

La extracción de la piedra de la locura del Bosco o la cura de la melancolía

Por Luis Peñalver Alhambra

La obra del Bosco, con ser una de las que más bibliografía ha merecido en nuestro siglo, sigue siendo para nosotros una fuente inagotable de misterio y de interrogantes sin respuesta. Ahora bien, cabe preguntarse si fue realmente *enigmática* para los contemporáneos del pintor; si por ventura, un examen detenido de la vida y la época del artista podría proporcionarnos, alguna vez, las claves inequívocas que descorsieran el velo que cubre las tablas del pintor de 's-Hertogenbosch. Por desgracia, el pintor Jeroen van Aken, Hieronymus Bosch, *El Bosco*, está muerto, y apenas podemos esponjar en los archivos de la historia unos pocos datos de su vida. Aparte de la fecha de su muerte, acaecida en 1516, sólo sabemos que vino al mundo mediado el siglo XV en la holandesa y provinciana -aunque no tan aislada ni al margen de las grandes corrientes culturales de la época como se ha pretendido- 's-Hertogenbosch, en el seno de una familia de artesanos y pintores; que alcanzó un notable ascenso social al casarse con la hija de uno de los patricios más insignes de la ciudad, de quien heredaría unos terrenos en las afueras de 's-Hertogenbosch; sabemos que como acomodado burgués vivía en la plaza principal de la ciudad, tenía dos criadas y pagaba uno de los tributos más importantes del municipio, llegando a presidir en una ocasión la cena anual de la Cofradía de Nuestra Se-

La extracción de la piedra de la locura. *El Bosco*. Museo del Prado. Madrid.

Dieu fait un Roy Cas



Dieu fait un Roy Cas



Carro de heno. El Bosco. Museo del Prado. Madrid.

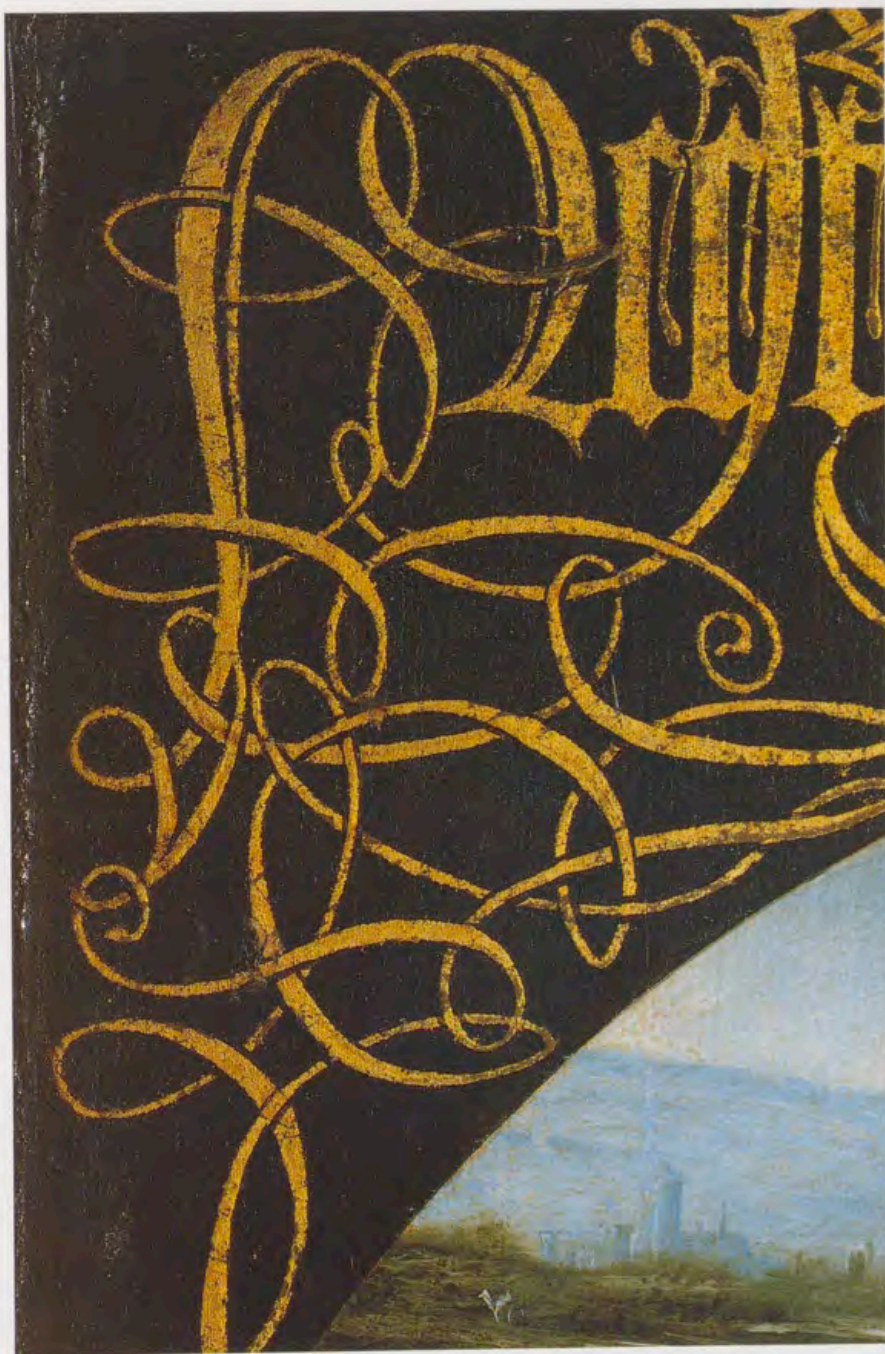
ñora, a la que pertenecía; conocemos algunos encargos menores y el nombre de uno de sus comitentes (nada menos que Felipe el Hermoso, duque de Borgoña, para quien pinta un Juicio Final en 1504). Conocemos esto y muy poco más, aunque lo suficiente para poder afirmar que disfrutaba de una situación económica más que desahogada, lo cual explicaría en parte la independencia intelectual que se refleja en sus obras, con frecuencia irreverentes con los poderes establecidos (llámense Iglesia o Estado), libre de las presiones del gremio (aunque no ha podido demostrarse la existencia por entonces de un gremio de pintores en su ciudad natal) y de las exigencias de los comitentes.

