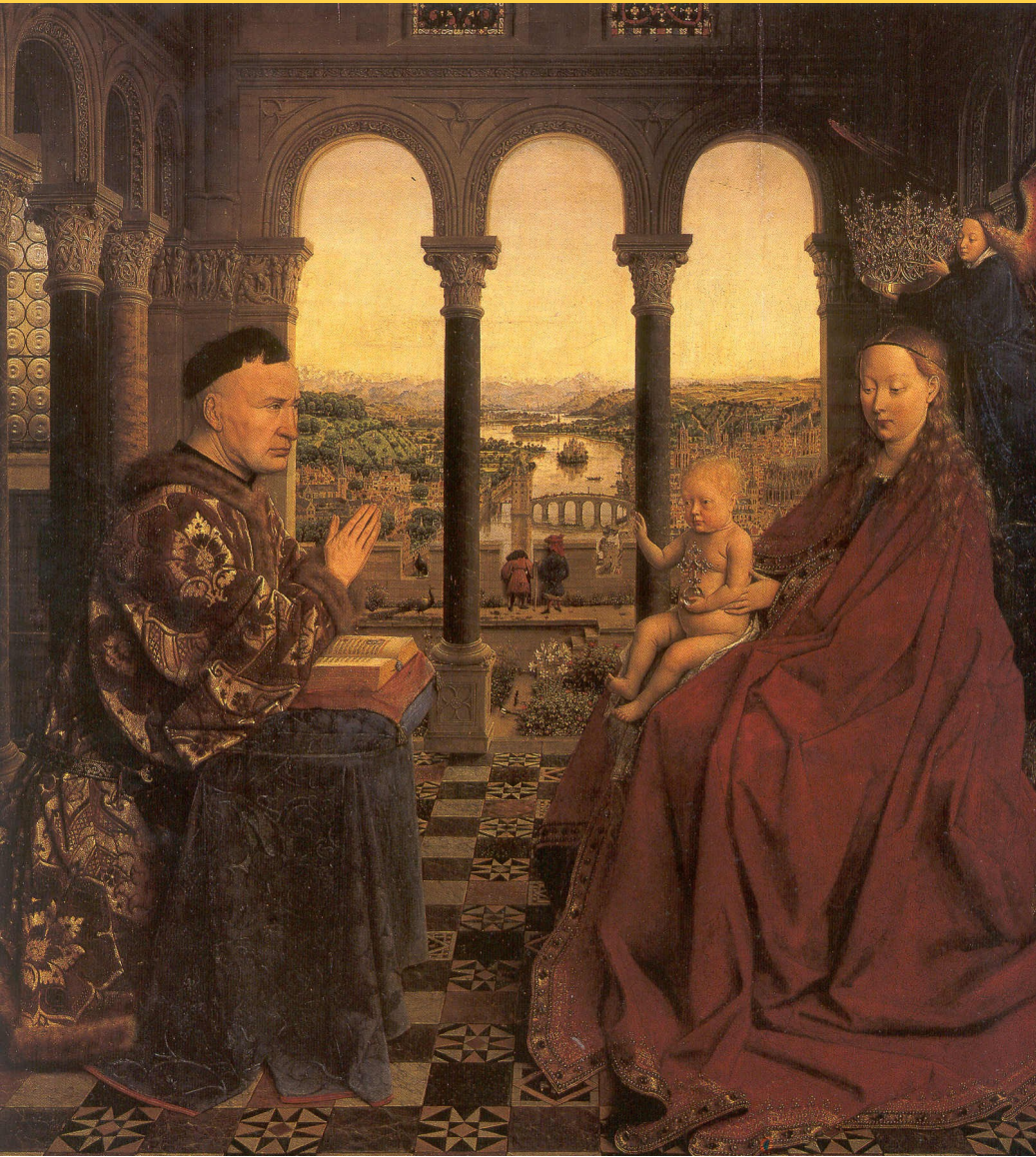


ARTE MODERNA. PINTURA FLAMENGA



Jan Van Eyck. Virxe do Chanceler Rolin.

1435.Louvre, París. 66 x 62 cm



Jan Van Eyck. Matrimonio Arnolfini. 1434.

National Gallery, Londres. 82 x 60 cm

ARTE MODERNA. Pintura flamenga. CONTEXTO HISTÓRICO.



Seguindo a idea de Panofsky, a pintura dos chamados *primitivos flamengos* contribúe á formación da arte europea no mundo moderno.

Flandres é *un* territorio histórico, hoxe en día na actual Bélxica, que formou parte dos dominios do Ducado de Borgoña, posesión dos Habsburgo e da monarquía hispana ata que en 1714 pasou a Austria polo tratado de Rastadt.



O Flandres do século XV era un territorio economicamente floreciente, debido ao comercio e artesanía promovidos por unha activa burguesía.

ARTE MODERNA. Pintura flamenga. CONTEXTO



Neste contexto traballaron os *primitivos flamencos*, artistas que perfeccionaron a técnica do **óleo sobre táboa**.

As pastas que se obteñen, traballadas con pinceis moi finos, permiten unha execución minuciosa que outorga virtuosismos cromáticos, lumínicos e incrementa as transparencias.

O **realismo visual** foi a característica máis admirada da pintura da Europa setentrional do século XV. É un realismo preciso, cheo de diminutos detalles, que sigue a tradición miniaturista e utiliza táboas e formatos de reducidas dimensións.

Os artistas flamengos estaban interesados en crear nas súas composicións espazos interiores e exteriores cribles. Mais **non se sentiron moi atraídos polo uso do sistema matemático de representación** utilizado de xeito sistemático en Italia desde 1420.



ARTE MODERNA. Pintura flamenga. CONTEXTO



Maio. Páxina do libro de oracións
"Tres Riches heures" 1410,
Ilustrado para o duque de Berry.
P. e J. Limbourg.



Claus Sluter. 1389-1410
Sepulcro de Felipe II, Duque de Borgoña.

Os artistas, organizados en gremios, traballarán para unha clientela tanto relixiosa, aristocrática como burguesa.

Ao ducado de Borgoña, acudirán artistas de toda Europa, mesturándose alí as tendencias da arte europea.

A escola de pintura flamenga xorde a partir do gótico internacional.

Da pintura de miniaturas e da caligrafía tomará o predominio da liña, o gusto polo detalle realista e o uso de cores brillantes.

Da escultura tomará o realismo no aspecto pétreo e acartonado das roupaxes.

Da PINTURA GÓTICA á CONQUISTA DA REALIDADE

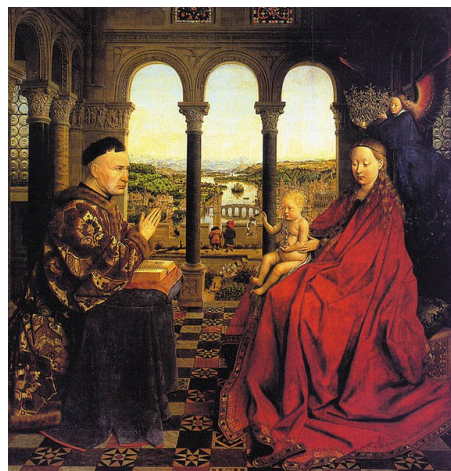
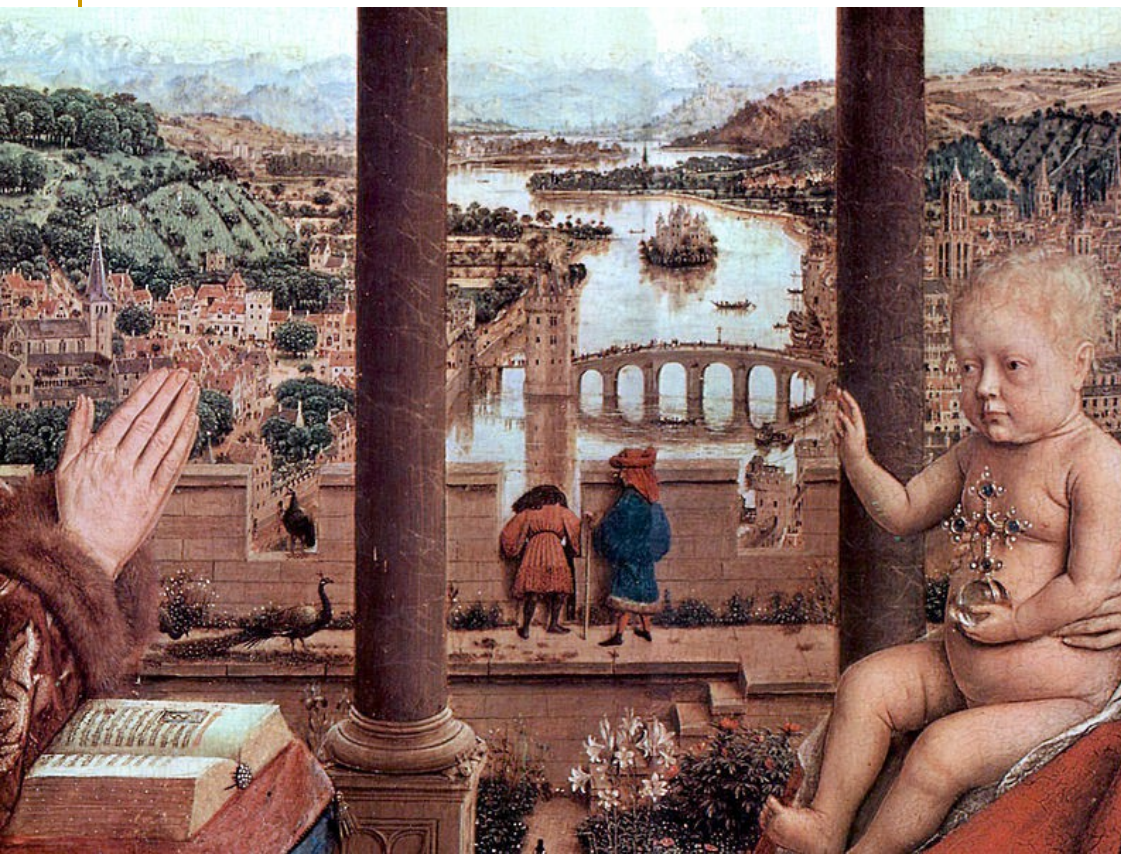


J. Van Eyck non rompe totalmente coas tradicións do estilo Internacional, pero consegue tal perfección na representación da realidade que deixou atrás a arte medieval.

Representa unha paisaxe auténtica, árbores reais prolongándose no horizonte...

O cabalo da miniatura parece un cabaliño de madeira, o de Van Eyck en parecida actitude, parece estar vivo, modelado pola luz e sombra...

ARTE MODERNA. Pintura flamenga. CARACTERÍSTICAS XERAIS



**Virxe do Chanceler Rolin,
de Jan Van Eyck. 1435.
Oleo sobre taboa.**

**MEDIDAS: 66 x 62,
Louvre, París.**

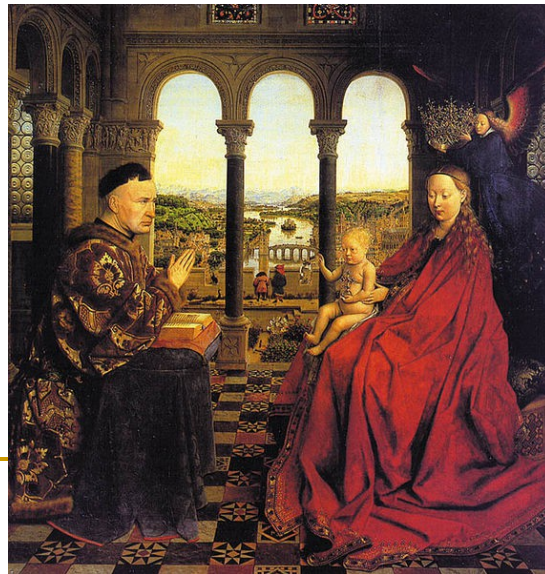
- **REALISMO** que se logra mediante o detallismo na representación de obxectos aparentemente secundarios e sen importancia, perfectamente representados en canto a calidades e texturas potenciadas pola iluminación e polo emprego da técnica do óleo que permite conseguir calidades case palpables nos obxectos, **realismo sensorial**.
- Os obxectos teñen, a miúdo, unha carga simbólica.

ARTE MODERNA. Pintura flamenga. CARACTERÍSTICAS XERAIS



TEMÁTICA:

- Relixiosa cun novo tratamento e incorporación de temas novos, paisaxe , retrato...
- Novo tratamento de temas tradicionais: as escenas relixiosas tratadas como se fosen escenas de xénero, da vida cotiá burguesa. Os donantes forman parte das escenas relixiosas.
- Xeneralízase o retrato de personaxes burgueses tratados dun modo realista.
- Ausencia case total de temas mitolóxicos.

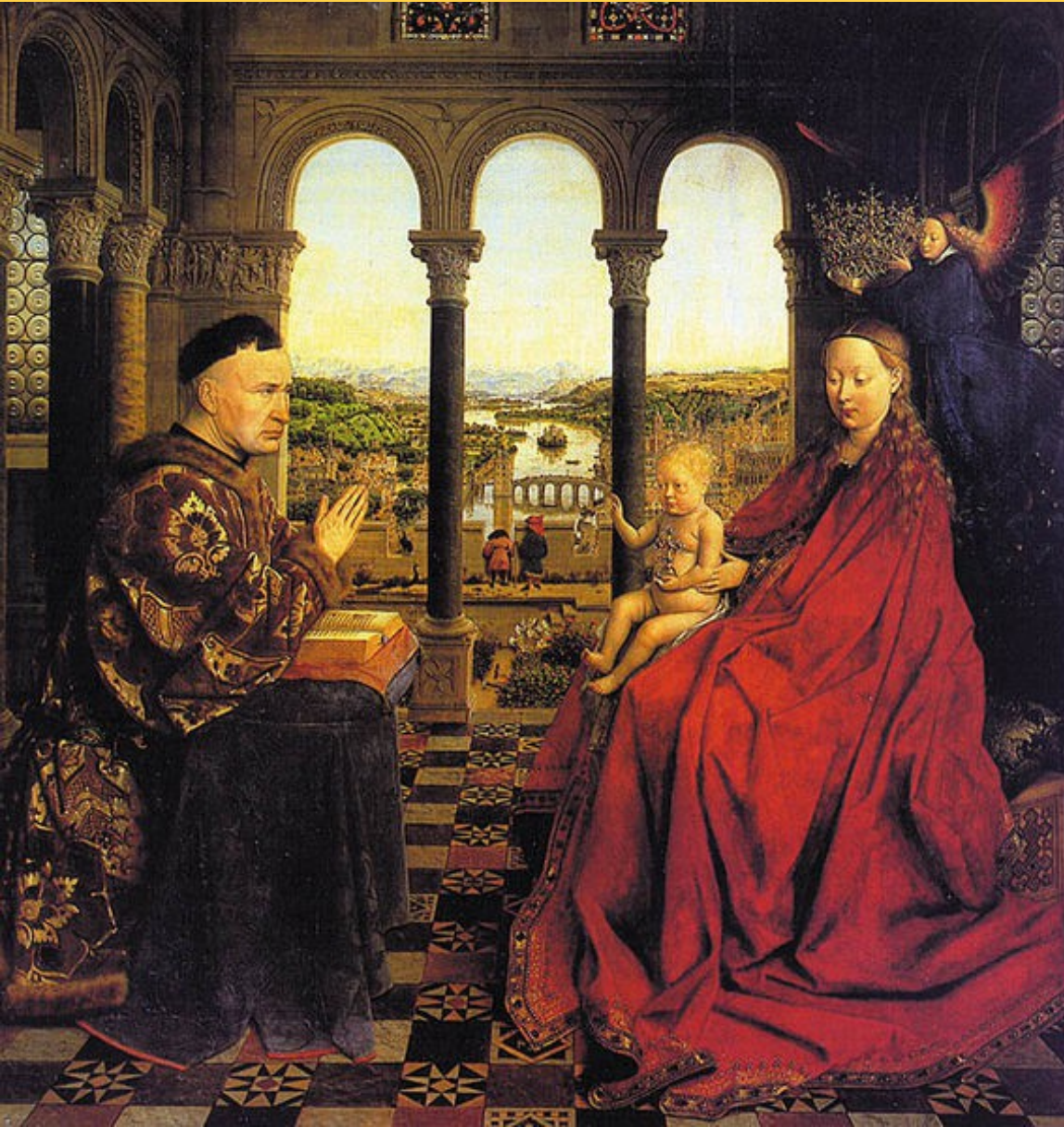




TÉCNICA:

- Pintura ao óleo sobre madeira, (xa coñecida pero pouco usada).
- Consiste en mesturar a cor con aceite de liñaza (aglutinante), que orixina unha pasta máis fluída de maior gama cromática, luminosidade e permite a aplicación e superposición de varias capas de pintura que transparente a anterior, “**veladuras**”. Permite tamén corrixir erros, unha maior minuciosidade e realismo, así como un perfecto cromatismo e brillo sobre unhas superficies moi lisas.
- Aparece a obra de pequeno formato, pintura de cabalete.

