

PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DEL PERÚ  
ESCUELA DE POSGRADO



**HACIA UNA COMPRENSIÓN GLOBAL DE LA MULTIPLICIDAD EN LA  
OBRA DE PIETER BRUEGEL**

Tesis para optar el grado de Magíster en Historia del Arte que presenta

NATASHA LUNA MÁLAGA

Asesora: CÉCILE MICHAUD COUZIN

JURADOS:

JUAN CARLOS ESTENSSORO FUCHS

CÉCILE MICHAUD COUZIN

FERNANDO VILLEGAS TORRES

San Miguel, 2015

## ***Abstract***

In Pieter Bruegel's work we find elements that were for long regarded as antithetic by historiography. What are those elements and why were they perceived as antagonistic? In order to provide an answer to those questions we shall analyze his work, study his context, and entertain a dialogue with the studies focused on him. However, our main objective is to provide an interpretation that reconciles the irreducible multiplicity that inhabits his works, i.e. to stress the heterogeneity and, without nullifying it, to transcend its seeming incompatibility.

Keywords: Pieter Bruegel, netherlandish art, classical paradigm, popular sources.

## ***Resumen***

En la obra de Pieter Bruegel encontramos elementos que, por mucho tiempo, la historiografía consideró antitéticos. ¿Cuáles son esos elementos y por qué fueron comprendidos como antagónicos? Para responder a estas preguntas deberemos analizar su obra, estudiar su contexto, y dialogar con las investigaciones que se dedicaron a él. Sin embargo, nuestro objetivo principal es sobre todo proponer una lectura que reconcilie la irreductible multiplicidad que vive al interior de sus obras, i.e. hacer patente la heterogeneidad y, sin anularla, superar su aparente incompatibilidad.

Palabras clave: Pieter Bruegel, arte neerlandés, paradigma clásico, fuentes populares.

## ÍNDICE

	pág.
<b>INTRODUCCIÓN</b>	3
<b>I Los focos de la polarización en la historiografía sobre Pieter Bruegel</b>	25
1. Las discusiones sobre el Humanismo en Bruegel	26
a. El viaje a Italia y la discusión sobre la ausencia de modelos italianos en su obra	26
b. El Renacimiento italiano a la Bruegel: sobre la monumentalidad y la armonía en su obra tardía	43
c. El humanismo clásico neerlandés y su presencia en la obra de Bruegel	47
2. Bruegel, ¿pintor popular?	57
a. Las fuentes populares en el humanismo neerlandés	57
b. Sobre un supuesto menosprecio de Bruegel hacia lo labriego-festivo: análisis comparativo de tres pinturas de tema campesino	69
<b>II Más allá de los antagonismos: una lectura reconciliadora de la multiplicidad en la obra de Pieter Bruegel</b>	86
1. La preponderancia de lo no-preponderante como <i>idée fixe</i> en la obra de Pieter Bruegel	88
2. Sobre la finitud del hombre: Análisis de <i>Paisaje con la caída de Ícaro</i>	103
3. De lo sagrado en lo banal: Análisis de <i>El censo en Belén</i>	120
<b>III CONCLUSIÓN</b>	140
<b>IV ILUSTRACIONES</b>	141
<b>V BIBLIOGRAFÍA</b>	174
<b>VI LISTA DE ILUSTRACIONES (serie A)</b>	183
<b>VII LISTA DE ILUSTRACIONES COMPARATIVAS (serie B)</b>	187

**Anexo: Ilustraciones comparativas**

## Introducción

Bruegel ha muerto. Verdad de Perogrullo, le llaman. Pero ¿es realmente una tal certeza a todas luces evidente? Y es que observamos que las investigaciones parecen seguir esforzándose por determinar *qué quiso decir* Bruegel, como si afirmaciones *concluyentes* sobre su obra fueran acaso posibles, como si algo pudiera resolverse *definitivamente* con el solo corroborar datos. No, no estamos fabricando un interlocutor ficticio que nos ayude a darle forma a nuestra propia investigación. Arthur Klein, reivindicador del enorme y nada secundario valor de los dibujos para grabados de Pieter Bruegel, observa lo que es un hecho incluso en las más recientes investigaciones: los especialistas, desde diferentes instancias y criterios, se aventuran en el “fascinante juego de lo que Bruegel *realmente* quiso decir”.<sup>1</sup> Seguidamente, y ante las contradicciones que, como cualquier otro, encuentra al comparar las conclusiones alcanzadas por aquellos investigadores, Klein añade: “un consenso es difícil de formular”.<sup>2</sup> En efecto, si nos colocamos frente al variado legado de Bruegel – variado sobre todo a nivel iconográfico –, si nos sumergimos en el complejo y exuberante periodo en el cual vivió, y así también si nos detenemos en lo que se ha escrito sobre él, el problema es evidente, y evidente es también la imposibilidad de ser resuelto. Es por ello que nos vemos obligados a llevar lo afirmado por Klein a su extremo. Para nosotros, y por las evidencias que de Bruegel se manejan, un consenso es *imposible* de formular. Sin embargo, celebramos que sea así. En otras palabras, no pretendemos eliminar esa imposibilidad, puesto que ella descansa en la característica que precisamente queremos realzar. ¿Qué objetivo persigue pues esta investigación? Reconciliar la multiplicidad en la obra de Bruegel, pero sin anular esa misma multiplicidad; trascender las dicotomías, pero exaltando la pluralidad de sus temas y lo heterodoxo de su estilo. Dicho de otro modo, aunque nuestro objetivo es una comprensión global de la obra de Bruegel, estamos conscientes de que su irreductible heterogeneidad será siempre motivo de desencuentros, sobre todo teniendo en cuenta que no solo nos enfrentamos a contenidos que podrían considerarse dispares, sino también a información imposible de confirmar. Empecemos entonces por esto último: hacer evidentes los elementos que explican la incertidumbre en torno a Bruegel y a su obra.

\*\*\*

Se sabe bien que de Bruegel se sabe poco. Su fecha de nacimiento es tan solo estimada y el rango de años de esa estimación no es menor: 1525-1530. Estas

---

<sup>1</sup> Klein 1963: 6-7. El subrayado es nuestro.

<sup>2</sup> Klein 1963: p. 7.



fechas se deducen a partir de un documento que no es del todo determinante, ya que este solo registra que Pieter Bruegel se recibió de maestro en 1551 en el gremio de San Lucas de Amberes, acontecimiento que se calcula solía darse entre los 21 y 26 años de edad.<sup>3</sup> La aritmética aquí es simple, pero no así las posibilidades. En efecto, sabemos que por ejemplo Anton van Dyck se recibió de maestro a los 19.<sup>4</sup> Sí, este último dato tampoco determina nada, pero como excepción real, abre posibilidades legítimas. ¿Es acaso imposible que tal hubiese sido el caso de Bruegel y que entonces hubiese nacido en 1532?

Otra vía para determinar su fecha de nacimiento es la fecha de su muerte, pero cruzando este dato con el epitafio redactado por su amigo geógrafo y humanista, Abraham Ortelius: Bruegel murió el 5 de septiembre de 1569, y el epitafio indica que la muerte se lo llevó “en la flor de su vida”, expresión que se refería en aquel entonces al periodo de madurez que uno vive entre los 35 y 45 años de edad.<sup>5</sup> Así que si Bruegel murió a los 45 –posible, según esta hipótesis– pudo haber nacido en 1524, y haberse así graduado de maestro a los 27, lo que, especulamos, siempre es una posibilidad, ya que así como algunos se recibían de maestros antes de lo esperado, algunos podrían así también haberlo hecho un tanto más tarde. Y con ello entonces, volviendo al rango aproximado de su fecha de nacimiento, podríamos estar hablando de uno aun mayor al conocido: 1524-1532. Siguiendo este método, y dependiendo de los factores que uno tome en cuenta, suponemos que el intervalo podría seguir variando y creciendo. Cabe mencionar que los diferentes investigadores, o simplemente asumen desde otras fuentes el intervalo 1525-1530, o explican vagamente aquel o alguno similar.<sup>6</sup> Obviamente, que sea tal o cual año se revela intrascendente. Queremos simplemente mostrar que si el periodo 1525-1530 es de por sí impreciso, la imprecisión puede legítimamente crecer.

---

<sup>3</sup> Cf. Claessens y Rousseau 1984: 28.

<sup>4</sup> Cf. Knackfuss 1899: 1-2.

<sup>5</sup> Cf. Bianconi 1988: 83. Ciertamente lo más probable es no se haya sido tan estricto con que la persona en cuestión cumpliera exactamente con ese rango de edad (35-45). Es decir, alguien en la “flor de la edad” podría tener solo 34 o más bien ya tener 46. Sin embargo, esta posibilidad solo sustenta nuestra presente argumentación.

<sup>6</sup> Solo algunos ejemplos: Gustav Glück señala simplemente que Bruegel debe haber nacido no mucho antes de 1530 (Glück 1936: p. 8). Wolfgang Stechow considera por su parte que aproximadamente 1528-1530 es lo más cercano según las evidencias; pero no precisa cuáles serían estas (Cf. Stechow: 1990: 12). Valeriano Bozal apenas de pasada escribe las fechas 1525/1530 (Cf. Bozal 2010: 19). Allart y Currie, unas de las más recientes y reconocidas estudiosas de Bruegel, solo señalan “c. 1525/1530” (Cf. Allart y Currie 2012: 37). Walter S. Gibson por su parte amplía ligeramente el rango y da por estimado las fechas 1524/1530, aunque señala, sin precisar nombres, que dos académicos restringen la posibilidad a 1527-1528. A modo de ilustración, elegimos algunas líneas de Gibson para mostrar cuán incierto es la determinación de esta fecha de nacimiento en todos. Gibson hace referencia al grabado de 1572 de Johannes Wierix que retrata a Bruegel, y afirma que en aquel Bruegel parece tener entre 40 y 45 años de edad. Conjetura además que ese retrato fue probablemente hecho poco antes de su muerte, ya que Ortelius describe a Bruegel en su epitafio como alguien que partió de este mundo en la “flor de su vida” (Cf. Gibson 1977: 13). La argumentación es pues circular.

Pero los obstáculos no terminan ahí, y Bruegel no deja de ponernos en problemas. Su ciudad natal no ha sido plenamente identificada. Van Mander, quien sería su primer biógrafo, en su *Het Schilder-Boeck* de 1604 afirma que Bruegel nació cerca de Breda en un pueblo de donde extrajo su apellido.<sup>7</sup> Sin embargo, no se han encontrado registros de un pueblo que haya llevado ese nombre o uno similar cerca de ninguna de las dos Breda, ni de la holandesa ni de la belga.<sup>8</sup> En todo caso, se asume hoy de modo general, y sin mayor especificación, que nació en la región de la hoy Brabante holandesa. Y, por cierto, ¿qué hay de su origen social? Genaille afirma en más de una ocasión su origen campesino.<sup>9</sup> Otros especulan que en razón del elevado contenido de sus obras, Bruegel no podría tener un origen tal, sino más bien el opuesto.<sup>10</sup> ¿Y qué hay de su apariencia física? Claessens nos dice que las obras en las que supuestamente se representó a sí mismo son contradictorias.<sup>11</sup> Empero tenemos dos ilustraciones que apuntan de modo más directo a él, y que sí podrían considerarse semejantes entre ellas: un supuesto autorretrato que data de alrededor de 1565, *El pintor y el crítico*, y un retrato póstumo de 1595 atribuido a Johannes Wierix, grabador en el taller *Aux Quatres Vents*, donde también laboró Bruegel;<sup>12</sup> Wierix por cierto fue uno de los –quizá– únicos cinco grabadores de su obra (figs. A1-A2).<sup>13</sup>

Por último, su apellido lo vemos escrito de diferentes formas. Hay tres de ellas que son bastante conocidas: Brueghel, Bruegel y Breughel.<sup>14</sup> A partir de lo que nos queda de su obra, se infiere que Bruegel firmó desde un inicio, y por un buen tiempo como “Brueghel”, pero que a partir de 1559 firmó, anulando la “h”, como “Bruegel”, y además, ya no en cursiva, sino –siguiendo un modelo humanista– en caracteres

<sup>7</sup> Cf. Van Mander 1884: 299. Es a partir de esa vaga afirmación que otros como Genaille han especulado sobre esta supuesta ciudad. Ver nota siguiente.

<sup>8</sup> Cf. Gibson 1977: 13. Como otros también lo hacen, Gibson señala que en tiempo de Bruegel, en 1567, Ludovico Guicciardini se refirió al pintor como “Pieter Bruegel de Breda”, pero Guicciardini no diría nada en relación con su apellido. Robert Genaille, afirma por su parte, que nació en el pueblo de Brögel, Cf. Genaille 1942: 3. Sin embargo, no se ha encontrado una ciudad con tal nombre cerca de Breda. Al parecer, la información que más confianza genera es que “Bruegel” refiere, no a su lugar de origen, sino al nombre de familia, ya que en el registro del gremio de San Lucas, se habla de “Peeter Brueghels”; la “s” final significaría “hijo de”. Cf. Stechow 1990: 12.

<sup>9</sup> Genaille lo hace de manera explícita, Cf. Genaille 1942: 3 y 6.

<sup>10</sup> Cf. Claessens y Rousseau 1984: 50.

<sup>11</sup> Cf. Claessens y Rousseau 1984: 27. Las pinturas en las que supuestamente Bruegel se habría autorrepresentado son, por ejemplo, *La predicación de San Juan Bautista* (1566, Museo de Bellas Artes, Budapest), y *Camino del Calvario* (1564; Kunsthistorisches Museum, Viena).

<sup>12</sup> Claessens y Rousseau, por su parte, consideran que el retrato realizado por Johannes Wierix, al no haber sido realizado en vida de Bruegel, no es del todo confiable, Cf. Claessens y Rousseau 1984: 27.

<sup>13</sup> Cf. Van Bastelaer 1908: 14. Nota aparte: Si el nombre de este grabador nos resulta familiar es porque los grabados de los hermanos Wierix (Johannes, Anton, y sobre todo, el más famoso entre ellos para nosotros, Hieronymus) fueron una de las vías por las que el arte europeo llegó a nosotros, siendo fuente e incluso modelo para muchas de nuestras pinturas de la época.

<sup>14</sup> Entre otras formas de escribirlo, podemos encontrar “Bruochl”, aunque esta forma corresponde más bien a cómo lo escribió Scipio Fabius en dos cartas (junio de 1561 y abril de 1565, ambas desde Bologna, Italia) dirigidas a Abraham Ortelius. En ellas se refiere al pintor (y también a Maarten de Vos) simplemente para enviarle sus saludos. Cf. Popham 1931: 184-188.

romanos y en mayúsculas.<sup>15</sup> Sin embargo, podemos observar que entre las planchas autenticadas, el asunto no se revela tan simple, ya que esa grafía humanista a veces incluye la “h” (figs. A3-A5). Ciertamente, no podemos saber a ciencia cierta si esto fue decisión del mismo Bruegel o del grabador de turno, ya que este último, muchas veces, y como veremos más adelante, alteraba incluso motivos dibujados por el artista flamenco.<sup>16</sup> En todo caso, otra vez, la irreparable incertidumbre. Podría ocurrir incluso que el mismo Bruegel, aunque parece en efecto haber conscientemente elegido una firma particular desde 1559, no haya considerado la exactitud y constancia de la ortografía de su nombre como un asunto de primer orden. Sus hijos, por su parte, conservaron la forma primigenia “Brueghel”.<sup>17</sup> Y si bien la mayoría de investigaciones, sobre todo a partir de la segunda mitad del siglo XX en adelante, optan por “Bruegel” (es decir, sin “h”) para referirse al padre, es evidente también que aun hoy no hay un consenso al respecto.<sup>18</sup>

Nos dirán que nos enredamos en datos insignificantes: años más, años menos, más al norte o más al sur, con “h” o sin “h”, etc. Pero adrede ha sido esta especulación, así como su voluntad de nadar en la indecisión, para así afirmar nuestra postura de que la objetividad de los datos es, independientemente de su legitimidad, insuficiente para determinar conclusiones.

Ciertamente, ubicar a un artista en un periodo y un espacio artístico particulares es fundamental. Sin embargo, si son evidentes las lagunas en torno a la vida de Bruegel, no se desconocen tampoco los puntos básicos de su trayectoria y sus principales estancias; los datos perdidos parecen en efecto menores, las distancias e imprecisiones de tiempos y espacios no son graves. Sin embargo, la indeterminación no gobierna solo su biografía, sino también su obra. Y he ahí que la falta de certeza se torna legítimamente problemática para cualquier investigador. Segunda fuente entonces de la incertidumbre: el *corpus* mismo de Bruegel.

\*\*\*

En cuanto a sus dibujos, el gran catálogo de 1908 de René Bastelaer registra y con ello afirma la mano de Bruegel en 278 dibujos. Hoy en día, menos de 90 dibujos

---

<sup>15</sup> Cf. Claessens y Rousseau 1984: 181; Cf. Sullivan 2010: 18-19. Para Margaret A. Sullivan, cómo firmó Bruegel no es asunto menor, ya que su posterior firma revelaría un interés por mostrarse como humanista.

<sup>16</sup> Cf. Klein 1963: 179 y 198.

<sup>17</sup> Cf. Allart y Currie 2012: 38.

<sup>18</sup> Que la ortografía de su apellido así como la pronunciación que le corresponde es un tema en el que se detienen los investigadores lo podemos ver en las siguientes fuentes: Cf. Klein 1963: xii; Cf. Allart y Currie 2012: 38; Cf. Sullivan 2010: 18-19; Cf. Claessens y Rousseau 1984: 181.

son considerados como obras del maestro neerlandés.<sup>19</sup> En cuanto a sus pinturas, menos de 40 han sido unánimemente aceptadas como ejecutadas por Bruegel.<sup>20</sup> Otras son aun hoy materia de debate, y así también existe un número de pinturas mencionadas en textos antiguos, pero que ante la ausencia de un soporte material, hoy se consideran perdidas.<sup>21</sup> De hecho, una de ellas habría llevado el nada intrascendente nombre de *El triunfo de la verdad*, aunque en realidad de esa obra no se sabe nada más que el nombre tal cual es mencionado por van Mander.<sup>22</sup> Independientemente de que tal título pudiera haber sido colocado post Bruegel, nos preguntamos cómo habrá sido aquella obra para ser llamada de tal modo. ¿Nos permitiría ella al menos atisbar el tan ansiado “lo que quiso decir Bruegel”? ¿De qué preguntas podríamos disponer al contrastarla con una obra como *El triunfo de la muerte* (fig. A6)?; apenas podemos imaginar lo que hemos perdido para nuestras investigaciones. A todo esto hay que añadirle que la fama que conoció Bruegel sobre todo después de su muerte, y de modo continuo durante las primeras décadas del siglo XVII, incentivó un mercado de copiaje –sin intenciones de estafa– y de falsificación. Es decir, se difundió y conoció masivamente a Bruegel, no desde el verdadero Bruegel. Y hay que tener en cuenta igualmente los repintes y alteraciones que afectaron más de una de sus obras.<sup>23</sup> Adicionalmente, es necesario considerar que lo que circuló abundantemente fueron los grabados que se hicieron a partir de sus dibujos, pero que sus pinturas fueron desde un inicio destinadas a colecciones privadas, y permanecieron ahí por siglos, haciendo parcial así el conocimiento de su *corpus*. Estos últimos datos nos hacen pensar en cuánto se ha escrito sobre él desde lagunas, esta vez, sí entorpecedoras, sobre todo porque todas aquellas líneas seguramente no permanecieron inocuas en el papel en el que fueron publicadas, sino que por el contrario fueron alimentando interpretaciones que a su vez fueron configurando nuestra comprensión de su obra, al punto que las investigaciones más recientes hacen un explícito esfuerzo por enderezar antiguos (pre)juicios en torno a

<sup>19</sup> Cf. Klein 1963: 4-5. Por su parte, Dominique Allart y Christina Currie afirman que solo 66 han sido autenticados, y que se presumen 26 perdidos, Cf. Allart y Currie 2012: 83 (n. 27).

<sup>20</sup> Cf. Allart y Currie 2012: 39. Por nuestra parte, nosotros ampliaremos el total a unas 48, ya que es el número que más o menos reúne las diferentes atribuciones efectivamente posibles.

<sup>21</sup> No se sabe si para la “serie de las estaciones” Bruegel hizo doce pinturas o solo seis; y si hubiesen sido solo seis, por lo menos una estaría perdida. Asimismo, el inventario de Rubens nos informa que habría existido por lo menos cuatro retratos de campesinos (solo se posee hoy en día, uno: *Cabeza de campesina*, ca. 1563, Alte Pinakothek, Munich). Giulio Clovio, con quien Bruegel pasó una temporada en Italia, habría poseído cinco o seis pinturas; hoy todas perdidas. Van Mander menciona por su parte también más de una obra hoy ausente.

<sup>22</sup> *El triunfo de la verdad* es mencionado por van Mander, quien además señala que Bruegel la consideró su mejor obra. Cf. Van Mander 1604: 304.

<sup>23</sup> Es el caso de *La masacre de los inocentes* (ca. 1567) que fue adquirida por Rodolfo II de Habsburgo, emperador del Santo Imperio entre 1576 y 1612. Al considerarla violenta, ordenó que la retocaran: los infantes asesinados pasaron a ser reemplazados por animales y comida, transformando una masacre en una escena de pillaje. Esta versión es parte de la Colección Real en Hampton Court, Londres.



ella.<sup>24</sup> Si consideramos ahora también ese filtro que altera la retina académica (nos referimos a la tendencia académica hacia las dicotomías, sumada a los ideales intelectuales y estéticos del XVIII y del XIX), el panorama se manifiesta aterrador, por intrincado, pero sobre todo por tergiversador.<sup>25</sup> De hecho, ¿es posible tener la obra de Bruegel frente a nuestros ojos, y verla realmente a ella? No. Ya hay más de una capa teórica entre su obra y nuestros ojos. Pero observemos que si cuestionamos la historiografía, no es el Renacimiento lo que está en nuestra mira, sino las interpretaciones que se tejieron sobre todo desde el siglo XVIII, y en particular durante el siglo XIX, interpretaciones que formaron la forma occidental de comprender y estimar el arte. Ciertamente esto no solo afectó a Bruegel: si la historiografía lo sometió a una comprensión polarizada, estropeando así la percepción de su obra, y en una primera y muy larga etapa, y en razón de ciertos estándares, lo relegó a la categoría de pintor menor, ello no es más que el síntoma de un problema que seguramente afectó a varios otros artistas, incluso fuera de la escuela neerlandesa. Y aunque nos encontramos hoy en el siglo XXI, no podemos sin más pretender habernos librado de tales prejuicios. Manuales sobre Bruegel, y sumillas masivas sobre su obra confirman que no pisamos un suelo conceptual muy diferente al pasado. Haremos las referencias pertinentes en nuestros capítulos.

---

<sup>24</sup> Hymans, por la descripción que realiza, parece referirse a la versión alterada de *La masacre de los inocentes*. No menciona para ello ningún título, pero llega a afirmar que van Mander no hace mención de tal obra, si bien van Mander sí se refiere, título incluido, a tal representación; claro está, con una descripción algo distinta, probablemente entonces a la versión sin alteraciones. Cf. Hymans 1891: 24; Cf. Van Mander 1884: 302. Por su parte, Arthur Klein se refiere más de una vez a las alteraciones que sufrieron sus dibujos a la hora de pasar a grabados. Cf. Klein 1963: 179 y 198.

<sup>25</sup> Con “tendencia académica hacia las dicotomías” nos referimos a la persistente inclinación por clasificar según dos lotes polarizados de conceptos. Esto no se dio necesariamente como una regla a seguir, pero sí parece haber sido una actitud subyacente y repetida en la práctica intelectual de la época. Aquí algunas referencias que nos permiten hablar de tal actitud dicotómica: Gombrich sostiene que en el siglo XVIII se puso de moda el método de las polaridades, y que las clases que estructuraban esas polaridades fueron clases diferenciadas y fijas (Gombrich 1984: 186). Asimismo, y refiriéndose al mismo tema, afirma que las dicotomías se dieron según dos categorías fundamentales: lo clásico y lo no-clásico (Gombrich 1984: 187). Es decir, no solo habría habido un pensamiento que distinguía dos partes opuestas, sino que entre esas dos partes opuestas, una era la estimada y la otra cuestionada, y aquella estimada estaba relacionada con los ideales estéticos de lo clásico. Esa tendencia, afirma Gombrich, prosiguió en el siglo XIX (Gombrich 1984: 190). Pero si Gombrich lo observa en la historia del arte, esa advertencia sobre cómo funcionaba en general el pensamiento moderno ya se había dado en Nietzsche, es decir, ya en la segunda mitad del XIX. En efecto, incluso en las primeras páginas de *Más allá del bien y del mal* Nietzsche habla de una tendencia hacia las antítesis como lo propio del pensamiento que lo precedió (y por qué no, del que le era contemporáneo también), y diagnostica así el intelecto de los siglos XVII a XIX como uno guiado por el principio de no-contradicción. Más adelante en el tiempo, Heidegger en uno de sus tantos diagnósticos sobre la “verdad moderna”, observa también que la mirada moderna simplificó la noción de verdad, estableciendo la polaridad entre el *certum* y el *falsum*. Esto puede verse de manera precisa en su curso sobre Parménides (Heidegger 2005: 39 y ss). En este sentido, no es que haya una manifestación explícita de pensar las cosas a partir de dicotomías, sino que esa parece ser la estructura sobre la cual descansó la reflexión en general durante los siglos XVII en adelante. Si volvemos al tema que nos ocupa, veremos que, a su modo, Mijail Bajtin percibe la misma tendencia, al notar que ya en el XVII, pero sobre todo desde el XVIII en adelante, el pensamiento concibió como incompatibles lo serio y lo cómico (Bajtin 1987: 61). Esa distinción reflejaría lo que afirma Gombrich, es decir, esas otras categorías no serían más que disfraces tras los que se esconderían las dos categorías fundamentales de lo clásico y lo no-clásico (Gombrich 1984: 187). En todo caso, nosotros adherimos a tal evaluación del pensamiento moderno (XVII-XIX) y esa postura es parte central de esta tesis.

Respecto entonces de la incertidumbre en torno a su obra, independientemente de situarnos hoy en un tiempo de mayor rigor académico, de mayores posibilidades tecnológicas, de mayor disponibilidad, sistematicidad y amplitud de fuentes y estudios, no deja de ser cierto que de Bruegel sabemos poco, y al mismo tiempo, demasiado, pero desde fuentes en parte sospechosas. No deja entonces de ser cierto que buena parte de lo que buscamos saber parece haberse perdido inexorablemente, y que la mayor parte de lo que hemos “encontrado” se ha construido con poca consistencia. Pero ¿no estamos todos acaso en extremo conscientes de esto? Sí, y sin embargo... En un libro de reciente publicación (*The Brueg[H]el Phenomenon*, 2012), las investigadoras Dominique Allart y Christina Currie nos ofrecen un exhaustivo estudio de corte científico de ciertas obras de Pieter Bruegel y del hijo mayor de este y fiel copista, Pieter Brueghel el Joven o II. Allart y Currie se han servido de reflectogramas infrarrojos, dendrocronología, radiografías X, análisis de carbono 14, etc. Las autoras se precian de la ciencia a la que han tenido acceso – esfuerzo hasta ahora inédito tratándose de Bruegel–, y no es para menos, ya que aquel tipo de análisis permite legítimamente lo siguiente: sospechar de especulaciones insuficientemente fundadas, abrir nuevas preguntas, conocer patrones de creación, y un enriquecedor etcétera. Allart y Currie quieren descubrir, afirman, “lo que yace debajo de la superficie pintada”.<sup>26</sup> Ahora bien, sería injusto de nuestra parte querer interpretar esto de “lo que yace debajo de la superficie” como la pretensión de un acceso a una suerte de esencia que por cierto solo la ciencia podría descubrir, y entonces que la tecnología y solo ella podría decirnos “qué quiso decir Bruegel”. Sería injusto pues es evidente en esas líneas que el alcance que buscan Allart y Currie no es el de la *verdad* (ni parecen postular que esta exista), sino simplemente, lo que en efecto yace debajo de la superficie: el dibujo preliminar, las capas y los tipos de pintura, la edad de los materiales involucrados, etc. Pero ¿es realmente tan carente de presunción académica el proyecto Allart-Currie? Como todos los demás investigadores, ambas señalan y admiten las no pocas lagunas de información sobre Bruegel, y estamos de acuerdo: ¿hasta dónde podría pretender llegar la historiografía en sus conclusiones con tan poco sobre qué sostenerse? Pero, de hecho, el problema es aún más de fondo: incluso si todos los datos estuvieran a disposición, ¿puede llegarse a interpretaciones *completamente* satisfactorias? Creemos que no. Empero, así como es evidente la incertidumbre, también es perceptible en aquella publicación el derroche de confianza y de seguridad, y sus conclusiones así lo manifiestan. Esto lo corroboraremos con pasajes precisos de *The*

---

<sup>26</sup> Allart y Currie 2012: 15.

*Bruegel[H]el Phenomenon* al momento de analizar aquella pintura que más debates ha provocado: *Paisaje con la caída de Ícaro*. Veremos en efecto ahí que la precisión objetiva no es suficiente para amortizar la incertidumbre hasta su nulidad, y que sin embargo, las mencionadas expertas tratan aquella objetividad científica como si fuera la solución final a las varias preguntas que han generado debate. Para nosotros, es imposible llegar a determinaciones que realmente se puedan considerar irrefutables. Y es que es Bruegel mismo, o valga precisar, sus obras, las que no permiten conclusiones finales sobre lo que ellas significan (aunque quisiéramos radicalizar el asunto, y afirmar que es la naturaleza del arte la que no lo permite).

Lo que queremos decir es que no importa cuánta sofisticación alcance la tecnología; aunque estimula el avance de las investigaciones, al mismo tiempo *solo nos permite acceder a una información que se restringe a lo sensible, a lo en efecto verificable*. Pero ¿es ello suficiente para investigar y pensar el arte? ¿En qué sentido amplía el conocimiento? La información que proporcionan los análisis por dendrocronología, reflectografía infrarroja, y afines, no son realmente *otra* información respecto de la que teníamos antes de la sofisticación tecnológica. Y es que los resultados que arrojan los análisis científicos son información que también es perceptible al ojo, solo que a uno que se sirve de las capacidades que le faculta la ciencia. En efecto, en el caso de Bruegel, *vemos* los dibujos subyacentes y previos al proceso de pintado, *vemos* las capas de pintura, *vemos* los trazos del pintor –cosa que nos permite advertir su modo de ejecutar y hasta el material utilizado–, *vemos* los colores originales –y la diferencia entonces con la alteración provocada por el tiempo: *Vemos*, identificamos, concluimos. Se puede sí entonces saber qué hay detrás de la capa de pintura que está en la superficie, y esa información es indudablemente valiosa. De esto no dudamos, pero ¿qué tan detrás podemos llegar? Hay fondos que son pues insondables, y sobre todo, inmateriales. Ahora bien, ¿acaso desconfiamos en esta tesis de los sentidos? No. Platón y Descartes también han muerto. Pero más aun, no solo no sospechamos de los sentidos, sino que confiamos en ellos, y será no solo enriquecedor, sino sobre todo insoslayable conocer lo que los sentidos, en su versión potenciada por la tecnología, nos puedan ofrecer. Empero, no hacemos ni haremos absoluta, única ni final su autoridad. Y es que existe solo una diferencia de grado entre los datos históricos y los datos proporcionados por la más alta y meticulosa tecnología, y como ya lo hemos señalado, para nosotros el alcance de ambos tipos de fuentes, i.e. de los datos en general, independientemente de su exactitud, es ciertamente legítimo y beneficioso, pero también irremediabilmente limitado. Expliquemos esto por medio de un ejemplo (se presentarán más a lo largo de la tesis).



¿Qué significa que Bruegel haya dejado Amberes en 1563 por una Bruselas, no solo menos laica sino sobre todo más controlada por la persecución católico-española al ser sede de gobierno de los Países Bajos españoles? ¿Qué significa que algunas de sus obras hayan sido adquiridas por el cardenal Granvelle, y entonces por una autoridad católica? ¿*Determinan* estos *datos* el catolicismo de Bruegel, su fidelidad, su adhesión sumisa? (y es que si los documentos históricos no mienten, la única forma de haber vivido en paz en medio de la agresiva persecución española en los Países Bajos de aquellos años habría sido solo por vías de una subordinación total). No, nada de lo que poseemos como registro confirma tal o cual adhesión de su fe. Sin embargo, sí se mudó a Bruselas en 1563, y sí los registros dan cuenta de lo extremadamente turbulenta, violenta y vigilante que fue aquella ciudad en aquellos años.<sup>27</sup> Y si hubiera un documento “confirmando” su fe, ¿acaso no cabe pensar que solo era una fachada para evitar problemas?<sup>28</sup> Podemos tener datos confirmados, pero no por ello certezas sobre Bruegel. Y si nos apoyamos en sus obras, el asunto de su fe tampoco se muestra sencillo de resolver. Lo veremos en los análisis correspondientes.

Ahora bien, esto último es apenas un ejemplo de las tantas preguntas que se han planteado sobre Bruegel, y que apuntan a misterios que no serán resueltos. Ciertamente, esto no deslegitima el sumergirse en especulaciones –inevitables, por cierto–, sobre todo si estas especulaciones se alimentan de meticulosos, esforzados y serios estudios cuya calidad, sobre todo en el caso de los más recientes, es innegable. Sin embargo, ¿es acaso el problema que enfrentamos, solo el de una ausencia de fuentes? De ningún modo. Más datos no resolverían las lagunas mayores.<sup>29</sup>

---

<sup>27</sup> No estamos diciendo con esto que la altamente comercial Amberes estuviera libre de la persecución, menos aun al ser foco de varias e importantes revueltas protestantes. De hecho, Christophe Plantin, editor e impresor francés instalado en Amberes, y quien fuera parte del círculo de Bruegel junto con Abraham Ortelius, tuvo que huir en 1561 porque pesaban en contra de él y de su taller acusaciones en razón de trabajos considerados anti-católicos. Y, en efecto, tanto Bruselas, como Amberes, pero así también Brujas, entre otras ciudades de la región, estaban no solo amenazadas por una persecución ordenada desde España (se dice que fue en los Países Bajos que se registraron más ejecuciones por herejía), sino además regadas de espías. Las denuncias fueron pues un asunto cotidiano, sobre todo cuando se ofrecieron recompensas monetarias por ellas. Cf. Sullivan 2010: 176-178. Ahora bien, esto solo acrecienta la incertidumbre alrededor de por qué Bruegel se mudó, y para empezar, si es que el motivo tuvo algo que ver con aquel contexto. Supuestamente, fue su suegra quien le exigió salir de Amberes para que así no estuviera cerca de su antigua amante. Conjeturamos que la mayoría de los investigadores harían caso omiso de un motivo tan “poco serio”. Sea como fuere, se ha especulado, a partir de esta mudanza, tanto a favor como en contra de su catolicismo. La multiplicidad de interpretaciones es comprensible.

<sup>28</sup> A partir de diferentes documentos, se ha sugerido que si bien Abraham Ortelius actuó como un católico ortodoxo, esto no fue más que una apariencia para protegerse de la constante persecución que se dio en su suelo y en su época. Cf. Harris 2003: 89-90.

<sup>29</sup> Ciertamente, no podemos negar que no nos es posible adentrarnos en un estudio técnico, dadas las limitaciones de nuestra investigación, y así nuestra tesis tampoco podría, aun si lo buscara –cosa que no es el caso–, seguir un curso formalista. Enfocarnos en lo iconográfico es entonces lo más prudente. Sin embargo, creemos firmemente que es también la mejor estrategia para confrontar a la historiografía en torno a la obra de Bruegel. Ahora bien, fuera de ello, y como ya ha sido mencionado, todos los estudios de corte técnico-científico a nuestra disposición, serán aprovechados por nosotros, y no dejaremos tampoco de atender a lo formal siempre y cuando sea pertinente en nuestra investigación.

Enmendando entonces lo que manifestábamos al principio de esta introducción, quizá no sean las obras de Bruegel las que sean las causantes de tantas trabas y obstáculos a la hora de pensar su trabajo artístico, sino nuestra particular epistemología, i.e. las categorías que inevitablemente configuran y ordenan nuestra comprensión de las cosas. En efecto, la multiplicidad para algunos irreconciliable de sus temas, su modo heterodoxo de representarlos, etc., son un desafío para nuestro tan arraigado suelo conceptual, incapaz, al parecer, de alejarse de paradigmas tanto clásicos como ilustrados, paradigmas que a su vez separan todo en dicotomías.<sup>30</sup>

Todo lo anterior, un recuento de las varias imprecisiones sobre su vida, así como sobre su obra, pero sobre todo de cómo se han bifurcado las investigaciones a partir de aquellas, nos sirve para afirmar que Bruegel parece presentarse como la fuente ideal para revelar las bases, así como las limitaciones de la historiografía, a pesar de la sofisticación alcanzada. Y volvemos entonces al inicio de nuestra introducción: no pretendemos saber ni defender de modo concluyente qué quiso decir Bruegel. Eso escapa a nuestras posibilidades y a las de cualquier otro investigador. Lo que busca esta tesis es proponer una lectura que, allende los antagonismos, se muestre como *posible*, pero reuniendo y abrazando la multiplicidad. Y surge esta propuesta a partir de un cuestionamiento que puede manifestarse en varias preguntas que serán implícitas en el desarrollo de toda nuestra investigación: ¿qué y sobre la base de qué se afirma que Bruegel quiso decir tal cosa? ¿Qué elementos de su obra llevan a tales o cuales afirmaciones/negaciones? ¿Hay algún elemento que haya sido ignorado? ¿Qué preguntas no se han hecho, y por qué no han sido hechas? ¿Por qué ciertos datos parecen certeros y determinantes para la Historia del Arte a la hora de pensar a Bruegel, y por qué otros tan ambiguos, y hasta insignificantes? ¿Sobre qué se fundamenta esta disciplina cuando afirma y cuando niega, y mejor aun, *qué ni siquiera se encuentra en el radar de sus negaciones y afirmaciones*? Ciertamente, no investigaremos a la Historia del Arte en general, y así nuestra pregunta a ella será indirecta, ya que el escenario ideal para un tal cuestionamiento no es otro que la obra misma de Bruegel y lo que esta nos ofrece como campo de batalla: la multiplicidad irreductible y la disonancia de sus temas, pero así como el *qué*, también y sobre todo el *cómo* de aquellas representaciones. Consideramos entonces que la pregunta a la Historia del Arte tendrá más fuerza si “simplemente” nos enfocamos en las obras, nos quedamos en ellas, las analizamos dentro de nuestras posibilidades, las estudiamos, y hacemos preguntas sobre ellas y lo que se ha dicho sobre ellas. Pero precisamente,

---

<sup>30</sup> Al inicio del subcapítulo 2.a (“Las fuentes populares en el humanismo neerlandés”) del capítulo I de nuestra tesis, hacemos una rápida enumeración que ilustraría tales dicotomías.

¿qué se ha escrito sobre Bruegel? Vayamos pues a ello. Tercera fuente de incertidumbres: las investigaciones sobre la obra de Bruegel.

\*\*\*

Al parecer las diferentes exégesis sobre Bruegel recogen su obra solo parcialmente: ¿Bruegel humorista?<sup>31</sup> Quizá (y admitimos solo un quizá porque con ese rótulo se reduce el alcance de las obras en cuestión), si pensamos en pinturas como *El campesino y el ladrón de nidos* o el dibujo *La kermesse del día de San Jorge* (figs. B1-B2).<sup>32</sup> Imposible sin embargo restringirlo al mero humor si nos detenemos ante, por ejemplo, *La masacre de los inocentes* (fig. A25).<sup>33</sup> ¿Bruegel, mero retratista de la realidad?<sup>34</sup> Su primera etapa exclusivamente paisajista, sus pinturas representando las estaciones, podrían alentar tal idea, pero aquella caracterización se torna inexacta al contemplar *La muerte de la virgen* o *Dulle Griet* (figs. B3 y A7). ¿Bruegel, mero recopilador de costumbres?<sup>35</sup> Quizá posible a partir de, por ejemplo, *Juegos de niños* (fig. A8), pero imposible ante cuadros como *Paisaje con la caída de Ícaro* (fig. A24) o *La parábola de los ciegos* (fig. B5). ¿Bruegel, violento y agitado?<sup>36</sup> De alguna manera lo afirman *La caída de los ángeles rebeldes* y *Dulle Griet* (fig. A9 y A7), pero no así *La huida a Egipto* (fig. B6) o *La cosecha de heno* (fig. B7). ¿Bruegel, seguidor de El Bosco y entonces “demoníaco”?<sup>37</sup> Sobre todo *El triunfo de la muerte* y *Dulle Griet* (figs. A6-A7) parecen apuntar a esto, pero ¿qué hay de *El misántropo* (fig. A11) o de *Cazadores en la nieve* (fig. A12)?; ¿Bruegel campesino?<sup>38</sup> Sí, las más famosas pinturas señalan eso si bien esa caracterización dice poco o nada. Sin embargo, hay también en su obra temas humanistas como la caída de Faetón y la de Ícaro (figs. B21-B22, B24); ¿Bruegel clásico y humanista? Mencionamos recién las que darían pie

<sup>31</sup> Con esto, obviamente nos referimos a la influyente caracterización de Carel van Mander.

<sup>32</sup> *El campesino y el ladrón de nidos* (1568, Kunsthistorisches Museum, Viena), *La kermesse del día de San Jorge* (ca. 1559, original perdido).

<sup>33</sup> *La masacre de los inocentes* (ca. 1567, Kunsthistorisches Museum, Viena).

<sup>34</sup> En 1927, el crítico de arte Roger Fry caracterizó a la pintura flamenca en general como preocupada únicamente por la realidad inmediata, representándola además sin ningún espíritu crítico, esto a diferencia del arte italiano. Y de modo específico, Bruegel era a sus ojos un mero ilustrador, no un artista, el equivalente a un caricaturista. Citado en Gibson 2006: 5-6.

<sup>35</sup> Lo señalado en la nota anterior podría servir también para esta caracterización.

<sup>36</sup> La caracterización que hace Baudelaire en sus *Curiosités Esthétiques* podría etiquetarlo de ese modo, Cf. Baudelaire 1962: 302-304. Por su parte, Max Dvorak, en su *Kunstgeschichte als Geistesgeschichte* de 1928, señala que la preocupación principal de Bruegel era representar lo extravagante y grotesco. Citado en Bianconi 1988: 11.

<sup>37</sup> Baudelaire precisamente hace la relación entre Bruegel y una fantasía y gracia satánica. Cf. Baudelaire 1962: 303. Y como ya lo hemos visto, más de uno, identifica a Bruegel con El Bosco, a partir de sus representaciones fantásticas y colmadas de monstruos. Cabe observar que la obra de El Bosco no siempre recurre a la fantasía que representa el mal, si bien es cierto, ello caracteriza sus obras más famosas.

<sup>38</sup> En la *Biographie Nationale* de 1872, Adolphe Siret dice que en Bruegel “se encuentran todas las virtudes y defectos de la escuela campesina”, citado en Bianconi 1988: 10. Pero en general lo de “campesino” ha sido una caracterización que se ha referido a su posible origen y a sus temas representados.

a esa concepción, pero he aquí que aparecen las muy famosas *Danza Nupcial* y *Danza Campesina* (figs. A16 y A18), así como las que incluyen lo sí explícitamente grotesco –más de un dibujo de su serie de los *Vicios* (figs. A19, A21)–, siguiendo por cierto con esto último una tradición. Podríamos continuar con el juego de que no hay forma de encapsular a Bruegel en una descripción plenamente satisfactoria; de hecho ni siquiera una fragmentaria basta en razón del reduccionismo de aquellos rótulos incluso para con las obras que sí parecen serles adecuadas.

Si hemos hecho este breve recuento es porque estas etiquetas cuya efectividad hemos querido desestimar han ido de aquí a allá, desde su muerte o poco antes de esta, hasta el día de hoy. Incluso entre las últimas investigaciones, encontramos a Walter S. Gibson y Margaret A. Sullivan jaloneando a Bruegel de un extremo a otro –y explícitamente, ambos investigadores se refieren el uno al trabajo del otro–. El primero lleva a Bruegel hacia el humor-por-sobre-todas-las-cosas, y Sullivan hacia el lado humanista, serio y didáctico. Ciertamente, ninguno lo hace bajo las fórmulas precedentes, todavía muy ingenuas y extremistas, pero no dejan de servirse de un discurso solo veladamente diferente al de sus antecesores: por un lado, dándole más peso a las obras que satisfacen sus interpretaciones, por otro, menguando, ya sea el valor, la importancia o el alcance posible de la lectura de pinturas menos convenientes.<sup>39</sup>

Asimismo, otra forma de emprender la lectura de todo lo que se ha escrito sobre Bruegel es separando, por un lado, a aquellos que no quieren ver más allá de lo representado, es decir, los que se limitan a lo mostrado por la superficie tal cual esta se presenta. Y se quedan ahí, ya sea para minimizar su obra calificándola de simple y de mero retrato de la realidad, ya sea para celebrar y enfatizar la exuberancia y el humor. Por otro lado tenemos a los que comprenden a Bruegel como Panofsky comprende en general la pintura flamenca, i.e. como representaciones que guardan su significado debajo de lo que está visualmente ante nosotros. Esto último permite evitar reducir el posible alcance de las obras de Bruegel, pero también convertir la imagen trabajada por el pintor en aquello que *no* es ni podría ser. Esta última vía suele anular el humor, comprender la extravagancia y el color como un cuestionamiento del artista, al punto, en algunos casos, de transformar a Bruegel en pesimista. Pero hay que precisar: si la bibliografía muestra que historiográficamente Bruegel ha sido colocado o en un bando o en otro muy opuesto, este antagonismo se ha ido desarrollando

---

<sup>39</sup> Solo como ejemplo, Walter Gibson subraya que *Paisaje con la caída de Ícaro* es la única pintura con tema mitológico, como quien afirma su rareza y su status de hecho aislado; no informa además que hay más de un dibujo con temas del mismo origen clásico, y asimismo, sin ofrecer ningún sustento, manifiesta que seguramente el sol en el ocaso es obra de un repinte, y no una intención original de Bruegel. Cf. Gibson 1977: 40.



progresivamente, habiéndose iniciado con la interpretación que solo consideró lo pintoresco. En efecto, Bruegel fue conocido mucho tiempo por los apelativos de “pintor de campesinos” (o “pintor campesino”) y “Pier den Drol” (Pieter, el cómico).<sup>40</sup> Claro está, en lo pintoresco y gracioso se incluyó también lo vulgar y hasta lo fantástico. Esto último por aquellas obras que son similares a las de El Bosco. Al respecto, cabe mencionar que patentemente Bruegel siguió en sus inicios la estela de El Bosco, dada la demanda que había por las obras de este, y a pedido del taller en el que laboraba. Incluso trabajos de Bruegel llegaron a publicarse como si fueran diseños de El Bosco.<sup>41</sup> Ahora bien, esta primera instancia exegética no debe sorprendernos, ya que su estilo despierta esa primera idea en el espectador, perezoso o no, sobre todo en comparación con ejemplares de otros pintores de la misma época, representaciones más circunspectas y tradicionales, cuadros que, en sus temas y su composición, eran más adecuados a los ideales del Renacimiento clásico –y sobre todo, más adecuados a lo que la historiografía perpetuó como modelo a seguir–. Es decir, en un primer momento de la conciencia historiográfica, Bruegel fue “el gracioso”, modo simplificado de reunir características que no congeniaban con lo clásico, y que en consecuencia minimizaron su valor como artista.<sup>42</sup>

Es recién con el siglo XX, y progresivamente, que Bruegel pasó de ser “Pier den Drol” al otro extremo: pintor grave, filósofo, y hasta pesimista y trágico. Es decir, pasó de la ligereza y la poca seriedad de la representación de lo demasiado mundano y cotidiano a la seriedad de quien lleva en su obra contenidos densos e intrincados.<sup>43</sup>

<sup>40</sup> Cf. Van Mander 1884: 299.

<sup>41</sup> Es el caso del famoso dibujo de 1556, *Los peces grandes se comen a los pequeños* (Albertina Museum, Viena). Sería el dueño del taller, Hieronymus Cock quien habría tomado tal decisión para asegurar la venta del grabado. Cf. Gibson 1977: 44-45.

<sup>42</sup> En su acepción antigua, “drol” equivale a “grappenmaker”, es decir, bromista, gracioso (hoy en día, más bien significa “excremento”). Y, siguiendo esa antigua acepción, “drol” como modo de calificar a Bruegel, parece referir sin ninguna ambigüedad al carácter cómico que se le atribuye a sus obras. En efecto, van Mander justifica que a Bruegel se le llame “den drol” porque “hay pocas obras suyas que podamos mirar sin reír [...]”, Van Mander 1884: 299. Sin embargo, el calificativo de “drol” no permanecerá solo en neerlandés, sino que será llevado al francés, y será así mundialmente conocido también como “Pierre, le drôle”. Baudelaire describe así a Bruegel en su pequeño texto sobre caricaturistas extranjeros. Sin embargo, Baudelaire no alude al carácter gracioso de su obra, sino al excéntrico, y se enfoca así –aunque no parece haber estado propiamente ante ninguna obra de Bruegel–, en lo que él llama obras “monstruosamente paradójicas”, obras de una locura satánica. Cf. Baudelaire 1962: 303. Es así que, a partir del francés, “drôle” podría referir no solo a lo cómico de Bruegel (como en van Mander), sino también a lo extraño, acepción también posible de “drôle” en francés. Y, en efecto, la obra de Bruegel ha sido considerada más de una vez como de corte fantástico e indescifrable. Empero, mantenemos la traducción de “drol” como gracioso/bromista, ya que fue así que finalmente van Mander usó el término y porque la historiografía ha tomado ese concepto para referirse al humor a la hora de describir a Bruegel a lo largo de los siglos. En inglés, por cierto, aunque hereda la palabra del francés, se usa el término de “drolleries” al describir lo representado por Bruegel, pero sobre todo para referirse a lo bufonesco.

<sup>43</sup> Esto no significa que se hayan dejado completamente de lado las interpretaciones sobre un Bruegel “popular” o “vulgar”. Sucede más bien que se abre paso a una nueva interpretación antes ausente, una nueva interpretación que marcará tendencia. En todo caso, que se trate sobre todo de interpretaciones sucesivas, más que simultáneas, no anula la idea de que estén gobernadas por ese pensamiento dicotómico. En efecto, la primera calificación se daría a partir de criterios antitéticos. Siguiendo lo afirmado por Gombrich (ver nota 25) la primera tendencia lo caracterizó como no-clásico, la segunda buscó alejarlo

Pero ¿fue realmente positivo un quiebre que por fin se despedía de los prejuicios iniciales? En su libro de 1977 Walter S. Gibson afirma que el giro exegético del siglo XX echó a perder el “robusto humor [de Bruegel], su observación precisa de la fisionomía humana, y, por encima de todas las cosas, la imaginación visual que le permitió transformar incluso las ideas más banales de su época en imágenes poderosas e inolvidables”.<sup>44</sup> Gibson busca así en aquella investigación como en las siguientes, restaurar la comprensión que tenemos de Bruegel, rescatando el humor (aunque quizá desestimando apresuradamente una inventiva personal e intelectual y en diálogo con los temas humanistas).<sup>45</sup> ¿Cómo romper entonces con lo que parece ser el mal hábito de ir por uno de los extremos? ¿Es posible armonizar la heterogeneidad que la obra de Bruegel ofrece? Nuestra tesis busca responder que sí. Sin embargo, ciertamente no basta que laxamente digamos que no necesariamente hay contradicción en la obra de Bruegel –tengamos en cuenta, por cierto, qué sería de esta complicación si recuperásemos las obras perdidas–, ya que permanece como una afirmación que solo en apariencia supera la contradicción. Afirmar la diversidad y multiplicidad es en efecto muy fácil, basta con constatar lo que ya está ahí. La tarea a realizar es más bien la de *comprender* (en el sentido de un *cum-prehendere*) más allá de la disparidad, i.e. captar un *todo* sin anular o estropear las *partes* y la *multiplicidad*. Y es que observamos que la multiplicidad inherente a la obra de Bruegel es lo que genera la *incomodidad intelectual* ante su obra, pero también eso que debemos preservar en pos de no simplificar su comprensión.

En otras palabras, nuestra tesis tiene como objetivo reexplorar la obra de Bruegel, y encontrar en la multiplicidad aparentemente incompatible de su contenido, un hilo conductor que la reconcilie. Y nuestra hipótesis es que la incomodidad que surge ante su obra se explica en razón de la fuerza que tiene el paradigma académico dieciochesco, así como decimonónico (sistemático y clasificatorio, y que coloca lo clásico como paradigma –lo *uno*–, subordinando y distinguiéndose así de lo que sería

---

del desdén que esa primera interpretación significó, y en gran medida, buscó acercarlo a esa tendencia clásica, por lo menos vía el humanismo presente en su obra. Es decir, desde un inicio, se habría trabajado según dicotomías.

<sup>44</sup> Gibson 1977: 7.

<sup>45</sup> Esto es lo que parece darse en su libro de 1977, *Bruegel*, al apenas mencionar que Bruegel desvía el relato ovidiano al dotar al labrador de una actitud indiferente a la desgracia de Ícaro, y al mismo tiempo, al descartar que la ausencia de Dédalo sea el resultado de una innovación de Bruegel, y más bien, la consecuencia de repintes. Gibson ni siquiera sugiere una explicación a su postura, y así como solo menciona, y entonces resuelve en una sola línea la actitud indiferente del labrador, así también rápidamente le niega en una sola línea a Bruegel está germen inventivo de su arte –inventiva que nos hablaría de un Bruegel no solo conocedor de fuentes clásicas, sino además en diálogo activo con ellas. Esto puede parecer argumento insuficiente para sospechar que Gibson “oculta” el humanismo en Bruegel, sin embargo, para nosotros es más sospechoso cuando un tema es descartado rápidamente en lugar de ser negado de modo argumentativo, Cf. Gibson 1977: 40. Sobre cómo desconfiamos de las afirmaciones que reiteran que *Paisaje con la caída de Ícaro* es el único tema mitológico en su pintura, ver nuestro análisis de dicha pintura.

lo *otro*, i.e. el resto de manifestaciones intelectuales, artísticas, morales, no suscritas a ese paradigma). En todo caso, solo queremos hacer notar que ante este panorama académico –supuestamente destronado en nuestra época–, Bruegel se nos presenta como una tarea por volver a observar y repensar. Pero ya que nos estamos refiriendo a lo escrito sobre Bruegel, pasemos de lo panorámico a repasar esas mismas exégesis, ya de un modo un tanto más detallado, aunque solo a modo de ejemplo.

En su *Descripción de los Países Bajos*, publicado en 1567 por Christophe Plantin –amigo de Bruegel–, Ludovico Guicciardini afirma respecto de nuestro pintor que este fue apodado el “Segundo Jerónimo Bosco”; imitador de su imaginación.<sup>46</sup> Es decir, incluso hacia el final de su vida, su caracterización era dominada aun por el estilo de sus primeros encargos y de solo algunas de sus pinturas, a pesar de su trayectoria, mayor en envergadura y complejidad. Esto quizá se deba a que buena parte de su obra, sobre todo en pintura, pasó a manos privadas y conoció entonces menor difusión.

Años más tarde, en 1572, Lampsonius, quizá a partir de Guicciardini, le dedicó un panegírico en el que lo describe como seguidor del arte de El Bosco, e incluso lo llama su pupilo. Sin embargo, son textos posteriores los que constituyen el punto de partida y el sendero para las futuras interpretaciones. Nos referimos a los textos de Abraham Ortelius y de Carel van Mander.

En su libro sobre la pintura flamenca y holandesa, van Mander escribió sobre Bruegel que “pocos son los cuadros suyos que puedan mirarse sin reír”; él mismo es quien indica que fue por esa razón que fue apodado “Pier den Drol”.<sup>47</sup> La biografía de van Mander no es cosa menor, ya que es de ella que se desprenden los datos sobre Bruegel que serán retomados por posteriores investigadores, ya sea crítica o acriticamente. Por su parte, el texto de Ortelius, luego de calificar a Bruegel como el más perfecto pintor del siglo, da indirectamente pie a la idea de significados ocultos, y entonces de un Bruegel complejo, y por ende no simple y vulgar: “En todas sus obras hay siempre más pensamiento que pintura”.<sup>48</sup> Ni van Mander ni Ortelius son responsables, claro está, de lo que se tejió a partir de sus líneas, ya que otro asunto es lo que se interpretó a partir de ellas.<sup>49</sup> Luego de aquellos textos, no parece encontrarse mucho más, sino hasta el siglo XVIII.

---

<sup>46</sup> Guicciardini 1641: 121.

<sup>47</sup> Cf. Van Mander 1884: 299.

<sup>48</sup> Cf. Popham 1931: 187 y Gibson 2006: 2.

<sup>49</sup> Para Gibson, una mala interpretación de Ortelius es lo que condujo a los investigadores a ver en Bruegel a un amante de un simbolismo hermético y complejo. Cf. Gibson 1977: 11.



Pellegrino Antonio Orlandi, en su *Abecedario pittorico*, 1719, no ahonda en ningún artista, pero podríamos decir que, en comparación con el espacio que le otorga a otros, le da algo más de líneas a Bruegel, es decir, no lo relega a la intrascendencia. Sin embargo, siguiendo el estilo sucinto de su catálogo, debe advertirse que aquellas líneas sobre Bruegel no pasan de quince. De él elogia el color y el dibujo (*disegno*), los considera incluso nobles. Sin embargo, en materia de temas e invención, afirma que *pintó cosas jocosas y ridículas*.<sup>50</sup> Entre ellas, menciona, celebraciones nupciales, bailes rústicos, festivales folclóricos, y similares. Es decir, ve en sus temas, un contenido menor. Por lo demás, solo ofrece datos (inciertos) dados también por van Mander.

Por su parte, lo primero que dice Jean-Baptiste Descamps sobre Bruegel (*La vida de los pintores flamencos*, 1753) es que fue hijo de campesinos. Los datos biográficos que añade apenas parafrasean a van Mander. En cuanto a su obra, los dos primeros rasgos que destaca son los siguientes: sus paisajes y que, respecto de sus otras obras, en sus temas y su estilo, siguió a El Bosco. Incluso precisa que Bruegel fue cómico como su maestro. Es decir, no solo reduce el alcance de Bruegel sino también el de su antecesor. Terminada la breve descripción introductoria, Descamps dedica un par de páginas a hacer un recuento sobre todo descriptivo de sus pinturas. En sus pocas valoraciones, encontramos que califica su calidad de dibujante apenas de “correcta”, y asimismo que sus pinturas gustaron mucho entre sus congéneres y que fueron ingeniosas. Aunque no se limita a ello, se centra ciertamente en sus representaciones de costumbres folclóricas, repitiendo el dato que ofreciera van Mander, sobre cómo se disfrazaba de labriego para observar y conocer la vida campesina.<sup>51</sup>

En 1797 el artista inglés Joshua Reynolds publica su *Journey to Flanders and Holland*. En tanto se trata de un diario, no encontramos ninguna sección especialmente dedicada a ningún pintor, sino su narración de lo que visitó y vio en general. Es al referirse a una pintura en especial, *La masacre de los inocentes*, que encontramos una elaboración sobre Bruegel. De él dice que es *ajeno a toda técnica pictórica*, y sin embargo que hay en su pintura una gran cantidad de pensamiento, lo que lo distingue de muchas “pinturas modernas” huera en contenido.<sup>52</sup>

Es quizá el siglo XIX el que empieza a preparar el camino hacia una nueva lectura sobre el pintor flamenco. De hecho, nos parece una productiva forma de

---

<sup>50</sup> Cf. Orlandi 1768: 63-64. La edición que usamos es una reedición del texto original publicado en 1719.

<sup>51</sup> Cf. Descamps 1753 :101-104

<sup>52</sup> Cf. Reynolds 1867: 213. El texto es de 1797. Usamos aquí una compilación posterior de todos sus escritos.

presentar a Bruegel la que A. J. Wauters realiza cuando advierte que mientras todos los pintores flamencos se hacían *romanos* o *florentinos*, apareció Bruegel para hacer hablar alto a la verdad flamenca.<sup>53</sup> Y nos parece fructífero porque con ello destaca lo que hay que observar en Bruegel: no sus “deficiencias” o “nimiedades” respecto de la tradición italiana, sino sus propias cualidades, y por qué no, faltas, pero desde su propio marco. Luego Wauters se enfoca en su biografía, bebiendo acriticamente de van Mander, para posteriormente calificar obras como *La torre de Babel*, *La masacre de los inocentes*, y sobre todo, *Camino del Calvario*, como obras de élite.<sup>54</sup> Celebra y explicita también sus logros en el color, y advierte que si uno encuentra su nombre en cuadros menos atractivos, es por la confusión con la obra de sus hijos.<sup>55</sup>

Por su parte, en sus *Curiosités Esthétiques* Baudelaire critica lo apresurado del juicio que se ha aplicado a Bruegel, y con mucha prudencia solo admite el misterio que envuelve a sus obras, su propia incompreensión respecto de ellas, pero sin dejar de lado su fascinación por el pintor flamenco.<sup>56</sup> Asimismo, aunque en líneas que ya no se refieren a Bruegel, Baudelaire reflexiona en torno a lo cómico, y rechaza violentamente el desdén del que este ha sido víctima por parte de los académicos – llamados por él, “charlatanes de la gravedad”<sup>57</sup>, revelando con ello la posición común peyorativa de su época respecto de la risa; postura que precisamente afectará la interpretación de la obra de Bruegel.

Finalmente, en un artículo en tres partes publicado en la *Gazette des Beaux-Arts* entre 1890 y 1891, Henri Hymans exhorta de algún modo al lector a llevar a Bruegel más allá del marco que lo restringe a la banalidad y a lo burdo.<sup>58</sup>

Pero que esta nueva visión no nos engañe, ya que son excepciones. En aquel entonces aun nos situamos en un contexto dominado por un cierto yugo academicista-clasicista todavía incapaz de tomar a Bruegel en serio.

En todo caso, es el siglo XX el que nos interesa, ya que este debería ser consciente de la necesidad de una investigación más detenida, seria y menos arbitraria sobre el arte. Comenzaremos por René van Bastelaer quien tempranamente en el siglo XX se erige como un especialista de la obra de Bruegel, publicando en

---

<sup>53</sup> Cf. Wauters 1883: 169. Aunque no lo explicita, el lector puede deducir de esas líneas y de su texto en general, que Wauters, con “verdad flamenca” se refiere tanto a los temas como al estilo ejecutado, que precisamente los separaba de sus pares italianos.

<sup>54</sup> Cf. Wauters 1883: 172.

<sup>55</sup> Cf. Wauters 1883: 174-175.