De El Bosco no nos queda nada, salvo lo mejor de sí mismo, su propia obra, y es fundamentalmente a ella y a la evidencia de sus imágenes a la que debemos remitirnos si queremos arrojar alguna luz sobre ésta. No debemos olvidar, sin embargo, que si es cierto, como se ha dicho, que el artista es hijo de su obra, no lo es menos que la obra es a su vez hija del artista, y éste, justo es recordarlo, vástago -aunque adelantado- de su sociedad y de su tiempo, sin que esta afirmación implique la aceptación de inaceptables tesis sociologistas. De ahí que tengamos que partir al menos de unas someras indicaciones acerca de la época que tocó vivir al Bosco, unas indicaciones que en el marco limitado de este artículo sólo pueden apuntar a esas notas

generales que marcan el *tono* vital de unos siglos difíciles y críticos por muchos conceptos. El tono existencial de la sociedad europea de las postrimerías de la Edad Media, una sociedad violenta y contradictoria, que tan pronto se entregaba a las manifestaciones religiosas más exaltadas como, con idéntico frenesí, se abandonaba a los disfrutes de este mundo, no podía ser otro, como ha señalado ese gran historiador del otoño medieval que fue Huizinga, que la melancolía. Melancolía ante una época periclitada, ante todo un mundo que se acaba sin que por el horizonte del futuro no despunte sino la amenaza y la incertidumbre. Ciertamente, la melancolía, con todo el cortejo de sentimientos alternantes y ambivalentes a ella asociados, parece teñir todas las esferas de la vida, como única respuesta a la crisis a todos los niveles que padece Europa: crisis religiosa, política, económica y social; crisis del antiguo simbolismo y de las viejas respuestas teológicas a los problemas de la existencia, en una época en la que el clero, como clase mediadora entre Dios y los hombres, se encuentra más desacreditado que nunca. Sentimiento de desamparo y soledad, de abandono a su propia suerte de una humanidad pecadora e irredenta que parece saberse condenada de antemano y que ya no escucha a Dios, ávidamente entregada como está, en la conciencia de los espectadores de la época, a los frágiles y fugaces bienes de este mundo. En estos tiempos de terrores apocalípticos en los que nacen los mitos del Milenio y del Anticristo, se tiene conciencia, quizá como en ninguna otra época de la historia, del fin inminente del mundo.