ARTE MODERNA. Pintura flamenga



ICONOGRAFÍA:

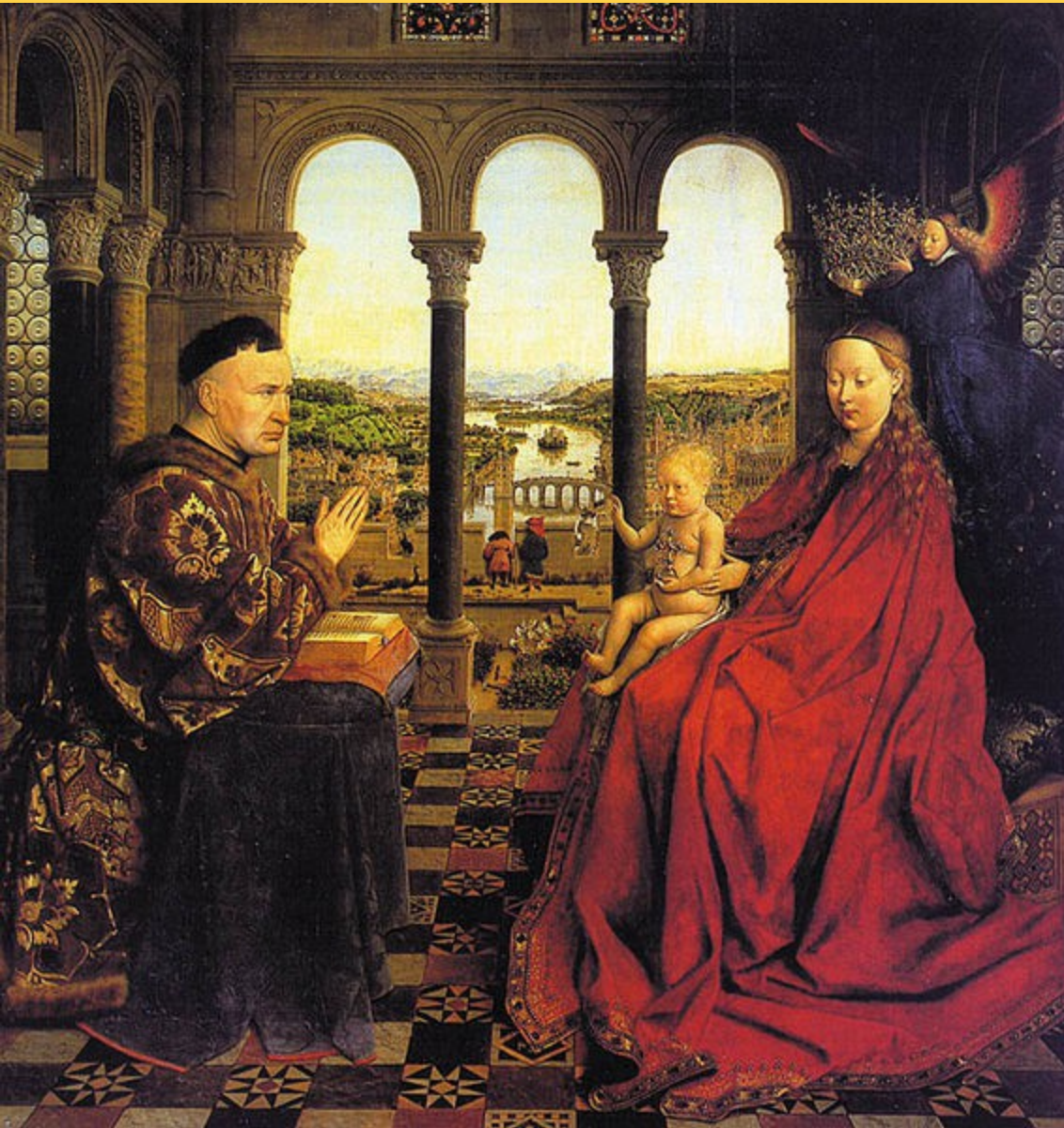
TEMÁTICA relixiosa, tamén pode ser considerado un retrato xa que aparece nel o donante, o Chanceler Rolín, un alto funcionario, político intrigante e arrogante, mirando de fronte á Virxe.

Representados nunha estancia interior enmarcada por tres arcos de medio punto peraltados, non se trata dunha igrexa, senón dunha *loggia* ou galería dun castelo, aberto a unha marabillosa paisaxe.

Ostentación de luxo, que nos informa da posición social do donante.

Virxe do Chanceler Rolin, de Jan Van Eyck. 1435. Oleo sobre taboa.

MEDIDAS: 66 x 62 Louvre, París.



ICONOGRAFÍA:

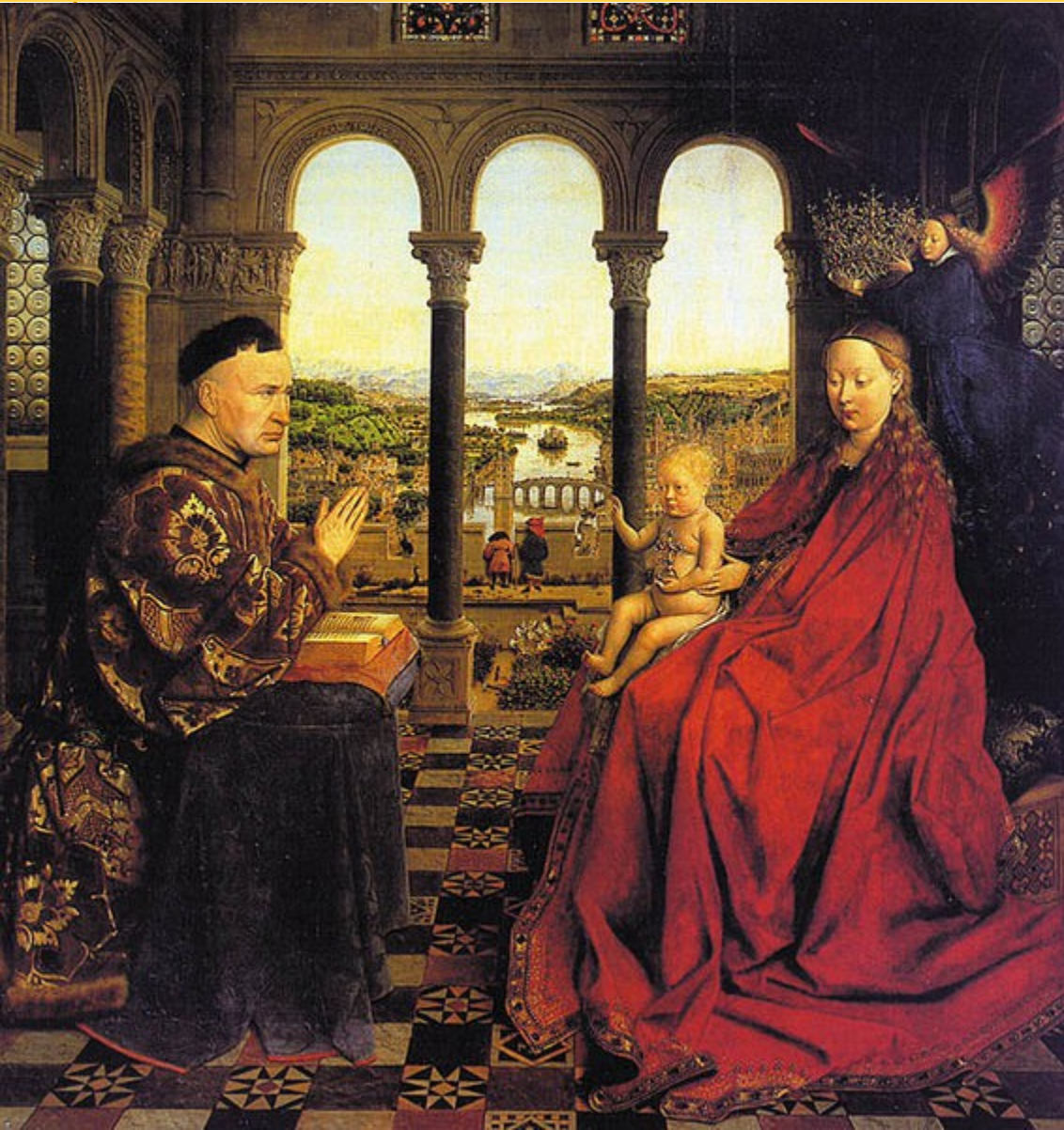
Aparentemente o chanceler está rezando, pero nada indica o seu fervor relixioso, agás que se atopa axeonllado. A súa mirada é a dunha profunda satisfacción de si mesmo, arrogancia case desafiante.

Esta igualdade, e proximidade coas figuras divinas, eran escandalosas para a época, e resulta obvio que o chanceler estase facendo un monumento a si mesmo, máis que rendendo homenaxe á Virxe.

Virxe do Chanceler Rolin, de Jan Van Eyck. 1435. Oleo sobre taboa.

MEDIDAS: 66 x 62 Louvre, París.

ARTE MODERNA. Pintura flamenga



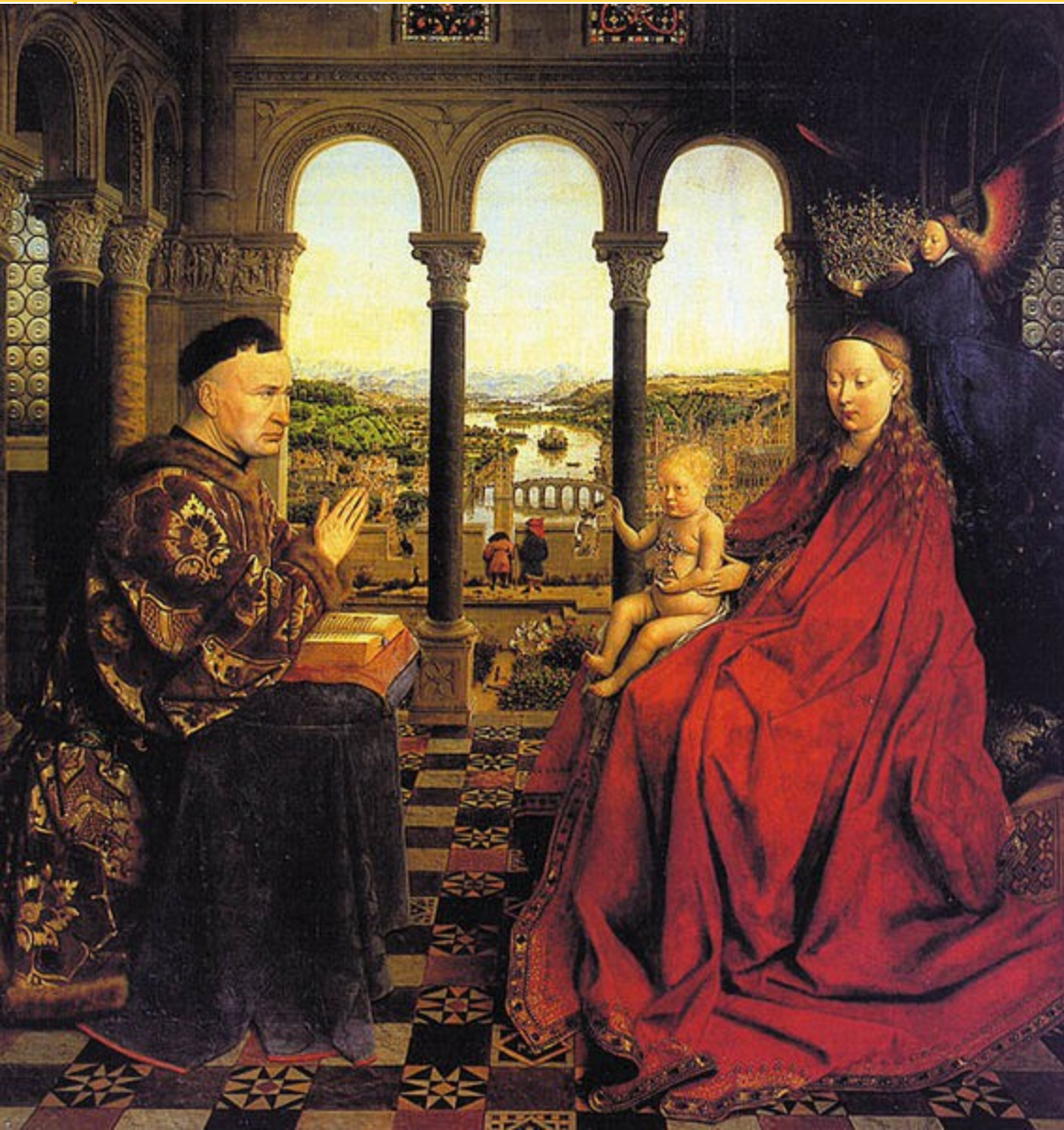
COMPOSICIÓN
articúlase en dúas partes:

Á dereita, a Virxe, representada como unha moza con expresión concentrada e seria en posición sedente sostén nos seus xeonllos ao Neno espido que aparece bendicindo coa man dereita, mentres que na esquerda sostén unha cruz, preludio da súa morte. A diferenza das virxes do gótico nai e fillo, non se comunican.

Virxe do Chanceler Rolin, de Jan Van Eyck. 1435. Oleo sobre taboa.

MEDIDAS: 66 x 62 Louvre, París.

ARTE MODERNA. Pintura flamenga



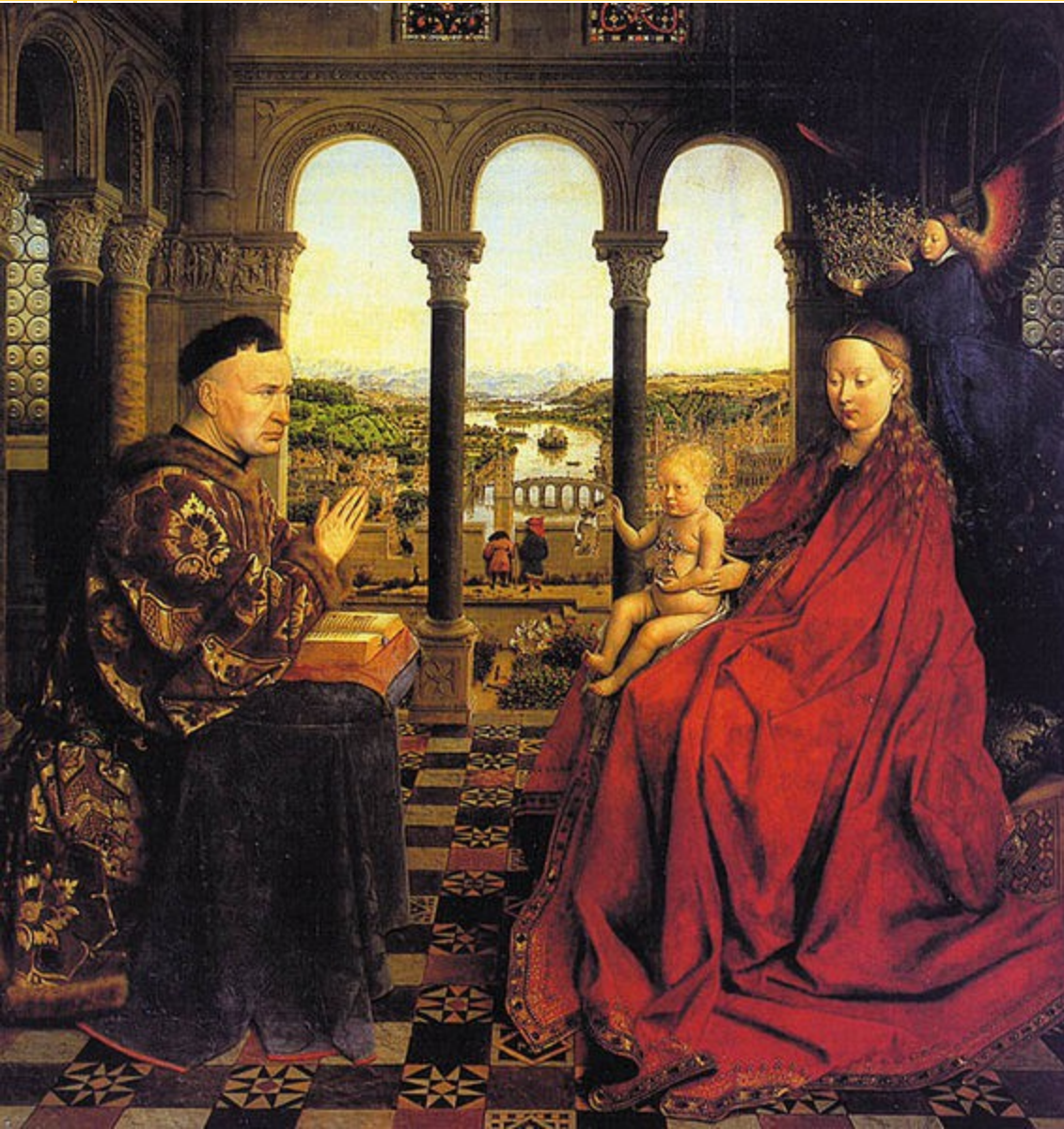
Tras eles aparece un anxo cuxa cabeza enlaza coa de María e o a do Neno nunha clara liña diagonal, que sostén sobre a cabeza da nai unha riquísima e enxoiada coroa como recoñecemento da súa maxestade.

O anxo e a Virxe só mostran as mans e o rostro enmarcado por sendas cabeleiras soltas, xa que amplas e grosas roupaxes ocultan e cobren os seus corpos.

Virxe do Chanceler Rolin, de Jan Van Eyck. 1435. Oleo sobre taboa.

MEDIDAS: 66 x 62 Louvre, París.

ARTE MODERNA. Pintura flamenga



Á esquerda aparece o retrato do dóante de xeonllos, en posición de adoración ante a Nai e o Fillo.