<sup>56</sup> Cf. Baudelaire 1962: 303. Por lo demás, no podemos tomar mucho en consideración lo dicho por Baudelaire, ya que parece no haber conocido más que sus pinturas vía grabados, y porque entre estos parece haber sido solo testigo de lo que podría describirse por monstruosidades, alucinaciones, etc., revelando, como era de esperarse en aquella época, un conocimiento bastante limitado de la obra del flamenco.

<sup>57</sup> Baudelaire 1962: 242 y ss.

<sup>58</sup> Cf. Hymans 1890b: 362.

1907, junto a Georges Hulin de Loo, un estudio sobre la vida y la obra de aquel, seguido de un catálogo razonado, así como en 1908, otro texto titulado *Las estampas de Pieter Bruegel el Viejo*. Nos interesa el texto de 1907, no solo por su extensión y completitud, sino sobre todo porque ve a Bruegel desde estos puntos que por fin comenzarían un giro en las exégesis: 1) Bruegel no se limitó a pintar *drôleries*, y más bien ello impidió estudios profundos sobre su obra;<sup>59</sup> 2) En sus campesinos uno puede percibir el *carácter universal del hombre*;<sup>60</sup> 3) Bruegel no se especializó en la forma porque fue el pensamiento detrás de la forma aquello que privilegió; no le interesó pues plegarse a la escuela italiana, a las pretendidas elegancias que luego derivarían en el Manierismo de Spranger.<sup>61</sup> Ahora bien, tenemos algunos reparos. El punto tres, aunque parece defenderlo de críticas a su técnica, no cambia y hasta persiste en la perspectiva que va en desmedro de sus cualidades operativas. Asimismo, sospechamos de la muy laxa afirmación de la universalidad de los campesinos de Bruegel. En todo caso, al menos abre las puertas hacia nuevas interpretaciones. Ahora bien, si Bastelaer piensa que Bruegel “descuidó” la forma en favor de la expresión, no subordinándose así a las exigencias italianizantes, Max Jacob Friedländer por su parte considera que solo el gusto estético del XX es aquel que puede entender mejor a Bruegel, pues solo hoy puede parecernos auténtico, y entonces de valor, retratar lo humano de un modo no forzado y que no ve la necesidad de recurrir a la erudición y a la nobleza de las formas.<sup>62</sup> Si bien este juicio de Friedländer corresponde a una valoración propia del siglo XX (tanto por su búsqueda de liberarse de los prejuicios anteriores, pero también por nuevos gustos y criterios estéticos que necesariamente se explican por una sucesión de fenómenos artísticos muy posteriores –y ajenos– a Bruegel), nosotros igual queremos rescatar la nueva perspectiva sobre Bruegel, pero sobre todo la observación de que el tiempo de Bruegel estuvo subordinado a criterios que definitivamente no le darían al flamenco su justo lugar como artista. Sin embargo, ¿qué tanto podemos asegurar que hoy *entendemos* mejor a Bruegel, si hoy en día, más que en aquel entonces, las fuentes populares de las que él bebió nos son mucho más ajenas que las fuentes humanistas de las que también se alimentó? Por otra parte, nosotros no estaremos de acuerdo con que en Bruegel no hay recurso a la erudición. Pero sí creemos que la obra de Bruegel no se subordinó a esas fuentes, y que más bien se las apropió al punto de que

---

<sup>59</sup> René van Bastelaer hace un repaso en general de toda su obra, y subraya los diferentes temas que representó, así como los diferentes humores que dominaron sus obras. Y así también se refiere más de una vez a que el fondo de su pintura trata de verdades universales y del sentido de la vida. Cf. Bastelaer 1907: 1 y ss. La misma ruta sigue años después Robert Genaille, Cf. Genaille 1942: 3-11.

<sup>60</sup> Cf. Bastelaer 1907: 147.

<sup>61</sup> Cf. Bastelaer 1907: 146.

<sup>62</sup> Friedländer 1981: 137.

parecen haberse diluido en beneficio de otros asuntos propiamente bruegelianos. Nuestra tesis va por ese camino. Por su parte, Gustav Glück, también en la primera mitad del XX, es de la opinión de Friedländer sobre la afinidad estética del XX con la obra de Bruegel.<sup>63</sup> Este tipo de afirmaciones nos servirán para subrayar el carácter *moderno* –no solo a nivel estilístico– del pintor flamenco.

Por su parte, y de modo similar a nosotros, Robert Genaille es receloso de la forma polarizada de entender a Bruegel. Genaille comienza dando cuenta de viejas interpretaciones que limitan a Bruegel al humor, pero antes de ir a los tonos más serios que también conoce su obra, Genaille hace el giro hacia la calidad técnica, haciendo relevante el genio de Bruegel como ejecutor. Genaille –buscando quizá rescatarlo de interpretaciones desdeñosas– tiene incluso la audacia de afirmar que Bruegel trabaja temas expresionistas con una pincelada impresionista.<sup>64</sup> Ahora bien, aunque lleva a Bruegel más allá de lo meramente cómico, no lo conduce hacia el intelectualismo grave y de origen noble.<sup>65</sup> Bruegel es profundo y raro, afirma, pero no hijo de una cultura del refinamiento formal. Lo último lo debatiremos.

Lo que definitivamente sí queremos rechazar es la idea de un Bruegel misántropo, enfocado en manifestar las miserias humanas. Este rechazo nos lo hace recordar la Introducción de Giovanni Arpino al catálogo de Piero Bianconi: “El hombre que el pintor plasma en un cuadro es raquíptico, un ser no en el orden majestuoso de la naturaleza [...]. La atención que prestó a los hombres lo llevó a los monstruos, a aquellas formas bestiales en las que encerró los pecados, el demonio, las culpas”.<sup>66</sup> Dice también: “[Bruegel] nos ha visto lisiados, hechos jirones, sucios, con los miembros torcidos, con la pupila blanca: nos ha visto así y no nos hace llorar. No hace llorar milagrosamente: por el contrario, nos reduce, no a caricaturas, sino a un inconexo y dramático montón de miembros, y nos impide compadecernos de nosotros mismos, nos prohíbe estúpidas piedades o miedos cómplices”.<sup>67</sup> El hombre de Bruegel según Arpino es un hombre culpable y sin dignidad. A nosotros nos resulta además útil tomar en cuenta a Arpino, ya que, pensando justamente en misántropos, podemos ir hacia *El Misántropo* de Bruegel (fig. A11), es decir, a la representación, como nos lo recuerda Margaret A. Sullivan, de un hombre que reniega del mundo, y cuyo aislamiento –y he aquí lo relevante– lo hace despreciable a los ojos de *todos*. Que para Bruegel hay monstruos nos parece evidente, pero no vemos esto en las figuras de sus hombres “comunes y corrientes”. O al menos, sí se nos hace claro que no

---

<sup>63</sup> Cf. Glück 1936: 7 y 22. También comparte esa opinión Robert Genaille, Cf. Genaille 1942: 3.

<sup>64</sup> Cf. Genaille 1942: 3.

<sup>65</sup> Genaille 1942: 3-4.

<sup>66</sup> Introducción de Arpino en Bianconi 1988: 5-6.

<sup>67</sup> Introducción de Arpino en Bianconi 1988: 6.



juzga a todos estos seres comunes del mismo modo. En esto nos detendremos en más de un análisis de obra. Sin embargo, nuestras intenciones no van simplemente por darle un valor al siempre marginado hombre común en razón de cuestionamientos éticos tan actuales. Nos interesa algo que trasciende lo ético: la *finitud* del hombre que estaría en Bruegel proyectada, tema que es el fondo de nuestra propia lectura de Bruegel y cuyo subcapítulo correspondiente hemos titulado: “La preponderancia de lo no preponderante”.

Seguidamente, entre los textos más recientes que recogeremos están los que estudian de modo detallado la relación entre Bruegel y el elevado medio humanista o al menos el de los *mediocriter literati*, relación que prueba que el impacto humanista en Bruegel no fue ni accesorio ni superfluo ni accidental, ya sea por medio de las *rederijker kamers* (cámaras de retóricos) y su lazo constante con los gremios de artistas, ya sea por su posible admiración a figuras como Erasmo. Pero también será parte importante de nuestro estudio, la otra cara de la moneda, el valor y el lugar del humor, o de modo más general, lo “poco noble”, i.e. libros como *Bruegel and the Art of Laughter* de Walter S. Gibson.

Ahora bien, si los estudios más recientes están vigilados por las exigencias académicas, al mismo tiempo suelen sufrir un problema: libros o artículos, los textos sobre Bruegel son fragmentarios en tanto se enfocan en algún problema, alguna obra específica o algún periodo particular. Ello es necesario para que un estudio sea preciso y riguroso, pero es problemático porque aliena una comprensión global. Bruegel, parece ser, es un artista que de modo particular no da tranquilidad a ningún discurso sobre él o sobre el arte.

\*\*\*

Tenemos entonces como objetivo de esta tesis una lectura más comprehensiva de la multiplicidad en Bruegel. Indirectamente así cuestionaremos la bibliografía que gira en torno a él, y que parece pretender anular –aunque quizá no conscientemente– tal multiplicidad. Sin embargo, daremos cuenta de esa bibliografía no limitándonos a hacerle reproches conceptuales, sino buscando comprender qué la explica, claro, desde Bruegel mismo.

En cuanto a nuestra metodología, nos apoyaremos en tres fuentes estratégicas: 1) el estudio, dentro de lo pertinente, del contexto de Bruegel (contexto intelectual, artístico, histórico, político, etc.); 2) el estudio sobre todo iconográfico de cinco pinturas: *Paisaje con la caída de Ícaro* (fig. A24), *El censo en Belén* (fig. A15) (aunque deteniéndonos parcialmente también en *La masacre de los inocentes* y *La conversión de Pablo*), y un análisis comparativo de tres pinturas de tema campesino: *Danza campesina* (fig. A16), *Boda campesina* (fig. A17), y *Danza nupcial* (fig. A18) (a

su vez, estas tres pinturas serán analizadas, y con el fin de hacer contrastes para nosotros absolutamente necesarios, haciendo referencias puntuales a la serie de los *Vicios*; 3) la referencia y análisis críticos de las investigaciones en torno a su obra (qué se ha dicho, sobre qué bases, qué limitaciones hay en ello, etc.).<sup>68</sup>

Nuestro corpus es, como se observa, reducido. Empero creemos que estas obras concentran la diversidad y la multiplicidad propias de la obra de Bruegel, y manifiestan entonces la problemática por nosotros aquí expuesta, empujándonos así a un análisis crítico de sus elementos y de la bibliografía alrededor de ellas. Ciertamente, se las deberá poner en relación con el resto de obras por nosotros no estudiadas en detalle.

Ahora bien, si bien nuestra metodología recurre en sus tres fuentes a datos, nuestra epistemología busca una comprensión y un manejo de los datos diferente al usual; siendo el usual aquel que creemos que ha llevado a las investigaciones sobre Bruegel a las polarizaciones que cuestionamos. Con eso de “comprensión y manejo usuales de datos” nos referimos al considerar los datos como última instancia de verificación, y adicionalmente, casi concluir que la afirmación de un dato significa la anulación de los otros. Nos referimos entonces a un principio de no-contradicción que domina la investigación tradicional y que, creemos nosotros, reduce las posibilidades de toda indagación. Ese otro manejo que proponemos es por su parte el que nos permitirá formular una nueva lectura de la obra de Bruegel. Sin embargo, siendo estructural en nuestra tesis, nuestro método y nuestra epistemología se harán patentes más bien a lo largo de nuestros capítulos.

Ahora, nuestra tesis se organiza en tres partes según temas que resultan ineludibles si se trata de pensar la obra de Bruegel: 1) la pregunta sobre la influencia italiana en su arte, 2) el particular Humanismo de los Países Bajos y su presencia en Bruegel, 3) la reducción del protagonismo de personajes e historias relevantes, y en contraste, la preponderancia de lo “menor” en las diferentes obras de Bruegel. Los puntos 1 y 2 se trabajarán en un primer capítulo que concentrará las tres fuentes de nuestra metodología, y explicitando las dos vías de la polarización (“Bruegel humanista”, “Bruegel popular”), comprendiéndola y cuestionándola. Nos ayudaremos

---

<sup>68</sup> Uno de los elementos siempre útiles a estudiar es el del comprador, y es algo de lo que tangencialmente se han ocupado los más recientes artículos. Sin embargo, en esos mismos artículos se puede reconocer que lo que se tiene como información es bastante reducido. Se entiende así que al buscar estudiar el lado de la recepción, investigadores como Margaret A. Sullivan hayan concentrado sus esfuerzos en estudiar a la sociedad receptora en general (los libros que se publicaban, la situación económica y cosmopolita del lugar, el nivel de educación de sus habitantes, etc.). Las referencias que proporciona sobre datos precisos de los compradores son mínimas, y más bien observamos que conjetura al respecto. Nosotros apenas mencionaremos las características de esa sociedad para reforzar algunos de nuestros puntos, pero queriendo concentrarnos en lo iconográfico y sus fuentes, y más en su *cómo* que en el *qué* de sus temas, y en tanto además queremos sobre todo construir una lectura, dejaremos de lado el estudio detallado de esa recepción general.

para ello del análisis comparativo de las pinturas de tema campesino. En contraste, el segundo capítulo presentará nuestra propia propuesta de lectura de Bruegel, y además, y como ilustración de esa propuesta, se hará el análisis de *Paisaje con la caída de Ícaro* y de *El censo en Belén*.

Ahora bien, nuestra lectura propuesta no se pretende radicalmente nueva en su idea básica, ya que se servirá de la observación, ya hecha por otros, de que Bruegel reduce el protagonismo espacial y volumétrico de los que serían los personajes centrales de sus obras. Sin embargo, esta observación solo se ha hecho para contadas obras, y además se ha tomado como una característica, apenas anecdótica y estética (i.e. el contenido que podría estar detrás o se ha ignorado o ha sido presentado apenas de modo parcial y accesorio). Nosotros llevaremos esa idea mucho más lejos, y la propondremos más bien como el eje que parece conducir su *corpus* en general. Esto significa ciertamente que nos veremos obligados a legitimar con solvencia esta propuesta, pero también significa que, al convertirla en medular, solo en apariencia nuestro contenido propuesto se extrae de lo que hemos encontrado en otros (solo algunos) textos. Creemos entonces que sí presentamos una lectura nueva. Claro está, partiremos del análisis de lo que el mismo Bruegel nos ofrece en sus obras. Este análisis se hará de modo singularizado, pero también comparativo, reuniendo y conjugando la multiplicidad a la vista.



## Capítulo 1

### *Los focos de la polarización en la historiografía sobre Pieter Bruegel*

La pregunta que guía este primer capítulo es qué explica que hayan surgido interpretaciones sobre la obra de Bruegel, no solo diversas, sino sobre todo antagónicas. Dicho de otro modo, cuáles son los motivos por los que Bruegel fue considerado, por una parte, pintor humanista (clásico, culto, didáctico, etc.), y por otra, pintor popular (vulgar, cómico, campesino, etc.). Para examinar una tal pregunta debemos volver al asunto primordial, es decir, debemos estudiar y repensar aquello que fue tomado posteriormente por los investigadores de modo antagónico, i.e. los diferentes elementos contextuales (eventos históricos, creencias religiosas, poderes políticos, particularidades culturales, valoraciones y criterios artísticos, etc.), y por supuesto, las características de la obra misma de Bruegel. Es solo así que podremos entender y dialogar con los diferentes estudios publicados sobre el artista neerlandés.

Comenzaremos con la relación entre Bruegel y el Renacimiento italiano, para luego enfocarnos en la relación entre Bruegel y el humanismo de los antiguos Países Bajos. Seguidamente, y ya geográficamente en el espectro norte de Europa, indagaremos en los motivos populares en la obra de Bruegel, pero no restringiéndonos a su obra, sino más bien viéndolos desde los innegables vínculos entre el humanismo neerlandés y las fuentes populares, para así comprender aquellos con más justicia. Es en esa sección que atacaremos la idea de que Bruegel condenó las costumbres populares (claro, sin caer tampoco en la ingenuidad ya antigua de que más bien las celebraba por ser él mismo un pintor “vulgar”). En efecto, al profundizar en el tema, advertiremos cuán complejo es este asunto, pero al mismo tiempo, cómo no es necesario caer en esos antagonismos. Para ello nos será de suma utilidad analizar no solo el contexto, sino también sus pinturas llamadas “campesinas”.

Con todo esto en mente, empecemos por el viaje de Bruegel a Italia. ¿Se impuso Italia en la obra de Bruegel?

## 1. Las discusiones sobre el Humanismo en Bruegel

### a. El viaje a Italia y la discusión sobre la ausencia de modelos italianos en su obra

Ya todos convienen en que Bruegel pasó una temporada en Italia.<sup>69</sup> No todos los investigadores concuerdan sin embargo con los mismos datos, pero en general se estima que Bruegel recorrió, entre aproximadamente 1551 y 1553, diferentes ciudades italianas, como por ejemplo Roma, y que llegó hasta el sur, a Reggio, e incluso a Sicilia.<sup>70</sup> Es imposible determinar de modo concluyente los detalles de tal estancia; si es que lo acompañó su amigo Abraham Ortelius, cuánto tiempo estuvo dónde y a quiénes frecuentó, y es que las fuentes no lo permiten. Sin embargo, sí permiten conjeturar en cierta medida.

Se conserva por ejemplo un grabado al aguafuerte de un paisaje con caída de Ícaro, fechado –1553– y firmado por Bruegel, en el que está inscrito, “fec. Romae”. Asimismo, el museo Boijmans van Beuningen en Rotterdam posee en su colección una vista de Reggio. Del mismo modo, otros dibujos posibilitan figurarnos qué otras ciudades probablemente recorrió (p.e. Nápoles). Complementariamente, otros documentos, como cartas e inventarios, confirmarían tales travesías, pues hasta informan sobre la colaboración de Bruegel con el miniaturista de origen croata Giulio Clovio.<sup>71</sup> Sin embargo, hoy no hay rastro de aquellas colaboraciones ni de aquellas otras obras que al parecer le habría regalado Bruegel a Clovio. De este modo, aunque

<sup>69</sup> Desde el relato de van Mander, es algo que todos asumen, pero no necesariamente confrontándolo con datos. En efecto, sin presentar ningún sustento, Alphonse-Jules Wauters simplemente menciona el viaje de Bruegel a Italia, *Cf. Wauters 1883: 169*. Del mismo modo, Robert Genaille solo se refiere a “experiencias italianas” y “recuerdos de los Alpes recorridos en 1952”, *Cf. Genaille 1942: 3-4*. Henri Hymans va un poco más lejos, e indica, por su parte, que el viaje Italia está avalado, aunque únicamente por los dibujos que Bruegel realizara de paisajes alpinos y de su vista de Mesina, *Cf. Hymans 1920: 102*; ver también: *Hymans 1890a: 368*. En razón de esos mismos registros, aunque quizá imitando a Hymans, a quien menciona, Fierens-Gevaert señala rápidamente que Bruegel pasó por Roma y por Sicilia, *Cf. Fierens-Gevaert 1912: 277*. René van Bastelaer, en un texto anterior al de Fierens-Gevaert, y quien demuestra ser crítico y riguroso de principio a fin en cómo toma los datos proporcionados por van Mander, simplemente afirma confiar en que los dibujos de Bruegel de diferentes espacios italianos son legítimas tomas al natural, y asegura la certeza de su presencia en Roma y en Sicilia, *Cf. Bastelaer 1907: 53, 55-56*. Ciertamente, es sobre todo avanzado el siglo XX que encontramos referencias a fuentes más concretas y específicas: Robert Delevoy en su obra de 1959 tiene la certeza del paso de Bruegel por Roma, pero no solo se referirá a los dibujos con paisajes italianos, sino sobre todo a dos registros, un inventario y un testamento, ambos de Giulio Clovio, que testimonian que Bruegel colaboró con aquel miniaturista de origen croata instalado en Roma, y que además el flamenco le obsequió a este por lo menos tres trabajos. Esos trabajos hoy están perdidos. *Cf. Delevoy 1959: 19*. Walter Gibson también se detiene sobre todo en estos registros, precisando en su caso que el inventario en cuestión se realizó en 1577 y que las obras que Clovio adquirió de Bruegel fueron cuatro. Asimismo, Gibson señala que el geógrafo boloñés Scipio Fabius parece confirmar que Bruegel lo visitó en su paso por Italia, en dos cartas, una de 1561 y otra de 1565, ambas dirigidas a Abraham Ortelius, amigo cercano de Bruegel. *Cf. Gibson 1977: 27*.

<sup>70</sup> Los dibujos que testimonian el viaje al sur de Europa presentan vistas de: la bahía de Nápoles, el puerto de Ripa Grande en Roma, la ciudad de Tívoli, la ciudad de Lyon en Francia (dibujo hoy perdidos), Reggio di Calabria en el estrecho de Mesina, y en general, sus paisajes alpinos.

<sup>71</sup> Ver nota 69.

existen registros de diversa naturaleza que atestiguan la presencia de Bruegel en Italia, esos registros no permiten por sí solos verificar de modo concluyente este viaje, y mucho menos determinar sus actividades de modo exacto.

Ahora bien, todas estas indagaciones sobre su viaje al sur de Europa parten de van Mander y de la biografía que de Bruegel publicara en su *Schilder Boeck* de 1604. Carel Van Mander señala en efecto que Bruegel no solo estuvo en Italia, sino también en Francia (aunque de esto último se duda bastante más por falta de datos, y se trabaja por ende bastante menos, sobre todo porque el eje que suele captar más la atención de los investigadores es el eje Países Bajos-Italia).<sup>72</sup> Sea como fuere, es a partir de la semblanza de van Mander que empiezan las investigaciones, y las especulaciones también.

Sin embargo, independientemente de cuándo exactamente y específicamente por cuáles de las ciudades italianas Bruegel se desplazó, lo relevante para esta tesis y su objetivo es *cómo* y *qué* trascendió de este viaje a Italia en su obra. El lector de los diferentes estudios sobre Bruegel habrá notado que la estancia de este en Italia es un tema o marginado o tomado como mera anécdota, y esto ocurre no solo por la inexistencia de registros concluyentes, sino sobre todo –y es lo que queremos analizar a continuación– porque su obra no manifiesta con *evidencia* un paso tal por aquellas tierras, o rectificándonos, su obra no manifiesta lo que los criterios tradicionales – aquellos que empezaron a forjarse incluso antes de la consolidación de una historiografía– esperarían si de influencias italianas se trata. ¿Por qué esto interesa a nuestra investigación? Porque son esas ausencias las que explican en parte el lugar marginal al que la historiografía por mucho tiempo relegó a Bruegel, y subsecuentemente, explica también la etiqueta de “pintor menor”. En efecto, *italianizarse* hubiera “dignificado” su obra, y de eso parecen haber estado conscientes los artistas desde aquel entonces.

El viaje a Italia era algo común entre los artistas neerlandeses del siglo XVI, quizá, en parte, a raíz del impacto que tuvo Durero en aquella zona norte, y precisamente a partir de su transformativo viaje a Italia en los últimos años del siglo XV.<sup>73</sup> Era un viaje de aprendizaje que todo artista que se preciara de tal *debía*

---

<sup>72</sup> Van Mander 1884: 299.

<sup>73</sup> Sobre cómo el siglo XV fue sobre todo de una fuerte influencia flamenca en Italia, y cómo el cambio de siglo hizo revertir ese flujo, más bien de Italia a Flandes, es algo en lo que se insiste en los textos, ya sea enfocándose en qué se originó dónde y quién lo emuló, ya sea rastreando el flujo de artistas italianos hacia Flandes, la invitación de artistas flamencos hacia Italia para que mostraran sus destrezas, así también la existencia de comunidades italianas en Flandes, y viceversa para el caso del giro en la influencia. Cf. Panofsky 1998: 10 y 16; Warburg 1902: 229-230, y 241; Woods 2007: 65-66 y 92. Hay, al respecto, un artículo revisionista que, aunque confirma también una enorme influencia neerlandesa durante el siglo XV, cuestiona qué tantos elementos usados por los italianos (el artículo se centra en Filippo Lippi) fueron realmente de origen flamenco, o si más bien algunos de ellos ya habían sido usados durante el estilo italiano anterior. Cf. Ruda 1984: pp. 210 y ss. En todo caso, esa necesidad de Jeffrey

emprender. Y no solo para educarse formalmente, sino también para *seguir* a los italianos. En efecto, si sus antecesores góticos permanecieron más autónomos, a pesar de estancias fuera (p.e. Rogier van der Weyden), e incluso se afirma que fueron los neerlandeses los que influenciaron a sus pares italianos durante el período previo al esplendor renacentista italiano (p.e. el mismo van der Weyden, pero también otros, como Petrus Christus y Hans Memling, que parecen por el contrario haber permanecido en sus tierras de origen), más bien, en pleno esplendor del Renacimiento (s. XVI) –y como era de esperarse debido al dominio del arte italiano en aquella época–, contemporáneos de Bruegel como Frans Floris (1515/16-1570), no solo pasaron un tiempo en Italia, sino que remedaron –satisfactoriamente o no– las características de sus artistas centrales (aunque sin que ello significara que los rasgos estilísticos flamencos en ellos se desvaneciera).<sup>74</sup>

Ejecutar el arte al modo italiano, o al modo de *cierto* estilo italiano, era lo buscado, de ahí que adherir a ello haya podido traducirse en fama y fortuna.<sup>75</sup> Ciertamente, no era solo la búsqueda de fama lo que empujaba a estos artistas. Proceder al modo italiano (formas y temas rafaelescos y miguelangelescos) era, al parecer, la tarea artística para estas generaciones.<sup>76</sup> Y así en general, los *qué* y los *cómo* de los artistas flamencos de la época revelan mal que bien, no una mimesis total, ciertamente, pero sí finalmente una subordinación, parcial o no, y bastante consciente, a modelos italiano-renacentistas.<sup>77</sup> Y así, cuando se trata de determinar el

---

Ruda de volver al tema y buscar ser más precisos y rigurosos, solo confirma que se sigue manteniendo esa postura respecto de la innegable influencia, aun si fue solo parcial, del arte flamenco en el siglo XV.

<sup>74</sup> En efecto, Floris adopta de la escuela italiana los temas mitológicos y las alegorías, y es evidente así también que emula el desnudo y sus características italianas, llegando incluso a enfatizarlo al recurrir a la monumentalidad. Asimismo, su organización de las figuras revela una armonía también más propia del arte italiano. Fue así considerado uno de los *romanistas* de su época. Pero si siguió primero modelos clásicos, a partir de 1560 aproximadamente, su estilo será más evidentemente manierista. De hecho, quizá sus pinturas más famosas pertenezcan a ese estilo. En todo caso, aunque no clásicas, también fueron producto de su emulación del estilo italiano. Hay que tener en cuenta que Frans Floris realizó su viaje de aprendizaje a Italia en la década de 1540, de modo que debe haber sido testigo tanto de obras clásicas del Renacimiento como del estilo posterior. Ahora bien, ¿en qué medida es tan evidente esa ruptura entre el Renacimiento Clásico y el Manierismo? ¿No pertenece ello a categorizaciones posteriores? ¿No podría pensarse de algún modo en nuevas opciones dentro de una continuidad? (sobre el tema: Cf. Gombrich 1984b: 223). En todo caso, seguirá usando el óleo sobre tabla, y sobre todo mantendrá la característica flamenca del detallismo. Esto último puede verse sobre todo en sus retratos, pero también en otras pinturas como *El juicio de Paris*, *El banquete de los dioses*, *La familia Berchem*, etc.

<sup>75</sup> Margaret A. Sullivan hace una comparación entre la fama y fortuna de Bruegel y de Floris, y para ello revela, entre otros datos afines, un dibujo que representa la fachada de la ostentosa residencia de Floris en Amberes. Cf. Sullivan 2010: 180-181.

<sup>76</sup> Cf. Sullivan 2010: 184: “La fama de Frans Floris en relación a la mucho más modesta reputación de Bruegel está bien documentada, y esta supremacía continuó durante la vida de Bruegel y en el siglo siguiente”. Luego de precisar esta diferencia de fortuna, Sullivan señala que la diferencia entre uno y otro fue que Floris siguió un estilo italianizante, mientras que Bruegel optó por una ruta independiente. Por su parte, Max Jacob Friedländer señala que mientras Frans Floris empezaba a dominar la escena, Bruegel no parece haber sido considerado un gran artista entre sus contemporáneos, debido a que su arte carecía del “gran estilo”, de “erudición romana”, y en general de todo aquello que hacía de un pintor artesano, un artista. Cf. Friedländer 1981: 137.

<sup>77</sup> Como lo mencionamos respecto de Floris en la nota 74, será tan paradigmático el estilo italiano, que los flamencos seguirán tanto las formas clásicas como las manieristas posteriores. Para compilar solo



impacto de la escuela italiana en más de un artista neerlandés del siglo XVI –que haya o no pasado una temporada en Italia– no parecen presentarse obstáculos. Los rasgos italianizantes están ahí, y así basta con observar sus obras. Pero ¿qué sucede cuando se teoriza sobre Bruegel? Si Bruegel estuvo en Italia, parecería que lo único que lo impactó y que tuvo trascendencia en su obra fue el paisaje alpino. Al respecto, van Mander afirma que Bruegel parece haber devorado las montañas y las rocas para vomitarlas luego en sus lienzos y paneles, de modo tal que logró *retratar la naturaleza con fidelidad*.<sup>78</sup> Por su parte, en su epitafio a Bruegel, Abraham Ortelius, y en señal de admiración, escribe que quizá Bruegel murió siendo tan joven por el miedo que podría haber tenido la naturaleza de ser anulada ante el genio que Bruegel poseía para la imitación.<sup>79</sup> Al parecer entonces, el talento y el afán que tenía Bruegel por reproducir la naturaleza nunca pasaron desapercibidos. Y en efecto, podemos observar y reconocer que buena parte de su obra, sobre todo la realizada en dibujo, está dedicada al paisaje o por lo menos coloca a este como presencia insoslayable. No se trata solo de una cuestión cuantitativa, el paisaje en Bruegel goza de un lugar central, pero también de un cuidado y una maestría en la ejecución, así como de una persistencia durante su evolución artística, aun cuando ya no era el contenido central. Pero ¿acaso por esa adopción del paisaje alpino en su obra se puede hablar de una influencia italiana en su producción? De ningún modo. Y hasta podríamos concluir lo contrario, ya que es la escuela artística italiana, en sus modos y su estilo, aquello a lo que uno se refiere con “influencia italiana”. Es más, es quizá su inclinación hacia el paisaje lo que alejó a Bruegel aun más de los modelos italianos, y entonces del canon privilegiado, y consecuentemente así, es quizá esa tendencia lo que explica el lugar menor que le dio la historiografía a su obra.

Si en la primera parte de este capítulo nos interesa explicitar la distancia entre Bruegel y el arte italiano del Renacimiento, debe ocuparnos entonces no solo qué de lo paradigmático italiano del siglo XVI trascendió en él y qué no, sino también qué sí es propio y característico de Bruegel en contraste con los modelos italianos, y entonces respecto de lo que fueron las exigencias académicas (sobre todo para una posterior historiografía decimonónica). Pasemos entonces a diferenciar puntualmente Italia de Bruegel, empezando por el paisaje.

\*\*\*

---

algunos nombres de artistas neerlandeses que siguieron de algún modo u otro los estilos italianos, clásicos o manieristas, citamos a los siguientes: Jan Gossaert (1478-1532), Pieter Coecke van Aeslt (1502-1550), Jan Massys (1509-1575), Maarten de Vos (1532-1603), Bartolomeo Spranger (1546-1611), Otto van Veen (1556-1629), etc.

<sup>78</sup> Van Mander 1884: 299. El subrayado es nuestro.

<sup>79</sup> Citado en Popham 1931: 185.

Cuando se habla de influencias italianas, uno ciertamente no se refiere al paisaje. En efecto, representar el paisaje destacándolo y hasta haciéndolo casi protagonista es algo más bien propio del acervo artístico flamenco, no del italiano. Pensamos, por ejemplo, en Joachim Patinir (c. 1480 -1524), Albrecht Altdorfer (c. 1480 – 1538), Herri met de Bles (c. 1510 – c. 1555-60), y el aun más contemporáneo a Bruegel, Lucas van Valckenborgh (c. 1535 –1597). Aunque antes de ellos, y en la primera mitad del siglo XV, el trabajo de los hermanos van Eyck fue fundamental para ese desarrollo. No asociar el paisaje con Italia, aunque ciertamente carece de exactitud, tampoco es del todo un error, ya que si la Italia del Renacimiento fue por siglos sinónimo de paradigma artístico, hay que advertir que, en marcado contraste, la pintura de paisajes en general fue más bien relegada en el mundo del arte, al no contener la nobleza de los temas religiosos, mitológicos o históricos.<sup>80</sup>

El paisaje en pintura parece haberse originado en Flandes hacia 1420, si bien de modo marginal en comparación con la imagen central.<sup>81</sup> Ciertamente, esa marginalidad no significa que el paisaje haya sido elaborado sin cuidado. Precisamente, hay ejemplos de lo contrario, es decir, de precisión y de realismo.<sup>82</sup> Los flamencos lograron, en efecto y por vía empírica, tanto una admirable representación del paisaje, como la necesariamente acompañante impresión de fluidez entre el fondo y los objetos representados, esto gracias a su destreza en el manejo de la luz que les permitió a su vez un más logrado manejo del espacio.<sup>83</sup> Ciertamente, ni a esas

---

<sup>80</sup> Cuando nos referimos al paradigma clásico del Renacimiento italiano, no nos limitamos a esa época, sino que también y sobre todo lo extendemos a las pretensiones *estéticas*, pero también *académicas* de los siglos XVIII y XIX que siguieron mirando a Grecia como modelo, pero bajo los marcos del Renacimiento. Y fueron justamente esos siglos (XVIII y XIX) los que fundaron la historiografía que aquí cuestionamos. Quizá un buen ejemplo de la persistencia de esos ideales renacentistas de, por ejemplo, un Vasari, y al mismo tiempo de la fundación de un pensamiento clasicista es Winckelmann. Paul Oskar Kristeller parece ser de una postura similar a la nuestra. Para él, el clasicismo moderno del siglo XVIII, y que sigue influyendo en nuestro enfoque de los clásicos, solo tomó en cuenta los siglos V y IV a. C. Las fases posteriores, afirma, fueron ignoradas. Cf. Kristeller 1982: 35. Ciertamente, sabemos que, más que el vínculo Renacimiento-SigloXVIII que a nosotros nos interesa, Kristeller enfatiza el olvido que hizo ese clasicismo moderno de los períodos posteriores al siglo IV a.C. (nota aparte: el XVIII y Winckelmann consideraron obras helenistas como clásicas, de ahí que se incluya el siglo IV). Sin embargo, aun así, el texto de Kristeller nos asegura de que no es una osadía pensar que el Renacimiento y el XVIII se emparentan en sus cánones y objetivos, y por lo tanto, y por extensión, también en lo que consideraron de menor calibre artístico.

<sup>81</sup> Hay que advertir aquí que lo que se considera como la primera representación del paisaje es en realidad uno de los frescos de *La alegoría del buen y mal gobierno* de Ambrogio Lorenzetti, frescos que fueron ejecutados alrededor de 1337-39 en Siena. Sin embargo, no parece haberse determinado su trascendencia, influencia e impacto como sí se ha hecho respecto de los van Eyck, tanto para el arte de Toscana durante el siglo XV, y el de Venecia ya en el XVI.

<sup>82</sup> Ejemplos de ya soberbias apariciones del paisaje a tomar en cuenta, pero menores en espacio, son, entre otros: *La virgen del canciller Rolin* (1435) de Jan van Eyck y *El Tríptico Werl* (1438) de Robert Campin. Sin embargo, obviamente hay que considerar el arte de los hermanos Limbourg. Nos referimos sobre todo a *Las muy ricas horas del duque de Berry*, obras del primer quinto de ese mismo siglo (aunque quedó inacabado, y fue completado por otro pintor varios años más tarde).

<sup>83</sup> Cf. Clark 1949: 20-21. Para Kenneth Clark, esto es algo que los italianos tardaron en lograr. Si un ejemplo destacado, pero quizá también aislado, son los paisajes de Pollaiuolo en la década de 1470, este mismo, aunque pionero, no lograba ese manejo consistente de la totalidad del espacio, según Clark, porque no sabían combinar su mentalidad matemática con el instinto realista de los flamencos. Para

primeras pinturas, ni tampoco a las también flamencas de la primera mitad del siglo XVI, se les llama aun “pintura de paisajes”. Como género específico, la “pintura de paisajes” es algo que recién se da en el siglo XVII, y justamente surge en los Países Bajos.<sup>84</sup> Sin embargo, incluso cuando se tornó en un género ya específico y establecido, y manifestando una evolución importante desde su surgimiento, la pintura de paisajes no habrá de gozar, ni en el XVII ni en el XVIII, del favor del academicismo, como sí sucederá por el contrario con la pintura histórica y la religiosa. En contraste, a pesar de los giros y vaivenes de la Historia del Arte, puede afirmarse que lo *paradigmático* del Renacimiento clásico se mantendrá, en efecto, como arquetipo a seguir incluso bastante después de su período de esplendor. Es legítimo entonces especular que la presencia insoslayable del paisaje en la obra de Bruegel, pintor precisamente del período renacentista, es una de las varias razones que lo relegaron desde la perspectiva historiográfica. Quizá, sobre todo si al hecho de pintar paisajes, le añadimos el otro hecho de que su pintura histórica y religiosa no cumple con las expectativas que ellas demandan (solemnidad, belleza, protagonismo humano, etc.).<sup>85</sup>

Pero ¿es el paisaje acaso nulo en el lado sur de Europa? De ninguna manera. Lo vemos en Da Vinci. En la *Gioconda* (fig. B8), la naturaleza muestra en efecto su variedad y vastedad, pero nunca deja de ocupar un segundo plano e incluso un carácter subordinado respecto del personaje representado. Se siente más presente al paisaje en *La Virgen, el niño y Santa Ana* (fig. B9), pero no por una simple cuestión de cantidad de espacio ocupado, sino porque el paisaje esta vez acoge a las figuras protagonistas. Sin embargo, el paisaje es bastante más soberbio y destacado en el caso de *La Virgen de las rocas* (fig. B10). El paisaje no es entonces nulo en la pintura de Da Vinci, pero no es ciertamente una constante, y cuando se hace presente, es sobre todo pasivo (de ahí que descolle particularmente *La Virgen de las rocas*).<sup>86</sup>

---

Clark, fue con los venecianos, sobre todo con Bellini, que se aprendió finalmente lo enseñado por los van Eyck.

<sup>84</sup> Ejemplo de ello es Jacob van Ruidael (1628/29-1682). Sin embargo, antes de formarse el concepto oficial de “pintura de género” en el siglo XVII, ya había llegado a distinguirse y a solidificarse en la obra de Joachim Patinir en la primera mitad del XVI.

<sup>85</sup> Es más, quizá sea todavía un problema en la actualidad. En efecto, ¿qué hay en Bruegel que incluso hoy en día no es fácil asentar con firmeza sobre su calidad artística? Para Friedländer, Bruegel todavía no ocupa el lugar que le corresponde en la mente del público, y así mencionar en una misma frase a Van Eyck y a Bruegel, enfatiza Friedländer, podría sonar provocativo. Cf. Friedländer 1981: 135. Nos interesa esta observación porque creemos que subrepticamente esos paradigmas de ayer siguen presentes en nuestro modo actual de recibir el arte (por lo menos el arte del pasado).

<sup>86</sup> Podríamos también mencionar *Agonía en el jardín* de Mantegna, pero justamente comparándola con la obra del mismo título de Bellini, se hace más clara la teatralidad y falta de naturalidad del primero. Otras obras a considerar: *Paisaje con escenas de las vidas de los santos* de Dosso Dossi de la Escuela de Ferrara, *Alegoría de verano* de Santi di Tito, *El retorno de Judith a Betulia* y *Agonía en el jardín*, ambos de Sandro Botticelli, evidentemente, los paisajes de Pollaiuolo, etc. Sea como fuere, el paisaje nunca llega a ser lo central, no solo en términos de espacio ocupado, sino de relevancia en su función al interior de la obra. Por ello enfatizamos a continuación el paisaje veneciano.



Ahora bien, si se trata de observar paisajes en la pintura italiana del Renacimiento, hay que dirigir la mirada más bien hacia Venecia.

Desde Giovanni Bellini (1430-1516), pasando evidentemente por Giorgione (1470-1510), y de Tiziano (1485-1576) en adelante, el paisaje toma cuerpo en la pintura veneciana y conoce una presencia y una evolución no menor. Sin embargo, el paisaje nunca en ellos se manifiesta en tal grado que los personajes centrales parecieran diluirse en él. Quizá, en todo caso, entre las pinturas venecianas más famosas, *La Tempestad* de Giorgione sea una excepción (fig. B11), si bien carece de esa fluidez entre los fondos y lo puesto en primer plano, técnica que ya dominaban los flamencos.<sup>87</sup>

En todo caso, si lo propio del Renacimiento es el enfocarse en el hombre, la pintura veneciana, aun en su interés y trabajo del paisaje, no rompe con aquello, y así como el paisaje nunca va en detrimento del protagonismo del hombre, debemos observar que tampoco se presenta como ese paisaje que no tiene temor de ser y mostrarse prosaico, de ser entonces “solo” naturaleza. El uso que hacen de la luz permite que sus representaciones se acerquen a lo natural, pero así también a lo simbólico, es decir, a eso que es más significado que presencia misma.<sup>88</sup> Insistimos entonces, cuando se piensa en paisajes durante el Renacimiento, lo que se afirma es que fue un paradigma del arte neerlandés, y que más bien desde ahí pasó a Italia. No es que los logros de los neerlandeses a ese respecto no haya sido admirado, pero esa admiración no quita que se haya considerado un arte de orden menor. Al parecer, Miguel Ángel desdeñó duramente su supuesta nobleza, y si conjugamos eso con lo que sería para Vasari el objetivo principal del arte (la representación del cuerpo bello en movimiento), podemos entender que aunque presente, el paisaje no consiguió ser uno de los ideales centrales de la pintura italiana del Renacimiento.<sup>89</sup> En efecto, la recepción de este arte neerlandés fue en Italia ambigua: celebrado por lo imponente de la vastedad y la profundidad representadas, así como por los detalles minuciosamente incluidos, desairado por carecer de temas considerados elevados.<sup>90</sup> De hecho, si se trata de escenarios, el arte italiano prefirió los espacios arquitectónicos, ciertamente de estilo greco-romano como bien lo exigiría un Vasari.<sup>91</sup> Consecuentemente, esa marginalidad del paisaje que se ve en buena parte del arte

---

<sup>87</sup> Para Kenneth Clark, quien realmente destaca es Bellini, y más bien Giorgione, Tiziano y Veronese ya pertenecen a otra tradición de paisajes. Para Clark, ninguno de esos tres consideraron al paisaje como un fin en sí mismo. Cf. Clark 1949: 25.

<sup>88</sup> De hecho, aunque incluyen al paisaje, no son esos mismos artistas llamados “paisajistas”. Caso diferente será en el siglo XVII del pintor francés establecido en Francia, Claudio de Lorena.

<sup>89</sup> Sobre los ideales según Vasari, Cf. Gombrich 1984b: 221; sobre el menosprecio de Miguel Ángel respecto de la pintura flamenca y sus supuestos logros, Cf. Clark 1949: 26 y Panofsky 1998: 10.

<sup>90</sup> Cf. Goldsmith 1992: 207.

<sup>91</sup> Cf. Vasari 2004: 81 y ss.

italiano paradigmático es también evidente en las obras de algunos artistas flamencos italianizados, p.e. en *Flora* y en *La caridad* de Jan Massys o en *La familia de Santa Ana* de Maarten de Vos (figs. B12-B14).

Ahora bien, y es necesario destacarlo, incluso en la gama de conocidos paisajistas neerlandeses, la naturaleza dibujada por Bruegel se distingue de la de sus coterráneos, al traslucir un vigor y una fuerza particulares que explica que se haya descrito de “realista” su modo de representar el paisaje.<sup>92</sup> No decimos con esto que las representaciones de otros famosos paisajistas sean escuálidas y nada majestuosas, tampoco que se manifiesten solo de un modo ingenuamente idílico. Tenemos por un lado los paisajes montañosos de De Bles (fig. B15), y por qué no mencionarlo, y ampliando el panorama del norte, *Las tentaciones de san Antonio* en el Retablo de Isenheim de Grünewald (fig. B16), cuya representación de la naturaleza roza lo dramático. Sin embargo, nunca abandonan el plano estético.<sup>93</sup> La naturaleza en los otros nunca parece poder ser capaz de tragar al hombre y ni siquiera de enfatizar su lugar minúsculo al interior de su vastedad y magnitud, una vastedad y una magnitud cuya fuerza radica probablemente en no haber sido idealizadas, arrancándolas así de su plano natural. Tampoco parece ser la naturaleza en ellos, una realidad que de manera orgánica convive con el hombre, que se entremezcla en su vida. En otros, a diferencia de lo que sucede con Bruegel, la naturaleza se presenta más bien como escenario. Ahora, Bruegel ciertamente se educó observando las obras de los maestros paisajistas previos a él (y en ese sentido, es parte de una tradición), y posiblemente también se educó con los paisajes que los italianos ejecutaron. Bruegel es así alguien que dialogó con su suelo y su época. Sin embargo, al mismo tiempo parece haber desarrollado una forma original de representar el paisaje: quizá no sea autónomo, pero sí tiene algo de único. Estamos así de acuerdo con Louis Lebeer, autor del imprescindible catálogo razonado de las estampas de Bruegel, cuando afirma que en la naturaleza de Bruegel no hay una actitud lírica, y esto porque contempla la naturaleza como un ‘ser vivo’.<sup>94</sup> Y advierte que esto no significa que Bruegel la haya imitado servilmente. Todo lo contrario, Bruegel se apropió del paisaje, fue él quien lo

---

<sup>92</sup> Cf. Glück 1936: 12-13; Cf. Stechow 1990: 17-18; Cf. Friedländer 1981: 141-142: “Cuando cruzó los Alpes en su viaje hacia Italia, Bruegel debe haber estado tan impresionado con su magnitud que su ojo rechazó los estándares normales [...]. Ciertamente es que los pintores de paisajes del siglo XVI que trabajaron como expertos en este campo –Bruegel ciertamente no fue un especialista– amaban la riqueza pictórica de las altas montañas, pero modelaron la grandeza con pobreza de espíritu. Sus masas apiladas y exageraciones carecen de la impetuosidad de las creaciones de Bruegel. Sus rocas empinadas y ásperas se extienden y se levantan monótonamente en paralelo al plano de la pintura, mientras que Bruegel conduce sus formaciones de modo diagonal hacia la profundidad y abre impresionantes vistas”.

<sup>93</sup> En ambos casos (de Bles y Grünewald), y a pesar de sus logros, la profundidad de la naturaleza es superflua, casi como una cortina detrás del paisaje que toma el primer plano. Adherimos así a la interpretación de Friedländer (nota anterior).

<sup>94</sup> Cf. Lebeer 1969: 10.

organizó y configuró.<sup>95</sup> La naturaleza en la obra de Bruegel es en ese sentido, aunque no *estética*, sí *artística*, en el sentido de que no se limita a plasmar de modo más o menos correcto y/o atractivo un paisaje, sino que *comprende* el paisaje a su modo, lo configura también bajo su comprensión, y al mismo tiempo, parece *decidir* quitarle esa imposición estética que lo desnaturaliza.<sup>96</sup>

Ahora bien, este repaso de la importancia del paisaje en Bruegel, y de cómo el paisaje no es lo característico del arte italiano del Renacimiento, nos es útil para enfatizar la distancia entre Bruegel y el paradigma clásico renacentista. Sin embargo, no es suficiente. Debemos indagar ahora en aquello que sí es propiamente italiano, y cómo ello está ausente en el pintor flamenco. Ciertamente, la Italia del Renacimiento no se restringe ni a un solo tema ni a un solo estilo. Sin embargo, no es difícil concluir a partir, tanto de estudios especializados como de manuales generales, que aquello asociado con el Renacimiento italiano clásico, y que precisamente constituyó el paradigma de esa época y de las siguientes, sí es estéticamente coherente: hay pues ciertos elementos que uno identifica como los propios de ese Renacimiento. Esos elementos paradigmáticos, si bien no únicos, son los que queremos examinar a continuación.

\*\*\*

Algo que no observamos en las pinturas ni en los dibujos para grabados de Bruegel es la representación del cuerpo desnudo, musculoso y sensual, erótico e idealizado, haciéndose destacar no solo por su volumen y posición en el espacio, sino también por su belleza. Ciertamente, Italia no se restringe a esa representación del hombre, ya que los cuadros de temas religiosos optan usualmente por ahogar la sensualidad, aunque nunca en detrimento de la belleza.<sup>97</sup> Es decir, tanto en lo mitológico como en lo profano y así también en lo cristiano, siempre parece haberse

<sup>95</sup> Cf. Lebeer 1969: 11.

<sup>96</sup> Las imágenes que conducen a pensar que el paisaje es central en Bruegel son sobre todo sus dibujos (tanto por ser ahí, muchas veces, lo único representado, como por la técnica ejecutada), pero cuando se trata de pintura, Patinir y De Bles, están más presentes de lo que se ha querido admitir. Sin embargo, coincidimos con Wolfgang Stechow cuando afirma que es en su último período, por ejemplo, en la serie de los *Meses*, que casi toda reminiscencia a la tradición paisajística flamenca se vuelve irrelevante. Cf. Stechow 1981: 17. Las pinturas que demuestran su maestría, pero sobre todo su modo propio de representar el paisaje son, por ejemplo: *Cazadores en la nieve*, *El censo en Belén*, y *La urraca sobre la horca*. Mientras que pinturas iniciales como *Las tentaciones de San Antonio*, revelan más fácilmente sus deudas. En todo caso, es quizá la excelencia que alcanzó en la ejecución de sus paisajes lo que explique, independientemente del lugar cronológico en su trayectoria, y entonces de su calidad, que todos ellos sean enaltecidos por igual, ignorando así los pasos de su evolución. Sobre ese último período, Stechow considera incluso que sus paisajes anticipan más a Rubens de lo que hacen eco de Patinir. Cf. Stechow 1981: 18.

<sup>97</sup> Los artistas italianos que recurrirán a la belleza del cuerpo desnudo son precisamente los representativos del Renacimiento, aunque algunos también del Manierismo: Miguel Ángel, Rafael, Botticelli, Tiziano, Giorgione, Carracci, Tintoretto, etc. En el caso de las pinturas religiosas, se marginará el desnudo, pero siempre se seguirá buscando la belleza física, la majestuosidad, y la presentación formal y decorosa que aleje aquellas escenas representadas de lo común y corriente. Lo vemos en efecto en Da Vinci, Rafael, Bellini, Ghirlandaio, Lippi, Luini, etc. Así no solo las representaciones mitológicas se distanciarán del modo medieval, también lo hará la pintura bíblica.

perseguido un ideal estético del cuerpo. Y esto quizá porque al buscar distanciarlos de la banalidad, a los seres representados se les daba en consecuencia la belleza que haría destacarlos y dignificarlos. Al interior de ese marco, el cuerpo desnudo y sensual es una presencia insoslayable e innegable en el repaso de lo predominante de aquella época (y las siguientes). Lo vemos tanto en pintura como en escultura.<sup>98</sup> Lo vemos en el arte de Miguel Ángel, Tiziano, Bronzino, Veronese, y así se extenderá como modo no solo durante el Manierismo, sino también durante el Barroco. Es decir, antes, durante y después de Bruegel. Y no es de sorprender, ya que perseguir esas representaciones corresponde al intencionado objetivo humanista de emular el mundo clásico, su orden, su armonía, su proporción, su “naturalismo”, y su belleza. De este modo, referirnos a las influencias italianas, y enfocarnos a partir de ello en la sensualidad, no es antojadizo, sino que más bien corresponde a esa actitud que incluso practica la Historia del Arte: aislar lo peculiar, sin que eso signifique que lo peculiar contenga el todo. En efecto, no solo la Italia del Renacimiento no se reduce a esa representación de los cuerpos –bien sabemos hoy en día que el período renacentista y humanista es bastante más complejo y variado de lo que nos han querido presentar, y de ningún modo un período homogéneo–, tampoco la Grecia clásica ni la Roma que miró a Grecia se reducen al espectro estético del naturalismo/idealismo, y sin embargo, son los modelos destacados de sus momentos “clásicos” los que la tradición historiográfica asoció a su arte. De este modo, cuando pensamos en la Grecia Clásica y en la Italia del Renacimiento, pensamos en esa superación artística de corte pro-naturalista y al mismo tiempo pro-ideal, puesto que son esas formas las que demarcan un importante contraste con las formas precedentes de representar al cuerpo, y que convirtieron a las “clásicas” en paradigmas.

En contraste con lo recién presentado, en Bruegel notamos más bien o cuerpos casi esqueléticos y demacrados como es el caso de Cuaresma en *Batalla entre carnaval y cuaresma* (fig. A13), el de Dulle Griet en la pintura del mismo nombre

---

<sup>98</sup> Si se trata de resaltar lo que sería una obra italiana clásica, en realidad deberíamos partir de la arquitectura. Sin embargo, el arte italiano del Renacimiento no es el tema de esta tesis, de modo que nos enfocamos en el rubro de Bruegel, la pintura. Y hacemos mención de la arquitectura, partiendo de Gombrich, quien se refiere a dos elementos fundamentales de la arquitectura del Renacimiento que serán luego ejecutados en las otras ramas del arte: la belleza de las proporciones y la grandiosidad (Gombrich 1997: 289). Pero al respecto, nos hace notar que no se trata solo de esteticismo. Si se persigue la regularidad y la simetría perfectas es porque este tipo de belleza se logra gracias a bases científicas. Se le daba entonces no solo dignidad a lo representado imprimiéndole un esplendor sin par, sino que también se manifestaba la dignidad de la práctica artística, no solo artesanía, sino verdadera ejecución intelectual (Gombrich 1997: 296). El estudio de la anatomía para el diseño de los cuerpos es parte pues de ese afán de revertir la visión del arte como mero arte mecánico. La belleza no era solo reproducción de la naturaleza, era *conocimiento* del arquetipo e idealización (Gombrich 1997: 320). En breve, la belleza, la simetría, el esplendor, la grandiosidad, la magnificencia, son características centrales de ese arte italiano del Renacimiento. Conscientemente se buscó eso, por razones estéticas, y más allá de razones estéticas.



(fig. A7), y el de varios otros en su serie de los *Vicios* (figs. A19-A20), o más bien, y como los conocemos más común y abundantemente en su obra, cuerpos regordetes y/o flácidos, y por cierto, vestidos, no desnudos, y por lo demás, vestidos a la usanza campesina (figs. A16-A18), y entonces ni nobles ni destacables. De hecho, cuando los vemos desnudos, que es el caso solo de algunos de sus dibujos, no se trata de humanos, sino de sus famosos personajes monstruosos y fantásticos (fig. A19.2). Esto, dado los elementos utilizados, parece haberlo heredado en buena parte de El Bosco (figs. B17-B18). Por su parte, El Bosco sí desnuda de modo más evidente a los humanos, pero cuando busca vincularlos al pecado o por lo menos cuando hace una advertencia moral –y ciertamente sus desnudos no son al modo “italiano” (fig. B19).<sup>99</sup> Bruegel parece también recurrir a la desnudez humana, pero solo para el caso particular de su serie de los *Vicios*.<sup>100</sup> Es decir, de ningún modo es un rasgo esencial de su obra.<sup>101</sup>

Ahora bien, a los humanos en la obra de Bruegel no solo se les priva de cuerpos atléticos y esbeltos, así como de la oportunidad de exhibirlos al desnudo, sino que coherentemente con aquella privación, sus rostros –si es que son perceptibles, ya que muchas veces están ocultos– están exentos de toda consideración estética halagadora (figs. A17.3-A17.4). Ni siquiera la Virgen María se salva de esta exención, ya que aunque ciertamente nunca es deformada, tampoco llega al extremo opuesto de ser representada como bella, y se la mantiene más bien en la discreción (fig. A27). Pero para no caer en la exageración, debemos observar que si en más de una de sus obras, no solo hay una ausencia de idealización física, sino incluso patente deformación (*Batalla entre carnaval y cuaresma*, *La parábola de los ciegos*) (figs. A13 y B5), en la mayoría solo encontramos “simplicidad” fisionómica. De hecho, cuando hay deformación, ello tiene un sentido específico (la decrepitud de “Cuaresma”, los monstruos en los *Vicios*). Es decir, no parece ser parte de las intenciones de Bruegel afear al humano como parecen afirmar los que lo consideran un artista pesimista y crítico del género humano en general.<sup>102</sup> Es necesario advertir esto último, ya que

<sup>99</sup> Pensamos en: *Tablero de los Siete Pecados Capitales y las Cuatro Postrimerías* (1480-1500, Museo del Prado, Madrid), *El Juicio Final* (1504, Akademie der Bildenden Künste, Viena), *El jardín de las delicias* (ca. 1504, Museo del Prado, Madrid).

<sup>100</sup> En efecto, los hombres y mujeres desnudos son una constante en toda su serie de los *Vicios* y no solo en *Lujuria*. Fuera de esas obras, solo *Dulle Griet* (1562, Museo Mayer van der Berg, Amberes), que por cierto representa una escena infernal, también recurre aunque mínimamente al desnudo, si bien en la mayoría de los casos, se trata solo de monstruos.

<sup>101</sup> Creemos que este dato no carece de importancia, y queremos sumarlo a otros para esclarecer las diferencias que observamos entre El Bosco y Bruegel. Sobre esas diferencias, ver nota: 174.

<sup>102</sup> Nos referimos por ejemplo a Giovanni Arpino cuya introducción al texto de Piero Bianconi parece resumir la obra de Bruegel a la representación de la bajeza y la estupidez humanas. Aunque no llega de ningún modo a adoptar el tono agrio de Arpino (y de hecho, se percibe una mirada positiva hacia las representaciones que hizo Bruegel de las estaciones), Max Dvorak, en su *Kunstgeschichte als Geistesgeschichte* de 1928, afirma que a Bruegel no le interesa mostrar lo que el hombre debería ser,

podría argumentarse que esa fealdad física es la forma que tiene Bruegel de simbólicamente subrayar la “fealdad” moral del hombre. Sin embargo, lo reiteramos, hay sobre todo simplicidad y discreción en los rasgos físicos de los hombres de Bruegel. Empero, aunque sería errado afirmar que la fealdad es su modo constante de representar a los humanos, no deja de ser cierto que la patente ausencia de belleza de sus personajes sería un *qué* inadmisibles entre los *cánones* italianizantes. Pero pasemos ahora a otras diferencias respecto del Renacimiento clásico italiano.

Cuando se trata de arquitectura, esta es menor en presencia, grandiosidad y sofisticación en Bruegel en comparación con aquello a lo que el Renacimiento nos tuvo acostumbrados. Bruegel, si es que presenta alguna construcción, estos son espacios, ya sea urbanos o rurales, pero siempre populares; incluso las iglesias representadas, son solo iglesias locales y austeras. La gran excepción serían sus representaciones de la Torre de Babel, pero aquí precisamente se busca representar la soberbia, y entonces es necesario manifestar el esplendor de la construcción en cuestión. Dicho de otro modo, si en el arte italiano del Renacimiento el paisaje es menor, meramente ornamental o apenas indicativo del lugar, en el caso de Bruegel, es la arquitectura la que cumple ese papel marginal, solo que, adicionalmente, siguiendo una estética nada sofisticada ni idealizada, y correspondiente así a la sencillez del espacio popular al que acompaña.

El siguiente rasgo a observar es la vestimenta. Esta es en Bruegel también de corte popular, nunca exuberante en texturas ni en dimensiones, de colores opacos – salvo contadas excepciones–, y nunca favorecedoras al cuerpo –salvo por ejemplo, y con razón, para el caso de la mujer adúltera ataviada en rojo y que observamos en *Proverbios neerlandeses* (fig. A14)–, y así, la vestimenta se distingue cuando debe manifestar un mayor rango o por lo menos uno diferente, y entonces siempre para casos específicos: el de los Reyes Magos, parcialmente el de la Virgen María (fig. A27), y obviamente, aunque es un caso aparte, el de los soldados.<sup>103</sup> Es decir, la vestimenta de aspecto en general elegante, tan recurrente y necesaria en la pintura italiana del Renacimiento, es casi nula aquí, y cuando presente, cumple una función particular, e incluso cuando se da, no se da tampoco del modo majestuoso y fastuoso tradicional, sino simplemente distintivo.

---

sino cómo se manifiesta en realidad, y que por eso busca *lo extravagante* y *lo grotesco* (citado en Bianconi 1988: 11.

<sup>103</sup> Vemos soldados en *La masacre de los inocentes* (ca. 1567, Kunsthistorisches Museum, Viena), *El suicidio de Saúl* (1562, Kunsthistorisches Museum, Viena), *La conversión de Pablo* (ca. 1567, Kunsthistorisches Museum, Viena), y caricaturescamente en la serie de los *Vicios*.

Si tomamos este tema de la vestimenta en consideración, es porque ella es parte ineludible del escenario exuberante, majestuoso, bello e ideal de las representaciones clásicas del Renacimiento. Ahora, es menester en este punto señalar que no es que el exceso, la exuberancia y la majestuosidad hayan sido ignorados por Bruegel de modo general, ya que sus paisajes demuestran lo contrario en gran cantidad de obras. Y con esto queremos señalar algo importante para nuestra tesis: podemos observar, y hasta concluir que la vestimenta en Bruegel suele no hacer a los personajes descollar respecto de su entorno, sino por el contrario *adherir y ser absorbidos por él*. De acuerdo a lo que presentaremos en nuestro segundo capítulo, es coherente que la estética del cuerpo y de la vestimenta no quiebre esa *finitud* que los ahoga en la naturaleza, sí ella desbordante. Esta absorción del hombre en su espacio es en efecto tema central en nuestra tesis, y será estudiada en nuestro segundo capítulo.

Finalmente, en relación con la expresividad de sus personajes, Bruegel anula la solemnidad y el carácter afectado de las pasiones incluso cuando representa un evento dramático como el de *La masacre de los inocentes* (fig. A25), o en algún grado duros como *El censo en Belén* (fig. A15), e incluso en obras en las que sí se coloca a los personajes bíblicos en el lugar protagónico, y para las cuales el modo elegido es de un talante serio (*La muerte de la Virgen*; fig. B3). Por el contrario, el Renacimiento clásico dignifica a sus personajes imprimiéndoles una sentimentalidad que se conjuga bien con la belleza física de quienes transmiten tales emociones. Parecen con ella sustraerse de la cotidianidad del espacio común. Para nosotros, esa suma de emotividad sobredimensionada y exuberancia física (grandor y belleza) representan una dimensión humana estentórea que como tal parece equipararse a las fuerzas naturales y hasta superarlas. No nos sorprende entonces que el paisaje sea un asunto menor o nulo en las pinturas italianas y las italianizantes, ya que habría una competencia de protagonismo en un sistema en el que más bien es el *hombre* el que destaca por sobre todas las cosas. Destaca en efecto el hombre por su belleza, su magnificencia, sus construcciones, y entonces por su inteligencia, etc.; destaca así en aquellas representaciones de corte clásico por medio de factores que de tan evidentes hasta podrían considerarse mecánicos (dimensión, emotividad, centralidad, exuberancia, belleza, etc.). Por el contrario, en Bruegel, el hombre, o dicho con más precisión, *los hombres*, parecen dominados y devorados inconscientemente por su entorno.

