparecen en él, el papel desempeñado por las figuras representadas y el simbolismo de los diversos objetos, entre otros.

2.1. Interpretaciones previas

La extracción de la piedra de la locura ha estado mal datada hasta la década de 1990, habiendo sido atribuida a la primera etapa de la producción del Bosco. Esto ha originado que muchas interpretaciones anteriores a esa fecha contengan errores de fondo. Los estudios de dendrocronología realizados posteriormente permiten

³² Tzvetan Todorov, *Elogio del individuo. Ensayo sobre la pintura flamenca del Renacimiento*, trad. Noemí Sobregués (Barcelona: Círculo de Lectores-Galaxia Gutemberg, 2006), 205-219.

³³ William Coventry, "Hieronymus Bosch: The Garden of Delights and the cacophony of interpretations", Tripod, consultado el 2 de mayo de 2019, <http://wcoventry0.tripod.com/id17.htm>: 5.

afirmar que la obra es posterior a 1499, siendo la fecha que el Museo del Prado defiende en la actualidad de 1501-1505.

Como indican Coventry³⁴, Peñalver Alhambra³⁵, y Schupbach³⁶, descartada la posibilidad de considerar *La extracción de la piedra de la locura* como un cuadro de género, las interpretaciones previas pueden organizarse, como las de otras piezas del Bosco, en tres categorías fundamentales: la sexual, la herética y la moralizante. Sin pretender realizar aquí una revisión exhaustiva de los defensores de cada una de estas orientaciones, podríamos destacar el tratamiento psicoanalítico, seguido por Tolnay; el sexual, defendido por Max Friedlander; el basado en canciones, dichos populares y folclore de los Países Bajos, realizada por Dirk Bax; el herético que propone Wilhelm Fraenger; o incluso el más peregrino que sugiere una hipótesis alquimista y que defienden Jacques Combe y Laurinda Dixon³⁷.

Peñalver Alhambra consigue centrar las interpretaciones en torno a la inconsciencia de la humanidad que, al olvidarse de Dios, se entrega a su propia locura³⁸, de forma tal que “el cuerdo es el probo, el virtuoso o el piadoso, [y el loco encarna] por el contrario la impiedad, el vicio, la perversión”³⁹.

Algunas propuestas basan su juicio tan solo en los aspectos formales de la escena representada y así, por ejemplo, Tolnay indica refiriéndose a *La extracción de la piedra de la locura*, que “la sátira contra los ‘médicos ignorantes’ era muy popular en la época del Bosco, difundida por la literatura didáctica, los sermones y los proverbios populares”⁴⁰.

A la vista de los resultados obtenidos por mi propia investigación, las interpretaciones más ajustadas a la realidad deberían contemplar, como indica L. Peñalver, la obsesión que el Bosco expresa por la vanidad⁴¹.

2.2. Interpretación propuesta en este trabajo

Nada de lo que representa el Bosco en *La extracción de la piedra de la locura* es lo que parece. Como indica José Antonio Marina en su excelente introducción al *Elogio de la Locura*, no se pueden entender la conciencia cultural de la Edad Media ni la civilización renacentista sin comprender que “el segundo mundo de la cultura popular [medieval] se construye en cierto modo como parodia de la vida ordinaria, como un mundo al revés” en el que impera la lógica de la inversión⁴².

³⁴ Coventry, “Hieronymus Bosch”, 7-8.

³⁵ Luis Peñalver Alhambra, “Fenomenología de la experiencia visionaria en el Bosco. De la iconografía a la figuración” (Tesis Doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 1995), 182.

³⁶ William Schupbach, “A new look at the cure of folly”, *Medical History* 22 (1978): 267-281.

³⁷ Laurinda Dixon, “Bosch’s Stone Operation: meaning, medicine and morality”, *Kektoen International Journal* 2, no. 2 (2010), <https://hekint.org/2017/01/24/boschs-stone-operation-meaning-medicine-and-morality/>

³⁸ Charles de Tolnay, *Jerôme Bosch* (París: Booking International, 1989), 15; citado por Peñalver Alhambra, *Fenomenología*, 182.

³⁹ Peñalver Alhambra, *Fenomenología*, 221.

⁴⁰ *Ibid.*, 285.

⁴¹ *Ibid.*, 122-123.

⁴² Desiderio Erasmo de Rotterdam, *Elogio de la locura o Encomio de la estulticia*, intr. José Antonio Marina, ed. y trad. Pedro Voltes Bou (Daruma, 2018), 19-20.

Parafraseando a Marina⁴³, podríamos decir que el Bosco es un pintor adversativo, mantiene la fidelidad a la iglesia católica pero no escatima críticas hacia ella. Las críticas las formula de forma irónica mediante un discurso “que obliga a traducir todas sus afirmaciones en negativo para comprenderlas [...] Lo que parece claro en la expresión resulta falso, y su contrario, lo oculto, lo elidido, aparece como verdadero [...] El [observador] ve cómo se despliega un mundo falso que se presenta como verdadero, y disfruta del equívoco sin caer en la trampa”⁴⁴.

El Bosco nos está invitando a un espectáculo en el que ridiculiza a la estulticia, defiende a la sabiduría y hace una crítica feroz de diversos estamentos de la sociedad de su tiempo, entre los que se incluye el tribunal de la Inquisición. Es aquí donde la ironía cumple un papel fundamental, de defensa, pues algunos de estos estamentos no eran amigos de muchas bromas.

La puesta en escena del cuadro parece inspirada en el capítulo II del *Elogio a la locura* de Erasmo. En este capítulo, la estulticia pide a sus oyentes que le presten oídos “pero no los oídos con que atendéis a los predicadores, sino los que acostumbráis a dar en el mercado a los charlatanes, juglares y bufones”⁴⁵. Este es el escenario en el que se desarrolla la trama de *La extracción de la piedra de la locura*.

La contemplación del cuadro del Bosco sugeriría a cualquier observador de la época dos escenas que estaban acostumbrados a encontrar en su calles y plazas. La primera y más evidente, es la del impostor charlatán que se aprovecha de sus víctimas ofreciéndoles remedios inexistentes a males que no admiten cura para apropiarse de su dinero.

La segunda, y no menos evidente para los coetáneos del Bosco, es la parodia de un auto de fe. Conviene recordar que también en este caso se producía una confiscación de los bienes del condenado. La Inquisición, representada por el fraile negro⁴⁶, entrega a la mano secular, representada por el doctor, al condenado, representado por el paciente, para que abjure de sus pecados, que le son extirpados simbólicamente en forma de flor para que pueda hacer suya de nuevo la unión mística con Cristo, representada por la monja beguina situada a la derecha del cuadro⁴⁷.

Un observador más avezado podría penetrar en el fondo de la escena e interpretar los contenidos que remiten a cada una de las obras literarias utilizadas como inspiración del cuadro. E incluso extraer aquellas connotaciones simbólicas más profundas que contribuyen a enriquecer el mensaje.

Esta rápida interpretación sería una combinación en la que intervienen las tres categorías mencionadas en el epígrafe anterior (herética, moralista y sexual). La originalidad de la interpretación que propongo en este artículo radica en que identifiqué por sus nombres a los personajes que intervienen en esta parodia y

⁴³ Erasmo, *Elogio de la locura*, 13.

⁴⁴ *Ibid.*, 23.

⁴⁵ *Ibid.*, 44.

⁴⁶ Los frailes negros era la denominación bajo la que eran conocidos los dominicos en la época.

⁴⁷ Comunicación personal del Dr. Arturo Tello Ruíz-Pérez, Profesor Titular de Musicología de la Universidad Complutense de Madrid, a quien agradezco haberme abierto los ojos sobre la correcta interpretación del fraile dominico que aparece en la escena.

descubro las faltas de las que se les acusa, entre las que la vanidad y la soberbia, ocupa un lugar relevante.

2.2.1. La inscripción que circunda el cuadro

Uno de los primeros elementos que ha dado origen a las múltiples interpretaciones realizadas de *La extracción de la piedra de la locura* es la inscripción que circunda el cuadro: “Meester snijt die Keye ras! Myne name is Lubbert Das”, “Maestro, saca rápidamente esta piedra [o flor]. Mi nombre es Lubbert Das”. *La extracción de la piedra de la locura* se parece a *El jardín de las delicias* en que en ambos cuadros existe un texto del Bosco para categorizar su intención y significado. No es infrecuente en la pintura medieval pero sí lo es en el caso del Bosco⁴⁸.

Como intuía González Hernando, “tal vez [...] la inscripción sea la clave para la comprensión de la obra”⁴⁹. En efecto, la inscripción es el hilo principal que permite descifrar toda la obra. Para comprender la inscripción es necesario comparar los contenidos de la 1ª y la 3ª ediciones de *Das Narrenschiff*, fechadas en 1494 y 1499, respectivamente⁵⁰. En la 3ª edición Brant incluye, al principio de la misma, una *Protesta* (fig. 5) en la que se queja de las amputaciones que se le han hecho a la obra en algunas ediciones ilegales hasta hacer incomprensibles algunos de sus textos y finaliza con la siguiente frase: “[esta nave] no la sabe hacer cualquier necio, a no ser que se llame como yo me llamo: el necio Sebastián Brant”⁵¹. La frase está expresando un alto grado de vanidad que se deriva del “no la sabe hacer cualquier necio”, en la que Brant se reconoce necio, pero marca una cierta distancia respecto del resto de ellos.