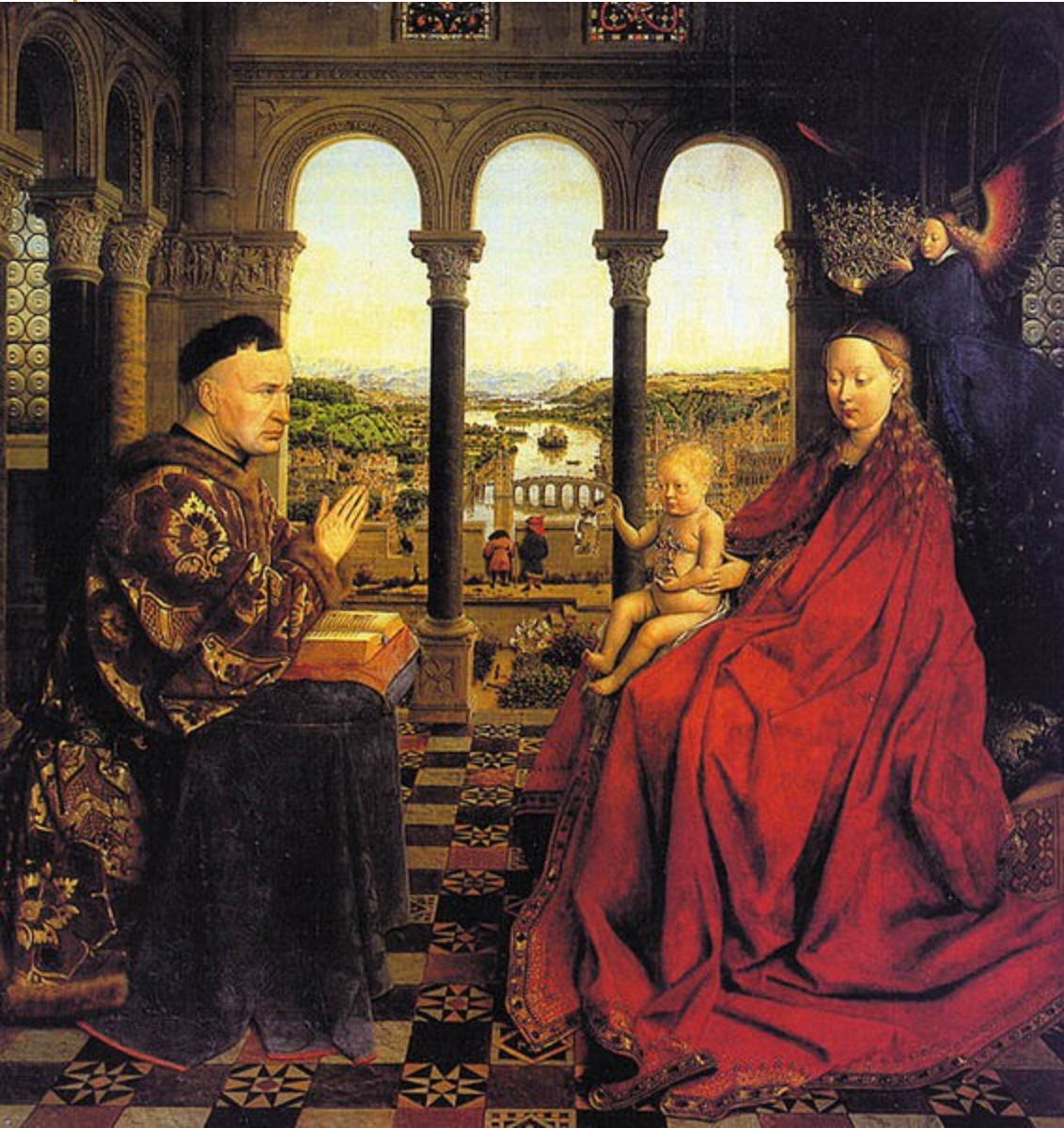
Ricamente ataviado, luxoso traxe con brocados de ouro e ribeteados de pel, como corresponde a un home da súa elevada categoría social, apoiado sobre un reclinatorio cuberto por unha tea de veludo e ante un groso breviario.

O autor non só plasmou a aparencia física, tamén a psicolóxica do chanceler.

Virxe do Chanceler Rolin, de Jan Van Eyck. 1435. Oleo sobre taboa.

MEDIDAS: 66 x 62 Louvre, París.

ARTE MODERNA. Pintura flamenga



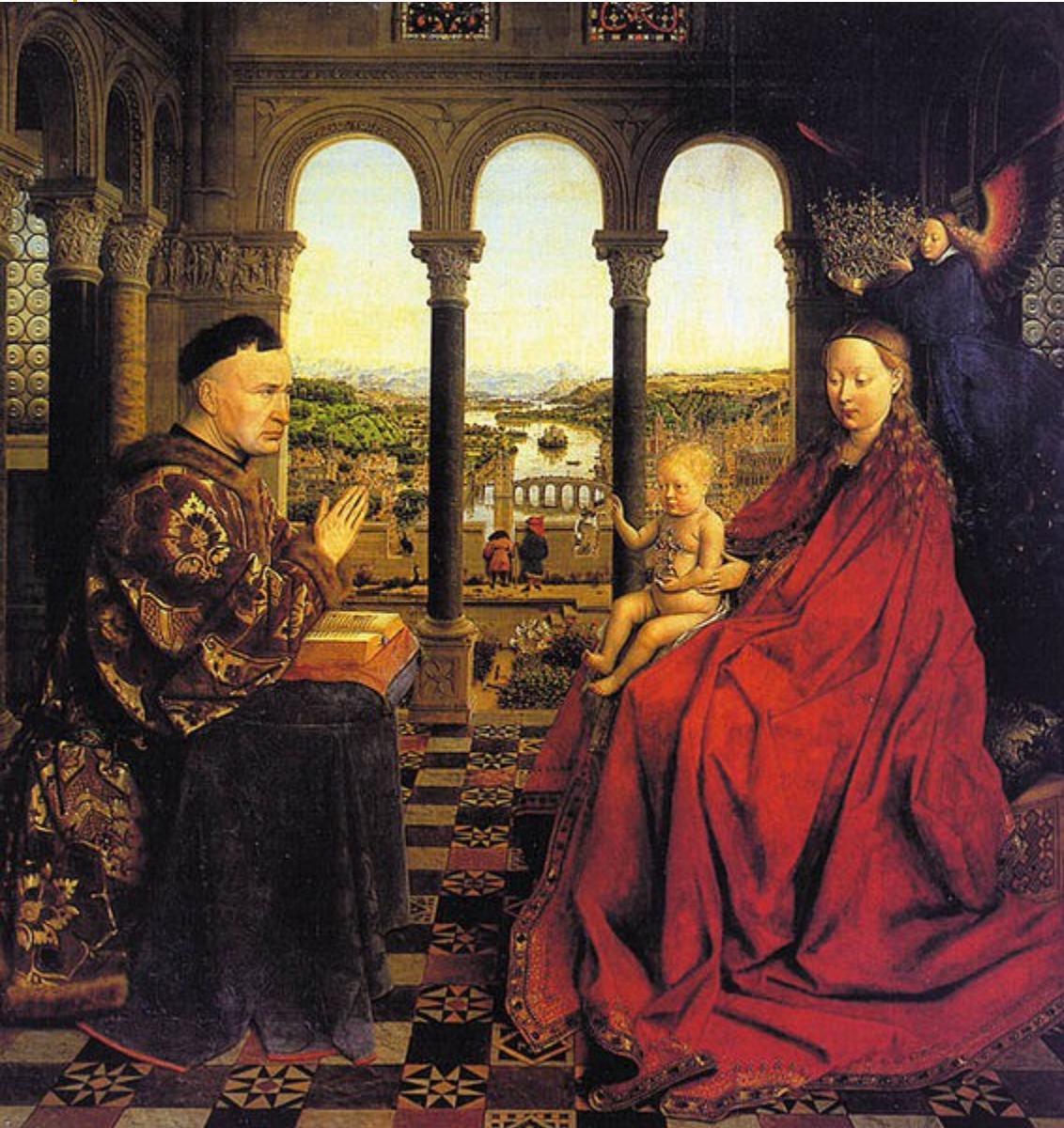
Os cadros con dóante adoitaban representar ao comitente de menor tamaño cas figuras sacras da Virxe ou Xesús e tamén coa presenza dun santo, xeralmente o do nome do dóante, que facía de intermediario.

Neste caso non é así, probablemente a causa do temperamento arrogante do chanceler tan ben captado polo pintor.

Virxe do Chanceler Rolin, de Jan Van Eyck. 1435. Oleo sobre taboa.

MEDIDAS: 66 x 62 Louvre, París.

ARTE MODERNA. Pintura flamenga



TÉCNICA: óleo sobre táboa.

FACTURA: pincelada acabada e superficies tersas.

LIÑA: delimita as figuras.

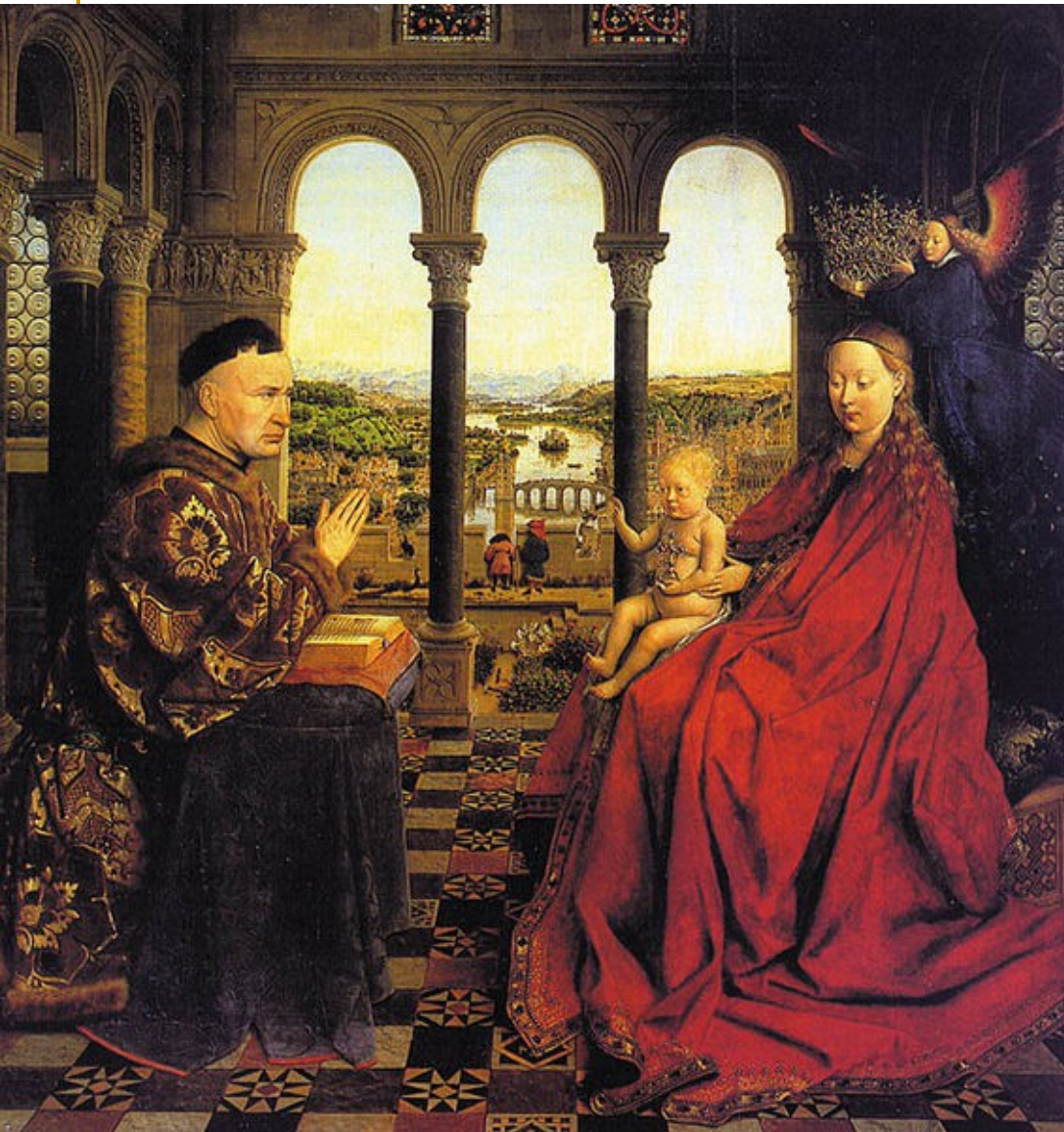
MODELADO: xogo de luces e sombras para crear volume.

TRIDIMENSIONALIDADE: potenciada polo pavimento, arcos laterais e pola apertura do espazo fora da estancia na que se desenvolve a escena.

Virxe do Chanceler Rolin, de Jan Van Eyck. 1435. Oleo sobre taboa.

MEDIDAS: 66 x 62 Louvre, París.

ARTE MODERNA. Pintura flamenga



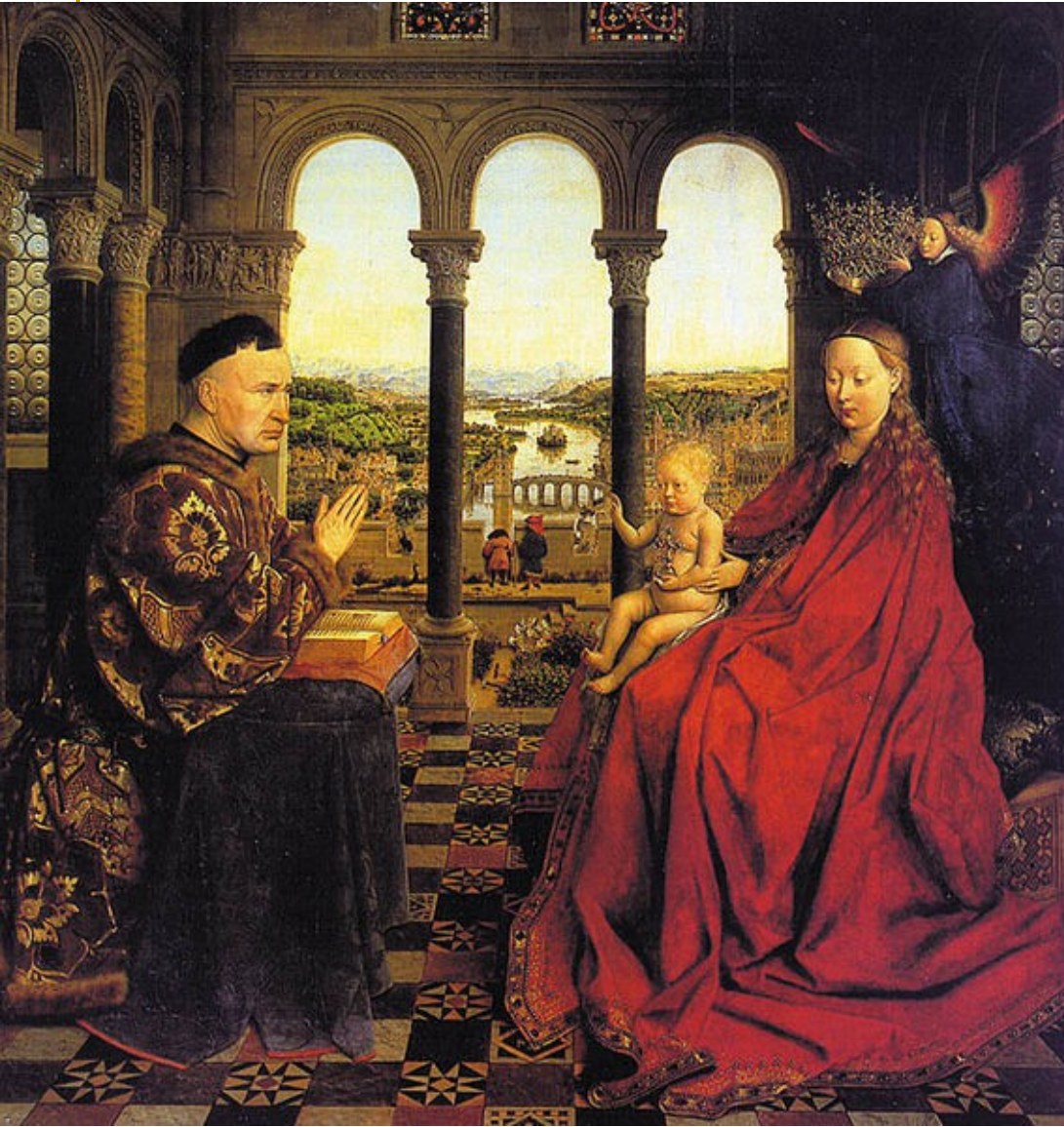
REALISMO SENSORIAL:
posible grazas á técnica do óleo, que permite traballar lentamente e retocar constantemente a base de veladuras e vernices, os efectos de texturas...

Ofrecendo un aspecto de realidade con gran detallismo nos minuciosos capiteis historiados, nas pequenas vidreiras enchumbadas situadas sobre os arcos da fiestra e nos insignificantes detalles da paisaxe do fondo, como os personaxes colocados nas barcas, as plumas das aves sobre o balcón, etc.

Virxe do Chanceler Rolin, de Jan Van Eyck. 1435. Oleo sobre taboa.

MEDIDAS: 66 x 62 Louvre, París.

ARTE MODERNA. Pintura flamenga



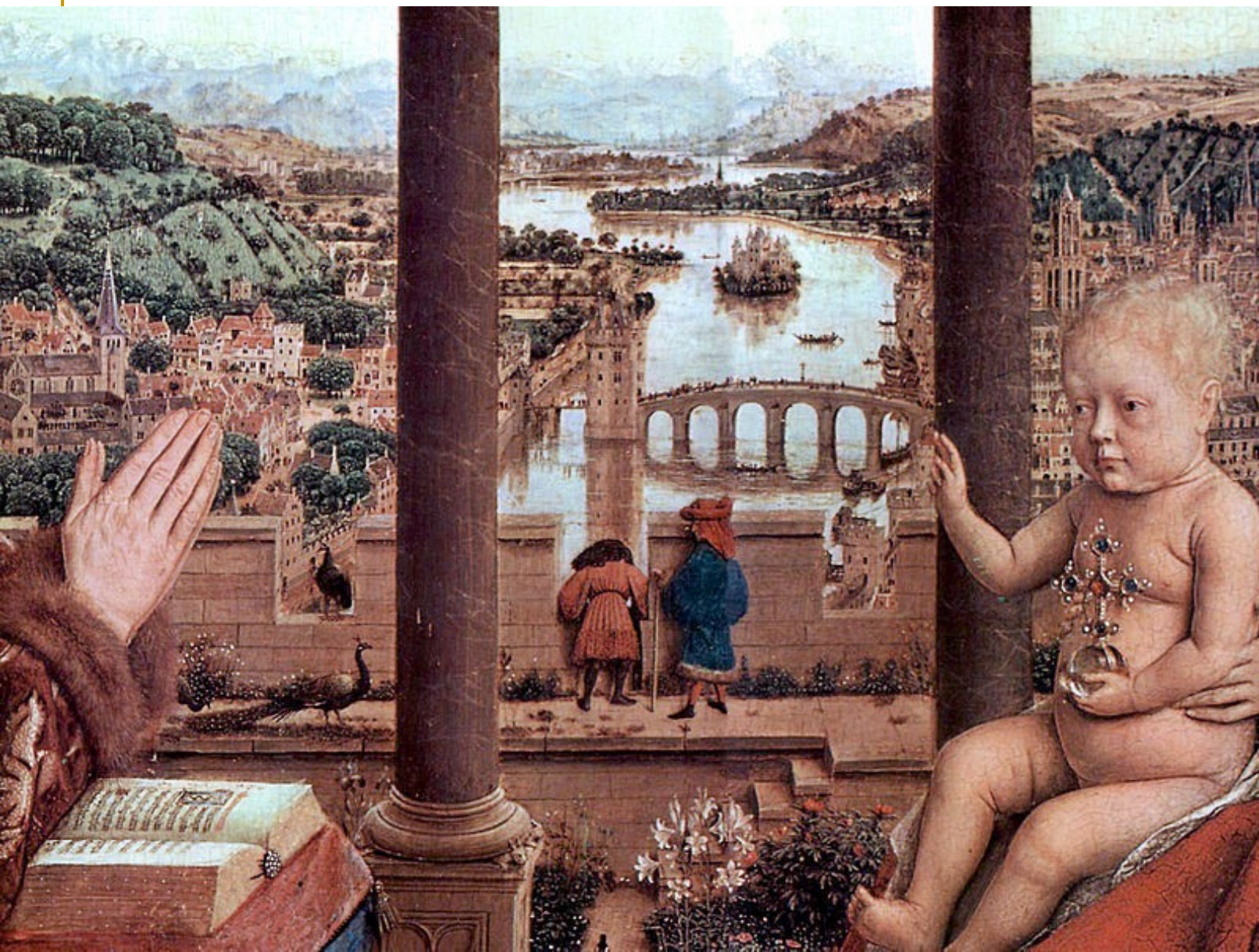
COMPOSICIÓN: Un certo hieratismo e rixidez dos personaxes, explicados polo protocolo da corte, que lle confire unha certa teatralidade a representación, restando realismo compositivo.