Ahora bien, habiendo señalado algunos rasgos paradigmáticos del arte italiano del Renacimiento, y ausentes en Bruegel, hay que precisar que no

consideramos las influencias como fórmulas mágicas que se aplican (o se rechazan) automática, integral y acriticamente. El solo seguir ciega o acriticamente la escuela italiana pertenece más bien al marco de la copia, la obligación y la sumisión. Pero un carácter sumiso es precisamente lo que negamos cuando se trata de describir la obra del artista que hemos elegido para nuestra investigación. En otras palabras, Bruegel puede bien haber compartido ciertas características del estilo italiano, pero sin someterse a ellas.

En efecto, si hay ciertos elementos italianos ausentes en Bruegel, esa ausencia no es total. Si expandimos lo “italiano” a lo clásico greco-latino, observamos que Bruegel no está del todo fuera del marco de esa tendencia que seguía a Italia (o, mejor dicho, que bebía de sus mismas fuentes). En efecto, en su obra hay algunos temas provenientes de la antigüedad griega (p.e. Ícaro, Arión, Faetón, Apeles, etc.; figs. B21-B22, B24-B26) Sin embargo, esto solo nos habla de una similitud de fuentes, no de una adhesión al arte italiano. En efecto, ya tiempo atrás la presencia y el uso de textos de origen clásico, griegos o latinos, eran parte común, y no de modo pasivo, del amplio panorama neerlandés. Prueba de ello son por ejemplo Erasmo de Rotterdam, el mismo Abraham Ortelius –amigo de Bruegel–, los famosos *Rederijkers*, etc. En otras palabras, el arte cuyo contenido bebió de fuentes clásicas, no es más que una extensión de lo que ya se daba en el campo intelectual-escrito neerlandés, y al parecer, profusamente.<sup>104</sup> Dirigirse a y alimentarse de las fuentes clásicas no fue entonces algo exclusivo de Italia, si bien podría haberse iniciado la tendencia entre ellos. Trataremos de ello más adelante en este mismo capítulo.

Del mismo modo, si incluimos en lo “italiano” los temas bíblicos, es evidente que Bruegel pintó más de una vez narraciones bíblicas.<sup>105</sup> Sin embargo, ello tampoco puede contarse como un elemento exclusivamente italiano, puesto que lo bíblico estaba ya fuertemente arraigado en la pintura neerlandesa. Bruegel no estaría más que prosiguiendo con una tradición flamenca. Sin embargo, cabe advertir que esta tradición flamenca representaba aquellos temas religiosos con un decoro y una estética que Bruegel no habrá de seguir, y no solo nos referimos a la inmersión de lo bíblico dentro del escenario local y actual, ya que ello ya se había hecho antes de Bruegel.<sup>106</sup> Lo analizaremos con más detalle en nuestro análisis de *El censo en Belén*.

---

<sup>104</sup> Al respecto puede leerse: Gibson 1981; Sullivan 2010: caps. 1 y 2. Asimismo, y de modo general, son útiles los capítulos “Culture and Mentality” y “The Dialogue between Artistic Tradition and Renewal” en Martens 1998: 33-63.

<sup>105</sup> *La masacre de los inocentes* (ca. 1567, Kunsthistorisches Museum, Viena), *La conversión de Pablo* (ca. 1567, Kunsthistorisches Museum, Viena), *La caída de los ángeles rebeldes* (ca. 1562, Musées Royaux des Beaux-Arts, Bruselas), *Cristo y la mujer adúltera* (1565, The Courtauld Gallery, Londres), *La adoración de los reyes magos* (1564, The National Gallery, Londres), *Camino del calvario* (1564, Kunsthistorisches Museum, Viena), etc.

<sup>106</sup> Cf. Bosing 2010: 20 y 69.



Sea como fuere, sí hay algunos, y solo algunos, *qué* que se emparentan en algún grado (i.e. no se extraen de) con las tendencias predominantes del momento, pero son sobre todo los *cómo* los que sí manifiestan claros desajustes entre Bruegel y sus pares, y son quizá esos desajustes los que lo alejaron de consideraciones mayores por parte de una historiografía que por siglos hizo del Renacimiento italiano, una autoridad y un paradigma, en detrimento de los artistas “no-alineados”.

En efecto, las ausencias antes mencionadas deberían hacernos comprender mejor el por qué de la perspectiva que se ha manejado sobre Bruegel desde las primeras reseñas en torno a su arte. Si Ludovico Guicciardini en 1567 apenas caracteriza a Bruegel como un segundo Bosco, quitándole así toda autonomía y relevancia, la consideración que tiene por Frans Floris (1520-1570) no es en absoluto menor, ya que sí parece darle su propio lugar al calificarlo de pintor excelente, como *inventor* y como dibujante, y un maestro sin igual en la región.<sup>107</sup> Y asimismo, el ya tantas veces mencionado van Mander, fuente desde la cual todas las investigaciones sobre Bruegel han partido, para bien o para mal, para reiterarlo o para negarlo, solo le dedica a Bruegel apenas tres páginas. Esto sorprende teniendo en cuenta lo constantemente presente y lo ineludible que se ha vuelto van Mander cuando se estudia a Bruegel. Y es que si van Mander es hasta ahora una fuente por todos citada, y al mismo tiempo, este es harto escueto con Bruegel –contrariamente a lo que sucede con Frans Floris, a quien van Mander le dedica nueve páginas en las que no escatima en elogios calificándolo de “genio”, de “gloria de la pintura neerlandesa”, e incluso afirma que como pintor superó a todos los otros neerlandeses–,<sup>108</sup> podemos advertir cuán marginado fue nuestro pintor por parte de sus coterráneos y contemporáneos, al menos en la esfera de la “crítica”. (En contraste, a nivel comercial, y luego de su muerte, Bruegel gozó por algunas décadas de una importante fama).

Ahora bien, estas dos fuentes pertenecen a un pasado lejano, es decir, son anteriores a la formación de una Historia del Arte propiamente dicha. En efecto, la *Descripción de los Países Bajos* de Guicciardini fue publicada en 1567, y las biografías de van Mander en 1604. Y hay que tener en cuenta además, como ya hemos mencionado, la menor difusión y exhibición de las pinturas de Bruegel, cuyas obras fueron a parar a manos privadas, en comparación con las del “oficial” Floris.<sup>109</sup> Esto explicaría que las tempranas exégesis fueran aún demasiado parciales. Sin embargo, aquellas consideraciones no dejan de ser el testimonio de una cierta y particular recepción, comprensión y caracterización de la obra de Bruegel que no habrá de

---

<sup>107</sup> Citado en Gibson 1977: 22 y 64. También citado en Sullivan 2010: 182.

<sup>108</sup> Van Mander 1884: 333 y ss.

<sup>109</sup> Como lo cuenta el mismo van Mander, Floris hizo trabajos escultóricos y pictóricos para cementerios e iglesias. Cf. Van Mander 1884: 335.

desaparecer en las publicaciones posteriores hasta recién bien entrado el siglo XX. Debemos pues recordar que Bruegel es, como tantos otros “divergentes”, rescatados solo en el siglo que nos precede. Pero dejemos por el momento las fuentes, y vayamos al asunto artístico.

Manteniendo el mismo objetivo de destacar la diferencia entre Bruegel y el estilo italiano, comparemos a Floris y a Bruegel –artistas flamencos contemporáneos–, recurriendo al paralelo que realiza Margaret A. Sullivan entre las versiones que cada uno realizó de la caída de los ángeles rebeldes. La de Floris data de 1554 (fig. A10), la de Bruegel, de 1562 (fig. A9). Margaret A. Sullivan llega incluso a conjeturar que la versión de Bruegel, en ocho años posterior a la de Floris, sería una crítica directa a cierta forma de pintura.<sup>110</sup> Esto podría conjugarse con la postura de aquellos que estiman que Bruegel consciente y vehementemente rechazó la tendencia italiana en favor de la vernacular.<sup>111</sup> Ciertamente, este mirar y preferir los viejos modelos pictóricos de su propio suelo, no lo convierte a Bruegel en una simple extensión del pasado.<sup>112</sup> Sí, en todo caso, manifiesta su decisión consciente de no adherir sumisamente a modelos italianos.<sup>113</sup>

Bruegel firma la pintura recién referida en estilo humanista (M.D. LXII BRVEGEL). Según Margaret A. Sullivan esto no fue casualidad ni algo aislado. Como lo vimos en nuestra introducción, Bruegel hizo de este estilo de firma una constante desde 1559. Aunque es insuficiente como sustento, da cuenta de su conocimiento de las tendencias humanistas, y quizá de su afán de mostrarse como parte de esa tendencia, sin que ello significara plegarse a ellas de modo subordinado. En efecto, quizá decidir firmar de ese modo también revele lo recién dicho por nosotros: su decisión consciente de no someterse a los modelos estilísticos italianos. ¿Qué nos hace conjeturar esto? La presencia de una tal firma humanista, pero en una pintura como esta, es decir, más cercana en su estilo a El Bosco, a decir, a la tradición vernacular y medieval, cuando por el contrario solo unos años antes el famoso Floris había pintado una versión, por el contrario, “clásica”. Según Margaret A Sullivan, si Floris parece, al seguirlo, exaltar el modelo estilístico italiano, Bruegel estaría diciendo

---

<sup>110</sup> Cf. Sullivan 2010: 178.

<sup>111</sup> Cf. Richardson 2011: 35. Cf. Gibson 1977: 133.

<sup>112</sup> Esto da lugar también a otro punto que podría ser parte de otra investigación, pero no es su relación con el pasado lo que es motivo de nuestra tesis.

<sup>113</sup> Se puede pues afirmar que ya en aquellos años los artistas tenían conciencia de sí mismos como artistas y sobre el arte en general. Si por un lado, algunos optaron por retomar la tradición neerlandesa, otra vertiente parece haber querido desquitarse de su tradición, considerada, más que como arte, como “artesanía”, y perseguir explícitamente la más “intelectual” italiana. Quizá una prueba de ello sería la casi explícita declaración que Maerten van Heemskerck hace del artista flamenco en su *San Lucas pintando a la Virgen*, pintura en la que el artista se autorretrata pintando a la Virgen, rodeado de elementos “clásicos”, pero también mostrándose al espectador, como manifestando con ello su status y su parentesco con el arte “elevado” y no con la mera ejecución artesanal.

que su tradición –al desentenderse de los desnudos de musculatura perfecta y optar por la fantasía de los monstruos de El Bosco– es la flamenca.<sup>114</sup>

Pero vayamos a las diferencias concretas: el mismo van Mander destaca de la versión de Floris “el estudio singularmente cuidado e inteligente de la anatomía de los músculos y tendones”.<sup>115</sup> Ahora, si pensamos en el título de la obra (*La caída de los ángeles rebeldes*) y volvemos enseguida a la descripción que hace van Mander de la versión de Floris, y posteriormente dirigimos otra vez nuestra mirada a la pintura misma, sospechamos del contenido plasmado: la versión de Frans Floris parece revelar que el criterio principal de ese cuadro es sobre todo el estético –no entonces el tema–, y claro, siguiendo el canon renacentista. ¿Por qué? Sus ángeles caídos se diferencian de los celestiales por sus rostros demoniacos, y por alguna que otra deformación aislada y mínima, pero el resto del cuerpo, la mayor parte de él, se muestra igualmente ideal y bella. Por el contrario, los ángeles caídos de Bruegel no representan el pecado a través de una muy parcial deformidad, sino que incluso han dejado de tener apariencia humana para convertirse en monstruos. La deformidad como síntoma del mal es una idea que viene de la Antigüedad, y persistió como manifestación de la fantasía diabólica durante la Edad Media. ¿Hay entonces en Bruegel un *contenido* más legítimo y en Floris solo estética? Sería injusto quizá apresurarse en tales conclusiones, sin embargo queremos por lo menos plantear la pregunta.

Pero ¿buscó Bruegel realmente distanciarse consciente y manifiestamente de esa tendencia flamenco-romanista? Margaret A. Sullivan y Todd M. Richardson refieren la siguiente anécdota: Lucas de Heere, artista, escritor y pupilo de Floris, publicó en 1565 una invectiva contra cierto pintor que previamente había criticado el estilo de Floris tildándolo de edulcorado. De Heere justifica y defiende los modos de su maestro, y dirigiéndose al anónimo pintor, le reprocha sus pobres cualidades artísticas, diciéndole que aunque ha ido Roma, nadie lo nota.<sup>116</sup> Es esto último lo que ha hecho conjeturar que De Heere se refería a Bruegel. En efecto, en Floris se nota su paso por Italia: cuerpos sensuales, desnudos, de musculatura a la “italiana”, de presencia y expresiones elegantes, y simulación además de una arquitectura clásica. Si su pintura se asemeja más al período clásico o más bien al manierista, si logra realmente o más bien fracasa en parecer “italiano”, es un asunto aparte. Lo que importa aquí notar es que traslada a su pintura lo aprendido de la escuela italiana. Y, ciertamente, todo ello

---

<sup>114</sup> Sullivan 2010: 182. Con esto no afirmamos que Bruegel haya sido un continuador de la obra de El Bosco, pero –tratando de comprender la conclusión de Sullivan– sí creemos que podemos pensar que las características bosquianas de esta obra podrían tomarse como una declaración por parte de Bruegel respecto del estilo flamenco-romanista.

<sup>115</sup> Van Mander 1884: 342.

<sup>116</sup> Cf. Richardson 2011: 35-36.

está ausente en Bruegel. Sin embargo, aventurarnos a pensar que De Heere se refería a Bruegel, es algo que no nos atrevemos a hacer, dado que estimamos que hubo no poca cantidad de flamencos que viajaron por Italia. En todo caso, lo que sí es legítimo, es evidenciar las saltantes diferencias estilísticas entre uno y otro.

Pero vayamos a otro aspecto del arte italiano. No debemos pues olvidar el asunto de la composición. Y, en efecto, cabe reconocer una evolución en la obra de Bruegel que nos habla de un encuentro tardío con Italia.

#### **b. El Renacimiento italiano a la Bruegel: sobre la monumentalidad y la armonía en su obra tardía**

Se suele considerar que la primera pintura de Bruegel data de 1553, y es *Paisaje con Cristo apareciendo ante los apóstoles en el mar de Tiberias* (fig. B27). Debe tener en cuenta el lector que, por lo menos dentro de lo que se conserva, la pintura no domina en absoluto la primera etapa artística de Bruegel. Tanto es así, que si aquella es su primera pintura, la segunda dataría recién de 1556, probablemente la única de ese año, convirtiéndose la pintura en una práctica recurrente recién desde 1557 hasta su muerte en 1569. Esto significa que Bruegel habría dedicado solo doce o poco más años a la pintura. De hecho, de un total de menos de 50 obras en pintura que se conservan (y debemos enfatizar que se trata de las que se conservan), nueve de ellas habrían sido ejecutadas en 1568.<sup>117</sup> Es decir, un veinte por ciento de su obra habría sido realizado un año antes de su muerte.<sup>118</sup> Al respecto, más de un investigador observa que su traslado a Bruselas en 1563 coincide con un giro en su producción.<sup>119</sup> Sin embargo, este giro no se manifiesta solo en el hecho de que Bruegel inclinó su balanza productiva hacia la pintura. Hay también un giro en el modo de pintar. Empero, ese viraje no fue inmediato, sino progresivo, y se haría más evidente recién desde 1565.

Hay dos elementos estilísticos que en efecto darán una nueva presentación a las obras de Bruegel, y que provienen de la escuela italiana: por un lado, la monumentalidad, por otro, y sobre todo, la disposición armónica, sistemática y fluida.<sup>120</sup>

En efecto, basta repasar las pinturas de Bruegel siguiendo un orden cronológico para advertir este viraje. Observamos así que en su primer periodo de

---

<sup>117</sup> Recuérdese que no todos los investigadores están de acuerdo con autenticarlas a todas como de Bruegel.

<sup>118</sup> Ciertamente, este dato solo se explica en relación con lo que se ha podido conservar y recuperar de Bruegel. Pero fuera de lo posiblemente perdido, sí cabe especular que su trayectoria haya sido primero sobre todo de dibujos, y posteriormente sobre todo de pinturas.

<sup>119</sup> Cf. Gibson 1977: 120 y ss. Ver también: Bozal 2010: 77 y ss.

<sup>120</sup> Cf. Gibson 1977: 141-145; Ver también Bozal 2010: 77 y ss.



pinturas, obras como *Juegos de niños*, *Batalla entre carnaval y cuaresma*, *Proverbios neerlandeses*, etc., (figs. A8 y A13-A14) son, en palabras de Valeriano Bozal, pinturas en las que el espacio no es más que un contenedor que expone motivos.<sup>121</sup> Es decir, aunque hay una *idea* que ciertamente conecta la diversidad de imágenes plasmadas, estas imágenes son colocadas en el soporte sin establecer una relación *material* entre ellas, y menos aún entre ellas y el espacio que las acoge. La reunión de lo múltiple es así artificial. Pero en su período intermedio/final, presenciamos más bien una *multiplicidad armónica*; las partes no son solo partes, hay ahora fluidez y comunicación entre ellas. De este modo, en su evolución la diversidad no habrá de desaparecer, pero estamos ahora ante una *multiplicidad organizada y unitaria* (figs. A15, A18). De pronto, el espacio y las figuras representadas están, gracias al nuevo estilo, no solo manifestando una coherencia visual, también una de sentido. Así el ojo y la narrativa fluyen desde un extremo del cuadro hasta el otro. Bruegel adopta la sistematicidad, la armonía y la fluidez, pero –lo veremos a continuación– no subordinándose a un modo, sino más bien, creemos nosotros, haciéndolos suyos, y además usando más de un recurso. De ahí que aunque Bruegel haya seguido esa pista italiana, el espectador no identifique inmediatamente sus pinturas “sistemáticas” como fieles herederas del arte del sur. Pero hagamos patente esa sistematicidad refiriéndonos a un ejemplo concreto, *El censo en Belén* (fig. A15).

Si la composición de esta obra es armónica y sistemática, esto es gracias a un trabajo particular y diverso de la perspectiva. Bruegel juega pues con la profundidad del espacio, es decir, con la naturaleza y sus amplias distancias hacia el fondo y hacia los lados. Esto es fundamental para ahogar aun más a los personajes centrales, para presentar así más aspectos de la cotidianidad entre los cuales puedan fundirse; elemento que forma parte de nuestra propuesta de tesis, ya que subraya la preponderancia de aquello que suele ser tomado por el contrario como secundario o hasta marginal. Con el fin de reforzar esas distancias, Bruegel recurre a diferentes modos de trabajar la perspectiva, pero nosotros vamos a concentrarnos aquí en solo uno de sus recursos. Por su parte, el análisis central, el iconográfico, será tratado en el segundo capítulo.

En efecto, en *El censo en Belén* las distancias no se trabajan por simples capas unas detrás de otras. De hecho, tampoco parece bastarle a Bruegel una perspectiva lineal y un punto de fuga. O en todo caso, esta parece darse (fig. A15.2), pero al mismo tiempo, se muestra como solo una parte del armazón para un más

---

<sup>121</sup> Cf. Bozal 2010: 77.

complejo uso del espacio. Bruegel, con la ayuda de la perspectiva lineal, recurre más bien a la sinuosidad o al zigzag, y es con ese recurso que logra el *movimiento* de la escena. Con *movimiento* nos referimos a que la escena se manifiesta como presente (actual) y como presencia (que actúa y trasciende), y no es así simplemente la plasmación detenida de un motivo. Para nosotros, el punto de apoyo del zigzag parece ser la pequeña casa que se ubica hacia la derecha y en la línea media del panel (encerramos la casa en un círculo rojo) (fig. A15.3).

La figura A15.3 detalla la perspectiva que observamos. Desde la base del panel, el tramo 1 de nuestra línea roja sigue el siguiente recorrido: primero el contenedor con espigas de maíz, luego la diagonalidad de ese mismo atado de espigas sobre el contenedor nos conduce hacia tres aves de corral, y luego hacia el hombre detrás de la carreta con el barril; José está a la derecha de esa carreta, luego se coloca María sobre el asno, y a su derecha vemos a otro grupo de hombres. Todo ello delimita una diagonal que nos lleva hacia la pequeña casa que antes mencionábamos, y esta a su vez, por efecto de la ausencia de construcciones alrededor de ella, conduce al ojo hacia la notoria construcción siguiente (fin del tramo 2), aunque con la ayuda de las personas que transcurren por ese espacio de nieve (tramo 2). Finalmente, aquella gran construcción y la contigua, así como los dos árboles en línea paralela a ellas, nos llevan aun más al fondo (tramo 3).

En los lados izquierdo y derecho del panel, el mismo zigzag es aplicado gracias, otra vez, a la colocación precisa de las construcciones, las personas, el hielo. A la izquierda, detrás del gran árbol y sobre el hielo, notamos la línea nada gratuita de caminantes (tramo 2 de la línea azul). En el tramo 1 también de la línea azul son fácilmente perceptibles las líneas que forman las ventanas, la puerta, y la cornisa del mesón, todas paralelas al suelo. Del mismo modo, pero del lado derecho, ese mismo zigzag de nuestras líneas roja y azul, es dado por el contorno mismo del espacio de hielo (línea verde). La profundidad no es así entonces la de una horizontalidad por capas, ni la de una sola diagonalidad, sino que se logra por varios movimientos sinuosos (o por una conjunción de varias líneas diagonales) desde el primer plano hasta el último.<sup>122</sup>

---

<sup>122</sup> Ciertamente Bruegel se sirve de otros recursos para trabajar la perspectiva, pero los consideramos secundarios respecto de nuestro actual objetivo. En todo caso, los enumeramos aquí: una perspectiva menguante, siendo los hombres del fondo en nada caracterizados, casi totalmente afectados por la falta de nitidez. Observamos asimismo la perspectiva cromática: en lo que sería el plano más cercano al ojo del espectador, y en la parte izquierda del panel, Bruegel hace uso sobre todo del marrón para el mesón y para la multitud ahí concentrada y que se extiende hasta más allá de la mitad del ancho del panel. Pero también recurre al negro, usado en diferentes cantidades, en la parte derecha. Estos colores entran en contraste con los colores del fondo: el celeste del cielo, y el verde del agua congelada; este verde se aprecia hacia el fondo a la izquierda en gran cantidad, y al fondo a la derecha, en menor medida. Este manejo de los colores parece haberle sido más indiferente en años anteriores. Bruegel también recurre a la perspectiva por dimensión de los objetos. Por ejemplo, el gran árbol que se encuentra hacia la

Ahora bien, podría señalársenos que la “diagonalidad compleja” (o zigzag) ya había sido utilizada por Bruegel, por ejemplo, en *Juegos de niños*, y entonces ya en 1560 (fig. A8). Sin embargo, puede observarse en *El censo en Belén* una maestría mayor en el manejo de esa diagonalidad, gracias a lo que parece ser una nueva concepción del espacio que ahora integra a sus componentes (las personas). Esta nueva concepción del espacio parece haber conducido también a la aparición de detalles antes ausentes, por ejemplo, un mayor contraste entre las figuras delanteras y las traseras, logrando así una sistematicidad del todo.

Debemos reiterar sin embargo que si esta coherencia revela una influencia del modo compositivo italiano, esta no se habría dado de modo inmediato y como consecuencia de su viaje al sur. Las primeras obras, las del espacio como contenedor, son las justo posteriores a esa travesía. ¿Habría necesitado del viaje a Italia para conocer esos modos? Esa composición de espacios sistemáticos ya era conocida en su propio suelo gracias a los grabados que circulaban difundiendo el arte italiano al interior del espacio flamenco. Coecke van Aelst, quien habría sido maestro de Bruegel, era pues un seguidor y propulsor del estilo italiano.<sup>123</sup> Evidente entonces en su obra desde 1565, las pinturas que revelan en Bruegel un paso del formato “catálogo” a la fluidez y la coherencia son, como lo vimos, *El censo en Belén* (fig. A15), pero también, entre otras, *La masacre de los inocentes* (fig. A25), *El sermón de San Juan Bautista* (fig. B28), *Verano* (fig. B29), *Cazadores en la nieve* (fig. A12), etc.

Pero además de la sistematicidad y coherencia del espacio, se hace también presente un segundo rasgo: la monumentalidad. Ejemplos de ello son las tres conocidas pinturas que retratan fiestas de campesinos (*Boda campesina*, *Danza campesina*, *Danza nupcial*), y también el dibujo de 1568, *Verano* –dibujo en el que observamos, como en el caso de las tres pinturas recién mencionadas, parte del mundo labriego–, etc. (figs. A16-A18 y fig. B29)

Notamos así que la magnitud de sus personajes en su último período son evidentemente producto de una decisión, ya que se vuelven una constante, así como fue alguna vez una constante, dibujar más bien personajes de dimensión menor.<sup>124</sup>

---

izquierda del panel, refuerza la sensación de cuán cerca están las personas del frente, y cuán lejos todo lo que se sitúa detrás y sobre todo al fondo.

<sup>123</sup> Cf. Friedländer 1981: 14.

<sup>124</sup> Entre ellas: *Paisaje con Cristo apareciendo a los apóstoles en el mar de Tiberias* (1553, colección privada), *La huida a Egipto* (1563, The Courtauld Gallery, Londres), *La tentación de San Antonio* (1557, The National Gallery of Art, Washington), *Batalla entre Carnaval y Cuaresma* (1559, Kunsthistorisches Museum, Viena), etc. Ciertamente, Bruegel no abandona esa característica totalmente de lado en su arte posterior. Es el caso de *La adoración de los Reyes Magos en la nieve* (1567, Winterthur, Colección Oskar Reinhart) en el que la visita de los Reyes Magos es un detalle patentemente discreto.

Ahora bien, si este giro hacia lo “italiano” se da sobre todo con las pinturas de campesinos, ¿es entonces lo campesino lo más “italiano” en Bruegel? A esto nos referíamos con nuestro rechazo a la idea de que una influencia es una aplicación sin más de fórmulas. Hay aquí una cohabitación fluida y armoniosa de escuelas, así como del sello del mismo Bruegel.

Sin embargo, no es por la presencia en la obra de Bruegel de estos dos rasgos de la escuela italiana (armonía y monumentalidad) que en el siglo XX se empezó a hablar de un “Bruegel humanista” (luego de ser por siglos catalogado de “pintor campesino” o “drôle”). Este cambio de tono en los estudios sobre Bruegel se explica más bien porque las investigaciones empezaron a dar cuenta de que el lado norte de Europa, y particularmente la zona neerlandesa, también experimentó su propio humanismo y Renacimiento. Enfoquémonos entonces ahora en ese fenómeno y su impacto en Bruegel.<sup>125</sup>

### c. El humanismo clásico neerlandés y su presencia en la obra de Bruegel

Ciertamente, no es osado hablar de un Renacimiento de los Países Bajos. Su pintura y su música conocen un viraje importante –mutacional y no solo evolutivo, como señala Panofsky–<sup>126</sup>, y así tampoco es osado hablar de una corriente humanista en aquella región, teniendo entre ellos a la indiscutible figura humanista de Erasmo, que por cierto no fue una figura aislada.<sup>127</sup> Sin embargo, Renacimiento y Humanismo nórdicos siempre han quedado opacados por la enorme fuerza de las corrientes italianas de los siglos XV y XVI. En comparación, lo del norte o se ve más ligado a lo popular –i.e. a lo marginado en la cima del Renacimiento italiano, esa cima que dictó

<sup>125</sup> Aunque solo a modo de mención y casi de forma enumerativa, queremos señalar lo siguiente respecto de la “influencia italiana”: 1) Walter S. Gibson destaca el *contrapposto* en la Magdalena de *Cristo y la mujer adúltera* (1565, The Courtauld Gallery, Londres). 2) Todo observador puede notar que los Reyes Magos en la segunda versión de *La adoración de los magos* (1564, The National Gallery, Londres), llevan trajes que en su opulencia resaltan particularmente, pero esto quizá se da para enfatizar la diferencia entre su riqueza y el entorno de pobreza que van a visitar. Por lo demás, aunque no llega a ser una representación “ideal”, esta pintura es la que más se acerca a nuestra idea de lo “italiano” (narración bíblica, trajes (algunos) lustrosos, monumentalidad y concentración del cuadro en los personajes centrales, nulidad de la naturaleza). 3) Finalmente, los trajes de la Virgen María y sus acompañantes en *Camino del Calvario* (1564, Kunsthistorisches Museum, Viena), las hacen destacar, pero su rigidez es de tipo gótico y entonces arcaico, si bien sus colores las acercan al Manierismo. En todo caso, se trata de casos aislados, y solo de momentos en solo algunas de las obras.

<sup>126</sup> Cf. Panofsky 1981: 237.

<sup>127</sup> Ciertamente no basta con una sola figura. Sin embargo, cabe recordar la estrecha amistad que tuvo Erasmo con otro intelectual prominente, el inglés Tomás Moro. Anterior a ellos, debe mencionarse al alemán Nicolás de Cusa, filósofo y teólogo alemán del siglo XV. No nos limitamos pues a la esfera estrictamente neerlandesa, ya que ni el mismo Erasmo se limita a ella, habiendo viajado constantemente y residido en otras partes de Europa. De relevancia menor, al menos para nuestra época si bien en su momento conocieron una difusión por toda Europa: Rodolfo Agrícola y Jean Second. Debemos añadir también el Humanismo a través de las instituciones, y en la esfera del norte de Europa, cabe destacar a la Universidad de Lovaina. La universidad que llevará la posta del cultivo e irradiación del Humanismo, la Universidad de Leyde, recién será fundada en 1575, es decir, después de la muerte de Bruegel.



los paradigmas– o más continuador de la Edad Media, y por lo tanto no como realmente una ruptura. En breve, sería un Renacimiento de orden menor. Y se entiende así que quede relegado a segundo plano, o en todo caso –y quizá también por la influencia que tuvo Italia en su propia evolución–, que sea tomado como una suerte de satélite del Renacimiento del sur, anulando así sus propias características y su autonomía. Sin embargo, aunque quizá no suficientemente reivindicado, no deja de ser cierto que se habla y se escribe sobre un Renacimiento y un Humanismo de Europa del Norte. No entramos entonces con este subcapítulo en un terreno desconocido, pero sí en uno que al parecer debe ser una y otra vez reiterado y repensado, y entonces forma parte insoslayable de nuestra investigación detenernos en este tema, básicamente por dos razones: 1) porque las primeras interpretaciones desvincularon a Bruegel de una formación y/o entorno humanista y clásico (es decir, debemos darle la vuelta a lo expuesto más arriba); 2) porque es desde los estudios sobre ese humanismo en particular que, ya entrado el siglo XX, surgen las interpretaciones que se oponen a la conclusión de un “Bruegel, pintor popular”. Es decir, debemos comprender por qué se habló siglos después de un “Bruegel humanista”. Sin embargo, no nos interesa ocuparnos únicamente del recurso que artistas e intelectuales neerlandeses hicieron de las fuentes clásicas, sino también y ante todo resaltar el *espíritu*, la *conciencia* y la *autonomía* que fueron de la mano con esa tendencia humanista del norte de Europa y que fueron signo de esa nueva época.

\*\*\*

Algo que no debe dejar de observarse de la región norte de Europa es que vivió una intensa y decisiva revolución religiosa. Si el período humanista y renacentista nos habla no solo de un dirigirse a y beber de las fuentes clásicas greco-latinas, sino también, y quizá sobre todo, de una refundación del hombre, de una nueva comprensión de sí mismo, de una subsecuente nueva posición de él en el mundo, de una mayor autonomía, autoconciencia y libertad, ¿no debería enfatizarse que mientras en Italia el Renacimiento fue en mayor o menor medida de la mano con la ortodoxia religiosa, en la parte norte de Europa, la vida intelectual y artística se vio impactada, o incluso ligada, más bien a las turbulencias de la fe y al cisma de la institución religiosa? Ciertamente no queremos caer en la simplificación de ver más “revolución” en donde hubo más cuestionamiento a las posturas eclesiásticas, pero en tanto el papel del Catolicismo fue fundamental, antes, durante y después del Renacimiento italiano, y su poder no dictó poco en el arte, sí nos interesa por lo menos advertir la

particular situación que vivieron, entre otras, tierras como los Países Bajos.<sup>128</sup> Obviamente, las fuentes y los impactos de ese fenómeno no comprometieron únicamente a los reformistas, sino también a aquellos pensadores de primer nivel que más bien estuvieron en contra o que al menos no se sumaron a los movimientos protestantes (Erasmus, Tomás Moro, etc.), y que sin embargo cuestionaron fuertemente la autoridad católica y sus prácticas. La crisis de la fe no fue pues un fenómeno aislado ni menor, sino al contrario, estuvo íntimamente ligado a la vida cotidiana, pero también a las esferas intelectuales, y así al espacio y al tiempo en general al interior de los cuales precisamente circularon el pensamiento y las artes. Pero ¿de qué modos se hizo patente este nuevo tiempo?

Como lo hará un Descartes (1596-1650) más de un siglo después, Erasmo (1466-1536) mostró su distancia respecto del Escolasticismo, y con ello su propia forma de concebir el pensar, y no solo lo relativo a los asuntos teológicos.<sup>129</sup> Para Erasmo, los estudios de corte escolástico solo alimentaban la presuntuosidad, pero no la sabiduría.<sup>130</sup> Su objetivo de trascender la esterilidad del sistema escolástico, su amor por los textos clásicos, y su afán de esclarecer y explicar los pasajes bíblicos en general, pero sobre todo los más oscuros, hizo de la trayectoria intelectual de Erasmo una caracterizada por la erudición, y el conocimiento, manejo y difusión de las lenguas humanistas. Pero lo reiteramos, siempre desde una posición autónoma: Erasmo adhirió a *su* pensamiento (cristiano), y fue a ello a lo que obedeció y respetó en su trayectoria. Sin embargo, a pesar de esta autonomía, parece que siempre se insistiera en su conservadurismo. De alguna manera, aunque esa postura es limitada y engañosa, es también comprensible. En efecto, aunque en Italia el *statu quo* se mantuvo católico, los intelectuales estudiaron textos paganos también por ellos

---

<sup>128</sup> Ciertamente, debemos incluir a Alemania e Inglaterra. Con esta visión, queremos trascender y hasta oponernos a la idea de que el Renacimiento italiano fue un Renacimiento secular, mientras que el Renacimiento del norte de Europa, uno cristiano. Otto Benesch advierte lo mismo que nosotros: si bien en Italia se dio una revolución religiosa, esta no rompió el curso tradicional de la religión, y más bien el catolicismo se desarrolló de modo conciliador con el humanismo y el renacimiento artístico. Cf. Benesch 1947: p. 54. Para Benesch, en Italia la revolución religiosa se expresó en síntomas y personalidades aisladas. Especifiquemos nuestra postura: si se habla un Renacimiento/Humanismo cristiano es porque, como fue el caso de Erasmo, su estudio de los clásicos fue en gran medida dirigido a revisar y revitalizar las fuentes bíblicas. Sin embargo, lo que nosotros queremos distinguir es que esos intelectuales, ya fueran belgas, neerlandeses, alemanes, fueron detrás del *pensamiento* cristiano. Nosotros, en contraste, hemos buscado enfatizar los vínculos que hubo con el *poder* eclesiástico. En ese sentido, vemos a Italia, menos representativa de una revolución religiosa que afectó la vida artística e intelectual. Por su parte, Oskar Kristeller está en contra de aquellos que desligan los fenómenos de la Reforma y el Renacimiento. Y, asimismo, se desliga de aquellos que asociaron el humanismo italiano con una irreligiosidad. Cf. Kristeller 1982: 93. Y así se opone también a la simplificación que caracteriza al Humanismo del norte de Europa como un humanismo cristiano. Lo hace al referirse a la postura de Douglas Bush. Cf. Kristeller 1990: 26.

<sup>129</sup> Erasmo se ocupará de temas de política y guerra, por ejemplo, en los *Adagios*. Y comienza su trayectoria como humanista y pensador, leyendo y hasta traduciendo a autores clásicos. Podríamos decir incluso que su pensamiento teológico es la expresión de su pensamiento en general, ya que su mirada teológica alcanza el mundo y sus avatares presentes.

<sup>130</sup> Cf. Huizinga 1955: 54-55.

mismos y no solo con fines teológicos. Es más, esto último parece haberse tornado secundario frente a los nuevos fines que planteó el Renacimiento. Erasmo por su parte progresivamente dirigió sus esfuerzos humanísticos sobre todo hacia la teología. Sin embargo, nosotros queremos subrayar que el pensamiento teológico de Erasmo no solo no fue sumiso ni institucional –sus relaciones con la Iglesia fueron polémicas e incluso sus obras fueron censuradas por el Concilio de Trento–, sino que además no se cerraba al mundo en una esfera reservada a los sabios. Por el contrario, Erasmo siempre estuvo atento a los conflictos políticos de su presente, y así también se preocupó ampliamente por la vertiente didáctica del Humanismo. Sus versiones de la Biblia, sus *Adagios*, etc. son prueba manifiesta de ese afán de llegar a la mayoría, de hacerlos partícipes del Humanismo y de sus frutos. Además, su *Elogio de la estulticia* y su *Manual del soldado cristiano* son, aunque en estilos diferentes entre ellos, duras y conscientes críticas al poder eclesiástico. En otras palabras, Erasmo no simplemente estuvo contento y satisfecho con las delicias humanistas. Mucho menos lo estuvo respecto de la institución que “representaba” su fe. Erasmo no simplemente gozó su tiempo y dejó que este simplemente sea y transcurra. Parece pues que los que siempre buscan recalcar su no-participación en la Reforma, quisieran hacernos olvidar que Erasmo estuvo y buscó estar inmerso en el estado de las cosas. Nos detenemos en esto porque es a través de Erasmo que queremos rescatar la complejidad que existe detrás de la autonomía del pensamiento: no se trata solo de abandonar el tiempo anterior usando herramientas nuevas y/o leyendo textos diferentes a los acostumbrados. Todo ello podría devenir también en algo estéril y superfluo; una actividad meramente mecánica. Contrariamente a algo simple y meramente epidérmico, Erasmo se alimentó de diversas fuentes (medievales y antiguas), construyó a partir de ellas –i.e. no solo reiteró–, se planteó un objetivo, y enfrentó su actualidad, el pensamiento y las prácticas de su entorno. Siguiendo esa idea, y ahora dirigiéndonos al campo del arte, debemos pensar también en una figura cuya obra nunca se divorció de su suelo ni de su tradición, se alimentó sin embargo intensamente de lo italiano, fue mucho más que un excelente ejecutor –ya que configuró su propio pensamiento sobre el arte y el artista–, fue de un impacto enorme en el curso artístico que seguiría el norte de Europa, y fue al mismo tiempo un ferviente creyente: Durero.

Durero (1471-1528), quien por cierto admiraba y retrató a Erasmo, se había formado en la tradición del gótico tardío. Sin embargo, en 1494 parte hacia Italia, y puede afirmarse que es con él que los artistas norteños (no solo los alemanes) dejaron

de mirar hacia Brujas y Gante como modelos.<sup>131</sup> Panofsky afirma que el arte italiano del Quattrocento no ejerció una influencia apreciable en los países del norte de Europa sino recién desde que Durero regresó de su primer viaje a Italia.<sup>132</sup> (Bruegel habría entonces conocido un suelo neerlandés ya atravesado por la influencia italiana). Posteriormente Durero realizó otro viaje a Italia, y así también pasó una temporada en los Países Bajos. Desde su complejidad como artista, Durero revolucionó el suelo intelectual-artístico del norte, y paralelamente fue “el más fiel de los cristianos” (lo que fue aumentando con los años).<sup>133</sup> Para seguir insistiendo en lo complejo de su figura: Durero exigió participar de la renovación de las artes, pero al mismo tiempo fue criticado por los italianos por no representar plenamente el “espíritu clásico” y ser más bien anacrónico, aun ligado al pasado.<sup>134</sup> Empero es quizá esta fuerte relación con su propia tradición lo que le permitió destacar como un artista *innegablemente singular*. Si comenzó como un forastero sin tradición moderna, Durero pasó a ser –según el crítico de arte inglés John Berger– *más independiente que cualquier pintor italiano*.<sup>135</sup> A los veintitrés, nos dice también Berger, Durero era ya el pintor más alejado de la mentalidad del artesano medieval. En breve, en Durero se encuentran los elementos que podrían apresuradamente caracterizarse de antagónicos.<sup>136</sup>

Ahora bien, nuestra tesis ciertamente no versa sobre Erasmo ni sobre Durero, pero ambos son capitales por ser figuras indiscutibles de un Renacimiento sólido y vigoroso, también por su enorme influencia, por su origen, por su independencia de pensamiento, y por qué no también por su estancia e impacto en el suelo neerlandés. También son centrales para nosotros porque ambos se educaron y se formaron gracias a la nueva corriente humanista que llegó a ellos, directa o indirectamente, vía Italia. Sin embargo, Italia como puerta no significó para ellos una autoridad que habría de anular su independencia intelectual y creativa, así como tampoco cancelaría su íntima vinculación con su propio suelo. Todo lo contrario, en ellos coexisten de modo pleno, manifiesto y fructífero, el ayer, el presente y la proyección hacia el futuro; la

<sup>131</sup> Si el siglo XV conoce una notoria exportación de pinturas neerlandesas hacia Italia, el cambio de siglo invierte el sentido de la influencia, importación de obras, y lo considerado como modelo a seguir. Pero hay también otro cambio, en el plano comercial y económico, Brujas dejará de ser el eje gravitante de Flandes y pasará la posta a Amberes, ciudad que, a su vez, se convertirá, como lo fuera antes Brujas, en un magneto para los artistas (nacionales y extranjeros). Cf. Woods 2007: 65-66 y 98-99.

<sup>132</sup> Cf. Panofsky 1982: 36.

<sup>133</sup> Cf. Panofsky 1982: 36-38.

<sup>134</sup> Cf. Panofsky 1982: 38.

<sup>135</sup> Cf. Berger 2004: 12.

<sup>136</sup> Cf. Berger 2004: 12. Nota aparte, hemos tomado en consideración también los paisajes en acuarelas de Durero, e incluso cómo aparece el paisaje de manera detallada en pinturas que definitivamente se enfocan más bien en el personaje humano, por ejemplo, su autorretrato o su representación de San Jerónimo. Sin embargo, en todos creemos ver sobre todo el interés de perseguir la fidelidad, el detalle, la maestría del dibujo, es decir, lo embarga sobre todo un interés técnico. No es lo que vemos detrás del impulso de Bruegel. En todo caso, los paisajes en acuarelas de Durero, aunque sumamente logrados, parecen haber sido solo estudios.



erudición, la tradición, la voluntad de trascender lo ya conocido, el trabajo duro, la necesidad de dejar un legado en la sociedad, y la independencia de mente.

Sin embargo, no basta con describir a las grandes mentes que precedieron a Bruegel y a sus colegas. Como personajes, podrían entenderse como manifestaciones aisladas. Algo capital que debe entonces añadirse a todo esto es que Bruegel perteneció a un espacio socialmente rebosante en varios aspectos, entre ellos, el económico, el cosmopolita y el cultural.

Amberes, la ciudad en la que se instala en 1563 y que conocerá la parte más abundante de su producción artística, era próspera y cosmopolita, quizá la que más destacó a ese nivel durante su trayectoria como artista.<sup>137</sup> Antes lo habían sido Brujas en el norte y Florencia en el sur. Pero así como fluía el dinero, la abundancia, y el intercambio de diversas culturas y lenguas, debe ser resaltado también que el público receptor estaba preparado para tal explosión de las artes y las letras. Solo como dato ilustrativo, las casas editoriales de Amberes rivalizaban con aquellas en París y Lyon, tanto en número como en importancia.<sup>138</sup> Nos interesa este dato porque nos habla no solo del lado de los que producen, sino también de la audiencia. Margaret A. Sullivan nos hace advertir además que la mayoría de los libros que salían de las imprentas estaban escritos en latín, de modo que puede deducirse que había un mercado, es decir, un público que era conocedor, al menos en parte, de herramientas y fuentes clásicas. A ese público general de por lo menos conocimientos básicos se le conoce como los *mediocriter literati*. Sullivan precisamente estudia el panorama humanista no solo desde la producción, sino sobre todo a partir de la recepción, ya que es ella la que revela dónde estaba Flandes como sociedad. El mercado reflejaría por un lado los intereses de esa audiencia, pero también lo que le resultaba familiar. En ese sentido, para Sullivan, los asuntos del Renacimiento eran más bien parte del *mainstream* de la época en los Países Bajos, no pues una rareza ni una exclusividad. Por ejemplo, el interés y el conocimiento, aunque sea limitado, de las lenguas clásicas iba desde el académico de la universidad de Lovaina hasta el polo opuesto de aquellos con educación modesta.<sup>139</sup> Lo que Sullivan parece querer demostrar con esta información

---

<sup>137</sup> Cf. Panofsky 1982: 220. Amberes, siglo XVI, era pujante económica y comercialmente (controlaba el 75% del comercio total de los Países Bajos), pero además de eso, poseía un alto nivel de alfabetización. Al parecer, casi todos, incluso las mujeres –normalmente relegadas en ese campo, en esa época–, sabían leer. Este dato no es poca cosa tratándose del siglo XVI. Un indicador de esa plenitud a nivel de la alfabetización, era el alto número de escuelas que ahí existían. Cf. Parker 1989: 20-21 y 27.

<sup>138</sup> Gibson 1977: 20.

<sup>139</sup> Cf. Sullivan 1992: 143. En una nota a pie del mismo artículo, Sullivan indica que en la época, los Anabaptistas eran llamados “gens non letterez”, pero no porque fueran analfabetos, sino porque muy pocos entre ellos sabían latín. Asimismo, también nos informa sobre cómo Abraham Ortelius y Christopher Plantin, amigos cercanos de Bruegel, mantenían una correspondencia en latín sin haber tenido una educación universitaria. Cf. Sullivan 1992: 207. Otros amigos de Bruegel que habrían sido familiares al Renacimiento y al Humanismo serían: Coecke van Aelst, Joris Hoefnagel, Theodorus Pulmannus, etc. Y Ortelius no es cualquier personaje. Geógrafo y cartógrafo nacido y fallecido en

es que lo que a nosotros nos resulta ajeno (ciertas lenguas, la iconografía clásica, medieval y renacentista, referencias literarias de la Antigüedad), era para los neerlandeses –por lo menos para los de las grandes ciudades–, una realidad común. Esto refuerza nuestra tesis: si eran escenario común, Bruegel no habría tenido necesidad de enfatizar esas fuentes antiguas y clásicas. Bruegel parece justamente, sí servirse de ellas, estar familiarizado con ellas, pero construir a partir de ellas algo más, *su propia obra, su propia concepción de las cosas*, pictórica e intelectualmente. Un ejemplo de ello, entre otros, es quizá su representación de *El misántropo* (fig. A11).<sup>140</sup>

En esta pintura, lo que se ve a primera vista son dos figuras y una leyenda en neerlandés que puede traducirse de este modo: “Por ser el mundo traidor, ando de luto”.<sup>141</sup> Una frase como esta puede ser aparentemente clara. Lo que no es sin embargo evidente es qué hubiera querido representar Bruegel mediante la reunión de esta imagen y aquella leyenda. Quizá la más inmediata interpretación es que aquí se presenta una crítica del mundo. Así parecen entenderlo en primera instancia Philippe y Françoise Robert-Jones.<sup>142</sup> Sin embargo, luego admiten la ambigüedad de la pintura: el hombre decepcionado del mundo esconde una bolsa que sería de dinero. Los Robert-Jones se preguntan si esta obra no será entonces más bien una advertencia contra la misantropía.<sup>143</sup> Ahora bien, ellos no siguen su propia pista, y dejan el asunto ahí. Es entonces que debemos recurrir a Margaret A. Sullivan, pues dedica un artículo completo a esta pintura.

Sullivan retoma la idea de la crítica a la misantropía y realiza a partir de ello un exhaustivo estudio de qué se publicaba y leía en el tiempo y suelo de Bruegel. Sullivan traza así el tema detrás de *El misántropo* de Bruegel. Por nuestra parte, *El misántropo* permite insistir en cómo Bruegel se apropiaba de los temas, no simplemente representándolos pasivamente, sino leyéndolos a su modo, dialogando con ellos, y plasmándolos según su comprensión del tema y sus extensiones posibles. Permitámonos entonces entrar en ciertos detalles.

Notamos sin problemas el traje negro del anciano, también su gesto de amargura, la bolsa de dinero que lleva escondida, y el joven dentro de la esfera que

---

Amberes, es considerado uno de los fundadores de la cartografía; se hizo ampliamente famoso con su publicación de 1570, *Theatrum orbis terrarum*. Christopher Plantin publicó en 1561 su *Alphabetum Graceum*, republicándolo en 1566.

<sup>140</sup> Nota aparte, *El misántropo* hace recurso a la monumentalidad. La pintura data de 1568, es decir, de su última etapa. De modo preciso, un año antes de su muerte. Coincide entonces con lo que decíamos antes sobre la transición hacia otro estilo en los últimos años de su trayectoria.

<sup>141</sup> *Om dat de werelt is soe ongestru / Daer om gha ic in de ru.*

<sup>142</sup> Cf. Robert Jones y Robert Jones 2002: 236. Rose-Marie y Rainer Hagen, por su parte, entienden esta pintura como el engañador (finge pobreza, pero tiene una bolsa de dinero) que es engañado (le roban). Cf. Hagen y Hagen 2000: 86.

<sup>143</sup> Cf. Robert Jones y Robert-Jones 2002: 237.

representa el mundo. El rostro del anciano, apenas perceptible, su vestimenta, la posición de sus manos, el que ignore que le están robando, denuncian su apartamiento de *este mundo*.

Algo que Sullivan observa es que se trata de un tema original en el campo del arte. Ciertamente no es bíblico, tampoco es folclórico, y tampoco es clásico en el sentido de hacer recurso de la mitología o de incluir detalles como columnas, desnudos anatómicamente admirables, *putti*, etc.<sup>144</sup> Más bien –observamos nosotros–, nos encontramos en campo abierto, y no en uno de corte idílico, sino más bien común y corriente, tan corriente que hacia el fondo un pastor está con sus ovejas; labor cotidiana.

Sullivan se enfoca en la figura del anciano, y mucho menos en las líneas escritas. Estas podrían haber sido añadidas no por Bruegel, sino por el patrón, y aun si reflejara las intenciones de Bruegel, más relevante es concentrarse en lo que propone la figura misma y preguntarse si es que acaso responde a un tema allende la inventiva de Bruegel. Y en efecto, la figura del misántropo ya era conocida en la Antigüedad y fue retomada durante el Renacimiento de modo repetido.<sup>145</sup> Es decir, no se trata de ni de un caso aislado ni de uno no familiar. ¿Quiénes del mundo clásico hacen referencia a Timón de Atenas, el misántropo? Los pensadores que le dedican al menos una línea no son pocos.<sup>146</sup> Y asimismo, no es poca su presencia durante el Renacimiento: Erasmo lo tiene de referencia en más de una obra.<sup>147</sup> Asimismo, lo encontramos en otras fuentes de la época.<sup>148</sup> Sin embargo, aunque se trata de un tema conocido, Bruegel lo representa a su modo.

En las diferentes referencias a Timón el Misántropo, la caracterización es negativa. Bruegel parece no romper con esa idea. No sería el mundo el cuestionado, sino el hombre que odia a la humanidad y se encierra lejos de ella. Pero además el anciano es engañoso, se muestra modesto en su traje, y sin embargo esconde dinero. San Jerónimo, cuya obra completa fue editada por Erasmo, y quien fue además representado por Bruegel (fig. B30), denuncia la hipocresía de quien va con la frente arrugada, el ceño fruncido, la mirada al suelo, escondiendo oro bajo sus harapos.<sup>149</sup>

<sup>144</sup> Cf. Sullivan 1992: 147.

<sup>145</sup> Cf. Sullivan 1992: 147.

<sup>146</sup> Cicerón lo hace en sus *Disputas Tusculanas* y *Laelius*. Aquí el misántropo es descrito por Cicerón como alguien tan salvaje que detesta la compañía de los humanos. Lo hace también Plutarco en las *Vidas*, Séneca en sus *Epístolas*, Pausanias en su *Descripción de Grecia*, Diógenes Laercio en *Las vidas de los filósofos*, Aristófanes en *Aves* y en *Lisístrata*, Luciano titula una de sus obras con ese nombre (*Timón o el misántropo*), y lo mismo hace Shakespeare (*Timón de Atenas*). Cf. Sullivan 1992: 147-148.

<sup>147</sup> Erasmo refiere a la figura de Timón en *De Contemptu Mundi*, *Elogio de la estulticia*, *De conscribendis epistolis*, *Encomium matrimonii*, *Enarrationes in psalmos*, *De copia*, *Adagios*. Cf. Sullivan 1992: 148.

<sup>148</sup> Cf. Sullivan 1992: 148 y ss.

<sup>149</sup> Cf. Sullivan 1992: 156. Ver: *San Jerónimo en el desierto* de Bruegel (1555-56, colección privada de Jake Zeitlin). De Durero podemos mencionar *San Jerónimo en su estudio* (1514, Staatliche Museen, Berlín), pero hay que tener en cuenta que Durero representó a San Jerónimo por lo menos cuatro veces

En contraste, ¿quién sí está en el mundo? No solo el niño de aspecto ordinario y que le roba su dinero, sino sobre todo el hombre en el fondo, ese de presencia discreta (no-preponderante), el pastor ocupado en hacer su trabajo. Ese detalle sería ajeno a lo que describen las fuentes: Bruegel estaría trasladando al mundo de la pintura, y trabajando así, una figura propia más bien de la esfera de la Letras, pero bajo un modo particularmente suyo, conjugándolo con un tema que le es propio: el pastor, a diferencia del misántropo, *vive en el mundo, dialoga con el mundo*. Ello es parte también de nuestra tesis central a trabajarse en nuestro segundo capítulo.

\*\*\*

Que los Países Bajos tuvieron un Renacimiento es evidente. Que debe rescatarse que fue uno consciente y en profundo diálogo –no subordinación– con las fuentes clásicas greco-latinas, que fue uno independiente y a la vez heterodoxo, es todavía trabajo pendiente. No fueron en todo caso los Países Bajos un satélite del Renacimiento italiano. Sino que, si bien se alimentaron de él, gozaron ciertamente también de su propia autonomía. Es esa autonomía la que queremos rescatar en Bruegel. No negamos entonces la influencia italiana, ni en su suelo ni en él mismo. Tampoco afirmamos dos Renacimientos desligados el uno del otro. Sin embargo, el impacto pictórico italiano habría llegado sobre un suelo artístico y de pensamiento con identidad propia, y de larga y enérgica tradición, con un intenso arraigo vernacular. Es decir, no hubo simplemente una importación ciega de la cultura greco-latina. Ahora bien, no queremos caer en la antítesis Italia-Países Bajos, como bien nos lo advierte Panofsky.<sup>150</sup> Con ello caeríamos en estas jerarquías –esta vez, a la inversa– en las que se encumbra a uno y se ignora al otro, jerarquías que precisamente queremos dejar de lado, sobre todo si es innegable que, por un lado, Flandes bebió de Italia, y por otra, el Quattrocento italiano fue marcado por las cualidades distintivas de la pintura flamenca primitiva.

Ahora bien, algo característico del Humanismo y del Renacimiento nórdicos fue la intensa participación en él de la corriente popular.<sup>151</sup> Pero también debe

---

en dibujo, y una en pintura. Asimismo, El Bosco también lo representó. Por su parte, Erasmo editó la obra completa de Jerónimo en nueve volúmenes (Basel, 1516-1520).

<sup>150</sup> Cf. Panofsky 1998: 9.

<sup>151</sup> Ciertamente no es que el mundo de las letras y de las artes en Italia no haya bebido de la esfera popular. Una característica del período del Renacimiento fue el recurso a la lengua vernacular, en lugar del latín, y así también a las historias populares como tema. Es el caso, por ejemplo, de Boccaccio. El origen de sus historias, el estilo humorístico y políticamente incorrecto utilizado, la visión profana del hombre proyectada en su obra, su mofa al clero. Y aunque, por su parte, Dante no trabaja ni presenta una concepción profana del hombre, sino más bien todo lo contrario al proseguir una visión medieval, también hace recurso de la lengua vernacular. Pero Boccaccio es del trecento, y así también lo es la obra de Dante. Por su parte, quien es considerado el padre del humanismo, Petrarca, aunque también publica en su



destacarse que esa corriente popular integró una variedad de elementos que fueron malinterpretados posteriormente, condenándolos a ser vistos como manifestaciones meramente vulgares y sin importancia. Debemos detenernos entonces en las festividades folclóricas, los significados de sus elementos, y también su diálogo y participación en la corriente humanista. Esto constituye pues el segundo foco de la polarización por nosotros señalada y rechazada, aquella que etiqueta y limita a Bruegel a “pintor popular”.



---

lengua local y es así pieza importante para la configuración del italiano, en realidad se ocupa más del latín, de cuidarlo (o por lo menos de mejorar el nivel que se manejó en el Medioevo), y así también buscará una sofisticación de la lengua, lejos del registro trivial y bajo que podríamos, en mayor o menor grado, encontrar en sus predecesores. Cuanto más avanzan humanismo y Renacimiento, más se acercan a modelos clásicos y a la sofisticación, y si se abandona una concepción medieval del hombre, enfocado pues en la fe, se vuelcan el pensamiento y el estilo hacia una dignificación del hombre que alejarán a este último de las fuentes populares. En el caso de lo que veremos a continuación, y con la ayuda imprescindible de Bajtin, veremos que lo popular de ninguna manera se reduce al uso de la lengua vernacular, sino que incluye las costumbres, la estética, las creencias, la materialidad más llana, etc.

## 2. Bruegel, ¿pintor popular?

### a. Las fuentes populares en el humanismo neerlandés

Dominados por el espíritu lógico del principio de no-contradicción, y así también por el ideal clásico, hemos comprendido como antagónicos, y entonces como excluyentes e incompatibles, lo popular y lo intelectual. Y así en cada lado de aquella antítesis, se yerguen columnas en las que se han sumado no pocas características que entre ellas son, según esa visión, antitéticas. La creencia en las antítesis –siguiendo una expresión de Nietzsche– rige sin ser sospechada, y alegremente la alimentamos: realismo y cotidianidad versus trascendencia e idealidad, vulgaridad versus nobleza, fealdad versus belleza, humor versus seriedad y rigor, alma versus cuerpo, decoro versus fiesta. Y así si un artista pinta sobre todo el mundo rural, necesariamente hay solo dos opciones: o ese artista atribuye a ello vulgaridad, vicio, banalidad y afines, y será de este modo tildado de intelectual pesimista que retrata aquel tipo de escenas con la intención de condenar al hombre (o a ciertos hombres), o segunda opción, se condenará a sí mismo como artista, ya que será catalogado él mismo de campesino, y todo lo que ello parece negativamente implicar. Y es que, ¿qué más podría decirse de aquellos hombres “simples”? ¿Podría representárseles de modo positivo?, y si así fuera, ¿podría ser de modo no condescendiente? El suelo epistemológico moderno –el de las antítesis–, ligado no gratuitamente a los ideales clásicos, parece no proporcionar más opciones.<sup>152</sup> Ciertamente hoy las investigaciones

<sup>152</sup> Solo como síntomas de una forma de pensamiento que margina o es condescendiente con lo popular, queremos presentar las posturas de Hyppolite Taine y de Hegel. Sobre la sátira, Hegel afirma: “El espíritu de un virtuoso disgusto a propósito del mundo circundante es el que [la sátira] se esfuerza por destacar, en parte en *declamaciones huera*”, Hegel 1989: 378. El subrayado es nuestro. En esa misma página leemos también que la sátira “se contenta con ridiculizar lo que está mal”. Por cierto, Mijail Bajtin, aunque se refiere a otro pasaje, critica la concepción hegeliana de la sátira. Cf. Bajtin 1987: 45-46. Respecto de la pintura neerlandesa, si bien nunca se enfoca en Bruegel, y de hecho no proporciona ningún nombre, Hegel señala que aquella se enfrasca en la ocupación de lo mundano, que representa virtudes mundanas y prefiere la reclusión subjetiva, a diferencia de una pintura italiana que más bien proyecta una belleza espiritual. Cf. Hegel 1989: 640. Si fuera un texto de la segunda mitad del siglo XX en adelante, podríamos preguntarnos si acaso hay realmente una valoración menor de lo subjetivo y de lo mundano. Sin embargo, no es el caso, y más bien Hegel caracteriza el arte italiano del Renacimiento con términos que son fundamentales en su concepción de la verdad (espíritu, libertad, belleza, conciencia, etc.). Hay inocencia e ingenuidad en la pintura neerlandesa, continúa, y ello es parte de su éxito, pero por esas mismas razones no han sabido elevarse a la belleza de la forma y la libertad del alma. Cf. Hegel 1989: 641. Gozan en lo mundano y están tranquilos en su estrechez y en su buen humor (Hegel enumera: fiestas, desfiles, bailes campestres, diversiones de las francachelas, etc.), Cf. Hegel 1989: 642. Observamos entonces que Hegel no califica todo aquello de vulgar, pero sí de rústico (alegre, natural, cómico). Representan así los neerlandeses lo que a ellos les corresponde, no lo adecuado a dioses y a la Virgen. No hay así una desaprobación por parte de Hegel, pero peor que eso, hay condescendencia. Lo mismo advertimos en los cursos de Filosofía del Arte de Hyppolite Taine (tenemos en cuenta que el texto de Hegel corresponde a sus cursos, es decir, a la primera mitad del siglo XIX. Los cursos de Taine, por su parte, datan de la segunda mitad de ese mismo siglo). Taine estudia el arte desde lo que él considera son los rasgos esenciales de la raza (lo que a su vez se explica por el clima y la geografía). De los flamencos dice que son glotones y nada refinados. Cf. Taine 1960: 186. Y así representan a los hombres con cuerpos bajos y gruesos, con carnes blandas y flojas. Los personajes italianos, por el contrario, pertenecen a un mundo superior, uno que no existe. Cf. Taine 1960: 193-198. Las actividades flamencas son las de la cotidianidad, sus trajes corrientes. Cf. *Ibid.*, p. 74.

no parten ya de un estado de autocomplacencia académica, y no solo plantean más y nuevas preguntas a viejos temas, sino que también se hacen más y nuevas preguntas a sí mismas, sobre sí mismas. Aunque esto de (re)estudiar las fuentes populares se ha hecho solo recientemente, y en realidad sobre todo para el caso de la literatura, estas nuevas actitudes académicas empiezan a forjar el camino hacia la no perpetuación ociosa de una lectura que identifica lo popular con la bajeza y la vulgaridad del hombre, y que paralelamente ve al humanista como figura solemne y de decoro incólume, y que además sería el foco, el único o por lo menos el privilegiado, en el que uno debería concentrarse académicamente para conocer las ideas y contenidos de tal o cuál época. Estas relecturas son, insistimos, recientes. Unas cuantas décadas de esa línea de investigación no pueden sin más revertir lo pavimentado por siglos. Podría en efecto decirse que antes no se hicieron estudios sobre esa esfera popular, y así el rótulo peyorativo de “Bruegel, pintor popular” o “pintor campesino” se habría formado por rápidas, irreflexivas y prejuiciosas conexiones entre el ser campesino, el comer, el beber, el bailar, el reír, etc., es decir, se habría formado no sosteniendo un argumento, sino simplemente por apresuradas conclusiones a partir de cómo Bruegel representó el mundo labriego. Es por este motivo que en este punto no nos toca realmente explicar por qué se catalogó de popular a Bruegel (tampoco el desdén subsecuente). Debemos más bien ir directamente al cuestionamiento: qué tan bien se comprendió lo popular y sus varios elementos. En el caso de la (re)lectura de las fuentes y costumbres populares, el precedente clave e ineludible es Mijail Bajtin.

