

Pau Castell

LA FIGURA DE LA BRUIXA EN L'OBRA DE HIERONYMUS BOSCH

L'època històrica en la qual visqué Hieronymus Bosch coincideix plenament amb el desenvolupament d'un fenomen conegut en l'àmbit historiogràfic com la Cacera de Bruixes. Aquest fenomen complex i controvertit va tenir el seu primer focus a les terres del centre i el sud d'Europa, un espai on es documenten els primers judicis, tractats i representacions de la nova secta de les bruixes en els anys centrals del segle xv, seguits de la seva codificació i difusió arreu del continent durant les primeres dècades del segle xvi. Les accions judicials i els fecunds debats intel·lectuals al voltant del fenomen de la bruixeria van tenir també el seu reflex en les representacions artístiques de l'època, especialment en el territori dels Països Baixos i del sud d'Alemanya.

En aquest context, destaca la manca de reflexió historiogràfica al voltant de la iconografia de la bruixeria en l'obra de Bosch, un autor generalment absent en els treballs actuals dedicats a la representació del fenomen bruixesc en els segles xv i xvi.¹ Tanmateix, una revisió de les fonts disponibles posa en relleu la importància del fenomen bruixesc a la regió dels Països Baixos, en concret, al ducat de Brabant, en l'època de Bosch, tant pel que fa a la seva persecució judicial com pel que fa al seu tractament intel·lectual. Així mateix, destaca també la proximitat geogràfica i temporal del pintor amb algunes de les obres artístiques de referència d'aquella nova iconografia, des de les miniatures flamenques del darrer terç del segle xv fins als gravats alemanys dels primers anys del segle xvi.

Partint de l'anàlisi d'aquest context històric, convé interrogar-nos sobre la presència en l'obra de Bosch d'elements associables a la iconografia bruixesca coetània, tot mirant d'escatir-ne la significació i la possible relació i/o influències mútues amb la resta d'autors que abordaren la representació artística d'aquest fenomen durant les mateixes dècades.

Matèria, núm. 10-11, 2016,
ISSN 1579-2641, p. 205-224

Recepció: 2-6-2015
Acceptació: 13-7-2015

¹ Vegeu, per exemple, el ja clàssic treball de Jane DAVIDSON, *The witch in Northern European art, 1470-1750*, Freren, Luca, 1987, o bé el recull de treballs de Charles ZICKA, *Exorcising our demons. Magic, witchcraft and visual culture in Early Modern Europe*, Leiden-Boston, Brill, 2003. Pel que fa específicament a la regió dels Països Baixos, vegeu Renilde VERVOORT, *Bruegel's witches: witchcraft images in the Low Countries between 1450 and 1700*, Bruges, Van de Wiele Publishing, 2015.

² Franck MERCIER, *La Vauderie d'Arras. Une chasse aux sorcières à l'automne du Moyen Âge*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2006.

³ Pel que fa a l'anomenat concepte acumulatiu de la bruixeria, vegeu Norman COHN, *Europe's Inner Demons, The demonization of christians in Medieval Christendom*, Chicago, University of Chicago Press, 2000 (1975), i Richard KIECKHEFER: «Mythologies of witchcraft in the fifteenth century»,

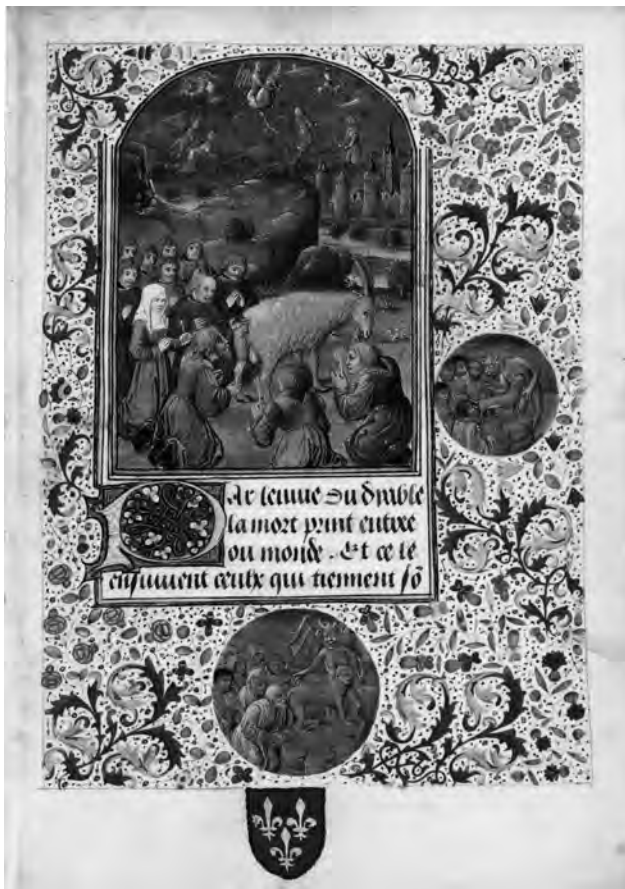
El fenomen bruixesc al ducat de Brabant

L'any 1459 s'inicià un gran judici per bruixeria a la ciutat d'Arras, al ducat de Borgonya. D'entre la trentena de persones acusades, gairebé la meitat foren condemnades al foc després de confessar haver-se reunit de nit en aplecs herètics obscens i haver jurat fidelitat i prestat homenatge al Diable en forma de boc.² El desenvolupament d'aquell judici quedà plasmat en diverses cròniques, pamflets i tractats, com el de Johannes Tinctoris, *Tractatus contra secta vaudensium* (ca. 1460), les diverses edicions del qual contenen algunes de les primeres representacions conservades de la nova secta bruixesca (fig. 1). Les repercussions d'aquell judici es feren sentir a la zona meridional dels Països Baixos en els anys successius. Durant la dècada de 1460 es produïren grans persecucions contra la bruixeria a

Tournai, Douai i Cambrai, amb un fervor anti-bruixesc que forçà les autoritats seglars i eclesiàstiques a actuar contra aquell nou fenomen. Diversos tractats sobre bruixeria foren publicats. L'any 1467 el tractat de Tinctoris va ser traduït del llatí al francès a la ciutat de Bruges, mentre els predicadors encoratjaven la població a actuar contra els membres d'aquella secta diabòlica. Contribuïen així a difondre les noves visions demonològiques i articulaven l'anomenat concepte acumulatiu de la bruixeria, aparegut durant la primera meitat del segle xv.³

