

El carro de heno, Tres ciegos a la caza del jabalí, Danza flamenca, Ciegos, Bruja y Extracción de la piedra de la locura. Sea como fuere, el soberano efectúa dos envíos de creaciones de Bosch a su monasterio escurialense. Llegan aquí en 1574, con seguridad, además de varias pinturas que no se nos han conservado, *La adoración de los Magos, La subida al Calvario* y la mesa de *Los siete pecados capitales*, mientras que *La coronación de espinas* y *El jardín de las delicias* lo hacen en 1593; la datación del traslado de *El carro de heno* sigue siendo discutida.

Regresando a la cuestión que nos interesa, ¿qué es lo que encontraba Felipe II de admirable en la pintura de Hieronymus Bosch? Pregunta que adquiere sus notas más radicales para los cuadros más exuberantes, pero válida igualmente para los que contienen situaciones cotidianas. Esa base meramente popular de *La extracción de la piedra de la locura* o *Los siete pecados capitales* no debió preocupar a Felipe II, antes bien le gustaba *El Bosco a pesar de ella*. Es sintomática su predilección por la mesa de este último título, que pasó a llamarse, no sin razón, de *Felipe II*. Fue su pintura de cabecera, consolándole incluso en sus momentos postreros. Esto no puede tener otra explicación, cuya posible generalización a muchos estratos de la vida española del dieciséis quizá sea la respuesta que buscábamos, que el descubrimiento en ésta y las otras creaciones bosquianas de un contenido moralmente aleccionador. La afirmación de José de Sigüenza relativa a que Felipe II iniciaba con la contemplación de *Los siete pecados capitales* sus meditaciones religiosas es, en este sentido, determinante. Los vicios recogidos en la mesa son aquellos, es claro, de los que ha de huir el hombre virtuoso. Su representación sin tapujos, con los peligros que esto conllevaba, parece contar menos, por lo menos a nivel consciente. Felipe, y con él la España de su tiempo, prefiere no detenerse demasiado en la rusticidad de los tipos o en la chocarrería de la mirada de *El Bosco*. Sin embargo, en la vulgaridad de los personajes de la mesa, individuos únicos no un arquetipo de lo humano multiplicado hasta el infinito como en *El Jardín de las delicias*, radica la fuerza expresiva de la composición. Unas caracterizaciones que muy significativamente ha definido Paul Lafond —para ésta y otras obras del neerlandés— como próximas a las de la novela picaresca española del siglo XVI⁶. Una sugestiva teoría que aclararía, a niveles psicológicos profundos, la admisión en España de las obras de Bosch. Se hubiera dado, si aceptamos la idea, una suerte de *caldo de cultivo* social que cuajaría efectiva y autóctonamente en la literatura y se tomaría del extranjero lo que en pintura aún no había tenido ocasión de madurar.

Un mensaje moral se reconocía en *El carro de heno*, pues se defendía que traducía en imágenes el *Salmo CII* de David, si bien su más probable origen sea un proverbio tradicional holandés. De nuevo se perseguía un fondo adoctrinador, evitando la cruda visión de la condición humana que se da en el panel central. Con *El jardín de las delicias* se agudizan las dificultades a la hora de encajar su temática en el seno de una estructura rigurosamente moral. Para nosotros es más que obvia su enorme carga erótica, a la que se da cuerpo bien de manera transparente, bien por medio de una pléyade de símbolos de no difícil desciframiento. Por fortuna, el Paraíso y el Infierno de las tablas laterales proporcionaban los necesarios apoyos para interpretar la obra en su

⁶ En Hieronymus Bosch. Son art, son influence, ses disciples. Bruselas, 1914.

conjunto en un sentido moralmente edificante. No dejan, con todo, de expresarse algunos recelos, como los que parece tener el anónimo funcionario que describe la obra simplemente con la frase «una pintura de la variedad del mundo»⁷, sin entrar en mayores disquisiciones sobre su contenido. Las dudas asaltan al comentarista José de Sigüenza, quien debe ampararse en la autoridad del propio rey, ya que el cuadro no puede ir contra la moral «por la gran consideración que le merece al rey don Felipe II, quien, si hubiera visto cualquier indicio de herejía no hubiera permitido que estos cuadros llegaran a sus habitaciones»⁸. El *Jardín* pasa a las manos de Felipe II desde la colección del Prior de la Orden de San Juan antes de 1593, lo cual era una garantía de la ortodoxia religiosa de la obra. Se intentó relacionarla con la autoridad teológica de algún gran Padre de la Iglesia, a fin de darle un marchamo moral intachable. Así, se dijo que los comentarios de Agustín a los *Salmos* de David eran su clave oculta, sustento, como se ve, todavía más endeble que para *El carro de heno*. Esta manera tan típica de acercarse al gran tríptico no impidió que se reconociese el tema que realmente plas-maba. El mencionado padre Sigüenza acierta al encontrar en la fresa, cuya simbología erótica es evidente, el eje motivico de la obra. Más revelador es aún que *El jardín* se conociera en esa época como *La lujuria*, con lo cual regresamos a la supuesta enseñanza moral *a sensu contrario* que se aplicó a *Los siete pecados capitales*. Pero la moralización a ultranza de El Bosco, ¿excluía las restantes formas de entenderlo? Es, desde luego, muy atractiva la idea de que en Felipe II, y tantos otros españoles de su tiempo, existiese, además del *oficial* efecto religioso a la vista de su producción, una cierta atracción morbosa por asomarse a respirar «el aire sulfuroso del Infierno» o relajarse, siquiera por un instante, con «las ventosidades de la bufonada»⁹. Nada sabemos con seguridad de la psicología de Felipe II, quien quizás encontrase en su interior los mismos demonios y los mismos monstruos que en las pinturas de El Bosco. Unas frases, sorprendentemente modernas en su penetración psicológica, de José de Sigüenza parecen estar pensadas para la iluminación concreta de esta zona de sombras: «La diferencia que existe, en mi opinión, entre las pinturas de este hombre y las de los otros consiste en que éstos pintan al hombre como aparece exteriormente, mientras que él tiene el valor de pintarlo como es en su interior.»¹⁰.