En su estudio sobre Rabelais y su contexto, Mijail Bajtin señala que el autor francés ha sido celebrado, colocado entre los grandes, y sin embargo, también *marginado* en razón de lo enigmático de sus imágenes.<sup>153</sup> Dicho de otro modo, si la historia de la literatura no lo encumbró fue porque este le resultaba *ajeno*. Y, en efecto, ¿cómo celebrar sin titubear aquello que no *reconocemos* del todo? Si Rabelais ha tenido menos resonancia en la historia de la literatura que por ejemplo Shakespeare es porque –sugiere Bajtin– tanto los creadores como el público receptor han seguido (y fomentado) el camino de cánones que han buscado mantenerse distantes de lo popular. Sin embargo, es imposible comprender a Rabelais sin conocer las fuentes populares. En otras palabras, Rabelais no es una rareza. Todo lo contrario, es perfectamente afín a todo un desarrollo cultural, pero no a aquel que se nos impuso desde el siglo XVIII en adelante y que nos resulta, incluso hoy en día –supuestamente posmodernos–, no solo *familiar*, sino sobre todo el criterio según el cual todo arte se

---

<sup>153</sup> Cf. Bajtin 1987: 8-9.

mide, se ordena, se legitima y se valora. Bajtin afirma así: “Si Rabelais es el más difícil de los autores clásicos, es porque *exige*, para ser comprendido, la *reformulación radical de todas las concepciones artísticas e ideológicas*, la *capacidad de rechazar muchas exigencias del gusto literario hondamente arraigadas*, la *revisión de una multitud de nociones* [...]”.<sup>154</sup> Ciertamente, nuestro tema no es Rabelais, tampoco la literatura, pero creemos que existe un legítimo paralelo por hacer: ¿fue Bruegel tardíamente rescatado como artista de nivel en razón de su no-adhesión y hasta rechazo (consciente o no) de los cánones celebrados y que dominaron por siglos?<sup>155</sup> Es decir, ¿tuvimos que esperar a que llegaran los tiempos en los que se empezó a sospechar de tales cánones? ¿Fueron estos cánones y sus dictámenes (y su sistematización) los que explican la posterior dicotomía en la que fue encerrado Bruegel (luego de que se “descubriera” la posibilidad de que quizá se trataba de un artista “culto”)? Si recurrimos a Mijail Bajtin es porque contrariamente a la tradición historiográfica, su estudio sobre Rabelais y la cultura popular nos exige repensar qué podrían significar, qué habría detrás y qué estaría involucrado en las celebraciones populares, y entonces en los diferentes motivos representados por Bruegel.<sup>156</sup>

Empecemos por la participación de los músicos en banquetes y festividades populares en general, imagen que observamos en las obras de Bruegel en más de una ocasión (así como en las de otros pintores flamencos). Nos interesa este tema porque parecen haber sido asociados la música y el baile (o cierta música y cierto baile) a la falta de seriedad, y entonces a aquello de lo que gusta el espíritu “vulgar”. Sin embargo, según las investigaciones, la música no era entonces un mero entretenimiento intrascendente y sin valor. Todo lo contrario, significaba y fomentaba

<sup>154</sup> Bajtin 1987: 9. El subrayado es nuestro.

<sup>155</sup> Puede leerse al respecto (solo a modo de discusión preliminar): Freedberg 1988: 7-9.

<sup>156</sup> Al revisar artículos y libros relacionados al mismo tema de la cultura popular, observamos en casi todos reiteradas referencias a este libro de Bajtin, e incluso la admisión de una enorme deuda que se tiene con él, de ahí que nos concentremos en el estudio del teórico literario ruso. Y es que no solo fue pionero en la indagación de las fuentes populares, sino que su libro sigue manteniendo hoy en día una vigencia innegable. Por otro lado, cabe destacar que aunque este texto fue publicado recién en 1965, y empezó a tener repercusión sobre todo a partir de 1970 en su versión francesa, desatando por cierto estudios similares por parte de otros académicos, lo propuesto por Bajtin fue originalmente su tesis de doctorado, la que redactó en 1940 y cuya sustentación fue pospuesta debido a la Segunda Guerra Mundial, para posteriormente ser rechazada en razón de lo poco ortodoxo de su planteamiento. Este último dato confirma de algún modo los parámetros y criterios según los cuales trabajaba el academicismo, ese que marginaba lo popular (ese que por las mismas razones debe haber minimizado a Bruegel), pero al mismo tiempo nos hace preguntarnos, ¿la repercusión que tuvo luego de su publicación en 1965, es suficiente para confirmar un cambio de actitud o apenas nos habla del inicio de una nueva etapa en las esferas intelectuales? Nos inclinamos más por lo segundo, y creemos que incluso hoy, año 2015, hay mucho por hacer en ese camino. De ahí que Bajtin y su texto de 1965 no sean de ningún modo cosa del pasado, sino siempre una pregunta para seguir investigando las fuentes populares y la obra de todos aquellos que, como Rabelais y Bruegel, las hicieron parte medular de sus producciones.



una interacción humana mayor.<sup>157</sup> Ciertamente es que las representaciones pictóricas que incluyen a músicos no son todas iguales e incluso se pueden advertir diferencias entre clases sociales según tipos de instrumentos.<sup>158</sup> Empero, antes de hacer diferencias vayamos al tema en general.

Las festividades renacentistas conocen su origen en la Antigüedad y en la Edad Media, y la música siempre ha sido un componente estructural.<sup>159</sup> En *El Banquete* de Platón, Sócrates, rompiendo siempre con las convenciones, coloca a la filosofía como una música más elevada.<sup>160</sup> Asimismo, en el mismo diálogo, se hace partir a modo de rechazo al flautista al momento de empezar la discusión filosófica.<sup>161</sup> En breve, Platón presenta un contraste entre música y filosofía, favoreciendo a esta última. Sin embargo, debe advertirse que en sus textos Platón presenta justamente –a través de Sócrates– actitudes e ideas que divergen del común de las costumbres, y además sus escenificaciones siempre cumplen una función; nunca o casi nunca son gratuitas. Es decir, una imagen como aquella de *El Banquete* nos estaría informando más bien de que la música sí solía tener un lugar constante y privilegiado en aquellas ocasiones en las que las personas se reunían alrededor de una mesa a comer, beber y conversar. La música no era pues una mera distracción. Podemos incluso ir más atrás en el tiempo, y es que desde los Pitagóricos las armonías musicales fueron consideradas como manifestaciones de las armonías del mundo, es decir, del orden del universo, de ahí que fueran tema capital, y de hecho fue la comprensión matemática griega antigua de las armonías musicales la que configuró nuestra sistematización occidental moderna.<sup>162</sup> En todo caso, volviendo al tema del banquete, lo que parece una constante es que la música se dio como acto integrado de un

<sup>157</sup> Debemos observar que la música no solo es parte de las prácticas que se daban cotidianamente en los diferentes círculos sociales, sino que también era parte de las proyecciones ideales. En efecto, en *Utopía* de Tomás Moro, la ciudad ideal se caracteriza por incluir música como parte de las prácticas recomendables para la convivencia. Ella está presente tanto durante la cena como después de ella. Cf. Moro 2011: 131 y 140. Ciertamente hay que observar también que Moro no especifica qué tipo de música es la que tiene en mente. Pero, si nos referimos a *Utopía* –y pensando en el énfasis de nuestra tesis en el significado positivo del mundo labriego–, debe notarse que la tierra ideal descrita en aquella obra está compuesta por personas trabajadoras que no necesitan del dinero y que se sirven de implementos simples y baratos. Usan oro y plata, pero no se les estima de modo exagerado. Cf. Moro 2011: 144-145. Y así también se define a la virtud como el *vivir conforme a la naturaleza*. Cf. Moro 2011: 151. Sin embargo, también se describe a un pueblo que no bebe ni vino ni cerveza, Cf. Moro 2011: 142. Respecto del rol de la música en los Países Bajos, ver también: Quist 2004: 13.

<sup>158</sup> Aunque no se trata de una separación del todo estricta, se ha tradicionalmente asociado el laúd, la gamba y el clavicémbalo, entre otros instrumentos del Renacimiento, a la música seria o por lo menos decorosa, mientras que los instrumentos como la gaita, si bien parecen haber sido utilizados por toda clase social, siempre han sido vinculados sobre todo a las celebraciones populares.

<sup>159</sup> Cf. Weiss 1998: 159.

<sup>160</sup> A Sócrates se le dice que es mejor flautista que Marsias, que con sus palabras, no con instrumentos, y entonces, prescindiendo de la música, hacen que los hombres queden posesos. Cf. Platón 1986b: 215b-c.

<sup>161</sup> Cf. Platón 1986b: 176e. En otro diálogo, *Protágoras*, Sócrates afirma que requerir de flautistas en los banquetes es propio de aquellas personas sin formación y que son incapaces de sostener un coloquio. Cf. Platón 1986a: 347c-d.

<sup>162</sup> Nos referimos básicamente a la proporcionalidad matemática de nuestra escala heptatónica.

encuentro social. Es decir, como nos lo recuerda Bajtin, si se trata del acto de comer en medio de una festividad, no se trata del simple comer cotidiano.<sup>163</sup> El banquete no es pues un sencillo acto de supervivencia, ni mucho menos la inmoral manifestación del exceso. Más bien representa la abundancia de la tierra, y tiene así una connotación *espiritual y corpórea*, pero corpórea en un sentido diferente y más amplio que el que las dicotomías nos hacen entender por cuerpo (como algo menor y que se relaciona con lo inmoral); corpórea entonces como aquello que pertenece a la tierra, que es del mundo. En otras palabras, el cuerpo y el comer, sobre todo cuando vincula a las personas –ya que así no se limita a lo individual–, manifiestan la presencia y el darse de la tierra. Y uno de los factores que eleva el banquete a una dimensión mayor, que hace patente que se trata de algo más que de un acto cotidiano, es la intervención de la música.<sup>164</sup> Ciertamente es, sin embargo, que por lo menos en las representaciones artísticas no toda música y no cualquier instrumento fueron valorados por igual. Justamente podría reprochársenos en este punto que no estamos haciendo las discriminaciones necesarias. Sin embargo, nosotros no estamos limitando la visión positiva de la música, el banquete y las festividades en general, a las representaciones llamadas decorosas y propias de ciertas clases sociales. Muy al contrario, nosotros sobre todo apuntamos a las que podrían considerarse vulgares, es decir, a las que reflejan el mundo popular.

En efecto, desde antaño se hizo la diferencia entre tipos de instrumentos, y consecuentemente entre tipos de música, y a su vez, esas diferencias se pensaron según criterios filosóficos, morales y didácticos. Lo vemos en *La República* de Platón, en el mito de Marsias y Apolo, y siglos más tarde, en el *De Musicae* de San Agustín.<sup>165</sup> Es decir, por siglos, referentes intelectuales –y se manifestará también en el arte– dictaron una visión moral de la música: la voluptuosidad en la música (provocada, por ejemplo, por la polifonía) era a la vez síntoma y vía hacia la distracción y desvío del espíritu hacia lo material, i.e. hacia el vicio. En consecuencia, incluso cuando la música fue siempre parte positiva del encuentro entre los hombres, y aunque no siempre las castas religiosas se plegaron de lleno a la moderación y hasta la anulación expresada por algunos pensadores, sí es cierto que la algarabía y la abundancia que la música y el baile podían llegar a manifestar fueron interpretadas como excesos, y como tales,

---

<sup>163</sup> Cf. Bajtin 1987: 250.

<sup>164</sup> Cf. Quist 2004: 13-14. Así como la música recuerda nuestra filiación con la materia, la música lo haría respecto de filiación con lo divino. Para esto hay que tener en cuenta que la música es expresión del orden cósmico del mundo.

<sup>165</sup> En el caso de Platón, nos referimos básicamente al libro IV de *La república*. En el de San Agustín, al libro VI de su *De Musicae*. Sin embargo, podríamos aumentar el *De institutione Musicae* de Boecio (en este último, la clasificación que hace Boecio hace evidente que la música instrumental (material) es la de menor nivel, y la de mayor es la relación armónica de las esferas (ella no es música como sonido). En el caso de Platón y San Agustín, cada uno previene a su modo sobre el desvío espiritual que produce una música voluptuosa (polifónica, apasionada, etc.).

manifestaciones del vicio. Esto explica en parte que las representaciones que Bruegel hizo de las fiestas labriegas no hayan recibido una segunda consideración. Casi automáticamente, e incluso hoy en día, se ha visto en sus pinturas y dibujos de campesinos, la denuncia (o en todo caso, la representación vulgar de un pintor vulgar) del exceso, la gula, la ebriedad, la holgazanería, etc. Sus bailes de movimientos exagerados en algunos casos, los instrumentos asociados a las celebraciones populares (las gaitas), la alusión incluso a la sexualidad, no corresponden pues al modo decoroso de la música (figs. A16 y A18).

Es ese exceso el que queremos aquí reivindicar, precisamente apelando a la comida, al baile, a la música, e incluso a lo grotesco. Además, como hemos insistido para el caso de Bruegel, no se trata tanto del *qué* se incluye iconográficamente en la obra, sino de *cómo* este *qué* es representado.<sup>166</sup> Pero ahondemos por el momento en el carácter excesivo de las festividades.

Bajo una mirada reduccionista el carnaval sería equivalente a la risa (si esta es vista también de modo reduccionista): una mera ligereza, distracción, algo sin trascendencia, y que más bien nos desvía de los fines serios. Sin embargo, contrariamente a eso, el tiempo del carnaval es de renovación y regeneración para la comunidad y para el individuo.<sup>167</sup> El hombre vuelve a la tierra y renace de ella. Se hace más puro y se prepara así a una elevación. Por ende, el orden de los hombres –orden menor frente al espiritual– pierde sentido. En efecto, precisamente la idea del “mundo al revés” no es simplemente un motivo cómico, sino la manifestación de la regeneración misma. ¿Dónde podemos ver esa inversión? Entre otros, en el *Elogio de la estulticia* de Erasmo.<sup>168</sup> Al respecto, es interesante ver que Erasmo también ha sido víctima de las dicotomías propias del academicismo ilustrado. Cuando se le estudia, los investigadores se han concentrado más en su clasicismo, y hasta podría decirse que incluso hoy Erasmo sigue proyectando la imagen que probablemente él mismo rechazó cuando se mofó de los doctos escolásticos. Y es que –desde el prejuicio– beber de los clásicos, como lo hizo manifiestamente Erasmo, significaría indefectiblemente alejarse de lo popular. No es que Erasmo no haya hecho patente su mirada y respeto a los clásicos, pero ¿marginó el mundo popular en su pensamiento? Donald Gwynn Watson dedica todo un artículo para explicar que el espíritu y hasta la estructura de *Elogio de la estulticia* solo pueden comprenderse desde las

---

<sup>166</sup> Esto lo veremos al detenernos en las gaitas flamencas en nuestro análisis de las tres “pinturas campesinas”.

<sup>167</sup> La risa es también un tema complejo. Fue condenada ciertamente desde cierta perspectiva cristiana, a partir del Eclesiastés 7:3 y 21:20.

<sup>168</sup> Cf. Gwynn Watson 1979: 333. La traducción que usamos del texto de Erasmo lleva por título *Elogio de la Estupidez*, si bien el libro es más conocido bajo la traducción de *Elogio de la locura*. Solo por remitirnos al título original, mencionaremos la obra como *Elogio de la estulticia*.

celebraciones del carnaval. Pero no es que Erasmo haya escrito este libro para mofarse de las prácticas folclóricas. Al contrario, parece que su intención fue más bien señalar con el dedo a aquellos que le causaron aversión desde sus años de estudiante: los doctos.

En *Elogio de la estulticia* el personaje central es la necesidad misma, y ella se expresa con las maneras del que se cree sabio, y como aquel, profiere solo necesidades. De inicio a fin, *Elogio de la estulticia* se presenta como una obra poco seria, y Erasmo sabía bien que su obra no iba a ser del gusto de sus pares: “[...] no faltarán criticones que chismorreen, unos diciendo que son bobadas demasiado frívolas para lo que es decoroso en un teólogo, y otros que son demasiado sarcásticas para lo que conviene a la moderación cristiana [...]”.<sup>169</sup> Ahora bien, es precisamente en esta parte que Erasmo se refiere a sus modelos, y son ellos modelos antiguos. Se entiende entonces que los estudios hayan sobre todo enfatizado el lado académico de Erasmo. Y es que para nosotros, todo lo anexado a la Antigüedad ya denota dignidad, y parece que entendemos la dignidad como aquello que no se reconoce en lo popular. Sin embargo, uno de esos autores de la Antigüedad que Erasmo toma como modelo es Luciano de Samosata que más bien era en la época del humanismo, sinónimo de heterodoxia, y por su “falta de seriedad” fue rechazado no solo por los católicos más conservadores, sino también por reformadores como Lutero.<sup>170</sup> En todo caso, queremos hacer notar lo siguiente –y en contra de la asociación común entre academicismo y circunspección–, el mismo Erasmo pregunta cuestionando: “¿no es una injusticia no permitir ninguna broma en absoluto a la erudición [...], sobre todo si las bobadas conducen a cosas serias y se tratan las chanzas de forma que un lector que no sea obtuso del todo saque de ellas algo más de provecho que de los temas siniestros y pomposos de algunos?”.<sup>171</sup>

Ahora, si Erasmo se servía de las bromas para apuntar hacia cosas serias, es decir, no era un tonto aunque usaba medios de tonto como él mismo señala, ¿fue el único en hacer algo así? Estas fusiones entre lo popular, lo cristiano y lo humanista eran practicadas constantemente por las cámaras de retóricos o *rederijker kamers* que por cierto abundaban en el suelo neerlandés. En efecto, ellas representaban obras de fuentes clásicas, pero también bufonescas. En general, y adhiriendo así a la postura

---

<sup>169</sup> Erasmo 2011: 82. La parte recién citada corresponde al saludo de Erasmo a su amigo Tomás Moro, saludo que precede a la obra misma.

<sup>170</sup> Cf. Marsh 1998: 7.

<sup>171</sup> Erasmo 2011: 82.



de Bajtin, puede decirse que tales prácticas no eran ajenas a la época, y entonces que eran comprendidas por muchos.<sup>172</sup>

Refiriéndose a Rabelais, Mijail Bajtin afirma: “Sus contemporáneos captaron la unidad del universo rabelesiano y comprendieron el *parentesco profundo* y las *relaciones recíprocas* entre sus elementos constitutivos, que ya en el siglo XVII comienzan a parecer heterogéneos y, para el siglo XVIII, enteramente incompatibles: discusiones sobre problemas importantes, comicidad verbal de baja estofa, elementos de sabiduría y de farsa”.<sup>173</sup> Y si bien Bajtin no enfoca su estudio en Bruegel, sí dice, al respecto de nuestro pintor, que la misma concepción sobre el cuerpo que preside la obra de Rabelais, es la que se encuentra en la obra pictórica de Bruegel y de El Bosco.<sup>174</sup> En todo caso, si se trata de afirmar cuán familiares y comunes eran esas relaciones entre lo serio y lo cómico, deberíamos detenernos brevemente en la trascendencia que tuvieron las cámaras de retóricos en la sociedad neerlandesa, para así observar que ese fenómeno no fue algo exclusivo de libros ni de pinturas, sino que era algo real y constante al interior del darse de la comunidad.

<sup>172</sup> Precisamente las obras de Luciano de Samosata combinaban lo edificante y lo entretenido. Fue valorado como filósofo moral, y se sirvió de la sátira para ello. Hacía recurso de una cualidad lúdica incluso para los temas más serios. Su obra se tornó particularmente popular a partir de mediados del siglo XV en adelante. Se hicieron en efecto constantes traducciones, pero también se trabajaron versiones más libres y hasta imitaciones. Fue incluso utilizado como material para aprender griego. Cf. Marsh 1998: 7 y ss.

<sup>173</sup> Bajtin 1987: 61. El subrayado es nuestro. De alguna manera nos hace recordar a la recepción que tuvieron los Gabinetes de Curiosidades. Las calificaciones de asistemático y precientífico ciertamente responden a una comprensión de las cosas, ajena a la mentalidad que sí le era acorde a las *Wunderkammern*. Por su parte, hay que destacar, y siguiendo a Carlo Ginzburg, que en contraste con una imagen estereotipada y edulcorada de la cultura popular, Bajtin se enfoca en el centro de esa misma cultura, el carnaval (Cf. Ginzburg 2001: 14), y en elementos, entonces, que no podrían ser edulcorados, o en todo caso, que Bajtin de ningún modo edulcora, cuando por ejemplo vincula la abundancia y la fertilidad, a la muerte, a los órganos sexuales, al vómito, etc. No haberse detenido en eso, y que Bajtin y sus sucesores sean de reciente data, solo confirma lo que el mismo Ginzburg advierte: “la persistencia difusa de una concepción aristocrática de la cultura” (Ginzburg 2001: 11). De Ginzburg hay también que rescatar la insistencia en que la cultura de las clases dominantes posee contenidos de raíz popular (Ginzburg 2001: 215). Sin embargo, no entraremos en el detalle de esos intercambios, ya que excede las intenciones de esta tesis.

<sup>174</sup> Cf. Bajtin 1987: 30. Ahora, sobre por qué nos detenemos tan poco en la relación Bruegel-El Bosco: En la obra de El Bosco vemos representaciones bíblicas de corte realista, pero también fantásticas. Algunas otras obras, parecen ser críticas morales a diferentes órdenes religiosos. Su obra parece así conducida por un espíritu didáctico-moral, pero sobre todo parece tener una concepción pesimista del hombre. ¿Hay similitudes entre ambos? Ciertamente. Hay incluso préstamos de la parte de Bruegel. Pero si El Bosco parece enmarcarse en una concepción teológica medieval, Bruegel parece ser mucho más laico, y sobre todo, siguiendo la postura que pretende esta tesis, no parece concebir al hombre bajo una luz negativa. Las pinturas que muestran una mayor independencia de Bruegel, y que justamente pertenecen a su último período, son las que no tienen elementos fantásticos. Nosotros nos concentramos sobre todo en su trayectoria de mitad hacia adelante porque parece haber ahí encontrado su propio modo de hacer arte. Y en ellas se mezcla lo bíblico con un insoslayable protagonista de sus obras: la cotidianidad, ausente en El Bosco. Y hay ahí, al parecer, alegría, y lazos estrechos con la tierra y la materia, esa materia que parece más bien ligada al vicio en el caso de El Bosco. Podríamos incluso sugerir que Bruegel es más bien una respuesta a El Bosco, o por lo menos una ruptura, así como parecen ser distantes Dante de Boccaccio. No siendo la relación El Bosco-Bruegel parte de nuestra tesis, solo nos hemos referido a El Bosco cuando nos ha resultado pertinente. Fuera de ello, consideramos que sería valioso rehacer una lectura (de corte revisionista) sobre el vínculo entre los dos pintores, para así no simplemente repetir la misma idea de siempre de que uno es seguidor del otro. Si ese vínculo perviviera, por lo menos podría gozar de mayor precisión y rigor.

Las *rederijker kamers* mantenían una cercana relación con los artistas, al punto de que hoy en día se estima –afirma Walter S. Gibson– que conocerlos es indispensable para entender el arte de Bruegel y de sus contemporáneos.<sup>175</sup> Entre sus miembros había personas de toda clase social, y se presentaban al público en casi toda ocasión: procesiones religiosas, carnavales, bienvenidas a soberanos, etc.; la duración de algunos festivales podía extenderse por meses.<sup>176</sup> Su presencia en tierras como los Países Bajos y Francia se dio desde el siglo XV hasta el siglo XVII. Su fama era tal que en el siglo XVI, prácticamente cada ciudad tenía su propia cámara de retóricos.<sup>177</sup> Amberes tuvo tres. E incluso se programaban competencias entre ellas. Sin embargo, lo que nos interesa a nosotros resaltar, además de la fama, el impacto y el alcance de estas cámaras de retóricos, es sobre todo, cómo trabajaban, qué representaban y de qué modo. A decir verdad, no trabajaban solo el humor. Ciertamente es que eran conocidos por sus farsas y sus representaciones satíricas cuyo fin era moralizante. Pero así también presentaban dramas alegóricos de tono serio, en donde el personaje principal, *Elck*, es decir, “cualquier hombre”, servía de vehículo para representar los vicios y las virtudes.<sup>178</sup> Sin embargo, en todo caso, esto enfatiza la libre amalgama de fuentes e intereses, aquellos que hoy nos resultarían dispares. Gibson también nos informa sobre cómo buscaban difundir la cultura humanista, pero siempre sirviéndose de la lengua vernacular, y así también enfrentaban temas difíciles de la época como los conflictos religiosos, razón por la cual más de una vez sus piezas fueron suprimidas por las autoridades.<sup>179</sup> En todo caso, lo que se conoce sobre las *rederijker kamers* nos permite otra vez rescatar el trabajo de artistas e intelectuales que para sus producciones hacían uso de fuentes clásicas, estaban además comprometidos con su suelo y su presente, y así también hacían intervenir el humor como elemento clave del desarrollo y presentación de sus ideas. Y esto último, algunas veces iba en desmedro de lo considerado elevado y respetable. En efecto, las cámaras de retóricos, así como otros grupos similares, recurrían a la parodia, y así invertían adrede las jerarquías. Es decir, sus sátiras no eran simples y espontáneas vulgaridades, sino una consciente crítica a los modos tradicionales de la erudición y la nobleza. Podría decirse quizá que eran intelectualmente refinados, pero por medios no sofisticados. En breve, y pensando también en lo dicho antes sobre Erasmo, la

---

<sup>175</sup> Gibson 1981: 426.

<sup>176</sup> Cf. Gibson 1981: 427.

<sup>177</sup> Cf. Gibson 1981: 428.

<sup>178</sup> Por cierto, en sus dibujos Bruegel representó a *Elck*, pero también, según el análisis de Gibson, su serie de los *Vicios y Virtudes* seguiría claramente las representaciones de los *rederijkers*. Cf. Gibson 1981: 426 y 438. Eso escapa ya a nuestro tema, pero en todo caso reitera la trascendencia de estos grupos retóricos sobre la sociedad y los artistas. Cf. Gibson 1981: 431, 434, 435. En el caso de Francia, habría que mencionar la importancia y la influencia de las *sociétés joyeuses*, las que también jugaban entre lo culto y lo popular.

<sup>179</sup> Cf. Gibson 1981: 430.

solemnidad, la vanidad, y afines, parecen haber sido así enemigos no solo de unos cuantos.

En efecto, si retornamos a Erasmo, debemos advertir que la audiencia de Estulticia somos todos, y entonces *Elck*. Pero en tanto nuestra tesis no versa sobre Erasmo ni sobre los grupos retóricos y literarios de la época, quedémonos con esto: si todos somos la audiencia de Estulticia es porque la necedad y la locura son la condición del ser humano. No de ciertos humanos, no de los “vulgares” humanos, sino de *todos y cada uno de nosotros*, de *Elck*. Y con esto volvemos a conectarnos con la idea del Carnaval, ya que aquella parecería ser la premisa detrás de este: el reencuentro de todos y cada uno en nuestra naturaleza más básica. El banquete, la sátira, el carnaval anulan en efecto las diferencias y hacen entonces a todos los hombres iguales. Y si la necedad y la locura son nuestra condición universal, se comprende que la risa sea parte ineludible de la fiesta. La risa, volviendo esta vez a Bajtin, es una risa festiva.<sup>180</sup> Y como risa festiva no es un fenómeno aislado. No es esa reacción individual ante algo simplemente cómico, una manifestación que se reduce a eso; algo banal, algo intrascendente, algo sin valor.

Lo que no ha funcionado entonces es *nuestra forma de comprender* el papel de la risa, del cuerpo, de lo grotesco, del baile, de la música, etc. En nuestra dicotomía espíritu/cuerpo hemos pervertido significados que no tenían por qué ajustarse a nuestro modelo enciclopedista, Ilustrado, intelectualista de las cosas. La risa manifiesta una visión del mundo. En el carnaval, los participantes no solo se ríen de cosas diversas y de otras personas, y todo ello fragmentariamente, sino de las cosas en general, y hasta de sí mismos. La risa no está así asociada a una visión *parcial* y *menor* del universo, una visión secundaria o menor, en oposición a una visión seria que sería la única capaz de captar lo *universal* y *esencial*.<sup>181</sup> La risa (así como el baile, el carnaval, el banquete y la música) es parte insoslayable de una visión del mundo y de una relación con el mundo. Y es una visión del mundo en la que los aparentes opuestos son parte de un mismo flujo. Ciertamente, el giro en la perspectiva sobre la risa no sorprende, ya que el Cristianismo la censuró desde sus instancias primitivas. Es decir, si Bajtin ve que en el XVI ya empieza a operarse la ruptura fundamental entre lo popular y lo culto, los orígenes de tal ruptura ya venían tejiéndose desde mucho atrás.

Ahora bien, si no se trata de fenómenos aislados, sino de la relación universal entre el hombre y la tierra, si la música manifiesta el orden del cosmos, el banquete expresa la reunión de todos y así también la abundancia de la tierra que se entrega al

---

<sup>180</sup> Cf. Bajtin 1987: 17.

<sup>181</sup> Cf. Bajtin 1987: 65.

hombre, si la festividad es el momento de reunión de esos hombres, y si están conectados todos aquellos elementos por la universalidad y la condición misma de nuestra naturaleza humana, es solo natural que en el encuentro con la tierra surjan los elementos grotescos.

Puede ser que lo grotesco nos hable de la degeneración y de la muerte, pero precisamente como elementos indispensables del ciclo de la vida y hacia la vida, esa vida que se encuentra luego de que el hombre logra fundirse con la tierra, lo grotesco no es algo menor y vulgar, sino parte medular de la visión del mundo. Es menester así del lado académico repensar nuestra idea del cuerpo y todo lo asociado a él.<sup>182</sup> Bajtin al respecto señala que la verdadera naturaleza de lo grotesco “es la expresión de la *plenitud contradictoria y dual* de la vida, que contiene la negación y la destrucción (muerte de lo antiguo) consideradas como una fase *indispensable*, inseparable de la *afirmación*, del nacimiento de algo nuevo y mejor. En este sentido, el sustrato material y corporal de la imagen grotesca (*alimento, vino, virilidad y órganos corporales*) adquiere un carácter profundamente positivo. El principio material y corporal triunfa así a través de la *exuberancia*”.<sup>183</sup> Al estar inacabado, el cuerpo se abre al mundo e interactúa con él.<sup>184</sup> Y el cuerpo se abre por medio de la boca y del ano. Es decir, incluso en sus manifestaciones más grotescas, el sentido de lo representado puede entenderse no como una simple bajeza. El banquete, y hasta los escenarios grotescos, son de este modo el espacio del reencuentro entre los hombres y el mundo en un sentido universal. Ciertamente, el tema conoce muchos más detalles, pero ello escapa ya a las intenciones de nuestra tesis.

Ahora bien, todo lo referido en este subcapítulo no busca ser equiparado. Que Erasmo se sirva de elementos propios del carnaval no dice que su fuente principal sean las festividades folclóricas ni tampoco que su pensamiento participaba plenamente de los mismos intereses de estas manifestaciones populares. En efecto, su mirada se dirigía intensamente hacia lo humanista. Tampoco buscamos ingenuamente homogeneizar lo humanista y lo popular, ni mucho menos las clases sociales. Insistimos sin embargo en el diálogo y la convivencia de tales tendencias. Insistimos también en que los varios elementos de lo popular, por siglos relegados a

---

<sup>182</sup> Con el fin de señalar que los intentos de pensar el cuerpo desde una nueva perspectiva es algo reciente, debemos mencionar a dos intelectuales que en los últimos años, cada uno desde su propia disciplina, han trabajado solo desde hace algunos años el tema. En filosofía, Jean-Luc Nancy propone el alma como una extensión del cuerpo e invierte así la jerarquía establecida por la Modernidad filosófica (Ver, por ejemplo: *58 indicios sobre el cuerpo*). En el caso de la antropología, Viveiros de Castro cuestiona la comprensión eurocéntrica de aquellos pueblos que él denomina “amerindios”, comprensión que mide todo desde la dicotomía cuerpo/alma. A partir de estudio de pueblos amerindios, exige una comprensión del cuerpo ajena a la modernidad occidental. Podemos verlo, por ejemplo, en sus *Metafísicas caníbales*.

<sup>183</sup> Bajtin 1987: 62. El subrayado es nuestro.

<sup>184</sup> Cf. Bajtin 1987: 52.



una manifestación vulgar e incompatible con el intelecto y lo serio, deben ser revisados, ya que proyectan, según lo recién visto, una dimensión que más bien los acerca a una visión rigurosa y consistente del universo y de la condición del hombre. Esa comprensión de las cosas no fue recogida por el academicismo, y más bien fue reducida a un mero comportamiento insustancial. Pero ¿fue Bruegel el único en representar tales manifestaciones populares? No. Sin embargo, hay en sus obras una vitalidad ausente en las representaciones más “anecdóticas” y caricaturescas de sus coterráneos, esas que parecen manifestar el mundo popular de modo pintoresco. Y respecto de El Bosco, sí podemos continuar afirmando que no vemos la representación de tales celebraciones en el artista medieval.

Sin embargo, no es posible saber con certeza si Bruegel compartía aquella visión de lo grotesco. Ya en el XVI empezaban a marcarse pues las diferencias entre fuentes. Bruegel sí incluye en su obra imágenes grotescas, pero qué pensaba *realmente* al respecto queda velado para nosotros. Sin embargo, es fundamental abrir las posibilidades de la investigación, posibilitar más preguntas, y ver así que los datos ellos mismos no son cien por ciento fiables si indefectiblemente siempre están codificados bajo tal o cual interpretación. En breve, era necesario dar cuenta de otras acepciones de los elementos populares, sobre todo si Bruegel nos invita, a partir de las características de su propia obra, a repensarlas.

En la siguiente sección analizaremos detalladamente diferentes obras de Bruegel que giran en torno al tema labriego. Y para no facilitarnos a nosotros mismos la tarea, tomaremos la tradicional interpretación de *ciertos* elementos populares como vulgares. Con esto daremos el beneficio de la duda a aquellos que relacionan lo grotesco y corporalmente exagerado a lo inmoral, y nos veremos obligados a afinar nuestra estrategia, y así observar con más detalle, no solo qué elementos usa Bruegel, sino cómo los plasma en cada obra.

Ahora bien, queremos añadir algo que nos permitiría subrayar el vínculo entre un tema popular (y reiterativo en Bruegel) y la corriente humanista estrictamente comprendida. Bruegel en efecto representó no solo fiestas campesinas, sino también, y muchas veces, el trabajo labriego, aquel que mal que bien pertenece a las clases bajas. Sin embargo, es necesario señalar que el hombre labriego conoció una alta estima por parte del humanismo y de sus intereses sobre todo morales. Si hablamos de fuentes clásicas, hay que considerar –como nos lo advierte Robert Baldwin–, la reivindicación y celebración del labrador por autores como Plinio, Virgilio, Horacio, y la importancia de este tema para el Renacimiento del norte de Europa durante el siglo

XVI.<sup>185</sup> Pero además de una proveniencia clásica, las virtudes del labrador también se encuentran en la Biblia, de modo que sobre todo el XVI habría fusionado estos dos intereses, el clásico y el bíblico, haciendo del labrador, su integridad y su virtud moral, un tema nada accesorio. El mismo Erasmo consideró esta metáfora del labrador.<sup>186</sup> Tomando esto en consideración, se hace más evidente que deben repensarse las representaciones de tema campesino desde una nueva perspectiva, ya que como vemos, como tema, sería quizá el producto de una nutrida y variada proveniencia así como de una elaboración intelectual. No queremos decir de ningún modo con esto que es la aprobación del mundo culto lo que legitima la inclusión de lo campesino. Otra vez queremos sencillamente abrir las posibilidades, tanto de una mayor complejidad –y no solo de una mayor cantidad– de interpretaciones, así como de las fuentes que podría haber tenido en cuenta Pieter Bruegel. ¿Pero querría decir esto entonces que todas las representaciones de Bruegel sobre el mundo campesino son positivas? Ello sería ingenuo, restrictivo y simplificador, y otra vez, estaríamos tentando el inexplicable juego de los extremos. Bruegel podría presentar una visión más compleja, crítica y matizada. Pero ya que el panorama referido al mundo campesino es complejo, exploremos la obra misma de Bruegel, es decir, concretamente sus características, temas, elementos iconográficos particulares, y hagamos también comparaciones entre obra y obra.

**b. Sobre un supuesto menosprecio de Bruegel hacia lo labriego-festivo: análisis comparativo de tres pinturas de tema campesino**

A través de este análisis comparativo, mostraremos cómo los diferentes elementos de lo popular no parecen tener una connotación negativa en Bruegel. Analizaremos sobre todo la iconografía, y advertiremos en ese análisis cómo se conjugan en el universo bruegeliano los valores de la festividad y del encuentro entre los hombres (encuentro que se da en el baile, los banquetes, etc.) con elementos provenientes tanto del humanismo como del cristianismo. Nuestro análisis será una lectura paralela de tres pinturas: *Boda campesina* (1568), *Danza campesina* (1568) y *Danza nupcial* (1566). (figs. A16-A18)

Sin embargo, aquellas pinturas no pueden ser estudiadas de modo riguroso si solo las hacemos dialogar entre ellas. Aquí las razones: podemos observar que las

<sup>185</sup> Cf. Baldwin 1986: 101-114. En general, todo el artículo de Baldwin se enfoca en este tema, según él, no estudiado por los académicos. La importancia del arador sería evidente en el arte del Norte de Europa y durante todo el siglo XVI, si bien este afán vendría desde la Antigüedad Romana y las Sagradas Escrituras (p.e. *Lucas* 9:62).

<sup>186</sup> Erasmo refiere al pasaje de *Lucas* 9:62 en su *Manual del soldado cristiano*. Cf. Baldwin 1986: 102. El arte también habría representado positivamente su medida (Pieter Baltens, Marten van Heemskerck, y por supuesto, Bruegel, por ejemplo, en su *Parábola del buen pastor* (1565, el original no se conserva).

tres pertenecen a los últimos cinco años de vida de Bruegel. Sin embargo, Bruegel representó el escenario popular más de una vez desde el inicio de su trayectoria (o lo que conocemos de ella). En segundo lugar, y más importante: si lo que marginó a Bruegel desde la perspectiva historiográfica tradicional fue en parte la relación que apresuradamente se establecía entre los temas populares y lo inmoral, es necesario detenernos en aquellos dibujos del mismo Bruegel que patentemente ilustran vicios y excesos (la serie de los *Vicios*). Una referencia a aquellos dibujos nos permitirá en efecto hacer comparaciones y contrastes entre el mundo labriego y sus fiestas, y lo bajo, lo vulgar, y lo inmoral. Esto debe de hacerse con el fin de rechazar de una buena vez por todas el facilismo de reunir todas las obras en un mismo grupo “popular”, y calificarlas a todas como representativas de lo ordinario y lo trivial, solo porque sin mayor escrúpulo intelectual, identificamos lo campesino con lo vulgar, la celebración con el exceso, la cotidianidad con lo bajo, el cuerpo con el vicio.

\*\*\*

Observemos primero y solo de modo superficial *Danza campesina* (fig. A16). ¿Qué vemos? Gente bailando y bebiendo. Si nos piden describir más, podemos señalar que sus trajes son simples, y que no se trata de personas físicamente agraciadas. Queremos dar cuenta así de que lo que el ojo ve primero es algo bastante simple, y nada más que algo simple, sin connotaciones que tuvieran que necesariamente llevar a lo que se ha dicho sobre la moral de los campesinos de Bruegel. Y es entonces después que surge el desconcierto. En la introducción que precede al estudio que Piero Bianconi dedica enteramente a Bruegel, Giovanni Arpino afirma no sin dureza: “El ojo devorador de Brueghel ha visto esta nuestra increíble e inaceptable comicidad. Nos ha visto lisiados, hechos jirones, sucios, con los miembros torcidos, con la pupila blanca: nos ha visto así y no nos hace llorar. [...] por el contrario, nos reduce, no a caricaturas, sino a un inconexo y dramático montón de miembros, y nos impide compadecernos de nosotros mismos, nos prohíbe estúpidas piedades o miedos cómplices”.<sup>187</sup> Bruegel sintetizaría así, según Giovanni Arpino, la idiotez humana.<sup>188</sup> Y añade: “La *condena* es total, el hombre está perdido; ya no es más que una débil masa de carne que sigue bailando dentro de un saco, hasta el fin, estúpidamente, es verdad, pero con algo de patético, con una zozobra que la ignorancia, en vez de hacerla odiosa, anormal, revela de improviso cándida, sin culpa, como el vuelo de una mariposa o el salto de un perro”.<sup>189</sup> Siendo solo una introducción,

---

<sup>187</sup> Introducción de Arpino en Bianconi 1988: 7.

<sup>188</sup> Introducción de Arpino en Bianconi 1988: 8.

<sup>189</sup> Introducción de Arpino en Bianconi 1988: 8. El subrayado es nuestro.

es imposible asegurar que Arpino esté enfocado en las pinturas que ahora nos ocupan. Arpino no especifica ni un solo título. Sin embargo, dadas las descripciones que hace, es más que dudoso que se refiera a los personajes bíblicos. Y fuera del mundo popular, otro tipo de personajes son marginales en la obra de Bruegel. Conjeturamos entonces que se trata de una apreciación general de la obra del flamenco, de una interpretación a partir de una recopilación de imágenes de aquí y allá del corpus de Bruegel, pero de aquellas imágenes que retratan al hombre labriego y popular (Arpino no se refiere solo a bailes, también a “borrachines”, e incluso el título de su introducción es *Apocalipsis campesina*, y así también en otras partes de su texto reitera el elemento campesino como lo central, y hasta podríamos decir, lo único y exclusivo en Bruegel). Pero la pregunta es: ¿cabe una tal lectura para describir aunque solo sea de modo general y panorámico lo representado por Bruegel? ¿Es el hombre de Bruegel ese ser despreciable? Y de manera más precisa, ¿representa el hombre campesino de Bruegel ese ser abyecto y ridículo? Veremos que no es en absoluto así. Trataremos sin embargo de pensar a qué elementos vulgares podría estar refiriéndose Arpino.

En marcada diferencia con Arpino, Bob Claessens afirma que Bruegel “conoció a los campesinos [...]. Los observó beber, bailar y llenarse de comida; los observó vomitar y confortarse a sí mismos. Bruegel observó, aceptó, representó. Pareció crudo por momentos, pero fue siempre real; *nunca fue vulgar, aburrido u obsceno*”.<sup>190</sup> Asimismo, señala que: “*Ha sido ignorado en el pasado cuánto amó Bruegel a los hombres, incluso diseccionando su locura y contemplando sus deformidades, incluso si vio sus villanías. Este amor que subyace a cada una de sus pinturas solo ha sido percibida recientemente*”.<sup>191</sup> No es que adhiramos del todo a las líneas de Claessens, pero sí nos es necesario mostrar estas dos posturas para así dar pie a preguntas que consideramos, aunque simples, también legítimas, sobre todo con el fin de leer a Bruegel: ¿buscó Bruegel representar a través de escenas tales como las de *Danza nupcial*, *Boda campesina*, y *Danza campesina*, es decir, las tres pinturas que analizaremos en paralelo, la vulgaridad del hombre o al menos la de cierto tipo de hombre? ¿Se trata aquí de excesos, de vicios, de degradación? Y más importante aún, ¿por medio de qué elementos iconográficos estarían manifestándose todo eso? Para tentar de responder esta pregunta, Bruegel mismo nos da una mano con su serie de los *Vicios*. Antes de entrar entonces a la observación de las tres pinturas que son

---

<sup>190</sup> Claessens y Rousseau 1984: 213. El subrayado es nuestro.

<sup>191</sup> Claessens y Rousseau 1984: 212. El subrayado es nuestro.



tema de este subcapítulo, detengámonos en esa serie.<sup>192</sup> Pero recordemos nuestro objetivo: comprender mejor la representación de lo labriego en contraste con lo que sí parece propio del vicio. Y es que aun si hiciéramos caso del prejuicio por nosotros ya señalado, y calificáramos en general a todos los personajes y las escenas de Bruegel –excepto, claro, los personajes de origen religioso– como lo propio de lo no-elevado, es también posible advertir que eso no-elevado –el hombre simple de las esferas populares– no es representado siempre del mismo modo, así que es menester ampliar nuestra observación hacia otras obras.

Primero debemos observar que buena parte de los personajes que pueblan sus *Vicios* son fantásticos y monstruosos; los humanos están también presentes, pero en menor cantidad. Y si nos concentramos en los humanos, hay que observar primero que aquí en los *Vicios* ellos se enfrascan en actividades que claramente –sin oscuridades– manifiestan el vicio en cuestión (fig. A19.2). Queremos dar cuenta de esto porque no sucederá lo mismo en las pinturas que tenemos por analizar. Es decir, si bien no es argumento suficiente, no hay signos evidentes de cuestionamiento moral en las representaciones campesinas.<sup>193</sup>

Hay que observar que en cada dibujo, siempre hay un personaje central, aquel que encarna el vicio representado, y que parece mostrarse como dueño de sí. En contraste, el resto de personas parecen más bien ingenuas víctimas convencidas por los monstruos que los llevan al vicio. Sin embargo, nuestra pregunta central es: ¿el vicio solo aqueja a un tipo de persona (según su esfera social)?

En *Soberbia* (o *Vanidad*) (fig. A19), la mujer que encarna el vicio revela características que definitivamente pertenecen a una clase social elevada. Su traje es bastante fastuoso, su peinado y accesorios la oponen totalmente a una campesina. Ni siquiera podríamos especular que pertenezca a un rango intermedio. En coherencia con el vicio en cuestión, ella se observa obsesivamente en un espejo. Los monstruos a su alrededor, cómicamente la imitan (fig. A19.2). Hay que notar por cierto, la presencia del pavo real (fig. A19.2), símbolo a tratar más adelante. Ahora bien, además de esta mujer, el dibujo nos muestra también como parte del escenario del vicio, a monjas, así como a un monstruo con no cualquier sombrero, se trata pues de una tiara papal en forma de colmena (fig. A19.3). Es decir, los más evidentes pecadores, no son los simples hombres de pueblo, aquellos sin rango, sin poder, sin distintivos particulares; no son pues los anónimos (el anonimato es pues la característica de los hombres

<sup>192</sup> Ciertamente no solo tenemos ejemplos de vicios morales en dibujos como *Gula* y *Lujuria*, sino también –por lo menos en lo que respecta la ira y la avaricia– en pinturas como *El triunfo de la muerte* y *Dulle Griet*.

<sup>193</sup> Tampoco parece haberlas en sus dibujos representando *kermesses*, bodas, bailes, etc.

simples dibujados y pintados por Bruegel), sino más bien hombres y mujeres de alto o importante rango social. Pero ¿acaso el representar a monjes y clérigos de modo poco favorecedor es algo que solo vemos en Bruegel? No. Ya desde la Edad Media se representaba bajo una luz negativa a diferentes miembros del clero, ya sea por la corrupción dada en las altas esferas, ya sea por los vicios como la gula o la lujuria de los que se decía eran partícipes frailes y monjas. La costumbre de representarlos como cometedores de vicios continuó durante el Renacimiento, y siguió firme en los siglos posteriores. Lo vemos por ejemplo en *El Bosco*, si bien no parece encontrarse en sus obras críticas al poder papal (como sí en Bruegel), sino a sus miembros menores. Esto no es quizá un dato irrelevante: *El Bosco* cuestionaba quizá así ciertas prácticas y a ciertos miembros (o ciertas órdenes), pero nunca la fe, y aparentemente tampoco a la Institución misma.<sup>194</sup> Hay que añadir que encontramos también esa misma sátira en las Letras, por ejemplo, en el *Lazarillo de Tormes* (s. XVI) y en el *Decamerón* (s. XIV), y entonces, en diferentes partes de Europa. En breve, se trató de una difundida tendencia que recorrió Europa y desde la Edad Media en adelante. Sin embargo, aun no siendo algo original de Bruegel, sí consideramos de sumo interés *cómo* y a *quiénes* incluía Bruegel en aquellos patentemente críticos retratos. Sigamos entonces con su serie de los *Vicios*.

En *Ira* (fig. A20), los del vicio son sobre todo monstruos con trajes de soldado. Es más, es fácil observar (abajo a la derecha) que uno de ellos lleva en su casco una banderola sobre la cual están impresas las llaves de San Pedro, símbolo del poder Papal. Los que luchan contra él, al parecer de modo cómico, como quien parodia la guerra, son también monstruos que empujan un enorme escudo a ruedas. Detrás de ese escudo hay una banderola. Si el grabado la muestra en blanco, el dibujo original (y debemos confiar para ello en Arthur Klein), muestra claramente la orbe imperial, símbolo del poder político.<sup>195</sup> Que haya sido moneda común, no significa entonces que la sátira no haya sido motivo de censuras. En todo caso, Bruegel estaría cuestionando tanto el poder Papal como el secular. Y entonces en este dibujo es lo “oficial” lo que llevaría en él, el pecado de la ira. Los “simples” más bien sufren los efectos de tal vicio, aunque cabe notar que están desnudos, y en Bruegel, al parecer –quizá como herencia de *El Bosco*–, el desnudo también representa la adherencia al vicio.

Por su parte, en *Gula* (fig. A21), sí todos parecen dados a la misma práctica inmoral, pero hay que notar que los humanos sumergidos en ello están desnudos. Los

<sup>194</sup> Cf. Bosing 2010: 8. Si como vimos más arriba, en su época, algunos, como a Bruegel, calificaron a *El Bosco* de cómico, Bosing plantea que más bien su objetivo fue siempre el edificante. Cf. Bosing 2010: 7. *El Bosco* no solo perteneció a la Hermandad de Nuestra Señora, sino que también trabajó encargos para ellos. Cf. Bosing 2010: 8, 12 y 14.

<sup>195</sup> Cf. Klein 1963: 198.

campesinos de las pinturas “campesinas”, por el contrario, siempre están vestidos. Y si aquí en *Gula*, vemos un humano vestido, no es porque esté libre del vicio aquí sindicado. Todo lo contrario, se trata de alguien que bebe con vehemencia. Su atuendo debe estar entonces destinado a identificarlo; parece pues tratarse de un monje.

Ahora, es menester diferenciar la gula de la actividad misma del comer (o beber), ya sea en la práctica diaria o como parte de un evento festivo. ¿Son acaso iguales la gula y el solo hecho de comer? ¿Son siquiera similares? ¿Pueden ser equiparados los personajes de *Gula* con aquellos de *Boda campesina*? (figs. A17 y A21) ¿No será que lo pedestre del comer, recibe de nuestra parte, ya un juicio reprobivo, al estar lejos de la solemnidad y de la quietud propias del decoro, de la actitud que no se mezcla con lo material, y mucho menos goza en él? Aquí en *Gula* no estamos en medio de una celebración como sí es el caso en *Boda campesina*. No hay ni siquiera alegría. En *Gula* todos los actos parecen actos desesperados, vehementes e inconscientes, además de catastróficos y terroríficos. Pero no es que Bruegel haya visto a su contrario con mejores ojos. En efecto, en *Batalla entre Carnaval y Cuaresma* (fig. A13), el otro lado, la medida de Cuaresma, está caracterizada por la decrepitud. Y si nos fijamos en uno de los detalles de ese mismo lado –lado derecho del panel–, vemos que una mujer mira con asombro el interior de su cubeta (fig. A13.2). Se sugiere tal vez con esa imagen que esta mujer ha hecho descender el cubo al pozo, pero que no hay agua en él para recoger. El lado de Cuaresma es un lado sin vida.<sup>196</sup>

Por su parte, en *Lujuria* (fig. A22) otra vez tenemos un escenario poblado de monstruos, incluso en mayor medida que en los otros dibujos de la serie. Los humanos que sucumben al vicio, otra vez, están desnudos, excepto por aquellos que patentemente se quiere caracterizar de modo particular. Es el caso del monje tocando la gaita (fig. A22.2). La gaita, por su forma, tiene una connotación sexual, y puede ser ligada entonces al exceso, pero por qué no, también a la fertilidad en un sentido positivo, es decir, de regeneración (la regeneración, como ya lo vimos, es un elemento fundamental en el carnaval, y Bajtin nos habló de lo positivo de la referencia a los órganos sexuales).<sup>197</sup> Sin embargo, aquí en *Lujuria* ciertamente parece ganar la interpretación que la liga con el vicio. En efecto, la gaita también la vemos aparecer en *Gula*, es decir, en un escenario de vicio (fig. A21.2). No creemos que ambas apariciones sean gratuitas. Pero ¿significa eso que siempre tendrá una connotación moralmente negativa? No. Pensamos más bien que con Bruegel nunca estamos ante

<sup>196</sup> Nota aparte: el gordo encima del barril y que representa al Carnaval es muy similar al mismo personaje trabajado por El Bosco en su *Alegoría de la Lujuria y la gula* (ca. 1490-1500, Yale University Art Gallery, New Haven.

<sup>197</sup> Cf. Bajtin 1987: 106.

cosas/paisajes inertes, de significados inmutables. Es decir, un mismo símbolo puede tener significados diferentes. Ello depende de cómo ese símbolo es plasmado y cómo interactúa con el todo. Hacemos esta observación porque veremos que la gaita aparecerá también en *Danza nupcial* (fig. A18), solo que –creemos nosotros– con un sentido opuesto a la inmoralidad. Lo explicaremos al detenernos en esa pintura.

Volviendo a *Lujuria* (fig. A22), Arthur Klein nos advierte que el personaje que representa al adúltero lleva, en el dibujo original, lo que es sin discusión una mitra de obispo.<sup>198</sup> Aquí la mitra está ausente. Esta censura del grabador, censura que –como vimos– también sufrió *Ira*, nos recuerda la tensa, opresiva y peligrosa situación de la Flandes de aquel siglo, pero también nos reitera que en Bruegel, el pecado no se restringe a la esfera popular o a la de los labriegos, y de hecho, más parece caracterizar a los que gozan de algún grado de poder. Es decir, a través de estos dibujos no solo se busca sin más igualar la condición de todas las personas al restarle dignidad a aquellos que supuestamente la poseen. Eso significaría además que los *otros*, los que no poseen ningún tipo de rango, son pues, indignos, carentes de toda nobleza, y por ende, que solo se igualan a los de más respetada clase social, cuando estos últimos son degradados. El carnaval, por ejemplo, iguala las condiciones, pero sin degradar a nadie. Lo grotesco de aquellas festividades no es pues degradante en un sentido moral, es parte del perecer (degeneración) y del regenerarse propios de la *plenitud* de la tierra. En contraste, lo que tenemos con esta serie de los *Vicios* no parece ser lo mismo. Y esto quizá se deba a que en Bruegel no hay de entrada una comprensión negativa del hombre como sí parece haberla habido en *El Bosco*.<sup>199</sup>

Por otro lado, y respecto de la rápida y prejuiciosa vinculación entre la actividad misma y su práctica en exceso (i.e. comer y beber), concordamos con Klein cuando señala que: “[*Lujuria*] no es [...] una polémica visual en pro del celibato o de la castidad absoluta, así como *Gula* no [es] un discurso contra el comer y el beber”.<sup>200</sup> Klein es enfático, antes y después de su análisis de la serie de los *Vicios*, en que no hay un desdén hacia lo campesino, y así también que deben distinguirse ciertas prácticas, naturales ellas, de su mal uso y falta de moderación.<sup>201</sup>

<sup>198</sup> Cf. Klein 1963: 206.

<sup>199</sup> Ver nota 174.

<sup>200</sup> Klein 1963: 205.

<sup>201</sup> Algo que apenas hemos mencionado, y solo para el caso de *Soberbia*, es el humor utilizado en las representaciones de los vicios. La inclusión del humor se desprende, quizás, de la amalgama entre los temas serios (de corte moral) y el humor (por medio de la sátira). En efecto, alguien aparentemente tomado en cuenta por Bruegel –nos referimos a Timón, el misántropo y a la calumnia del Apeles–, Luciano Samosata, dejó una obra que conoció en los siglos XV y XVI un gran éxito entre los humanistas. Tuvo, por ejemplo, influencia en Erasmo, pero también en Lorenzo Valla, y otros. Ahora bien, su estilo no era del gusto de todos. Su estilo era sinónimo de heterodoxia y hasta de ateísmo (Marsh 2001: 7). Como sea, su mezcla de temas edificantes con humor fueron bien vistos por aquellos que como Erasmo sentían aversión contras las especulaciones escolásticas (Marsh 2001: 5). En breve, el tono de la serie de los *Vicios* no son en absoluto poco familiares a la época.



Con el fin de reiterar lo recién observado, permítasenos salir del marco de los *Vicios*, y echemos un vistazo a otros dibujos. ¿Quiénes son los cuestionados?

Pertenciente a la serie de las *Virtudes*, en *Paciencia* (fig. B31), el hombre de mayor dimensión y que va sobre un huevo vacío –símbolo de aquello que es vano y huero, símbolo ya usado por El Bosco–, es uno que lleva un traje eclesiástico, y en su sombrero, las llaves de San Pedro. Paciencia es pues esta figura que permanece incólume, a pesar de los vicios que la rodean.<sup>202</sup>

En *Justicia* (fig. B32), el retrato es ambiguo. ¿Se trata de una representación de la virtud o de la perversión de su aplicación? Encontramos en esta obra figuras comunes en Bruegel, si bien están colocadas al fondo del paisaje: la rueda y la horca.<sup>203</sup> Evidentemente, cuestionar fuertemente la dureza de la aplicación de la justicia bajo el rótulo de “inhumanidad” es algo más acorde a nuestra contemporaneidad y a sus consideraciones éticas. Sin embargo, ¿eso hace imposible que Bruegel haya sido crítico de ciertos medios de castigo o en todo caso de las razones por las cuales se impartía cierta clase de justicia, sobre todo bajo la dura administración de los Habsburgo, y entonces de parte de la esfera del poder? No encontramos suficientes elementos para responder a tal pregunta, pero consideramos que es necesario plantearla.

Pasando a otro dibujo, en contraste con los personajes “dignos” repetidamente sindicados como cometedores de vicios según lo arriba visto, en la *Parábola del buen pastor* y en *Cristo y la mujer adúltera* (figs. B33 y B4), los personajes centrales y que se salvan de la condena del artista son personas “simples”. Si la justicia es ciega, como Bruegel la representa en el dibujo que le corresponde a esa virtud, al parecer el artista flamenco también lo fue, es decir, no distinguió origen, rango, etc. Pero, ¿es el asunto tan simple, y debemos simplemente reenfocar el dedo acusador hacia una cierta clase o posición social? ¿Quedan acaso libres de todo cuestionamiento los hombres sin rango? *País de Jauja* (fig. A23) parece decir que no.<sup>204</sup> En todo caso, este recuento no es más que un vistazo panorámico, con el fin de comprender mejor lo que sigue. Dirijámonos ahora sí a nuestras tres pinturas.

<sup>202</sup> Observamos que algunos grabados recibieron censura y otros no. No podemos determinar la razón, y lamentablemente Arthur Klein, a pesar de ocuparse del tema, no busca explicarlo. Esto no anula sin embargo el hecho de que patentemente algunos de los dibujos de Bruegel fueron editados, eliminando sospechosamente precisamente los elementos que podrían resultar peligrosos.

<sup>203</sup> *Infra* p. 138.

<sup>204</sup> *País de Jauja* (1567, Alte Pinakothek, Munich) plantea problemas. Por un lado, hace evidente la abundancia de la tierra (puede verse en efecto una gran cantidad de alimentos: gansos, embutidos, un cerdo, etc.). Sin embargo, la comida está regada por todos lados, no parece ser parte de un banquete, sino una fantasía ya de la desmesura: las cercas son embutidos, la montaña parece ser comestible, hay incluso una cáscara de huevo con patas. Si el huevo vacío denota *vanidad*, aquí vemos el huevo lleno, empero el contenido del huevo se consideraba un afrodisíaco (¿refiere a la fertilidad o al vicio?). La pintura presenta pues elementos variados y fantásticos, y podrían conducirnos a una interpretación, ya no sobre una sana abundancia, sino sobre el exceso, la desmesura y el vicio. Hay que notar que no estamos

\*\*\*

Descubierta en 1930, y comprada y llevada inmediatamente al Detroit Institute of Arts (DIA), *Danza nupcial*, 1566, es siempre emparentada a las otras dos pinturas por nosotros mencionadas (y hoy aun en Europa), por su tema, su estilo, y su período de ejecución. Ellas son *Boda campesina* (1568) y *Danza campesina* (1568) (figs. A16-A18).<sup>205</sup> Ciertamente, no sorprende que se haya considerado que estas tres obras retratan los excesos propios del comportamiento de la esfera campesina. De hecho, es común, respecto de las dos pinturas que retratan festejos nupciales, que los textos señalen que lo que Bruegel ha querido proyectar es cómo entre los campesinos un evento sacramental, serio y solemne se ha convertido en una excusa para el desborde y el vicio.<sup>206</sup> Esto a pesar de que ninguna de estas pinturas retrata la ceremonia misma de la boda, es decir, ese momento propiamente sacramental, sino solo sus actividades adyacentes, es decir, las del momento del festejo. Pero lo importante es preguntar: ¿dónde estaría esta advertencia moral? ¿Hay indicios determinantes de alguna actitud moralizante por parte de Bruegel? ¿Se muestra a la masa popular de modo indigno?