Segons els estudis de Dries Vansacker, la persecució de la bruixeria als Països Baixos meridionals es va estendre des de mitjan segle xv fins a finals del xvii, amb un resultat aproximat de 3.500 condemnes a mort per crim de bruixeria entre 1450 i 1685. Seguint la periodització proposada per aquest mateix autor, la primera onada persecutòria al territori (1450-1480) anà seguida d'un període de caceres puntuals de baixa intensitat (1510-1560), amb una darrera fase de grans persecucions iniciada a partir de finals del segle xvi (1570-1685).⁴

La vida de Hieronymus Bosch s'emmarca, doncs, en aquella primera onada repressiva que afectà els territoris del sud dels Països Baixos, incloent-hi la regió del Brabant, lloc d'origen i



1. Mestre de Marguerite de York, tractat de Johannes Tinctoris *Invectives contre la secte des vaudois*, ca. 1470-1480.

de residència del pintor i escenari d'un centenar d'execucions per bruixeria, majoritàriament de dones. Val a dir que aquesta persecució de la bruixeria a la zona on va néixer i va viure Bosch estava centrada sobretot en l'àmbit urbà, amb uns judicis presidits per tribunals locals de prohoms o per les diverses corts feudals, amb poca implicació per part de tribunals episcopals o de tribunals centralitzats, com el Consell de Brabant. El procediment judicial per bruixeria seguia la dinàmica pròpia del procés criminal, però els jutges locals, influïts per la nova demonologia, acceptaren una sèrie de procediments com ara l'anomenat examen de senyals (*punctum diabolicum*) o la promulgació de sentències de turment judicial per tal de facilitar arrestos i confessions. Unes confessions que acostumaven a incloure tots els elements de la nova mitologia bruixesca pel que fa al pacte amb el Diable, el sàbat o aplec de bruixes i la provocació del *maleficium* entre els veïns, i que acabaven constituint la prova definitiva que permetia la condemna al foc de les sospitoses.⁵

Aquelles accions judicials s'inscriuen de fet en una dinàmica més àmplia que s'estava desenvolupant en diverses ciutats dels Països Baixos meridionals durant la segona meitat del segle xv, moment en què es constata una gran abundància de literatura demonològica a la zona de l'Artois, el Tournai, Flandes i el ducat de Brabant. En aquest sentit, destaca la presència, a les cases de diversos prohoms de ciutats com Anvers, Breda, Bruges o Lovaina, de nombrosos tractats de demonologia que testimonien una preocupació creixent envers la idea del complot satànic. Les reflexions de Pere Salabert en el present volum pel que fa a la importància de la fantasia, el misteri i allò grotesc a la zona dels Països Baixos, en especial a Flandes, durant l'època de Bosch, podrien tal vegada relacionar-se amb l'èxit d'aquell tipus de literatura i amb la difusió de la nova mitologia bruixesca en el territori. En qualsevol cas i malgrat la intensitat desigual de la persecució a la zona dels Països Baixos (el centenar de casos del ducat de Brabant empal·lideixen al costat dels milers de condemnes per bruixeria al comtat de Flandes), resulta lícit afirmar que la regió de Bosch fou un escenari privilegiat de l'acció judicial contra la bruixeria i també dels debats intel·lectuals sobre aquest fenomen durant la segona meitat del segle xv a partir de la difusió dels nous tractats demonològics.

Entre els diversos tractats dedicats a la nova secta de les bruixes, destaca especialment el cèlebre *Malleus Maleficarum*, publicat l'any 1486 pels inquisidors dominics Heinrich Kramer i Jacob Sprenger. L'impacte d'aquest tractat entre els seus contemporanis resta avui fora de dubte i ha estat utilitzat en l'àmbit historiogràfic com una fita en el camí cap a les grans persecucions iniciades arreu d'Europa en les dècades posteriors a la seva difusió. Segons els seus autors, les bruixes modernes eren membres

Magic, ritual, and witchcraft, vol. 1, 2006, p. 79-108.

⁴ Dries VANNYSACKER: «Southern Netherlands», Richard GOLDEN (ed.): *Encyclopedia of witchcraft: the Western tradition*, California, ABC-Clio, 2006, p. 813-818: 814. Entenem per Països Baixos meridionals (també anomenats Habsburg o Àustria) els territoris que no passaren a formar part de la Unió d'Utrecht després de 1579 i que restaren lligats a la República Holandesa i a França amb posterioritat a Lluís XIV, incloent-hi també la zona nord del ducat de Brabant. Parlem en concret de les regions de Flandes i del Brabant (amb les ciutats de Breda, Anvers, Brussel·les, Lovaina i 's-Hertogenbosch), així com del bisbat de Lieja, la regió de Limburg i els territoris francòfons de l'Artois, l'Hainault, Tournai, Cambrai, Lamur i Luxemburg.

⁵ Marie-Sylvie DUPONT-BOUCHAT (ed.), *La sorcellerie dans les Pays-bas. Aspects juridiques, institutionnels et sociaux. De hekselij in de Nederlanden onder het Ancien Régime. Juridische, institutionele en sociale aspecten*, Heule, UGA, 1987; Marijke GIJSWIJT-HOFSTRA i Willem FRIJHOFF (ed.), *Witchcraft in the Netherlands from the fourteenth to the twentieth century*, Rotterdam, Universitaire Pers Rotterdam, 1991; Robert MUCHEMBLED: «Terres de contrastes: France, Pays-Bas, Provinces-Unies», Robert MUCHEMBLED (ed.): *Magie et sorcellerie en Europe du Moyen Age à nos jours*, Pa-

ris, Armand Colin, 1994, p. 99-132.

⁶ Una de les aportacions més sòlides respecte a aquesta qüestió és el treball recent de Hans P. BROEDEL, *The Malleus Maleficarum and the construction of witchcraft. Theology and popular belief*, Manchester-New York, Manchester University Press, 2003.

⁷ Gerardus Augustinus MEIJER, *De predikheeren te 's-Hertogenbosch 1296-1770: Eene Bijdrage Tot De Geschiedenis Van Het Katholieke Noord-Brabant*, Malmberg, Nijmegen, 1897, p. 217.

⁸ Lène DRESEN-COENDERS: «Witches as Devils' concubines: on the origin of fear of witches and protection against witches», Brian P. LEVACK (ed.): *Gender and witchcraft: new perspectives on witchcraft, magic, and demonology*, New York, Routledge, 2001, p. 413-436: 426.