Os obxectos teñen unha **SIMBOLOXÍA:**

- A luminosa cidade do fondo pode querer representar a cidade de Deus;
- O xardín, baixo a ventá, a representación do Edén, os pavos reais, símbolo de Xesús, as azucenas, da Virxe.

Virxe do Chanceler Rolin, de Jan Van Eyck. 1435. Oleo sobre taboa.

MEDIDAS: 66 x 62 Louvre, París.



Virxe do Chanceler Rolin, de Jan Van Eyck. 1435. Oleo sobre taboa.

MEDIDAS: 66 x 62Louvre, París.



Virxe do Chanceler Rolin, de Jan Van Eyck. 1435. Oleo sobre taboa.

MEDIDAS: 66 x 62 Louvre, París.

ARTE MODERNA. Pintura flamenga. S. XV. Jan Van Eyck.



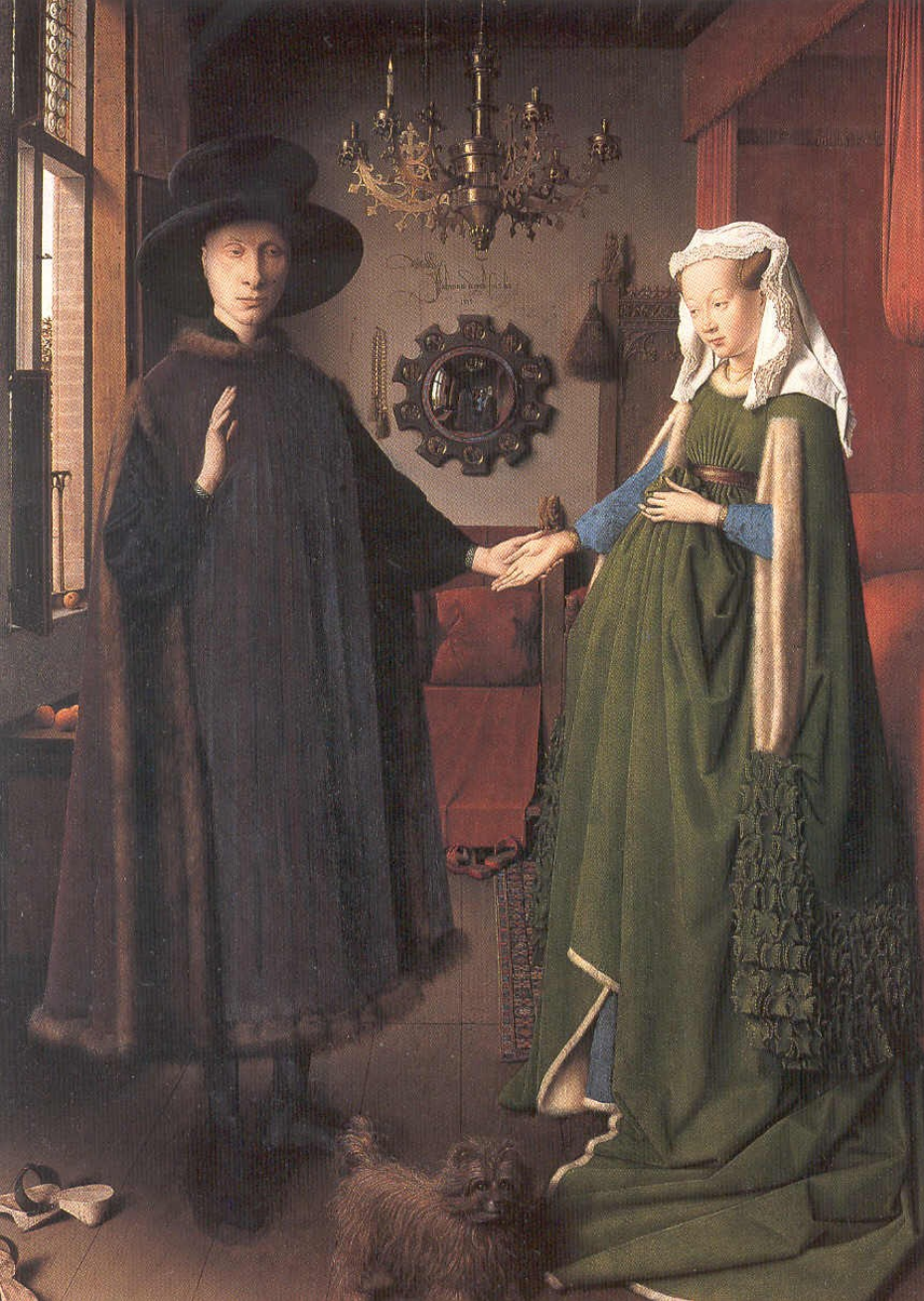
O TEMA do cadro: un dobre retrato, os esposos Giovanni Arnolfini, comerciante italiano residente en Bruxas, e Giovanna Cenami, filla dun comerciante da mesma orixe.

A pose resulta teatral e cerimoniosa, tan pouco espontánea que incluso se podería falar de hieratismo.

A explicación estendida de que este cadro fose o certificado matrimonial do enlace xustificaría ese aire cerimonial. A parella aparece de pé, nunha alcoba, o home bendice mentres a muller lle da unha man e a outra a apoia no ventre.

Jan Van Eyck. Matrimonio Arnolfini. 1434.

National Gallery, Londres. 82 x 60 cm



Pintura flamenga

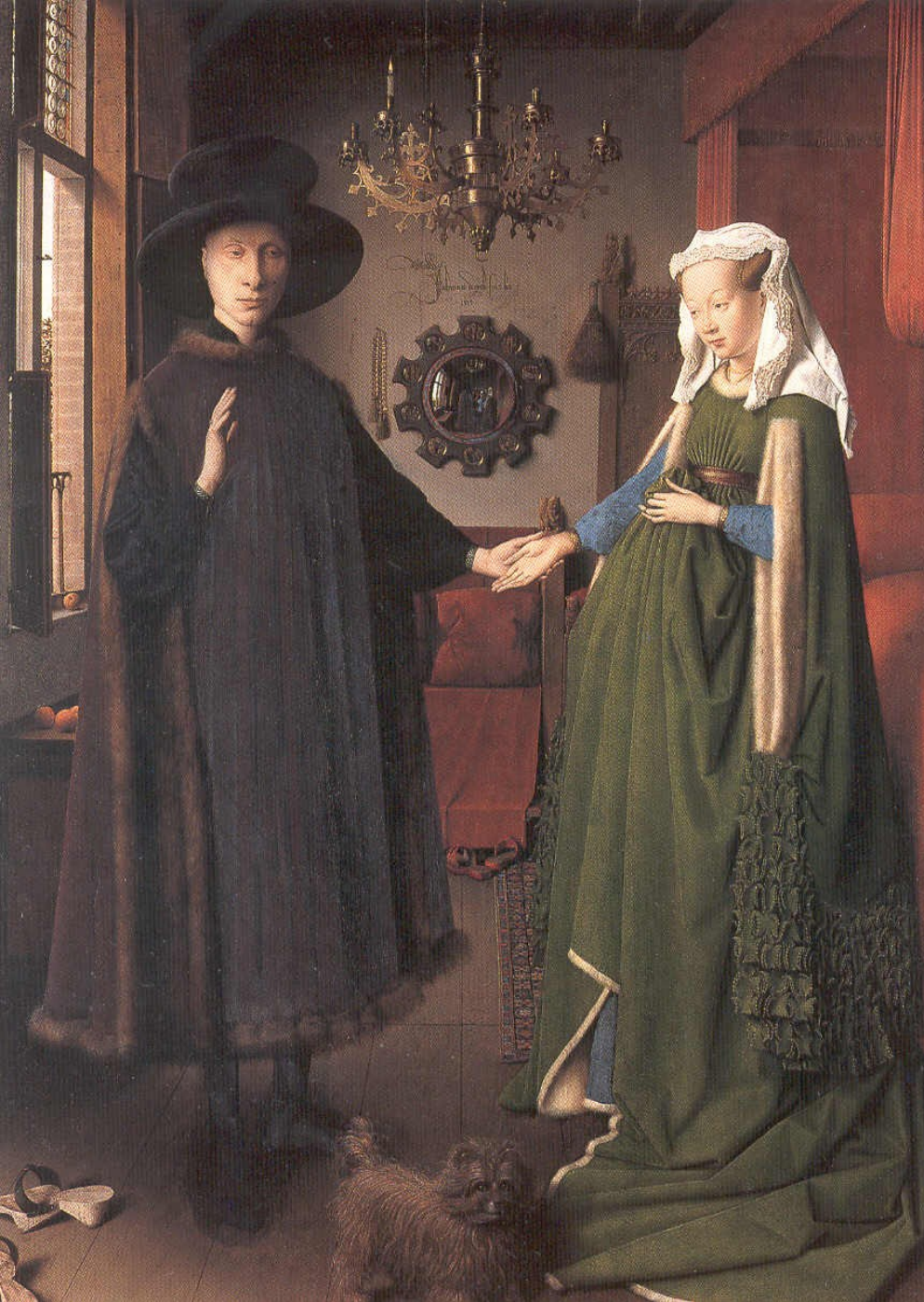
É unha informativa escena costumista, representación moi detallada, microscópica en algúns casos, dos obxectos da alcoba dunha casa burguesa.

O gusto pola representación minuciosa dos obxectos, a precisión e detallismo do mobiliario finamente labrado, das luxosas roupaxes, está relacionado co orgullosos que están os flamengos do benestar material que conseguiron, froito dos seus negocios.

Este detallismo é posible grazas á técnica do óleo aplicada con finas plumillas.

Jan Van Eyck. Matrimonio Arnolfini. 1434.

National Gallery, Londres. 82 x 60 cm



TÉCNICA:

FACTURA:

LIÑA: para delimitar as formas que adquieren unha solidez escultórica.

LUZ: natural, penetra pola ventá, é suave, envolve as formas creando atmosfera e xerando espazo. Xogo de luces e sombras para crear volume nas figuras.

COR: dominan tres grandes manchas cromáticas, a verde e marrón das vestimentas e a vermella dos mobles.

Jan Van Eyck. Matrimonio Arnolfini. 1434.

National Gallery, Londres. 82 x 60 cm



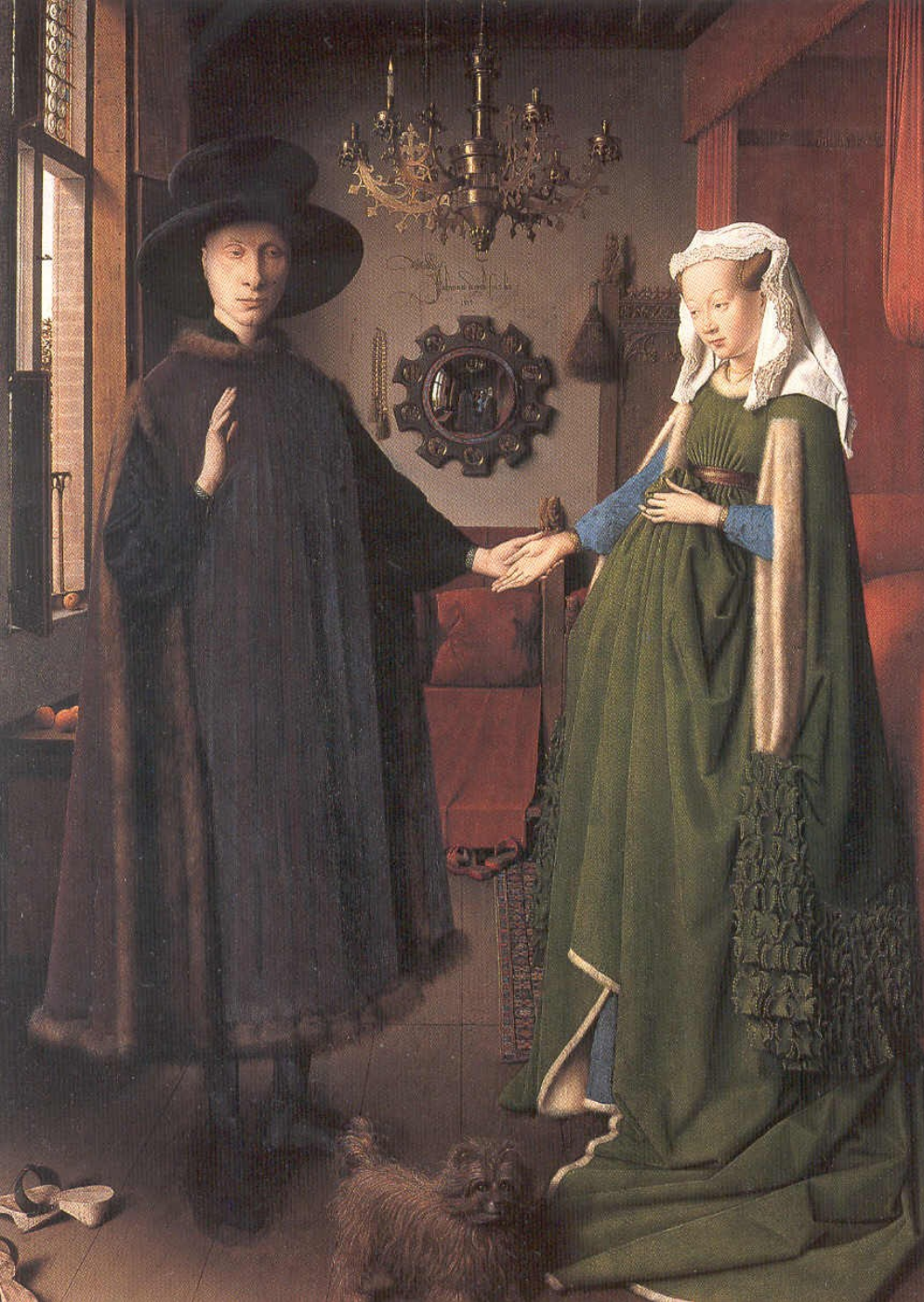
Xogos de PERSPECTIVA creado polo marco arquitectónico no que se insertan as figuras e o espello do fondo que da unha sensación de profundidade moi verosímil.

COMPOSICIÓN: o espello marca o eixe de simetría, xunto co can e a lámpada do teito, neste eixe conflúen as liñas de fuga da perspectiva, remarcadas polas vigas do teito e as madeiras do chan, o que confiren un gran efecto de profundidade.

O espello, subliña a tridimensionalidade, reflicte o que está fora do campo pictórico, a habitación vista dende atrás, o mobiliario, o matrimonio e outras dúas persoas.

Jan Van Eyck. Matrimonio Arnolfini. 1434.