El Bosco vive, pues, en un tiempo crítico que tiene el extraño presentimiento de que la humanidad corre, como la muchedumbre enloquecida del panel central del *Carro de heno* (Madrid, Museo del Prado) hacia el abismo de su destrucción. Pero se trata de un drama, el de la humanidad, que se libra en el mundo y que aquí tendrá su desenlace fatal. Tal es la fatuidad y la sinrazón del universo bosquiano, la locura que aparece indisolublemente asociada a la amenaza de la muerte; una muerte que se vive trágicamente en la medida en que se vuel-

ve problemática la relación del hombre con su Creador y tiende a desaparecer del horizonte mental y afectivo de los mortales todo fondo trascendente. La humanidad zozobra como esa *Nave de los locos* (París, Louvre) que pintara Jerónimo Bosch con esa trágica ironía y burlona amargura del melancólico que es testigo privilegiado del sinsentido y el absurdo de la vida. Sólo parece existir, en efecto, un modo de exorcizar la angustia ante la locura y fatuidad de una existencia que no es más que "ruido de cascabeles", el "horror -y cito las palabras de ese gran historiador de la sinrazón que fue Foucault- ante los límites absolutos de la muerte" ¹, a saber: la ironía, que en nuestro artista se convierte en cruel sarcasmo, en plasmación desgarradora, sazónada con el humor (pues sólo el humor hace soportable el horror de un existir falto de fundamento) de esa nada ontológica que anuncian los monstruos de los infiernos y las Tentaciones, criaturas imposibles que parecen emerger del caos como presagios del fin del mundo. El viejo y cruel Saturno -el Padre Tiempo como "furor universal", devorador fatal de todas las criaturas que de él se nutren- amenaza con destruir la vieja razón del mundo. Los poetas tardomedievales, responsables de convertir la vieja idea de la melancolía como temperamento y como enfermedad o locura en un estado poético subjetivo, se lamentan de las desgracias y la sinrazón de los tiempos. Los poetas "melancólicos", sobre todo en Francia y en Borgoña, expresan el dolor que sienten por la desolación y la destrucción que reina por doquier, en los campos, en las ciudades, en el mismo saber que ya no sabe dar razón; ese dolor ineludible que nos deja desamparados y que en Alain Chartier se concreta en imágenes del más intenso dramatismo: pensamos sobre todo en el personaje de la *Dame Mérencolye*, esa vieja "seca de cuerpo", de "complexión pálida" que toma en sus brazos al poeta y lo aprieta con sus "duras manos"; lo tapa con el "manto del infortunio" y lo lleva a la "casa de la Dolencia", donde lo entrega a las "faucés del Terror y la Enfermedad", sintiendo en ese momento el poeta cómo "el órgano situado en medio de la cabeza,



La extracción de la piedra de la locura. Detalle en el que se observan inscripciones en cadeaux.

en la región de la imaginación (que algunos llaman *fantasía*), se abría y entraba en flujo y movimiento" ². Imagen que encuentra su análogo pictórico en una de las figuras más impactantes de la galería de imágenes bosquiana: la de la vieja que sale de un árbol seco (como si el Bosco hubiera querido reforzar así la sequedad del cuerpo de esta personal "Dama Melancolía") llevando un niño entre sus brazos, en la tabla central de las *Tentaciones de San Antonio* del Museo de Arte Antiguo de Lisboa. La obra del pintor brabantón se nutre también, como las de Char-

tier o Jacques Legrand, del dolor y de la angustia; pero en el Bosco estos temas (también en el sentido de sus temas u obsesiones) se deslizan peligrosamente hacia lo fantástico y lo grotesco-demoníaco, como si en el artista hubiera quedado abierto de par en par ese órgano de la fantasía (la imaginación exacerbada asociada tradicionalmente a los melancólicos) situado "en medio de la cabeza". En este sentido, como una cura satírica de la melancolía, antes de que ésta alcance su cenit imaginario en las grandes composiciones del autor, puede interpretarse la juve-



Detalle de La extracción de la piedra de la locura.

nil *Extracción de la piedra de la locura* del Museo del Prado (0,48 x 0,35 m.).