Inequívocamente, esta frase es la inspiradora de la que aparece en la segunda parte de la inscripción del cuadro “Mi nombre es Lubbert Das”. El Bosco combina ambas frases (Mi nombre es [el necio] Lubbert Das/Yo me llamo el necio Sebastián Brant) y a modo de reconvencción a la fatuidad de Brant, que seguramente se vería representado de una forma muy directa por la simple mención de esta frase, la incluye en la banda que rodea a ese espejo imaginario que refleja la vanidad y la necedad del mundo.

Lubbert Das hace referencia al personaje de ficción que en Holanda representaba a la necedad, y la argumentación la desarrollaré en el epígrafe dedicado al personaje que ejemplifica al *Fatuus*.

⁴⁸ Coventry, “Hieronymus Bosch”, 7.

⁴⁹ Irene González Hernando, “La piedra de la locura”, *Revista Digital de Iconografía Medieval* 4, no. 8 (2012): 83.

⁵⁰ Brant, *Das Narrenschiff*, 1499.

⁵¹ *Ibid.*, 1r-1v; Brant, *La nave de los necios*, 200.



Figura 5: Protesta contenida en la 3ª edición de *Das Narrenschiff*, f. 2, Sebastián Brant, 1499. Fuente: © ETH Library.

2.2.2. Los personajes representados y los atributos que los caracterizan

Como hemos visto, todos los elementos que aparecen en *La extracción de la piedra de la locura* admiten una interpretación polisémica. En particular, los cuatro personajes que componen la escena representan los cuatro tipos clásicos de la necedad latina: *stultus*, *fatuus*, *insipiens* y *demens*.

Estos cuatro tipos aparecen ya citados en el prólogo de *Das Narrenschiff*, donde se recogen los objetivos de la obra: “Para provechosa y salutífera enseñanza, exhortación y logro de la sabiduría, razón y buenas costumbres; también para condena y enmienda de la necedad, ceguera, desvarío e ignorancia de los humanos de todo género y condición”⁵².

Como veremos a continuación, el Bosco personifica en su cuadro estos cuatro tipos de la necedad en figuras de su tiempo (Sebastián Brant, Thomas von Kempen, Heinrich Kramer, Margarita Porete), y utiliza en las asignaciones a estas tipologías y en los motivos por los que aparecen reflejados en el cuadro, frases extraídas de sus propios libros, lo que contribuye a aumentar el carácter satírico de esta obra. La personificación de conceptos era, por otra parte, una práctica frecuente en la época⁵³.

⁵² Brant, *La nave de los necios*, 44.

⁵³ Erasmo, *Elogio de la locura*, 20.

a) *Stultus, Thomas von Kempen, De imitatione Christi, Tulipán*

El motivo principal de *La extracción de la piedra de la locura* está inspirado en el capítulo de *Das Narrenschiff* dedicado a *De la necia medicina* (fig. 6). Este capítulo contiene las claves para la correcta interpretación del cuadro, además de que establece un nexo simbólico entre la imagen médica y el acto de corregir el pecado, que es trascendental para entender el cuadro:

“Quien ejerce la medicina y no sabe curar ningún mal es un buen mentecato [...] Muchos se arrojan el arte de la medicina, y *ninguno sabe de ella nada más que lo que enseña el librito de plantas* o lo que oye de las viejas [...] Una hierba tiene tal fuerza y poder, igual que el unguento en el alabastro; de ella hacen los barberos todos sus emplastos, con ella curan todas las heridas, ya sean úlceras, picaduras, fracturas o cortaduras: *domine Cucullus no los abandona* [...] *Un confesor se parece mucho también a aquel que no se sabe informar de cuál es el remedio para cada enfermedad y clase de pecado*”⁵⁴.



Figura 6: *De la necia medicina*, f. 68v, en *Das Narrenschiff*, Sebastián Brant, 1494.
Fuente: © Biblioteca Digital Mundial.

⁵⁴ Brant, *Das Narrenschiff*, 47v-49r; Brant, *La nave de los necios*, 110.

En este párrafo, Brant alude a la obra de Dioscórides *De materia medica*⁵⁵, a la que se refiere como el “librillo de plantas” y que aún era utilizado con fines médicos a pesar de que el avicenisismo se estaba abriendo camino en Europa.

Por otra parte, todo el capítulo primero de *Das Narrenschiff* titulado *De los libros inútiles* parece estar dedicado a describir y criticar a los miembros de los Hermanos de la Vida Común, y en él se recogen la mayor parte de las características distintivas de esta hermandad, compiladas en el epígrafe que hemos dedicado a la *Devotio Moderna*:

“De libros tengo gran tesoro, aunque en ellos entiendo muy pocas palabras [...] Donde se habla de ciencias, digo yo: en casa las tengo yo muy bien. Me contento con ver muchos libros ante mí [...] Yo tengo asimismo muchos libros, pero leo poquísimo en ellos⁵⁶”.

La figura del doctor representada en el cuadro aparece perfectamente descrita en este capítulo:

“Contento estoy de pertenecer a la orden del alemán⁵⁷, pues sé muy poco latín; sé que *vinum* significa ‘vino’, *gucklus* ‘cuco’, *stultus* ‘necio’, y que yo me llamo *domine doctor*. Tengo las orejas ocultas, pues, de otro modo, se vería pronto la acémila del molinero⁵⁸”.

Como indica Regales Serna⁵⁹, *gucklus* significa *cucullus*, necio, y la capellina o capucha que oculta las orejas del *domine doctor* era conocida también como *cucullus*. Por otra parte, esta capucha era un signo distintivo de la congregación de los Hermanos de la Vida Común, a la que pertenecía Kempen y a los que se les llamaba *cucullati* (encapuchados)⁶⁰.

Esto justifica mi opinión de que el Bosco está personificando en la figura del doctor a Thomas von Kempen. Las convicciones religiosas del Bosco y su ortodoxia le hacen elegir al autor de *De imitatione Christi* como la figura que extirpa la necedad de la cabeza del paciente, aunque no por ello renuncia a criticar algunos de los contenidos de esta obra que se oponen al progreso de la ciencia, ni al propio autor.

Para ello asocia a Thomas von Kempen al *Stultus*, y nada mejor que este fragmento extraído de *De imitatione Christi* para justificar esta asignación:

“Scientia sine timore Dei quid importat? Melior est profecto humilis rusticus qui Deo servit, quam superbus philosophus, qui se neglecto cursum caeli considerat⁶¹”.

⁵⁵ Dioscórides, *Acerca de la materia medicinal y de los venenos mortíferos*, trad. Andrés de Laguna (Amberes: Iuan Latio, 1555).

⁵⁶ Brant, *La nave de los necios*, 47.

⁵⁷ Se está refiriendo a la “espiritualidad alemana” que hemos recogido en el epígrafe de “Antecedentes, La situación religiosa”. En este sentido, disiento de la interpretación dada por Regales Serna.

⁵⁸ Brant, *Das Narrenschiff*, 1499, 5r; Brant, *La nave de los necios*, 47.

⁵⁹ Brant, *La nave de los necios*, 47.

⁶⁰ “Hermanos de la Vida Común”, *Wikipedia*, consultado el 4 de mayo de 2019, https://es.wikipedia.org/wiki/Hermanos_de_la_Vida_Común

⁶¹ Von Kempen, *De imitatione Christi*, 1,2,5.

Expresiones como la anterior son frecuentes a lo largo de todo el libro primero. Con esto, el Bosco hace una crítica a la corriente anti intelectualista que representan los Hermanos de la Vida Común, acentuada por la referencia al uso del “librillo de plantas” que hace el falso médico para ejercer su labor.

Para no dejar duda alguna acerca de su objetivo, el Bosco utiliza el retrato de Thomas von Kempen (fig. 7) como fuente de inspiración de la figura del doctor⁶². Las pinceladas finas en el rostro del doctor que aparecen reflejadas en las radiografías hechas al cuadro⁶³ ponen de manifiesto el interés en resaltar su parecido con el retrato.



Figura 7: *Retrato de Thomas von Kempen*, atribuido a Johan van der Mynnesten, ca. 1470-1500. Fuente: © Ton Hendrikman.

La personificación que hace el Bosco del navegante descrito en el capítulo primero de *Das Narrenschiff* justifica además las dudas que en su día existían acerca de la autoría de *De imitatione Christi*, atribuida a Thomas von Kempen: “Yo me tengo, no obstante, por un señor y pago a uno que aprende para mí”⁶⁴. ¿Y que escribe para mí?, me pregunto.

Tendríamos también en esta figura una primera representación de esa vanidad que es tan obsesionante para el Bosco.

⁶² Rudolf Van Dijk, *Twaalf kappitels over ontstaan, bloei en doorwerking van de Moderne Devotie* (Hilversum: Verloren, 2012). Óleo sobre masonita, realizado por Arnout van Albada. El retrato original está atribuido al maestro de Zwolle Johan van den Mynnesten (1425-1504). La pintura real estaba originalmente en Windesheim y se perdió en un incendio en el museo Wallraff Richartz en Colonia en 1942. Hay una copia en el City Museum de Zwolle. Colección Ton Hendrikman, Zwolle.

⁶³ Pilar Silva Maroto, “Catálogo”, en *El Bosco: la exposición del V centenario*, ed. Pilar Silva Maroto (Madrid: Museo Nacional del Prado, 2016), 361.

⁶⁴ Brant, *La nave de los necios*, 47.

Por otra parte, se utiliza la correa que porta el doctor, símbolo de la castidad para la orden de los agustinos a la que pertenecía Kempfen, para hacer crítica de las costumbres licenciosas atribuidas en esta época a los clérigos (fundamentalmente, gula y lascivia): la correa aparece cortada y entre los dos extremos unidos por una cadena cuelga una jarra de vino, lo que de paso recuerda parte de la experiencia vital de Kempfen⁶⁵ en su juventud.