⁹ Thierry DELCOURT (ed.): *Vlaamse Miniaturen 1404-1482* (catàleg de l'exposició de la Koninklijke Bibliotheek de Brussel·les i de la Biblioteca Nacional de França), Leuven, 2011-2012. Pel que fa a la importància del Concili de Basilea respecte a la formació de la nova mitologia bruixesca, vegeu Martine OSTORERO (et al.), *L'imaginaire dusabbat. Édition critique des textes les plus anciens (1430c.-1440c.)*, Lausana, Cahiers Lausannois d'Histoire Médiévale, 1999.

d'una gran conspiració contra la cristiandat instigada pel Maligne amb l'objectiu de causar grans danys, tant físics com espirituals. El poder de les bruixes era real: s'entregaven conscientment al Diable en cos i ànima a través d'un pacte i tenien contacte físic amb els diables, que les transportaven per l'aire i amb qui tenien relacions sexuals, en una lògica allunyada de la simple il·lusió diabòlica que havia dominat moltes de les explicacions teològiques del fenomen amb anterioritat.⁶

Si bé la importància del *Malleus* en relació amb el fenomen bruixesc ha estat profundament estudiada, no resulta potser tan coneguda la relació d'aquest tractat, i en especial del seu principal autor, Jacob Sprenger, amb el mateix Bosch. Durant la dècada de 1480, l'autor del *Malleus* i la seva nova doctrina sobre la bruixeria van ser objecte d'una sèrie de sermons a la mateixa ciutat de 's-Hertogenbosch, fenomen que generà també nombroses disputes. Sprenger, que en aquells moments encapçalava l'onada reformista de l'orde a la província dominicana de Brabant, va portar a terme una sensacional campanya contra el monestir dominic de 's-Hertogenbosch tot aprofitant la seva bona relació amb l'emperador Maximilià, que aleshores actuava com a regent d'aquell territori per Felip de Borgonya. Arran d'aquestes accions, Sprenger aconseguí imposar les seves tesis i fins i tot efectuar una depuració dels membres de l'orde a la ciutat, destituint una sèrie de persones vinculades al monestir i nomenant personalment nous superiors de l'orde per portar a terme la seva nova política i difondre la seva nova visió.⁷

Aquestes accions contribuïren probablement a alimentar els debats al voltant de la nova doctrina de la bruixeria i de les al·lucinacions i aparicions diabòliques al territori de 's-Hertogenbosch, fins al punt que alguns autors han volgut veure en aquest fet una influència en l'obra de Bosch pel que fa a la representació dels diables, la qual hauria guanyat complexitat en les obres de finals de segle.⁸ En qualsevol cas, és evident que l'existència d'aquests debats demonològics i d'aquests nous tractats sobre la secta de les bruixes a la zona del Brabant i en concret a 's-Hertogenbosch a finals del segle xv degueren tenir algun impacte en el jove Hieronymus Bosch, que podria haver llegit o sentit el seu contingut i fins i tot participat activament en aquelles disquisicions.

Paral·lelament a aquests debats intel·lectuals i a la realitat social de la cacera, les dècades finals del segle xv i les primeres del xvi van ser testimonis també de l'aparició d'una sèrie d'obres artístiques al voltant del fenomen de la bruixeria a la zona del centre d'Europa, amb un protagonisme gairebé absolut dels autors flamencs i alemanys.

Les primeres representacions de la secta bruixesca

La representació més antiga d'una bruixa es troba en els marges d'un manuscrit de *Le Champion des dames* de Martin Le Franc, copiat l'any 1451 a la catedral d'Arras (fig. 2). En aquest llarg poema dedicat al duc Felip de Borgonya, Le Franc reproduïx un debat al voltant de la naturalesa femenina entre l'Adversari i el Campió de les dones, en el qual es contraposen els arguments contemporanis a favor i en contra de la creença en la secta de les bruixes.

La miniatura inclosa en els marges del manuscrit representa dues dones volant l'una sobre una escombra i l'altra sobre un bastó, acompanyades de les inscripcions «Des Vaudoises» (epítet utilitzat a l'època en els territoris francòfons per referir-se als membres de la secta bruixesca) i «Passe Martin» (referència més críptica referida probablement al diable familiar conegut com a Martí Bastó). La il·luminació d'aquest manuscrit ha estat atribuïda recentment al Mestre del Missal de Paul Beye identificat com a Barthélemy Poignare, un *scriptor* present al problemàtic Concili de Basilea (1431), el lloc de trobada de diverses personalitats que influïren notablement en la configuració del nou concepte de bruixeria, com el mateix Le Franc.⁹

Un manuscrit més tardà del mateix text va ser copiat a Lille entre 1470 i 1482 i va ser ricament il·luminat per l'anònim Mestre de *Le Champion des dames*. En una d'aquestes imatges podem observar una sèrie de dones: una vola sobre una escombra, una neda en un riu, una tercera recol·lecta herbes i la darrera entra sense esforç per la porta d'un edifici portant un recipient amb un unguent malèfic (fig. 3). Dos folis més enllà trobem de nou un altre motiu sobre la secta bruixesca, en aquest cas representant el sàbat o aplec diabòlic, en el qual un grup de dones vestides amb capes negres i reunides en un paratge muntanyós i desolat adoren un diable en forma de gat situat sobre una roca.

L'escena del sàbat o aplec diabòlic, un dels aspectes centrals de la creença en la nova secta de les bruixes, va aparèixer reproduïda durant aquelles mateixes dècades en



2. [Barthélemy Poignare], miniatura del poema de Martin Le Franc *Le Champion des dames*, 1451.



3. Mestre de *Le Champion des dames*, miniatura del poema de Martin Le Franc, *Le Champion des dames*, ca. 1470-1482.

¹⁰ R. VERVOORT, *Bruegel's witches*, p. 62-67.

¹¹ Franck MERCIER: «Un trompe-l'œil maléfique: l'imagéusabbat dans les manuscrits enluminés de la cour de Bourgogne (à propos du Traité du crime de Vauderie de Jean Taincture, vers 1460-1470)», *Médiévales*, vol. 44, 2003, p. 97-116.