National Gallery, Londres. 82 x 60 cm



REPRESENTACIÓN

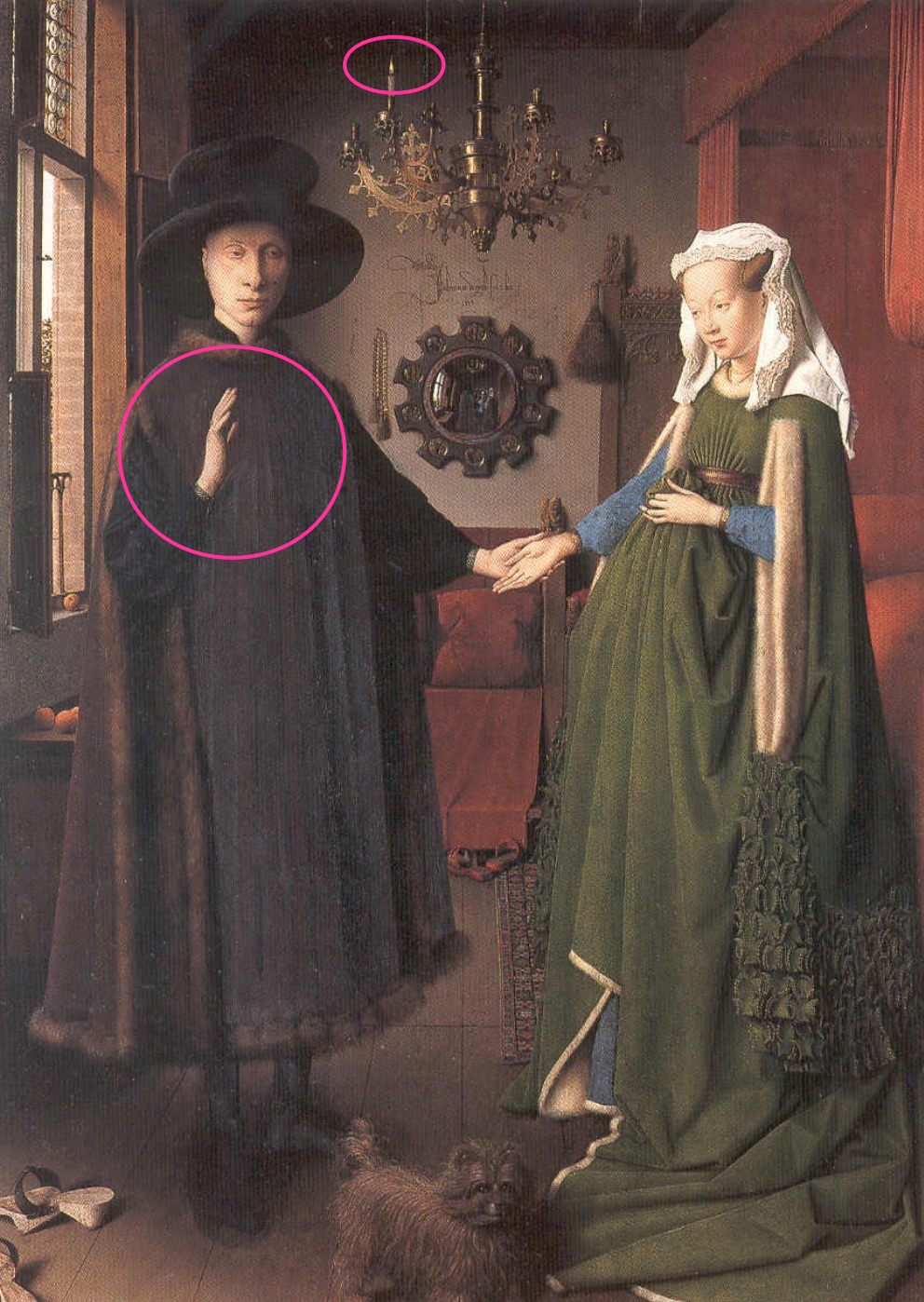
Naturalismo idealizado e realismo sensorial: Un sinxelo espazo do mundo real aparece representado sobre a táboa, coma si puidéramos facer unha visita aos Arnolfini... O pintor preocupase por representar a realidade coa maior exactitude posible, aínda que nos pareza pouco realista pola actitude un tanto ríxida dos retratados, incluído o can.

MOVEMENTO: nulo

VOLUME: as formas adquiren un aspecto escultórico, potenciado polo tratamento das roupaxes.

Jan Van Eyck. Matrimonio Arnolfini. 1434.

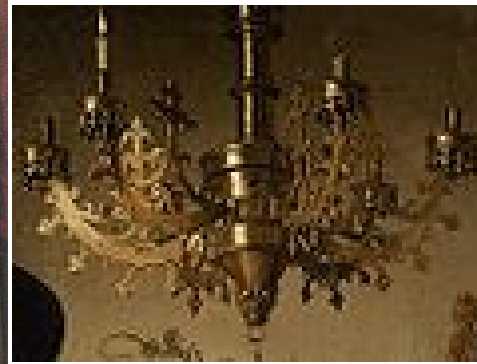
National Gallery, Londres. 82 x 60 cm



ICONOLOXÍA:

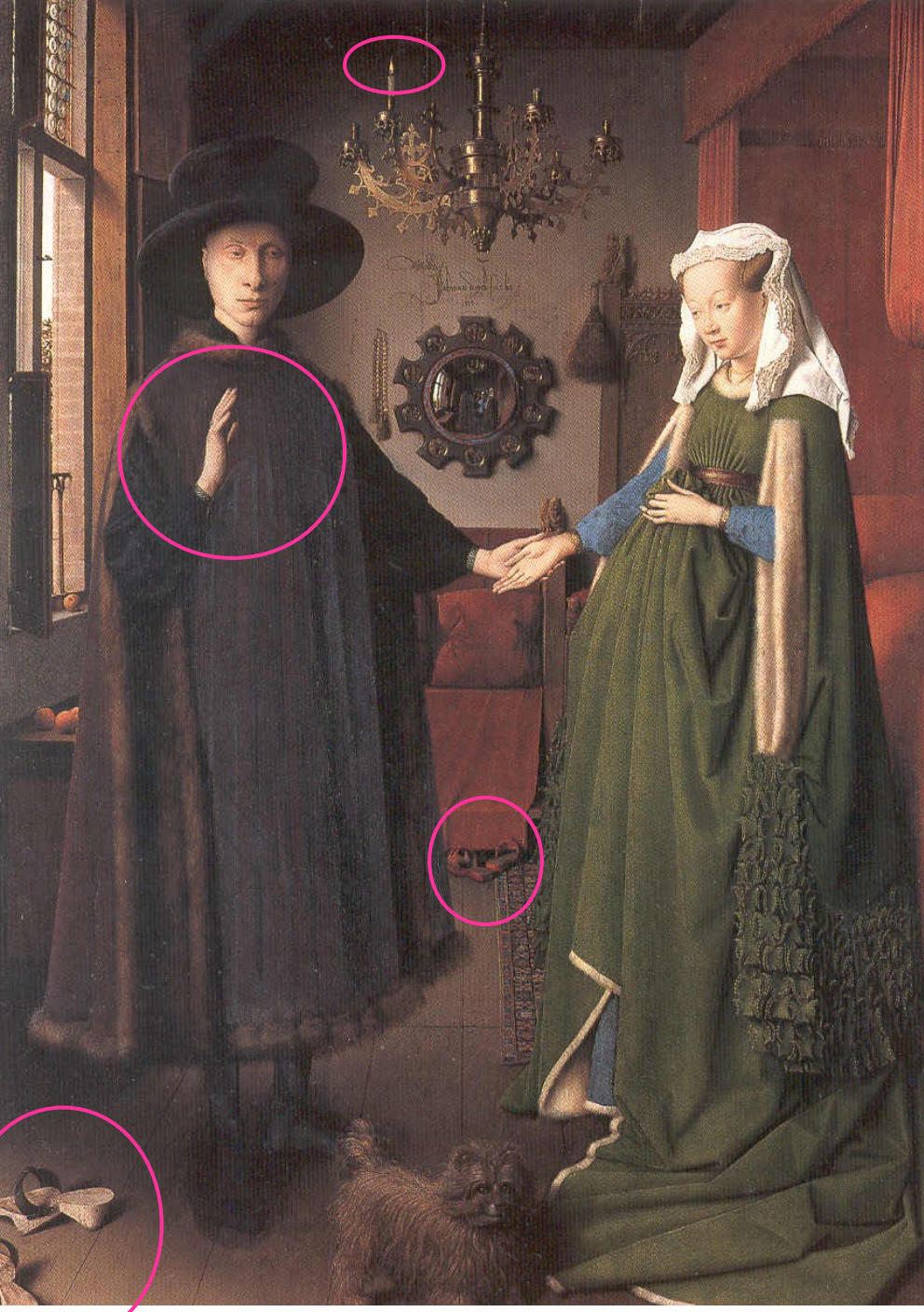
O historiador E. Panofsky formulou numerosas teorías sobre os significados ocultos.

Principalmente considera a pintura como un certificado matrimonial en formato visual. O home colle a man da muller e fai, coa outra man erguida, o voto nupcial.



Jan Van Eyck. Matrimonio Arnolfini. 1434.

National Gallery, Londres. 82 x 60 cm



ICONOLOXÍA

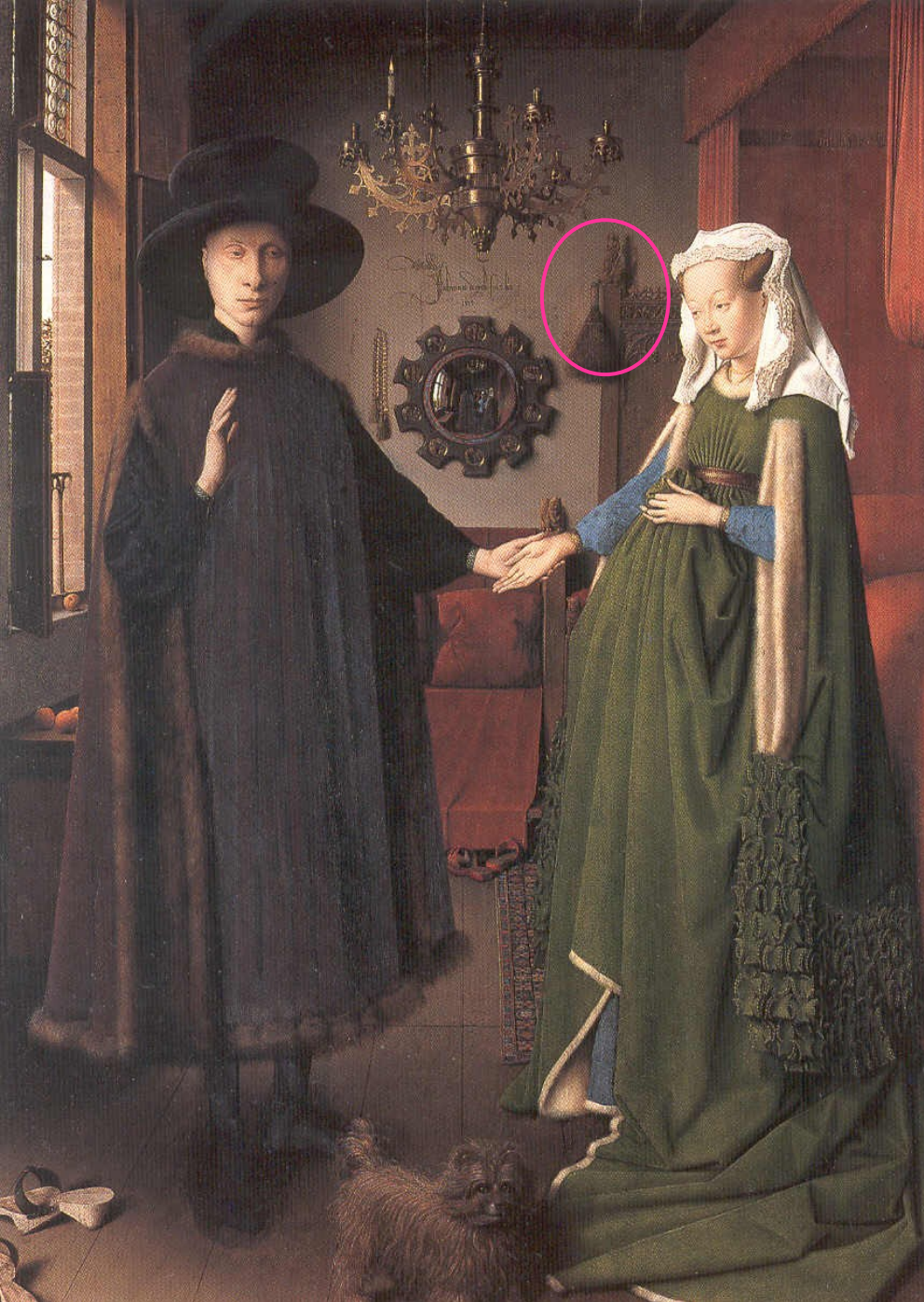
A candeia acesa en pleno día, símbolo da chama do amor profano e divino, reafirma o carácter sagrado da cerimonia, a luz da fe bendice a unión.

As zapatillas, tamén reafirman o carácter sagrado da cerimonia, razón pola que están descalzos.



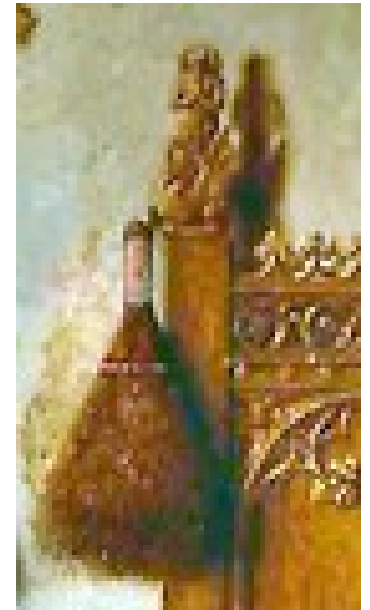
Jan Van Eyck. Matrimonio Arnolfini. 1434.

National Gallery, Londres. 82 x 60 cm



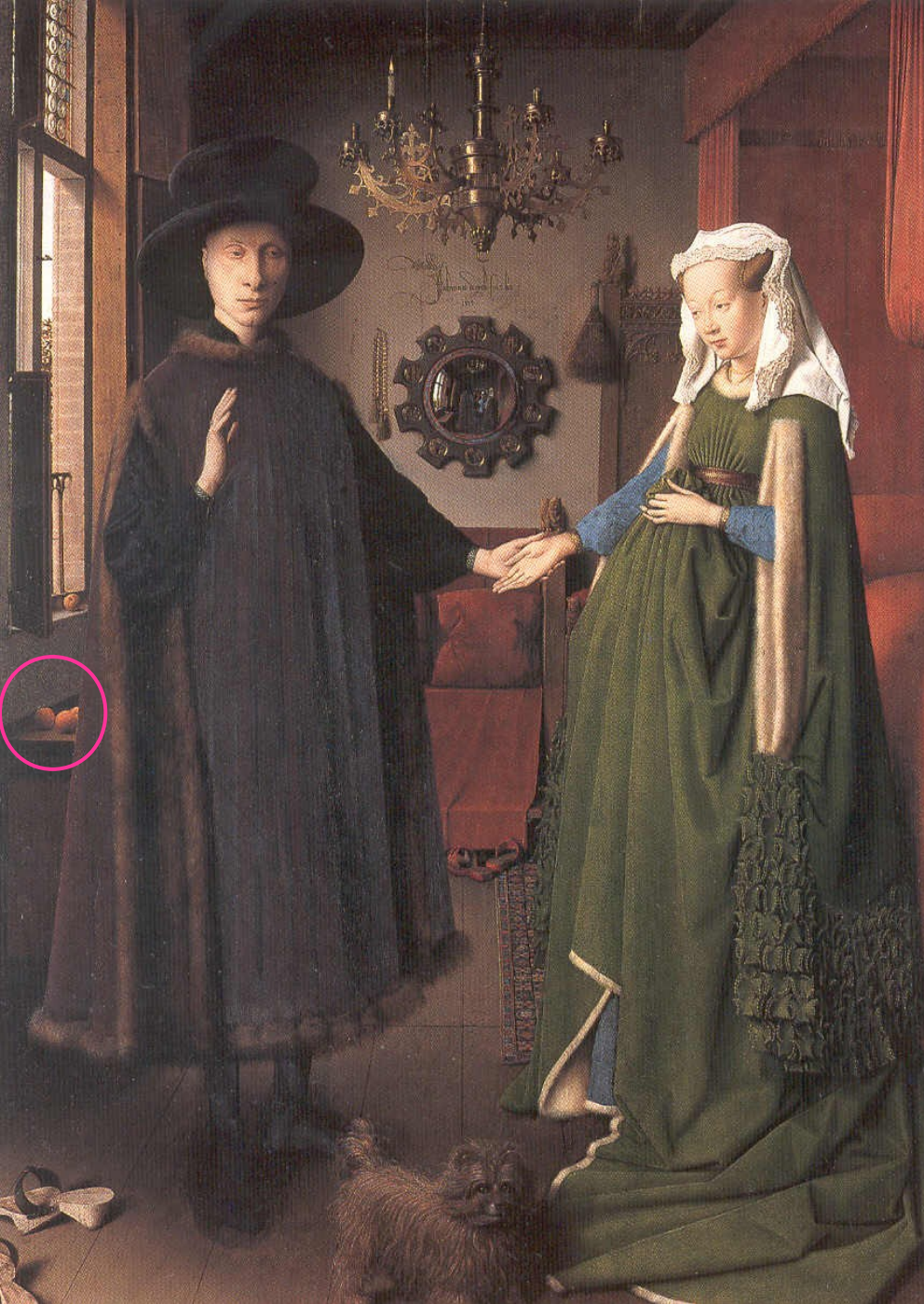
ICONOLOGIA

- o can, a fidelidade
- a talla de St^a Margarida e o dragón na cabeceira, da cama, como protectora dos partos, fecundidade.



Jan Van Eyck. Matrimonio Arnolfini. 1434.

National Gallery, Londres. 82 x 60 cm



ICONOLOXÍA

- as froitas sobre a mesa debaixo da ventá, representan a froita da árbore do ben e do mal, a árbore prohibida, froita do pecado orixinal, a inocencia fronte ao pecado
- Tamén, simbolizan a riqueza da familia, si se identifican como laranxas, froitas importadas do sur de Europa, un luxo en Flandres.