No contesto con esto, el Bosco utiliza el apellido de familia de Kempfen, Hemerken, traducido “martillito”, y que Kempfen utilizaba latinizado, *malleolus*, para establecer una última relación de dependencia respecto al autor de *Malleus maleficarum*.

Si tuviéramos que asignar una flor distintiva de este personaje, el tulipán, asociado en Holanda a la necedad, sería la más adecuada.

b) *Fatuus*, Sebastián Brant, *Das Narrenschiff*, Narciso. La lengua

En mi opinión, el paciente del primer plano representa a Sebastián Brant, y la justificación se encuentra en la inscripción que circunda el cuadro y en la frase que cierra la *Protesta* aparecida en la 3ª edición de *Das Narrenschiff* que ya hemos mencionado (Mi nombre es [el necio] Lubbert Das/Yo me llamo el necio Sebastián Brant). Por si aún quedara algún género de duda, si miramos en el espejo simbólico que representa el cuadro, que no es otra cosa más que “el espejo de los necios” en que consiste *Das Narrenschiff*, la figura del paciente que nos mira a los ojos sería la que se refleja en él. Esta figura guarda un parecido muy singular con el retrato de Sebastián Brant hecho por Durero (fig. 8) en época próxima a la que fue pintado el cuadro.



Figura 8: *Retrato de Sebastián Brant*, Alberto Durero, 1520.
Fuente: © Wikimedia Commons.

⁶⁵ Kempfen, además de ser miembro de los Hermanos de la Vida Común, fue canónigo agustino (Orden de los Canónigos Regulares de San Agustín). Tuvo una vida disoluta en los primeros 30 años de su vida. No quería ordenarse por miedo a no poder cumplir su voto de castidad.

Al retratar a Brant en su cuadro, la inscripción adquiere pleno sentido y le ofrece a Brant la preeminencia que merece como principal inspirador de *La extracción de la piedra de la locura*. El Bosco hace un guiño humorístico a Brant utilizando una frase contenida en el prólogo de *Das Narrenschiff*, “el espejo de los necios llamo yo a esto, en que cada necio se conoce; *se le dice quién es a quien mira bien en este espejo de los necios [...] quien quiere ser siempre docto, es fatuo, mi compadre*”⁶⁶. Y hace bueno el deseo de Brant acerca de su libro contenido en dicho prólogo, “este librito es bueno para comprar; para broma y seriedad, y para todo lo posible”.

En palabras de Todorov, estaría rindiendo un homenaje a Sebastián Brant ya que “la pintura representativa es siempre un elogio de lo que muestra [ya que] introducir al individuo en el cuadro significa también elogiarlo”⁶⁷.

En el juego polisémico, tan del gusto del Bosco, tres de los personajes de la escena están interpretando además otro papel, en este caso extraído del *Malleus Maleficarum*:

“Pues algunos hombres sabios proponen esta razón: que hay tres cosas en la naturaleza: *la lengua, un eclesiástico y una mujer*, que no saben de moderación en la bondad o el vicio, y cuando superan los límites de su condición llegan a las más grandes alturas y a las simas más profundas de bondad y vicio. Cuando están gobernadas por un espíritu bueno, se exceden en virtudes; pero si éste es malo se dedican a los peores vicios”⁶⁸.

El Bosco asigna a Brant a lo que en el *Malleus Maleficarum* se llama “la lengua” por razones evidentes. La ocupación de Brant es la escritura, y había fundado en Estrasburgo una sociedad literaria para buscar la colaboración y la discusión entre los escritores de dentro y fuera de la ciudad. Por esta sociedad pasó Erasmo en 1514. *Das Narrenschiff* dedica el capítulo *Del mucho cotorrear* precisamente a la lengua. De ella dice: “la lengua es un pequeño miembro, pero trae mucho desasosiego y discordia, mancilla muy a menudo a toda la persona y ocasiona muchas riñas, pugnas y disputas”⁶⁹.

En esta época se consideraba que el peor de los pecados y la fuente de todos ellos era la soberbia, por lo que se ha elegido como paciente que aparece en primer plano al que representa a este tipo de necedad, el *fatuus*.

El objeto que el paciente lleva en su bolsa ha sido identificado erróneamente hasta la fecha como un cuchillo. Y se interpretaba que el Bosco hacía referencia al acto de ser embaucado, pues las actuaciones de los charlatanes eran aprovechadas en ocasiones para robar a los incautos espectadores rajando con un cuchillo sus bolsas.

⁶⁶ Brant, *La nave de los necios*, 45.

⁶⁷ Todorov, *Elogio del individuo*, 212.

⁶⁸ Institoris y Sprenger, *Malleus Maleficarum*, 48.

⁶⁹ Brant, *La nave de los necios*, 68.



Figura 9: *Tríptico de la Anunciación*, detalle, Robert Campin, ca. 1428.
Fuente: © Museo Metropolitano de Arte.

Sin embargo, mi interpretación es otra. Por ejemplo, un objeto muy parecido lo lleva el donante en el *Tríptico de la Anunciación* de Campin (fig. 9) que se asemeja a la que aparece representada en el capítulo *Desprecio de la escritura*⁷⁰ (fig. 10). En el *Tríptico de la Anunciación*, el objeto que figura en la bolsa sí parece un cuchillo. Sin embargo, en *La extracción de la piedra de la locura* el Bosco acentúa el carácter troncocónico del mango del objeto, introduce en él un acusado abocinamiento y completa el cambio mediante un reflejo de luces que transforma el cuchillo inicial en una cornetilla⁷¹. Para finalizar, sustituye el refuerzo metálico del extremo de la vaina del cuchillo por algo que se asemeja a una lengüeta y transforma la vaina en una funda para el instrumento.

⁷⁰ Brant, *La nave de los necios*, 58.

⁷¹ Agradezco a la Dra. Ruth Piquer Sanclemente, Profesora Ayudante Doctor de la Universidad Complutense de Madrid, la agudeza al detectar una “cornetilla” en lo que hasta la fecha se había creído que era un puñal. Esta percepción cambia radicalmente muchas de las interpretaciones hechas del cuadro hasta la fecha.



Figura 10: *Desprecio de la escritura*, f. 16v, en *Das Narrenschiff*, Sebastián Brant, 1494.
Fuente: © Biblioteca Digital Mundial.

La vanidad hace que desarrollemos la tendencia a pregonar aquello de lo que nos envanecemos. Y para convocar a los oyentes, los pregoneros utilizaban lo que se llama una turuta de pregonero, instrumento de viento de doble lengüeta, con un sonido indiscriminado y que adquiere formas muy variadas. A título de ejemplo, en la figura 11 se ha representado una turuta de forma troncocónica. Esto y no un puñal es lo que lleva Sebastián Brant en su bolsa, lo que es totalmente coherente con la figura que representa en la escena, lo que desmonta algunas de las interpretaciones previas hechas en relación con este objeto. El Bosco toma esta idea de Erasmo que sitúa a la estulticia como pregonera de sí misma: “¿Hay cosa que más cuadre sino que la misma Estulticia sea trompetera de sus alabanzas y cantora de sí misma?”⁷².

El paciente está representando por tanto la soberbia, la vanidad, y la asignación floral es evidente: el narciso.

⁷² Erasmo, *Elogio de la locura*, 45.



Figura 11: Turuta de pregonero. Fuente: © Colección particular.

c) *Insipiens*, Heinrich Kramer, *Malleus Maleficarum*, Lirio. El eclesiástico.

Para representar al tercer personaje, el fraile negro que parece aconsejar algo al paciente, el Bosco hace uso del segundo capítulo de *Das Narrenschiff* titulado *De los buenos consejeros*. La figura representada es un fraile dominico⁷³, seguramente Heinrich Kramer o Jakob Sprenger (me inclino por el primero) que, recordemos, estaban al frente de la Inquisición en la zona con poderes especiales. La presencia del dominico está además extraída de la frase del *Malleus Maleficarum* que he citado en el epígrafe anterior. De la misma manera que el Bosco utilizó *Das Narrenschiff* para recriminar a Brant su vanidad, en este caso estaría utilizando el contenido del *Malleus Maleficarum* para afear la conducta de los dominicos, asociando el denostado eclesiástico a la figura de un dominico. Lamentablemente, no hay retratos conocidos de estos personajes con los que contrastar la imagen contenida en el cuadro.

Comprenderemos mejor la asignación de *Insipiens* a la figura de los dominicos, y el uso que de ella hace el Bosco, leyendo el texto de Brant:

“Muchos son los que ponen todo su empeño en cómo llegar al consejo, pero que *nada entienden de Derecho y andan a ciegas por las paredes*. [...] Quien ha de

⁷³ A los dominicos se les llamaba frailes negros en la Inglaterra medieval y esta denominación se hizo extensiva a otras áreas, por contraposición a los frailes grises o franciscanos.

juzgar y aconsejar rectamente, piense y actúe sólo conforme al Derecho; *que no resulte un tarugo con el que se empuje la cerda al caldero*. En verdad, digo yo, no es adecuado: *con pensar no es bastante*, con ello se reduce el Derecho; *es necesario que se reflexione mejor y se pregunte a otros lo que uno no sepa*, pues, si no, el Derecho se acorta y no tienes excusa ante Dios. Créeme, a fe que no es una broma. *Si todos supieran lo que sigue después, no tendrían tanta prisa en emitir la sentencia*. Cada cual es medido con la vara que ha utilizado: *como tú me juzgas y yo te juzgo, así nos juzgará Él a ti y a mí*. Espere cada uno tras su muerte la sentencia que él ha dado. Quien con su veredicto causa gran tormento, tiene también fijada su hora, en la que encontrará una muy rigurosa sentencia; *la piedra le caerá sobre la cabeza*⁷⁴.