Si identificamos el besarse con la lujuria, el bailar con el desenfreno, el beber con el exceso, y el comer con la gula, esta pintura sería una clara crítica a ello. Sin embargo, en primer lugar, estamos ante una celebración en torno a nupcias, y no entonces ante actividades y comportamientos injustificados. No estamos ante la ceremonia misma, tampoco estamos ante la representación de la cotidianidad, sino precisamente de fechas particulares y asociadas ellas a la celebración. En segundo lugar, una actividad no es determinada por su exceso, no es vicio *per se*. Hay pues que distinguir entre lo que serían eventos festivos y específicos, y en contraste, un comportamiento obsesivo, constante, y debilitante, en donde ya no reina lo festivo, y

---

ante un escenario que se conserve en la esfera de lo popular, ya que vemos a tres hombres de diferentes clases (un caballero, un campesino y un académico) tumbados en el suelo, en lo que parece ser la consecuencia de un exceso de comida. Es decir, no sabemos si Bruegel denuncia en ese específico cuadro la holgazanería y la gula. Sin embargo, el que *Pais de Jauja* no comparta el realismo de las otras representaciones campesinas no es necesariamente indicio de condena moral. Mijail Bajtin se remite de manera específica al tema de “salchichas enormes” como hiperbolismo positivo de la materialidad. Esa enormidad denotaría la plenitud y la abundancia de la vida. Cf. Bajtin 1987: 62. Más adelante en la página 165 nos informa de cómo las “dimensiones fantásticas de las salchichas y panes específicamente fabricados en honor del carnaval” no se restringen a la ficción (literaria en este caso con Rabelais). Bajtin afirma en esas páginas que en 1583, para el carnaval de Königsberg, se fabricó una salchicha de 440 libras, y que en 1601, se hizo una de 900. La ampliación extraordinaria de la cantidad, insiste, tiene una significación positiva. En breve, Bruegel podría haber compartida ese entusiasmo y visión positiva de la magnificación de lo material.

<sup>205</sup> Características de *Danza nupcial*: óleo sobre panel, 119.38 x 157.48.

<sup>206</sup> Graham W. J. Beal, director y presidente del DIA, afirma que en *Danza nupcial* hay tanto de celebración como de moralizador, esto último en la advertencia que hace la pintura contra la bebida, el baile y la lujuria. Cf. Detroit Institute of Arts s/f. Se trata pues de una caracterización contemporánea, es decir, no solo recogemos juicios pasados.

todo se da además ya de modo mecánico e inconsciente, tal como lo señalamos a la hora de repasar la serie de los *Vicios*.

Algo que puede observarse en las tres pinturas campesinas, es la presencia de músicos ejecutando la *píjpszak*, gaita o cornamusa flamenca a dos bordones. Su presencia corroboraría que estamos ante eventos particulares. Tal instrumento y su ejecución no son pues parte de prácticas diarias. Pero más importante es notar esto: a diferencia de su presencia en los *Vicios*, aquí las gaitas son parte natural del marco en el que se encuentran. Se conjugan en efecto con el banquete y con el baile, mientras que en los dibujos que describimos anteriormente no cumplen esa función. En *Gula* (fig. A21.2) una gaita cuelga de un árbol, no es pues tocada, es solo símbolo; no se vincula como objeto con el resto de la escena. En *Lujuria* sí es tocada (fig. A22.2), pero dentro de una escena independiente, aislada del todo, y no como parte orgánica del conjunto, como sí sucede en las pinturas de tema campesino. No ejerciendo así una presencia constitutiva en la escena misma, es probable que apunten hacia su significado simbólico, i.e. hacia la lujuria. Por el contrario, en estas tres pinturas las *píjpszaks* no solo son simbólicas, juegan también un rol en la interacción y en el desarrollarse mismo de la celebración. ¿Qué simbolizarían? Por su forma, la *píjpszak* tiene una connotación fálica. ¿Pero lo fálico *per se* denuncia el vicio? En el caso de las pinturas que ahora nos ocupan bien podrían –pero no exclusivamente– hacer referencia a la fertilidad. No sería así manifestación de inmoralidad, sino de la sexualidad necesaria y coherentemente anexada a las nupcias, y como lo vimos con Bajtin, a la regeneración de la tierra y de los hombres. En todo caso, y de modo más simple, aquí las gaitas se dan sobre todo como presencia insoslayable de la música en tales eventos. Sin embargo, parece que hemos petrificado el pasado con mármol (y con silencio), o al menos el pasado que queremos exaltar. Hemos idealizado la figura del hombre y sobre todo del arte, de tal modo que esto pintado por Bruegel, eso corpóreo, material y terrenal, tiene que indefectiblemente representar algo negativo. Sin embargo, y contrariamente a un tal juicio, quizá el siglo XVI neerlandés todavía guardaba cierta similitud con el XV tal cual fue caracterizado por Huizinga: “La vida diaria ofrecía de continuo ilimitado espacio para un ardoroso apasionamiento y una fantasía pueril”.<sup>207</sup> Y líneas antes afirma: “La administración de la justicia, la venta de mercancías, las bodas y los entierros, *todo se anunciaba ruidosamente* por medio de cortejos, gritos, lamentaciones y *música*”.<sup>208</sup> En todo caso, la música parece haber sido parte común del escenario cotidiano de aquella época y aquel suelo, y como lo vimos

<sup>207</sup> Huizinga 1967: 23.

<sup>208</sup> Huizinga 1967: 14. El subrayado es nuestro.

más arriba, tiene connotaciones positivas incluso en sus manifestaciones más populares.

Es quizá la distancia en el tiempo lo que nos hace difícil comprender cuán fundamental eran los fenómenos sensoriales (comer, beber, bailar, escuchar la música entre tanto), cuán inexorables eran la vitalidad y la espontaneidad para un mundo que ya no es el nuestro; nuestro mundo habiendo privilegiado la letra y la abstracción. Castigamos así en consecuencia lo que nos es ya ajeno. Al respecto, recordamos que Henri Pirenne en su *Histoire de la Belgique* se pregunta si es que hay una concordancia misteriosa entre el paso de Erasmo hacia el neo estoicista y ultra-moralista Justus Lipsius (en el campo de las Letras), y el tránsito de los grandes artistas del siglo XV a los “mestizos ítalo-flamencos” como Frans Floris.<sup>209</sup> Pirenne ve pues en esa transición una decadencia: ¿es pues una mera coincidencia que se den en un mismo período la decadencia intelectual y artística, y el abandono del suelo flamenco? Paralelamente preguntamos nosotros: ¿No se estaría gestando en vida de Bruegel ese “cambio de tono” del que habla por su parte Huizinga, de modo que nuestro pintor estaría buscando salvarlo (su suelo, su tradición y sus costumbres), sobre todo ante tantas amenazas a su continuidad?<sup>210</sup> Sobre esto solo cabe especular. Eso sí, dejando de lado las intenciones que podrían tener historiadores como Pirenne y Huizinga respecto de la identidad de sus propias naciones, sí finalmente advertimos que el período que vive Bruegel es uno de choque de identidades, creencias y costumbres, y que Bruegel, como individuo y como artista, debe haber sido sensible a ello, y parece en efecto haberlo sido. Lo veremos con más énfasis en el segundo capítulo al enfocarnos en lo que serían sus “pinturas políticas”.<sup>211</sup>

Por otro lado, y nos dirigimos aquí hacia los que ven en estas pinturas una denuncia de los excesos del mundo campesino: ¿qué sentido tiene observar con sospecha que en medio de un banquete los hombres están concentrados en la comida? ¿La actitud representada no es acaso la que corresponde a un banquete? ¿Qué sería además aquí lo espiritual olvidado, si más bien la relación con la comida y la tierra es lo espiritual?

Detengámonos para este efecto en *Danza campesina* (fig. A16). Se observa ahí que una imagen de la Virgen cuelga de un árbol (fig. A16.2), pero que todos los

<sup>209</sup> Cf. Pirenne 1907: 288.

<sup>210</sup> Nos referimos por ejemplo a la ocupación española y a la prohibición de ciertas festividades, ya desde Carlos V.

<sup>211</sup> Aunque se verá de modo más evidente el papel del contexto en el segundo capítulo (fe y política), no desvinculamos las “pinturas campesinas” de ello. Las celebraciones vernaculares y las creencias en ellas implicadas se veían de alguna manera atacadas (ya sea marginadas o censuradas). Por un lado, por la tendencia romanista del arte (representación de lo ideal en ambientes ideales), y por otro, vía la lucha contrarreformista que censuró la “inmoralidad” de algunas de sus prácticas. Si Bruegel fue sensible a esa castración (de origen, por cierto, extranjero) quizá buscó trabajar, vía su arte, para el lado opuesto.



presentes la ignoran, entregados como están al baile y a la bebida, así como ignoran también a la iglesia que se advierte al fondo. Sí, podría leerse que ignoran a la Virgen. Sin embargo, el arbitrario juego de las deducciones podría también conducirnos a una idea opuesta. ¿Tiene sentido que todos se reúnan a adorar a una imagen pegada a un tronco? Podríamos más bien interpretarlo de esta forma: la iglesia (la institución, el poder) es aquello que está muy lejos de las personas, mientras que la Virgen María está más bien cerca de ellas, es decir, está con los campesinos. Y así también, ella misma, la Virgen, está lejos de la iglesia, de esa institución cuyos miembros ya han sido patentemente cuestionados por Bruegel en su serie de los *Vicios*. Aquí los campesinos precisamente han colocado cerca la imagen de María para que sea parte de sus celebraciones. Como en *El censo en Belén* (fig. A15), ella vive entre los hombres anónimos, se entremezcla entre sus tareas y su día a día. Y aquí en *Danza campesina*, ellos no la ignoran, ella está presente en medio de lo que finalmente es una celebración. De pronto, los elementos usados para una lectura moralizante contra los campesinos, se tornan positivos. Pero no es que queramos llegar a una tal conclusión sobre la presencia o la ausencia de la Virgen en tales eventos y en medio de tales prácticas. Solo queremos hacer notar que así como se interpreta una lectura, es perfectamente posible deducir la opuesta. En todo caso, estamos aquí en medio de una fiesta. La actitud jovial de los participantes es más que comprensible.<sup>212</sup> Y es más comprensible entonces en las otras dos escenas, ya que representan celebraciones en torno a nupcias, y denotan así aun más la idea de la regeneración y la de la vitalidad.

Observemos pues *Boda campesina* (fig. A17). ¿Cómo sabemos que estamos ante un evento matrimonial? Por el baldaquín rústico con corona detrás de quien sería la novia, vestida de negro, a la usanza de la época.<sup>213</sup> El mismo motivo está también presente en *Danza nupcial* (figs. A17 y A18.2). Y si la novia en *Danza nupcial* está lejos de la mesa que le corresponde, y más bien baila, mientras dos señoras se

<sup>212</sup> Una pintura recién identificada en 2010 como habiendo sido ejecutada por Bruegel, *El vino de la fiesta de San Martín* (ca. 1566, Museo del Prado, Madrid), plantea problemas similares al investigador. Se trata de una fiesta que es celebrada el 11 de noviembre en torno a la figura de San Martín de Tours. En la página web del museo se dice que el cuadro representa la "humanidad que se deja llevar por la gula", y así también es firme respecto de su apreciación panorámica de la obra de Bruegel: "En las composiciones de Pieter Bruegel *El Viejo*, lo mismo que en *El Bosco*, hay una censura muy extendida en esta época hacia los campesinos, bebedores y borrachos [...]". Cf. Museo Nacional del Prado, s/f. Sin embargo, el asunto no es tan sencillo, ya que aunque lleva el nombre del santo, la celebración del 11 de noviembre sería pre-cristiana, y estaría más bien relacionada con un ritual de fecundidad. Coincide pues con la época de la cosecha, y entonces cuando las uvas están listas para el vino. En breve, se celebra la generosidad de la tierra. ¿Es el desborde entonces vicio u honor a la tierra? En todo caso, como ya indicado, la atribución de esta pintura es de reciente data, y hay entonces todavía análisis por hacer al respecto. Vemos, por otra parte, que los elementos presentes en la obra de Bruegel dan lugar a interpretaciones opuestas, y asimismo, que muchas se rigen por valoraciones morales, quizá ajenas al pensamiento de Bruegel. Si algo es claro, es que no hay determinación que sea sencilla. Como lo vimos, es el caso también de la pintura *País de Jauja*. Ver nota 204.

<sup>213</sup> La costumbre de vestirse de blanco en las bodas es bastante reciente y se iniciaría recién en el siglo XIX, supuestamente desde 1840 cuando la reina Victoria eligió ese color para sus propias nupcias. Durante la Edad Media y el Renacimiento, más bien se optó por otros colores como el azul o el negro.

ocupan de recibir el dinero que se le deja a ella como presente, en *Boda campesina* la novia está tranquilamente sentada, sin siquiera probar alimento. Dónde está el novio es lo que se ignora. Podría ser aquel en el margen izquierdo que está ocupándose de servir bebidas, y entonces de atender a los invitados (fig. A17).

Volviendo a *Danza Campesina* (fig. A16), uno de los elementos que dan pie a la interpretación de que hay una crítica por parte de Bruegel, es la pluma de pavo real que uno de los hombres lleva en su sombrero (fig. A16.3). Sin embargo, el significado del pavo real no es inequívoco. Si es común relacionar al pavo real y sus plumas con la vanidad, cosa que el mismo Bruegel parece hacer en *Soberbia* (fig. A19.2), también tiene por el contrario una connotación positiva en el Cristianismo (aunque también en otras religiones como el hinduismo y el budismo), y así fue usado en el arte paleocristiano, pero también en las épocas siguientes, incluido el siglo XVI.<sup>214</sup>

El pavo real simboliza pues la resurrección, la inmortalidad, la renovación; por cierto, elementos fundamentales del carnaval. Sus plumas se renuevan en efecto cada año. Sin embargo, su alcance es mayor y no se limita así al marco secular y vernacular: al simbolizar también la regeneración, sus plumas han sido emparentadas con Jesús. En efecto, y en primer lugar, sería Jesús quien daría a esta ave su cualidad regenerativa. En segundo lugar, y más importante, el mismo pavo real representaría la resurrección de Cristo, ya que es durante la primavera, periodo que en el hemisferio norte coincide con la Pascua, cuando esta ave renueva su plumaje.<sup>215</sup> Es decir, la connotación positiva del pavo real es parte de la tradición intelectual e iconológica europea, y entonces fue muy posiblemente familiar a Bruegel, sobre todo teniendo en cuenta su consideración de los temas cristianos, independientemente claro, de cualquiera que haya sido su fe. Ciertamente, no deja de ser problemática la exhibición misma de su plumaje, en tanto es fácilmente asociado a la vanidad, y entonces a aquella falta moral que el *Eclesiastés* revela como la mayor. Sin embargo, las tres pinturas no tendrían por qué representar todas una misma idea. Reconocemos entonces el peligro de proseguir como la mayoría de interpretaciones que toman estas tres pinturas como un conjunto. Es probable que estén anexadas, pero no hay elementos suficientes para confirmarlo de modo absoluto.<sup>216</sup> Recordemos en todo caso

<sup>214</sup> Son símbolos paleocristianos recurrentes, más en la pintura catacumbal y en la escultura de los sarcófagos, Cf. Álvarez Gómez 1998: 179. Pero serían símbolos paganos retomados por la cristiandad: la carne del pavo real es incorruptible, Cf. Álvarez Gómez 1998: 27. También se encuentran en pinturas del Renacimiento, tanto para connotar la vanidad, como -en vínculo con temas teológicos-, más bien, para referirse a la inmortalidad. Cf. Cohen 2008: 114-115.

<sup>215</sup> Cf. Álvarez Gómez 1998: 184 (el pavo real representa la inmortalidad, la nueva vida de la fe cristiana). Ver también: San Agustín 1969: 1546: ¿Quién sino Dios, el Creador de todos los seres, ha dado a la carne del pavo real no corromperse después de la muerte? [...]”.

<sup>216</sup> En efecto, *Danza nupcial* y *Boda campesina* están evidentemente vinculadas por el tema de las nupcias, y Bruegel coloca elementos iconográficos para hacer claro el motivo de la celebración (sobre todo el baldaquín con la corona). *Danza campesina* por su parte recurre también al baile y a la presencia

lo fundamental que es la idea de renovación en el pensamiento del carnaval, tal como ya lo vimos más arriba. Así vista, la pluma del pavo real solo reforzaría la idea de la renovación, de la fertilidad, del reencuentro con la tierra, mejor representados entre campesinos que entre círculos sociales que más bien se alejan de esa misma tierra. Observemos, en todo caso, que la pluma del pavo real también está presente en *Boda campesina* (fig. A17.2). No queda claro si en el piso o en el sombrero del niño. Pero en todo caso, cabe preguntarse, ¿es la misma idea la que se proyecta aquí en estas dos pinturas que la se da en *Soberbia*? (fig. A19.2) ¿En qué sentido habría soberbia (o vanidad u orgullo) en el niño, o en el banquete, o en el simple hombre que acompaña al músico en *Danza campesina* –por cierto, completamente distinto de la gran dama del dibujo de 1557? ¿No habría que considerar, no solo el elemento “pluma de pavo real”, sino también el escenario en el que este se inscribe, las personas a las que acompaña? ¿Hay acaso aquí seres deformes, fantásticos, o por lo menos desnudos, como sí los hay en abundancia en su serie de los *Vicios*? Podrían reprocharnos que tal ausencia nada dice porque tales imágenes no podrían darse en estas pinturas que ahora estudiamos, ya que en estas pinturas, el escenario es realista y no fantástico. Pero ¿qué hay de *País de Jauja* donde más bien se encuentran patentemente el realismo y la ficción? (fig. A23) Más bien lo que observamos es que, así como Bruegel parece cuestionar al hombre sin importar su alto rango, también es capaz de señalar, tanto las virtudes como los vicios del hombre labriego.<sup>217</sup>

Otro de los elementos que dan pie a pensar en el vicio, en este caso, la lujuria, es el *modo* que tuvo Bruegel de representar en *Danza nupcial* un traje típico de la época: la bragueta de armar. Bruegel parece pues ponerla en evidencia, enfatizarla (fig. A18). Ahora bien, si bien esta prenda, común sobre todo en los siglos XV y XVI, fue creada para esconder el miembro viril, y fue representada de ese modo con cierta discreción (fig. B34), se sabe también que con el tiempo, la costumbre fue más bien usarla para enfatizar el pene, haciéndolo lucir más grande.<sup>218</sup> Bruegel, es evidente, le da un lugar importante, ya que aunque solo caracteriza a algunos hombres, se trata de los que están al frente y en ambos flancos del cuadro. Es decir, no es un mero detalle

---

de los músicos, pero no se reconocen elementos determinantes que especifiquen de qué celebración se trata. Sin embargo, ello no implica que se esté aquí condenando la celebración *per se* (por ejemplo, el levantar tanto las piernas al bailar, los besos, y en general, y desde cierta perspectiva, reflejarían falta de decoro).

<sup>217</sup> Esto en caso *Pais de Jauja* fuese una demostración del exceso. Ver *Supra* nota 204.

<sup>218</sup> Se conoce un antecedente de la bragueta de armar desde la Edad Media, pero es durante el Renacimiento que se conoce como una moda, originaria de España, y que progresivamente se irá convirtiendo en un modo de presumir el miembro viril, y de hecho, sobre todo en los círculos sociales más elevados. En el capítulo 5 del libro III de sus *Ensayos*, Montaigne denunciará la impostura de tal prenda. Cf. Montaigne 1963: 107 : « Que vouloit dire cette ridicule piece de la chaussure de nos peres, qui se voit encore en nos Souysses ? A quoi faire la montre que nous faisons a cette heure de nos pieces en forme, soubz nos greugues, et souvent, qui pis est, outre leur grandeur naturelle, para fauceté et imposture ? » (en francés antiguo en el original). Ver también: Boucher 1965: 195 y 228.

marginal que podría o no captarse. Está ahí para ser visto. Pero ¿en qué medida refleja la prenda misma y su voluptuosidad, la lujuria, y entonces la actitud inmoral del hombre campesino? Creemos que si se enfatiza lo viril no es para denostar el mundo campesino. Al contrario, su presencia es aquí positiva. El énfasis en lo viril tiene sentido en medio de una celebración nupcial, es decir al interior de un evento que incluye la idea de reproducción, y con ello de fertilidad, pero también de renovación. Podríamos aplicar aquí una frase que Bajtin utiliza al referirse al tema de la sobredimensión positiva de lo material, lo que incluye no solo el alimento, sino también los órganos corporales: “El principio material y corporal triunfa así a través de la *exuberancia*”.<sup>219</sup> ¿Es pues tal exageración señal *per se* de vicio, o es que nosotros hemos caído en un decoro a ellos ajeno? Hay que notar además que no estamos ante un escenario decadente, terrible, doloroso y hasta mortal, como es el caso de por ejemplo *Dulle Griet* y *El triunfo de la muerte*. Por el contrario, estamos más cerca de la vida, y por cierto, de las costumbres vernaculares que quizá había que defender ante la presencia española y su represión moral. Nota aparte, y fuera de lo concerniente a Bruegel, no hay que olvidar que la bragueta de armar como herramienta para acentuar el pene fue una exageración propia de la época que se dio sobre todo entre las clases elevadas, no exclusivamente entre los campesinos.

Ahora bien, *Danza nupcial* (fig. A18) no es solo interesante por la complejidad iconográfica que ofrece al investigador, sino también porque forma parte de las obras que ya manifiestan una configuración monumental de los personajes, y en general del recurso a nuevas técnicas. Vayamos entonces al análisis formal, para de este modo, luego de haber pensado diferentes temas presentes en estos tres cuadros, cerrar este capítulo con el encuentro entre lo campesino/popular y ciertos elementos del estilo italiano.

\*\*\*

En *Danza nupcial* es posible percibir un trabajo de la perspectiva según líneas de fuga. Hay un triángulo principal formado por el grupo de danzantes del frente (fig. A18.3). En efecto, el juego de los brazos alzados, el espacio vacío que se deja en la base, el movimiento en general de los cuerpos, y en particular de las piernas, logran sugerir formas triangulares. Las líneas laterales del triángulo se confirman en el resto de la pintura gracias a la posición de las personas alrededor del baile. También observamos, hacia el fondo de la escena, surcos en el suelo casi perfectamente

<sup>219</sup> Bajtin 1987: 62. El subrayado es nuestro. De hecho, Bajtin hace referencia a esa prenda específica, y señala que remite a la fecundidad, pero también a la necesidad de proteger ese órgano que la naturaleza no ha protegido (el hombre viene desnudo, las plantas sí vienen protegidas en sus partes reproductivas, Bajtin precisa). Cf. Bajtin 1987: 282 y 305. En breve, no hay necesariamente denuncia moral en su representación.



paralelos a las líneas señaladas aquí por nosotros y delimitadas por la composición del artista (fig. A18.4).

Si se trata de precisarlo, vemos en la línea 1 (fig. A18.3) que la diagonal se forma sobre todo por el brazo de la mujer de celeste sobre la que hemos impreso “1”, pero también con la ayuda de la pierna izquierda del hombre de pantalón rojo que baila con ella. Así también forman la diagonal el brazo levantado de la novia, vestida de negro. En la línea 2, el brazo en rojo de quien podría ser el novio, la disposición de la cabeza y el perfil de la mujer con pañuelo blanco más el brazo izquierdo cubierto de una prenda marrón del hombre detrás de ella –donde se observa “2” –, y así también la pierna de la mujer detrás que baila con él y con falda negra, configuran una diagonal. El resto de líneas siguen así, ya sea el movimiento de los brazos y/o piernas (línea 3), la línea que forman las cabezas desde el fondo hasta el frente (líneas 4 y 6), o la línea que forman los pies en contraste con el pasto (línea 5).

En cuanto a los colores, el rojo está bastante presente y de modo saturado, imprimiéndole a la escena una vivacidad particular, en contraste, por ejemplo, con ese escenario infernal de *Dulle Griet* (fig. A7). Pero si el rojo se aplica aquí y allá en las prendas, el color que domina la escena, es el verde, y es el uso del verde en casi todo el espacio lo que provoca una sensación de estar cerca de la escena. Los árboles, sin embargo, contribuyen a la sensación de una espacialidad mayor. Hay en general un recurso de múltiples colores y es su modo de aplicación los que nos alejan del panorama desolador de los *Vicios*.

\*\*\*

Detenernos en los elementos característicos del Renacimiento italiano y sobre todo del Renacimiento de los Países Bajos, permite que nos adentremos en el harto complejo panorama histórico, geográfico y cultural en el que se desarrolló el arte de Bruegel, panorama en el que poco o nada se dio lánguida, tenue o pobremente. Todo lo contrario, Bruegel y su obra se inscriben en un tiempo y un espacio que son rebosantes de circunstancias de todo orden (político, intelectual, artístico, económico, religioso, etc.) y de no poca trascendencia. Esto nos obliga a no simplificar el arte, reducirlo a una cuestión meramente estética, encapsulada en lo meramente “artístico”. Ciertamente que no todos los artistas tendrían por qué canalizar las varias manifestaciones de su época. Sin embargo, en el caso de Bruegel parece que sí fue así. Y parece haberlo trasladado sobre todo al plano de lo cotidiano y “simple”. Lo vimos en parte en este capítulo, lo veremos aun más en el siguiente, y haciendo énfasis sobre todo en una canalización que fue consciente, crítica, aunque no por ello discursiva y carente de espontaneidad y frescura.

Asimismo, esta revisión del contexto nos permite también comprender el porqué de los dos polos a los que se dirigen la gran mayoría de las conclusiones en torno a Bruegel: por un lado el humanismo de corte más ortodoxo y que se convirtió en paradigma y que incluso hoy en día no ha dejado de ser un referente; por otro lado, las fuentes populares, sus variadas y complejas características, y su influencia e impacto en el mundo intelectual. Respecto de esto último, era pues necesario detenerse en lo que parecería ser un antagónico fenómeno humanista neerlandés, para así comprender no solo la realidad y la amplitud del fenómeno popular, sino también y sobre todo la innegable presencia de este en la esfera humanista. Así podría comprenderse mejor que no hay tal antagonismo irreconciliable entre lo popular y lo culto, no hay algo así como un no-reconocimiento. Hay diferencias sí, y ello lo manifiesta la diferencia entre lo que propuso y sedimentó Italia, y lo que se dio de modo más evidente en la parte norte de Europa. Pero notarlo no es suficiente. Aun conociendo esa convivencia y retroalimentación, seguimos disociándolos. Seguimos leyendo el arte desde categorías opuestas. Este análisis debe entonces también invitarnos a preguntar(nos), por qué nos hemos quedado con esos modelos que privilegian un paradigma. No son inocuos, ya que es así que hemos “organizado” la historia del arte. Debemos entonces trascender el simplemente conocer el particular contexto neerlandés, y ahora sí adentrarnos a las obras de Bruegel, ya que él mismo, creemos nosotros, trasciende esas limitaciones. En efecto, es comprensible que Bruegel provoque malestares clasificatorios, pues conjuga y hace compatibles lo que entendemos por incompatible. No es pues acorde al Renacimiento tal cual lo entendemos tradicionalmente, pero tampoco es del todo acorde a sus pares neerlandeses.

Nuestro segundo capítulo propone no algo totalmente nuevo. De hecho, parte de una interpretación no poco común: la descentralización del hombre y el lugar mayor de la naturaleza. Pero construiremos esa lectura dejando de lado las oposiciones, y planteándola no como un contenido presente en solo algunas obras, sino como eje constante en medio de su multiplicidad de temas y recursos iconográficos. Dicho de otro modo, debemos pensar en una tercera vía que incluya esos opuestos como elementos fundamentales de un todo, pero justamente como solo elementos de algo que los trasciende, en este caso el contenido propuesto o como lo hemos llamado nosotros: la preponderancia de lo no preponderante.

## Capítulo 2

### ***Más allá de los antagonismos: una lectura reconciliadora de la multiplicidad en la obra de Pieter Bruegel***

En el capítulo anterior observamos cómo Bruegel fue testigo de giros y quiebres en el campo del pensamiento, de la fe, de lo político, de lo social, de lo económico, incluso de lo urbanístico. Y así también fue partícipe de variadas e intensas influencias e inflexiones artísticas (flamencas-folclóricas, humanistas-neerlandesas, renacentistas-italianas). Hemos señalado también cómo esas influencias han sido comprendidas como antitéticas, lo que ha resultado no solo en una polarización de lo que podrían haber sido tanto los recursos como los objetivos de Pieter Bruegel (lo humanista versus lo popular), sino que también ha provocado una investigación fragmentada de su obra (o las obras con temas campesinos, o las obras con temas cómicos, o las obras con referentes clásicos, o las obras aparentemente didácticas, o las obras al estilo de El Bosco, o las obras de tal o cual período, etc.).<sup>220</sup>

Nosotros queremos recoger todos aquellos elementos múltiples y a la vista irreconciliables –irreconciliables, a pesar de los esfuerzos por releerlos bajo una nueva luz–, y observar que en la obra de Bruegel, por el contrario, no solo ellos cohabitan, sino que el asunto va incluso más lejos: se requiere de esa multiplicidad y heterogeneidad para forjar y también plasmar una idea que –creemos nosotros– se puede percibir en toda la trayectoria de Bruegel. Es decir, percibimos una constante en su *corpus*, a pesar de los diferentes soportes, de los diferentes estilos utilizados y de los variados temas representados. Y es sobre todo en los últimos estadios de su evolución artística, que esa idea constante demanda, y se refuerza gracias a, la presencia de lo que se ha considerado múltiple y hasta contradictorio. Esa idea fija es lo que hemos denominado “La preponderancia de lo no-preponderante”.

---

<sup>220</sup> Entre los autores recientes, Walter S. Gibson se enfoca particularmente en el aspecto cómico de las obras de Bruegel. Podemos mencionar dos publicaciones que se dirigen patentemente a reforzar esa idea: su libro de 1977 titulado simplemente *Bruegel*, y su texto del 2006, *Bruegel and the Art of Laughter*. Por su parte Margaret A. Sullivan hace un estudio minucioso del medio que recibió las obras de Bruegel para subrayar cuán educada fue aquella sociedad. Ella relaciona el elevado y complejo contenido de las obras de Bruegel con un espíritu didáctico. Ya mencionamos al respecto su artículo de 1992, “Bruegel's “Misanthrope”: Renaissance Art for a Humanist Audience”, pero podríamos añadir otro artículo, un año anterior, “Bruegel's Proverbs: Art and Audience in the Northern Renaissance”. Ahora, Sullivan explora también la obra de Bruegel desde el aspecto cronológico, dedicando así toda una investigación a las obras ejecutadas entre 1559 y 1563, ya que para ellas son las de mayor relevancia a nivel de la originalidad. Nos referimos a su libro del 2010, *Bruegel and the Creative Process, 1559-1563*. Por otro lado, y trasladándonos al pasado, vimos anteriormente que Giucciardini, a fines del siglo XVI, describió a Bruegel como un segundo Bosco, restringiéndolo así a lo fantástico, y por su parte, Baudelaire en el siglo XIX, se enfoca exclusivamente en algo similar, el aspecto “diabólico” de su obra. Van Mander, lo sabemos bien, enfatizó por su parte el humor. Y como lo señalamos en la introducción, Genaille y Bastelaer rescatan la mirada del “hombre universal” en su obra “campesina, etc. Es decir, dirigen su comprensión de la obra de Bruegel hacia lo conceptual.

Adicionalmente, nuestra propuesta junto con los análisis de las obras que hemos elegido, nos permitirá algo adicional: entablar discusiones directas y puntuales con textos concretos sobre Bruegel y cuya metodología queremos cuestionar. Cuestionaremos, por ejemplo, no la vía tecnológica *per se*, pero sí el peligro que existe en el tratamiento apresurado que ciertos historiadores del arte hacen de los resultados obtenidos gracias a herramientas científicas. Hay que recordar en efecto que buscamos romper con las dicotomías, y ¿no parece algunas veces la certeza científica reducir las posibilidades que ofrece la obra de Bruegel, y así anular la complejidad que genera en nuestro intelecto la observación de su obra? En el caso de *Paisaje con la caída de Ícaro* (fig. A24) veremos cuánto afecta dejar que los resultados científicos hablen por sí solos. Ciertamente, rescataremos también las bondades del recurso a la tecnología para analizar obras concretas.

Dividiremos este capítulo en tres partes. Primero plantearemos nuestra idea central: “La preponderancia de lo no-preponderante”, pero lo haremos privilegiando la exposición del núcleo teórico. En otras palabras, presentaremos conceptualmente nuestra propuesta de tesis, y por ello, al momento de referirnos a las obras de Bruegel que pudieran resultar ilustrativas, lo haremos solo de modo parcial y asistemático. Es luego en las siguientes dos secciones, que nos sumergiremos en la obra misma de Bruegel. Analizaremos en primera instancia *Paisaje con la caída de Ícaro* (fig. A24), y posteriormente *El censo en Belén* (fig. A15). Sin embargo, al estudiar esta última, y por las conexiones que ella entabla, deberemos detenernos también, aunque en menor grado, en *La masacre de los inocentes* (fig. A25) y *La conversión de Pablo* (fig. A26).

¿Por qué hemos elegido todas estas obras? En primer lugar debemos decir que haremos constantes referencias y conexiones a otros trabajos de Bruegel, y todos provenientes de períodos diferentes. Es decir, no nos limitaremos exclusivamente a las que concentran ahora nuestro análisis. En segundo lugar, creemos que particularmente estas obras presentan y conjugan las características que provocan malestares a la hora de pensar a Bruegel: una variedad de temas (lo labriego, lo mitológico, lo bíblico, lo político, lo didáctico; la cotidianidad, el paisaje, lo vernacular, etc.) que no simplemente son representados, sino entre ellos entrelazados, reunidos a pesar de sus disimilitudes. Adicionalmente, esas pinturas han generado interpretaciones diversas y desencuentros entre investigadores, de modo que nos permitirán dirigirnos de modo puntual a ciertos textos, dialogar con ellos, presentar problemáticas, etc.

Vayamos entonces al primer punto: ¿qué queremos decir con “la preponderancia de lo no-preponderante”?



## 1. La preponderancia de lo no preponderante como *idée fixe* en la obra de Pieter Bruegel

En las investigaciones sobre Bruegel, un lugar común, pero no por ello ilegítimo, es el señalar que los protagonistas no solo no ocupan el lugar central del soporte, sino que incluso parecen perderse en el todo, ya sea ese todo el paisaje o una multitud de personas. Lo leemos en las investigaciones más serias, pero también en los manuales y hasta en las ediciones para público masivo, lo escuchamos en los documentales para televisión, y también de la boca de los guías de museo que reciben a un público no entrenado. Sin embargo, no importa cuánto se haya banalizado aquella observación, lo que debe interesarnos es cuán gravitante es realmente este asunto en Bruegel. No importa entonces que lo sepa hasta el menos capaz entre los aficionados, ya que este asunto de la “reducción del protagonismo” es quizá incluso medular, y no una mera característica entre otras para pensar la obra de Bruegel.

Vayamos primero por lo cuantitativo y lo cronológico. En efecto, esta característica de la “reducción del protagonismo” es evidente. Entre sus primeras producciones, i.e. de mediados de los años cincuenta, y entonces en sus dibujos, notamos esta “reducción” en obras como *San Jerónimo en el desierto* (fig. B30) y *Magdalena penitente* (fig. B35).<sup>221</sup> Pero hay que decirlo: en contraste con ello, también en los años cincuenta y en períodos posteriores, parte de sus dibujos no esconde a los hombres, y existe más bien una buena cantidad de historias en “primer plano”.<sup>222</sup>

En lo que concierne a sus pinturas, vemos esta característica tanto en lo que sería la primera de su trayectoria, *Paisaje con Cristo apareciendo a los apóstoles en el mar de Tiberias* (fig. B27), así como en otra temprana, *La parábola del sembrador* (fig. B36), asimismo en obras de período intermedio como *Camino del Calvario* (fig. B37), y en algunas posteriores como *El censo en Belén* (fig. A15).<sup>223</sup> Aunque es difícil determinar del todo cuáles satisfacen completamente aquella característica, podemos declarar como un aproximado, que entre unas 48 pinturas (no todas son aceptadas

<sup>221</sup> *San Jerónimo en el Desierto* (ca. 1555-56, original perdido), *Magdalena Penitente* (ca. 1555-56, Museo Metropolitano de Arte, Nueva York). Podemos mencionar además, entre otras: *El astuto cazador de aves* (ca. 1555-56, original perdido), *Los peregrinos de Emaus* (ca. 1555-56, original perdido), etc.

<sup>222</sup> No referimos, por ejemplo, a: *La feria en Hoboken* (1559, Courtauld Institute Gallery, Londres), *La feria en el día de San Jorge* (ca. 1560, original perdido), *Patinadores ante la puerta de San Jorge en Amberes* (1558, original perdido), *La bruja de Mallegem* (1558, original perdido), *Verano* (1568, Kunsthalle, Hamburgo), *Primavera* (1565, Albertina Museum, Viena), *La mascarada de Orson y Valentina* (1566, Museo de Bellas Artes, Boston), *Elick* (1558, British Museum, Londres), etc. Pareciera que cuando se trata de retratar costumbres, Bruegel apelara a exhibir más bien a sus personajes y detalles.

<sup>223</sup> *Paisaje con Cristo apareciendo a los apóstoles en el mar de Tiberias* (1553, colección privada), *La parábola del sembrador* (ca. 1557, Museo Timken, San Diego), *El suicidio de Saúl* (1562, Kunsthistorisches Museum, Viena), *Camino del Calvario* (1564, Kunsthistorisches Museum, Viena), *El censo en Belén* (ca. 1566, MRBAB, Bélgica).

como originales), unas catorce buscan “reducir” al o a los protagonistas. Pero ¿solo catorce de 48, y entonces menos de la mitad? ¿No aseveramos que esa “reducción” es una *constante* en su obra?

En efecto, no todas sus pinturas, ni todos sus dibujos se rigen por la “reducción” y la “descentralización” espaciales de los protagonistas, y esto quizá porque lo fundamental no es la reducción misma, sino la idea que conduce y explica aquella reducción (o descentralización o desprotagonismo). Es a esa idea a la que hemos llamado “la preponderancia de lo no preponderante”, y así como puede manifestarse vía lo volumétrico y lo espacial, también puede hacerlo en las representaciones guiadas en contraste por la “monumentalidad”. Si solo advirtiéramos la disminución y la descentralización de los personajes, apenas notaríamos algo superficial, caprichoso e insustancial; algo meramente anecdótico. Por el contrario, creemos que Bruegel toma decisiones que trascienden lo estético. Qué propone exactamente su especulación, qué motivaciones y qué causas hay detrás, eso no lo sabemos ni lo sabremos con certeza, pero sí podemos especular en favor de que sí hubo detrás de sus obras una comprensión particular de las cosas que justamente sostenía ese modo de representación. Pero debemos aclararlo, es la obra del mismo Bruegel –sus elementos– la que nos permite tal lectura. Pero antes de dirigirnos a esos elementos, ¿sería gratuita esa idea de reducir el alcance del hombre?

Sumergido como estaba Bruegel en la corriente humanista, y consciente además de ella, quizá su “comprensión de las cosas” se explique en diálogo directo con las pretensiones o por lo menos las manifestaciones de esa corriente. Lo reiteramos, el diálogo, no la simple adopción de su contenido. ¿A qué nos referimos? Si Bruegel fue testigo directo de una época que enalteció desmesuradamente la figura del hombre, quizá fue intencional su decisión de por el contrario quitarle ese protagonismo que las diferentes disciplinas humanísticas y artísticas le otorgaron. El asunto del “centro” no se restringe entonces a lo espacial ni a lo volumétrico, y esta observación es fundamental para lo que vamos a plantear.

El Renacimiento en su forma clásica no solo coloca al hombre en el centro, sino que lo hace irradiar por sobre todo lo que lo rodea. Ciertamente es que lo sagrado no deja de estar presente en el arte renacentista, no existe pues una tal ruptura con la Edad Media. Sin embargo, aunque en su encuentro con lo pagano, no se olvida nunca de lo cristiano, parece sí encontrar en la figura del hombre algo más interesante que lo divino mismo. Esto no sorprende en absoluto, ya que en medio de tantos adelantos y descubrimientos técnicos, entre ellos, la perspectiva, la imagen que debe haber tenido el hombre de sí mismo, es la de un casi perfecto creador, configurador de espacios,

cuando no de ideas. Si mencionamos la perspectiva es porque esta no es poca cosa: son el ojo y la mente del hombre los que ahora *deciden la representación del mundo*. Configura pues la representación del mundo, y entonces, su comprensión, desde la condición particular del hombre.

Descubierta en el norte de Europa por vía empírica, este descubrimiento debe haber sido de una mayor satisfacción en el sur, habiendo sido allí una consecuencia de adelantos geométricos y ópticos, es decir, científicos, y entonces prueba y producto de la capacidad y el alcance del intelecto humano (i.e. no fue el resultado de solo una *praxis*).<sup>224</sup> Y tiene sentido proponer esta relación entre la *perspectiva* y cómo el hombre se torna el eje desde el cual se representa el mundo. El Renacimiento es pues una época en la que el hombre se concibe ya no pasivamente (ahora crea, descubre, encuentra respuestas, construye su lugar en el mundo). Ciertamente no debemos olvidar que la perspectiva se explica también por una nueva comprensión del espacio, es decir, no es solo la manifestación de una nueva voluntad.<sup>225</sup> Sea como fuere, paradójicamente, la *perspectiva* vinculará la particular condición óptica del hombre (condición finita) con el infinito (nueva noción del espacio y proyección de las líneas de fuga). En todo caso, la *perspectiva* es solo una manifestación entre otras de una nueva época. Más importante que concentrarse en ella, es advertir que este nuevo sentimiento acerca del lugar y significado del hombre, esa nueva conciencia de sí –lo que sí constituye una ruptura con la Edad Media–, prefigura ya aquello que se dará con más fuerza durante los siglos XVII y XVIII en el ámbito intelectual: el centro, el eje, el que determina las cosas (la verdad, incluso) es ahora el hombre, ya sea desde la determinación de la certeza en el racionalismo de Descartes, ya sea en la figura kantiana de un sujeto universal cuyo entendimiento “produce” la naturaleza y cuya razón postula un proyecto moral racional y total, ya sea también desde la idea en Hegel del sujeto cuya conciencia finalmente determina lo *real*. De este modo, el fenómeno *antropologista* y *antropocentrista* del Renacimiento artístico italiano no es ni gratuito ni aislado ni de alcance menor. Por el contrario, manifiesta y proyecta un fenómeno mayor, mayor tanto a nivel geográfico como de aplicaciones de pensamiento, que aunque quizá se hace evidente en períodos diferentes (siglos XV y XVI sobre todo en Italia, XVII y XVIII en Francia y Alemania en el espectro filosófico), sí es definitivamente desde el inicio, progresivo y rampante. Y hay que recordar que

---

<sup>224</sup> Cf. Panofsky 2010: 41.

<sup>225</sup> Sobre cómo el espacio no es concebido en Aristóteles como un *quantum continuum*, sino más bien como un *topos*, y entonces como lo limitado al espacio ocupado por un cuerpo, remitirse a su *Física* (212a5-212b29). Sobre el cambio de la concepción de espacio específicamente en referencia a la perspectiva: Cf. Panofsky 2010: 24-31. Sobre cómo los cambios radicales de concepción del espacio son los que permiten nuevas teorías que de otro modo serían imposibles de desarrollar, y específicamente sobre Aristóteles, ver: Kuhn 1982: 61-71.

son los siglos XVIII y XIX los que ven nacer la Historia del Arte que será la responsable de colocarle una etiqueta a Bruegel.<sup>226</sup>

En contraste con ese fenómeno *antropocentrista*, Bruegel parecería no ser un *moderno*.<sup>227</sup> No solo rescata formas medievales en su primera adhesión a El Bosco o en su representación de eventos vernaculares, sino que no parece seguir la tendencia que maximiza el lugar, el esplendor, la relevancia y la jerarquía del hombre. Es más, cuando visualmente Bruegel lo coloca al frente, no se trata del hombre divinizado, poseedor de rasgos fuera de este mundo. De hecho, ni siquiera coloca al frente al hombre de carne y hueso de las *artes liberales*, i.e. al de prácticas “nobles”, sino a aquel sumergido en la cotidianidad, obediente consciente o inconscientemente a la naturaleza, aquel que solo *hace*, no aquel que *crea*. ¿Está Bruegel atrapado en una visión antigua del hombre? No. El asunto no es en absoluto tan sencillo. Bruegel no es simplemente un continuador de los tiempos anteriores a él, y mucho menos un continuador ocioso. Bruegel no está atrapado en una forma de pensamiento que subordina todavía al hombre a fuerzas mayores a él. Todo lo contrario, Bruegel está bastante inmerso en la ola humanista que lo precede y que lo tiene también como testigo, vive en un suelo que conoció el genio de Erasmo y de Durero, un suelo que además experimentó por muchas décadas la experiencia de ser la ciudad más importante de Europa a nivel comercial y cosmopolita<sup>228</sup> (y sabemos que eso significa mucho cuando se trata de la evolución artística e intelectual; fue el caso para Florencia). Conoce bien por su entorno y por los talleres en los que trabajó, qué estaba en boga iconográfica, estilística, e intelectualmente. Por ello, y por otras razones afines, la “irrelevancia” del hombre que advertimos en la obra de Bruegel puede ser entendida como una *decisión*, como una opción *deliberada*, y no como la prolongación

<sup>226</sup> En apoyo de la interpretación de esa época queremos apelar a Kristeller. Para él, algunas características del Humanismo son propios, es decir, no se heredan del período clásico antiguo. Estos son: la importancia dada al hombre y a su dignidad, y su lugar privilegiado en el mundo. Esto, señala Kristeller, se hace evidente desde Petrarca. Cf. Kristeller 1982: 49. Nos interesa en particular Kristeller porque desde un comienzo busca ser muy riguroso, p.e. no generalizando el fenómeno del Humanismo, así como tampoco ampliando demasiado sus objetivos originales. No es, por ejemplo, una corriente total que incluya, por ejemplo, a la filosofía, la ciencia, y similares, sino que surge como un programa educativo, y sobre todo retórico, y prosiguiendo así más bien el trabajo de los *dictadores* medievales, es decir, aquellos que enseñaban el arte de componer documentos, cartas y discursos. Cf. Kristeller 1982: 42. Limita así las pretensiones iniciales del *humanismus* a los *studia humanitatis*. Sin embargo, aunque reiteradamente advierte esa limitación, también afirma que a mediados del siglo XV, la erudición humanista desbordará sus propios límites e impregnará las formas y las ambiciones de toda la cultura renacentista. Cf. Kristeller 1982: 48. En todo caso, reiteramos que sí parece haber sido explícito –qué tanto es difícil determinarlo– haberse proyectado una nueva idea sobre la dignidad, la importancia y la centralidad en el universo del hombre.

<sup>227</sup> Utilizamos el término “moderno” en su acepción más general de *modernus*, y entonces como un concepto que no se restringe a un período específico, sino que sirve como caracterización de aquel o de aquello que rompe con el suelo anterior, y que entonces caracterizaría con justicia el pretendido quiebre entre la Edad Media y el Renacimiento. En el caso de Bruegel, la elección del término es más que pertinente porque creemos que él desafía y se emancipa no solo de su tradición pasada, sino también de su propio presente.

<sup>228</sup> Cf. Pirenne 1907: 213. Ver también notas 131 y 137.



inconsciente de una tradición anterior. Bruegel parece manifestarse así como un *autor*. Y como tal sí sería un *moderno*.

No desvinculamos entonces a Bruegel del Renacimiento. Más bien, lo colocamos dentro; se alimenta evidentemente de él, de su arte (local e italiano) y de su contexto. Sin embargo, vemos en el arte de Bruegel una alternativa a esa “modernidad” más evidente. Quizá, incluso, debemos admitirlo, lo hacemos trascender respecto de su propio contexto, ya que no lo vemos celebrando la nueva época y al nuevo hombre, sino en una posición reflexiva respecto de ella. Lo vemos entonces tomando una posición que demanda distanciarse y adelantarse a esa misma época. ¿Nos apresuramos? Quizá. En todo caso, sí es evidente que de ningún modo Bruegel se educó y trabajó en un medio ajeno al giro del pensamiento.<sup>229</sup> Empero si lo que nos interesa es resaltar la idea del desprotagonismo, enfrentémonos a su obra, y de hecho, a una obra que no solo es inusual en su corpus, sino que además entraría en contradicción con nuestro planteamiento. Nos referimos a la segunda versión de *La adoración de los reyes magos* (fig. A27).<sup>230</sup> Ella no solo no hace recurso de la desprotagonización, sino que se trata además de la única obra de Bruegel en la que vemos a los personajes bíblicos tomar un lugar indiscutiblemente central, en primer plano, y adicionalmente, sin prestarle espacio al paisaje en el cual el observador pudiera distraerse. Apenas vemos algunas vigas del pesebre, y así el espacio del panel es básicamente ocupado por los humanos. Tenemos entonces un protagonismo humano, y entre ellos, por los colores de sus prendas, por su cercanía y su posición, destacan evidentemente María, Jesús y los Reyes Magos. José, por el color de su atuendo, y al estar detrás de los personajes centrales, está en el límite de confundirse con el fondo (aquí, las maderas y los trajes de los demás ocupantes de la escena), pintado sobre todo en tonos marrones. Sin embargo, a pesar de reunir características que negarían la des-centralización y la reducción, Bruegel logra hacer de lo sagrado algo terrenal.

Quienes destacan por su posición, su dimensión y lo abrumadoramente fino de sus trajes son los tres Reyes Magos, que por cierto flanquean a la Virgen y están en primer plano. La dignidad de María, y su protagonismo, son preservados gracias a su manto azul que la hace descollar de los colores terrosos de los hombres

---

<sup>229</sup> Es al respecto un hecho singular que aunque se hable y se admita un Renacimiento del norte de Europa, no se llame a sus pintores “pintores renacentistas”, sino solo “pintores flamencos” o “pintores holandeses” (de tal o cual época), o en todo caso, constituye el “pintores renacentistas” para aquellos artistas de la región norte, no una expresión común. Menos aun es de esperar una tal etiqueta para alguien como Bruegel que tanto en sus inicios como en sus obras finales representó escenas y espacios no “ideales”. En todo caso, cada época tiene sus propios criterios de valoración. Precisamente nuestra investigación comprende que antes del XX la revalorización de Bruegel no se hubiera dado, y que durante el XX, las interpretaciones no iban repentinamente a no-depender del *statu quo* epistemológico anterior.

<sup>230</sup> *La adoración de los reyes magos* (1564, The National Gallery, Londres).

secundarios. Pero al mismo tiempo, no revela todo su rostro, y no tiene así esa presencia que suele tener en las representaciones tradicionales; presencia centrípeta y a la vez centrífuga. Esa discreción, y la discreción en general de la escena, nos hace recordar la *Epifanía* de El Bosco (fig. B20). Si quizá es convencional menguar el papel de José, no lo es el mostrar a la Virgen de un modo ahogado. Pensemos por ejemplo en las representaciones de la Virgen con el niño, de dos pintores posteriores a El Bosco, y anteriores a Bruegel: Quentin Metsys y Jan Gossaert.<sup>231</sup> Ciertamente no estamos ante un tratamiento original de escena bíblica, de ahí que hayamos hecho referencia a El Bosco. Sin embargo, veremos más adelante que esta banalización progresará sí en un estilo propio a Bruegel. En todo caso, y antes de ello, ¿revela esta banalización de lo bíblico una reserva de la parte de Bruegel respecto del catolicismo como conjeturan Rose-Marie y Rainer Hagen?<sup>232</sup> Quizá, pero ¿cómo podríamos entender esa reserva? Los Hagen no lo explican.

Quizá cabe explicarlo así (y esto valdría para esta pintura, pero mucho más para las otras en las que sí es evidente la des-centralización): Bruegel representa las escenas bíblicas teniendo al parecer muy en cuenta que como hechos se dieron fuera de la esfera temporal de la institución católica, y entonces como lo que esos personajes bíblicos fueron en su momento, i.e. un grupo minoritario, discreto en varios niveles; no como figuras relacionadas al poder, y entonces al protagonismo. Esa caracterización no es en absoluto la que se aplica en las representaciones tradicionales de lo bíblico. Pareciera entonces que Bruegel estuviera subrayando, a través de su estilo, ese origen humilde, esa *in-diferencia* que las pinturas tradicionales ignoran y anulan. Dicho de otro modo, antes de su ascenso al poder, la fe cristiana o más bien su fuente y su pureza, se perdían en el paisaje.<sup>233</sup> El protagonismo y magnificencia de lo cristiano, por obra de la institución católica, es posterior y no corresponde al tiempo de sus personajes. La reserva entonces ante la institución eclesiástica sería solo una consecuencia de esa observación. Bruegel estaría quizá operando un contraste entre, por un lado, el contenido original de esa fe, relegada en

<sup>231</sup> Pensamos, por ejemplo, en: *La Virgen con el Niño y cuatro ángeles* (Quentin Metsys, 1485-1490, National Gallery, Londres). También de Metsys: *La Virgen con el Niño y tres ángeles* (1490-1500, Museo de Bellas Artes, Lyon). De Jan Gossaert: *Virgen con el Niño* (1527, Staatliche Museen, Gemäldegalerie, Berlín). Y ciertamente, tal dignidad del espacio está presente también en las pinturas de un artista anterior, Jan van Eyck. Por ejemplo, en *La Virgen en la iglesia* (ca. 1425, Staatliche Museen, Gemäldegalerie, Berlín). Quizá ya podemos ver un espacio más vernacular y presente en las representaciones de Rogier van der Weyden, aunque está lejos finalmente de la humildad que sí vemos en El Bosco y en Bruegel.

<sup>232</sup> Cf. Hagen y Hagen 2000: 27.

<sup>233</sup> Es decir, no solo nos referimos al insertar lo bíblico en lo vernacular, que ya había sido hecho antes de Bruegel, sino a la homogeneización que sufren sus personajes. En efecto, ya se había representado a la Virgen en interiores domésticos, mucho antes de Bruegel, tanto en el norte y como el sur de Europa. Cf. Ruda 1984: 210-213. Y así desde fines del Medioevo puede verse que los eventos sagrados fueron revestidos con el escenario y las costumbres de la época. Se acercaba así lo bíblico al común de las personas. Cf. Bosing 2010: 69. Bruegel parece llevar más lejos esa "reducción".

la discreción, en su *no-preponderancia*, y, por otro, el comportamiento represivo que vivió Flandes bajo el yugo de los Habsburgo, dueños ellos sí del poder. Si cabe pensar que aquí hay una reserva respecto del Catolicismo, esta se estaría haciendo aquí de modo velado o por lo menos sutil. Pero sabemos bien que Bruegel recurrió a maneras menos solapadas. En efecto, ya en nuestro primer capítulo, advertimos en su serie de los *Vicios* figuras que sí parecen haber sido dibujadas de forma tal que constituyesen una crítica directa a la institución. Al respecto, hay que observar que Bruegel pintó escenas y personajes *bíblicos* sin, aparentemente, denunciarlos de alguna falta. No ocurrió lo mismo con sus personajes *eclesiásticos*; estos parecen siempre haber sido colocados en situaciones no aduladoras.

Ahora bien, ese mismo diluirse entre los comunes es lo que estaría sucediendo, y sobremanera, en *El censo en Belén*, donde el milagro está justo por venir, y está ahí en medio y desapareciendo entre todos, *en la tierra, entre los hombres* (fig. A15). Lo sagrado está presente, pero no de modo evidente. De ahí que no sorprenda que esta escena del censo sea una rareza en la historia de la pintura: no solo María está oculta, Jesús lo está aun más, y sin embargo, lo velado aquí augura lo que está por venir. La pintura bíblica tradicional no se fijaría en tal intrascendencia, pero en ello nos detendremos más adelante.

Debemos traer ahora a colación otra característica presente en la obra de Bruegel: el traspaso de historias bíblicas a espacios vernaculares. Con todo lo dicho hasta ahora, podemos suponer que Bruegel no propone un simple cambio de escenario, del ideal al vernacular, como parece ya haberse hecho antes de él entre los flamencos. Más bien, hay una postura que trasciende lo estético y/o lo devocional en este cambio de espacio. Parece pues Bruegel estar planteándose un contenido. Bruegel no solo coloca lo bíblico en un espacio que le es ajeno en lo cronológico y geográfico. Bruegel parece releer esa narración bíblica gracias y a partir de su propio presente y de su propio suelo. Paralela e inversamente, Bruegel parece servirse de la narración bíblica para leer su propia época y contexto. Esto significa que ninguno de los elementos incluidos es simplemente una excusa para presentar otro asunto. Bruegel más bien parece utilizar la complejidad de cada uno (lo bíblico y su propia actualidad neerlandesa) para retroalimentarlos entre ellos y alimentar a su vez su propia propuesta. Esto lo veremos también cuando analicemos *El censo en Belén*.

Queremos insistir en la otra forma de caracterizar esta reducción y este desprotagonismo: el concepto de *in-diferencia*, en tanto aquello que debería descollar no lo hace, sumergiéndose más bien en la discreción compartida por los hombres

intrascendentes. Cuando Bruegel somete a los protagonistas de corte sagrado a tal simplicidad, debemos preguntarnos qué hay detrás de eso. La *in-diferencia* en Bruegel no es simplemente un detalle localista. Mucho menos la consecuencia de una simplicidad de mente o de una negligencia; el síntoma de un inconsciente y pasivo pertenecer a la mundanidad y a la no-libertad (por su sometimiento a la naturaleza); la incapacidad de reconocer la solemnidad y la dignidad del tema tratado. Esa *in-diferencia* de sus personajes sería, por el contrario, y como lo hemos estado afirmando, la manifestación de una reflexión sobre esos mismos temas. Pero si esa *in-diferencia* podría disgustar a ciertos grupos de poder –por banalizar aquello que hay que admirar–, ¿sacude ella solo la tranquilidad de aquellos encumbrados en ese poder? No. *La masacre de los inocentes* presenta algo más problemático. En efecto, aquí la *in-diferencia* se enfrenta a la respuesta moral en general, ya que sugiere la *in-diferencia* respecto de niños que son asesinados de modo salvaje (fig. A25). Alguien podría ciertamente reprocharnos que olvidamos *Paisaje con la caída de Ícaro* (fig. A24), ya que ahí es patente que los personajes ignoran también la desgracia del hijo de Dédalo. Sin embargo, es en cierto grado comprensible que Bruegel reinterprete a Ovidio, y abandone a Ícaro a su suerte, al haber este cometido la imprudencia de buscar ser más de lo que su naturaleza le permitía. ¿Pero cómo ser *in-diferente* a lo que sucede en el caso de *La masacre de los inocentes*? Sucede quizá que aquí no hay indiferencia en el sentido de desdén.

Bruegel no hace resaltar la sangre, no dramatiza la violencia, no exagera los sentimientos (aun siendo ello aquí una posibilidad legítima y que además acercaría, al conmover, lo representado al observador). ¿Cuál sería la explicación? Esta *in-diferencia* en *La masacre de los inocentes* se explica quizá porque el asunto es mucho más complejo que lo que puede ser alcanzado por el impacto dramático. Vemos matanza, y gestos que manifiestan desesperación, pero también madres y padres obligados a resignarse: no hay nada que hacer (figs. A25.2-A25.4). No solo reina la impotencia, sino que sobre todo la escena se hunde y *debe hundirse* en lo cotidiano, en ese paisaje calmo de la nieve que transmite pasividad y que no denuncia la tragedia. Algo terrible sucede, ciertamente, pero todo queda en el silencio, ese silencio de la nieve que domina la pintura por los lados. La masacre se hunde trágicamente en lo pedestre, en el día a día, se mezcla con lo que no importa. Y eso es lo genuinamente trágico: la discreción en la que se da la brutalidad. La teatralidad, por el contrario, ausente en Bruegel, nos distanciaría de lo que ocurre. Impactaría, sí, pero sería inauténtica, no nos comprometería realmente, solo lo haría a nivel sensorial y entonces de modo efímero e intrascendente. La exacerbación casi teatral de las pasiones está aquí ausente. Contribuye a ello el que el paisaje ocupe más de la mitad



del cuadro, haciendo imposible ese efecto propio de la cercanía que se da por ejemplo en las representaciones de aquel mismo pasaje bíblico por parte de Rubens y Poussin.<sup>234</sup> Insistimos, ello no reduce la trascendencia ni la brutalidad de la persecución española. Todo lo contrario, la hace más trágica.

¿Qué refuerza nuestra idea de que se busca aquí enfatizar la *in-diferencia*, sumir el crimen en la cotidianidad? La persecución contra los herejes por parte de los Habsburgo como práctica que hizo que por décadas la sangre y la violencia fueran un escenario *común* para los flamencos. Por cierto, es *La masacre de los inocentes* la que nos da esa pista. En efecto, en esta pintura estaría retratado el duque de Alba, español designado por la Corona para perseguir herejes en Flandes. Asimismo, vemos que una de las figuras en caballo lleva impreso en su traje el águila imperial, símbolo de los Habsburgo (fig. A25.5). Entraremos en detalles precisos más adelante.

Por el momento, queremos retornar a aquellas representaciones en las que no hay propiamente el recurso a la “reducción”, y sin embargo, permanece el hombre como menor frente a la naturaleza. De este modo podremos enfatizar que no es la “reducción” lo esencial, sino una consecuencia de una idea anterior. Pensamos por ejemplo en *Los cazadores en la nieve* (fig. A12).<sup>235</sup> Sin embargo, algo fundamental distingue a *La adoración de los Reyes Magos* (fig. A27) de estas otras obras. En efecto, estas producciones en particular no propiamente le quitan protagonismo a los personajes centrales. Y es que de entrada, aquí no hay protagonismos: no estamos ante historias y/o personajes descollantes, sino solo frente a hombres anónimos. No es así necesario quitarles centralidad, ya que la historia del arte nunca se la dio. Además, su presencia y caracterización –el quiénes son– son evidentes, i.e. no se les esconde. Ciertamente es que en muchos casos no distinguimos las particularidades de sus rostros. Muchas veces están escondidos a nuestro ojo, ya sea que estén de espaldas, de perfil y parcialmente cubiertos por sus sombreros, ya sea que aunque los veamos, sus rostros sean de facciones genéricas. Por el contrario, lo que sí muestra su rostro, o más bien, sus rostros, es la naturaleza: sus diferentes climas, sus diferentes

<sup>234</sup> Peter Paul Rubens, *La masacre de los inocentes* (1611-12, Galería de Arte de Ontario, Ontario), Nicolas Poussin, *La masacre de los inocentes* (1628-29, Museo Conde, Chantilly, Francia). Una extraña representación de lo mismo es la de 1488 por Domenico Ghirlandaio, ya que vemos la escena de la masacre ocurriendo a un lado y en dimensión menor. Sin embargo, lo que sí está en un evidente primer plano son las figuras de la Sagrada Familia, con una tranquilidad de quien está libre de tal suceso. Se enfatiza así la salvación de los “protagonistas”. No hay un intento entonces de “descentralización”.