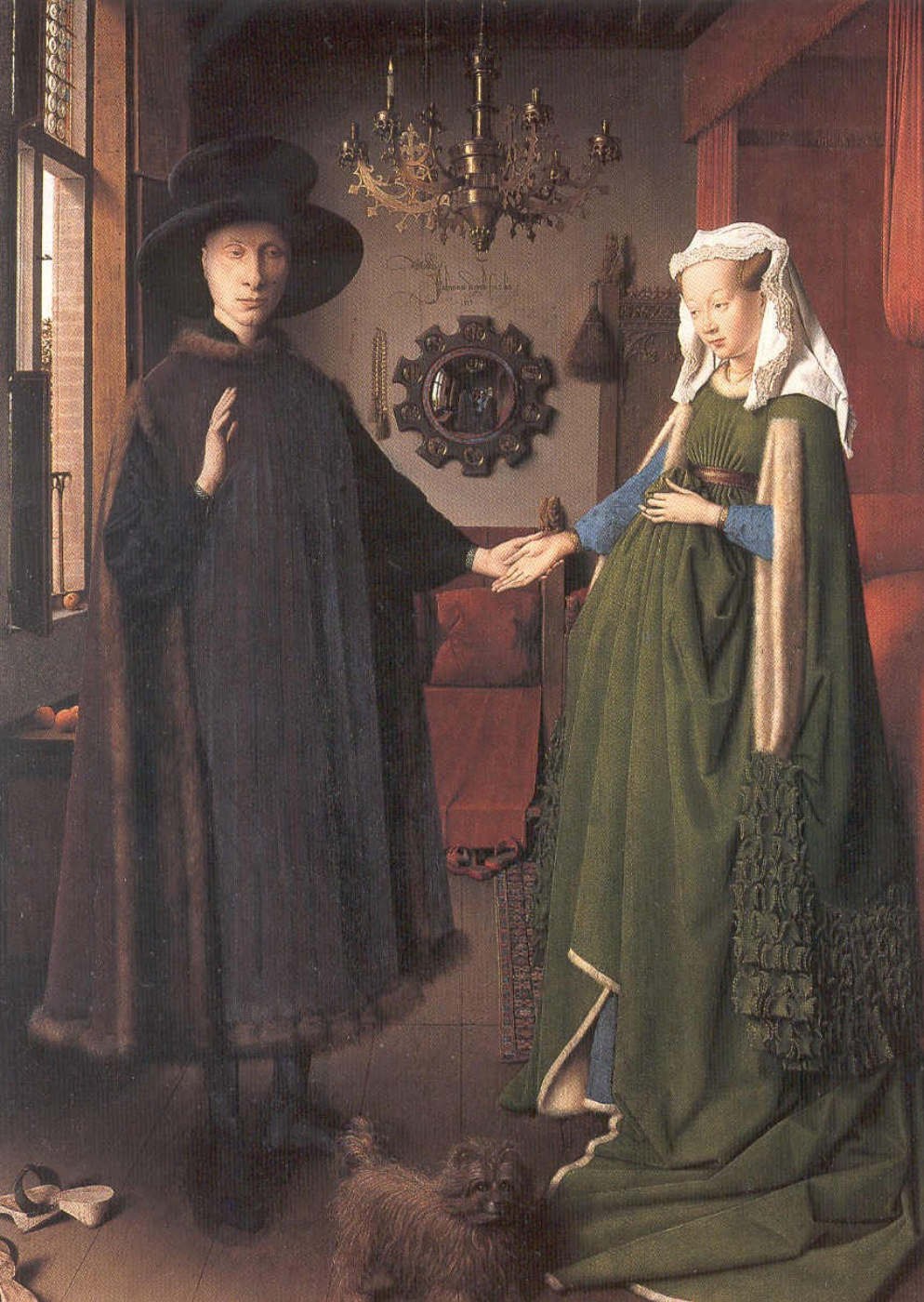


Jan Van Eyck. Matrimonio Arnolfini. 1434.

National Gallery, Londres. 82 x 60 cm

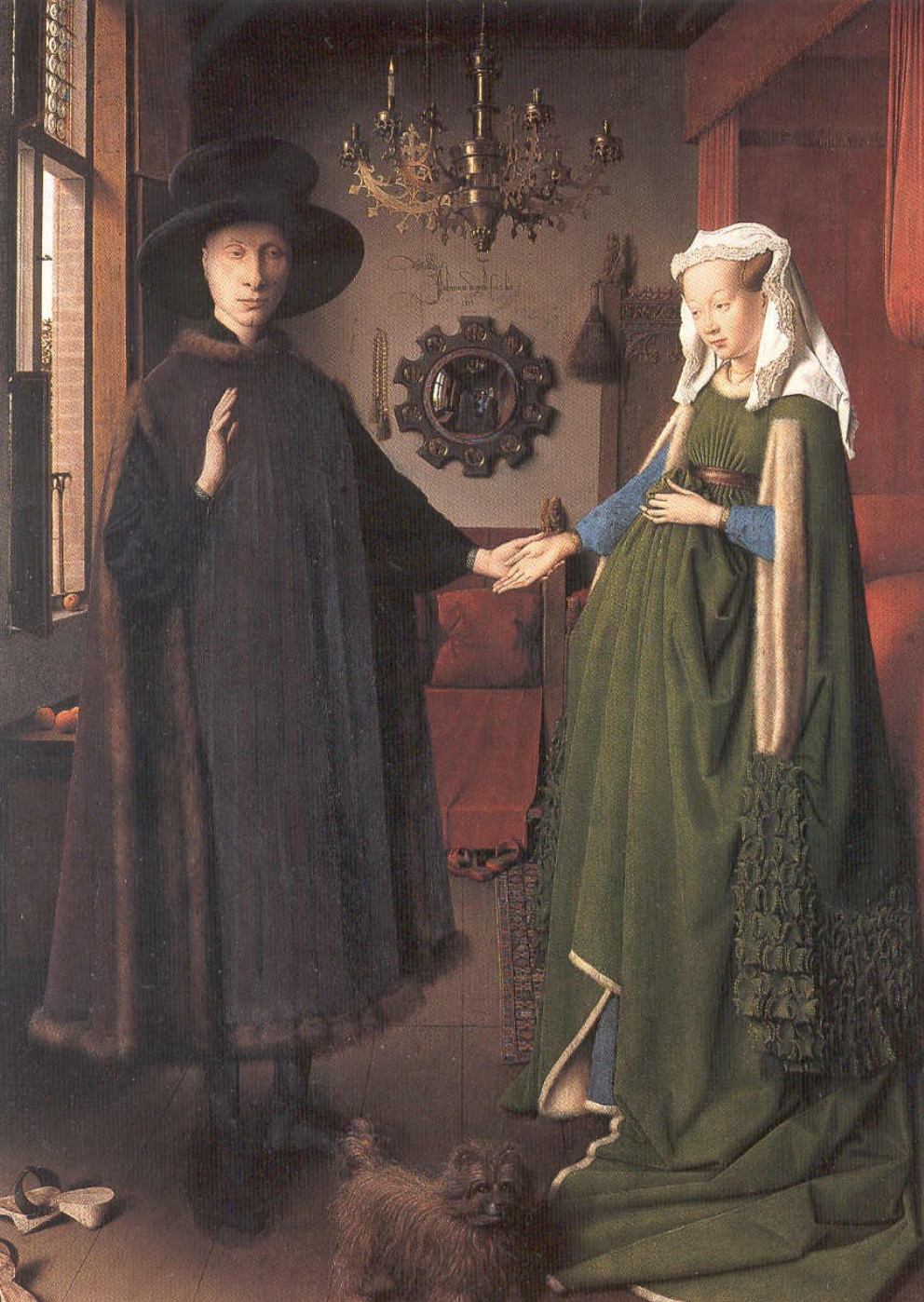
ICONOLOXÍA

O espello, representado con gran detallismo, o espello mide 5,5 cm, cada unha das 10 escenas do Via Crucis, pode querer simbolizar o sacrificio que teñen que afrontar os esposos, nos tondos escenas da paixon de Cristo. Tamén simboliza a pureza da muller, "*speculum sine maculum*"



Jan Van Eyck. Matrimonio Arnolfini. 1434.

National Gallery, Londres. 82 x 60 cm



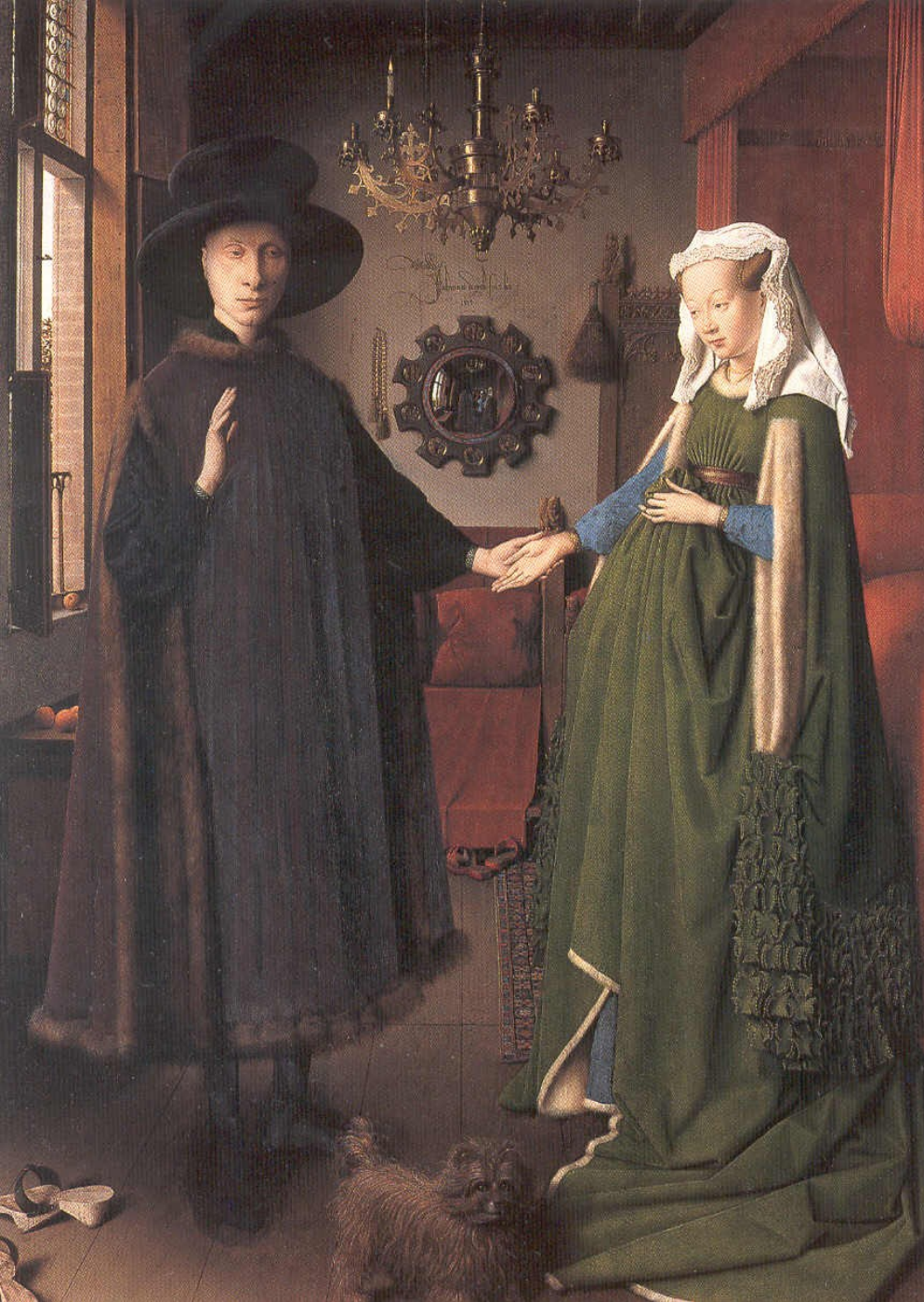
A sinatura do autor, "*Johannes van Eyck fuit hic*", situada enriba do espello, fai pensar que o propio artista participou do enlace en calidade de testemuña, documento matrimonial visual.



Jan Van Eyck. Matrimonio Arnolfini. 1434.

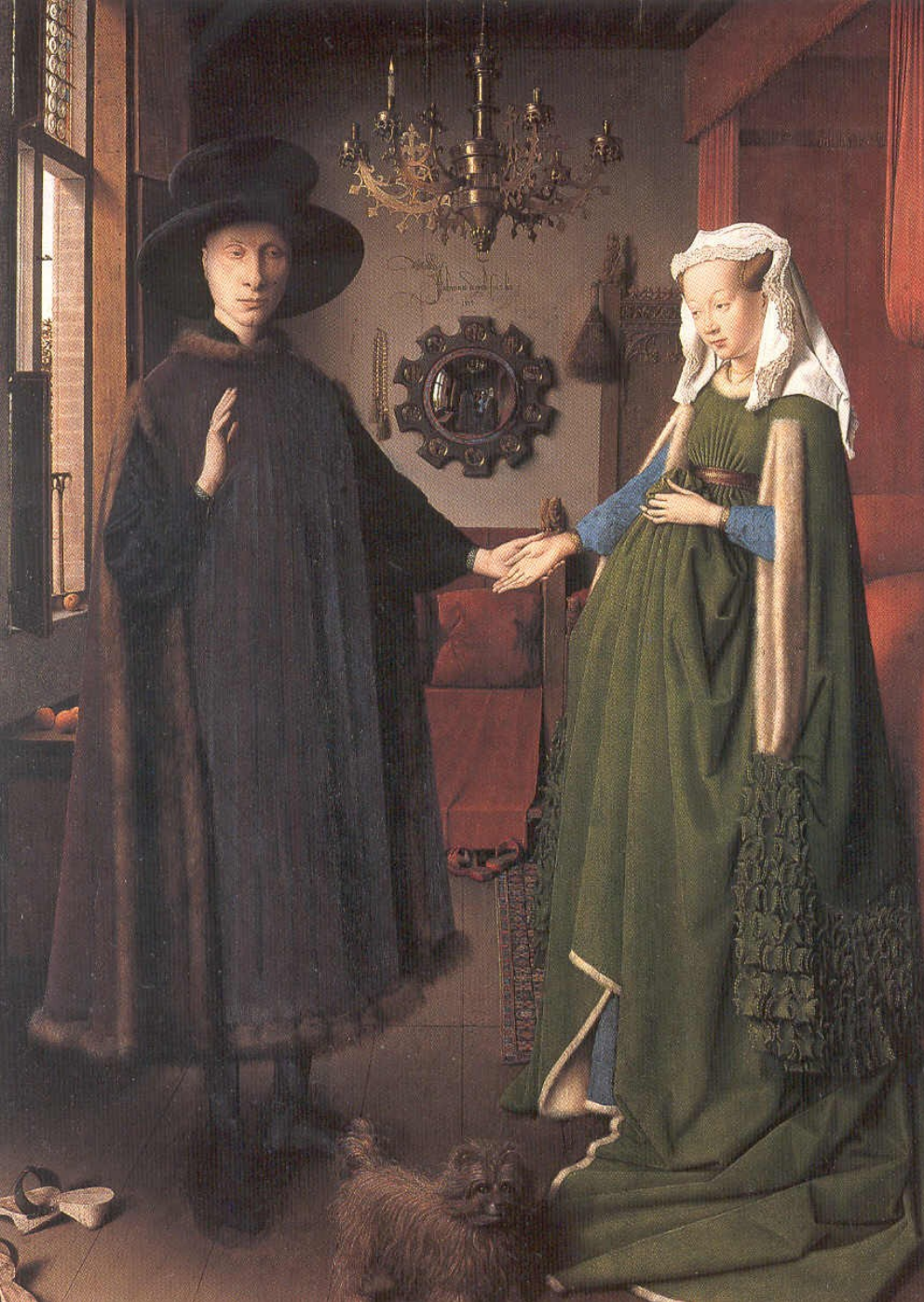
National Gallery, Londres. 82 x 60 cm

Obxectos que proclaman a riqueza da parella, dende a roupa, mobiliario, froitas, traidos de lugares diversos, Bruxas era un centro comercial.



Jan Van Eyck. Matrimonio Arnolfini. 1434.

National Gallery, Londres. 82 x 60 cm

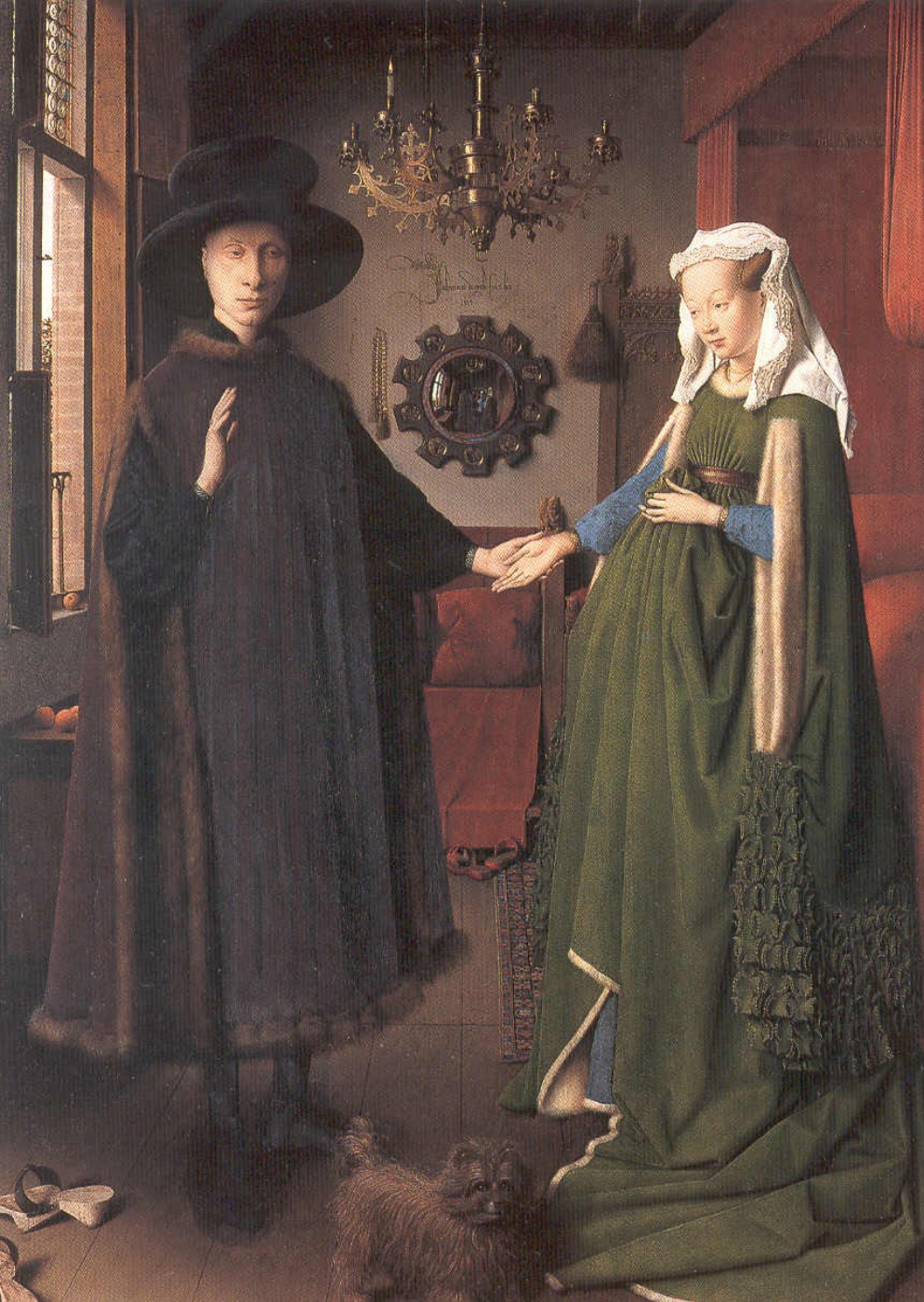


- os obxectos representados son pequenos tesouros, carísimos caprichos, que poucos se podían permitir, símbolo da riqueza, Demostración de poder...