La expresión “empujar la cerda al caldero” hace referencia al hecho de llevar al reo al cadalso. Y se recomienda a quienes tienen esta responsabilidad (los dominicos) que lo piensen muy bien antes, ya que serán juzgados utilizando la misma vara de medida utilizada por ellos.

Se ha desprovisto al dominico de una de sus señas de identidad más características, el color blanco del hábito, símbolo de la inocencia, de la pureza. Lo que se resalta de nuevo mediante la jarra vacía que lleva en las manos, a la que nos referiremos en el siguiente epígrafe. De hecho, las dos únicas figuras que portan prendas de color blanco son el paciente y la beguina, lo que es otra forma de representar ese mundo al revés al que nos hemos referido anteriormente, además de que establece una relación simbólica entre ambos personajes. Esta renuncia al blanco en el dominico, que podemos entender como una muestra de ironía, podría servir al Bosco como acto exculpatorio en caso de que fuera acusado por el Santo Oficio. Siempre podría alegar que las situaciones reflejadas en su cuadro no eran lo que parecían.

El paisaje cumple una función importante en el contexto de este cuadro, la de explicitar los métodos seguidos por la Inquisición durante su caza de brujas, ya que en él se pueden distinguir algunos de los instrumentos de tortura utilizados, como la horca. El perfil de la ciudad del fondo guarda un cierto parecido con el que aparece en el cuadro *Vista de Innsbruck*, de Durero, ciudad desde la que actuaron Heinrich Kramer y Jacob Sprenger.

El lirio, emblema de la orden de los dominicos⁷⁵, indica que forman parte también de las necesidades que es preciso extirpar.

d) Demens, Margarita Porete, Le Miroir des âmes simples, Jacinto, La mujer

Para la representación del cuarto y último de los personajes, el *demens*, el Bosco utiliza una iconografía de la melancolía que Durero ha convertido en clásica, un personaje grave con la mejilla apoyada en la mano y la mirada perdida.

La melancolía era asociada a la depresión y “era opinión generalizada que las alteraciones de la bilis negra (el humor melancólico) podían ocasionar perturbaciones psicológicas, entre las que se destacaban el miedo, la depresión y la

⁷⁴ Brant, *La nave de los necios*, 48.

⁷⁵ Alberto Montaner Frutos y Tomás Ocharte, “Los emblemas de la orden de predicadores. El *Stemma Liliatum* y el *Stemma Formatum*”, *Emblemata. Revista aragonesa de emblemática* 3 (1997): 393-434.

locura [...] La melancolía se hizo, así, sinónima de la locura [...] De la fusión de los conceptos de la locura y de la melancolía surgió la relación del deseo erótico insatisfecho con la demencia⁷⁶. Esto ha motivado que muchas de las interpretaciones de *La extracción de la piedra de la locura* hayan hecho una incidencia especial en las cuestiones de tipo sexual.

El amor no correspondido, conocido en la época medieval como *amor hereos* o *aegritudo amoris* (la *ilisci* definida por Avicena como “mal de amores”) era considerado como el causante de la melancolía⁷⁷. Esta figura está representando al pasajero 107 de *Das Narrenschiff*, el único que Brant utiliza en positivo en este texto: la Sabiduría.

Para Salomón y sus defensores, los Hermanos de la Vida Común, el conocimiento era la “vanidad de vanidades”, lo que permite establecer un fuerte punto de unión con el capítulo que *Malleus Maleficarum* dedica a la mujer, en el que, entre otras lindezas, dice que “su porte, postura y vestimenta [...] son vanidad de vanidades⁷⁹. Brant y el Bosco estarían cuestionando a los dos colectivos aquí representados, los Hermanos de la Vida Común y los dominicos al frente de la Inquisición. Ante estas descripciones peyorativas, Brant toma un decidido partido a favor de la mujer: “La mujer que oye con placer de la sabiduría, no se convierte fácilmente en ignominia⁸⁰. Ya había anticipado en el *Prólogo* su posicionamiento frente a las mujeres honradas: “Pero perdonenme las mujeres honradas, pues en absoluto quiero recordarlas para nada malo⁸¹. El Bosco utiliza estas frases de Brant para justificar a la mujer como representante de la Sabiduría.

La figura ofrece, por tanto, una posibilidad de salvación a la vilipendiada imagen de la mujer contenida en *Malleus Maleficarum* y en el ideario de los Hermanos de la Vida Común. Y con ella, a todos aquellos que, abjurando de la necedad, practiquen la sabiduría.

El Bosco se inspira en el capítulo *De la recompensa de la sabiduría* para incluir al personaje y para situarlo físicamente en la escena: “A mano derecha se encuentra la corona [el libro]; a mano izquierda está la capucha [cucullus]⁸², es la cita extraída de Proverbios 14,24 y Eclesiastés 10,2 que hace de lema de este capítulo. Esta descripción coincide con la ubicación en el cuadro del Bosco de los representantes de la estulticia, Kempen, y la sabiduría, la beguina. En este capítulo, Brant narra la leyenda de Hércules que encuentra en el camino a dos mujeres una bellísima que representa el placer y la otra que representa la virtud:

“La otra parecía *pálida, triste y severa y tenía un aspecto serio, sin alegría*; dijo: No prometo ningún placer, ningún descanso, sólo trabajo en tu sudor; ve de virtud en virtud, hijo; a cambio de ello recibirás una *recompensa eterna*⁸³”.

⁷⁶ Eukene Lacarra Lanz, “El amor que dicen *hereos* o *aegritudo amoris*”, *Cahiers d'études hispaniques médiévales*, 38, no. 1 (2015): 31.

⁷⁷ Lacarra Lanz, “El amor”, 29-44.

⁷⁸ *Ibid.*, 37.

⁷⁹ Institoris y Sprenger, *Malleus Maleficarum*, 53.

⁸⁰ Brant, *La nave de los necios*, 122.

⁸¹ *Ibid.*

⁸² *Ibid.*, 186.

⁸³ *Ibid.*, 186-187.

Estas características asignadas por Brant a la Sabiduría son las mismas que asigna Erasmo a este personaje en el *Elogio de la locura*, “la Sabiduría es severa, aburrida y cargante”⁸⁴.

Las fuentes literarias de inspiración del Bosco para la figura que encarna la melancolía son evidentes y su significado queda claro.

Además de esta fuente literaria, el Bosco se inspiró en dos grabados de Durero que tienen estrecha relación con la escena que he comentado. El primero corresponde a *Der Hercules* (1498), que reproduce la leyenda de Hércules que he citado, en la cual las características distintivas de la virtud son coincidentes con las representadas por el Bosco.

Pero la principal referencia que ha utilizado el Bosco es la célebre *Melencolia I* (1514). El grabado de Durero (fig. 12) hace un tratamiento de la melancolía que rompe con las representaciones previas y marca un antes y un después en lo que se refiere a su representación iconográfica. El Bosco sería, por tanto, uno de los primeros artistas que imitan la melancolía con figura de mujer a la manera de Durero⁸⁵.

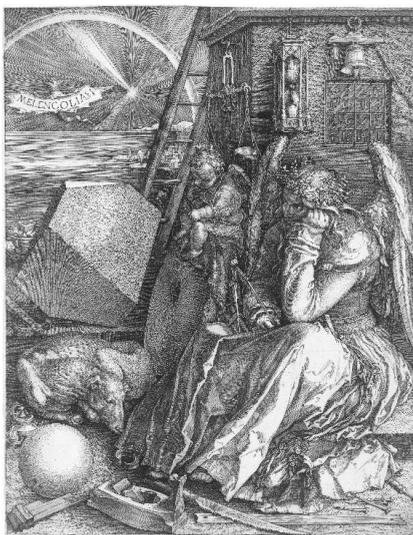


Figura 12: *Melencolia I*, Alberto Durero, 1514. Fuente: © Galería Nacional de Arte de Karlsruhe.

Como indica Panofsky en el extenso epígrafe que dedica a este grabado, “[la Melancolia de Durero] no es ni un avaro ni un enfermo mental, sino un ser pensante sumido en la perplejidad. No se aferra a un objeto inexistente, sino a un problema sin solución [...] Su mirada fija es una mirada de escrutinio atento, aunque infructuoso [...] su energía está paralizada no por el sueño sino por el

⁸⁴ Erasmo, *Elogio de la locura*, 24.

⁸⁵ Del Campo y Francés, “La melancolía”, 135.

pensamiento”⁸⁶. Para los neoplatónicos, la melancolía era el privilegio del genio, el *furor melancholicus* vino a ser sinónimo de *furor divinus*. En palabras de Ángel del Campo, “Ficino veía en la melancolía el más alto rango de la vida intelectual”⁸⁷. La figura representada ya no es un avaro cuyo *pugilum clausum* simboliza la avaricia, sino que en él apoya la cabeza. La escarcela que aparece a sus pies, según anotó Durero en uno de los esbozos previos, denota la riqueza, que se vincula al pago que merece el artista.

La riqueza, en definitiva, que se promete como pago al sabio en el cuadro del Bosco, simbolizada por la escarcela roja. El Bosco sustituye la corona que porta la imagen de Durero por otra corona que es también símbolo de la sabiduría, un libro. Esta y no otra sería la interpretación simbólica de esta figura. Es posible que el poco ortodoxo uso del libro que hace este personaje se haya inspirado en la lámina del capítulo *Desprecio de la escritura*⁸⁸ (fig. 10) y se haya incluido aquí como contraste y oposición a lo representado en ese capítulo. También es posible que esté refiriéndose al proverbio holandés de “ponerse la tapa en la cabeza”, con el significado de “asumir la responsabilidad” de luchar contra la necesidad.