LA EXTRACCIÓN DE LA PIEDRA DE LA LOCURA

La mayoría de los autores están de acuerdo sobre la autografía de la que pasa por ser la primera obra conocida del Bosco. Procedente de El Escorial, probablemente se trata de uno de los seis cuadros adquiridos por Felipe II en 1570 a los herederos de don Felipe de Guevara. Estilísticamente, contrastan los contornos duros de las figuras, propios de un pintor en su fase inicial, con los amplios valores espaciales del magnífico paisaje de fondo, inédito en la pintura holandesa y que anticipa ya al gran paisajista de las grandes composiciones. Son arcaizantes, aunque

llenas de gracia, las inscripciones en *cadeaux*, que parecen reproducir las súplicas del pobre infeliz inmovilizado en la silla: "Meester snijt die Keye ras/ Myne name/ Is lubbert das" ("Maestro, saca rápidamente esta piedra; mi nombre es Lubbert Das"). No parece haber discusión sobre el asunto general de la tabla; al margen de la cuestión de si el motivo de la piedra tiene su origen en Plauto, lo cierto es que se trata de un tema conocido en los Países Bajos al menos desde fines del siglo XV y hasta comienzos del XVII: tener una piedra en la cabeza significaba metafóricamente estar loco, y la creencia en su posible extracción quirúrgica de la cabeza del enfermo no dejaba de ser objeto de mofa hacia el 1500 como práctica de sanadores y matasanos charlatanes⁵. El mismo

nombre Lubbert, aunque Marijnissen haya observado que es nombre de bautismo, es aquí la designación genérica de la persona simple, ignorante o bobalicona. No existe unanimidad, sin embargo, acerca del significado de los motivos particulares, de las fuentes de inspiración y de las intenciones del artista, encontrando interpretaciones para todos los gustos. Una de las más sabrosas es la que propone Roggen, filólogo e historiador del arte flamenco, quien en el contexto de una de esas *cluyte* o farsas medievales que se representaban en los mercados, ha visto aquí la escena del cornudo que, habiendo sorprendido a su mujer engañándolo con el clérigo, es doblemente burlado por la adúltera, quien con la ayuda de su cómplice le hacen creer al marido que sufre alucinaciones y que es necesario curarle de su mal. Por desgracia, como ha observado Marijnissen, no conocemos ninguna "Cluyte van Lubbert Das"⁴ que apoye esta hipótesis. Se ha relacionado, por otra parte, con una de las representaciones que tenían lugar sobre los carros de cortejo de una *Ommegang* o procesión, como la que se celebró en Amberes en 1565 y en la que se escenificó una operación de la locura (tal la hipótesis sugestiva de Bax); con una circuncisión ritual de un miembro de la secta herética de los Hermanos del Espíritu Libre (según la conocida tesis de Fränger, quien no aporta prueba alguna en su apoyo); o con un *Consolamentum* cátaro en el que Lubbert Das sería el fiel del que abusa el cirujano -la Iglesia corrompida de Roma- (como pretende, igualmente con escaso fundamento, Stein-Schneider); en fin, no ha faltado tampoco quien ha visto aquí una parte de una supuesta serie astrológica del Bosco en la que figurarían los planetas y los respectivos elementos y temperamentos (según la interpretación de Brand-Philip, para quien en el panel que nos ocupa estarían representados el planeta Mercurio, el elemento aire y el temperamento sanguíneo)⁵. Éstas y otras "lecturas", interesantes todas ellas aunque algunas más prudentes que otras, se han concitado para arrojar un poco más de luz (y de confusión) sobre la pequeña tabla del Prado.

Propondremos aquí un nuevo punto de vista, creemos que suficientemente fundado: una nueva incursión en los universos inagotables del pintor de 's-Hertogenbosch con la que quizá podamos contribuir a esclarecer y poner algo más de orden en el complejo contexto hermenéutico de la obra bosquiana.