¹² Pel que fa a la imatge del vol de les bruixes associat a la filosa, que reapareixerà en multitud de representacions posteriors, disposem d'un altre exemple coetani conservat en un llibre d'hores de la regió de Savoia, atribuït al Mestre del Príncep de Piemont i compost durant el tercer quart del segle XV, en el qual s'observa en un dels medallons la figura d'una dona nua cavalcant una filosa per l'aire («Heures à l'usage des Antonins», Clermont-Ferrand, BM, ms. 0084, f. 27r).

els diversos manuscrits del tractat esmentat de Johannes Tinctoris, redactat pels volts del 1460 arran del judici per bruixeria celebrat a la ciutat d'Arras. Aquell teòleg de la Universitat de Colònia, canonge de Tournai, va ser una de les personalitats consultades en els casos de bruixeria endegats per les diverses corts dels Països Baixos meridionals. El seu *Tractatus contra secta Valdensium*, un text duríssim contra la desviació herètica dirigit a la noblesa de la cort borgonyona i a les classes altes de les diverses ciutats on s'estava estenent la cacera, va ser ben aviat traduït al francès amb el títol *Invectives contre la secte de vauderie*. Al llarg de les seves pàgines, Tinctoris mirava de convèncer els seus lectors de la necessitat de perseguir aquella nova secta tot descrivint els múltiples poders del Maligne i les maldats dutes a terme per bruixes i bruixots en nom seu: exhumació de cadàvers, unió contra natura amb el Diable o els seus esbirros, i provocació de malefics contra la població.

Actualment es conserven tres exemplars il·luminats d'aquest tractat, tots ells corresponents a la versió francesa, els quals presenten miniatures gairebé a pàgina completa en les quals es representa el sàbat diabòlic (fig. 1, 4 i 5). En un quart manuscrit, descobert l'any 2012, la pàgina que contenia aquesta miniatura es troba arrencada amb violència. Totes tres miniatures semblen tenir l'origen a la zona de Bruges entre els anys 1460 i 1480.¹⁰

El manuscrit més antic de tots tres, que apareix descrit en un inventari del 1467 de la biblioteca dels ducs de Borgonya, conté una miniatura d'autoria desconeguda i que constitueix avui dia la primera representació coneguda del sàbat o aplec de bruixes (fig. 4). S'hi poden observar dues parelles adorant el Diable en forma de boc enmig d'un espai silvestre allunyat de la ciutat, en una espècie d'inversió paròdica de l'Anyell Místic (aquell *trompe-l'œil maléfique* descrit per Mercier).¹¹ Un home i una dona porten espelmes enceses, mentre el segon home agenollat es disposa a practicar l'*osculum infame*, el petó a l'anus del Diable. A la part superior de la imatge, una parella i una dona sola són transportats per l'aire tot cavalcant unes figures diabòliques.

Una disposició semblant apareix en les altres dues miniatures conservades. La primera, continguda en una còpia del tractat de Tinctoris propietat del noble borgonyó Louis de Bruges, sembla procedir del taller del Mestre de Marguerite de York (ca. 1470-1480) (fig. 1). Hi podem observar un grup de persones, majoritàriament homes, que porten espelmes enceses i adoren el Diable-boc, mentre un dels membres de la secta porta a terme l'*osculum infame*. La part superior de la imatge ens presenta l'escena del vol per desplaçar-se a l'aplec: dues persones són transportades per diables alats, unes altres dues volen sobre escombres i una cinquena cavalca un diable. Aquesta escena central, que ocupa bona part de la pàgi-

na, va acompanyada de dos medallons en els quals s'observa de nou l'acte de l'adoració diabòlica i el petó a l'anus del Diable, el qual apareix en un cas en forma de gat i en l'altre en forma de simi.

La tercera de les còpies il·luminades de l'obra de Tintoris conté una miniatura d'autoria desconeguda, confeccionada probablement a Bruges durant la dècada de 1460 (fig. 5). El menor grau de qualitat tècnica d'aquesta miniatura contrasta amb el seu interès iconogràfic. Hi podem observar un gran boc que, a diferència de les dues miniatures anteriors, es troba d'esquena a l'espectador, oferint a aquest i a les bruixes que l'adoren amb espelmes enceses (tres dones i un home) la visió del seu anus, que una de les dones acaba de besar. Aquesta se'ns mostra amb els llavis de color marró, mentre el Diable-boc manté la cua aixecada en posició de defecar, cosa que mostren també les restes d'excrements que hi ha als seus peus. A la part superior, tres bruixes cavalquen per l'aire: una sobre una filosa, una sobre una escombra i una altra sobre un bastó de trillar.¹² Una de les novetats iconogràfiques és la bruixa que surt de la xemeneia d'una de les cases a la dreta de la imatge, tot portant una espelma encesa, així com l'escena de la dansa i el contacte sexual durant el sàbat, que apareix a l'esquerra en segon terme. Finalment, un darrer element crida poderosament l'atenció: en primer terme i a l'esquerra apareixen unes grans pinces, utilitzades per mantenir petits recipients sobre el foc a l'hora de confeccionar unguents i beuratges.

Molts dels elements representats en aquestes imatges primerenques acabarien esdevenint habituals en les obres artístiques posteriors dedicades a la bruixeria. Aquest conjunt de miniatures flamenques posen el focus en un dels aspectes que centraven els debats coetanis al voltant de la secta de les bruixes: l'homenatge al Diable i el desplaçament dels membres de la secta a través de l'aire per assistir a l'aplec diabòlic. La proximitat geogràfica i cronològica de Hieronymus Bosch a aquestes primeres plasmacions artístiques de la bruixeria no pot ser menystinguda. A banda d'aquests exemples, cal tenir en compte també la possible influència en Bosch de diversos autors de l'escola alemanya, els quals dedicaren algunes de les seves obres a la figura de la bruixa durant els primers anys del segle XVI.



4. Miniatura del tractat de Johannes Tintoris *Invectives contre la secte des vaudois*, abans de 1467.



5. Miniatura del tractat de Johannes Tintoris *Invectives contre la secte des vaudois*, ca. 1460-1470.

¹³ Ch. ZICKA, *Exorcising our demons*, pàssim. Per una síntesi dels seus plantejaments, vegeu Charles ZIKA: «Art and visual images», Richard GOLDEN (ed.): *Encyclopedia of witchcraft: the Western tradition*, California, ABC-CLIO, 2006, p. 59-64.

¹⁴ Ulrich MOLITOR, *De lamiis et phitonicis mulieribus*, Reutlingen, Johannes Otmar, 1489.