En mi opinión, la personificación de la figura del *demens* es Margarita Porete, aunque en esta ocasión no dispongo de evidencias tan sólidas como en el caso de las atribuciones realizadas al resto de personajes. La figura debe tener relación con el amor, que estaba estrechamente vinculado a la melancolía. Y este amor no puede ser meramente un amor carnal por el sentido positivo que se ha asignado a este personaje. La alternativa sería establecer un vínculo con un amor místico y en este caso la figura y el texto asociado corresponderían a las de Margarita Porete y su *Le Miroir des âmes simples*. Este espejo sería la contraparte virtuosa del espejo de las vanidades en el que se reflejan el resto de los personajes de la escena. Por otra parte, Margarita padeció los excesos de la Inquisición precisamente por el contenido de este libro.

Esta interpretación está relacionada con el poema que antecede al Prólogo de *Le Miroir des âmes simples*. En él se avisa al lector de que su libro es duro de comprender y que su entendimiento sólo es posible si se supera la soberbia y se procede con humildad⁸⁹, lo que tiene una relación directa con el contenido del cuadro. Así, la imagen del libro cerrado estaría remitiendo no a la ignorancia sino a una sabiduría que es difícil de alcanzar y que exige un esfuerzo arduo.

En *La extracción de la piedra de la locura*, el fraile negro porta un contenedor que se ha interpretado en ocasiones como una jarra de vino o de cerveza, aludiendo al pecado de la gula, o un jarrón, que simbolizaría a la mujer y a las connotaciones sexuales del pecado de la lujuria. En mi opinión, la jarra está inspirada en la que aparece en el *Tríptico Werl*, de Robert Campin, con la que guarda un parecido inequívoco. En el ala derecha del *Tríptico Werl*, en el que aparece representada Santa Bárbara, un recipiente similar al que figura en el cuadro del Bosco contiene unos lirios cárdenos que estarían haciendo referencia a la inocencia (fig. 13).

La simbología utilizada tiene relación con las desgraciadas circunstancias que marcaron la vida de Margarita Porete. Margarita fue condenada porque renunció a

⁸⁶ Panofsky, *Vida y arte*, 171-185.

⁸⁷ Del Campo y Francés, “La melancolía”, 132.

⁸⁸ Brant, *La nave de los necios*, 58.

⁸⁹ Porete, *El espejo*, 49.

abjurar del contenido de su libro, de la misma forma que Santa Bárbara renunció a abjurar de su fe, por lo que el jarrón en manos del dominico simbolizaría que, con la condena a muerte de Margarita, la Inquisición se llevó el cuerpo, el jarrón vacío, pero no el inocente ideario de Porete.

En cuanto a la imagen de la beguina del cuadro, guarda un estrecho parecido, salvando la edad, con el *Retrato de mujer*, de Robert Campin (fig. 14), particularmente en el perfilado del trazo de la nariz y ceja derecha, la mirada y el tocado. Como en el caso del doctor, las pinceladas finas realizadas en la nariz, cejas, ojos y boca que aparecen reflejadas en las radiografías hechas al cuadro⁹⁰ ponen de manifiesto el interés del Bosco en resaltar su parecido con el retrato.



Figura 13: *Tríptico Werl*, detalle, Robert Campin, 1438.
Fuente: © Museo Nacional del Prado.



Figura 14: *Retrato de mujer*, Robert Campin, ca. 1435. Fuente: © The National Gallery.

⁹⁰ Silva Maroto, *El Bosco*, 361.

2.2.3. Otros elementos simbólicos que aparecen en la escena

a) Las flores

Entre los numerosos debates que ha suscitado la interpretación de *La extracción de la piedra de la locura*, uno de los más acalorados ha sido el que se pregunta qué flor está representada en el cuadro y cuál es su significado. En la interpretación que he dado a los personajes he asignado a cada uno de ellos una flor que les sirve como atributo: el tulipán del *stultus*; el narciso del *fatuus*; el lirio del dominico, *insipiens*; el jacinto del *demens*. ¿Cuál de estas flores es la representada en el cuadro? La respuesta es: todas.

La aparición de las flores en la iconografía cristiana está relacionada con su presencia en las Sagradas Escrituras y particularmente, en el Cantar de los Cantares y con el uso hecho por los poetas clásicos. El uso polisémico que hace el Bosco en el cuadro está justificado porque la palabra hebrea que se utiliza en las Sagradas Escrituras para referirse al lirio, *Schoschaanh*, significa flor de seis hojas⁹¹. Como indican Talegón, Peña Fernández y García Mahiques⁹², este término es el que induce a confusión, ya que puede utilizarse indistintamente para denominar al lirio, tulipán, narciso, jacinto o azucena, entre otros. Igualmente, *keye* en holandés antiguo significa no solo piedra sino clavel o flor en general, lo que confirma el deseo del Bosco de utilizar un concepto genérico. Además, como indica Talegón, esta confusión está también presente en las obras de los poetas griegos y latinos⁹³.

El Bosco demuestra en *La piedra de la locura* tener un conocimiento botánico y simbólico lo suficientemente profundo como para poder jugar con hasta cuatro interpretaciones de una misma flor. Entre los libros de plantas medicinales utilizados en la época en que se pintó *La extracción de la piedra de la locura* se encuentra *De materia médica*, de Dioscórides, en el que también hallamos esta confusión. El Bosco conoce perfectamente este texto y se aplica a sí mismo la recomendación que Dioscórides da a quienes se interesen por el estudio de las plantas, que las conozcan en sus distintos estadios de crecimiento⁹⁴.

En ocasiones se ha dicho que el tulipán no podía aparecer en el cuadro del Bosco por ser una flor introducida en Holanda a partir del siglo XVI. Sin embargo, Hernández Bermejo y García Sánchez han demostrado “la existencia de representaciones de tulipanes en los Templos de Konya (Turquía) que datan del siglo XI y la mención a Al-Ándalus realizada en la *’Umda* [texto botánico escrito a finales del siglo XI] apuntan a la introducción de los tulipanes al mundo ornamental de Europa unos 500 años antes de las referencias conocidas hasta la fecha”⁹⁵.

⁹¹ Juan Gualberto Talegón y Talegón, *Flora bíblico-poética o historia de las plantas celebradas en la Sagrada Escritura y por los poetas antiguos* (Madrid: Viuda e hijo de D. E. Aguado, 1871), 50, 312-313.

⁹² Talegón y Talegón, *Flora bíblico-poética*, 52; Teodoro Peña Fernández, “Historia de plantas y flores. La azucena y el lirio”, *La Ilustración católica* 4, no. 17 (1886): 197-200; Rafael García Mahiques, “Flora emblemática. Aproximación descriptiva del código icónico” (Tesis Doctoral, Universitat de Valencia, 1990-1991), 414-434.

⁹³ Talegón y Talegón, *Flora bíblico-poética*, 50, 316-324.

⁹⁴ Dioscórides, *Acerca de la materia medicinal*, 1,2.

⁹⁵ Jacinto Esteban Hernández Bermejo y Expiración García Sánchez, “Tulips. An ornamental crop in the Andalusian Middle Ages”, *Economic Botany* 63, no. 1 (2009): 60-66.

También los textos científicos contribuyen a la confusión creada en torno a las flores. El libro de L'Écluse publicado unas décadas después de la fecha de ejecución del cuadro se refiere al tulipán como el lirio narciso: “*Tulipa sive lilionarcissus [...] quam vulgus Tulipam, Doctiores Lilionarcissum apellant*”⁹⁶ (fig. 15).

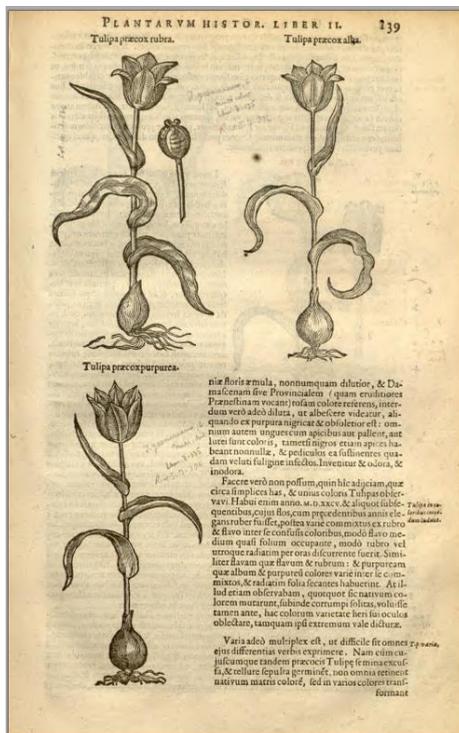


Figura 15: *Rariorum plantarum historia*, f. 239r, L'Écluse, 1601.

Fuente: © Real Jardín Botánico.

A L'Écluse se le atribuye la introducción del tulipán en Holanda, aunque a la vista de los hechos que ahora conocemos, es probable que tan solo dejara constancia de una circunstancia que ya se había producido con anterioridad y de la que era conocedor como consecuencia del intenso trabajo de estudio que realizó en relación con la flora hispánica. De hecho, un tratado andalusí del siglo XIII, *Kitab al-Faliba*, de Ibn al-`Awwam, ya habla sobre los tulipanes, a los que describe como “un tipo de narciso amarillo que viene de Macedonia”⁹⁷.