Jan Van Eyck. Matrimonio Arnolfini. 1434.

National Gallery, Londres. 82 x 60 cm



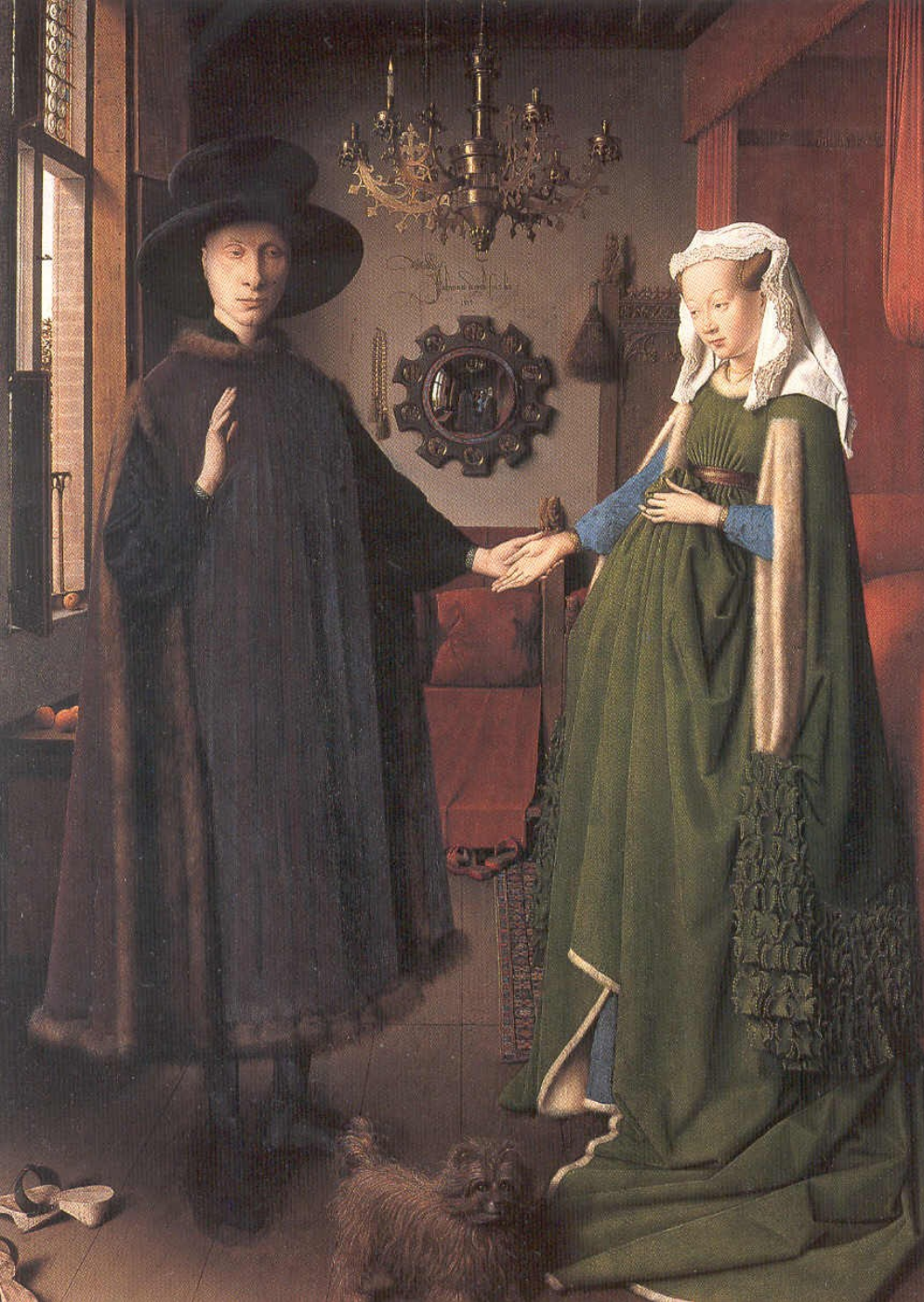
- O gusto polo detalle é unha influencia da arte da miniatura que o pintor coñece ben na corte de Borgoña.

- **INFLUENCIAS POSTERIORES:** o naturalismo e detallismo na representación vai ser adoptado pola pintura flamenca do Renacemento e do barroco.

Alguns historiadores afirman que a figura do can e o espello do fondo reflectindo aos personaxes, inspiraron a Velázquez na realización das Meninas.

Jan Van Eyck. Matrimonio Arnolfini. 1434.

National Gallery, Londres. 82 x 60 cm



Van Eyck consegue a ilusión de realidade añadiendo un detalle tras outro ata que o cadro se converte nun espello do mundo visible.

Para levar a cabo este propósito tivo que perfeccionar a técnica pictórica, do óleo.

Afirma Gombrich

“...Toda obra que sobresaie na representación da fermosa superficie de telas, flores, xoias... será dun artista nórdico, flamenco probablemente; mentres que un cadro de clara perspectiva e seguro dominio da beleza do corpo humano, será italiano”

Jan Van Eyck. Matrimonio Arnolfini. 1434.

National Gallery, Londres. 82 x 60 cm



Jan Van Eyck.

Matrimonio Arnolfini. 1434.

National Gallery, Londres.

82 x 60 cm

“Ao espectador dälle a impresión de estar a ver unha habitación na que se atopan os prometidos, e fronte a eles, no lugar do espectador, as testemuñas. (...) O grande efecto de profundidade non o producen xa o pavimento en fiada, senón o espello convexo, que é o único que nos amosa a outra metade da sala.

Van Eyck sabe do valor simbólico dos obxectos tanto como os seus contemporáneos. Non é casualidade que o espello, que polo demais non deixa de evocar a vaidade, estea rodeado dun marco que se incrustaron dez imaxes da Paixón de Cristo; que o rosario e a escoba, que simbolizan os deberes celestes e terreaís, colguen na parede; e que Santa Margarita, patroa das nais, apareza na parte superior da cadeira, xunto á cama. Tamén está presente a suxestión por contigüidade realista: as laranxas ante a fiestra son froitas caras, que aluden ao luxo, igual que os ricos abrigos con ribetes de visón. Quíxose ver un símbolo de fidelidade no can,... así como atopar un sentido á única vela, acesa en pleno día, ás sandalias abandonadas á esquerda ou ao motivo da alfombra. Non obstante, o esencial da imaxe non son en absoluto estes detalles.(...) Giovanni e Giovanna están inmovilizados como por arte de maxia, están fóra do tempo e do mundo. (...) O silencio dos Arnolfini acha a súa continuidade no silencio do pintor e apodérase á vez de nós. A forza desta imaxe procede non do seu contido simbólico nin da súa audacia histórica, senón do estado no que nos mergulla: de novo a percepción cede o seu lugar á contemplación.”

Tzvetan Todorov: “Elogio del individuo”.



Políptico de Gante o Adoración del Cordero Místico. 1432 Óleo sobre tabla.
Medidas: 137,7 x 242,3 cm. Catedral de San Bavón. Gante (Bélgica).



Na parte superior da cara interna, preside Deus maxestuoso e entronizado, entre a Virxe e San Xoan Bautista, acompañados nos laterais por anxos cantores e músicos e os retratos de Adán e Eva espidos tras ser expulsados do Paraíso. Na metade inferior, peregríns e ermitaños, cabaleiros e xuíces xustos acuden con apóstolos e profetas, mártires e virxes a adorar ao Añó Místico situado sobre un altar, e ao que adoran os anxos dispostos en círculo; simbólicamente, o Añó está relacionado coa Fonte da Vida que se dispón diante da escena principal.

Pechado o políptico, un interior doméstico dunha casa burguesa como a dos doantes que pagaron a obra acolle a escena da *Anunciación*; na parte inferior, as catro táboas restantes presentan ao matrimonio Vijd, retratado con sumorealismo, axeonllado nos extremos, flanqueando dous nichos que reproducen esculturas en pedra de San Xoan Bautista e San Xoan Evanxelista.



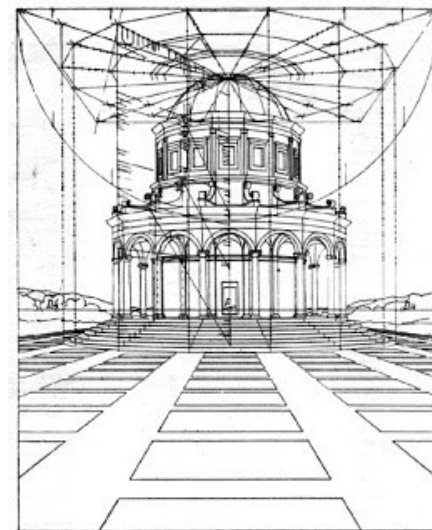
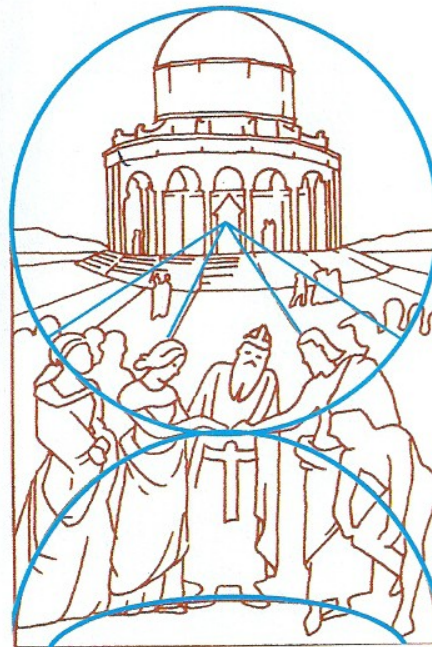


Van der weyden. O descendemento. 1435.

220 x 260 cm. Madrid, Museo do Prado.



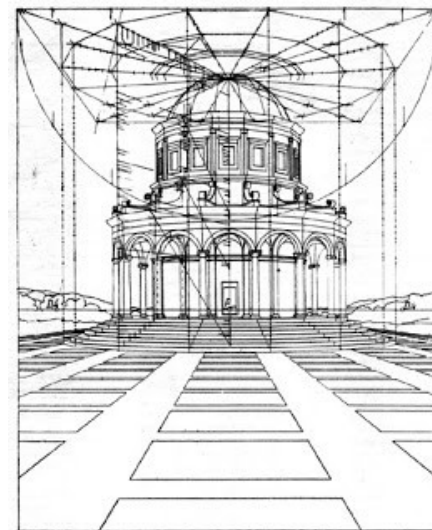
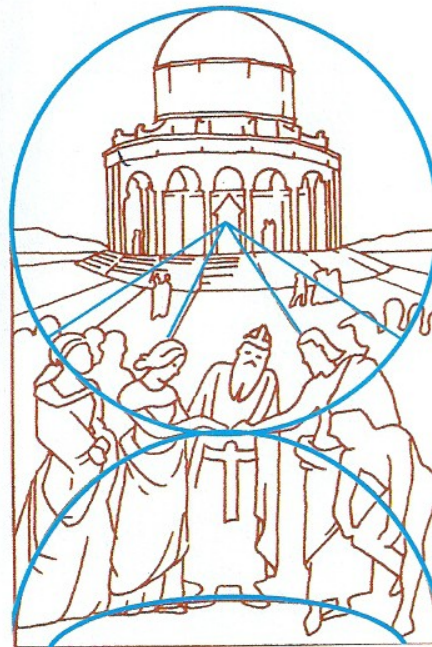




afirma Gombrich
“...un cadro de clara perspectiva e seguro dominio da beleza do corpo humano, será italiano”

Rafael. Desposorios da Virxe . 1504

Temple e óleo sobre táboa. 174 cm x 121 cm

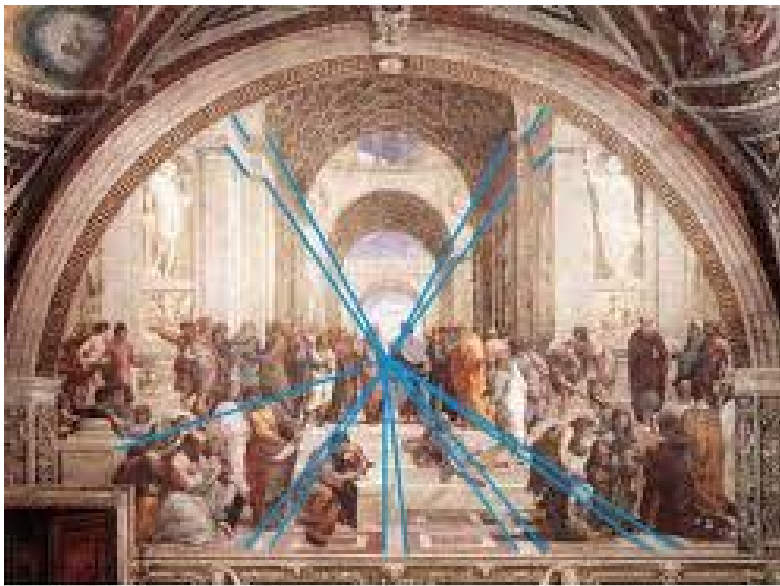


Os pintores florentinos do círculo de Brunelleschi, desenvolveron un método por medio do cal a natureza podía ser representada nun cadro case con exactitude científica.

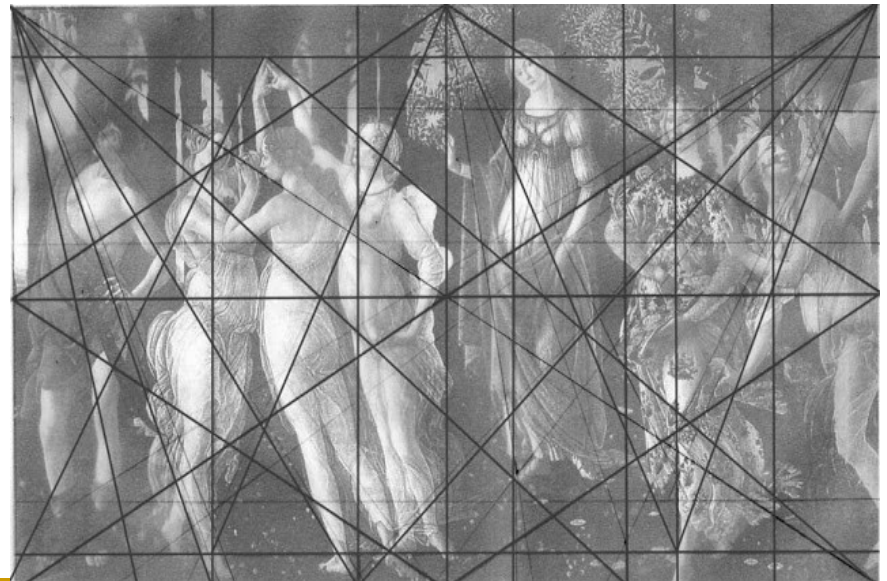
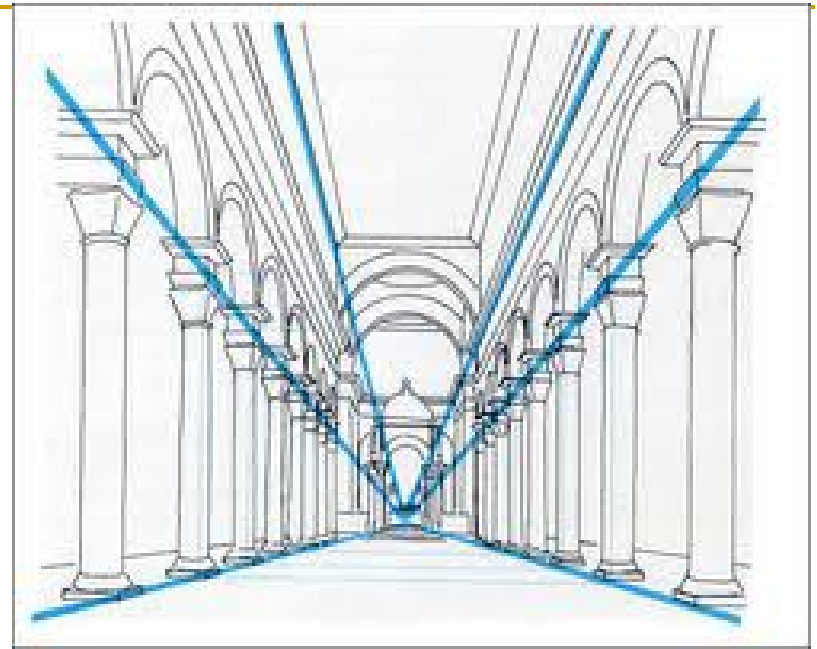
Trazaban a armazón das liñas de perspectiva e situaban nelas o corpo humano mediante os coñecementos de anatomía e das leis do escorzo.