La pintura de la última Edad Media también tuvo sus "poetas" de la melancolía, "esta enfermedad del cuerpo y del espíritu" que puede ser rastreada en la totalidad de la obra del Bosco y que en esta tabla temprana del Prado se hace "poema" satírico. Dos eran los remedios que tradicionalmente recomendaban los médicos para curar la melancolía, "la pena de Adán" como la conocieron los autores medievales, pues nació con el pecado, al comer el hombre del Árbol del Conocimiento, cuyos frutos nos arrancan violentamente del paraíso de la animalidad, dotándonos de la conciencia del dolor y de la muerte; dos supuestos remedios, digo, la música, siempre en un lugar relevante en la figuración bosquiana (aunque para invertir su función simbólica, como tormento y no como práctica terapéutica), y el más contundente de la cauterización practicada "in medio vertice". Es imposible realizar aquí siquiera un rápido bosquejo de la historia de la melancolía en el contexto de la teoría hipocrática y galénica de los humores y de los temperamentos, con todas sus implicaciones en la historia del arte y la filosofía ⁶. Únicamente cabe recordar que ya Avicena, el autor de ese *Canon Medicinae* que tanta repercusión iba a tener en la medicina bajomedieval, asociaba la melancolía con una lesión en el ventrículo medio del cerebro, en el lugar del juicio, muy cerca del ventrículo anterior donde residía la imaginación. De ahí que el médico hispanoárabe Albucassis, cuyo tratado de cirugía, después de traducido al latín, se iba a convertir en el texto imprescindible de los cirujanos europeos hasta entrada la Edad Moderna, era partidario de cauterizar el cráneo en algunos casos de melancolía ⁷. La historia de la medicina nos ha dejado numerosos "diagramas de cauterización" en los que se señala