La consolidació i difusió de la imatge de la bruixa: l'escola alemanya

Com demostren els estudis de Charles Zika, una iconografia i un llenguatge visual de la bruixeria es van desenvolupar a Europa durant la darrera dècada del segle XV i la primera del XVI.¹³ Aquest fenomen va anar lligat, d'una banda, a l'obra d'un conjunt d'artistes alemanys del sud, estimulats per l'atenció creixent que es donà a aquest tema en tractats, sermons i altres publicacions literàries. De l'altra, les noves tècniques pictòriques i la inclusió dels gravats en les noves obres impreses tingueren un paper fonamental en l'elaboració visual d'aquesta nova temàtica i en la seva difusió entre la població de l'època. Finalment, la publicació i divulgació del *Malleus Maleficarum* van tenir també una importància cabdal pel que fa a la creació de la nova iconografia de la bruixeria, de la mà d'artistes tant favorables com contraris als seus postulats.

En aquest sentit, el primer canvi en la iconografia sobre la bruixeria va començar amb la sèrie de sis gravats inclosos en el *De lamiis et phitonicis mulieribus* del jurista alemany Ulrich Molitor, un tractat escrit l'any 1489 a petició de l'arxiduc Segismond de Tirol i pensat com una contrarèplica a l'obra de Kramer i Sprenger, publicada només tres anys abans. Si bé Molitor reconeixia en el seu tractat que qualsevol persona que hagués abjurat de Déu i hagués fet un pacte amb el Diable mereixia morir per apostasia i idolatria, l'autor argumentava que els poders atribuïts a les bruixes eren totalment il·lusoris i insistia en el paper del Diable i en el fet que el seu poder depenia en darrera instància del permís de Déu. Les bruixes, per tant, no podien provocar tempestes ni causar malalties o impotència, transformar-se en animals, volar per anar al sàbat, procrear amb diables o predir el futur. Malgrat que totes aquestes coses eren possibles amb el permís de Déu, el Diable actuava sobretot a través de processos naturals i utilitzant el seu poder de crear il·lusions per enganyar algunes persones i fer-los creure que gaudien de poders màgics.¹⁴

L'obra de Molitor, el primer tractat de bruixeria il·lustrat amb gravats, gaudí d'una gran repercussió: se'n documenten més de vint edicions il·lustrades, tant en llatí com en alemany, amb anterioritat al 1510. El conjunt de sis gravats mostra els diables i les bruixes fent diverses activitats comentades en el text de l'obra: bruixes encantant un home amb una fletxa emmetzinada, cavalcant llops o bastons per l'aire, transformant-se en animals, tenint tracte carnal amb diables, menjant i provocant una pedregada reunides al voltant d'un calder (fig. 6 i 7). Irònicament, aquelles imatges van ser reciclades nombroses vegades amb petites variacions

i esdevingueren models per a futures il·lustracions, on foren utilitzades per representar com a ben reals aquelles mateixes coses considerades il·lusòries en el text de Molitor.¹⁵

Durant les dues primeres dècades del segle XVI, l'artista alemany Hans Baldung Grien, juntament amb altres autors com Albrecht Altdorfer, Albrecht Dürer, Hans Schäufelein i Urs Graf, contribuï a consolidar i difondre la nova iconografia de la bruixeria, la qual esdevingué un nou subjecte visual deslligat de qualsevol referència textual. Baldung obrí el seu taller a Estrasburg el 1509, el mateix any en què el popular predicador Geiler von Kayserberg pronunciava a la catedral de la ciutat uns influents sermons sobre els perills de les bruixes. L'any següent, el taller de Baldung produïa una de les peces més representatives de la nova iconografia bruixesca: un gravat en clarobscur titulat *Maleficia* o *Grup de bruixes al voltant d'un calder* (fig. 8).

L'escena representa la preparació de les bruixes per al vol i el seu viatge cap a l'aplec diabòlic. A la part inferior del gravat veiem un total de quatre bruixes preparant l'ungüent que els permetrà desplaçar-se per l'aire, mentre que a la part superior veiem ja dues bruixes en ple vol, una d'elles cavalcant d'esquena sobre un boc. L'obra de Baldung, àmpliament reproduïda i imitada al llarg del segle XVI, presenta i reformula una sèrie

¹⁵ Natalie KWAN: «Woodcuts and Witches: Ulrich Molitor's *De lamiis et pythonicis mulieribus*, 1489-1669», *German History*, vol. 30, 2012, p. 493-527.



6 i 7. Gravats del tractat d'Ulrich Molitor *De lamiis et phitonicis mulieribus*, 1489.

¹⁶ Thomas A. BRADY: «The social place of a German Renaissance artist: Hans Baldung Grien (1484/85-1545) at Strasbourg», *Central European History*, vol. 8, 1975, p. 295-315.

d'elements que esdevingueren omnipresents en la iconografia bruixesca, entre els quals destaca especialment la triada formada pel tupí o calder amb ungüents, el bastó o la forca de cuinar i el vapor diabòlic. La utilització d'ungüents per desplaçar-se al sàbat és una de les característiques vinculades a la nova secta de les bruixes que apareix també esmentada en el *Malleus*: les bruixes fabricaven els ungüents sovint amb cadàvers d'infants morts i amb restes de parts d'animals, i els aplicaven sobre algun objecte o bé sobre els seus propis genitals, tot recitant la fórmula corresponent per tal d'envolar-se cap a l'aplec. Altres elements que cal destacar del gravat de Baldung són, per exemple, la llanterna sobre el pal situada sota els genitals del boc i les salsitxes flàccides a l'esquerra de l'escena per emfasitzar el perill de la impotència masculina, un dels malefícis bruixescos en els quals es feia una incidència especial en el *Malleus*. No és casual que el taller on es confeccionà aquest gravat es trobés a la ciutat d'Estrasburg, situada a només cinquanta quilòmetres del monestir de Sélestat, on es va redactar el *Malleus Maleficarum*; una ciutat que era, a més, un important centre d'impressió de llibres i on l'obra de Kramer i Sprenger va ser reimpressa diverses vegades, juntament amb altres tractats demonològics.¹⁶



8. Hans Baldung Grien, *Maleficia* o grup de bruixes al voltant d'un calder, 1510.



9. Albrecht Altdorfer, *Bruixes cavalcant animals per l'aire*, 1506.

Tanmateix, el gravat de Baldung bevia de diverses obres anteriors pel que fa a alguns dels seus elements principals. La temàtica correspon clarament a la del gravat primigeni de les bruixes al voltant del calder inclòs en l'obra de Molitor (fig. 7), per bé que la composició de l'escena es devia inspirar directament en l'obra d'Albrecht Altdorfer *Bruixes cavalcant animals per l'aire*, de 1506, on es pot observar la mateixa escena, amb la preparació de l'ungüent, el vapor diabòlic i la cavalcada de les bruixes per l'aire a cavall de diables en forma de boc, amb la presència d'altres elements característics com ara la filosa o els bastons (fig. 9).