Una lectura moral de Hieronymus Bosch no siendo falsa es por completo insuficiente. Si hay algo que no sea el arte del neerlandés es precisamente unívoco. Son demasiadas las capas significantes que se acumulan en su pintura para intentar reducirlas a una sola. Argumentar cada una de ellas nos haría transgredir los límites de este escrito. Sin renunciar a tratarlas en otra ocasión, aquí bastará una enumeración sucinta. Los estudios de la obra bosquiana han descubierto en ella muchos elementos procedentes de conocimientos esotéricos: sectas iniciáticas, hermetismo, alquimia, cábala, astrología. Todo ello junto al varias veces citado trasfondo folklórico de su país y un resumen de la tradición medieval de la interpretación de los sueños. Una reducción de Bosch

⁷ Documento de recepción del Tríptico en el Monasterio de El Escorial.

⁸ Tercera parte de la Historia de la Orden de San Jerónimo. 1605.

⁹ Dos expresiones de Johan Huizinga en El otoño de la Edad Media.

¹⁰ Sigüenza. Obra citada.

al plano moral, como único sentido de su obra, es un recorte demasiado drástico a la riqueza inagotable salida de sus pinceles. Si esto fue lo ocurrido en España en los siglos XVI y XVII fue porque se *utilizó* al artista al servicio de los fines socio-religiosos que la época imponía.

La moralidad de El Bosco no fue aceptada sin más por los religiosos o los escritores, de ahí la polémica a la que nos referíamos más arriba. Quevedo está convencido de que carece de ella, afirma que es un «descreído que encubre bajo burlas su ausencia de fe»¹¹. El escritor es seguro que no gustaba del arte bosquiano, pues a su odiado Góngora lo llama «Bosco de los poetas»¹². No por ello se ha dejado de pretender una influencia del pintor sobre el escritor: «... muchos convienen en que nuestro Francisco de Quevedo, en sus *Sueños*, se valió de las pinturas de este hombre ingenioso...»¹³. Otras fugaces citas del artista holandés en la literatura española¹⁴ de los siglos dorados, tanto para elogiarlo como para denigrarlo¹⁵, indican que no se desembocó en una fácil y generalizada aceptación. Si hubo una especie de *filtrado* en cuanto al fondo de su obra, las extrañas figuras que menudean en muchos de sus cuadros, que semejan haber salido de «pesadillas y sueños diurnos»¹⁶, provocaron incertidumbres sobre la importancia estética de su aportación. Jusepe Martínez reconoce la extravagancia de su estilo: «... dio por un rumbo y cosas tan raras y nunca vistas, que solían decir: el disparate de Gerónimo Bosco...» y debe recurrir a la cimentación ética para pasar como sobre ascuas por la intranquilidad que este arte suscita en él: «... no porque debajo de ellas no hubiese cosas de grande consideración y moralidad»¹⁷. Un planteamiento por lo menos más consecuente, muy alejado desde luego de nuestra actual valoración de El Bosco, lo encontramos en Francisco Pacheco¹⁸. Se pregunta: «¿Hallaremos acaso algún pintor antiguo que se inclinase a estas cosas ordinarias y de risa?», para responderse afirmativamente, dictaminando que en su opinión esto no es arte verdadero, sino *divertimentos*, «como sucede en los ingeniosos caprichos de Gerónimo Bosco». Para Pacheco la gran pintura no es otra que la inequívocamente naturalista: «Cuando las figuras tienen valentía, dibujo y colorido, y parecen vivas, y son iguales a las demás cosas del natural...». A estas objeciones de Francisco Pacheco parecerían querer responder, con casi un siglo de anticipación, las afirmaciones de Felipe de Guevara¹⁹. Partiendo de la evidencia: «No niego que no pintase extrañas efigies de cosas, pero ésto tan sólo a un propósito, que fue tratando del Infierno, en la cual materia, queriendo figurar diablos, imaginó composiciones de cosas admirables», intenta Guevara sentar

¹¹ El alguacil endemoniado.

¹² Alguacil del Parnaso, Gongorilla.

¹³ Jusepe Martínez, Discursos practicables del nobilísimo arte de la Pintura. 1675.

¹⁴ Sigue siendo obligado, a este respecto, consultar el breve opúsculo de Xavier de Salas, El Bosco en la literatura española. Discurso de su recepción en la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona el 30 de mayo de 1943.

¹⁵ Un ejemplo de lo primero lo tenemos en la Égloga a Claudio, de Lope de Vega; de lo segundo en El Crítico (Crisi Sexta, Necios ensalzados), de Baltasar Gracián.

¹⁶ Erwin Panofsky, Early Netherlandish Painting. Harvard, 1953. Urge una versión castellana de este trascendental estudio.

¹⁷ Jusepe Martínez. Obra citada.

¹⁸ Arte de la Pintura. 1649.

¹⁹ Comentarios de la Pintura. 1560-62.