El texto de botánica de Pietro Andrea Mattioli⁹⁸, de fecha anterior al de L'Écluse en quince años, y que parece estar reflejando conocimientos más tempranos, también incorpora al tulipán o lirio narciso como una de las ocho

⁹⁶ Charles de L'Écluse, *Rariorum plantarum historia* (Amberes: Ioannem Moretum, 1601), 136-137.

⁹⁷ Hernández Bermejo y García Sánchez, “Tulips”, 60-66.

⁹⁸ Pietro Andrea Mattioli, *De plantis epitome utilissima* (Frankfurt am Main, 1586), 951-958

variedades de narcisos que recoge, junto con el *tulipa minor* y el *hyacintho del padre nostro*. Otra flor, el jacinto, que también tiene un cierto parecido con las restantes que hemos mencionado y que posee una simbología relacionada con el amor⁹⁹.

El Bosco juega con los nombres de estas flores para establecer una vinculación simbólica múltiple entre la orden de los dominicos, identificada por el lirio, la vanidad, identificada por el narciso, las narraciones populares que asocian la locura y a la necedad al tulipán, y las referencias al amor no correspondido, asociado a la figura de la melancolía, representada por el jacinto.

Estas plantas tienen la característica común de ser bulbosas, por lo que el enorme bulbo del pie de la mesa que aparece en primer plano sería un compendio de todos los significados de esta simbología floral.

El sentido simbólico de los bulbos en *La extracción de la piedra de la locura*, que ha sido puesto de manifiesto por distintos autores, encuentra también otra razón de ser en Dioscórides: “Todos los bulbos son calientes y agudos. Además de esto, provocan mucho la lujuria”¹⁰⁰, lo que estaría en el origen de muchas interpretaciones centradas en las connotaciones sexuales del cuadro.

No deja de ser anecdótico, y tal vez simbólico, que el lirio, en todas sus variedades, se usara en forma de ungüentos de distinto tipo para la cura de heridas y llagas de la cabeza:

“Del ungüento de lirio llamado Sufino (Ungüento de azucenas) [...] Sirve a las manantías llagas de la cabeza, a los barros, a las caspas, y a las postillas hirientes. Quita en breve tiempo las señales de las heridas, y vuélveles su natural color”¹⁰¹. “Del lirio. [De la flor del lirio real o lirio blanco se hace] un ungüento llamado de unos Lirino y de otros Sufino [...] conveniente a las llagas antiguas y a las heridas recientes [...] enjuga las llagas manantías de la cabeza”¹⁰². “El ungüento Irino [toma su nombre de la Iris doméstica o Lirio cárdeno] calienta, ablanda, quita las costras engendradas de los cauterios, mundifica las llagas sucias y llenas de corrupción”¹⁰³.

Lo importante no es, por tanto, el nombre exacto de la flor sino su simbolismo. La flor extraída de la cabeza del paciente, que recordemos representa a la vanidad, es simbolizada por un narciso. Y el narciso está estrechamente relacionado con el amor no correspondido, recordemos que en el mito de Narciso su orgullo le hacía despreciar a todas las beldades, incluida la ninfa Eco¹⁰⁴. Lo que nos vincula con la figura de la melancolía y su *aegritudo amoris*. El Bosco nos está sugiriendo una unión de contrarios. Además, la conexión entre ambas figuras se ha establecido también por medio del color que comparten, el blanco, símbolo de la inocencia.

En este sentido, hay un interesante corolario del ideario propuesto por Brant, y que tal vez fuera asumido también por el Bosco, contenido en el capítulo *Impedimento del bien*;

⁹⁹ Dioscórides, *Acerca de la materia medicinal*, 4, 64.

¹⁰⁰ *Ibid.*, 2, 160.

¹⁰¹ *Ibid.*, 1, 48.

¹⁰² *Ibid.*, 3, 110.

¹⁰³ *Ibid.*, 1, 52.

¹⁰⁴ Talegón, *Flora bíblico-poética*, 197-200.

“Dios no nos ha creado para que seamos monjes o curas ni, sobre todo, para que nos separemos del mundo. No queremos llevar hábito ni capucha. Si hicieran todos como él hace, llevar el hábito en la cartuja, ¿quién seguiría aumentando el mundo? ¿quién instruiría y educaría a la gente? ¡No es voluntad ni pensamiento de Dios que nos apartemos del mundo y nos ocupemos sólo de nosotros mismos!¹⁰⁵”.

b) El embudo

El embudo que el doctor porta en la cabeza también ha sido objeto de interpretaciones variadas, la mayor parte de la cuales convergen en que es un símbolo de la locura o la necedad que aqueja al propio médico. A mi entender, este elemento proviene del capítulo titulado *Del criticar y hacer uno lo mismo*, en concreto de esta expresión:

“Un necio es, y deshonorado, quien toma todas las cosas por su lado peor y *a todo cuelga un sambenito, pero no piensa en sus propias faltas* [...] Impropio es del maestro criticar a cada cual cuando *él mismo tiene dentro de sí el vicio que censura en los demás* y cuando tiene que sufrir el proverbio: «*señor doctor, cuídate tu primero*»¹⁰⁶”.

El enojoso sambenito que se colgaba a los condenados como recordatorio de sus pecados en los autos de fe, debería colgársele también al que aplica el castigo, el doctor, afectado de los mismos vicios, y esto es lo que hace el Bosco. El embudo representa en plan burlesco una coraza. Las corozas eran caperuzas que complementaban los sambenitos y en las que habitualmente estaban escritos sus delitos, los cuales podían aparecer también representados de otras formas. Era un sombrero alto, en forma cónica o de mitra, de apariencia similar a la del embudo (fig. 16). El propio objeto elegido como coraza por el Bosco lleva grabado implícitamente en él el pecado del doctor, la estulticia.



Figura 16: *El tribunal de la Inquisición*, detalle, Francisco de Goya, ca. 1810.

Fuente: © Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

¹⁰⁵ Brant, *La nave de los necios*, 184.

¹⁰⁶ *Ibid.*, 71.

c) La insignia de la capellina

Otro de los elementos que ha suscitado debate en relación con *La extracción de la piedra de la locura* es la insignia que porta el doctor en la capellina. Se han asignado a esta insignia distintas interpretaciones, pero lo que me parece más probable es que represente tan solo una falsa atribución de una nobleza inexistente (de ahí la dificultad para identificar este emblema), si atendemos a lo que Sebastián Brant recoge en el capítulo titulado *Del mucho vanagloriarse*:

“Traigo también aquí a los mentecatos y necios que *se jactan de grandes cosas y quieren ser lo que no son*, pensando que el mundo entero está ciego [...] Muchos *se esfuerzan hoy por conseguir nobiliarios escudos de armas* [...] Muchos *tienen buenos títulos y sellos, como si fueran de sangre noble* [...] De igual modo quiere ser alguno doctor, que nunca vio el Sexto, la Clementina, el Decreto, el Digesto o las Instituciones, sólo para tener una piel de pergamino, en el que está escrito su derecho: el propio título indica todo lo que él sabe y que es muy bueno tocando la gaita de los necios [...] Tanta jactancia hay en la tierra, que llevaría mucho tiempo enumerarla; pues *lo que a todo necio le ocurre es que quiere ser lo que no es*¹⁰⁷”.

Creo que es interesante ver las similitudes con el capítulo V del *Elogio de la locura* en el que la estulticia, el *stultus*, habla de sí misma en los siguientes términos:

“¡Como si no expresasen bastante quién soy el semblante y la frente, como si alguno que me tomase [...] por la Sabiduría no pudiese desengañarse con una sola mirada aún sin mediar la palabra, pues la cara es sincero espejo del alma! [...] En mí no hay lugar para el engaño, *ni simulo en el rostro una cosa cuando abrigo otra en el pecho* [...] *no pueden encubrirme esos que reclaman título y apariencias de sabios*¹⁰⁸”.

Una posible lectura de este párrafo sería que un observador poco avezado podría confundir la imagen del médico con la de la Sabiduría, y eso muy a pesar de la evidente señal en contrario que lleva sobre la frente, el embudo, la coraza. Lo que “abriga en el pecho” hace referencia a la insignia que el Bosco ha puesto sobre la capellina, en la que está representado un lirio a punto de abrirse que, como hemos visto, constituye un compendio de todos los tipos de necedad representados en el cuadro.

d) La mesa

Brant introdujo un nuevo capítulo en la 2ª edición de 1495 que mantuvo en la 3ª edición de 1499, titulado *De las malas costumbres en la mesa*. Su localización en los capítulos finales, antes de la *Disculpa del poeta*, no es arbitraria. Brant utiliza el símil del comportamiento en la mesa para resumir en este capítulo todas las

¹⁰⁷ Ibid., 141-142.

¹⁰⁸ Erasmo, *Elogio de la locura*, 48.

necedades que ha ido describiendo a lo largo de su obra. La mesa es un compendio tanto en el libro de Brant como en el cuadro del Bosco:

“En la mesa se cometen muchas groserías, que con razón se llaman necedades: de ellas quiero hablar para concluir [...] Muchos salpican el mantel y la ropa, y *vuelven a poner en la fuente lo que tan groseramente se les ha caído* [...] Así que en la mesa hay muchas costumbres extrañas; si las contara todas, escribiría una leyenda completa¹⁰⁹”.