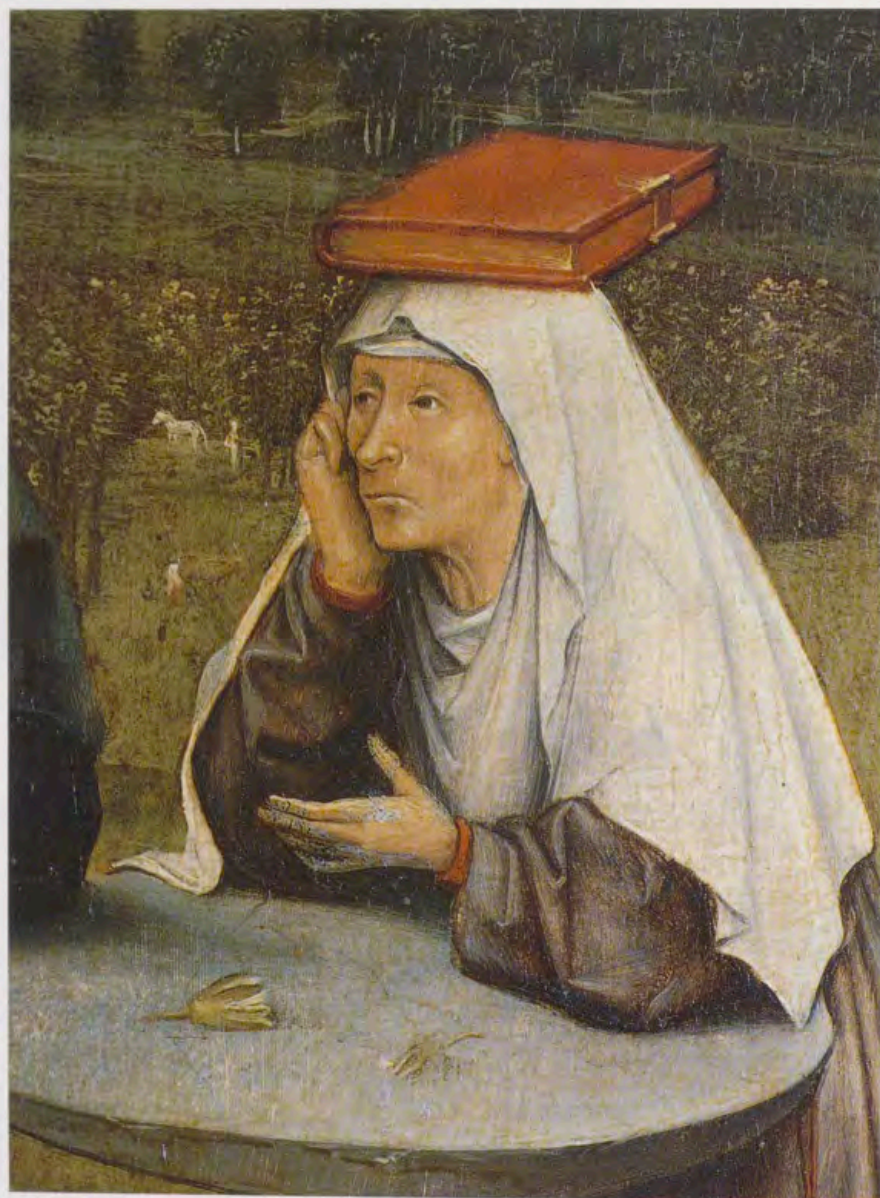


La profundidad del paisaje, reforzada por la hábil combinación de los colores, produce en nosotros la impresión de hallarnos ante un espejismo.

la el lugar exacto y el modo de realizar la horrible intervención. Estos diagramas presentaban al enfermo de pie, como aquel de Erfurt, del siglo XIII, en el que un melancólico señala con su mano su cabeza trepanada, o sentado en su silla de operaciones ⁸. La semejanza de éstos con *La extracción de la piedra de la locura* no nos deja muchas dudas: en la tabla del Prado asistimos a la dudosa curación de un loco de melancolía, en el momento en el que el doctor le está extrayendo no una piedra, como cabría esperar por la inscripción, sino una extraña flor, justamente "en el órgano situado en el medio de la cabeza, en la región de la imaginación", como decía Chatier. Poco importa que se trate de un nenúfar, como quiere Reuterswärd, o un tulipán lacustre similar al que encontramos sobre la mesa, como piensa Bax: la flor no parece ser otra que la de la fantasía desmedida del paciente, causa tradicional de la tristeza y los miedos infundados del melancólico. Dolencias del ánimo para las cuales hay pocas esperanzas, a juzgar por el tono satírico y burlón de la obra bosquiana, en la que cada detalle nos advierte del engaño y del fraude.

Al margen de las interpretaciones particulares, y si no queremos perdernos prestando una excesiva

atención al costumbrismo y al pintoresquismo de los detalles, es preciso atender al significado cósmico, global, de la tabla del Prado; un sentido universal sugerido, como atinadamente observa Tolnay, por la forma en *tondo*, clara alusión al mundo o al globo terrestre que encontramos asimismo en otras obras del Bosco, y que es reforzado aquí por "el sentido del paisaje holandés, grande y vacío, cuyo carácter simple y uniforme, tan nuevo en el arte, se ofrece a una interpretación universal", como si el pintor hubiera captado de este modo, "a través del aspecto fortuito, anecdótico, del paisaje, un rasgo esencial del universo" ⁹. Ahora bien, en una obra en la que cada detalle nos habla de engaño e ilusión, la profundidad del paisaje, reforzada por la hábil combinación de los colores ocre, verde y azul, produce en nosotros la impresión de hallarnos ante un espejismo o un fugaz reflejo. De hecho la tabla adopta deliberadamente la forma de un espejo circular, un anticipo de esos espejos convexos y deformantes que vendrán después: el espejo donde se refleja, en primer plano, el sueño de la locura y la vanidad de los hombres, del que parece ser testigo una mujer mayor con el ceño fruncido y la mirada adusta y pensativa. La vieja, que no participa en la escena, contempla la insensatez



Una mujer mayor, con el ceño fruncido y la mirada adusta, es testigo del sueño de la locura y de la vanidad de los hombres.

humana en actitud melancólica, con la mano apoyada en la mejilla según el tipo iconográfico del saturnino, lo que nos puede hacer pensar en una personificación o alegoría de la Melancolía, tal vez en un antecedente de aquella vieja Dama Melancolía que, cuando la figuración del artista se deslice desde lo satírico hacia lo grotesco y abismal, volveremos a ver en las *Tentaciones* de Lisboa. Estamos ante el espectador mudo que con frecuencia contempla las escenas bosquianas.