<sup>235</sup> Podemos añadir: *Regreso del ganado* (1565, Kunsthistorisches Museum, Viena) y *Los cazadores en la nieve* (1565, Kunsthistorisches Museum, Viena). Si esas pinturas representan el silencioso trabajo del labriego, por su parte, los dibujos representando bailes y costumbres vernaculares, y que por cierto recurren a la monumentalidad, también parecen querer enfatizar ese diálogo anónimo con el suelo y la naturaleza. Ese anonimato, esa finitud, no requieren pues ser canalizados vía una desprotagonización de corte volumétrico y espacial.

exigencias, los diferentes trabajos que ofrece al hombre (ganadería, caza, pesca, etc.), su profundidad y su dificultad, su horizontalidad y llanura o su verticalidad por medio de las montañas, etc. No es necesario entonces que el hombre sea reducido, sino que basta con que manifieste y haga evidente su diálogo con la naturaleza, jerárquica e inexorablemente por encima. El diálogo no tiene entonces por qué darse con inútiles simbolismos y complicaciones afines (artísticas o intelectuales). Basta colocar al hombre en su día a día, en sus diferentes momentos en el espacio que ella le proporciona: cazando, pastoreando, descansando, calentándose junto al fuego, comiendo, bebiendo, cosechando, encontrándose a sí mismo en el marco de la naturaleza, y no trascendiéndola, nunca más allá y fuera de ella como en las representaciones idealizadas del Renacimiento italiano. Como ya lo dijimos al referirnos a *El censo en Belén* (fig. A15), incluso el mayor de los milagros, la mayor manifestación de lo sagrado, se da en medio de *esta* vida. Y para dejar traslucir una tal idea parece que es menester que Bruegel sea en efecto “campesino”, i.e. que permanezca en la simplicidad de lo rural y lo labriego. De otro modo, la finitud del hombre nos pasaría desapercibida.

No hay así ingenuidad en Bruegel. Hay ingenuidad en aquellos que ven aquí en Bruegel, nada más que un mero retratista, alguien que sin mayor intervención intelectual, traslada lo que ve a la imagen ejecutada. Hay ingenuidad además en aquellos que, por fiarse siempre de las dicotomías, distinguen, hasta el punto del divorcio, lo manual (el trabajo labriego) de lo especulativo (trabajo intelectual), la naturaleza del arte, y así condenan a Bruegel a la etiqueta de pintor menor. Parece no haberse observado que la inmensidad de la naturaleza, y a su vez la limitación y finitud del hombre, no solo son trabajadas por medio de este recurso a los “hombres simples”, sino que, como ya lo vimos, apelando también a figuras clásicas y a figuras religiosas, i.e. relevantes, trascendentes. En otras palabras, lo que Bruegel ejecutó no fue un ejercicio ocioso e inconsciente, tampoco rústico y mucho menos vulgar, sino más bien la aplicación variada, cuidada y pensada de una *idea*: todos, “relevantes” o “irrelevantes”, están sometidos a un orden sobre el cual no tienen poder. Pero ¿qué ocurre cuando la obra de Bruegel gira hacia la monumentalidad?

Algo similar puede decirse de aquellas otras representaciones. Los rostros son genéricos y entonces *in-diferentes*, si es que acaso se les logra ver (en los dibujos *Verano* y *Los apicultores* no solo están claramente velados, sino que hasta lo están en un grado cómico por evidente; figs. B29 y B38).<sup>236</sup> O en todo caso, se representa al hombre que vive en la tierra, come de ella, la trabaja, pero también la celebra entre

---

<sup>236</sup> *Verano* (1568, Kunsthalle, Hamburgo), *Los apicultores* (1568, Staatliche Museen, Berlín).

sus congéneres (p.e. *Danza nupcial*, fig. A18). Pero si precisamente están en la tierra, entonces también en lo simplemente cotidiano. Y si se trata de lo cotidiano, no es necesario recurrir siempre al paisaje natural, sino también a cualquier ámbito humano, es decir, entre cuatro paredes, pero siempre en medio de *actividades humanas*, mundanas, por ejemplo, en medio del acto de comer.

Las cenas ciertamente no son una novedad en pintura, el Renacimiento italiano las trabajó manifestando la opulencia de los banquetes de personajes socialmente importantes. Sin embargo, con Bruegel, los hombres no simplemente están sentados alrededor de la mesa, no están en una pose destinada a lucirlos en su elegancia física y de atuendo, y no simplemente toman delicadamente una copa entre sus manos. En aquellas representaciones, la comida y la bebida son solo decorado, simbólico quizá, pero decorado al fin y al cabo. Todo lo contrario, con Bruegel, los hombres comen, beben, se sirven el alimento, se les captura en el acto mismo, y así lo pedestre, lo no-preponderante se pone de manifiesto (figs. A17.2-A17.4). La actividad misma del banquete se manifiesta, la mesa no es de este modo eso que está entre hombres que no se involucran con el comer y el beber.<sup>237</sup> Asimismo, en otras obras, bailan, duermen, trabajan, i.e. son parte de este mundo, no representaciones/ficciones ajenas a él o que lo enajenan de él. Que algunas de estas representaciones tengan o pudieran tener lecciones morales, es posible, tal como lo vimos en nuestro primer capítulo.<sup>238</sup> Pero en la mayor parte de los casos, parece simplemente retratarse y reiterarse la relación del hombre con la tierra.

Observamos entonces que lo cotidiano, lo no-preponderante, tiene su propia fuerza, su propia relevancia, su propia función, y esto porque es el marco que todo se traga, y en el que todo ocurre; es aquello que “minimiza” la tragedia (*La masacre de los inocentes*) y así la convierte en aun más trágica. La naturaleza es también el marco donde se da el milagro (*La adoración de los Reyes Magos*), o donde se gesta ese milagro (*El censo en Belén*). Pero también es ese espacio “simplemente” de los hombres en general (“pinturas campesinas”). Eso no-preponderante termina siendo siempre así lo más preponderante. Es decir, con Bruegel estamos más ante la preponderancia de lo no-preponderante que ante la no-preponderancia de lo

<sup>237</sup> La diferencia entre pinturas a partir del comportamiento de los personajes en la mesa es algo que observan Rainer y Rose Marie Hagen, Cf. Hagen y Hagen 2000: 72-73.

<sup>238</sup> Recordemos que en el capítulo anterior señalamos que es imposible determinar la posición de Bruegel, pero que más importante que perseguir una lectura única, es hacer notar que hay dos lecturas posibles: o *País de Jauja* representa el vicio a través de la holgazanería y la gula (por la presencia de hombres cómodamente durmiendo sobre la tierra que en otras obras es más bien trabajada, y así también por la presencia de comida regada por los suelos) o la abundancia de la tierra, Cf. *supra*, n. 204.

preponderante. Dicho de otro modo, no se trata de solo o de sobre todo la reducción del protagonismo (la no-preponderancia de lo preponderante). En Bruegel, la idea, creemos nosotros, es más fuerte: se trata del necesario diálogo con aquello que indefectiblemente nos sobrepasa. No se trata simplemente de reducir al hombre (o a ciertos hombres) –cosa que además caracterizaría su propuesta simplemente como privativa respecto de lo que trabajó el Renacimiento italiano–, sino de mostrar la magnificencia innegable de lo insignificante, de reconocer y resaltar su propio valor.<sup>239</sup> Quizá por ello los hombres dancen alegremente en sus (algunas) representaciones. Hay desborde, sí, pero no *hybris*, y es que en ese desborde llamado por muchos “vulgar”, no se trasciende lo humano y lo natural. Y tiene que haber desborde porque la tierra es desbordante; el hombre se reúne con la naturaleza cuando se identifica y entrelaza con su fertilidad, su abundancia, su fuerza, su inconmensurabilidad. Más entonces que darle un lugar menor a los protagonistas, la propuesta parece ser la de la horizontalidad entre los hombres ante la jerarquía del mundo. Pero ¿es la des-centralización de lo relevante y la centralización de lo banal y cotidiano, elementos originales de Bruegel? Es necesario hacernos esta pregunta ya que la estamos estableciendo como una posible guía de lectura de la obra de Bruegel, y entonces como algo propio de su propuesta.

Considerando aquellos dos elementos (la des-centralización de lo relevante y la centralización de lo banal y cotidiano) de manera puramente estética, este recurso es perceptible incluso en *El incendio del Borgho* (1514) de Rafael (fig. B39).<sup>240</sup> Es decir, en el artista que es quizá la cima del Renacimiento clásico.

En efecto, en esta obra los personajes menores ocupan el primer plano, el centro mismo de la pintura no presenta “nada”, y el personaje más importante, el Papa León IV, apenas ocupa un mínimo espacio y fuera del centro. Esta pintura contrasta ciertamente con sus representaciones más famosas, mucho más representativas del estilo clásico.<sup>241</sup> En todo caso, no deja de ser cierto que el impacto que tendrá en las generaciones posteriores no será menor. Se considera pues que *El incendio en el*

<sup>239</sup> Por cierto, esa caracterización no solo caracterizaría su propuesta como privativa respecto del arte italiano, sino que además no la distinguiría lo suficiente del arte flamenco de su época. Nosotros creemos que con Bruegel no solo se avista lo no tomado en cuenta, se le da un rol medular. De ahí que destaquemos ese contenido como algo propio de Bruegel.

<sup>240</sup> La composición y el planteamiento de esta pintura de las *Stanze* del Vaticano sería de Rafael, pero el trabajo mismo sería de Giulio Romano. En todo caso, en tanto es una composición del mismo Rafael, vale como ejemplo para nuestro propósito.

<sup>241</sup> Pensamos, por ejemplo, en *El matrimonio de la Virgen* (1504; Pinacoteca de Brera, Milán) y ciertamente en *La escuela de Atenas* (1509-1511; Palacio del Vaticano).



*Borgho* abre las puertas al Manierismo.<sup>242</sup> Sea como fuere, si esta pintura presenta la descentralización espacial, de ninguna manera propone el *desprotagonismo* del drama humano. Este último sí está evidentemente ilustrado. Pero si nos preguntamos por antecedentes no podemos quedarnos solo en esta obra de Rafael. Precisamente debemos dirigirnos a la corriente que le sucedió. En efecto, el Manierismo también jugó con la descentralización.<sup>243</sup> Examinemos entonces un tanto algunas de sus obras, y hagamos así las diferencias pertinentes respecto de Bruegel.

Podemos observar que, si bien están trabajados de modos distintos, elementos que le quitan centralidad a los protagonistas aparecen en *La última cena* de Tintoretto, 1594, en *José en Egipto* de Pontormo, ca. 1518, y en *La predicación de San Juan Bautista* de Abraham Bloemaert, 1590-1610, entre otros (figs. B40-B42). Tomamos como ejemplos artistas de regiones diferentes, e incluso de fechas posteriores a Bruegel, con el afán de separar a Bruegel del Manierismo en general, y no solo del *Manierismo italiano paradigmático*.<sup>244</sup>

Con Tintoretto nos encontramos en un espacio ordinario veneciano, y Jesús se encuentra al fondo –aunque es evidente–, mientras que otros personajes, como los de la esquina inferior derecha, distraen la atención de lo central, por su volumen y por su actividad. Con Pontormo, la narración de diferentes episodios de José en Egipto, la cantidad de personajes secundarios, los importantes vacíos del panel, no parecen llevar al ojo a un punto en particular. Así, aunque pintado más de una vez, José no es en un sentido absoluto o tradicional, protagonista (protagonista aquí sería la osadía del diseño). Con Bloemaert, San Juan Bautista está parcialmente escondido, y su predicación se da en un ambiente coloquial y nada solemne.

Bruegel podría en efecto haber tomado nota de estas características (así como ciertamente lo hizo respecto de las de su propio suelo). Sin embargo, Bruegel parece llevar más lejos este asunto; parece, de hecho, reformularlo.<sup>245</sup> Y queremos entonces preguntar: ¿es realmente dramática la ruptura entre el Manierismo y el estilo

<sup>242</sup> Ciertamente Rafael propone más elementos de inspiración para los manieristas, por ejemplo, la torsión ya artificial de los cuerpos. Sin embargo, aquí no nos ocupamos del manierismo, sino solo de esta característica de la descentralización.

<sup>243</sup> Entre los que vinculan a Bruegel con el Manierismo, se encuentra. En efecto, Arnold Hauser calificó a Bruegel como parte de esa escuela. Cf. Hauser 1962: 90.

<sup>244</sup> El llamado “manierismo de Amberes” es anterior e independiente del manierismo italiano y más aun entonces de la influencia de este último en las zonas norte de Europa. De hecho, al buscar desprejarse de la pintura tradicional flamenca, el “manierismo de Amberes” buscó más bien ser romano en su estilo. De ahí que no lo consideremos en esta sección.

<sup>245</sup> Respecto del representar lo bíblico casi de modo marginal, Rose-Marie y Rainer Hagen señalan que Bruegel fue solo uno entre varios en hacerlo. Sin embargo, afirman al mismo tiempo que Bruegel quizá fue quien lo hizo con mayor consecuencia. Cf. Hagen y Hagen 2000: 27. Del mismo modo, nosotros no queremos desvincular a Bruegel ni de Flandes ni de Italia, pero queremos resaltar que todas esas armas parecen haber sido tomadas precisamente como instrumentos para su propio y original modo de plasmar sus ideas e imágenes, es decir, para su propio fin.

Clásico, ese estilo Clásico del que Bruegel parece haberse independizado? La Historia del Arte nos ha enseñado a ver las diferencias entre ambas corrientes. Ellas son más que útiles en el afán de las clasificaciones y subdivisiones. Sin embargo, un ojo “ingenuo” de seguro captaría más las similitudes. Como obra de transición, si así cabe calificarla, *El incendio del Borgho* ciertamente se distancia de las demandas del Renacimiento Clásico, por la menor homogeneidad del espacio, por ejemplo, sin embargo mantiene la representación afectada de las pasiones, la arquitectura de órdenes clásicos, la belleza ideal de los cuerpos. Por su parte, el Manierismo en general presenta ciertamente una ruptura deliberada con la perfección y la proporción, pero conserva sin embargo el aspecto de inmaterialidad. Es decir, quizá recurra al artificio y se despegue así del naturalismo perseguido por sus antecesores, pero con ese artificio le dio precisamente más grados a la teatralidad y al dramatismo, y entonces más protagonismo al hombre. Quizá precisamente por su distanciamiento del naturalismo, actitud que se refleja, entre otras características, en el recurso a colores ácidos, es que valga, contrariamente a las conclusiones acostumbradas, hacer un paralelo entre Renacimiento clásico y Manierismo: *ambos se desentienden de lo terreno, de la materia*. Asimismo, quizá el Manierismo complique las poses, pero los cuerpos que manipula siguen siendo cuerpos idealmente bellos. Y así vemos cómo el Manierismo, aunque quizá se yergue como respuesta en contra del Renacimiento Clásico, también puede ser percibido como continuador de no pocos elementos de este último.<sup>246</sup> En efecto, al margen de las cuestiones espaciales o de volumen, el Manierismo nunca deja de colocar al hombre, protagonista o no, relevante o no, como su figura central. En breve, no vemos en aquellos ejercicios artísticos, algo que se asemeje al eje que vemos en la obra de Bruegel.<sup>247</sup>

En efecto, como lo dijimos al inicio de este apartado, el asunto de la des-centralización, el des-protagonismo, la in-diferencia, así como su contraparte, la puesta en valor (espacial, volumétrica o significativa) de lo irrelevante, en Bruegel, no se reduce en absoluto a un cambio de lugar o a disimular ciertas figuras. Advertimos un contenido detrás que va más allá de lo estético. Y así, lo reiteramos, parecer ser que solo la absoluta simplicidad de sus representaciones, la banalidad de precisamente sus hombres comunes con sus rasgos comunes, son la vía para

---

<sup>246</sup> Ver nota 74.

<sup>247</sup> Si nos fijamos en una obra específica de Joachim Patinir, como por ejemplo *La huída a Egipto* (1515-16, Real Museo de Bellas Artes, Amberes), podría decirse que es muy similar a la pintura del mismo nombre de Bruegel. Sin embargo, no solo la posición de María y José en la obra de Bruegel realmente parecen transcurrir por ese espacio (no están simplemente colocados ahí), sino que además Patinir tiene otras pinturas del mismo nombre, y entonces con el mismo motivo, y en esas otras (una es de ca. 1520 y está conservada en el Museo del Prado en Madrid; la otra es de ca. 1520 y está hoy en el Minneapolis Institute of Arts, en Minneapolis) definitivamente no se hace recurso a la des-centralización ni a la *in-diferencia*. En Patinir sí parece darse solo como recurso estético.

presentar una visión de la relación del hombre con la naturaleza, con el mundo en general, pero también con el mundo en su actualidad, es decir, respecto de los varios avatares intelectuales del siglo (crisis políticas, religiosas, giros científicos y artísticos, etc.). Desde esta perspectiva, “Bruegel campesino” resultaría ser más *moderno* que sus antecesores, sus contemporáneos, y hasta parte de sus sucesores: recoge el pasado y captura su presente para presentar una visión que trasciende una temporalidad. Pero ¿qué tanto más podemos especular al respecto? No mucho más. Sin embargo, lo central aquí es mostrar que son recurrentes las obras que, aunque diferentes entre ellas (en estilo, período y temática), pueden sostener una tal interpretación, y que la idea que estaría detrás de este tipo de obras, es no solo compleja, y trasciende el mero “realismo” y el “retratismo” pasivo, sino que además es más coherente bajo el estilo, formato, contenido, personajes y demás, *elegidos* por Bruegel. Lo cotidiano no está de este modo sumergido en el aburrimiento, el desencanto, y mucho menos en la insignificancia.

\*\*\*

Si nuestra lectura va por el lado de la horizontalidad o *in-diferencia* entre los hombres, su finitud, ¿de qué elementos se requiere para la plasmación de una tal postura? Precisamente de elementos discordantes. En el caso de la narración bíblica, la verdad de lo sagrado debe reunirse y hasta surgir de entre lo terrestre y simple. Cuando dios se hace carne, se hace también tierra. Penetra así el espacio de la cotidianidad y sus procesos “insignificantes”. Adicionalmente, este tipo de representación permite una postura firme y a la vez autónoma respecto de la postura oficial, esa que somete al arte a sus propios antojos y a sus propias ideas. Tanto en el caso de las representaciones bíblicas como en el de las otras obras, el verdadero hombre –y la idea del “verdadero hombre” no podría ser más que una proyección intelectual– solo podría darse en el espacio marginado por el clasicismo, i.e. el espacio de los hombres simples. Se forja entonces una lectura, y no hay entonces elementos dispares, sino por el contrario necesariamente complementarios. Son múltiples ciertamente, pero como tales, aporta cada elemento una pieza en el engranaje que sustenta lo representado. Además, y ciertamente, Bruegel puede de modo legítimo servirse de cualquier idea o narración conocida, aun de las que provienen de las altas cumbres humanistas, siempre y cuando funcione para el fin pensado.

Con esto dicho debemos enfocarnos ahora en obras precisas. Ellas nos permitirán observar de manera concreta los elementos que dan pie a las interpretaciones polarizadas, y también nos posibilitarán hacer cuestionamientos puntuales a ciertas conclusiones y a ciertos métodos de la historiografía.

## 2. Sobre la finitud del hombre: Análisis de *Paisaje con la caída de Ícaro*

*Paisaje con la caída de Ícaro* ha sufrido desde su descubrimiento en 1912 los vaivenes de la atribución, e incluso hasta el día de hoy, el debate en torno a su verdadera autoría es intenso.<sup>248</sup> Sin embargo, si existe una fascinación por esta pintura, esta se debe también y sobre todo a su enigmática o por lo menos poco fiel representación de lo relatado por Ovidio en sus *Metamorfosis*. En tanto el problema de la autoría y la representación heterodoxa de la caída de Ícaro convergen, atacaremos ambos temas casi en paralelo.

\*\*\*

La versión a la que se suele hacer referencia, y que es mal que bien, la protagonista de los debates, es la que hoy se encuentra en los Museos Reales de Bellas Artes de Bélgica (MRBAB) (fig. A24).

Al observar esta obra hay que tomar en consideración el grado importante de repintes, manipulaciones y desgastes que parecen haber afectado esta obra en particular, y mucho menos el resto de pinturas de Bruegel.<sup>249</sup> Llama la atención al respecto que a pesar de que los investigadores están conscientes de las intervenciones ajenas, algunos le dan visos poéticos a lo que la superficie tal cual ofrece.<sup>250</sup>

En cuanto a su datación, debido a su menor calibre en términos de ejecución, algunos la consideran una obra de juventud y la fechan no después de 1560, pero en razón de su aparente profundidad simbólica, otros la prefieren pensar como una obra tardía.<sup>251</sup> Algunos otros, afirmando al mismo tiempo la torpeza y la madurez, especulan que se trata de una obra tardía, pero de taller, aunque ya con eso especulan sobre

<sup>248</sup> En efecto, precisamente la investigación de Allart y Currie fue publicada en el 2012, ellas dedican una sección a este asunto de la autoría de esta pintura. Una vez que se conocieron públicamente los resultados de sus análisis, esa información tuvo repercusión en la prensa. Cf. RTBF 2011: s/p. Asimismo, si ya en 1996 Dominique Allart rechaza la autoría de Bruegel, en respuesta a ello, en 1997, Philippe Robert-Jones se reafirmó más bien en la atribución a Bruegel. Cf. Allart y Currie 2012: 873 (n. 14).

<sup>249</sup> Cf. Robert-Jones 1974: 14. Ahí Robert-Jones dice que la obra ha sido afectada por el tiempo, por roturas y por repintes. Walter S. Gibson, al referirse a esta pintura, habla de reparaciones y repintes, Cf. Gibson 1977: 40. Dominique Allart y Christina Currie se refieren a las pobres condiciones en las que se encontró esta pintura, Cf. Allart y Currie 2012: 846. También, a partir de sus análisis científicos, se refieren a roturas, repintes y mal practicadas restauraciones, Cf. Allart y Currie 2012: 847-848. No hemos encontrado similares observaciones respecto del resto de pinturas conservadas.

<sup>250</sup> Aunque afirma las numerosas intervenciones, ya sea del tiempo o de otra mano, Philippe Robert-Jones no duda en darle significados al color y a los tonos, cuando evidentemente, y antes de cualquier análisis pormenorizado, se puede sospechar de que esos mismos han sido grandes víctimas de tales intervenciones. Cf. Robert-Jones 1974: 14 y 22.

<sup>251</sup> Esta observación la hace Philippe Robert-Jones, Cf. Robert-Jones 1974: 7. En esa misma página él señala que la pintura podría ser tanto de 1555 como de 1563, y claro, de cualquier año entre esas fechas. Es evidente, en todo caso, que no es ese asunto el que le ocupa. Señala ahí también que Friedländer la coloca en el período final de Bruegel. Solo algunos otros ejemplos: Delevoy la data de circa 1558 (Cf. Delevoy 1959: 32. Walter Gibson por su parte, también la restringe a un período temprano: 1555-58 (Cf. Gibson 1977: 41).



aquello de lo que no se guarda ni un solo registro: que Bruegel haya tenido un taller.<sup>252</sup> Otros simplemente descartan que Bruegel la haya pintado.<sup>253</sup> Sin embargo, entre estos últimos, ninguno parece animarse a negar la presencia del maestro flamenco. Y es que quienes niegan tajantemente la mano de Bruegel, e incluso datan la pintura después de la muerte de aquel, consideran que se trata de una copia a partir de una composición sí concebida por Pieter Bruegel, y cuya pintura original hoy está perdida.<sup>254</sup> De ahí que al margen del asunto de la atribución de esta versión de los MRBAB, *Paisaje con la caída de Ícaro* vaya siempre a concitar el interés de la mayoría de investigadores. Sin embargo, el interés por esta obra no se reduce al asunto de la atribución. Por el contrario, el asunto central es sobre todo el iconográfico. Pero rastreemos el tema desde más atrás.

Ícaro no es un hecho aislado en su obra, ya que aparece en por lo menos dos de sus dibujos, aunque como detalle de su serie de paisajes marinos (figs. B21-B22).<sup>255</sup> Y para aquellos que han afirmado que Ícaro es el único tema de la mitología griega en sus pinturas –antes claro de que se declarara “oficialmente” que esta pintura no fue pintada por Bruegel–, y concluyen así que es pues una rareza en su *corpus* – anteponiendo con ello la centralidad de su obra pictórica y casi anulando en consecuencia sus diseños para grabados–, debemos recordarles que en la trayectoria de Bruegel los diseños y dibujos no son en absoluto algo menor, y en estos, no solo encontramos a Ícaro, sino también a Faetón y a Arión (figs. B24-B25).<sup>256</sup> Asimismo, debemos observar que Bruegel no es ajeno a temas clásicos en general, ya que en su obra encontramos también representada *La calumnia de Apeles* (fig. B26), según el texto de Luciano de Samosata, alegoría representada también por los muy italianos Mantegna y Botticelli.<sup>257</sup> De este modo, si los temas clásicos no monopolizan ni siquiera un tercio de su obra pictórica, podría bien deberse a una decisión, y no ni a una mera ignorancia ni a una falta de familiaridad con aquellos. Si hacemos esta observación es porque no comprendemos por qué más de una vez al lector se le llama la atención sobre la rareza del tema mitológico en Bruegel como si esta sola

<sup>252</sup> Es el caso de Margaret A. Sullivan, Cf. Sullivan 2010: 208-210. La pintura, además, manifestaría para Sullivan cómo las obras de Bruegel dependen tanto de su mente como de su mano.

<sup>253</sup> Es el caso precisamente de las investigadoras en las que ahora nos enfocamos. Cf. Allart y Currie 2012: 844-872.

<sup>254</sup> Cf. Allart y Currie 2012: 872 (incluso se animan a decir que el original perdido no sería solo un dibujo, sino de hecho una pintura).

<sup>255</sup> *Paisaje con río sinuoso y caída de Ícaro* (1553, original perdido); *Buque de guerra navegando hacia la derecha*; *arriba, caída de Ícaro* (1564-65).

<sup>256</sup> *Tres buques en una tormenta navegando hacia la derecha, con Arión* (1565, original perdido); *Buque de guerra entre dos galeras, con caída de Faetón* (1565, original perdido). Ambos dibujos se conocen por los grabados de Fran Huys, ambos se conservan en el Museo Metropolitano de Arte de Nueva York.

<sup>257</sup> *La calumnia de Apeles* (1565, British Museum, Londres).

aseveración de ello, y sin ningún desarrollo que explicase su pertinencia, determinase algo claro sobre la obra de Bruegel o su carácter como artista.<sup>258</sup> Pero antes de entrar en los varios y necesarios detalles de la pintura, ayudémonos del estudio de Dominique Allart y Christina Currie para resumir la proveniencia y los datos históricos en torno a las dos versiones.

\*\*\*

La versión que más ha fascinado a los investigadores es la que hoy se encuentra en los MRBAB. Esto, porque a diferencia de la segunda versión, excluye a Dédalo del panorama, y coloca al sol en el ocaso, alejándose así de una más fiel representación de la narración ovidiana. De hecho, Philippe Robert-Jones por ello llama a la segunda versión, una versión “más conformista” (fig. A24.2).<sup>259</sup>

La versión de los MRBAB fue adquirida en Londres en 1912 y sobre su paradero y origen anterior no se sabe nada.<sup>260</sup> Lo que sí se conoce, y es lo que revela la correspondencia de la época, es que desde su adquisición, sus compradores la consideraron como una copia a partir, eso sí, de Bruegel.<sup>261</sup> Fue posteriormente que las interpretaciones sufrieron vaivenes. Por ejemplo, Leo van Puyvelde, curador en jefe de los MRBAB de 1927 a 1948 (aunque su actividad fue interrumpida durante la guerra), afirmó que la versión adquirida en 1912 era la original, pero también, en otras ocasiones, que era solo una copia.<sup>262</sup> Hoy en día, esa versión sigue en manos de los MRBAB (inv. 4030), y su página web la atribuye a Pieter Bruegel I.<sup>263</sup>

La segunda versión fue descubierta en 1935. Perteneció antes al coleccionista francés Jacques Herbrand. Una vez descubierta fue expuesta junto con la versión de los MRBAB ese mismo año, y posteriormente, en 1951, –luego de afirmar primero que era la versión original, y seguidamente desdecirse para considerarla una copia– Leo van Puyvelde la declaró otra vez la versión original, y le aconsejó al coleccionista David van Buuren, director de lo que sería recién en 1972 el Museo Van Buuren, también en Bruselas, que la comprara, algo que van Buuren hizo efectivo en 1952.<sup>264</sup> Esta segunda versión sigue en manos del Museo van Buuren, y en su página web, es atribuida a Pieter Bruegel I; no se señala un “a partir de Pieter Bruegel I”. Extrañamente, señalan también que su fecha estimada de creación es de entre 1590 y 1595, es decir, luego de la muerte del pintor.

---

<sup>258</sup> Cf. Gibson 1977: 40.

<sup>259</sup> Robert Jones 1974: 14.

<sup>260</sup> Cf. Allart y Currie 2012: 846.

<sup>261</sup> Cf. Allart y Currie 2012: 844 y 846.

<sup>262</sup> Cf. Allart y Currie 2012: 864.

<sup>263</sup> Cf. MRBAB s/f: s/p. Cuando se trata de una obra cuya atribución está puesta en duda, señalan claramente “Pieter I Bruegel ? (d’après)”, de modo que no cabe pensar que en este caso se trata de una simplificación para la página web. Otra cosa sucede con la página web del Museo van Buuren, bastante más discreta en cuanto a la pretensión de la exactitud en la información mostrada.

<sup>264</sup> Cf. Allart y Currie 2012: 864.

Sea como fuere, la que ha gozado de más fama y a la que se le han dedicado más estudios, es la versión de los MRBAB. Es ella sobre todo la que está en discusión. De hecho, si Allart y Currie no logran negar del todo que esta versión pueda haber sido hecha en vida de Bruegel, sí prueban por el contrario que la versión de la colección van Buuren, solo pudo haber sido hecha cuando Bruegel ya había muerto.<sup>265</sup>

Aunque las “anomalías” técnicas parecen ser nada menores como bien lo demuestran Allart y Currie, y entonces que lo más probable es que Bruegel no haya pintado este cuadro, nosotros no restringiremos el estudio de esta composición a las cuestiones técnicas, y solo serán consideradas si pertinentes. Lo que nos interesa en este punto es lo iconográfico, ya que es ahí donde están las razones por las cuales la consideramos parte de nuestra tesis, a pesar de su controversia.<sup>266</sup> Pero ¿por qué analizar esta obra si su autoría está puesta en duda?

En primer lugar, porque incluso Allart y Currie, es decir, aquellas investigadoras que niegan rotundamente la mano de Bruegel en esta pintura, consideran que se trata de una copia de un original de Bruegel. En segundo lugar, porque nuestra tesis no solo se detiene a observar las obras de Bruegel, sino a analizar cómo se ha pensado la obra de Bruegel. Teniendo esto en cuenta, *Paisaje con la caída de Ícaro* se presenta como un lugar privilegiado para este análisis. ¿Por qué? Los elementos tomados en consideración al interior de ese debate dan cuenta de cómo entienden a Bruegel, y cómo entienden sobre todo los elementos iconográficos presentes en su pintura. En breve, el debate es revelador de cómo funciona la historiografía alrededor de este artista en particular. Adicionalmente, y al margen de los análisis científicos, creemos que es legítimo intervenir en el debate, si reconocemos en los diferentes elementos de la composición, temas recurrentes en

---

<sup>265</sup> La prueba determinante se reduce a la data posible del soporte. Aunque es un panel de roble, soporte usado muchas veces por Bruegel, la dimensión de este (62.5 x 89.7) no corresponde a ninguna de las obras del pintor. Ciertamente, esto no es determinante, sin embargo, el examen dendrocronológico que se le hiciera en 1996 revela que dos de las tres planchas horizontales que componen el soporte provienen del mismo árbol de roble báltico cuyo anillo más reciente es de 1568, y dada la ausencia de albura, el panel no habría podido ser manufacturado antes de 1577, es decir, bastante después de la muerte de Bruegel. Este método añade a la edad del último anillo (1568) el número de anillos de albura, y teniendo en cuenta que se forma un anillo por año. El número mínimo cuando se trata de roble báltico es de nueve. En ese sentido se calcula que las planchas son de por lo menos 1577 (1568+9). Cabe advertir que lo que el examen dendrocronológico determina es el año posible más reciente.

<sup>266</sup> En cuanto a las atribuciones entonces de la versión de los MRBAB, rápidamente podemos señalar que Max Jacob Friedländer, en su publicación de 1921, la señala como la “última palabra” de Bruegel; Charles de Tolnay, 1935, la considera también original de Bruegel, y la data además de alrededor de 1555, es decir, sería para él una obra temprana; Grossman, 1973, la considera una copia a partir de un original perdido. Robert-Jones, en su famosa publicación de 1974 enteramente dedicada a esta pintura, la declara original de Bruegel, y asimismo, luego de la controversia con los primeros trabajos de Allart y Currie, Robert-Jones reafirma en 1996 esta atribución. Walter Gibson por su parte en su libro de 1977 la considera un original altamente modificado por repintes. Marijnissen, en su publicación de 1988 cuestiona la atribución. Manfred Sellink, 2006, de manera más contundente la rechaza. Larry Silver, 2011, acepta la atribución. Cf. Allart y Currie 2012: 873 (n. 14). Teniendo en cuenta que el estudio técnico-científico de Allart y Currie es de apenas el 2012, debemos esperar ciertamente las investigaciones posteriores, de modo que este pequeño recuento no pretende ser demostrativo de una atribución por simple mayoría.

Bruegel, o por lo menos presentes en otras de sus obras. Es decir, ¿es tan sencillo rechazar/afirmar que tal o cual elemento haya sido pensado por Bruegel? ¿Qué justifica tales conclusiones? En ese *qué* queremos sumergirnos. Este análisis nuestro es así no solo pertinente, sino que problematiza el asunto que tenemos al frente, y al problematizarlo, creemos nosotros, enriquece la discusión. Vayamos así entonces al análisis iconográfico.

\*\*\*

La historia la conocemos sobre todo por Ovidio: Dédalo, prisionero en Creta por orden de Minos luego de que este perdiera la apuesta con Teseo, no podía escapar de la isla, impedido como estaba bajo la vigilancia que mantenía Minos sobre las tierras y las aguas. “No posee el aire Minos”, pensó sin embargo Dédalo, y fue así como se embarcó en la empresa de hacerse de una técnica hasta entonces desconocida: fabricar alas y volar.<sup>267</sup> No estando solo, incluyó a su hijo en su plan, y le dio este consejo: “Ícaro, te advierto que debes correr por el sendero del centro, para que si vas demasiado bajo, el agua no haga pesadas tus plumas, si demasiado alto no las abraza el fuego. Vuela entre uno y otro, y te ordeno que no mires al Boyero ni a la Hélice, ni a la espada empuñada por Orión; toma el camino en el que te sirvo de guía”.<sup>268</sup>

La historia es bastante conocida: Ícaro hizo caso omiso de los consejos de su padre, y desafiante, se acercó demasiado al sol hasta que las alas de su espalda se derritieron, cayendo así al mar y muriendo en consecuencia. En la escena, y sobre la tierra –en la narración de Ovidio–, tres personajes observaban atónitos al padre y al hijo. Esos tres personajes son: un pescador que “con temblorosa caña capturaba peces”, un pastor “apoyado en su bastón” y un labrador “apoyado en la esteva”. Con esto tenemos dos elementos importantes para empezar a indagar la composición de Bruegel. Y hablamos de la concepción de la obra, ya que si bien la atribución de la pintura misma está en debate, *todos* parecen coincidir que la idea del lienzo es de Pieter Bruegel I.<sup>269</sup>

Ahora bien, dentro del panorama general de la Historia del Arte, el mito de Dédalo e Ícaro ha sido representado más de una vez, de diversas formas, pero no saliendo del patrón diagramado por la narración de Ovidio. En consecuencia, es respecto de lo divergente de la representación de Bruegel que esta pintura suscita

<sup>267</sup> Ovidio 2013: v. 185-195 (libro VIII).

<sup>268</sup> Ovidio 2013: v. 204-209 (libro VIII).

<sup>269</sup> Siendo esta publicación de fecha reciente, 2012, queda por saber las respuestas que se darán a partir de ella. Sin embargo, como vimos ya el problema de la autenticidad se dio desde el inicio. A pesar de ello, no encontramos en ningún texto que se niegue que la composición sea de Bruegel. El debate o admite la mano de Bruegel, o cuando la niega, discute qué tanto los repintes pervierten la concepción del maestro flamenco.



tanto interés entre los investigadores: 1) Dédalo se encuentra ausente, 2) Ícaro, supuestamente protagonista de la historia, si es que acaso es perceptible, es gracias a que parte de sus piernas aun no han sido devoradas por el mar; su presencia es en tamaño, menor, y además se encuentra en un margen del lienzo, convirtiéndose así en lo *ex-céntrico*. 3) Los personajes, en Ovidio, *accesorios*, el pescador, el pastor y el labrador, y sobre todo este último, colocado en primer plano, son los más visibles al ojo, pero sobre todo 4) no observan la desgracia de Ícaro, y más bien parecen completamente sumergidos en sus labores, pero con las características proporcionadas por el mismo texto de Ovidio: el pescador pesca con su caña, el pastor hace su tarea apoyado en su bastón, y el labrador se apoya en la esteva. Nada los perturba. Y si el pastor mira al cielo, apoyado como lo indica Ovidio en su bastón, este no parece mirar ni al sector en el que podría encontrarse Dédalo (o en el que este último sí se encuentra en la versión van Buuren), ni al punto de donde podría haber caído Ícaro. Los investigadores que optan por la versión van Buuren como la original o que creen que Dédalo fue borrado de la versión de los MRBAB, interpretan la mirada al cielo del pastor como signo de que hubo un Dédalo al cual esta mirada se dirigía. Esto indicaría que con los repintes, Dédalo fue simplemente borrado, y entonces que no fue una idea de Bruegel anularlo de la escena. Sin embargo, el pastor parece simplemente darle la espalda a todo el mar, y entonces a todo el escenario del vuelo y de la posterior desgracia. De hecho, en la versión van Buuren (fig. A24.2), en la que Dédalo sí está presente, no puede afirmarse con certeza que Dédalo esté en la línea de la mirada del pastor. Robert-Jones, por su parte, interpreta la mirada del pastor como la ensoñación típica de lo que son víctimas los pastores.<sup>270</sup> Inspirados por Robert-Jones, y si se trata de especular libremente como él, nosotros optamos por pensar que este personaje que por cierto se encuentra axialmente en el centro del lienzo, es aquel que manifiesta que al hombre solo le queda conocer el cielo apoyando sus pies sobre la tierra, adhiriendo a ella, i.e. desde su finitud. Sin embargo, esa mirada del pastor quizá se explique por algo más simple. Quien fuera en algún momento o su maestro o por lo menos cabeza del taller en el que laboró en Bruselas, además de padre de su esposa Mayken, Pieter Coecke van Aelst, realizó también un dibujo sobre Ícaro y Dédalo. Habiendo muerto en 1550, su dibujo tiene que ser anterior a todas las representaciones que de Bruegel conocemos sobre Ícaro, ya que el *corpus* que nos queda de Bruegel es posterior a 1550. En todo caso, en el dibujo de Coecke, vemos al pastor, apoyado en su bastón, y mirando también, como quien cae en una perezosa ensoñación, hacia el cielo (fig. B23).

---

<sup>270</sup> Cf. Robert-Jones 1974: 29.

Ahora bien, y pensando precisamente en la centralidad del pastor, pero también en la monumentalidad del labrador, el hecho de que el personaje central de la historia, Ícaro, no funja espacialmente ningún protagonismo, y ello en contraste con los que acabamos de señalar, es lo que nos hace especular que en Bruegel, quizá, no solo no basta advertir aquella “descentralidad” de los personajes principales que lo distingue de sus pares flamencos más italianizados y tradicionales, sino que quizá la lectura de su obra pase también por destacar lo no-preponderante, que aquí serían aquellos personajes anónimos que por cierto sí gozan de mayor protagonismo. *Paisaje con la caída de Ícaro* hace pues evidente que es imposible dejar del lado a los “no-protagonistas” de la historia, de ahí que al menos pueda suscitarse la interrogante.

Otro personaje de Ovidio tomado en cuenta aquí es Perdix, a quien vemos sobre una rama muy cerca de Ícaro (fig. A24.3). Ovidio narra en efecto que, antes de ser echado de Atenas, antes entonces de trasladarse a Creta, a Dédalo le fue encargado educar a su sobrino Talos.<sup>271</sup> Al mostrar este último, talento en grado sumo, y sumido su tío en la envidia, Dédalo lo arrojó de cabeza desde la fortaleza de Minerva, pero Palas lo salvó transformándolo en ave.<sup>272</sup> Este mito explicaría por qué las perdices no vuelvan muy alto y construyen sus nidos a ras del suelo. Pero en lo que nos concierne, en la representación de Bruegel, Perdix subrayaría el valor de la prudencia y el trágico final que depara la *hybris*. Ovidio pues señala que la existencia de la perdiz era una constante acusación para Dédalo, y que esta cantó de gozo al ver a Dédalo enterrar a Ícaro. Muy pocas veces incluida en las representaciones de otros artistas sobre Ícaro, Bruegel opta por la presencia de la perdiz. Pero si en Ovidio, la perdiz no llora la muerte de Ícaro, y más bien se complace en su desgracia, hay que notar que en la pintura de Bruegel ella no celebra el trágico desenlace ni tampoco lo llora. Simplemente parece estar presente, imperturbable, y con ello, creemos nosotros, se enfatiza la *in-diferencia*.

Los hombres simples y también la perdiz se mantienen entonces impasibles. En otras palabras, la *in-diferencia* no parece ser gratuita, sino un elemento medular de esta representación. Es por esta razón que nosotros creemos que Bruegel optó por anular la presencia de Dédalo, ya que con ello se anula toda simpatía posible a Ícaro. El mundo no se solidarizaría con él porque el mundo es de los hombres que dialogan con la tierra.

---

<sup>271</sup> Aunque Perdix es en realidad el nombre del padre de Talos, Ovidio amalgama aquí a Talos transformado en perdiz, con el nombre de Perdix.

<sup>272</sup> Ovidio 2013: v. 238-259 (libro VIII).

Estamos entonces ante una representación que no coloca acrítica y pasivamente todo lo descrito por Ovidio. Empero la interpretación que suele hacerse de la pintura de Bruegel es también la que se hace respecto del mito de Dédalo e Ícaro, independientemente de Bruegel: la necesaria subordinación del humano a las leyes de la naturaleza, al orden del cosmos; la imposibilidad de la rebelión, el castigo al orgullo desmesurado, etc.<sup>273</sup> Continuemos entonces con la relación Bruegel-Ovidio, ya que creemos que cabe pensar que Bruegel hizo otras incorporaciones *a su modo* de las *Metamorfosis*. Esto no solo reforzaría nuestra tesis de que sí estuvo familiarizado con las fuentes clásicas, sino que sobre todo se las apropió y se colocó a sí mismo como autor frente a ellas.

Recordemos el consejo de Dédalo a Ícaro arriba citado. En efecto, Dédalo no solo le pide de modo general a su hijo que sea prudente, le dice de modo específico cómo debe de volar, ni muy arriba ni muy abajo. Pero insistamos, y expliquemos así por qué nos detenemos en la precisa advertencia de Dédalo.

Se enfatiza en muchas investigaciones lo singular que resulta un tema mitológico en la pintura de Bruegel, sin embargo, ¿no se asemeja esa advertencia de Dédalo a Ícaro a la que le hace Febo a Faetón también en las *Metamorfosis*? ¿Y no representó Bruegel también a Faetón (fig. B24)?

Faetón, quien se llama a sí mismo, el independiente y el altanero,<sup>274</sup> le pide a su padre Febo, poder conducir el carro del sol.<sup>275</sup> Así como Dédalo, Febo emite advertencias: “no está libre de peligro tu deseo”, “no son dones que convienen a sus fuerzas ni a sus infantiles años”, “tu destino es mortal: no es mortal lo que deseas”, “pides un castigo, Faetón, en lugar de un regalo”, y así le ruega “enmienda tus deseos”.<sup>276</sup> Pero he sobre todo aquí el pasaje que nos interesa: “Si puedes, al menos, obedecer a estos consejos de tu padre, niño, sé parco con los agujones y usa con más fuerza las riendas. [...] huye del polo austral y de la Osa que está unida a los aquilones [...]; y, *para que la tierra y el cielo soporten la misma intensidad de calor*, ni hagas bajar ni muevas por el éter el carro elevándolo. Yendo muy alto, abrasarás las mansiones celestiales, muy bajo las tierras; *irás muy seguro por la zona central*”.<sup>277</sup> En efecto, así como Dédalo a Ícaro, Apolo Febo le aconseja a Faetón que vuele ni muy

<sup>273</sup> Al respecto, véase: De Tolnay 1935, Friedländer 1921, Gibson 1977: 40, Hagen y Hagen 2000: 60.

<sup>274</sup> Cf. Ovidio 2013: v. 757-758 (libro I).

<sup>275</sup> Cf. Ovidio 2013: v. 43-45 (libro II).

<sup>276</sup> Cf. Ovidio 2013: v. 54-100 (libro II).

<sup>277</sup> Ovidio 2013: v. 126-137 (libro II). El subrayado es nuestro.

alto ni muy bajo, es decir, no tentando la fuerza de la naturaleza. Evidentemente, Faetón no hará caso, y al igual que Ícaro, caerá y morirá.<sup>278</sup>

Lamentablemente, no hemos observado hasta ahora que se hayan hecho paralelos entre estos pasajes.<sup>279</sup> Esto es de extrañar, ya que ciertamente los investigadores manejan bien las fuentes clásicas, y ciertamente tampoco ignoran la representación que hiciera Bruegel de Faetón. ¿Es que acaso los expertos piensan en compartimentos? ¿Si hablamos de pinturas, solo hablamos de pinturas, y entonces lo mitológico es una rareza en Bruegel? ¿Si hablamos de Ícaro, solo hablamos de Ícaro, y entonces solo son especulaciones vacías referirse a Faetón? Sin embargo, ¿acaso los procesos creativos son tan compartimentalizados? Si tomamos en cuenta la narración sobre Faetón no es solo por provenir también de la *Metamorfosis*, tampoco solo por el evidente parecido entre los destinos de Faetón e Ícaro, y la causa de estos finales trágicos, sino también porque Bruegel representó a Faetón, y también porque la historia de Faetón ocupa bastante más espacio. Pero ¿más espacio? ¿Es una cuestión de cantidad? Expliquemos. Si más de un estudioso de la obra del pintor flamenco ha señalado el tema del hombre desafiando el orden de la naturaleza en esta pintura, ¿por qué no enriquecer tal análisis? La osadía y desgracia de Faetón, al ocupar un mayor espacio en *Las metamorfosis*, proporciona mayores detalles que permiten tratar mejor la cuestión de la *hybris* y la finitud del hombre, frente a un relato notoriamente más corto como el de Dédalo e Ícaro, y ciertamente más ajustado a los hechos y así también más escueto en el escenario moral. ¿Y es que acaso es solo una coincidencia que Bruegel se interesara en dos personajes que desafían el orden del mundo, pretenden trascender las posibilidades de su naturaleza, y perecen en consecuencia? ¿No representó tres veces la torre de Babel? Sí, no teniendo más datos, solo cabe hacer preguntas, pero valga al menos esta extensión sobre Faetón, ya que deberíamos salir de los encapsulamientos sobre todo si el mismo Bruegel ofrece tal posibilidad.

Como ya lo mencionamos, uno de los puntos centrales de la versión de los MRBAB es la ausencia de Dédalo. Allart y Currie, a partir de sus estudios por medio de reflectografía infrarroja, observan que *en el dibujo subyacente, Dédalo tampoco está presente*.<sup>280</sup> Esto ciertamente no implica que no haya podido aparecer luego

<sup>278</sup> Cf. Ovidio 2013: v. 319-326 (libro II).

<sup>279</sup> Karl Kilinski II sí lo refiere en su artículo del 2004, pero explícitamente manifiesta no querer profundizar en el asunto. Cf. Kilinski 2004: 98.

<sup>280</sup> A diferencia de los rayos X que permiten ver todas las capas y por lo tanto reconocer el proceso de elaboración, los cambios, la técnica, las capas de pintura, etc., la reflectografía infrarroja traspasa las capas de pintura y llega al fondo de la tela, es decir, a las eventuales capas de carbón que se ocultan



durante el proceso de pintado, y en ese sentido ser parte legítima de la obra. Si este fuera el caso con Dédalo, sí acertarían los que afirman –no es nuestra posición– que Dédalo fue borrado posteriormente por otra mano en alguno de los evidentes y posteriores repintes y alteraciones. Sin embargo, al no aparecer en el dibujo subyacente ni en las capas de pintura, al menos podemos mantener abierta la posibilidad, sí, solo la posibilidad, de que no haya sido parte de la concepción original, y de ahí su ausencia en la pintura. Finalmente, no se trata solo de un detalle menor y simple que pudiera haber sido pintado sin necesidad de un dibujo previo, sino de una persona con alas, y entonces de un elemento que demandaría detalles, y entonces de un dibujo subyacente. Y es que, a nuestro favor, y según los análisis de Allart y Currie, Bruegel dibujaba en el soporte mismo casi todo lo que aparecería luego en el estadio final, por lo menos, todo aquello que requería de detalles.<sup>281</sup> Si nos servimos en esta instancia del análisis científico de Allart y Currie es porque nos remite a ausencias/presencias concretas. Otro asunto es lo que legítimamente se puede afirmar y/o negar a partir de ello. Pero, ahora, ¿qué dice el resto de investigadores?

Enamorado de las proyecciones poéticas e iconológicas de *Paisaje con la caída de Ícaro*, Philippe Robert-Jones cree que fue producto de la inventiva bruegeliana hacer caso omiso de Dédalo.<sup>282</sup> Sin embargo, no analiza los posibles motivos para ello, extraño, ya que en otros momentos de su estudio, Robert-Jones no escatima en interpretaciones posibles, como la del pastor-poeta que contempla el cielo. Por su parte, Walter Gibson, sin mostrar ninguna necesidad de argumentar en favor de su tesis, declara lo contrario: esta anomalía, la ausencia de Dédalo, debe explicarse por los repintes, y no por innovaciones de Bruegel.<sup>283</sup> Quizá restringiendo la posibilidad de su inventiva, y enfatizando que se trata del único tema mitológico alguna vez pintado por Bruegel –cosa que él mismo afirma–, Gibson lleva agua para su molino en su afán de no hacer de aquel un humanista demasiado intrincado, para así enfocarse en su propia tesis: el humor como parte esencial de la obra de Bruegel. Y si se trata de negar su carácter inventivo, leemos así también que Keith Roberts, aunque solo refiriéndose a Bruegel en general, mas no a la pintura en cuestión –de hecho su comentario a esa pintura es hartó escueta–, niega explícitamente que Bruegel haya sido un revolucionario, que hay más bien un carácter arcaico en su obra, y que en todo caso se le puede llamar el último gran pintor medieval.<sup>284</sup> Especulamos, pero solo especulamos, que Keith Roberts tampoco afirmaría entonces que Bruegel representó

---

debajo de las diferentes capas de pintura. Se utiliza así esta técnica para acceder a los dibujos preparatorios (en caso los hubiere).

<sup>281</sup> Cf. Allart y Currie 2012: 117.

<sup>282</sup> Cf. Robert-Jones 1974: 14.

<sup>283</sup> Cf. Gibson 1977: 40.

<sup>284</sup> Cf. Roberts 1982: 6.

de manera heterodoxa la famosa historia de Ícaro. Observamos así lo que señalábamos en nuestra introducción: ya sea para bajarlo de categoría, ya sea para enaltecer su lado humorístico y no “ensombrecerlo” considerándolo un humanista/filósofo, más de un investigador ve la necesidad de negarle virtudes inventivas; como si humor y osadía intelectual se opusieran. Pero dejando esto de lado, y pensando en los repintes, en tanto ellos serían supuestamente la razón de que Dédalo no esté, nos preguntamos: ¿podría un pintor menor, probablemente con menos fantasía y genio, decidir borrar lo que es más bien un detalle común, difundido, y esperable, como es Dédalo en la representación de la caída de Ícaro? ¿No sería la actitud más previsible que se busque conservar a Dédalo o incluso ser tentado de incluirlo si estuviera ausente? ¿O es que no se trataría de una osadía iconográfica, sino que por el contrario cabe especular una rotunda torpeza y negligencia? Y es que si se trata de especular, como ciertamente hacen todos en este punto, ¿preferimos realmente negarle a Bruegel su capacidad creativa, y más bien postular esas otras más remotas posibilidades? ¿Acaso Bruegel no ha dado muestras una y otra vez de su particular apropiación de temas ajenos en sus diferentes pinturas y dibujos? Incluso en este mismo cuadro, el estupor de los testigos ha sido transformado en su contrario, en indiferencia, y entonces, ¿por qué no admitir o al menos dejar abierta la posibilidad de que la ausencia de Dédalo haya sido una deliberada decisión de Bruegel para reforzar ese ignorar de los –en Ovidio– atónitos testigos? Si la indiferencia del pastor, el pescador y el labrador nos lleva a especular –y también a los que creen que sí hubo un Dédalo representado–, que Bruegel haya querido aludir a la vanidad humana, la ausencia de Dédalo *reiteraría el no-lugar para la arrogancia* de Ícaro en tanto él, Dédalo, sería la presencia de aquel que se siente conmovido por la desgracia de su hijo, y por ende, afín y solidario a él. Bruegel estaría más bien cerrando esa posibilidad. En otras palabras, la presencia de Dédalo debilitaría su posición.

Al parecer entonces aquí la figura mitológica es la negada, y por el contrario, el hombre del día a día que obedece a la naturaleza –cuya inmensidad es evidente por la extensión del agua, como por la rugosa presencia alpina, tan cara a Bruegel– sería el exaltado, como de modo discreto lo es también en *El misántropo* que coloca al fondo a un labriego concentrado en su labor (fig. A11). Cabe añadir, por cierto, que en el dibujo subyacente de la versión van Buuren, tampoco se encuentra Dédalo.<sup>285</sup> ¿Por qué no pensar más bien que en el caso de esta segunda versión la presencia de

---

<sup>285</sup> Cf. Allart y Currie 2012: 865.

Dédalo es una adición ajena a la composición de Bruegel, como la “rectificación” de un pintor menor al “incompleto” escenario?<sup>286</sup>

Volveremos en nuestro siguiente análisis de obra a destacar la “imprecisión” geográfica y temporal que parece darse en Bruegel en más de una obra. Aquí estaría dándose una “imprecisión” filológica. Sin embargo, ya estamos viendo que tales “imprecisiones” no son tales, sino deliberadas decisiones artísticas. Pero vayamos a otro punto.

En *Paisaje con la caída de Ícaro* no solo observamos una reinterpretación y reelaboración a partir de los elementos proporcionados por el mismo Ovidio, sino también la inclusión de elementos extranjeros a aquel. Esto ciertamente no es un hecho aislado en la obra de Bruegel. Lo veremos también en *El censo en Belén* y *La conversión de Pablo*. En *Paisaje con la caída de Ícaro* esos elementos extranjeros al relato de Ovidio hacen que esta representación se distancie aún más de las realizadas por otros artistas sobre el mismo tema. Esos elementos son: la cabeza de lo que parece ser un cadáver en el extremo izquierdo del lienzo, y entre los árboles; un costal a la izquierda del labrador y sobre una roca, una espada sobre un bolso a la izquierda de las patas traseras del caballo, el galeón que corre en paralelo a la línea del labrador, el sol ya a punto de desaparecer y no en lo alto como narra Ovidio (figs. A24.4-A24.5). Examinemos uno de ellos al tiempo que entramos en diálogo con el estudio técnico de Allart y Currie.

Así como sucede con la ausencia de Dédalo, otro rasgo en favor de la riqueza de contenido de *Paisaje con la caída de Ícaro*, es la presencia sutil de una cabeza, aparentemente de un cadáver (fig. A24.4). Tal elemento estaría representando un antiguo proverbio alemán que rezaría así: “Ningún arado se detiene por un hombre muerto”.<sup>287</sup> Con ello se reforzaría aun más el tratamiento particular de este mito, claro está, según la interpretación que lo explica como la declaración de la imposibilidad de desafiar la naturaleza, la virtud del hombre que dialoga con ella, la desgracia de aquel que comete el vicio de querer superarla, etc. Es más, vemos que el labriego se dirige en el camino de su labrado en dirección del cadáver, quizá también para ignorarlo, sobre todo porque mantiene la mirada fija en la esteva. Y así también vemos que en una línea paralela, el galeón avanza en el mar luego de pasar cerca de Ícaro, mientras que los hombres en la nave están completamente concentrados también en su trabajo.

---

<sup>286</sup> No tratándose de una pintura ejecutada por Bruegel y datada después de su muerte, esta versión retomaría una obra original, pero “corrigiéndola”.

<sup>287</sup> Cf. Kilinski 2004: 103: “Es bleibt kein Pflug stehen um eines Menschen willen, der stirbt”.

Dada su fuerza iconológica, no sorprende que el elemento del cadáver haya sido puesto en tela de juicio por quienes niegan la autoría de Bruegel.

En efecto, en su publicación del 2012, Dominique Allart y Christina Currie, ponen en duda que se trate de una cabeza. Se ayudan para ello de la reflectografía infrarroja, y aseverando que la pintura ha alterado el dibujo subyacente, dicen ver más bien a una persona defecando.<sup>288</sup> Esta no es cualquier inversión, ya que con ello pasaríamos de una compleja alegoría didáctica en la que se entrecruzan un proverbio flamenco, la mitología griega, y una postura moral del artista sobre la naturaleza y el hombre, a un simple “detalle vulgar”, como es llamado por las autoras. Y no es cualquier inversión no solo porque alteraría nuestra comprensión de *Paisaje con la caída de Ícaro*, sino también porque subrepticamente alimentaría la mueca burlona contra los excesos interpretativos de los estudiosos de Bruegel. Algo como esto último no perturbaría las intenciones de esta tesis. Sin embargo, ¿es tan evidente una tal figura? (fig. A24.6) Creemos más bien percibir, no un trasero, sino los excesos de unas investigadoras que se han tomado demasiado en serio el trabajo de desmentir esta obra como obra de Bruegel (sí consideran que se trata de una copia de un original perdido, pero precisamente consideran que la “cabeza de cadáver” es una alteración de la mano del desconocido copista).<sup>289</sup> ¿Cuáles son los puntos débiles en la argumentación de Allart y Currie?

Hombres defecando, y en general, traseros y anos no son algo a lo que Bruegel le haya temido. Aparecen en sus pinturas y sobre todo en sus dibujos. Al respecto, las investigadoras no se equivocan, si bien solo mencionan una obra, la pintura *La urraca sobre la horca* (figs. B43-B43.2). Nosotros podríamos también mencionar por ejemplo *Proverbios neerlandeses* y *Dulle Griet* (fig. A14.3 y fig. A7.2).<sup>290</sup> Ahora bien, tales imágenes no aparecen en cualquier contexto. Y si bien *La urraca sobre la horca* ha sido más de una vez interpretada como enigmática –o más bien, imposible de interpretar, y por ello calificada de “enigmática”–, enigmática no significa circunspecto, sobrio o decoroso. En todo caso, sí es la atmósfera en esta pintura lo suficientemente ligera como para admitir un “detalle vulgar” entre sus elementos. Por el contrario, nada en *Paisaje con la caída de Ícaro* sugiere ligereza. Pescador, pastor y labriego, han sido más bien encapsulados en una discreción total. Incluso la perdiz, que en Ovidio salta de alegría, en Bruegel solo observa sumergida en la quietud. Pero vayamos a las imágenes.

<sup>288</sup> Cf. Allart y Currie 2012: 849 y 854.

<sup>289</sup> La investigación también determinó que esta versión de los MRBAB no sería de mano de Pieter Bruegel el joven.

<sup>290</sup> *Proverbios neerlandeses* (1559, Staatliche Museen, Berlín) , *Dulle Griet* (ca. 1562, Musée Mayer van den Bergh, Amberes).



No queremos apresurarnos a negar rotundamente que la imagen de la reflectografía infrarroja muestre a un hombre defecando. Sin embargo, cabe sospechar. *La urraca sobre la horca* muestra un cuerpo en cuclillas que, como tiene que ser para el acto en cuestión, está a una cierta distancia del suelo (fig. B43.2). Lo mismo sucede con otras representaciones del mismo tipo o similares (fig. A14.3). En la reflectografía infrarroja de *Paisaje con la caída de Ícaro*, lo que sería el trasero del hombre en cuestión, está a ras de suelo, haciendo imposible un acto tal como la defecación (fig. A24.6), aunque, claro, quizá las capas de pintura afecten la imagen proporcionada por la reflectografía y perturben la visión de lo que sería propiamente el ras de suelo. Sin embargo, el cuerpo estaría en una posición que se revela forzada, demasiado inclinado hacia el frente, y sobre todo, no hay piernas a la vista. ¿No tendrían que haber sido dibujadas previamente también?; la reflectografía debería poder revelar esos trazos. Así lo que vemos en la figura A24.6 no sugiere nada similar al hombre defecando en *La urraca sobre la horca*. Asimismo, lo que sería la vestimenta que este hombre parece llevar encima, no parece envolver y amoldarse así a un cuerpo humano. El lado izquierdo de la prenda no tendría explicación (fig. A24.7). Finalmente, lo que serían las nalgas del personaje en cuestión, no solo serían innecesariamente exageradas, sino sobre todo lo suficientemente desiguales entre ellas como para pensar en un par. Más bien, la figura redonda de la izquierda (la “nalga izquierda”) se distingue porque lleva encima –seguimos en el dibujo subyacente– trazos que parecen bien corresponder a dos ojos y una nariz, por cierto, de ese modo tan simple y genérico o nada individualizante, propio de las caracterizaciones de Bruegel. Sea como fuere, lo cierto es que el dibujo no es nada claro. Hasta podríamos especular que hay un animal encima de lo que sería el cadáver (fig. A24.6). Sin embargo, lo sorprendente es con qué facilidad descartan Allart y Currie la posibilidad de una cabeza, y más aun, con qué incluso mayor facilidad concluyen que se trata de un hombre defecando, cuando no hay nada natural en la posición de ese supuesto cuerpo en cuclillas. Es decir, no hay nada contundente en la imagen que pueda hacerles concluir tal determinación. Sin embargo, en ningún momento sugieren otra posibilidad: es solo un “detalle vulgar”. Y esa actitud tajante es constante en casi todo el análisis de esta pintura.