Pel que fa a la imatge del gravat de Baldung on es representa una bruixa cavalcant d'esquena sobre un boc, sembla clara la seva relació amb una obra anterior del seu mestre, Albrecht Dürer, realitzada al seu taller de Nuremberg pels volts del 1500. En aquesta obra, Dürer abordava també el tema de la cavalcada vers l'aplec diabòlic tot utilitzant elements com la filosa o la pedregada, per bé que presentava el món de les bruixes en clau de paròdia, d'inversió: la bruixa cavalca d'esquena i el seu cabell voleia en una direcció contrària a la lògica, i fins i tot el monograma de l'autor es troba invertit (fig. 10).

Els motius d'aquesta perspectiva en l'obra de Dürer, que contrasta fortament amb la del seu deixeble, han de buscar-se probablement en les diferències pel que fa a l'opinió popular sobre la secta bruixesca a les seves respectives ciutats. A diferència d'Estrasburg, els habitants de Nuremberg estaven probablement menys inclinats a acceptar les noves teories defensades en el *Malleus*. El mateix Kramer ho havia pogut comprovar quan, el 1491, després d'uns casos de bruixeria a la ciutat, les autoritats municipals li van demanar que fes una síntesi de la seva obra i les seves tesis. La resposta dels magistrats de la ciutat envers aquell treball fou molt negativa, fins al punt que algunes personalitats importants, com l'humanista Willibald Pirckheimer, amic i mentor de Dürer, ridiculitzaren públicament les seves idees.¹⁷

Més enllà dels diversos precedents, el gravat de Baldung va tenir una gran repercussió entre els seus contemporanis i les seves imatges continuaren exercint una poderosa influència arreu d'Europa durant més d'una centúria. El mateix autor en realitzà nombroses versions experimentant amb el paper en color i amb diferents tons de gris i ocre, amb els quals influïa en l'atmosfera de l'escena. Baldung continuà desenvolupant aquella temàtica durant els anys següents, com es pot veure en el seu *Bruixes sortint cap al sàbat*, de 1514, o en el

¹⁷ Charles ZIKA: «Dürer's Witch. Riding Women and Moral Order», Dagmar EICHBERGER i Charles ZIKA (ed.): *Dürer and his culture*, Cambridge, University of Cambridge Press, 1998, p. 118-140; Margaret SULLIVAN: «The witches of Dürer and Hans Baldung Grien», *Renaissance Quarterly*, vol. 53, 2000, p. 332-401.



10. Albrecht Dürer, *Bruixa cavalcant un boc d'esquena*, ca. 1500.

¹⁸ H. P. BROEDEL, *The Malleus...*, p. 69-70.

¹⁹ Jacopo da VARAZZE, *Legenda Aurea*, Venezia, P. Antonio de Strata de Cremona i M. Catanello Schaluicola, 1480. La primera edició impresa del *Vaderbock* és de l'any 1480, però no inclou encara la vida de sant Antoni, la qual apareix en la segona edició de 1490, posterior ja a la publicació del *Malleus*; vegeu Cornelis Gerrit Nicolaas DE VOÛYS, *Middel-nederlandse legenden en exempelen*, Groningen, 1926.

seu *Bruixa i diable*, de 1515, en els quals retrobem de nou elements com el vapor diabòlic, ara sortint directament dels genitals de les bruixes després d'haver-se'ls sucats amb l'ungüent.

Els elements clau de la iconografia de Baldung van ser ràpidament incorporats a les imatges de bruixeria de diversos artistes de dins i fora d'Alemanya. Un gravat de 1511 d'un altre antic deixeble del taller de Dürer, Hans Schäufelein, inclou, entre altres elements, el calder i la imatge de dos membres de la secta cavalcant per l'aire, l'un amb una forca de cuina i l'altre amb una forca proveïda d'una llanterna (fig. 11). També Urs Graf, en un gravat de 1514 influït poderosament per l'obra de Baldung, reproduïx de nou els elements de la forca, les salsitxes, la preparació de l'ungüent i el vapor diabòlic sortint directament dels genitals d'una de les bruixes (fig. 12).

En conjunt, la nova iconografia de la bruixeria desenvolupada i difosa en l'època de Bosch presenta una sèrie d'elements i temàtiques clarament identificables, entre les quals destaca especialment tot l'univers relatiu al sàbat o aplec diabòlic, des de la preparació i aplicació dels ungüents, fins a la sortida cap a l'aplec entre vapors diabòlics o el transport per l'aire cavalcant diables en forma de boc. En aquest sentit, és lícit que ens interroguem sobre la presència d'alguns d'aquests elements en l'obra del pintor de 's-Hertogenbosch, tot revestint-nos de la prudència necessària per tal de no perdre'ns entre la riquesa i la complexitat dels seus treballs.



11. Hans Schäufelein, detall de *Les malifetes de les bruixes*, 1511.

Elements de la iconografia bruixesca en l'obra de Bosch

El primer dels aspectes que cal destacar fa referència a la presència en l'obra bosquiana d'elements relatius al vol de les bruixes. La peça més reveladora en aquest sentit és sens dubte el tríptic de les temptacions de Sant Antoni. Aquest sant del segle IV, advocat contra la pesta, va veure renovada la seva popularitat a partir del segle XIV paral·lelament a l'aparició dels grans cicles epidèmics. La vida de sant Antoni, recollida per Atanasi, va ser transmesa i reinterpretada al llarg de l'Edat Mitjana, posant especial atenció al tema de la il·lusió diabòlica i a la resistència de l'ermità als atacs i les temptacions dels diables, així com a la seva lluita contra l'heretgia.