El Bosco traslada la mesa al cuadro y le asigna el mismo significado de compendio de las necedades ridiculizadas, que van siendo exhibidas en la mesa conforme van siendo extraídas de las cabezas de los intervenidos. Sobre ella se irán depositando las flores que en el cuadro simbolizan la estulticia, la ignorancia, la fatuidad y la demencia: tulipán, lirio, narciso y jacinto. El Bosco elige el estadio de desarrollo de estas plantas en las que todas se confunden.

El hecho de que todas estas plantas tengan la característica común de ser bulbosas da sentido a utilizar como pie de la mesa, que hace de contenedor de todas las necedades, un enorme bulbo que parece representar por sí mismo el compendio de la estulticia.

e) Los zuecos

En el capítulo *De la intención declarada* de *Das Narrenschiff* hay una frase que recoge una expresión popular: “Pues el consejo de los necios y el amor camal, una ciudad construida sobre un monte, y paja dentro de los zapatos son cuatro cosas que no se pueden ocultar ni un momento”¹¹⁰,

El Bosco utiliza esta frase en un juego similar al de la “búsqueda de las cuatro diferencias”, y nos invita a encontrar en su cuadro los referentes a los que remite, que eran más evidentes en su época que en la actualidad. Ya hemos encontrado algunos: el consejo de los necios, en la figura del dominico; una ciudad sobre un monte, y sus referencias a la actividad de la Inquisición; una relación camal, establecida entre el paciente y la beguina; pero falta por identificar el concepto de la paja dentro de los zapatos.

Como ya hemos comentado, el grabado de *Melencolia I* lo suministraba Durero junto con el de *San Jerónimo en su estudio*, con el que comparte el carácter simbólico asociado a la inteligencia y la dedicación al estudio. En este grabado podemos encontrar unos zapatos bajo la bancada de la izquierda que recuerdan a los que se encuentran en *La extracción de la piedra de la locura* y con los que tal vez comparta simbología. En ambos casos los zapatos aparecen en un mismo contexto: en el grabado de San Jerónimo aparecen bajo la bancada situada en su borde izquierdo; en el cuadro del Bosco, aparecen bajo un banco situado también en el lado izquierdo.

¹⁰⁹ Brant, *La nave de los necios*, 192-194.

¹¹⁰ *Ibid.*, 92.

La interpretación podría hacerse también recurriendo a los proverbios holandeses¹¹¹ a los que tan aficionados eran Sebastián Brant y el Bosco. La expresión “ahí están los zuecos” hace referencia a esperar algo en vano, en este caso la recuperación de la cordura tras una intervención fraudulenta, y con este sentido aparece reflejado en el cuadro de *Los proverbios flamencos*, de Pieter Brueghel el Viejo. Otra expresión popular compatible con el objetivo del cuadro, es la de “venir con los zuecos” que significa actuar de forma descuidada o hablar estúpidamente¹¹².

2.3. Datación del cuadro

La extracción de la piedra de la locura ha permanecido mal datada hasta mediados de la década de 1990, en que un estudio dendrocronológico indicaba una fecha de autoría posterior a 1486.

La beguina representada en el cuadro tiene un origen innegable en *Melencolía I* de Durero. La expresión y los aspectos simbólicos compartidos por ambas figuras son evidentes. Este argumento me permite afirmar que la hechura de *La extracción de la piedra de la locura* es posterior a 1514, año en que está fechada *Melencolía I*, fecha que se convierte en el *terminus post quem* de la ejecución de la obra. Esta datación permite adecuar la edad de Sebastián Brant reflejada en el cuadro del Bosco a la que parece tener en el retrato de Durero, realizado en 1520. Y justificaría además la presencia en el cuadro de conceptos extraídos del *Elogio de la locura*, cuya primera edición es de 1511.

2.4. Comitente y autoría del cuadro

El fundador de los Hermanos de la Vida en Común, Geert Groote, fue muy crítico con las autoridades civiles y eclesiásticas de su tiempo y en particular con el obispo de Utrecht en relación con la construcción de la torre de la catedral, como hemos visto.

En torno a 1450, se produjeron una serie de situaciones abusivas por parte de algunos miembros de los Hermanos de la Vida Común, siendo Thomas von Kempen subprior del monasterio de Agnietenberg en Zwolle¹¹³. Aunque fueron controladas, dieron lugar al menoscabo del prestigio de la institución, que era conocida precisamente por su lucha contra los abusos de la iglesia, y a su progresivo declive. Además, desde los tiempos de Groote, el número de monasterios se había incrementado de forma notable, y alguno de ellos como Agnietenberg, alcanzaron una dimensión y riqueza considerables.

Con el tiempo, los elementos de crítica utilizados por Groote contra el obispo se habían reproducido en su propia congregación. No sería de extrañar que esta situación fuera aprovechada por aquellos que en su tiempo fueron criticados por

¹¹¹ Frederik August Stoett, *Nederlandse spreekwoorden, spreekwijzen, uitdrukkingen en gezegden* (Zutphen: W.J. Thieme & Cie, 1923-1925).

¹¹² “Lista de proverbios holandeses”, WikiKids, consultado el 2 de junio de 2019, https://wikikids.nl/Lijst_van_Nederlandse_spreekwoorden

¹¹³ NL-DvHCO, HCO Stadsarchief Deventer, ID 1066, *Klooster St. Agnietenberg (of Bergklooster) te Zwolle*, Verkeerdheden.

este movimiento, y en particular por el obispado de Utrecht, para ridiculizar el movimiento de los Hermanos de la Vida Común. De hecho, el embudo a modo de coraza que porta el doctor y el mensaje que conlleva puede estar relacionado con esta situación.

Esto da argumentos, aunque no conclusivos, para asignar como comitente a alguien próximo al obispado de Utrecht, aunque lamentablemente no permite una mayor concreción.

En cuanto al controvertido tema de la autoría, que adquirió especial relevancia con motivo de las actividades desarrolladas en torno al V centenario del Bosco¹¹⁴, aunque el retraso en la datación de la obra a una fecha posterior a 1514 es significativo, no es suficiente para descartar la autoría del Bosco.

3. Conclusiones

La extracción de la piedra de la locura apunta a una influencia innegable de diversas obras literarias, entre las que *La nave de los necios*, de Sebastián Brant, el primer libro de *De imitatione Christi*, de Thomas von Kempen, y *El elogio de la locura*, de Erasmo de Rotterdam, son los más evidentes, apareciendo reflejada en el cuadro la textualidad de estas obras. En menor medida, se pueden rastrear otras referencias puntuales a *Malleus Maleficarum*, y *Le Miroir des âmes simples*, que contribuyen a dar sentido a la interpretación del cuadro. El cuadro refleja también una influencia pictórica indubitable de *Melencolia I*, de Durero.

La obra representa los cuatro tipos de la necedad clásica: *stultus*, *fatuus*, *insipiens* y *demens*. El Bosco personifica estos cuatro tipos en figuras destacadas de su tiempo, como el propio Sebastián Brant o Thomas von Kempen, autores de obras muy extendidas en la sociedad de su época. Todos ellos son viajeros destacados en la nave de los necios, entre los que destaca la Sabiduría, único viajero presentado en positivo por Sebastián Brant.

La identificación de las fuentes de inspiración del Bosco permite interpretar de forma correcta los elementos simbólicos recogidos en el cuadro, como las variedades de flores representadas, la turuta de pregonero del paciente, la coraza del falso doctor, el significado de la leyenda que enmarca la escena o el papel de la beguina, que el Bosco utiliza para representar a la Sabiduría, utilizando la figura popularizada por Durero en su grabado *Melencolia I*. Esta interpretación obliga a revisar la datación del cuadro, que no puede ser anterior a 1514.

El Bosco enlaza en el cuadro varios relatos (una superchería, un auto de fe, una crítica a los Hermanos de la Vida Común, ...). Se basa para ello en el emparejamiento mediante relaciones y contrastes entre los personajes y los objetos representados (el espejo virtuoso de la beguina vs el espejo de los necios; la relación de dependencia establecida entre el dominico y Thomas Malleolus; la vinculación simbólica por medio del color entre la beguina y el paciente, ...).

Podemos aplicar a *La extracción de la piedra de la locura* la interpretación que Jean Braudrillard asigna a *La nave de los necios*: “una sátira, por lo demás muy

¹¹⁴ Bosch Research and Conservation Project, *Hieronymus Bosch, Painter and Draughtsman. Catalogue Raisonné* (Bruselas: Mercatorfonds, 2016), 464-467.

frecuente en la época y acorde con el clima prerreformista de la llamada ‘devoción moderna’, de las costumbres depravadas del clero, y en particular de las ricas órdenes mendicantes, que han abandonado la barca de la Iglesia descuidando la salud de las almas”¹¹⁵. Esta crítica la hace extensiva el Bosco a los dominicos al frente del tribunal de la Inquisición, ya que utiliza la escena para parodiar los autos de fe promovidos por la Inquisición.