Las autoras titulan a la sección que se enfoca en las dos versiones de *Paisaje con la caída de Ícaro*, “Resolviendo una famosa controversia”. Resolviendo. No hay réplica entonces que valga. Y claro, investigan al detalle la cuestión de la autoría. Eso es innegable. Se sirven pues de exámenes dendrocronológicos, de carbono 14, de rayos X, de reflectografías infrarrojas, de fotografías altamente sofisticadas, etc. La pregunta es, sin embargo, si el problema gira en torno solo al poseedor de la mano

que pintó sobre este lienzo concreto. Nosotros solo queremos dar cuenta de aquello que en su argumentación podría levantar sospecha. Así como estratégicamente despachan el asunto del “cadáver” sirviéndose del argumento de que Bruegel utilizó más de una vez el “detalle vulgar” (lo que por sí mismo no prueba nada), haciendo uso también de un arrojo y resolución en su prosa que cierra la posibilidad de toda repregunta, y no deteniéndose más de la cuenta en el asunto como quien no quiere que el testigo vea ni pregunte de más, creemos que su privilegiado acceso a lo técnico-científico les permite una voz de autoridad que no necesariamente hay que obedecer. Ciertamente es que para muchos asuntos, la ciencia es la vía a tomar, y en este caso en particular, Allart y Currie sin ninguna duda han enriquecido nuestra investigación. Sin embargo, su forma de utilizar lo aportado por la ciencia es cuestionable. Llegan pues a ser concluyentes con datos que no permiten tales conclusiones.<sup>291</sup>

Ahora bien, definitivamente no le restamos legitimidad a las herramientas científicas. Precisamente, algo que podemos conocer con certeza es que el color que conocemos hoy de la versión de los MRBAB no corresponde a lo que alguna vez fue. Las autoras incluso acercan cromáticamente la versión de los MRBAB a la del Museo Van Buuren. Ello no es del todo claro si comparamos una con otra las imágenes, sin embargo no deja de ser cierto que el más famoso ejemplo de *Paisaje con la caída de Ícaro* ha sufrido un oscurecimiento bastante particular (figs. A24.8). Tomando esto en consideración, vemos que insistir demasiado en los colores puede resultar en un error. Sin embargo, Karl Kilinski II, en su artículo sobre esta pintura en su versión de los MRBAB, suma a la lista de presencias ovidianas, el mar color verde esmeralda que muestra el lienzo. En las *Metamorfosis* Ovidio no dice nada sobre este color, pero sí, al

---

<sup>291</sup> Tomemos por ejemplo en cuenta el resultado del examen por carbono 14: Todo material orgánico posee carbono 14 y lo adquiere a partir de la atmósfera. Una vez muerta, la materia deja de absorber el carbono 14, y de modo gradual su contenido va decayendo. Aunque se conoce la proporción de pérdida, que es lo que permite estudiar distancias temporales, otros factores impiden resultados del todo exactos. Por ejemplo, el hecho de que el nivel de carbono 14 de la biósfera haya ido variando significativamente. De ahí que por su inexactitud el método del carbono 14 sea más útil para entidades muy antiguas, y lo use así sobre todo la arqueología. Cuando se trata de madera, un miligramo basta para el análisis. A partir de un trozo tomado de uno de los extremos de la versión de los MRBAB, el estudio determinó que el lienzo puede ser fechado entre 1555 y 1635 con una probabilidad de 95.4%. Pero al interior de este período, y por lo que señala la curva del resultado, hay una probabilidad de 68.2% para el rango entre 1582 y 1625 (Cf. Allart y Currie 2012: 848). En otras palabras, es más probable que el lienzo date de entre 1582 y 1625, es decir, bastante después de la muerte de Bruegel. Inmediatamente después de esta información, el texto afirma: “El examen en consecuencia muestra que lo más probable es que el lienzo provenga de los últimos años del XVI o de los primeros del XVII – pasado el período de actividad de Pieter Bruegel el Viejo”. Sin más, y con esta sola frase, las investigadoras pasan a un tema distinto, cuando nada ha sido determinado, pero ya su forma de armar la argumentación ha dirigido al lector hacia las conclusiones a las que ellas quieren llegar. Recién en la conclusión, páginas más tarde, admiten tímidamente y en una simple proposición que aunque la probabilidad más alta indica una fecha posterior a la muerte de Bruegel, una fecha anterior o posterior no está descartada (Cf. Allart y Currie 2012: 864). Claro está, luego de esa información, otra vez más pasan sin problemas a otro asunto. Y otra vez, nosotros, los testigos, somos apresurados a empujones a salir de la habitación.

referirse a Ícaro en *Ars amatoria*.<sup>292</sup> La limpieza del lienzo, aunque no revela un celeste tan diáfano como el de la versión van Buuren, ciertamente, no tiene nada de verde, ese verde que extrañamente le da calidez al resultado total de lo que conocemos como la versión de los MRBAB. Pero vayamos a otra conclusión sospechosa de las investigadoras.

Gracias también a la tecnología se conoce hoy que en el dibujo subyacente de la versión más famosa de *Paisaje con la caída de Ícaro* no se encuentra el inusual sol en el ocaso que sí muestra la capa de pintura;<sup>293</sup> sol que tanto ha fascinado a algunos investigadores por desobedecer el relato ovidiano. Sin embargo, que el sol no se evidencie en el dibujo subyacente ¿confirma acaso que su presencia en la capa de pintura responde solo al capricho de un repinte ajeno a su autor? Es decir, ¿se puede concluir que el sol en el ocaso no fue parte del plan inicial o al menos intención en algún momento del proceso de pintado? De ninguna manera. De hecho, la segunda versión del mismo cuadro, la que sí tiene al sol en el cénit como se pinta tradicionalmente siguiendo con fidelidad a Ovidio, tampoco registra ningún sol en el dibujo subyacente. Sin embargo, la posición del sol no solo ha generado interpretaciones de todo corte, sino que sobre todo su ausencia en el dibujo subyacente, ha llevado a Allart y Currie a declarar que Bruegel no es responsable de la famosa versión anómala. Parece pues que para algunos expertos, datos confirmados sí implican certezas. Nosotros no vemos la relación entre el dato confirmado y la “certeza” deducida. La ausencia del sol bien podría deberse a que este fue tomado como un detalle tan simple que era innecesario configurarlo con antelación, un detalle que bastaba con ser colocado solo al final del proceso de pintado, y no en el dibujo subyacente. Los colores de ambas versiones sugieren un momento de la tarde, y por lo tanto exigen la presencia del sol en algún pedazo del cielo. De este modo, el dibujo subyacente que solo alcanzamos a ver gracias a la ciencia, ciertamente nos proporciona una *información válida*, pero no una *verdad* sobre la obra. De hecho, en obras sí unánimemente confirmadas como originales de Bruegel, y cuya capa final de pintura sí incluyen al sol (p.e. *El censo en Belén*), al sol tampoco se le registra en los dibujos subyacentes.<sup>294</sup> Es menester mencionar que son las mismas investigadoras, Allart y Currie, las que han advertido la ausencia del sol en los dibujos subyacentes tanto de *Paisaje con la caída de Ícaro* como de *El censo en Belén*. Sin embargo, en el primer caso, esa ausencia es indicio de que la pintura no fue hecha por Bruegel, y en el segundo –una pintura sí legitimada por ellas como

---

<sup>292</sup> Citado en Kilinski 2004: 93.

<sup>293</sup> Cf. Allart y Currie 2012: 854.

<sup>294</sup> Cf. Allart y Currie 2012: 117.

original—, esa ausencia no es un tema por discutir. Allart y Currie se revelan así no solo antojadizas, sino también negligentes, teniendo en cuenta que el sol en *Paisaje con la caída de Ícaro* es uno de los elementos que utilizan para insistir en que la versión de lo MRBAB no fue pintada por Bruegel.

Cierto es que solo hemos analizado la pintura desde su lado iconográfico, pero este tiene una justificación. *Paisaje con la caída de Ícaro* es una obra que ha sufrido particularmente los maltratos del tiempo y de las intervenciones del hombre. De ahí que nuestras intenciones de ver a Bruegel a partir de un análisis formal se vean limitadas. Sin embargo cabe notar algo que tendría que corresponder a lo que sería la eventual versión original.

Como sucede con *El censo en Belén*, se pueden apreciar diagonales que hacen fluir la lectura del cuadro. Desde el labriego en su avanzar, hasta el sol que se hunde en el fondo. Esa diagonalidad se entrelazaría con una característica iconográfica que señalamos más arriba: la línea que sigue el labrador, aquel que no se detiene ni por un hombre muerto, es la misma línea que sigue el barco, también dirigiéndose hacia la izquierda, e ignorando también a un muerto, en este caso, Ícaro.

\*\*\*

¿Qué extraemos de este análisis? Proveniente de una fuente clásica, la narración de la caída Ícaro debería ser una advertencia para todo aquel cuya arrogancia lo pudiera llevar a querer escapar de la finitud y de la *in-diferencia*. Sin embargo, la esfera humanística, la que recogió y difundió estas fuentes, no parece haberse percatado de su propia *hybris*, esa que la llevó a colocar al hombre como eje e interés central. Vemos autonomía en Bruegel porque bebe como tantos otros de esas fuentes clásicas, y sin embargo, no parece querer seguir la tendencia que sobreexalta al hombre.<sup>295</sup> No solo así no se muestran discordantes esta fuente clásica ovidiana y el mundo labriego. Todo lo contrario, ambas se refuerzan mutuamente. Toda fuente respetable puede así infiltrarse y deambular por lo simple. Y es más, quizá es más legítima esa llamada de atención sobre la *hybris* –tema clásico–, plasmándola en una representación que de ningún modo hace que el hombre casi toque el dedo de dios, sino que más bien coloca sus pies sobre la tierra.

---

<sup>295</sup> Si ya era parte de una tendencia trasplantar las escenas bíblicas a lo vernacular, y así también, el hacer encomio de lo trivial, debe advertirse también que la mitología no escapó a la banalización. Quizá por la influencia y el renacer de las obras de Luciano de Samosata, el mundo de las letras se vio proclive a ya no tratar los temas clásicos bajo la óptica que los dignificaba, sino que a través de lo burlesco, se redujo a los personajes mitológicos a la simplicidad de la condición humana. Esa tendencia será de tal impacto que continuará después del Renacimiento. Podemos verlo, por ejemplo, en la obra de Quevedo.



### 3. De lo sagrado en lo banal: Análisis de *El censo en Belén*

*El censo en Belén* (fig. A15) nos permitirá analizar el modo particular que tuvo Pieter Bruegel de representar las narraciones bíblicas. Es pues este un asunto que merece atención, ya que el número de obras de temática religiosa no es en absoluto menor al interior de su corpus. Nosotros claro está nos abocaremos más al *cómo* de su representación que a la cantidad, de ahí que nos enfoquemos en una pintura específica. Ciertamente, un tal análisis nos abrirá las puertas hacia otras obras del artista, obviamente las que presentan materias similares, pero también las que comparten con ella características allende lo religioso. Emparentadas por más de un tema, pensamos por ejemplo en la que se considera su pareja, *La masacre de los inocentes* (fig. A25), pero también en *La conversión de Pablo* (fig. A26).<sup>296</sup> Tales conexiones –a primera vista menores, pero para nosotros fundamentales– enriquecerán nuestra lectura de *El censo en Belén*, pero también nuestra vista panorámica de Bruegel. Sin embargo, debemos empezar por el caso puntual de la pintura por nosotros aquí singularizada. Vayamos progresivamente desde sus datos generales hacia las características que habremos de explotar.

Al igual que *Paisaje con la caída de Ícaro*, pero también que *La masacre de los inocentes*, *El censo en Belén* es propiedad de los Museos Reales de Bellas Artes de Bélgica (MRBAB). Fue adquirida en 1902, habiendo pertenecido antes a la colección van Colen de Bouchout.<sup>297</sup> Como sucede con muchas otras de Bruegel, no se conoce su anterior paradero, y ni siquiera se poseen datos precisos sobre su estancia entre los van Colen de Bouchout.<sup>298</sup>

La atribución no presenta dificultades, ya que por vía tecnológica puede corroborarse la legitimidad de la firma del pintor, “BRVEGEL”, de esa forma romana y en mayúsculas que ya se había hecho costumbre, con algunas excepciones, desde 1559. Lo que no queda del todo claro es la fecha. Si en el panel se observa, aunque no con total claridad, la inscripción “1566”, los estudios científicos han determinado que el último dígito corresponde a una adición posterior.<sup>299</sup> Dominique Allart y Christina Currie señalan sin embargo que la posición de la firma en esta pintura es similar a la

<sup>296</sup> *La masacre de los inocentes* (ca. 1567, Kunsthistorisches Museum, Viena), *La conversión de Pablo* (ca. 1567, Kunsthistorisches Museum, Viena). Si se trata de lo eventualmente político, la recién mencionada, y asimismo *Los peces grandes se comen a los pequeños* (1556, original perdido). Si se trata de la horizontalidad entre lo relevante e irrelevante, *Paisaje con la caída de Ícaro*, entre otras. Si se trata del impacto de la nieve, la naturaleza en general, y su relación con las actividades humanas, pensamos en sus primeros dibujos, pero también, y de período posterior, en su serie de los *Meses*.

<sup>297</sup> Cf. Allart y Currie 2012: 102.

<sup>298</sup> La parte posterior del panel lleva impresa en cera sellos de la familia van Colen de Bouchout, lo que permite especular sobre fechas y pertenencias. Cf. Allart y Currie 2012: 102-103. Sin embargo, no solo por su vaguedad, consideramos que esto no afecta nuestro estudio.

<sup>299</sup> Cf. Allart y Currie 2012: 103.

inscrita en *La predicación de San Juan Bautista*, obra de 1566, y también pintada sobre panel de roble.<sup>300</sup> ¿Confirman ambas investigadoras con ello su adhesión a esta datación? Las autoras no dicen más al respecto, y solo añaden este último dato.

En cuanto al soporte, este es un panel de roble como la mayoría de las obras hasta ahora encontradas y legitimadas. Sus dimensiones (115.5 x 164.5) la colocan entre las obras de Bruegel de formato grande.<sup>301</sup>

Por el lado de la técnica, los análisis revelan una *imprimatura* blanca (albaya y tiza) que provee a toda la obra de un cierto efecto estético, ya que tal *imprimatura* trasciende en las capas superiores. De hecho, se han podido detectar partes del panel en las que solo el blanco de la *imprimatura* representa la nieve.<sup>302</sup>

Por su parte, el dibujo subyacente es considerablemente detallado (fig. A15.4). Notamos pues claramente a las personas, los rasgos de sus rostros –para el caso de las más cercanas–, los detalles de sus vestimentas. Asimismo, los árboles han sido dibujados de modo casi pormenorizado, así como los animales, la mayor parte de las construcciones, las carretas, etc.<sup>303</sup> Y puede observarse, si comparamos este dibujo con el resultado final, que poco ha sido abandonado en el proceso, y así también poco ha sido lo adicionado. El sol, como en el caso de *Paisaje con la caída de Ícaro*, no parece haber sido dibujado.<sup>304</sup>

Finalmente, como lo han advertido Allart y Currie en sus varios análisis técnicos, aquí como en muchas otras de Bruegel no se percibe ningún rastro de *pouncing*, cosa que por el contrario sí se da de modo constante y evidente en los trabajos de su “imitador”, su hijo, Pieter Bruegel el Joven (también investigado por ellas y con mucha mayor amplitud.) El dibujo subyacente, se presume, debe ser el resultado de estudios anteriores. Sin embargo, no ha sobrevivido ningún dibujo preparatorio de ninguna pintura.<sup>305</sup> Pieter Bruegel el Joven habría estado en posesión de aquellos dibujos preparatorios, y los habría usado para sus obras precisamente por medio del *pouncing* para de ese modo alejarse lo menos posible de las obras de su padre que tanta demanda tuvieron luego de su muerte. En favor de esta hipótesis, se observa que en las copias del hijo, el sol en *El censo en Belén* está ausente (así como está ausente en el dibujo subyacente de la versión del padre). Esto sugiere que para

<sup>300</sup> Cf. Allart y Currie 2012: 103. *La predicación de San Juan Bautista* (1566, Museo de Bellas Artes, Budapest).

<sup>301</sup> Las obras de Bruegel se ajustan en su mayoría a dos formatos. Las de formato grande son de aproximadamente 114.7 x 172.0 cm, las de formato pequeño, 36.48 x 57.36 cm. Las de medida inusual son: *La predicación de San Juan Bautista*, *La adoración de los magos* (1564), La “pequeña” *Torre de Babel*, *Dos monos*, y *Tres soldados* (1568, The Frick Collection, Nueva York).

<sup>302</sup> Cf. Allart y Currie 2012: 107.

<sup>303</sup> Para esto nos servimos del estudio de Allart y Currie, el cual proporciona las imágenes por reflectografía infrarroja, tanto en su libro como en la página web diseñada para complementar el libro.

<sup>304</sup> Cf. Allart y Currie 2012: 115.

<sup>305</sup> Cf. Allart y Currie 2012: 117.

sus copias él hizo uso, no de las pinturas, que probablemente nunca vio, sino de los dibujos preparatorios de su padre, y de ahí la ausencia del sol. Y es que la única pintura presente con Bruegel a la hora de su muerte en 1569, fue *La urraca sobre la horca*, y en 1569, Pieter Bruegel el Joven apenas tenía cinco años, no habiendo podido ser entonces testigo de las pinturas que se ejecutaron y se vendieron antes.

*El censo en Belén* está pintado desde la “perspectiva de pájaro”, es decir no se trata de una vista cenital, pero sí se encuentra el punto de vista del observador lo suficientemente elevado como para descartar un ojo humano. Esta perspectiva es así la de una vista oblicua de arriba hacia abajo hacia el escenario de los hombres, y lo suficientemente amplia, dada su altitud, como para apreciar un gran número de personas, el paisaje dentro del cual están envueltas, así como el fondo lejano que parece no inquietarlas. En el caso de *El censo en Belén*, esta elevación del punto de vista contribuye a un panorama nutrido de escenas y actividades de diferente corte, diversas partes del entorno natural, etc. Veremos cómo esta característica tendrá consecuencias en la impresión que deja la obra, su inevitable impacto en el estudio iconográfico.

En cuanto a los colores, estos son variados (marrones, azules y verdes; apenas unos cuantos rojos y anaranjados), pero siempre trabajados con baja saturación, y entonces de modo opaco. Es notoria sin embargo y evidentemente la predominancia del blanco (en mucha menor medida Bruegel también usa el negro). El trabajo del blanco que se logra tanto con la *imprimatura* blanca como con las capas de blanco posteriores, le da al todo de la obra una vivacidad particular. De hecho, aunque los colores usados, y que ocupan buena parte de la obra, presentan una baja saturación, sí gozan de un buen grado de luminosidad gracias a la *imprimatura* blanca de la base y que trasciende sobre ellos. De ese modo, la opacidad de los marrones y de los verdes, no significa aquí falta de brillo, y así tampoco, hacen padecer a la escena de falta de movimiento.

La superficie por su parte no es totalmente plana. Por ejemplo, las bolas de nieve con las que juegan los niños, sobresalen en volumen, lo que alimenta aun más la sensación de movimiento, y entonces de acción. Pero sobre todo, el albayalde usado en la *imprimatura*, y a diferencia de las capas de albayalde posteriores, se caracteriza por una gruesa granularidad perceptible en toda la superficie.<sup>306</sup> Al trabajo del espacio ejecutado en esta obra, ya nos referimos en el primer capítulo. Vayamos ahora a lo iconográfico que es finalmente nuestra preocupación central.

---

<sup>306</sup> Cf. Allart y Currie 2012: 119.

Como sucede con otras representaciones bíblicas de Bruegel, *El censo en Belén* se caracteriza por el modo des-protagonizante y des-idealizado de lo sagrado, y al mismo tiempo, por su enmarcación en el plano local neerlandés. En ese sentido es parte de toda una tradición que se dio no solo en Flandes.<sup>307</sup> Sin embargo, creemos que esta obra propone más que solo una relocalización de la escena bíblica. En efecto, ¿es esta una escena típica en el arte en general?

La escena representada se extrae de Lucas 2:1-5. Es decir, lo que tenemos ante nosotros es una narración “menor”. No estamos ante un *evento*, sino más bien ante un hecho intrascendente y discreto, y de hecho, bastante mundano. Esta escena más bien antecede al evento –el nacimiento de Jesús–, es decir, a lo sí trascendente. Sin embargo, aunque intrascendente, explica por qué se encontraban José y María en Belén, siendo habitantes ellos de Nazareth, y encontrándose María cerca del alumbramiento (con este desplazamiento se cumplía la profecía anunciada en Miqueas 5:2). En efecto, un edicto de Augusto César promulgado en los días cercanos al nacimiento de Jesús, exigía a todos los que estuvieran bajo dominio romano, a acudir a su ciudad de origen para ser empadronados. José, descendiente de la línea de David, debió así retornar a su pueblo para el censo. Si el nacimiento es narrado en Lucas 2:7, Bruegel nos presenta apenas la puesta en escena de los versículos justo anteriores (Lucas 2:1-5).

El carácter intrascendente de este momento es afianzado por el marco en el que Bruegel lo presenta, el marco de la cotidianidad en Flandes. Pero a ello no se limita la escenificación anacrónica de Bruegel. Si el empadronamiento romano respondía a la intención de cobrar impuestos, Bruegel presenta no un simple cambio de espacio y tiempo, no un simple acercamiento –como lo hacían las pinturas devocionales– al observador de su época. Bruegel hace algo más preciso, y por cierto fuera de lo devocional: un paralelo con su propio y particular contexto. Sus intenciones parecen así ir más allá del tomar lo bíblico y colocarlo en un plano local.

José, sometido por fuerza a una ley foránea, debe pagar impuestos. ¿Qué mandato extranjero es el que gobierna en la Flandes contemporánea a Bruegel? Que el asunto que mueve a las personas situadas en la parte delantera de la pintura es monetario, Bruegel lo hace evidente al pintar a un hombre entregando monedas, y encontrándose en la parte externa del mostrador, y a un segundo hombre recibéndolas en la parte interna. El hombre que recibe dispone además de lo parece

---

<sup>307</sup> Aunque más de uno señala que una tendencia desde fines de la Edad Media fue representar lo bíblico, y entonces lo sagrado en medio de un ambiente local y actual, para así acercar el contenido de la religión al observador, nos interesan aquellos textos que se sumergen en los detalles del origen e influencias de esa tendencia. Uno de esos textos es el siguiente: RUDA, Jeffrey. “Flemish Painting and the Early Renaissance in Florence: Questions of Influence”. En *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, volumen 47, número 2, pp. 210-236.



ser un registro en papel, y anota en él (fig. A15.5). Que se trata de un cobro organizado por la Corona Española es claro por su parte porque de la pared del local cuelga un panel con un símbolo particular, el águila imperial de los Habsburgo (fig. A15.6). No son entonces los personajes bíblicos los únicos que pasan aquí “desapercibidos” (por cierto, el detalle del cobro es también “marginal”). Este sometimiento a la ley extranjera se manifiesta también como parte del *estado común* de las cosas. En otras palabras, podría ser intencional que Bruegel sumerja su propia actualidad en la *no-preponderancia*. Insistimos de este modo que no se trata de un simple anacronismo, y entonces de un modo anecdótico de representar lo bíblico. Ahora, ¿significa esta *no-preponderancia* que Bruegel le resta importancia a lo representado, aquí tanto lo bíblico como el poder de turno al cual estaban sometidos los Países Bajos? De ninguna manera. Más bien, se trata de todo lo contrario.

La *no-preponderancia* la entendemos como la herramienta que permite revelar las estructuras que más bien son *esenciales*, pero como en efecto se da lo esencial, i.e. como aquello que recorre todo y que está siempre presente sin ser percibido de modo destacado, razón por la cual tiene mayor fuerza que lo que sí es evidente. Es pues aquello que se ha vuelto *natural* y por lo mismo ya no llama la atención, se le deja ser, se le deja actuar. Lo realmente poderoso es lo que se hunde en la *in-diferencia* (sea un poder legítimo o no). En este caso, tenemos dos poderes opuestos, tanto el milagro esperado como el poder que oprime a la sociedad neerlandesa. Este último, aunque ilegítimo, es innegablemente de trascendencia. Afecta en más de un nivel a la sociedad en la que se ha instalado (con impuestos, persecución, muerte, censura). Sin embargo, aunque es duro, es también temporal. Esta escenificación contrasta en efecto esos dos poderes. Las monedas representan el poder terrenal. Aquí el tributo a los Habsburgo, en la Biblia, el tributo al César. Ello puede observarse tanto en el pasaje por nosotros ya citado (Lucas 2:1-5), pero también más adelante en Lucas 20:20-26 (se repite la misma historia en Mateo 22:15-21), y esto en claro contraste con lo eterno y realmente soberano. Veremos más adelante que la idea del tiempo terrenal que siempre cambia y que todo lo cambia es representada por otro elemento iconológico. Aquí queremos destacar que así como los denarios acuñados con la imagen del César son contrastados con lo que le corresponde a dios (Lucas 20:20-26), aquí con Bruegel, se hace un paralelo entre el férreo dominio del emperador de turno con la verdadera fe representada por María gestante. Y es más, ese contraste tiene aquí en Bruegel un sentido aun más crítico, ya que el emperador de turno, en este caso Felipe II, pero también antes de él, Carlos V, eran fervientes católicos, y, sin embargo, aquí ellos son separados y distinguidos de lo legítimamente sagrado, es decir, de aquello que supuestamente aquellos gobernantes

profesan y defienden. Pero volviendo al asunto de la *no-preponderancia*, ¿qué otros elementos hundan esta escena en lo cotidiano?

Bruegel, en efecto, construye un escenario flamenco. Por ejemplo, lo advertimos en las características del mesón al que acuden las personas a pagar los impuestos (la corona y el cántaro en el muro de enfrente).<sup>308</sup> Pero no solo estamos ante ciertas características de un cierto lugar, es decir, no estamos ante algo inerte. Por el contrario, estamos ante *actividades*, y en este caso, actividades *mundanas*: la matanza de cerdos para el alimento, el arribo de barriles con bebida, el juego de los niños, el trabajo de los hombres, el calentarse junto al fuego, etc. La coacción española es así otra situación muda que se confunde en el todo. Pero como lo vimos ya en este capítulo, la cotidianidad no es un mero silencio, todo lo contrario, refuerza aquí lo presentado, y probablemente refuerza así la visión del autor. Si la dureza de la presencia española es ahogada en el todo, ello no la minimiza. Por el contrario, Bruegel nos hace ver con ello cuán bien asentado estaba este dominio. Del mismo modo, no es minimizada María. ¿Por qué señalamos esto último?

Hay quienes señalan, a partir del escenario flamenco del XVI y de la alusión a los Habsburgo, que este cuadro no trata sobre la natividad. Sin embargo, la natividad sí está presente, solo que de una forma particular. Ella no es una simple excusa para presentar otro tema. Es decir, Bruegel no anula la natividad. Lo que nosotros observamos es que Bruegel más bien conjuga elementos dispares porque gracias a esa conjugación surge y se construye la idea a transmitir. No solo se hace patente aquí otra vez la humildad de aquello que será lo central para la Iglesia, posterior grupo de inmenso poder. Bruegel podría estar matizando aquí la narrativa de otro modo: ¿está a la espera Bruegel de un milagro, de una venida silenciosa de algo lleno de vida y de luz que cambie la situación (político-social) de Flandes? La *fecundidad* está pues representada por María, y si bien ella esconde su barriga, las espigas de maíz apuntan hacia ella, las espigas de maíz son pues un símbolo de fecundidad.<sup>309</sup> (fig. A15.7)

Se anuncia así lo que está por venir, si bien nadie lo ve. La natividad es ese milagro que se gesta en silencio, en medio de lo no-preponderante. Quizá porque la *vida* misma se da siempre entremezclada con lo no-preponderante (p.e. el labriego, los hombres simples en general en medio de faenas cotidianas, su trabajo, su comunicarse con la tierra, su celebrarla, su comer de ella, su regresar a ella –morir, vomitar, defecar–, etc.). La natividad entonces por su augurio, pero también por el

<sup>308</sup> Stechow 1990: 100.

<sup>309</sup> Este elemento será también usado en otra pintura, aunque de tema bastante diferente, *Boda campesina*, donde la idea de fecundidad ciertamente es también pertinente.

contexto político-religioso del momento, juega aquí un rol crucial. Se cruzan las narrativas “disparas”, se alimentan entre ellas. Quizá esto último sea aun más manifiesto con estas otras presencias anacrónicas que presentamos a continuación.

Por un lado, tenemos la iglesia que se encuentra muy al fondo, casi marginada en la esquina superior izquierda del panel; una construcción más entre las otras. La presencia de la iglesia en esta escena ciertamente es anacrónica, pero ¿qué dice su distancia? ¿Quiere decir esto que el nacimiento de Jesús poco tiene que ver con la Iglesia? No lo sabemos. Pero recordemos que vimos algo similar, una iglesia alejada del pueblo, en *Danza campesina* (fig. A16.2). Sin embargo, quizá el asunto es mucho más sencillo, y solo se trata de colocar un elemento común del escenario flamenco. Sin embargo, hay otro anacronismo que sí podría revelar una oposición entre la Iglesia y la fe, y es la cruz que se encuentra en lo alto de la humilde casa del centro (fig. A15.8). En su puerta se encuentra de pie lo que parece ser un leproso. ¿Refuerza la humildad de esta casa, y su colocarse espacialmente en oposición al lugar del cobro de impuestos donde fluye el dinero, la separación entre la fe y el poder? ¿Está el milagro (la curación del leproso) del lado opuesto al catolicismo institucional representado por los Habsburgo? Wolfgang Stechow advierte la semejanza entre la pequeña cabaña que, según nosotros, parece haber sido destacada intencionalmente, tanto por su humildad como por encontrarse casi al centro y rodeada de vacío, con la cabaña en la que María da a luz en *La adoración de los reyes magos* (versión de 1567), y entonces de fecha muy cercana a la estimada para la pintura que ahora estudiamos (fig. B44).<sup>310</sup> En efecto, en ambas pinturas, las cabañas se distinguen por su evidente falta de solidez respecto de las construcciones aledañas. Cabe tener en cuenta aquí lo avanzadas y hasta sofisticadas que lucían Bruselas y Amberes en su urbanismo en comparación con las ciudades de la parte norte de los Países Bajos.<sup>311</sup> De tanto pensar en el mundo campesino de Bruegel, solemos pues olvidar que él estuvo la mayor parte de su vida entre dos ciudades que irradiaban esplendor en aquella época. Si es evidente que Bruegel no pinta construcciones lujosas, sí es cierto que las cabañas de ambas pinturas, son más que humildes en comparación con su entorno. Sin embargo, no nos atrevemos a adherir con la sugerencia de Stechow sobre la semejanza entre ambas cabañas (y el significado posible de esta semejanza), aunque esa sugerencia no deja de resultar interesante.

---

<sup>310</sup> Cf. Stechow 1990: 100.

<sup>311</sup> Cf. Huizinga 1955: 27. Podemos verlo también en las representaciones del espacio flamenco urbano de Rogier van der Weyden, y claro, en los dibujos del mismo Bruegel.

Pero, contrastemos nuestra propuesta con otras, ¿conducen todas las investigaciones en que hay en *El censo en Belén*, así como en otras obras similares, una crítica de Bruegel a su contexto político-religioso? Si nosotros insistimos en esa posibilidad es porque ello subrayaría que Bruegel pudo haber tenido una postura sobre su propio presente, y que además trabajó esa referencia político-religiosa dentro de lo que hemos propuesto como hilo conductor de su *corpus*: la preponderancia de lo no-preponderante.

En un artículo de 1977, Albert Deblaere S.J. rechaza las interpretaciones que sugieren que Bruegel habría sido un opositor a la religión católica y al gobierno español. Entre los casos por él rápidamente analizados, señala que *El censo en Belén* no podría ser de ningún modo una condena al excesivo y escandaloso impuesto conocido como la “décima”, ya que ello resultaría anacrónico. Deblaere no se equivoca, la “décima” fue concebida y anunciada por el duque de Alba en 1569, el año de la muerte de Bruegel, y fue puesto en práctica recién en 1570.<sup>312</sup> La molestia ante el impuesto fue tal, que se le considera como uno de los desencadenantes principales de la Guerra de los ochenta años. Sin embargo, la “décima”, aunque duramente criticada, fue solo un nuevo impuesto, no el primero. Ya desde la década de los 40, se había intentado un impuesto así de duro, y si bien fracasó, ello no impidió la aplicación de otros impuestos “menores”.<sup>313</sup> Ahora bien, no es que Deblaere se cierre a lo que sí es evidente al ojo (tales y cuales símbolos), y considera pues que Bruegel sí fue crítico en cierta forma del catolicismo, pero solo aquel caracterizado por su sectarismo y obscurantismo.<sup>314</sup> No considera sin embargo que Bruegel se haya distanciado del todo de la fe cristiano-católica misma. Esto, en efecto, es posible, como lo sugerimos en nuestra introducción: nada puede determinar enteramente su fe; su crítica podría ir dirigida solo a la Institución. Deblaere proporciona como sustento de tal fe el que haya sido enterrado en Notre-Dame de la Chapelle. Este último dato no es para nosotros concluyente, ya que no se guarda registro de por qué se decidió enterrar a Bruegel en aquel recinto (la decisión podría haber sido ajena al pintor).

Deblaere sugiere también que las obras de Bruegel con tema cristiano no son arte religioso. Arte religioso es lo que produjeron sus predecesores, afirma Deblaere. Por el contrario, las obras de Bruegel no estaban destinadas al culto o a la liturgia. Las obras de Bruegel son así, para Deblaere, obras seculares, o en otras palabras, Bruegel no le dio un aspecto secular a imágenes religiosas, sino que más bien

---

<sup>312</sup> Deblaere 1977: 178.

<sup>313</sup> Pirenne 1907: 209-210, 219, 264 y ss. Ver también: Hart, Jonker y van Zander 1997: 13. La historia de los impuestos es constante, y provocó más de una reacción en diferentes momentos.

<sup>314</sup> Lamentablemente, Deblaere no esclarece a qué o a quiénes se refiere con esos adjetivos.



introdujo motivos cristianos al género secular.<sup>315</sup> Con esto, creemos nosotros, reduce el papel que juega la presencia de lo bíblico. Asimismo, y conectado con lo anterior, Deblaere afirma que, siendo menos escolástico, menos retórico, menos complicado que sus contemporáneos y antecesores, Bruegel daba lecciones a través de su arte.<sup>316</sup> Pero enfocándonos en lo justo anterior, y en desacuerdo con Deblaere, aunque las pinturas de Pieter Bruegel no fueron destinadas al culto, ni a ser expuestas en general ante un público, para nosotros ello no significa que lo religioso en Bruegel sea apenas un motivo dentro de una predominancia secular, y en este caso, popular. Deblaere pues considera que Bruegel se mantuvo en el rubro que él fundó, el género de las escenas campesinas.<sup>317</sup> ¿Pero tuvo Bruegel tal consciencia de su propio hacer, es decir, de su lugar/etiqueta en la historia del arte, y adicionalmente, decidió por ello sedimentar esa vena vernacular y solo ella? ¿No pudo ser un artista en un sentido mayor de la palabra, i.e. consciente e inconsciente al mismo tiempo (i.e. autor, sí, pero incapaz pues de controlar *todo* su arte), configurador de su propio estilo y de su propio modo de plasmar contenidos, con su propia posición respecto de las cosas (religiosas, morales, políticas, cósmicas, o lo que fuere), pero al mismo tiempo absorbiendo inevitablemente su entorno (tradicción artística, contexto, etc.)? Es decir, ¿acaso no es posible que, en lugar de mantenerse en un solo género, se aplicara también a varios más, aun si algunos de esos otros géneros ya habían sido más que explotados por otros? ¿Acaso no pudo Bruegel optar por pintar representaciones religiosas *a su modo*? Y, por otro lado, y pensando en lo afirmado por Deblaere, ¿acaso se limita la religión al culto? Y es que la propuesta de Deblaere, aunque interesante, casi hace imposible comprender la religión fuera del culto, como si la fe y la práctica religiosa, se limitaran a lo ritual y devocional, y no se entrelazara con la concepción intelectual que se pudiera tener de aquello. Finalmente, más que el *qué*, Bruegel parece caracterizarse por el *cómo* (o su *qué* debe comprenderse desde su *cómo*), de modo que independientemente de tratar temas tradicionales u originales, siempre destaca por su *modo* de representarlos. Al respecto, no estamos de acuerdo con Margaret A. Sullivan cuando señala que el período más productivo e interesante artísticamente de Bruegel es el de los años 1559-1563, ya que fue en esos años que produjo *sus* propios temas, convirtiéndose en un pionero en ellos, mientras que antes y después se

---

<sup>315</sup> Cf. Deblaere 1977: 180.

<sup>316</sup> Cf. Deblaere 1977: 180. Estamos de acuerdo con Deblaere en el modo de Bruegel de ser menos retórico y complicado que sus pares, anteriores y posteriores a él. Ahora bien, esta “menor complicación” también se da, coherentemente, en su estilo. Lamentablemente, esta “simplicidad” ha tenido una consecuencia negativa: la menor consideración que ha sufrido su obra en lo iconográfico y en lo estilístico. En contraste con ese desdén, Allart y Currie rescatan la técnica de Bruegel, sus modos de ejecución, su maestría en el uso de las “reservas”, llegando a afirmar que Bruegel es engañosamente simple, pero que su dominio de la ejecución no es solo evidente, sino incluso admirable. Cf. Allart y Currie 2012: 101, 125, 135, 139, 161.

<sup>317</sup> Cf. Deblaere 1977: 181.

limitó a pintar/dibujar temas tratados ya por otros. Para Sullivan, esa “continuidad” respecto de la tradición delataría conformismo.<sup>318</sup> Para nosotros, por el contrario, Bruegel se muestra también o incluso más autónomo, cuando al representar “lo mismo” que otros, lo hace de un modo completamente *otro*. Vemos pues en su representar lo bíblico, un estilo propio.

Pero volviendo a Deblaere y a su idea de que estamos solo ante pinturas de género con una *adición menor* de motivos religiosos. Para nosotros *El censo en Belén* es más bien una manifestación suficientemente compleja como para reducirse a tal o cual motivo. En ella se da tanto lo religioso como el contexto particular de Bruegel, y cada elemento tiene una fuerza a tomar en cuenta (no es solo un decorado): lo religioso no es un mero añadido, lo político no es un detalle inocuo, y lo simplemente cotidiano, lo no-preponderante, cumple un rol respecto de lo que es encerrado en él, y no es entonces un mero escenario. De hecho, lo no-preponderante sería no solo la cotidianidad de las faenas diarias, sino también la (lamentable) cotidianidad de la opresión política. ¿Cómo se legitima la aparición de esto último? Mediante el paralelo entre los censos/cobros operados por un poder extranjero y tiránico. Sin embargo, ello no es lo único aquí canalizado: lo sagrado, en ambos contextos (el bíblico y el contemporáneo a Bruegel), está del lado del pueblo, de los “simples”, los intrascendentes, los no-preponderantes. Y tampoco podemos de ningún modo pasar por alto el contexto político-social que vivió Bruegel.

Entre los diferentes fenómenos ligados a lo religioso en el siglo XVI de los Países Bajos, podemos mencionar: el catolicismo oficial impuesto por la Corona española, ya con Carlos V, pero sobre todo con su sucesor Felipe II; el catolicismo erasmista, el neoestoicismo de Justus Lipsius, la impresión y la difusión masiva de traducciones vernaculares de la Biblia, las diferentes tendencias protestantes (calvinismo, luteranismo, zwinglianismo, anabaptismo, familismo, etc.), la violenta represión contra las herejías, etc. Así también deben considerarse las diversas fuentes de las que se desprenden los temas por Bruegel pintados: la narración bíblica, relatos extra bíblicos como *La leyenda Dorada* (de donde se desprende *La muerte de la Virgen*), clasificaciones también extra bíblicas como la serie de los vicios y de las virtudes, y claro, como ya mencionado, su particular contexto neerlandés. El contexto es pues una pieza clave para los investigadores a la hora de llegar a tal o cual conclusión.

En efecto, uno de los datos recurrentes en los estudios sobre Bruegel es el de las revueltas de agosto y septiembre de 1566 en Amberes, revueltas por las que

---

<sup>318</sup> Cf. Sullivan 2010: 1-2, 15, 175-176, 205.

iglesias fueron atacadas y diferentes imágenes santas fueron quemadas y destruidas. Luego de ese acontecimiento, Margarita de Parma, en ese entonces regente de los Países Bajos, y de por sí designada en 1559 por Felipe II para perseguir a los herejes, fue reemplazada por el Tercer Duque de Alba, Fernando Álvarez de Toledo (1507-1582), con el fin de poner en juego una acción más directa, y por qué no, más brutal. Sin embargo, el turbulento contexto que anexaba lo religioso a lo político, de ningún modo se reduce ni a la revuelta iconoclasta de 1566 ni a la subsecuente incursión del duque de Alba y de sus 17000 soldados. Ya desde 1521, y entonces antes del nacimiento de Bruegel, se habían implementado medidas de represión contra los luteranos. Y ya en 1525, se ejecutó al primer protestante en razón de su fe.<sup>319</sup> A partir de ello, las ejecuciones se hicieron más comunes, y de hecho fueron más numerosas al surgir el anabaptismo, y más aun luego de su levantamiento en 1535 en Ámsterdam.<sup>320</sup> El castigo por adherir a ellos era la muerte. El terror era no solo oficial, sino abrumador y constante.<sup>321</sup> Sin embargo, a la hora de analizar qué podría haber querido decir Bruegel en *El censo en Belén*, las investigaciones parecen reducir el escenario político-religioso a los eventos que se dieron apenas en los últimos años de su vida, desechando con ello la posibilidad de que Bruegel hubiera podido tener un interés crítico, concluyendo quizá con ello que lo político sería solo un tema marginal. Quizá esto responde al afán de ciertos investigadores de quitarle a Bruegel todo tono serio. En todo caso, lo reiteramos, la tensión religiosa y subsecuente dureza por parte de los Habsburgo fue parte del día a día incluso antes de que Bruegel naciera, continuó durante su vida, y siguió siendo intensa después de su muerte. Bruegel nació y creció en un medio profundamente enmarcado en la intensidad y en la *cotidianidad* de lo político-religioso. Sin embargo, las investigaciones –creemos nosotros– no le dan el peso suficiente. Veamos lo que piensa Irving L. Zupnick al respecto.

Zupnick observa contradicciones entre los datos que se poseen: 1) la popularidad de Bruegel del lado español (Granvelle y Felipe II compraron obras suyas; Felipe II por cierto también poseía un número interesante de obras de El Bosco, ¿y no era Bruegel a los ojos de otros, un “segundo Bosco?”), 2) el comentario no

---

<sup>319</sup> Cf. Arblaster 2004: 16.

<sup>320</sup> No hay que olvidar tampoco el Saqueo de Roma de 1527. Aunque está lejos de ser el motivo por el cual Carlos V hizo entrar a sus tropas en tierras italianas, lo que finalmente se desencadenó, el pillaje anticatólico por parte de los lansquenets (mercenarios alemanes que, al parecer, en buena parte eran luteranos), le abrió las puertas a Carlos V para intervenir, primero en Alemania, en contra de la Reforma que se estaba dando al norte de Europa.

<sup>321</sup> Si Carlos V luchó contra las herejías, y defendió en general lo católico y eclesial –en 1550 publicó un edicto por el cual se prohibía todo criticismo al Clero–, al mismo tiempo protegió sin embargo y estuvo rodeado de erasmistas. Esa situación cambió drásticamente con la llegada de Felipe II. Con él, toda forma de humanismo e intelectualismo fue perseguida como sospechosa de disensión, y los erasmistas tuvieron que desaparecer.

concluyente de van Mander de que Bruegel hizo dibujos mordaces que pidió a su esposa destruir, 3) lo indirecto y abstruso de sus representaciones que serían de corte crítico, y 4) el hecho de que en el período de mayor tensión, desde 1565 en adelante, Bruegel dejara de lado las obras “críticas”.<sup>322</sup>

Ataquemos primero el último punto. Zupnick mismo admite *El censo en Belén*, *La conversión de Pablo*, y *La masacre de los inocentes*, obras con elementos críticos (él mismo las señala así), como pinturas que datarían de 1566 y 1567, es decir, durante el período por él señalado como el de mayor tensión, es decir, durante la época en la que Bruegel, según Zupnick, dejó de lado ese tipo de representaciones. ¿No hay ahí una contradicción? Zupnick la resuelve concluyendo que esas obras no son realmente políticas, ¿de qué modo lo hace? Conjugando dos hechos: 1) La gravedad del tumulto político-religioso de esos años, y la amenaza que significaba para los que estuvieran contra la postura oficial, 2) el cómo van Mander nos advierte de lo cauteloso que fue Bruegel. Conclusión: Bruegel no podría haber hecho obras de un tal corte. Sin embargo, Zupnick ya había calificado de demasiado vagas las líneas de van Mander en las que se refiere a la cautela de Bruegel.<sup>323</sup> Además, la cautela de un Bruegel pidiéndole a su esposa que destruya sus dibujos mordaces, puede deberse a que, como van Mander lo precisa, Bruegel estaba cerca a su muerte; otra podría haber sido su actitud cuando podía hacerse responsable de sus propias obras. Pero pasemos a otro detalle.

Si nos concentramos en las pinturas en las que aparecería el Duque de Alba, *La conversión de Pablo* (fig. A26) y *La masacre de los inocentes* (fig. A25), se dice que el temido español no sería aquella figura de negro, ya que esos cuadros serían de no después de 1566, mientras que el duque de Alba llegó a Flandes recién en 1567. Sin embargo, tenemos dos argumentos en contra de esa idea: la fama del duque de Alba y de sus métodos sangrientos ya era conocida en una Flandes que de por sí ya conocía bastante bien el horror de la persecución religiosa. El Duque de Alba llegó a Flandes luego de una larga y exitosa trayectoria en la que destacaron sus servicios a Carlos V en su lucha contra el protestantismo.<sup>324</sup> Bruegel podría haber reunido uno y otro elemento (las “imprecisiones” no son pues una rareza en su producción, y además el duque de Alba era conocido como el “duque negro” por su forma de vestir).<sup>325</sup> Asimismo, tenemos que advertir que en realidad nadie ha determinado con seguridad cuándo pintó Bruegel los cuadros recién mencionados, y entonces pudo haber

<sup>322</sup> Cf. Zupnick 1964: 283-284.

<sup>323</sup> Cf. Zupnick 1964: 283 y 288.

<sup>324</sup> El duque de Alba llega a Flandes cerca de cumplir 60 años. Quizá la victoria más famosa fue por la batalla de Mühlberg en 1547. Otras batallas se dieron en Francia y en Italia. Todas ellas previas a su entrada en Flandes.

<sup>325</sup> Cf. Hagen y Hagen 2010: 10.



ejecutado ambas obras en 1567 o por qué no en 1568, luego de la llegada del duque de Alba y de su “Tribunal de la sangre”, tribunal que marcó para siempre, al ya famoso “duque negro”, como el “duque de hierro”.

En cuanto a sus otras dudas, Zupnick considera que si la postura crítica de Bruegel hubiese sido clara y firme, es incomprendible que al mismo tiempo haya sido tan indirecto en sus obras. Lo que nosotros no comprendemos es por qué esa falta de elementos “evidentes” debería pensarse solo en relación a su postura respecto del contexto político-religioso. Sí es comprensible sin embargo que en el siglo XX, tiempo del artículo de Zupnick, se piense que la divulgación de ideas y de información, sea (y deba ser) explícita y abundante en sus evidencias: todo es dicho, todo es revelado, y todo siempre de modo exotérico. ¿Podemos exigirle eso a una obra de arte? Ahora, en Bruegel quizá no haya afán de esoterismo y ocultación. Sí, en efecto, la represión podría explicar ciertas sutilezas, pero también podríamos estar simplemente ante un *modo* legítimo de representación que ni busca ni considera como única vía una exposición explícita de la idea conductora. Además ¿es Bruegel realmente indirecto? En Bruegel los detalles críticos no están velados. Quizá no ocupen el primer plano, pero sí son claramente visibles. Lo vimos con su serie de los *Vicios*, y aquí también son notorias las referencias a la Corona española.

Zupnick sugiere además un “deseo normal de auto-preservación” por parte de Bruegel, pero –y dejando de lado que ello sugiere una cierta cobardía de la parte de Bruegel–, una cosa es ser el *autor* de tales supuestas obras mordaces, y esconderse, y otra muy diferente, dejar que una esposa e hijos carguen con las responsabilidades del autor luego de su muerte; eso no sería miedo. Además, ¿Bruegel tuvo miedo al final, pero no antes? ¿Acaso la dura represión llegó solo después? ¿No hay en *Ira* de 1559 un personaje demoníaco con las llaves de San Pedro, símbolo del poder papal, en su casco, y este personaje está por cierto en la parte delantera del dibujo (reiteramos, además, con esto, que no escondía sus críticas)? Su estilo indirecto o de detalles no puede ser determinado en sus porqués. Si fue parte de su estilo, de un modo por entonces naturalmente no-exotérico a lo siglo XX, si fue por prudencia o por temor, o por poseer un carácter reflexivo naturalmente llevado a no adherir cien por ciento a nadie, y a mantenerse distante de todos, etc.<sup>326</sup> La pregunta entonces, no es

---

<sup>326</sup> Respecto del temor, no es solo van Mander quien proporciona esta pista, sino que en efecto no se sabe quiénes adhirieron a qué, ya que algunos solo fueron católicos de fachada, mientras que clandestinamente profesaban otra fe. Amistades y relaciones laborales, han apresurado algunas conclusiones sobre las tendencias anti-católicas de algunos personajes de la época, pero la incertidumbre es insoluble. Abraham Ortelius, por ejemplo, fue en vida investigado por herejía para luego ser absuelto gracias a la constancia de un comportamiento tradicionalmente católico, Cf. Harris 2004: 89. Y si la Historia ha determinado la adhesión del geógrafo y amigo de Bruegel a los familistas de Hendrik Niclaes, la Historia también ha conjeturado su adhesión a un catolicismo crítico como el de Dirck Coornhert. Asimismo, no debemos dejar de lado el “problema” (para el investigador) de los cambios de fe y las

sobre la fe de Bruegel, sobre el *qué* creyó y a *quiénes* adhirió, sino el complejo *cómo* de su tratamiento de sus diferentes representaciones religiosas. Finalmente, lo que importa es pensar su obra, no determinar su biografía.

Pero ¿qué es lo que queremos rescatar de esta eventual consciencia y preocupación de Bruegel por su contexto? Que la actividad artística de Bruegel fue propia no de un ser pasivo, pero sobre todo: si las preocupaciones político-religiosas de Bruegel fueron reales (de ahí que vayamos a detenernos en otras pinturas para así hacer manifiesto que los elementos político-religiosos no fueron aislados, y que nuestra lectura no es entonces gratuita), este habría trasladado y proyectado esas preocupaciones bajo ese modo que creemos haber descubierto en su obra, el de la preponderancia de lo no-preponderante. Pero antes de pasar a considerar otras obras posiblemente anexadas a *El censo en Belén*, queremos rápidamente mencionar tres puntos adicionales sobre esta pintura.

Si el ambiente es neerlandés, ¿se trata este de Bruselas o Amberes, o de la región norte de los Países Bajos? Y es que algunos investigadores han observado y afirmado que las torres derruidas que se encuentran hacia la esquina superior derecha de *El censo en Belén*, serían las torres y puertas de entrada a Ámsterdam, ya representadas por Bruegel en un dibujo de 1562.<sup>327</sup> Si es que se tratase en realidad de Ámsterdam, o por qué no de una caracterización genérica de los Países Bajos, o más aun, si es que Bruegel hubiese mezclado rasgos específicos de ciudades diferentes, esa inexactitud no significaría un problema, y menos aun una negligencia. Precisamente hemos observado cómo Bruegel hace un uso consciente aquí del anacronismo, y entonces de la inexactitud cronológica. Una inexactitud de corte geográfico, presuntamente, no sería un error, sino también una decisión. Finalmente, el cartógrafo, y el que sí tenía entonces deberes con la exactitud, era su amigo Ortelius, no el artista Bruegel.

Queremos resaltar también la presencia de la nieve. Es interesante escuchar, aunque quizá dentro de una conversación meramente coloquial, que no tendría que haber nieve en Belén, de modo que la nieve sería otro rasgo característico de la descolocación geográfica buscada por Bruegel. Aquello, sin embargo, no es necesariamente cierto. Pero haya sabido o no Bruegel que sí hay nieve en Belén, es también un asunto menor si seguimos lo que afirmamos en el párrafo justo anterior:

---

contradicciones que se dan casi siempre al interior de un mismo individuo, y esto para reiterar que no se trata de una ausencia de documentos lo que impide determinar qué pensó Bruegel.

<sup>327</sup> Pieter Bruegel, *Torres y puertas de Ámsterdam*, 1562, Museo de Bellas Artes de Boston.

Bruegel no parece imponerse como máxima ser obediente a la objetividad. Lo que sí debemos observar es qué tan presente está la nieve en su obra, ya que así advertiremos que esta se manifiesta en más de una pintura, pero solo en el último quinquenio de su vida. Ausente en sus primeros cuadros, se torna luego frecuente a partir de 1565. La vemos pues de modo protagonista en *Paisaje de invierno con trampa de pájaros*, *Cazadores en la nieve*, *La masacre de los inocentes*, *La adoración de los Reyes Magos* (versión de 1567), y claro, en *El censo en Belén*. ¿Por qué el interés por la nieve en aquellos años? Y es que estas obras datarían de entre los años 1565 a 1567, es decir, son cinco las únicas obras de Bruegel en las que la nieve es representada, y ello en un período concentrado de dos o tres años. ¿Coincide ello con aquel invierno particularmente duro de los años 1564-1565 que atacó aquella región de Europa según los registros históricos? Al parecer Bruegel fue sensible a su entorno, no solo en lo artístico, lo intelectual, y lo social, sino incluso en lo que sería considerado menor, *irrelevante*, en este caso, el clima (eso que es pues también propio del día a día).

Finalmente, justo en el centro de la pintura, podemos observar una rueda que parece gratuitamente aislada de todo, incluso de la carreta que le es más cercana (fig. A15.9). De hecho, la pintura presenta muchas ruedas, pero ésta en particular está lejos de la carreta que le corresponde, y se encuentra justo al centro de toda la imagen. ¿Será esta la rueda de la fortuna (*rota fortunae*)?

La rueda de la fortuna nos habla de la naturaleza caprichosa del destino, ese modo aleatorio que tiene el tiempo de voltear las cosas, y al mismo tiempo, manifiesta lo *temporal de lo terrenal*, y entonces aquello que nos recuerda que el hombre no tiene ningún poder sobre las condiciones que acogen su vida. ¿Qué podría haber querido decir Bruegel con ello? No lo sabemos. Quizá se trata de la esperanza de que un milagro en ciernes, y que no se hace en absoluto evidente –no solo por la *in-diferencia* de María, sino también por estar protegido debajo del manto azul de su madre– cambiaría el orden político y social. Pero ¿no rompe esto con la idea de un Bruegel no complicado, no retórico, no dado a las oscuridades? No, ya que la figura de la Rueda de la Fortuna fue de conocimiento común en aquella época y mucho antes también, tanto en el campo literario como en el artístico, desde la comparación que hiciera Boecio en el siglo VI, y entonces desde la Edad Media, entre la *fortuna* y la rueda que de modo fortuito eleva a unos y hace descender a otros.<sup>328</sup> Dicho de otro modo, lo que para nosotros es iconografía por investigar, era quizá para aquel entonces símbolos

---

<sup>328</sup> Esto puede rastrearse sin embargo desde la Antigüedad en las representaciones que se hacen de *Tyche*, la diosa Fortuna, en su dar buena fortuna y desgracia, pero al concentrarnos en la imagen de la rueda, y no simplemente de una esfera, nos quedamos con la referencia explícita de Boecio.

más que *familiares*. Con esto podríamos reafirmar que Bruegel bebió de diferentes fuentes (vernaculares, bíblicas, humanistas; presentes, pasadas), y que con ellas canalizó sus ideas. Finalmente, *El censo en Belén* no es un caso aislado. Sus elementos entretejen en efecto lazos con otras pinturas que, por su parte, parecen afirmar una sola narrativa. Examinémoslas brevemente.

Desde lo formal, y no solo desde lo temático, entendemos por qué pueden ser emparentadas *El censo en Belén* con *La masacre de los inocentes*.<sup>329</sup> En los últimos cuatro años de su vida, Bruegel continuó con la multiplicidad y la diversidad que caracterizaron sus primeros trabajos, esa mostración variada de personas y actividades. Sin embargo, en años posteriores, trabajó la multitud de otro modo. Y en efecto, si comparamos las dos obras que ahora nos ocupan con pinturas tempranas como *Juegos de niños*, *Proverbios neerlandeses* e incluso *Batalla entre Carnaval y Cuaresma* (figs. A8, A13-A14), notaremos rápidamente una composición ahora más armónica. Como señalado ya en nuestro primer capítulo, sus pinturas tempranas exhiben a la multitud fragmentadamente. Cada persona o grupo de personas es un retrato aislado que no logra conectarse con las otras figuras de modo orgánico. Si es que hay un todo, es porque todos esos fragmentos comparten un mismo espacio, pero casi artificialmente. Unos cinco años después, en la segunda mitad de la década de 1560, ya no nos damos con ese trato aislado, sin que ello signifique que Bruegel haya perdido la precisión y el detalle. Las personas ya no son colocadas de modo inorgánico en un espacio, por el contrario, viven en él y entre ellas. De pronto hay una relación entre las partes y el todo, y aun si realizan actividades diferentes como es el caso de *El censo en Belén*, el observador no deja de percibir la relación entre aquellas personas. Es decir, de pronto hay un vínculo entre las personas y su entorno.

Ahora bien, esto es más evidente en *La masacre de los inocentes*, ya que el espacio configurado por Bruegel, concentra ahora a todas las personas; la profundidad y extensión del paisaje siendo menores en comparación con *El censo en Belén*. La diversidad sigue siendo patente, estamos ante pequeños grupos de personas, cada uno ocupándose de su propio drama, distinguidas además, y claramente, las víctimas de los victimarios. Pero es evidente también que se vive lo mismo, que todos son parte de una misma historia. Y ello es reforzado en el cómo del espacio dispuesto por el

---

<sup>329</sup> La versión a la que haremos referencia es la del Kunsthistorisches Museum de Viena. Sus medidas son 116 x 160 cm., su material, óleo sobre roble, su fecha de ejecución: hacia 1567, aunque esto un asunto debatido. Usamos esta versión, ya que aunque no todos están de acuerdo en la atribución, sí se considera que es la más cercana a la idea original (sería una obra de taller dirigida y retocada por Bruegel), ya que la sí atribuida al 100% a Bruegel (hoy en The Royal Collection en Londres, Inglaterra; 109.2 x 158.1 cm., óleo sobre madera) ha sido afectada en gran medida por los repintes: La crueldad de la matanza fue disfrazada reemplazando a los niños por animales y alimento, transformando así la masacre en una escena de pillaje.



artista. Si bien estamos, como es usual en Bruegel, en un espacio abierto, la escena total está encerrada por las casas, las cuales parecen formar un espacio en forma de trapecio (fig. A25.6). Asimismo lo hacen los árboles con su disposición rodeando a las personas, reforzando la escena central, pero también, y gracias a su verticalidad y al proponer altura, manifestando la amplitud del paisaje. Nos enfocamos entonces en la masa humana, pero no olvidamos el color local y la presencia de la nieve. Sin embargo, a pesar de la concentración en un solo espacio, el manejo del espacio sugiere, gracias a la sinuosidad (fig. A25.7), la extensión que está más allá de los ojos. Y esto, como es el caso de *El censo en Belén*, gracias a la disposición intencionada de las personas, las casas, los árboles. Pero ¿qué se construye con esta disposición? La narrativa detrás de la obra

Si las casas delimitan lateralmente la ocupación de la masa humana, hacia el fondo ello es logrado por ese grupo particularmente compacto de soldados. Por lo compacto de su agrupación y por el color de sus prendas, el espectador puede fácilmente distinguirlos de las diferentes escenas que se dan frente a ellos. La distinción es más sencilla si notamos que mientras el resto de personas está activo, ese grupo en particular parece mantenerse estático, como simplemente observando la escena de la masacre. Ahora bien, si se distinguen del resto, ellos mismos, y por el contrario, están indistintamente representados vestidos de gris y sosteniendo todos largas lanzas portadas verticalmente. Por ello, se hace más evidente la figura que parece comandarlos, el hombre vestido más bien de negro y de evidente barba (fig. A25.8). De hecho, como lo hicimos aunque tangencialmente para *El censo en Belén*, y con el asunto de la rueda, si pensamos en el centro mismo de la pintura, este parece apuntar a ese hombre en particular. Pero antes de ocuparnos de él, partamos del origen de la temática representada, y sigamos así analizando su semejanza con *El censo en Belén*, ya que reiterando su parentesco, reiteremos también que Bruegel plasmó intencionalmente ciertos motivos y con un cierto estilo.

La escena de *La masacre de los inocentes* se extrae también de la Biblia (Mt 2:1-18), y corresponde cronológicamente a ocurrencias posteriores a la escena de *El censo en Belén*. En efecto, el pasaje sobre la masacre de los inocentes tiene como origen el Evangelio de San Mateo, y nos remite a la orden que dio Herodes, habiendo ya nacido Jesús, de asesinar a todos los menores de dos años con el fin de anular al Mesías. Como en el caso de *El censo en Belén*, estamos ante una escena ya anunciada proféticamente, en este caso, en Jeremías 31:15. En otras palabras, la masacre era inevitable. Sin embargo, a diferencia de aquella otra pintura de tema tan banal (el censo), un suceso tan trágico como este no habría podido escapar del interés

del arte por representarlo.<sup>330</sup> Bruegel por su parte nos traslada a su espacio y a su tiempo. Sin embargo, y otra vez, no se limita a la generalidad de ese espacio y tiempo –i.e. no se limita a una cuestión estética ni devocional–, sino que incluye elementos bastante más concretos que lo arraigan aun más a su contexto específico. En efecto, podemos ver en el traje de uno de los jinetes, un águila bicéfala, símbolo de los Habsburgo, también presente en *El Censo de Belén* (figs. A25.5 y A15.6). Asimismo, aunque de modo menos claro, y por ello tema de debate entre los historiadores del arte, puede identificarse la figura de quien fuera el Duque de Alba, aquel personaje vestido de negro y con barba blanca, llamado justamente también en su época el “duque negro” en razón de su vestimenta usual.<sup>331</sup> Si nos enfocamos en aquel particular e intencionalmente destacado personaje de negro, debemos anexar esta obra a una tercera, *La conversión de Pablo* (figs. A26 y A26.2). ¿Hay más elementos en esta última para una tal vinculación? Debemos buscarlos, ya que estamos sosteniendo que las pinturas por nosotros aquí analizadas no son solo plasmaciones estéticas, sino la conjunción (bajo un cierto estilo) de lo bíblico con el contexto político-social de Bruegel.