Rafael. Desposorios da Virxe . 1504

Temple e óleo sobre táboa. 174 cm x 121 cm



Rafael: Escola d'Atenes (esquema linies de fuga)



Pintura flamenga. S. XVI. Hieronymus Bosch (O Bosco)

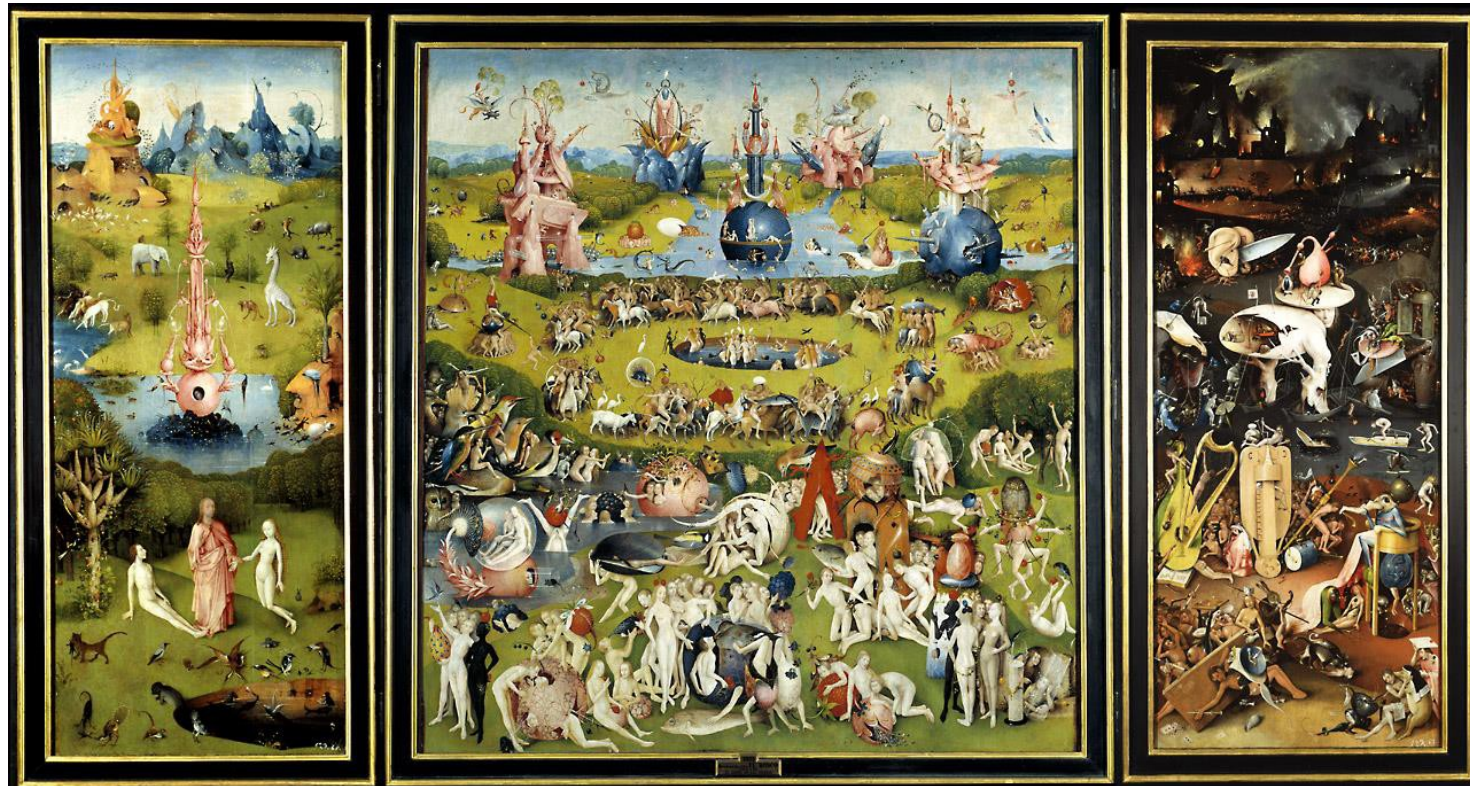


- Tríptico de madeira pintado ao óleo.
- Obra cunha gran carga simbólica.
- Se observamos a táboa pechada aparece representada a creación do mundo de xeito que aparece a Terra dentro dunha esfera de cristal.
- O mundo do Bosco segue as convencións da época: a Terra é plana, con auga ao redor e con abundante vexetación, rodeada dunha esfera, con reflexos luminosos para dar a impresión de ser cristalina e translúcida.

Hieronymus Bosch (O Bosco). O Xardín das Delicias. 1510-15

Museo do Prado. Madrid. 220x389 cm

Pintura flamenga. S. XVI. Hieronymus Bosch (O Bosco)

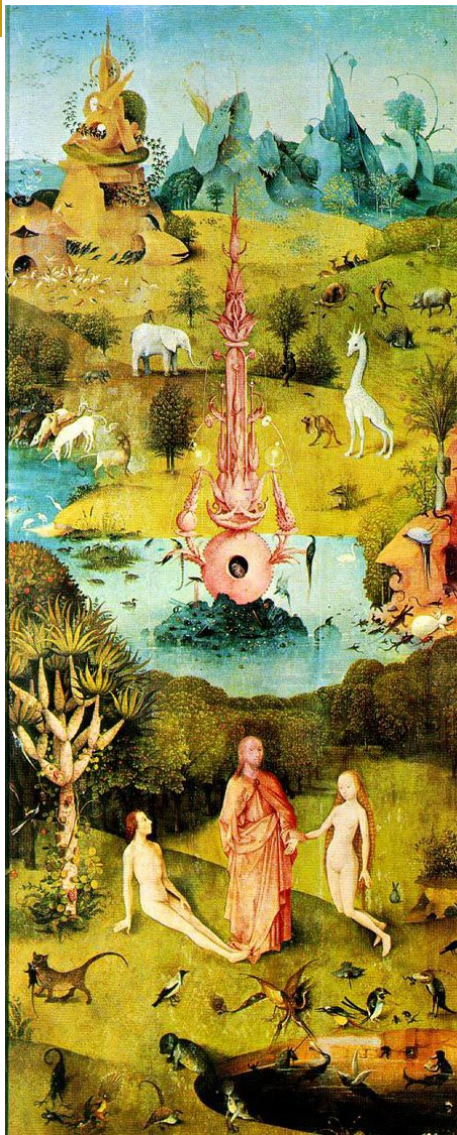


Aberto o tríptico, cada táboa representa un tema: *A creación de Adán e Eva* (táboa da esquerda), *O Xardín das Delicias* (táboa central) e *O Inferno* (táboa da dereita). Por tanto, aínda que cada táboa reflicte unha temática diferenciada, todas viran en torno á aparición do pecado no mundo, a natureza dos pecados relacionados cos praceres terreaís e as consecuencias que o goce destes conlevan, os castigos do Inferno.

Hieronymus Bosch (O Bosco). O Xardín das Delicias. 1510-15

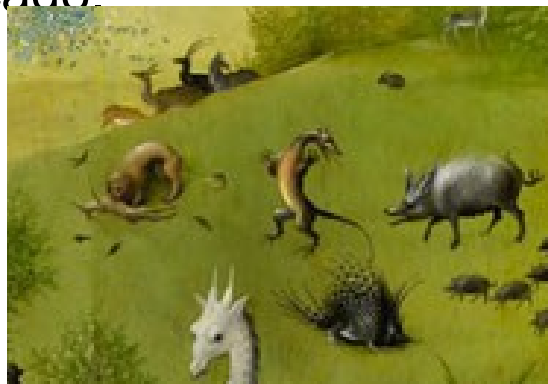
Museo do Prado. Madrid. 220x389 cm

Pintura flamenga. S. XVI. Hieronymus Bosch (O Bosco)



Táboa esquerda

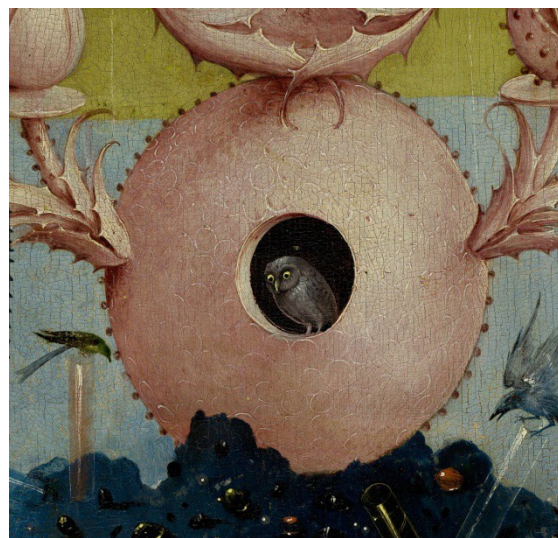
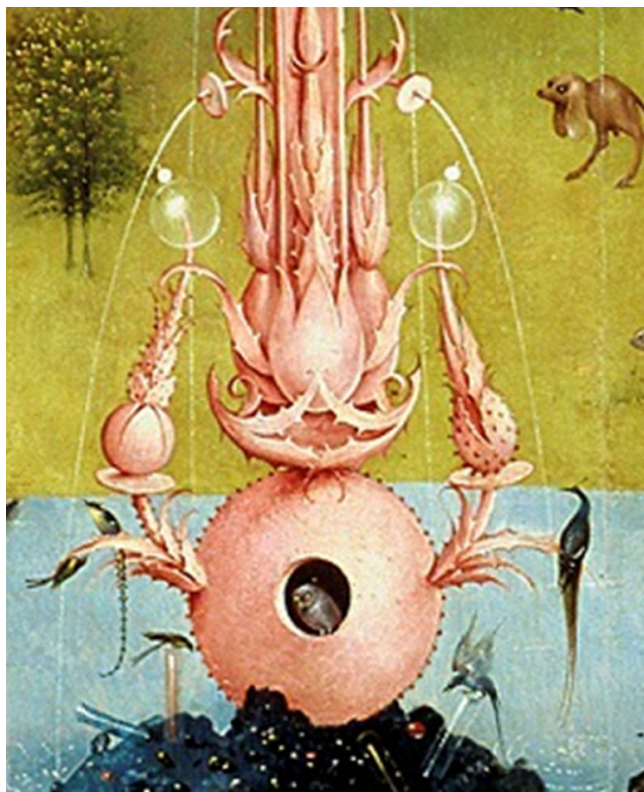
Representase o último día da Creación, cando Deus decide crear primeiro ao home e, acto seguido, á muller. Resaltan as cores brillantes, azuis e verdes, e nunha contorna idílica, de formas rochosas caprichosas, o pintor representa animais fantásticos. A aparente idílica imaxe de paz do Paraíso, interrómpeuse cando, contemplando con maior atención, observamos a un león devorando un cervo ou un leopardo cun rato na boca. Estes elementos perturbadores da paz paradisíaca anuncian a presenza acechante do pecado.



Hieronymus Bosch (O Bosco). O Xardín das Delicias. 1510-15

Museo do Prado. Madrid. 220x389 cm

Pintura flamenga. S. XVI. Hieronymus Bosch (O Bosco)



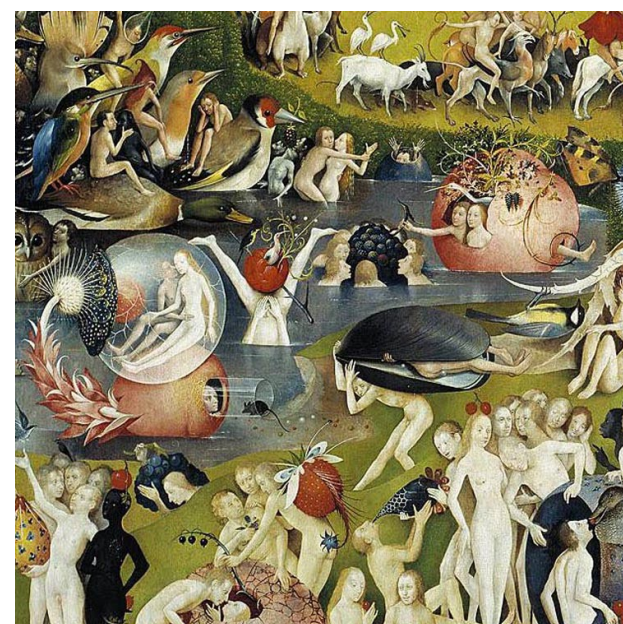
No estanque central a fonte da vida, represéntase cunha forma entre orgánica e mineral. Por un burato aparece unha curuxa, símbolo do mal. Probablemente este elemento teña connotacións sexuais e fálicas anunciando os praceres da carne desenvolvidos na segunda táboa. Á dereita do estanque aparece unha rocha con forma de rostro humano, o rostro do diaño, da que sae unha serpe para enroscarse na árbore da Ciencia do Ben e do Mal, desde onde tentará a Eva.

Pintura flamenga. S. XVI. Hieronymus Bosch (O Bosco)



A táboa central dá nome ao conxunto da obra. Aparece unha paisaxe na que o pecado triunfou e multitude de seres humanos, homes e mulleres sen distinción da súa condición social ou raza, sucumben aos praceres da carne. A luxuria aprópiase de todos e amósanse todo tipo de relacións sexuais. Na parte inferior aparecen numerosos espidos en grupos ou parellas aparecen en actitudes sexuais acompañados de moluscos, cunchas, e de froitos vermellos como metáforas da fugacidade dos praceres sexuais. Igualmente aparecen paxaros xigantes, símbolos de desexo sexual.

Pintura flamenga. S. XVI. Hieronymus Bosch (O Bosco)



Algunhas parellas aparecen dentro de cunchas ou pompas de cristal aludindo á capacidade do pecado para atrapar á persoa. No centro aparece un estanque circular percorrido por un cortexo de xinetes espidos sobre animais reais e fantásticos (símbolo dos pecados capitais: luxuria, preguiza, gula, ira, envexa, avaricia e soberbia). O estanque podería representar a fonte da eterna mocidade ou o estanque do adulterio no bañan os seus corpos mulleres espidas con tocados de corvos e pavos, símbolos da incredulidade e da vaidade respectivamente. Detrás aparece un estanque no que converxen catro ríos en alusión aos ríos do Paraíso.

Pintura flamenga. S. XVI. Hieronymus Bosch (O Bosco)

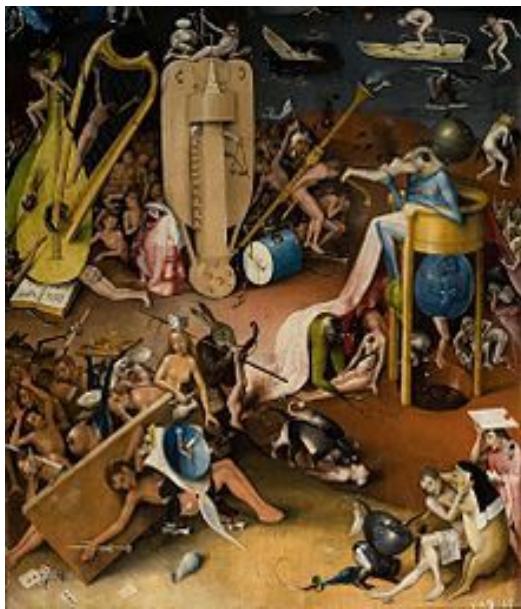


O panel da dereita representa o Inferno. Os pecadores sofren innumerables torturas como consecuencia dos pecados cometidos. Adóitaselle chamar “Inferno musical” pola importante presenza de instrumentos musicais, utilizados para torturar aos pecadores que adican o seu tempo á música profana. Nesta táboa, as cores, en consonancia co tema, vólvense escuros predominando os tons negros, azulados e avermellados. De toda a escena, o que máis atrae a atención é o plano medio coa figura do home, asociado co demo, tanto pola súa cor clara sobre fondo escuro, como polo seu gran tamaño en relación aos outros seres representados.

Hieronymus Bosch (O Bosco). O Xardín das Delicias. 1510-15

Museo do Prado. Madrid. 220x389 cm

Pintura flamenga. S. XVI. Hieronymus Bosch (O Bosco)



No Inferno reciben o seu castigo todos os pecados capitais. O monstro sentado no primeiro plano devora homes e os expulsa polo ano (avaros). Tamén alude aos glotóns (pecado da gula) no interior de taberna do tronco do home-árbore, no que as personaxes espidas sentadas á mesa esperan que os demos sirvan sapos e outros animais inmundos. Aos envidiosos destínaselles o suplicio da auga xeadá. Castíganse os vicios censurados pola sociedade da época, como o xogo, ou algún grupo social, como o clero, tan desprestixiado entón, como se pode ver no porco con toca de monxa que abraza a un home espido. Aparecen representacións oníricas, con criaturas estrañas. Os xogadores de dados e naipes son torturados por demos.

Hieronymus Bosch (O Bosco). O Xardín das Delicias. 1510-15

Museo do Prado. Madrid. 220x389 cm

Pintura flamenga. S. XVI. Hieronymus Bosch (O Bosco)



Hieronimus Bosch (O Bosco). O Xardín das Delicias. 1510-15. Museo do Prado. Madrid. 220x389 cm

Pintura flamenga. S. XVI. Hieronymus Bosch (O Bosco)

- **Mensaxe moralizante** advertindo ao home das consecuencias do goce dos praceres carnaís, que aínda que doces son de breve duración, como os froitos vermellos, fronte ao carácter eterno das torturas do Inferno.
- Posible sentido distinto: a táboa central non representaría os pecados, senón que representaría un **estado idílico** dun Paraíso onde o home goza, onde non existe a vellez nin os traballos, e que nunca existiu como consecuencia do pecado cometido por Eva.
- **Influencia medieval** visible tanto nas personaxes fantásticas e demoníacas, que enlazaban directamente cos bestiarios medievais, como no recurso á caricatura e a sátira cun fin moralizante.
- **Xeroglífico iconográfico** de difícil resolución, a pesar dalgunhas interpretacións de natureza psicoanalítica. Crese que as imaxes beben da cultura da época: o saqueo de Gante (1468) que conlevou moitas execucións e torturas públicas; a edición de libros de visións apocalípticas puideron servir para plasmar as crueis escenas da táboa do Inferno.
- Obra de **carácter moralizador**, non exenta de **pesimismo**. O **pecado** é o único punto de unión entre as tres táboas. Desde a súa aparición no Paraíso coa serpe e con Eva, que asume a culpa principal da expulsión do Paraíso, propia da misoxinia medieval, o pecado está presente no mundo, pese a que se amose como un Paraíso terreo enganoso aos sentidos, e ten o seu castigo no Inferno.