Tres son aquí, pues, los actores de esta farsa universal: Lubben Das, el crédulo representante de la humanidad, el doctor que lleva el embudo de la sabiduría por birrete, y el fraile no menos charlatán, representantes ambos, respecti-

vamente, de la ciencia profana y del saber sagrado: presuntos sanadores ambos, el uno de los cuerpos, el otro de las almas. El cirujano muestra en la mano el bisturí con el que ha trepanado el cráneo del falto de seso; el clérigo trata de consolarlo con un objeto supuestamente sagrado no menos punzante y agresivo. Entre ambos surge la figura implorante del necio, el cual vuelve la mirada hacia nosotros, suplicando que alguien le libere del mal que le aflige. Mas el saber profano es con demasiada frecuencia fraudulento y vano: después de todo, la ciencia resulta inútil e irrisoria, pues no nos cura del mal de ser unos pobres y lábiles mortales. Todos estamos locos, pero son más locos y ridículos aquellos que, como los

sesudos doctores, hacen profesión de saber: si todas son necesidades en el hombre, la peor de todas es no reconocer "la miseria en que está encerrado". Es la época en la que Sebastián Brandt dedica el primer canto de su célebre *Narrenschiff* a los locos del birrete, vistiéndolos como a bufones, con capuchón y cascabeles, tal como los vemos en un grabado que ilustra este pasaje de la edición latina de 1497, donde se muestra al "maestro" apoltronado en el necio trono de su cátedra rodeado de libros. Los sabios y doctores se han ganado también para Erasmo, que pasó estudiando unos años en la ciudad natal del Bosco, un puesto destacado entre las "Formas más elevadas de la Necedad": así, desfilan primero en esta procesión de los fatuos "Los poetas, los retóricos y los escritores", luego "Los jurisconsultos y los dialécticos"; después "Los filósofos" y, finalmente, cerrando la comitiva, como la más alta dignidad de necedad, "Los teólogos" (*Elogio de la locura*, XLIX-LIII). Burlas semejantes se encuentran en Rabelais. La sinrazón se adueña de la propia razón: ésta no puede producir más que inútiles sutilezas escolásticas y palabrería insubstancial. Y, sin embargo, los hombres nos empeñamos en ver claridad donde no hay sino confusión o vanos silogismos. Ni siquiera los guardianes del saber trascendente están exentos de esa general demencia que se extiende doquier: aún no ha habido tiempo suficiente para que la naciente *devotio moderna* cristalice en la nueva religiosidad representada por la Reforma, y nunca como en esta época el prestigio y la reputación de la Iglesia y los clérigos habían conocido cotas tan bajas. La feroz sátira del Bosco, dirigida en particular contra las órdenes mendicantes, acusadas de olvidar su misión espiritual para entregarse a la vida mundana, era por otra parte un lugar común entre los humanistas contemporáneos del artista y la encontrábamos ya entre los místicos del siglo XIV. Pero en ningún otro autor de su tiempo como en el Bosco se encuentra expresada, en el "silencio de las imágenes" (y no sólo en el discurso literario, como quiere

Foucault, de un Erasmo o un Brandt), con caracteres truculentos, la experiencia trágica de la sinrazón del mundo, de la invasión de una locura que es, al mismo tiempo, experiencia cósmica y vivencia crítica y personal. La oclusión de la razón, o su vaciamiento, no va a poder menos de abrir ese órgano descontrolado de la melancolía que es la fantasía. El Texto del saber simbólico tradicional, que durante siglos se había encargado de fijar el sentido de las palabras y de las cosas, se encuentra ya sellado, cerrado como el libro que usa de tocado Dama Melancolía. Se ha resquebrajado el gran retablo gótico del mundo, y antes de que se forme la racionalidad moderna y madure la nueva fe de la Reforma y la Contrarreforma, se deslizan entre sus fragmentos una caterva inclasificable de monstruos grotescos y demoníacos nacidos de la imaginación (de la melancolía de un hombre y de una época) cuando ésta se abandona al delirio de su propio vacío: los fantasmas de la locura que llenarán los universos fantásticos del Bosco.