*La conversión de Pablo* se da en medio de un paisaje alpino. El duque de Alba y los soldados españoles, a raíz del conflicto de aquel entonces entre Francia y España, llegaron a los Países Bajos por medio de Italia, y entonces atravesando los Alpes. Además, podrían en efecto hacerse otros paralelos: Pablo de Tarso, antes llamado Saulo, fue un entusiasta perseguidor de los cristianos. Tenía para ello, aunque judío, la venia de Roma. Sin embargo, entre los 25 y 30 años, y camino a Damasco, tuvo una visión: supuestamente vio a Cristo, y se convirtió así al Cristianismo. Aquí, y otra vez usando no solo el anacronismo, sino también el paralelo que este permite, el duque de Alba sería el duro perseguidor, esta vez, de protestantes, que debe convertirse (¿cambiar de fe o más bien encontrar a Cristo y así rechazar su propia brutalidad?). Algunos dirían que esto podría sugerir un protestantismo de Bruegel, sin embargo, aunque posible, ello no es necesario. Así como Erasmo, Dirck Coornhert, y seguramente muchos católicos más, Bruegel podría haber rechazado la brutal violencia de la persecución contra los herejes, sin por ello adherir al pensamiento protestante. Si Bruegel en *La conversión de Pablo* manifiesta su esperanza de que el Duque de Alba vea también a Cristo (i.e. se torne piadoso) y deje así su brutal cacería, *La masacre de los inocentes* estaría representando la persecución que en efecto se

---

<sup>330</sup> En efecto, esta misma narración está presente en la obra de Giotto, Ghirlandaio, Rafael, Rubens, Poussin, etc.

<sup>331</sup> Hay que añadir a esto, el tipo de lanza sostenida por el grupo que rodea al supuesto Duque de Alba. Estas lanzas serían, según diversas investigaciones, lanzas típicamente españolas. Si este es el caso, *La masacre de los inocentes* compartiría ese rasgo con una tercera pintura: *El suicidio de Saúl*.

dio bajo el mando de este general español en los Países Bajos desde 1567. Hay que notar para esto cuán similares entre ellos, y precisamente distintos del resto de personas, son los trajes de quien sería aquí Saulo de Tarso, cayendo del caballo, y el misterioso hombre de negro, destacado por su dimensión y lo saturado del color negro de sus prendas (fig. A26.2). Es decir, Bruegel estaría buscando patentemente el paralelo entre estos dos personajes. Por ello, y por la aparente presencia del Duque de Alba, y entonces del poder de la Corona Española, nos vemos obligados a relacionar estas tres pinturas. Si a esto le sumamos que una de las figuras lleva en su escudo lo que parece ser el águila imperial, detalle presente tanto en *El censo en Belén* como en *La masacre de los inocentes*, el paralelo parece ser más que pertinente (figs. A26.3).

En general, la crueldad experimentada por los flamencos ha sido siempre puesta en evidencia, aunque solo a modo de detalles. No sorprende pues que una constante en las obras de Bruegel sea la presencia de la horca, pero sobre todo de la rueda (o Rueda de Catalina), instrumento de tortura (figs. B43, B37.2, A14.3, A6.2). La opresión, insistimos, parece haber sido un escenario común.<sup>332</sup>

Especulaciones pueden haber varias: Claessens considera que Bruegel asistió a los encuentros secretos entre campesinos, los *hagepreken*, en los que se difundía la doctrina calvinista.<sup>333</sup> Hay otros que afirman que era anabaptista.<sup>334</sup> Y así, las lecturas se dirigen hacia diferentes conclusiones. Para nosotros, a falta de datos concluyentes, optamos por preguntarnos por el *cómo* fueron plasmados tales y cuales símbolos, para así no reducir la dimensión de lo por él pintado a la expresión de tal o cual credo, y cometer el error de cerrar con esa confirmación la investigación. No observamos finalmente una adhesión, sino la proyección de lo complejo (múltiple) de más de una situación, y la consecuente comprensión *particular* de todo ello. Así pensada, la horizontalidad a la que somete, no solo a la Virgen María, sino también al poder político del momento (al convertir su imposición en una actividad más entre tantas otras), no es un mero juego, un simple sello anecdótico del pintor, sino que es un elemento que tiene su propia función. Tampoco es solo un (caprichoso) oponerse a las formas clásicas del Renacimiento italiano, sino un modo *autónomo* de representar sus preocupaciones centrales. Bruegel pues se serviría para ello tanto de la

---

<sup>332</sup> Y si se trata de concentrarnos en la presencia española en los Países Bajos, y de su férrea administración, podemos mencionar un dibujo de 1556, *Los peces grandes se comen a los pequeños*. Ahí el pez grande que come a los pequeños, es a su vez víctima de un hombre que lo corta con un cuchillo sobre cuya hoja se aprecia el globo imperial, símbolo precisamente del poder político en curso. Si se trata, de hecho, de una crítica social, podríamos también mencionar: *Hombre gordo atacado por dos flacos* (1559), *La cocina opulenta* y *La cocina magra*, ambas de 1563.

<sup>333</sup> Cf. Claessens y Rousseau 1984: 103.

<sup>334</sup> Cf. Claessens y Rousseau 1984: 195 ; Cf. Hagen y Hagen 2000: 8.

conjunción de lo supuestamente dispar, y a la vez de la absorción de lo central en la no-preponderancia (sin que absorción signifique anulación, y como vimos, más bien su particular irradiación).

\*\*\*

Lo no-preponderante no equivale definitivamente entonces a lo insignificante, pero tampoco es solo aquello que se esconde en la discreción, y a lo que deberíamos, por qué no, prestarle más atención. Esa sería una aproximación más bien tímida al tema, ya que se quedaría en sugerencia, cuando más parece tratarse, no de una cuestión secundaria a la que podríamos darle cierta cabida, sino de la presentación de la fuerza innegable y la primacía de eso que suele marginarse por estar sumergido en la cotidianidad y en la *in-diferencia*. Lo no-preponderante (en contraste con la mirada a partir del marco intelectual-artístico del siglo XVI) es sobre todo el espacio desbordante y pletórico que acoge al hombre, a *todos* los hombres, y los alimenta, se relaciona con ellos, los hace trabajar, les permite descansar, etc. Es el espacio donde hay movimiento, vitalidad y voluptuosidad, regeneración y degeneración, vida y muerte, pero también actualidad (bajo el ropaje de la cotidianidad). Y quienes mejor representan ese diálogo con la tierra son los hombres (*todos y cada uno*) y los espacios simples, los intrascendentes, los que precisamente adhieren a ella, los que viven y sufren el presente. Asimismo, y ya del lado negativo, la no-preponderancia nos habla también de aquello que de tan inserto en el contexto, tiene la capacidad de oprimirnos, de quebrar nuestra tradición, incluso de violentarnos y matarnos, y sin embargo, a pesar de su violencia, filtrarse en medio de la cotidianidad como todo lo demás que por su *normalidad* muestra un rostro de irrelevancia, no destellante; no-preponderante.

Ni la consciencia crítica sobre la época ni las elevadas enseñanzas de lo clásico, y así tampoco las narraciones bíblicas, y entonces lo sagrado, se condicen entonces con lo terrenal y lo popular. Probablemente suceda más bien lo contrario. Es decir, quizá lo sustancial de todo ese contenido nos conduzca precisamente a ese escenario “vulgar”. En efecto, al *pensar* en el lugar del hombre sobre la tierra, ese *pensar* debe alegrarse y celebrar el comer y el bailar, y así también debe saber advertir la trascendencia de lo sagrado, incluso en su manifestación más llana y discreta. Lo no-preponderante es entonces, contrariamente al aspecto petrificado de lo “noble”, “elevado” o “digno”, todo ese espacio y todas esas actividades que reafirman la vida o que la puede dañar, esa vida que nunca está fija, inerte y embalsamada, sino que se encuentra por el contrario en el marco de lo orgánico, del movimiento y de lo que perece, de lo que se mueve y respira.



## Conclusión

Creemos que la tarea de pensar la obra de un artista no puede verse satisfecha solo por la erudición. Aunque esta última es fundamental, debe intentarse sobre todo *descubrir*, y a falta de certezas, por qué no, *construir un sentido*. Para el caso de Bruegel, nosotros hemos llamado a ese sentido *La preponderancia de lo no-preponderante*.

Como lo hemos reiterado repetidamente a lo largo de nuestra tesis, creemos que Bruegel conjugó de modo original una multiplicidad de elementos que la historiografía consideró por siglos como antitéticos. Su originalidad, sin embargo, no se dio como el resultado de un aislamiento. Todo lo contrario, Bruegel estuvo sumergido plenamente en su época, aprendió de aquí y de allá, estuvo atento a su presente y a su pasado, y no solo en lo artístico. Sin embargo, así como estuvo vinculado íntimamente con su tiempo y su suelo, creemos que llevó todas esas imágenes, herramientas y demás, a un arte propiamente suyo. Nosotros hemos intentado descubrir que podría estar detrás de ese planteamiento tan original.

Bruegel ciertamente debe ser releído, y de ese modo, mejor apreciado entre sus pares y contemporáneos. Es pues todavía una tarea a seguir emprendiendo. Sin embargo, la complejidad de su obra es tal que ella es siempre una invitación a hacer más preguntas, no solo sobre ella misma, sino también sobre el arte de su época, e incluso sobre la historiografía y sus bases.

Teniendo en cuenta esta complejidad, nuestra tesis no pretende resolver los problemas a los que Bruegel nos somete. Sin embargo, sí consideramos que nuestra investigación debe ser entendida como uno de los intentos que actualmente se dan, por empezar, y solo empezar, a sacudirnos de las bases epistemológicas conocidas y dirigirnos a nuevos rumbos. Nosotros hemos visto en la obra de Pieter Bruegel, la plataforma ideal para empezar ese camino.

## Ilustraciones (serie A)

Las dimensiones de las obras son dadas en centímetros



Fig. A1: Pieter Bruegel, *El pintor y el crítico*, ca. 1565, pluma y tinta china, 25 x 21.6, Graphische Sammlung Albertina, Viena.

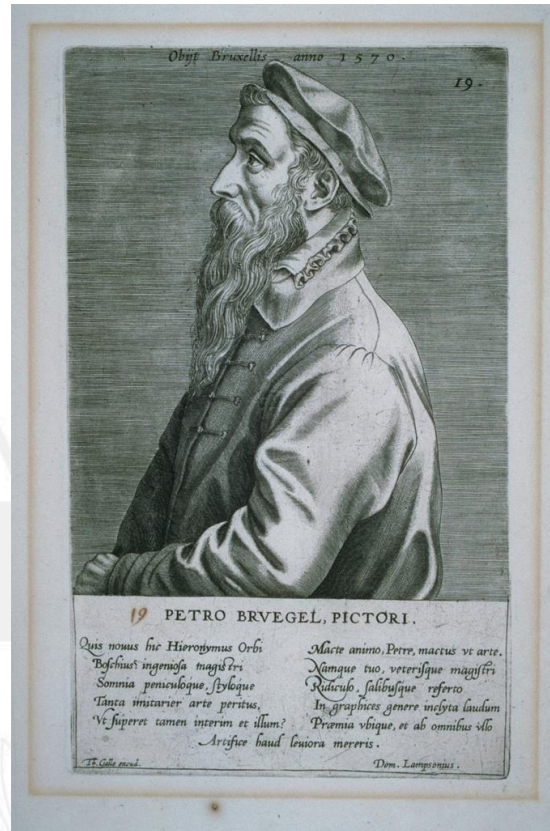


Fig. A2: Johannes Wierix, *Bruegel*, 1572, grabado, Biblioteca Real Alberto I, Bruselas.

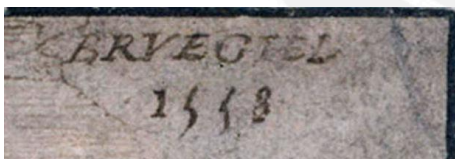


Fig. A3: Pieter Bruegel, *El alquimista*, 1558, pluma y tinta china, 30.8 x 45.3, Staatliche Museen, Berlín (detalle: firma "humanista" con "h")



Fig. A4: Pieter Bruegel, *Los apicultores*, 1568, pluma y tinta china, 20.3 x 30.9, Staatliche Museen, Berlín (detalle: firma "humanista" sin "h")

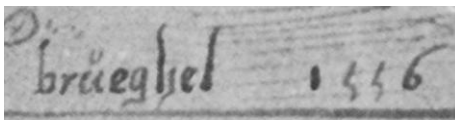


Fig. A5: Pieter Bruegel, *Avaricia*, 1556, Pluma y tinta china, 22.8 x 29.7, British Museum, Londres (detalle: firma "no humanista" con "h")





Fig. A6: Pieter Bruegel, *El triunfo de la muerte*, ca. 1562, óleo sobre madera, 117 x 162, Museo del Prado, Madrid.



Fig. A6.2: Pieter Bruegel, *El triunfo de la muerte* (detalle: horcas y ruedas de Catalina).





Fig. A7: Pieter Bruegel, *Dulle Griet*, ca. 1562, óleo sobre madera, 117.4 x 162, Museum Mayer van den Berg, Amberes.



Fig. A7.2: Pieter Bruegel, *Dulle Griet* (detalle: persona defecando).





Fig. A8: Pieter Bruegel, *Juegos de niños*, 1560, óleo sobre roble, 118 x 161, Kunsthistorisches Museum, Viena.



Fig. A9: Pieter Bruegel, *La caída de los ángeles rebeldes*, 1562, óleo, 117 x 162, Museos Reales de Bellas Artes de Bélgica (MRBAB), Bruselas.





Fig. A10: Frans Floris, *La caída de los ángeles rebeldes*, 1554, óleo sobre panel, 303 x 202, Real Museo de Bellas Artes, Amberes.



Fig. A11: Pieter Bruegel, *El misántropo*, 1568, óleo sobre lienzo, 86 x 85, Museo de Capodimonte, Nápoles.



Fig. A12: Pieter Bruegel, *Cazadores en la nieve*, 1565, óleo sobre roble, 117 x 162, Kunsthistorisches Museum, Viena.





Fig. A13: Pieter Bruegel, *Batalla entre carnaval y cuaresma*, 1559, óleo sobre panel, 118 x 164.5, Kunsthistorisches Museum, Viena.



Fig. A13.2: Pieter Bruegel, *Batalla entre carnaval y cuaresma* (detalle: pozo aparentemente sin agua)





Fig. A14: Pieter Bruegel, *Proverbios neerlandeses*, 1559, óleo sobre roble, 117 x 163, Staatlichen Museen, Berlín.



Fig. A14.2: Pieter Bruegel, *Proverbios neerlandeses* (detalle: mujer de vestido rojo).





Fig. A14.3: Pieter Bruegel, *Proverbios neerlandeses* (detalle: horca y persona defecando).



Fig. A15: Pieter Bruegel, *El censo en Belén*, 1566, óleo sobre tabla, 115.5 x 164.5, Museos Reales de Bellas Artes de Bruselas (MRBAB), Bruselas.





Fig. A15.2: Pieter Bruegel, *El censo en Belén* (líneas de fuga).

Las líneas rojas 1,2 y 3 parten de las estructuras de las ventanas, puertas y cornisas. La línea roja 4, de lo que sería la base de los árboles. La línea 5, sigue la dirección de los pértigos del carro. Por su parte, la línea 1 amarilla se forma desde el pértigo de la carreta. La línea 2, del borde de hielo a la derecha y de la línea de caminantes hacia la izquierda. La línea 3, de la base de la casa desvencijada.



Fig. A15.3: Pieter Bruegel, *El censo en Belén* (detalle del manejo del espacio).





Fig. A15.4: Pieter Bruegel, *El censo en Belén* (detalle del dibujo preliminar).



Fig. A15.5: Pieter Bruegel, *El censo en Belén* (detalle: pago de monedas).





Fig. A15.6: Pieter Bruegel, *El censo en Belén* (detalle: Águila bicéfala, símbolo de los Habsburgo).



Fig. A15.7: Pieter Bruegel, *El censo en Belén* (detalle: espigas que señalan a María).



Fig. A15.8: Pieter Bruegel, *El censo en Belén* (detalle: cabaña con cruz y leproso).



Fig. A15.9: Pieter Bruegel, *El censo en Belén* (detalle: rueda suelta; "Rueda de la fortuna").





Fig. A16: Pieter Bruegel, *Danza campesina*, 1568, óleo sobre roble, 114 x 164, Kunsthistorisches Museum, Viena.



Fig. A16.2: Pieter Bruegel, *Danza campesina*, (detalle; a la izquierda la iglesia, y a la derecha, imagen de la Virgen María en el tronco).



Fig. A16.3: Pieter Bruegel, *Danza campesina*, (detalle; pluma de pavo real sobre la cabeza).



Fig. A17: Pieter Bruegel, *Boda campesina*, 1568, óleo sobre roble, 114 x 164, Kunsthistorisches Museum, Viena.





Fig. A17.2: Pieter Bruegel, *Boda campesina* (detalle: pluma de pavo real / persona comiendo).



Fig. A17.3: Pieter Bruegel, *Boda campesina* (detalle: hombres comiendo).



Fig. A17.4: Pieter Bruegel, *Boda campesina* (detalle: hombres comiendo)



Fig. A18: Pieter Bruegel, *Danza nupcial*, 1566, óleo sobre roble, 119 x 157, The Detroit Institut of Arts, Detroit.



Fig. A18.2: Pieter Bruegel, *Danza nupcial* (detalle: arreglo nupcial para la novia).



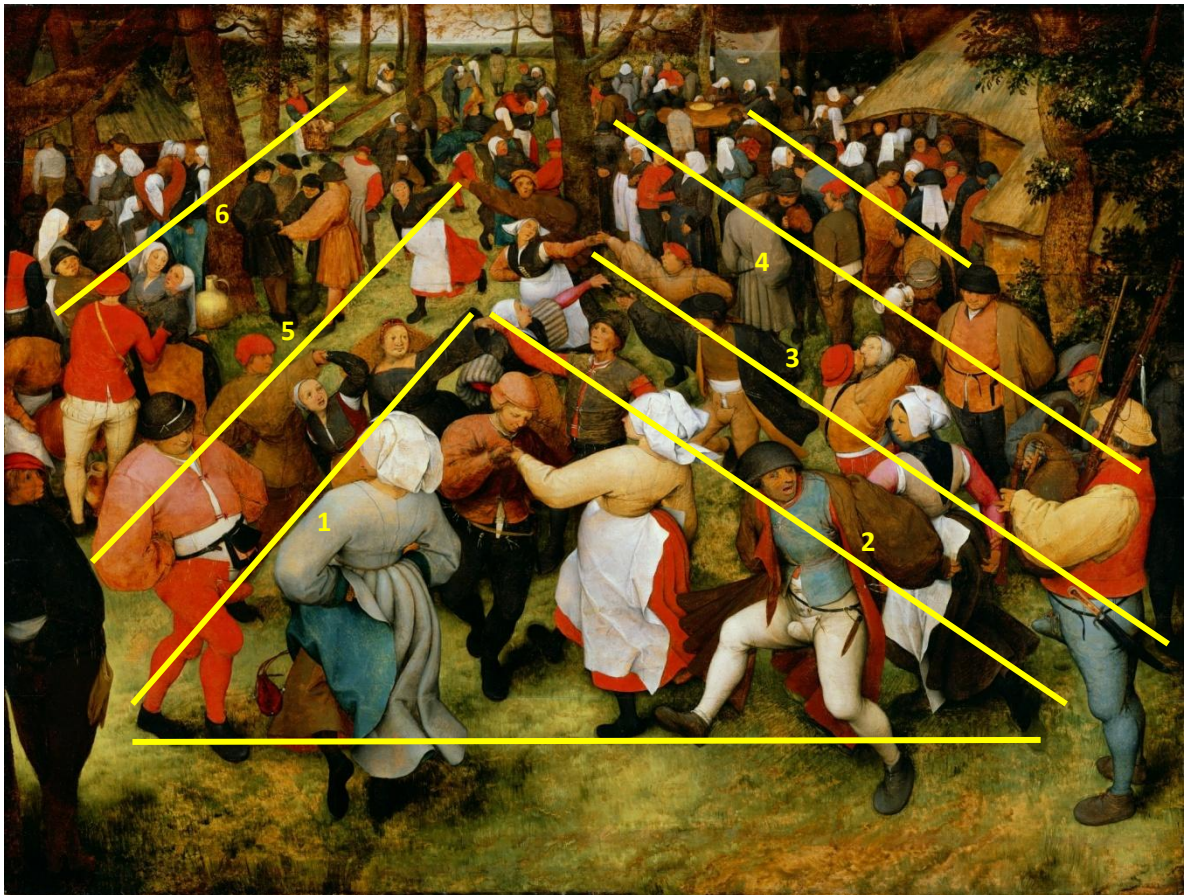


Fig. A18.3: Pieter Bruegel, *Danza nupcial* (detalle: líneas precisando el manejo del espacio).



Fig. A18.4: Pieter Bruegel, *Danza nupcial* (detalle: surcos enfatizando la perspectiva).





Fig. A19: Pieter Bruegel (a partir de), *Soberbia*, 1558, grabado, 22.5 x 29.5, Metropolitan Museum Of Art, Nueva York.



Fig. A19.2: Pieter Bruegel, *Soberbia* (detalle: mujer y monstruos mirándose al espejo más pavo real).





Fig. A19.3: Pieter Bruegel, *Soberbia*, (detalle:monstruo con mitra papal).



Fig. A20: Pieter Bruegel (a partir de), *Ira*, 1558, grabado, 22.5 x 29.7, Metropolitan Museum of Art, Nueva York.





Fig. A21: Pieter Bruegel (a partir de), *Gula*, 1558, grabado, 22.3 x 29.3, Metropolitan Museum of Art, Nueva York.



Fig. A21.2: Pieter Bruegel, *Gula*, (detalle: gaita colgando de un árbol).





Fig. A22: Pieter Bruegel (a partir de), *Lujuria*, 1558, grabado, 26 x 33.7, Metropolitan Museum of Art, Nueva York.



Fig. A22.2: Pieter Bruegel, *Lujuria* (detalle: monje tocando la gaita).





Fig. A23: Pieter Bruegel, *País de Jauja*, 1567, óleo sobre roble, 52 x 78, Alte Pinakothek, Munich.



Fig. A24: Pieter Bruegel, *Paisaje con la caída de Ícaro*, ca. 1558, óleo sobre tela, 73.5 x 112, MRBAB, Bruselas.





Fig. A24.2: Anónimo (a partir de Pieter Bruegel), *Paisaje con la caída de Ícaro*, ca. 1577, panel de roble, 62.5 x 89.7, Museo van Buuren, Bruselas.



Fig. A24.3: Pieter Bruegel, *Paisaje con la caída de Ícaro* (detalle: perdiz sobre la rama).



Fig. A24.4: Pieter Bruegel, *Paisaje con la caída de Ícaro* (detalle: cadáver).



Fig. A24.5: Pieter Bruegel, *Paisaje con la caída de Ícaro* (detalle: bolsa y cuchilla).



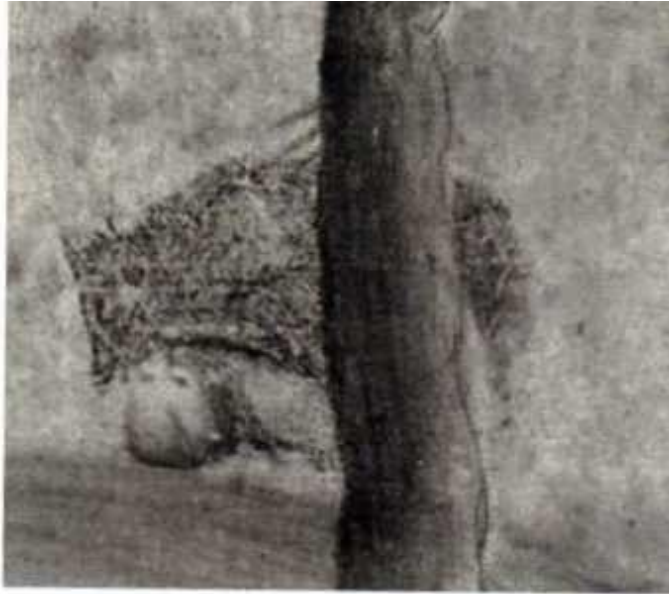


Fig. A24.6: Pieter Bruegel, *Paisaje con la caída de Ícaro* (detalle: "cadáver" en la reflectografía infrarroja).

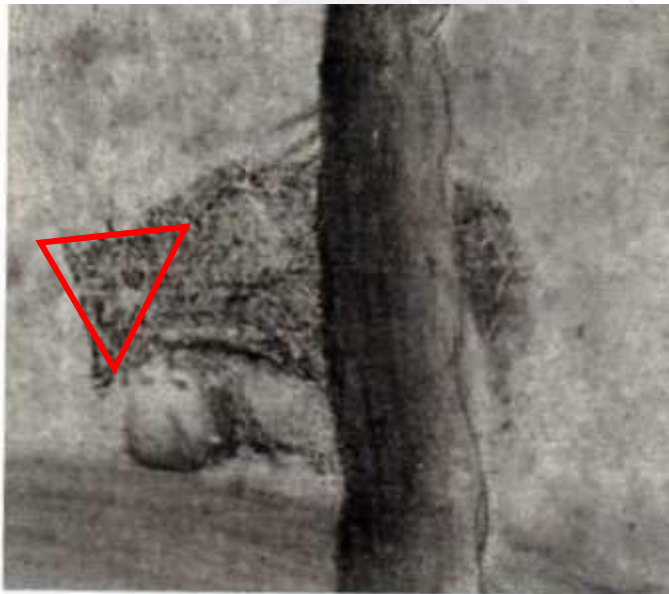


Fig. A24.7: Pieter Bruegel (detalle; ¿qué sería ese pedazo señalado por el triángulo? ¿Qué parte del humano sería, si se tratase de una persona en cucullas? Más bien, parece la cabeza de un animal).



Fig. A24.8: Pieter Bruegel, *Paisaje con la caída de Ícaro* (detalle; análisis que demuestra el cambio de color).



Fig. A25: Pieter Bruegel, *La masacre de los inocentes*, ca. 1567, óleo sobre roble, 116 x 160, Kunsthistorisches Museum, Viena.





Fig. A25.2: Pieter Bruegel, *La masacre de los inocentes* (detalle).



Fig. A25.3: Pieter Bruegel, *La masacre de los inocentes* (detalle).





Fig. A25.4: Pieter Bruegel, *La masacre de los inocentes* (detalle).



Fig. A25.5: Pieter Bruegel, *La masacre de los inocentes* (detalle: águila bicéfala en el jubón del jinete).





Fig. A25.6: Pieter Bruegel, *La masacre de los inocentes* (detalle: trapecio según el cual parece trabajarse el espacio)



Fig. A25.7: *La masacre de los inocentes* (detalle: sinuosidad en el manejo del espacio).





Fig. A25.8: Pieter Bruegel, *La masacre de los inocentes* (detalle: soldados y el Duque de Alba).



Fig. A26: Pieter Bruegel, *La conversión de Pablo*, ca 1567, óleo sobre roble, 108 x 156, Kunsthistorisches Museum, Viena.





Fig. A26.2: Pieter Bruegel, *La conversión de Pablo* (detalle: a la derecha, sobre el caballo, aquel que sería el Duque de Alba. A la izquierda, cayendo, Saulo de Tarso).



Fig. A26.3: Pieter Bruegel, *La conversión de Pablo* (detalle: águila bicéfala en escudo).



Fig. A27: Pieter Bruegel, *La adoración de los reyes magos*, 1564, óleo sobre roble, 111.1 x 83.2, The National Gallery, Londres.



## Bibliografía

- ALLART, Dominique y Christina CURRIE  
2012 *The Bruegel[h]el Phenomenon*. Tres volúmenes. Bruselas: Brepols Publishers.
- ALPERS Svetlana  
1972/73 "Bruegel's Festive Peasants". En *Simiolus*. 1972/73, volumen 6, números 3/4, pp. 163-176.
- ÁLVAREZ GÓMEZ, Jesús  
1998 *Arqueología Cristiana*. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos.
- ARBLASTER, Paul  
2006 *A History of the Low Countries*. Hampshire y Nueva York: Palgrave Macmillan.
- 2004 "The Legal Reaction to Lutheranism". En GELDERBLUM, Arie Jan y otros. *The Low Countries as a Crossroads of Religious Beliefs*. Leiden: Brill, pp. 9-32.
- BAJTIN, Mijail  
1987 *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*. Madrid: Alianza Editorial.
- BALDWIN, Robert  
1986 "Peasant Imagery and Bruegel's 'Fall of Icarus'". En *Konsthistorisk tidskrift/Journal of Art History*. 1986, volumen 55, número 3, pp. 101-114.
- BARASCH Frances K.  
1985 "The Grotesque as a Comic Genre". En *Modern Language Studies*. 1985, volumen 15, número 1, pp. 3-11.
- BAUDELAIRE, Charles  
1988 [1855] *Lo cómico y la caricatura*. Madrid: Visor.
- 1962 [1868] *Curiosités esthétiques*. París: Garnier Frères.
- BENESCH, Otto  
1947 *The Art of The Renaissance in Northern Europe*. Cambridge: Harvard University Press.
- BERGER, John  
2004 *Alberto Durero: acuarelas y dibujos*. Colonia: Taschen.
- BIANCONI, Piero  
1988 *La obra pictórica de Bruegel*. Introducción de Giovanni Arpino. Traducción de Francisco J. Alcántara. Barcelona: Planeta.
- BOSING, Walter  
2010 *El Bosco. 1450-1516. Entre el cielo y el infierno*. Colonia: Taschen.
- BOUCHER, François



- 1965 *Histoire du costume en Occident de l'Antiquité à nos jours*. París: Flammarion.
- BOZAL, Valeriano  
2010 *Pieter Bruegel. Triunfos, muerte y vida*. Madrid: Abada.
- BUCHANAN, Iain  
1990 "The Collection of Niclaes Jonghelinck II: The Months by Peter Bruegel the Elder". En *The Burlington Magazine*. 1990, volumen 32, pp. 541-550.
- BURCKHARDT, Jacob  
1964 *La cultura del Renacimiento en Italia*. Barcelona: Artes Gráficas.
- CLAESSENS, Bob y Jeanne ROUSSEAU  
1984 *Bruegel*. Viena: Mercatorfonds Antwerp.
- CLARK, Kenneth  
1989 *El arte del humanismo*. Traducción de Pilar Vázquez Álvarez. Madrid: Alianza Editorial.
- 1949 *Landscape into Art*. Londres: John Murray.
- COHEN, Simona  
2008 *Animals as Disguised Symbols in Renaissance Art*. Leiden: Brill.
- DEBLAERE, Albert  
1977 "Bruegel and the Religious Problems of his Time". En *Apollo*. Londres, 1977, número 181, pp. 176-180.
- DELEVOY, Robert  
1959 *The Taste of Our Time: Bruegel*. Lausana: Skira.
- DESCAMPS, Jean-Baptiste  
1753 *La vie des peintres flamands, allemands et hollandois*. Tomo I. París : Jombert.
- DE TOLNAY, Charles  
1935 *Pierre Bruegel l'Ancien*. Bruselas: Nouvelle Société d'Éditions.
- DETROIT INSTITUT OF ARTS (DIA)  
s/f *The Wedding Dance*. Consulta: 22 de abril del 2014.  
  
<http://www.dia.org/object-info/d33ac9fb-e03b-4287-923e-c5e42b7f65e6.aspx>
- ERASMO  
2011 *Elogio de la estupidez*. Traducción de Tomás Fanego Pérez. Madrid: Akal.
- 2008 *Adagios del poder y de la guerra y Teoría del adagio*. Traducción de Ramón Puig de Bellacasa: Madrid: Alianza Editorial.
- FERBER, Stanley  
1966 "Peter Bruegel and the Duke of Alva". En *Renaissance News*. 1966, volumen 19, número 3, pp. 205-219.

- FIERENS, Paul  
 1946 *Bruegel: The Elder*. Londres: The Falcon Press Limited.
- FIERENS-GEVAERT, Hippolyte  
 1912 *Les primitifs flamands*. Tomo IV. Bruselas: G. van Oest & Cie.
- FREEDBERG, David  
 1988 "The Problem of Classicism: Ideology and power". En *Art Journal*. 1988, volumen 47, número 1, pp. 7-9.
- FRIEDLÄNDER, Max Jacob  
 1981 *From van Eyck to Bruegel*. Nueva York: Cornell University Press.
- 1921 "Pieter Bruegel". En SCHEFFLER Karl y otros. *Kunst und Künstler*. Berlín: Bruno Cassirer.
- GENAILLE, Robert  
 195? *Los Primitivos flamencos de Van Eyck a Bruegel*. Madrid: Garriga.
- 1942 *Bruegel*. París: Le Musée Personnel.
- GIBSON, Walter S.  
 2006 *Bruegel and the Art of Laughter* Berkeley: University California Press.
- 2000 *Pleasant Places: The Rustic Landscape from Bruegel to Ruisdael*. Los Angeles: University California Press.
- 1991 *Hieronymus Bosch*. Londres: Thames and Hudson.
- 1981 "Artists and Rederijkers in the Age of Bruegel". En *The Art Bulletin*. 1981, volumen 63, número 3, pp. 426-446.
- 1977 *Bruegel*. Londres: Thames and Hudson.
- GINZBURG, Carlo  
 2001 *El queso y los gusanos. El cosmos según un molinero del siglo XVI*. Barcelona: Península.
- GLÜCK, Gustav  
 1936 *Pieter Brueghel the Elder*. París: The Hyperion Press.
- GOLDSMITH, Jane Ten Brink  
 1992 "Pieter Bruegel the Elder and the Matter of Italy". En *Sixteenth Century Journal*. 1992, volumen XXIII, número 2, pp. 205-234.
- GOMBRICH, Ernst  
 1997 *La historia del Arte*. Madrid: Debate, 1997.
- 1985 *El legado de Apeles: estudios sobre el arte del Renacimiento*. Madrid: Alianza Editorial.
- 1984 "Las categorías estilísticas de la historia del arte y sus orígenes en los ideales renacentistas". En *Norma y forma: estudios sobre el arte del Renacimiento*. Madrid: Alianza, pp. 85-217.

- 1984b "El manierismo: trasfondo historiográfico". En *Norma y forma: estudios sobre el arte del Renacimiento*. Madrid: Alianza, pp. 219-226.
- GROSSMAN Fritz  
1955 *Pieter Bruegel: The Paintings. The Complete Edition*. Londres: Phaidon.
- GUICCIARDINI, Ludovico  
1641 [1567] *Description de Tout les Pays-Bas*. Amsterdam: Henri Laurents.
- GWYNN WATSON, Donald  
1979 "Erasmus' Praise of Folly and the Spirit of Carnival". En *Renaissance Quarterly*. 1979, volumen 32, número 3, pp. 333-353.
- HAGEN, Rose-Marie y Rainer Hagen  
2000 *Pieter Bruegel, el Viejo, hacia 1525-1569: labriegos, demonios y locos. La obra completa – pintura*. Colonia: Taschen.
- HARRIS, Jason  
2004 "The Religious Position of Abraham Ortelius". En GELDERBLON, Arie Jan y otros. *The Low Countries as a Crossroads of Religious Beliefs*. Leiden: Brill, pp. 89-140.
- HART Marjolein, Joost JONKER y Jan Luiten VAN ZANDEN  
1997 *A Financial History of the Netherlands*. Cambridge: Cambridge University Press.
- HAUSER, Arnold  
1962 *The Social History of Art*. Volumen 2. Londres: Routledge.
- HEGEL, G.W.F.  
1989 *Lecciones sobre la Estética*. Madrid: Akal.
- HEIDEGGER, Martin  
2005 *Parménides*. Madrid: Akal.
- HUIZINGA, Johan  
1994 *El concepto de la historia*. México: FCE.
- 1967 *El otoño de la Edad Media*. Traducción de José Gaos. Madrid: Revista de Occidente.
- 1955 *Érasme*. Traducción de V. Bruncel. París: Gallimard.
- HYMANS, Henri  
1920 *Oeuvres de Henri Hymans*. 2 volúmenes. Bruselas: Académie Royale de Belgique.
- 1890a "Pierre Breughel le Vieux. (Premier article)". En *Gazette des Beaux-Arts*. París, 1° de mayo de 1890, pp. 361-375
- 1890b "Pierre Breughel le Vieux. (Deuxième article)". En *Gazette des Beaux-Arts*. París, 1° de noviembre de 1890, pp. 361-373.



- 1891 "Pierre Breughel le Vieux. (Troisième et dernier article)". En *Gazette des Beaux-Arts*. París, 1° de enero de 1891, pp. 20-40.
- KILINSKI, Karl II  
2004 "Bruegel on Icarus: Inversions of the Fall". En *Zeitschrift für Kunstgeschichte*. 2004, volumen 67, tomo 1, pp. 91-114.
- KLEIN, H. Arthur  
1963 *Graphic Worlds of Peter Bruegel The Elder*. Nueva York: Dover Publications.
- KNACKFUSS, Hermann  
1899 *Van Dyck, His Life and Works*. Bielefeld y Leipzig: Velhagen y Klasing.
- KRISTELLER, Paul Oskar  
1990 *Renaissance Thought and the Arts: Collected Essays*, Nueva Jersey: Princeton University Press.
- 1982 *El pensamiento renacentista y sus fuentes*. México: FCE.
- KUHN, Thomas  
1982 "¿Qué son las revoluciones científicas?". En *¿Qué son las revoluciones científicas? y otros ensayos*. Barcelona: Paidós.
- KUNZLE, David  
1977 "Bruegel's Proverb Painting and the World Upside Down". En *The Art Bulletin*. 1977, volumen 59, número 2, pp. 197-202.
- LEBEER, Louis  
1969 *Catalogue raisonné des estampes de Pierre Bruegel l'Ancien*. Bruselas: Bibliothèque Royal Albert 1er.
- MARSH, David  
2001 *Lucian and the Latins. Humor and Humanism in the Early Renaissance*. Michigan: The University of Michigan Press.
- MARTENS, Maximiliaan P.J. (editor)  
1998 *Bruges and the Renaissance. Memling to Pourbus*. Gante: Stichting Kunstboek/Ludion.
- MONTAIGNE, Michel de  
1963 *Œuvres complètes: Essais*. Volumen 3. París: Société Les Belles Lettres.
- MORO, Tomás  
2011 *Utopía*. Madrid: Akal, 2011.
- MUSÉE DES BEAUX-ARTS DE CAEN  
2012 *Parcours "La peinture de paysage"*. Caen: Musée des Beaux-Arts.
- MUSÉES ROYAUX DES BEAUX-ARTS DE BELGIQUE (MRBAB)  
s/f *La chute d'Icare*. Consulta: domingo 29 de marzo de 2015.
- <http://www.fine-arts-museum.be/fr/la-collection/pieter-i-bruegel-la-chute-dicare?letter=b&artist=bruegel-brueghel-pieter-i>

## MUSEO NACIONAL DEL PRADO

s/f *El vino de la fiesta de San Martín*. Consulta: martes 16 de junio de 2015.

<https://www.museodelprado.es/coleccion/galeria-on-line/galeria-on-line/obra/el-vino-de-la-fiesta-de-san-martin/oimg/0/>

ORLANDI, Pellegrino Antonio

1768 *Abecedario Pittorico*. Nápoles: s.e.

OVIDIO

2013 *Metamorfosis*. Madrid: Cátedra.

PANOFSKY, Erwin

2010 *La perspectiva como forma simbólica*. Madrid: Tusquets.

1998 *Los primitivos flamencos*, Madrid: Cátedra.

1982 *Vida y obra de Alberto Durero*. Madrid: Alianza Editorial.

1981 *Renacimiento y renacimientos en la Europa occidental*. Madrid: Alianza Editorial.

1969 "Erasmus and the Visual Arts". En *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*. 1969, volumen 32, pp. 200-227.

PARKER, Geoffrey

1989 *España y la rebelión de Flandes*. Madrid: Editorial Nerea.

PEPPIN Anthea y William VAUGHAN

1977 *Flemisch Painting*. Nueva York: Phaidon.

PIRENNE, Henri

1907 *Histoire de la Belgique*. Volumen 3. Bruselas: Henri LaMertin.

PLATÓN

1986a "Protágoras". En *Diálogos*. Traducción de Conrado Eggers Lan. Volumen I. Madrid: Gredos.

1986b "El banquete". En *Diálogos*. Traducción de Conrado Eggers Lan. Volumen III. Madrid: Gredos.

POPHAM, A. E.

1931 "Pieter Bruegel and Abraham Ortelius". En *The Burlington Magazine for Connoisseurs*. 1931, volumen 59, número 343, pp. 184-188.

QUIST, Robert

2004 *The Music in Northern Renaissance Banquet Scenes*. Tesis de doctorado. Tallahassee: Florida State University, Program in Humanities. Consulta: 22 de febrero del 2015.

<http://diginole.lib.fsu.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=3994&context=etd>

REYNOLDS, Joshua

- 1867 "A Journey to Flanders and Holland". En *The Works by Sir Joshua Reynolds*. Edimburgo: William Forrester.
- RICHARDSON, Todd M.  
2011 *Pieter Bruegel the Elder. Art Discourse in the Sixteenth-Century Netherlands*. Londres: Ashgate.
- ROBERT-Jones Philippe  
1974 *Bruegel. La chute d'Icare*. Friburgo (Suiza): Office du Livre.
- ROBERT-JONES, Philippe y Françoise ROBERT-JONES  
2002 *Pieter Bruegel*. Nueva York: Harry N. Abrams.
- ROBERTS, Keith  
1982 *Bruegel*. Londres: Phaidon.
- RTBF  
2011 "Bruegel l'Ancien n'est pas l'auteur de la célèbre 'Chute d'Icare'". Bélgica, 9 de noviembre del 2011. Consulta: 2 de mayo del 2014.  
  
[http://www.rtf.be/info/medias/detail\\_bruegel-l-ancien-n-est-pas-l-auteur-de-la-celebre-la-chute-d-icare?id=7051843](http://www.rtf.be/info/medias/detail_bruegel-l-ancien-n-est-pas-l-auteur-de-la-celebre-la-chute-d-icare?id=7051843)
- RUDA, Jeffrey  
1984 "Flemish Painting and the Early Renaissance in Florence: Questions of Influence". En *Zeitschrift für Kunstgeschichte*. 1984, Volumen 47, número 2, pp. 210-236.
- SAN AGUSTÍN  
1969 *Ciudad de dios*. Volumen 16-17 (Libro XXI, capítulo IV). Madrid: La editorial Católica.
- SCHWARZER, Mitchell  
1995 "Origins of the Art History Survey Text". En *Art Journal*. 1995, volumen 54, número 3, pp. 24-29.
- SILVER, Larry  
1986 "The State of Research in Northern European Art of the Renaissance Era". En *The Art Bulletin*. 1986, volumen 68, número 4, pp. 518-535.
- STECHOW, Wolfgang  
1990 *Bruegel*. Nueva York: Harry N. Abrams, Inc.
- STRIDBECK, C. G.  
1956 "Combat between Carnival and Lent by Pieter Bruegel the Elder: An Allegorical Picture of the Sixteenth Century". En *Journal of the Warburg and the Courtauld Institutes*. 1956, volumen 19, números 1/2, pp. 96-109.
- SULLIVAN, Margaret A.  
2010 *Bruegel and the Creative Process, 1559-1563*. Londres: Ashgate.
- 1992 "Bruegel's 'Misanthrope': Renaissance Art for a Humanist Audience". En *Artibus et Historiae*. 1992, volumen 13, número 26, pp. 143-162.



- 1991 "Bruegel's Proverbs: Art and Audience in the Northern Renaissance". En *The Art Bulletin*. 1991, volumen 73, número 3, pp. 431-466.
- 1977 "Madness and Folly: Pieter Bruegel the Elder's Dulle Griet". En *The Art Bulletin*. 1977, volumen 59, número 1, pp. 55-66.
- TAINÉ, Hyppolite  
1960 *Filosofía del arte*. Barcelona: Iberia.
- TRESIDDER, Warren David  
1968 *The Development of Landscape in Venetian Renaissance Painting. 1450-1540*. Tesis de maestría. British Columbia: The University of British Columbia, Departamento de Bellas Artes. Consulta: 20 de septiembre del 2014.
- [https://circle.ubc.ca/bitstream/id/128316/UBC\\_1968\\_A8](https://circle.ubc.ca/bitstream/id/128316/UBC_1968_A8)
- VAN MANDER, Carel  
1884 [1604] *Vie des peintres flamands, hollandais et allemands*. Traducción de Henri Hymans. Tomo I. París: Librairie de l'art.
- VAN BASTELAER, René  
1907 *Pieter Bruegel l'Ancien. Son oeuvre et son temps*. Bruselas: G. Van Oest & C°.
- 1908 *Les estampes de Peter Bruegel l'Ancien*. Bruselas: G. Van Oest & C°.
- VASARI Giorgio  
2004 [1550] *Las vidas de los más excelentes arquitectos, pintores y escultores italianos desde Cimabue a nuestros tiempos*. Traducción de Teresa Méndez Baiges y Juan María Montijano García. Madrid: Alianza Editorial.
- WARBURG, Aby  
1902 "Arte flamenco y primer Renacimiento florentino". En *El Renacimiento del paganismo: aportaciones a la historia cultural del Renacimiento europeo*. 2005. Madrid: Alianza Editorial.
- WAUTERS, Alphonse-Jules  
1883 *La peinture flamande*. París: Ancienne Maison Quantin.
- WEISS, Susan F.  
1998 "Medieval And Renaissance Wedding Banquets and Other Feasts". En CARLIN, Martha, ed. *Food and Eating in Medieval Europe*. Londres: The Hambledon Press, pp. 159-174.
- WINCKELMANN, Johann Joachim  
2011 *Historia del Arte de la Antigüedad*. Traducción de Joaquín Chamorro Mielke. Madrid: Akal.
- 2008 *Reflexiones sobre la imitación de las pinturas griegas en la pintura y la escultura*. México: FCE.
- WÖLFFLIN, Heinrich

- 2007 *Conceptos Fundamentales de la Historia del Arte*. Madrid: Espasa-Calpe.
- 1970 *Drawings of Albrecht Dürer*. Nueva York: Dover Publications.
- WOODS, Kim K.  
2007 "Netherlandish Networks". En RICHARDSON, Carol M. (Ed.). *Locating Renaissance Art*. Londres: Yale University Press.
- WÜRTEMBERGER, Franzsepp  
1940 "Zu Bruegels Kunstform, besonders ihr Verhältnis zur Renaissance Komposition". En *Zeitschrift für Kunstgeschichte*. 1940, volumen 9, números 1/3, pp. 30-48.
- WYSS, Beat  
1988 "Der Dolch am linken Bildrand. Zur Interpretation von Pieter Bruegels Landschaft mit dem Sturz des Ikarus". En *Zeitschrift für Kunstgeschichte*. 1988, volumen 51, número 2, pp. 222-242.
- YATES, Frances Amelia  
1993 *Ideas e ideales del Renacimiento en el Norte de Europa: ensayos reunidos*. México: FCE.
- ZERNER, Henri  
1988 "Classicism as Power". En *Art Journal*. 1988, volumen 47, número 1, pp. 35-36.
- ZUPNICK, Irving L.  
1964 "Bruegel and the Revolt of the Netherlands". En *Art Journal*. 1964, volumen 23, número 4, pp. 283-289.

## Lista de ilustraciones Serie A

Las dimensiones de las obras son dadas en centímetros

Fig. A1: Pieter Bruegel, *El pintor y el crítico*, ca. 1565., pluma y tinta china, 25 x 21.6, Graphische Sammlung Albertina, Viena.

Fig. A2: Johannes Wierix, *Bruegel*, 1572, grabado, Biblioteca Real Alberto I, Bruselas.

Fig. A3: Pieter Bruegel, *El alquimista*, 1558, pluma y tinta china, 30.8 x 45.3, Staatliche Museen, Berlín (detalle de la firma del artista).

Fig. A4: Pieter Bruegel, *Los apicultores*, 1568, pluma y tinta china, 20.3 x 30.9, Staatliche Museen, Berlín (detalle de la firma del artista).

Fig. A5: Pieter Bruegel, *Avaricia*, 1556, Pluma y tinta china, 22.8 x 29.7, British Museum, Londres (detalle de la firma del artista).

Fig. A6: Pieter Bruegel, *El triunfo de la muerte*, ca. 1562, óleo sobre madera, 117 x 162, Museo del Prado, Madrid.

Fig. A6.2: Detalle de la ilustración A6 (horcas y ruedas de Catalina).

Fig. A7: Pieter Bruegel, *Dulle Griet*, ca. 1562, óleo sobre madera, 117.4 x 162, Museum Mayer van den Berg, Amberes.

Fig. A7.2: Detalle de la ilustración A7 (persona defecando).

Fig. A8: Pieter Bruegel, *Juegos de niños*, 1560, óleo sobre roble, 118 x 161, Kunsthistorisches Museum, Viena.

Fig. A9: Pieter Bruegel, *La caída de los ángeles rebeldes*, 1562, óleo, 117 x 162, Museos Reales de Bellas Artes de Bélgica (MRBAB), Bruselas.

Fig. A10: Frans Floris, *La caída de los ángeles rebeldes*, 1554, óleo sobre panel, 303 x 202, Real Museo de Bellas Artes, Amberes.

Fig. A11: Pieter Bruegel, *El misántropo*, 1568, óleo sobre lienzo, 86 x 85, Museo de Capodimonte, Nápoles.

Fig. A12: Pieter Bruegel, *Cazadores en la nieve*, 1565, óleo sobre roble, 117 x 162, Kunsthistorisches Museum, Viena.

Fig. A13: Pieter Bruegel, *Batalla entre carnaval y cuaresma*, 1559, óleo sobre panel, 118 x 164.5, Kunsthistorisches Museum, Viena.

Fig. A13.2: Detalle de la ilustración A13 (mujer con cubeta y pozo)

Fig. A14: Pieter Bruegel, *Proverbios neerlandeses*, 1559, óleo sobre roble, 117 x 163, Staatlichen Museen, Berlín.

Fig. A14.2: Detalle de la ilustración A14 (mujer de vestido rojo).

Fig. A14.3: Detalle de la ilustración A14 (horca y persona defecando).



Fig. A15: Pieter Bruegel, *El censo en Belén*, 1566, óleo sobre tabla, 115.5 x 164.5, MRBAB, Bruselas.

Fig. A15.2: Detalle de la ilustración A15 (líneas de fuga).

Fig. A15.3: Detalle de la ilustración A15 (manejo del espacio).

Fig. A15.4: Detalle de la ilustración A15 (dibujo preliminar).

Fig. A15.5: Detalle de la ilustración A15 (pago de monedas).

Fig. A15.6: Detalle de la ilustración A15 (águila bicéfala).

Fig. A15.7: Detalle de la ilustración A15 (espigas que señalan a María).

Fig. A15.8: Detalle de la ilustración A15 (cruz sobre cabaña y leproso).

Fig. A15.9: Detalle de la ilustración A15 ("rueda de la fortuna").

Fig. A16: Pieter Bruegel, *Danza campesina*, 1568, óleo sobre roble, 114 x 164, Kunsthistorisches Museum, Viena.

Fig. A16.2: Detalle de la ilustración A16 (imagen de la Virgen María en el tronco del árbol).

Fig. A16.3: Detalle de la ilustración A16 (pluma de pavo real).

Fig. A17: Pieter Bruegel, *Boda campesina*, 1568, óleo sobre roble, 114 x 164, Kunsthistorisches Museum, Viena.

Fig. A17.2: Detalle de la ilustración A17 (pluma de pavo real y niño comiendo).

Fig. A17.3: Detalle de la ilustración A17 (hombres comiendo).

Fig. A17.4: Detalle de la ilustración A17 (hombres comiendo).

Fig. A18: Pieter Bruegel, *Danza nupcial*, 1566, óleo sobre roble, 119 x 157, The Detroit Institut of Arts, Detroit.

Fig. A18.2: Detalle de la ilustración A18 (baldaquín con corona).

Fig. A18.3: Detalla de la ilustración A18 (líneas precisando el manejo del espacio).

Fig. A18.4: Detalle de la ilustración A18 (surcos en el suelo que siguen la perspectiva).

Fig. A19: Pieter Bruegel (a partir de), *Soberbia*, 1558, grabado, 22.5 x 29.5, Metropolitan Museum Of Art, Nueva York.

Fig. A19.2: Detalle de la ilustración A19 (mujer y monstruos mirándose al espejo, y pavo real).

Fig. A19.3: Detalle de la ilustración A19 (monstruo con mitra papal).

Fig. A20: Pieter Bruegel (a partir de), *Ira*, 1558, grabado, 22.5 x 29.7, Metropolitan Museum of Art, Nueva York.

Fig. A21: Pieter Bruegel (a partir de), *Gula*, 1558, grabado, 22.3 x 29.3, Metropolitan Museum of Art, Nueva York.

Fig. A21.2: Detalle de la ilustración A21 (gaita colgando de un árbol).

Fig. A22: Pieter Bruegel (a partir de), *Lujuria*, 1558, grabado, 26 x 33.7, Metropolitan Museum of Art, Nueva York.

Fig. A22.2: Detalle de la ilustración A22 (monje tocando una gaita).

Fig. A23: Pieter Bruegel, *País de Jauja*, 1567, óleo sobre roble, 52 x 78, Alte Pinakothek, Munich.

Fig. A24: Pieter Bruegel, *Paisaje con la caída de Ícaro*, ca. 1558, óleo sobre tela, 73.5 x 112, MRBAB, Bruselas.

Fig. A24.2: Anónimo (a partir de Pieter Bruegel), *Paisaje con la caída de Ícaro*, ca. 1577, panel de roble, 62.5 x 89.7, Museo van Buuren, Bruselas.

Fig. A24.3: Detalle de la ilustración A24 (piernas de Ícaro y perdiz sobre la rama).

Fig. A24.4: Detalle de la ilustración A24 (cadáver).

Fig. A24.5: Detalle de la ilustración A24 (bolso y cuchilla).

Fig. A24.6: Detalle de la ilustración A24 (cadáver en la reflectografía infrarroja).

Fig. A24.7: Detalle de la ilustración A24 (ídem; más específico).

Fig. A24.8: Detalle de la ilustración A24 (análisis que demuestra el cambio de color).

Fig. A25: Pieter Bruegel, *La masacre de los inocentes*, ca. 1567, óleo sobre roble, 116 x 160, Kunsthistorisches Museum, Viena.

Fig. A25.2: Detalle de la ilustración A25 (gestos de desesperación).

Fig. A25.3: Detalle de la ilustración A25 (gestos de desesperación).

Fig. A25.4: Detalle de la ilustración A25 (gestos de resignación).

Fig. A25.5: Detalle de la ilustración A25 (águila bicéfala sobre el jubón del jinete).

Fig. A25.6: Detalle de la ilustración A25 (trapecio/manejo del espacio).

Fig. A25.7: Detalle de la ilustración A25 (sinuosidad en el manejo del espacio).

Fig. A25.8: Detalle de la ilustración A25 (duque de Alba).

Fig. A26: Pieter Bruegel, *La conversión de Pablo*, ca 1567, óleo sobre roble, 108 x 156, Kunsthistorisches Museum, Viena.

Fig. A26.2: Detalle de la ilustración A26 (duque de Alba).

Fig. A26.3: Detalle de la ilustración A26 (águila bicéfala sobre el escudo rojo).

Fig. A27: Pieter Bruegel, *La adoración de los reyes magos*, 1564, óleo sobre roble, 111.1 x 83.2, The National Gallery, Londres.





## **Apéndice: Lista de ilustraciones comparativas (serie B)**

*Las dimensiones de las obras son dadas en centímetros*

Fig. B1: Pieter Bruegel, *El campesino y el ladrón de nidos*, 1568, óleo sobre roble, 59.3 x 68.3, Kunshistorisches Museum, Viena.

Fig. B2: Pieter Bruegel (a partir de), *La feria de San Jorge*, ca. 1559, grabado, 33.7 x 52.4, Museo de Bellas Artes, Houston.

Fig. B3: Pieter Bruegel, *La muerte de la Virgen*, 1564, óleo sobre roble, 36 x 55, Upton House, Banbury, Inglaterra.

Fig. B4: Pieter Bruegel, *Cristo y la Mujer adúltera*, 1565, óleo sobre panel, 24.1 x 34.4, Courtauld Gallery, Londres.

Fig. B5: Pieter Bruegel, *La parábola de los ciegos*, 1568, óleo sobre lienzo, 86 x 156, Museo Nazionale di Capodimonte, Nápoles.

Fig. B6: Pieter Bruegel, *La huída a Egipto*, 1563, óleo sobre panel, 37.2 x 55.5, Courtauld Institute, Londres.

Fig. B7: Pieter Bruegel, *La cosecha de heno*, ca. 1565, óleo sobre madera, 114 x 158, Galería nacional, Praga.

Fig. B8: Leonardo da Vinci, *Mona Lisa*, 1503-1506, óleo sobre panel, 73 x 56, Museo del Louvre, París.

Fig. B9: Leonardo da Vinci, *La Virgen, el niño y Santa Ana*, 1508-1519, 168 x 130, óleo sobre panel, Museo del Louvre, París.

Fig. B10: Leonardo da Vinci, *La Virgen de las rocas*, 1483, óleo sobre lienzo, 199 x 122, Museo del Louvre, París.

Fig. B11: Giorgione, *La tempestad*, ca. 1508, óleo sobre lienzo, 83 x 73, Galería de La Academia, Venecia.

Fig. B12: Jan Massys, *Flora*, 1559, óleo sobre tabla, 113.2 x 112.9, Hamburger Kunsthalle, Hamburgo.

Fig. B13: Jan Massys, *La caridad*, 1540-1550, óleo sobre tabla, 126 x 93, Musei di Strada Nuova, Palazzo Bianco, Génova.

Fig. B14: Maarten de Vos, *La familia de Santa Ana*, 1585, óleo sobre panel, 135.3 x 170, Museo de Bellas Artes, Gante.

Fig. B15: Herri met de Bles, *Paisaje con mina y forja de hierro*, ca. 1530-1550, Museo de Bellas Artes, Budapest.

Fig. B16: Matthias Grünewald, *Las tentaciones de San Antonio*, 1512-1515, Musée d'Unterlinden, Colmar (Francia).

Fig. B17: El Bosco, *El Infierno* (postigo derecho de El jardín de las Delicias; detalle), ca. 1490-1510, óleo sobre tabla, 220 x 97, Museo del Prado, Madrid.

Fig. B18: El Bosco, *El juicio final* (detalle), ca. 1504, óleo sobre tabla, 163.7 x 127, Akademie der bildenden Künste, Viena.

Fig. B19: El Bosco, *El jardín de las delicias* (detalle), ca. 1490-1510, óleo sobre tabla, 220 x 195, Museo del Prado, Madrid.

Fig. B20: El Bosco, *Epifanía*, ca. 1475-1480, óleo sobre tabla, 74 x 54, Museo de Arte, Filadelfia.

Fig. B21: Pieter Bruegel, *Paisaje de río con la caída de Ícaro*, 1553, grabado al aguafuerte, The National Gallery of Art, Washington.

Fig. B22: Pieter Bruegel, *Buque de guerra con caída de Ícaro*, s.f., grabado, The National Gallery of Art, Washington.

Fig. B23: Taller de Coecke van Aelst, *Dédalo e Ícaro*, s.f.

Fig. B24: Pieter Bruegel, *Dos galeones y un buque de guerra con caída de Faetón*, ca. 1561, Metropolitan Museum of Art, Nueva York.

Fig. B25: Pieter Bruegel, *Tres carabelas con Arión en un delfín*, ca. 1561, Metropolitan Museum of Art, Nueva York.

Fig. B26: Pieter Bruegel, *La calumnia de Apeles*, 1565, pluma y tinta china, 20.2 x 30.6, British Museum, Londres.

Fig. B27: Pieter Bruegel, *Paisaje con Cristo apareciendo ante los apóstoles en el mar de Tiberias*, 1553, óleo sobre panel, colección privada.

Fig. B28: Pieter Bruegel, *El sermón de San Juan Bautista*, 1566, óleo sobre lienzo, 95 x 160.5, Museo de Bellas Artes, Budapest.

Fig. B29: Pieter Bruegel, *Verano*, 1568, Pluma y tinta china, 22 x 28.6, Kunsthalle, Hamburgo.

Fig. B30: Pieter Bruegel, *San Jerónimo en el desierto*, ca. 1555-56, colección privada.

Fig. B31: Pieter Bruegel (a partir de), *Paciencia*, 1557, grabado, Metropolitan Museum Of Art, Nueva York.

Fig. B32: Pieter Bruegel (a partir de), *Justicia*, grabado, 22.5 x 29, Metropolitan Museum Of Art, Nueva.

Fig. B33: Pieter Bruegel (a partir de), *Parábola del Buen Pastor*, 1565, 22.3 x 29.3, Metropolitan Museum of Art, Nueva York.

Fig. B34: Tiziano, *Carlos V y un perro*, 1533, óleo sobre lienzo, 192 x 111, Museo del Prado, Madrid.

Fig. B35: Pieter Bruegel (a partir de), *Magdalena Penitente*, ca. 1555-56, grabado sobre aguafuerte, 32.4 x 42.7, Metropolitan Museum of Art, Nueva York.

Fig. B36: Pieter Bruegel, *Parábola del sembrador*, 1557, óleo sobre madera, 702 x 102, Timken Art Gallery, San Diego.

Fig. B37: Pieter Bruegel, *Camino del calvario*, 1564, óleo sobre tela, 124 x 170, Kunsthistorisches Museum, Viena.

Fig. B37.2: Detalle de la ilustración B33 (horcas y ruedas de Catalina).

Fig. B38: Pieter Bruegel, *Los apicultores*, 1568, Pluma y tinta china, 20.3 x 30.9, Staatliche Museen, Berlín.

Fig. B39: Rafael, *Incendio en el Borgho*, 1514, fresco, Museo del Vaticano, Vaticano.

Fig. B40: Tintoretto, *La última cena*, 1594, óleo sobre lienzo, 365 x 568, Basilica di San Giorgio Maggiore, Venecia.

Fig. B41: Pontormo, *José en Egipto*, ca. 1518, óleo sobre madera, 96 x 109, The National Gallery, Londres.

Fig. B42: Abraham Bloemaert, *La predicación de San Juan Bautista*, 1590-1610, óleo sobre lienzo, 139 x 188, Rijksmuseum, Ámsterdam.

Fig. B43: Pieter Bruegel, *La urraca sobre la horca*, 1568, óleo sobre roble, 45,9 x 50.8, Hessisches Landesmuseum, Darmstadt.

Fig. B43.2: Detalle de la ilustración B39 (persona defecando).

Fig. B44: Pieter Bruegel, *La adoración de los Reyes Magos*, 1567, temple sobre madera, 35 x 55, Colección Oskar Reinhart, Winterthur.