En aquest sentit, la vida de sant Antoni apareix citada en diverses ocasions pels autors del *Malleus Maleficarum*, els quals la utilitzaren com a exemple per parlar de la temptació diabòlica en el context de la lluita contra la nova secta de les bruixes. En un passatge s'afirma que el mateix sant Antoni havia declarat que el Diable només tenia poder sobre les persones que prèviament havien desproveït la seva ànima de tot pensament sagrat (en referència a l'acte d'apostasia per part de les bruixes) i a continuació s'esmenta el cas de dos filòsofs que, gelosos de la fama del sant ermità, li havien enviat innumbrables dimonis per intentar fer-lo sortir de la seva cel·la. Aquells malèfics bruixots pagans o fetillers pagans, com se'ls anomena en el tractat, no van aconseguir el seu objectiu, ja que el sant es va protegir amb el senyal de la creu i amb la pregària ininterrompuda.¹⁸

Pel que fa al tríptic de Bosch, les seves escenes reproduïxen diversos passatges de la vida del sant a partir del relat recollit en la Llegendà Àurea i en una adaptació flamenca d'una sèrie de biografies dels pares del desert, coneguda com a *Vaderbock* («el llibre dels pares»)¹⁹ Tanmateix, ens interessa aquí destacar dos petits detalls que poden fer pensar en una representació bosquiana del tema del vol de les bruixes. El primer es troba en el panell de la dreta, en el qual Bosch representa un passatge de la vida del sant inclosa en el *Vaderbock* i referent al seu contacte amb una reina diabòlica i temptadora que intenta enganyar-lo i allunyar-lo de la ciutat, però que acaba convertida en porc gràcies a la intervenció divina, arran de la qual els habitants de la ciutat són convertits en diables. A la part



12. Urs Graf, a partir de Hans Baldung Grien, *Bruixes sortint cap al sàbat*, 1514.

superior de l'escena es pot observar una parella cavalcant per l'aire sobre un peix alat, mentre un dels dos membres d'aquesta porta un pal amb una llanterna encesa (fig. 13).

Resulta temptador pensar en una de les miniatures flamenques incloses en l'obra de Tintoris citada anteriorment, la qual havia gaudit d'una gran difusió a la zona dels Països Baixos. Es tracta en concret de la miniatura inclosa en l'exemplar més antic, d'autoria desconeguda, en la part superior de la qual podem observar dos membres de la secta bruixesca cavalcant un diable en una posició força similar a la presentada per Bosch en el tríptic (fig. 4). Així mateix, el bastó amb la llàntia encesa en el seu extrem recorda també altres representacions del vol de les bruixes, com la del mateix Hans Schäufelein esmentada abans (fig. 11).

El segon detall que cal destacar es troba situat a la part superior del panell central. En aquest cas, veiem una espècie d'exèrcit cavalcant pels aires, liderat per una figura humana que cavalca de nou un peix alat, enfront de la qual hi ha una altra figura antropomorfa amb cap d'animal que cavalca una estranya figura alada i porta de nou un bastó amb una llanterna i és acompanyada per un petit estol d'ocells negres (fig. 14). Ambdues figures es troben situades sobre una ciutat en flames atacada per diables alats.

Finalment, el tema dels peixos voladors apareix també a la part superior del panell esquerre, en aquest cas personificant clarament els diables que ataquen i transporten per l'aire el sant ermità.

La identificació del conjunt de peixos voladors del tríptic de les temptacions com a diables permet reforçar la hipòtesi interpretativa referent a la vinculació d'alguns dels seus elements amb la cavalcada bruixesca. En aquest sentit, resulta interessant comparar l'escena del panell central amb les obres d'alguns autors posteriors influïts especialment per l'obra de Bosch. Pensem en concret en l'obra de Jan Wellens de Cock, establert a Anvers i autor de diversos treballs dedicats al tema de les temptacions de sant Antoni, algun dels quals presenta grans ressonàncies bosquianes. En una de les temptacions, datada del 1520, hi podem observar un grup de dones velles (bruixes?), una de les quals sosté la figura d'un peix del qual semblen emanar una sèrie de vapors malèfics que s'enlairen en direcció a una ciutat en flames.

Encara més reveladora resulta l'obra de Peter Bruegel *Sant Jaume i el fetiller*, de 1565, en la qual es representen alguns dels temes centrals de la iconografia bruixesca, com l'enlairament envers l'aplec a través de la xemeneia i el vol nocturn de les bruixes entre vapors diabòlics i cavalcant sobre escombres i diables. A la part superior d'aquest gravat podem observar una composició curiosament similar a la utilitzada per Bosch en les



13. Hieronymus Bosch, detall del tríptic de *Les temptacions de sant Antoni*, ca. 1501.



14. Hieronymus Bosch, detall del tríptic de *Les temptacions de sant Antoni*.

temptacions, amb una cort de bruixes cavalcant per l'aire sobre una ciutat atacada per diables i en la qual destaca poderosament la imatge del campanar de l'església essent enderrocats, pràcticament calcada a la del tríptic bosquià (fig. 15).

Val a dir que al llarg de l'obra bosquià retrobem la presència de figures humanes cavalcant per l'aire sobre éssers assimilables a peixos en almenys tres altres tríptics, si bé de manera menys evident, i situades normalment a la part superior dels panells de la dreta. És el cas del tríptic d'*El Carro de fenc* (fig. 16), el tríptic d'*El Judici Final* i el tríptic d'*El jardí de les delícies*. Tanmateix, cap d'aquests tres casos resulta tan suggeridor com el del tríptic de *Les temptacions de sant Antoni* pel que fa a una possible identificació amb les cavalcades bruixesques. La tria del peix com a cavalcadura, que no té paral·lel en cap dels autors coetanis, podria tal vegada relacionar-se amb la figura del monstre marí volador present en



15. Hieronymus Cock a partir de Pieter Brueghel *el Vell, Sant Jaume i el mag Hermògenes*, 1565.

nombrosos bestiaries baixmedievals sota el nom de Serra: un peix gegant que turmenta els navegants tot fent aturar el vent i que és interpretat en els bestiaries com una al·legoria dels que abandonen la fe i es desvien del bon camí.²⁰

El segon element de l'obra de Bosch associable a la iconografia coetània sobre la bruixeria fa referència al tema del vapor diabòlic. Es tracta, com hem vist, d'un element recurrent en els autors dedicats al tema de la bruixeria, en les obres dels quals els vapors sorgeixen dels tupins o calders (fig. 8 i 9), o bé dels mateixos genitals de les bruixes (fig. 12). És en aquest sentit que creiem que es pot interpretar un dels dibuixos a ploma de Bosch conservat en un dels seus esbossos o treballs preparatoris, conservat a l'Albertina de Viena amb el títol *Rusc i bruixes* (fig. 17 i 18).



16. Hieronymus Bosch, detall del tríptic d'*El carro de fenc*, ca. 1516.

²⁰ Se'n poden trobar exemples al Bestiari de Northumberland (ca. 1250) i al bestiari anglès de Philippe de Thaon (ca. 1300), si bé l'exemple més proper a Bosch el trobem en l'obra de Jacob van Maerlant *Der Naturen Bloeme*, publicada a Flandes o a Utrecht durant la segona meitat del segle xv (The Hague, Koninklijke Bibliotheek, KB, 76 E4).