El Bosco de *La extracción de la piedra de la locura* no es todavía el pintor de los infiernos de una humanidad abandonada al delirio de su propia inmanencia, aunque ya despunta en el paisaje del fondo, bajo un cielo vacío de dioses, el sol negro de la melancolía, que aquí reviste la forma de instrumentos de muerte y tortura, siniestros presagios de los tiempos finales. El joven pintor de la tabla del Prado muestra ya la sagacidad de quien ha visto al hombre y al mundo reflejándose en el espejo saturnino del desengaño. Donde todo es ilusión y engaño (tema u obsesión que se repite, como una melodía en una sinfonía pictórica, en todas las obras del artista, y que se presenta aquí en diversas formas, desde el libro cerrado de la ciencia, que recuerda a Bax ese *Futsalboek* o "manual de los defraudadores y de los tramposos", a detalles más concretos y "costumbristas", como el de la bolsa del loco atravesada por un puñal, lo que a juicio de Brand-Philip revelaría el verdadero propósito de la intervención quirúrgica: extraer el dinero de la bolsa de los ignorantes); donde todo es falaz espejismo no



El sol negro de la melancolía reviste aquí la forma de instrumentos de muerte, tortura, presagios de los tiempos finales.

nos queda sino el espejismo de la verdad, pues ésta ya sólo se revela por su ausencia: nace primero como verdad del desengaño para acabar negándose a sí misma como verdad de abismos a través de la cual acabará deslizándose la lógica grotesca del absurdo. La locura de la razón, puesta ya de manifiesto en la temprana tabla del Prado, terminará convirtiéndose en la extraña razón de la locura cuando la fantasía entre en flujo y movimiento para apoderarse de la vaciedad del espíritu de un artista y unos tiempos nacidos bajo el signo de Saturno.

NOTAS

¹ Michel Foucault, *Historia de la locura en la época clásica*. Madrid, F.C.E., 1985 (2ª ed.), 2 vols., v. 1, p. 51.

² Alain Chartier, *Espérance ou Consolation des Trois Vertus* (1428). Cit. según R. Klibansky, E. Panofsky y F. Saxl, *Saturno y melancolía*. Madrid, Alianza Editorial, 1991, pp. 225-224.

³ Cfr. Ludwig Baldass, *Hieronymus Bosch*. Wien-München, Verlag Anton Schrorroll, 1959, pp. 225-226.

⁴ Cfr. D. Rogger, "Het verklaren van het werk van Bosch en Bruegel", en *Nieuw Vlaanderen*, marzo 1956; R. H. Marijnissen,

Jérôme Bosch. Tout l'oeuvre peint et dessiné. Amberes, Fonds Mercator, 1987, p. 440 (ver asimismo n. 617).

⁵ D. Bax, "Als de blende tswijn sloughen". *Tijdschrift voor Nederlandsche*, LXIII, 1944, pp. 82-86; Stein-Schneider, "Le consolamentum cathare paint par Hieronymus Bosch". *Cahier d'études cathares*, XXXV, 1984, pp. 2-20; L. Brand-Philip, "The Peddler by Hieronymus Bosch. A study in detection". *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek*, 9, 1958, pp. 41 y ss.

⁶ Al lector interesado se le puede remitir a la obra de Stanley W. Jackson, *Historia de la melancolía y la depresión* (Madrid, Turner, 1989), para el punto de vista médico de la cuestión; al ya citado de R. Klibansky, E. Panofsky y F. Saxl, *Saturno y la melancolía* (ed. cit.), por lo que respecta a la forma que adopta el tema en la historia del arte; a los sugestivos ensayos de Carlos Gurméndez, *La melancolía* (Madrid, Espasa Calpe, 1990), y László F. Földényi, *Melancolía* (Barcelona, Galaxia Gutenberg/Círculo de lectores, 1996), si lo que se busca es un enfoque filosófico; o al de Marie-Claude Lambotte, *Esthétique de la mélancolie* (París, Aubier, 1984), si estamos interesados en la estética psicoanalista.

⁷ Cfr. Enrique González Duro, *Historia de la locura en España*. Madrid, Temas de Hoy, 1994, 2 vols., v. 1, pp. 110 y 112.

⁸ Recogido por Klibansky, Panofsky y Saxl, *op. cit.*, lám. 74 (El melancólico. Diagrama de cauterización. *Prescripciones para la cauterización*. Siglo XIII. Erfurt, Wissenschaftliche Bibliothek, MS. Amplon).

⁹ Charles de Tolnay, *Jérôme Bosch*. París, Booking International, 1989, p. 15. Valor cósmico del paisaje bosquiano en el que insisten asimismo Jacques Combe (*Jérôme Bosch*. París, Laurent Tisné, 1957, p. 12) y Robert L. Delevoy (*Bosch*, Ginebra, Skira, 1960, p. 24).