4. Fuentes y referencias bibliográficas

- Albi Romero, Guadalupe y Juan Riera Palmero. “El avicenismo renacentista en la Universidad de Salamanca”. *Llull: Revista de la Sociedad Española de Historia de las Ciencias y de las Técnicas* 27 (2004): 705-745.
- Baudrillard, Jean. *La transparencia del mal. Ensayo sobre los fenómenos extremos*. Barcelona: Anagrama, 1993.
- Bosch Research and Conservation Project. *Hieronymus Bosch, Painter and Draughtsman. Catalogue Raisonné*. Bruselas: Mercatorfonds, 2016.
- Brant, Sebastián. *Das Narrenschiff*. 1ª ed. Basilea: Johann Bergmann von Olpe, 1494.
- Brant, Sebastián. *Das Narrenschiff*. 3ª ed. Basilea: Johann Bergmann von Olpe, 1499.
- Burke, Peter y R. Po-Chia Hsia. *La traducción cultural en la Europa moderna*. Madrid: Akal, 2010.
- Cardinali, Daniel Pedro. *Cincuenta años con la piedra de la locura: apuntes autobiográficos de un científico argentino*. Buenos Aires: Asociación Argentina para el Progreso de las Ciencias, 2015.
- Coventry, William W. “Hieronymus Bosch: The Garden of Delights and the cacophony of interpretations”. Tripod. Consultado el 2 de mayo de 2019. <http://wcoventry0.tripod.com/id17.htm>
- Del Campo y Francés, Ángel, “La melancolía de Durero y la de Panofsky”, *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando* 63 (1986): 105-184.
- Demonts, Louis. “Deux primitifs neerlandais au Musée du Louvre”. *Gazette des Beaux-Arts* 4, no. 15 (1919): 1-20.
- Dioscórides Interactivo*. Consultado el 29 de abril de 2019. <http://dioscorides.usal.es/dioscoridesInteractivo.php>
- Dioscórides. *Acerca de la materia medicinal y de los venenos mortíferos*. Traducción de Andrés de Laguna. Amberes: Iuan Latio, 1555.
- Dixon, Laurinda. “Bosch’s Stone Operation: meaning, medicine and morality”. *Kektoen International Journal* 2, no. 2 (2010). <https://hekint.org/2017/01/24/boschs-stone-operation-meaning-medicine-and-morality/>
- Erasmus de Rotterdam, Desiderio *Elogio de la locura o Encomio de la estulticia*. Introducción de José Antonio Marina, edición y traducción de Pedro Voltes Bou. Daruma, 2018. 19-20.
- Evans, Benavides. “El arte en neurocirugía. La extracción quirúrgica de la piedra de la locura”. *Neuroeje* 24, no. 2 (2011): 36-38.

¹¹⁵ Jean Baudrillard, *La transparencia del mal. Ensayo sobre los fenómenos extremos* (Barcelona: Anagrama, 1993), 184-185; citado por Luis Peñalver Alhambra, “Fenomenología de la experiencia visionaria en el Bosco. De la iconografía a la figuración” (Tesis Doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 1995), 219

- Foucault, Michael. *Historia de la locura en la época clásica*. Colombia: Fondo de Cultura Económica, 1998.
- García Mahiques, Rafael. “Flora emblemática. Aproximación descriptiva del código icónico”. Tesis Doctoral, Universitat de Valencia, 1990-1991.
- García-Villoslada, Ricardo. “Rasgos característicos de la Devotio Moderna”. *Manresa* 28, no. 108 (1956).
- Gemelli, Agostino. *Il francescanesimo*. Milán: Vita e Pensiero, 1945. Consultado el 3 de mayo de 2019. www.franciscanos.org/historia/Gemelli-ElFranciscanismo-04.htm
- Gibson, Walter S. *Hieronymus Bosch*. Londres: Thames and Hudson, 1973.
- González Hernando, Irene. “La piedra de la locura”. *Revista Digital de Iconografía Medieval* 4, no. 8 (2012): 79-88.
- Groote, Geert. *Geert Grootes Tractaat ‘Contra turrim Traiectensem’ teruggevonden*. Editado por Regnerus Richardus. La Haya: Martinus Nijhoff, 1967.
- Groote, Geert. *Geert Grootes Tractaat ‘Contra turrim Traiectensem’ teruggevonden*. Editado por Regnerus Richardus. Consultado el 3 de mayo de 2019. https://www.dbnl.org/tekst/grot001rrpo01_01/index.php
- Guevara, Felipe de. *Comentarios de la pintura*. Madrid: Géronimo Ortega, Hijos de Ibarra y Compañía, 1788.
- Hadewijch. Consultado el 2 de mayo de 2019. http://ldysinger.stjohnsem.edu/@texts2/1255_hadewijch/00a_start.htm
- Helyot, Pierre. *Histoire complete et costumes des ordres monastiques, religieux et militaires*. Guingamp: B. Jollivet, 1838.
- “Hermanos de la Vida Común”. *Wikipedia*. Consultado el 4 de mayo de 2019. https://es.wikipedia.org/wiki/Hermanos_de_la_Vida_Común
- Hernández Bermejo, Jacinto Esteban y Expiración García Sánchez. “Tulips. An ornamental crop in the Andalusian Middle Ages”. *Economic Botany* 63, no. 1 (2009): 60-66. Consultado el 18 de abril de 2019, 60-66. <https://link.springer.com/article/10.1007/s12231-008-9070-3>
- Institoris, Heinrich y Jacob Sprenger. *Malleus Maleficarum*. Speyer: Peter Drach, 1487.
- Lacarra Lanz, Eukene. “El amor que dicen *hereos* o *aegritudo amoris*”. *Cahiers d'études hispaniques médiévales* 38, no. 1 (2015): 29-44.
- L'Écluse, Charles. *Rariorum plantarum historia*. Amberes: Ioannem Moretum, 1601.
- “Lista de proverbios holandeses”. WikiKids. Consultado el 2 de junio de 2019. https://wikikids.nl/Lijst_van_Nederlandse_spreekwoorden
- López de Villalobos, Francisco. *Sumario de la medicina. Tratado sobre las pestíferas bubas*. Salamanca: Antonio Barreda, 1498.
- Mattioli, Pietro Andrea. *De plantis epitome utilissima*. Frankfurt am Main, 1586.
- Montaner Frutos, Alberto y Tomás Ocharte. “Los emblemas de la orden de predicadores. El *Stemma Liliatum* y el *Stemma Formatum*”. *Emblemata. Revista aragonesa de emblemática* 3 (1997): 393-434.
- NL-DvHCO. HCO Stadsarchief Deventer, ID 1066, *Klooster St. Agnietenberg (of Bergklooster) te Zwolle*, Verkeerdheden. Consultado el 4 de octubre de 2019. <https://www.archieven.nl/nl/zoeken?miview=inv2&mivast=0&mizig=210&miadt=45&micode=1066&milang=nl#inv3t1>
- Orlandis Rovira, José. *Historia de la Iglesia*. Madrid: Palabra, 2012.
- Panofsky, Erwin. *Estudios sobre iconología*. Madrid: Alianza, 1984.
- Panofsky, Erwin. *Vida y arte de Alberto Durero*. Madrid: Alianza, 1982.

- Peña Fernández, Teodoro. “Historia de plantas y flores. La azucena y el lirio”. *La Ilustración católica* 4, no. 17 (1886): 197-200.
- Peñalta Catalán, Rocío. “Locos y locura a finales de la Edad Media: representaciones literarias y artísticas”. *Revista de Filología Románica* 25 (2008): 127-138. Consultado el 20 de abril de 2019. <https://revistas.ucm.es/index.php/RFRM/article/viewFile/RFRM0808110127A/9548>
- Peñalver Alhambra, Luis. “Fenomenología de la experiencia visionaria en el Bosco. De la iconografía a la figuración”. Tesis Doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 1995.
- Porete, Margarita. *El espejo de las almas simples*. Edición y traducción de Blanca Garí. Madrid: Siruela, 2015.
- Revuelta Guerrero, Rufina Clara. “Mujer y su imagen en los textos de Erasmo de Rotterdam”, *Revista de Estudios Colombinos* 11 (2015): 85-102.
- Schupbach, William. “A new look at the cure of folly”. *Medical History* 22 (1978): 267-281.
- Silva Maroto, Pilar. “Catálogo”. En *El Bosco: La exposición del V centenario*, editado por Pilar Silva Maroto, 356-363. Madrid: Museo Nacional del Prado, 2016.
- Silva Maroto, Pilar. “El Bosco y su obra”. En *El Bosco: La exposición del V centenario*, editado por Pilar Silva Maroto, 16-71. Madrid: Museo Nacional del Prado, 2016.
- Stoett, Frederik August. *Nederlandse spreekwoorden, spreekwijzen, uitdrukkingen en gezegden*. Zutphen: W.J. Thieme & Cie, 1923-1925. https://www.dbnl.org/tekst/stoe002nede01_01/stoe002nede01_01_1209.php
- Talegón y Talegón, Juan Gualberto. *Flora bíblico-poética o historia de las plantas celebradas en la Sagrada Escritura y por los poetas antiguos*. Madrid: Viuda e hijo de D. E. Aguado, 1871.
- Todorov, Tzvetan. *Elogio del individuo. Ensayo sobre la pintura flamenca del Renacimiento*. Traducción de Noemí Sobregués. Barcelona: Círculo de Lectores-Galaxia Gutenberg, 2006.
- Tolnay, Charles de. *Jerôme Bosch*. París: Booking Internacional, 1989.
- Van Dijk, Rudolf. *Twaalf kappitels over ontstaan, bloei en doorwerking van de Moderne Devotie*. Hilversum: Verloren, 2012.
- Van Engen, John. *Sisters and Brothers of the Common Life. The Devotio Moderna and the world of the later Middle Ages*. Filadelfia: University of Pennsylvania Press, 2008.
- Villanueva, Lorenzo Tadeo. “La Orden Española de Caballería de la Jarra”. *Boletín de la Real Academia de la Historia* 75 (1919): 68-77.
- Von Kempfen, Thomas. *De imitatione Christi*. Paris: Typographia Regia, 1611.
- Wauters, Wendy. “Extracting the stone of madness in perspective”. En *Antwerp Royal Museum Annual 2015-2016*, coordinado por Else Janssen y Frédéric Jonckheere. Antwerp: Garant, 2017.