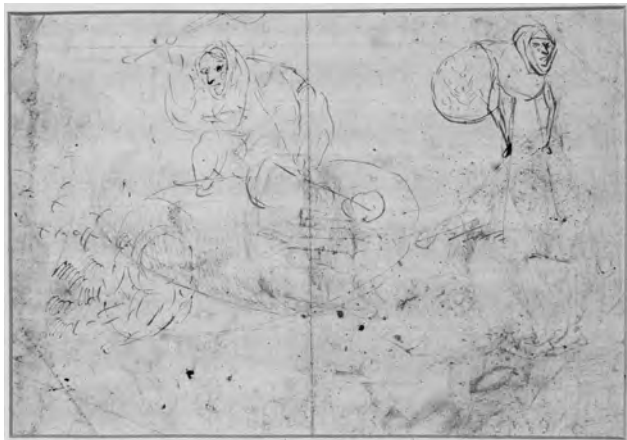
Al costat d'una figura femenina que sosté unes pinces, trobem una estranya composició en la qual un individu es troba de quatre potes dins d'una espècie de recipient (rusc?), amb els pantalons deslligats i mostrant el cul, del qual emergeixen una sèrie d'ocells perseguits per diversos *puti*, mentre un altre individu situat sobre el recipient li colpeja el cul amb un instrument. En el revers del foli veiem la mateixa composició amb petites variants: els ocells que surten de l'anús estan aquí acompanyats d'una espècie de vapor i el personatge que colpeja presenta l'aspecte d'una dona vella.

La identificació d'aquests elements amb el tema del vapor diabòlic provocat per l'ungüent, el qual transporta les bruixes cap a la trobada nocturna amb el Maligne, guanya solidesa quan ens endinsem en l'obra de Bosch a la

recerca d'imatges similars. Així, el motiu esbossat en el treball preparatori es troba desenvolupat en el panell central del tríptic dels *Ermitans* i també, de manera reveladora, en el panell dret d'*El jardí de les delícies*, en el qual la figura definida a vegades com a Príncep dels Inferns engoleix un individu l'anús del qual desprèn alhora ocells i un vapor negre (fig. 19).



17. Hieronymus Bosch, *Rusc i bruixes* (anvers).



18. Hieronymus Bosch, *Rusc i bruixes* (revers).

Conclusions

Hieronymus Bosch degué ser testimoni, com la resta dels seus contemporanis, dels debats al voltant de la nova secta de les bruixes i dels efectes judicials de la cacera, així com de la iconografia de la bruixeria desenvolupada en aquelles mateixes dècades per nombrosos autors coetanis. Tanmateix, la pròpia naturalesa de la seva obra fa difícil escatir la influència d'aquella iconografia en els seus treballs i ens obliga a anar més enllà de les aparences per mirar de comprendre el significat profund dels diversos elements de la pintura bosquiana. No resulta tampoc senzill endevinar en quina postura s'alineava Bosch en referència als debats demonològics del seu temps i, concretament, al tema de l'existència de la secta bruixesca. Uns debats que fluctuaven entre la lògica de la superstició i els enganys de la il·lusió diabòlica, entre la por del complot

satànic i la creença en els temibles poders d'unes dones malèfiques de carn i ossos capaces de volar per l'aire gràcies a uns ungüents amb l'ajuda dels diables.

I, malgrat tot, alguns detalls escadussers de la seva obra ens criden poderosament l'atenció quan els comparem amb la iconografia de la bruixeria del seu temps: cavalcades per l'aire durant la nit a cavall d'éssers estranys, vapors foscos sortint de les parts baixes d'aquells pecadors engolits pel Maligne. Però, a diferència de la resta d'autors que abordaren aquesta temàtica, els elements bruixescos apareixen en Bosch reformulats i enriquits per la seva imaginació desbordant dins una lògica de gran llibertat creativa.

És, doncs, a través d'aquesta premissa que hem de mirar de nou aquests petits detalls de l'obra bosquiana. Potser així podrem acostar-nos al seu sentit i no se'ns farà estrany que, en la ment de Bosch, els diables sobre els quals cavalquen els membres de la secta es converteixin en els peixos alats dels bestiaris, o que el vapor diabòlic que transporta les bruixes cap al sàbat es transformi màgicament en un estol d'ocells negres.



19. Hieronymus Bosch, detall d'*El jardí de les delícies*.

Pau Castell
Universitat de Barcelona
pcastell2002@hotmail.com

LA FIGURA DE LA BRUIXA EN L'OBRA DE HIERONYMUS BOSCH

A cavall dels segles xv i xvi, la creença en la nova secta de les bruixes es va estendre per la zona del centre i el sud d'Europa, fet que va provocar intensos debats intel·lectuals alimentats per les noves reflexions demonològiques i va desencadenar una sèrie d'actuacions judicials per part de tribunals laics i eclesiàstics contra els suposats membres d'aquella confabulació diabòlica. Aquest fenomen va tenir també el seu reflex en la vessant artística, amb l'aparició i la difusió d'una iconografia i un llenguatge visual de la bruixeria en les quals tingueren un paper destacat un seguit d'autors de la zona dels Països Baixos i el sud d'Alemanya. El territori on va néixer i viure Hieronymus Bosch es troba plenament integrat en aquesta dinàmica, fet que invita a preguntar-se sobre la presència d'elements de la nova iconografia bruixesca en l'obra del pintor de 's-Hertogenbosch.

Paraules clau: Hieronymus Bosch, bruixeria, demonologia, iconografia de la bruixeria, miniatures flamenques, Hans Baldung Grien, vol de les bruixes, ungüents, vapors diabòlics.

WITCHES IN THE WORK OF HIERONYMUS BOSCH

During the passage between the fifteenth and the sixteenth centuries, belief in the witches' sect spread throughout the central and southern parts of Europe, provoking intense intellectual debates fuelled by the new demonological reflections and triggering a series of judicial trials presided by both lay and ecclesiastical courts against the alleged members of that diabolical collusion. This phenomenon would also have its repercussions within the artistic domain, with the emergence and spread of an iconography and a visual language for witchcraft developed mostly by Flemish and South German artists. The region where Hieronymus Bosch was born and lived appears to have been fully integrated into this dynamic, a fact that invites us to examine the presence of some elements from this new witchcraft iconography in the works of the painter from 's-Hertogenbosch.

Keywords: Hieronymus Bosch, witchcraft, demonology, Flemish miniatures, Hans Baldung Grien, witches' flight, ointments, diabolical vapours.