

El impacto de El Bosco en España

Como es archisabido, algunas de las pinturas que mejor definen el arte inclasificable de Hieronymus van Aeken Bosch, entre nosotros El Bosco, se conservan en España, concretamente en el Monasterio de San Lorenzo de El Escorial y el Museo del Prado de Madrid. El hecho de esta larga estancia, que para la mayoría de las piezas se remonta a cuatro centurias atrás, ha vuelto excesivamente natural la convivencia de los productos del neerlandés con el gusto y la mentalidad españoles. En otras palabras, se da como poco menos que inexcusable algo que en absoluto lo era: la aceptación de su estilo por degustadores del arte, expertos y artistas mismos de la España de la segunda mitad del siglo XVI. Si se observa la cuestión con mayor detenimiento, se comprueba que se daban, en principio, muchas más condiciones en la actitud vital y la cultura hispanas para un rechazo radical que para una acogida complaciente. Dibujemos, aunque sea con rapidez, las posibles líneas de divergencia, señalando que el tema sería merecedor de un estudio en profundidad.

El lado estético, en primer lugar, no tiene nada de indiferente. El lenguaje plástico de Bosch, sin parangón en el panorama del cambio de siglos del XV al XVI, incluso en nuestros días resulta de una imaginación desbordada, una exuberancia sin fronteras y, en última instancia, pese a múltiples y parcialmente esclarecedoras investigaciones, de iconografía difícilmente interpretable. Un arte, en suma, *extraño*. Si para la actualidad continúa vivo el misterio, pertrechados como estamos con armas como el psicoanálisis, no parece descaminado multiplicarlo varias veces para los hombres del XVI. Pero es que además la pintura de El Bosco, hermetismos aparte, adentra hondamente sus raíces en suelo holandés. Esto es válido tanto para su filiación artística de escuela como para los temas tratados. Sobre este segundo aspecto se puede indicar que han sido identificados abundantes motivos en sus obras que proceden del folklore, incluso como trasfondo de las formulaciones de simbología más alambicada. Todo esto nos brinda un cuadro nada propicio para que El Bosco fuera valorado en España sin problemas. El país, que acabaría por albergar varias de sus más sobresalientes obras maestras, respiraba entonces un aire enrarecido. Su disposición global a los intercambios culturales con el resto de Europa no puede adjetivarse, sino de cerrada, cuando no de abiertamente hostil. Una religiosidad no pocas veces enfermiza empapa todas las capas de la sociedad. Los temas sacros no faltan en el repertorio del artista holandés, mas paralelamente encontramos motivos marcadamente profanos. Añadamos, y es éste un punto de verdad crucial, que varias de sus pinturas religiosas en su fondo toman formalmente una apariencia demasiado terrenal, hasta claramente obscena. En cierto modo es como si los asombrados ojos de los hombres del XVI tuvieran que asistir a una plasmación demasiado nítida de las fuerzas del mal, una representación que antes que

condenarlas las volviese funesta, inquietantemente atractivas. La contradicción se nos aparece, de esta manera, en toda su crudeza. Con semejante punto de partida, ¿cómo es posible no ya que se asimilase su obra, sino que se llegase a defender —todo un síntoma de *apropiación*— el disparate de que el pintor había nacido nada menos que en Toledo? Intentemos en las líneas que siguen identificar algunas de las vías de penetración del arte bosquiano en la vida y la cultura españolas.

Se ha de reconocer de inmediato que la contradicción antes desenterrada no se resolvió pacíficamente. Por el contrario, la España del dieciséis conoció una auténtica *polémica nacional* —naturalmente, a la escala que ésta podía tomar en la época, tratándose de un tema artístico— sobre el verdadero sentido de sus cuadros y el valor estético que debería reconocérseles. En cualquier caso, el apasionado debate, que se prolonga durante casi doscientos años, excedió con mucho los límites de lo estrictamente pictórico, tornándose, como era inevitable en ese tiempo, un *problema* religioso. El dato del interés —más tarde también la admiración— que en España se siente por El Bosco desde tempranas fechas del XVI forma parte, en realidad, del eco internacional que el artista ha provocado con su genio impar. Son muchos los tratadistas que se ocupan de Bosch; será suficiente recordar los influyentes nombres de Vasari, Guicciardini, Lampsonius o Lomazzo. Más adelante iremos entresacando algunos de los términos de la discusión española, aspecto en el que todavía se está a la espera de un estudio definitivo. Indiquemos ahora que hacia 1550 la aceptación de Hieronymus Bosch es ya muy grande.

Un método que pudiera creerse de gran eficacia para medir la presencia del holandés en el ambiente del XVI español sería calibrar su influencia en la pura esfera de la pintura. Sin embargo, es éste un terreno muy resbaladizo. Aunque se dan múltiples derivaciones de los temas de sus obras, no se descubren imitadores hispanos de la *literalidad* de los flamencos Pieter Huys y Jan Mandijn. Tanto menos existe ningún pintor español que reelabore parte de los elementos bosquianos hasta lograr un estilo enteramente propio, como es el caso de Pieter Bruegel *el viejo*. Aquí la huella de Bosch basculó entre dos polos distantes: la tosquedad y la sutileza. Al primero de ellos pertenecen, claro está, las simples copias. No se cuenta con una catalogación rigurosa de las mismas, lo que nos sumerge en las turbias aguas de las atribuciones. Así, un cuadro del emblematismo de *El carro de heno*, en su versión de El Escorial, no ha obtenido consenso entre los especialistas sobre si se debe a pinceles españoles o hubo de nacer en el propio taller de El Bosco; sí que hay acuerdo, en cambio, en considerar el del Prado como el original. Los tapices a partir de sus pinturas —como los realizados para la casa de Alba— son una muestra más dentro del género de las réplicas. En cuanto al segundo polo de los citados, el de la sutileza, su misma naturaleza es la causa de que todavía se escapen muchas de las relaciones de la pintura bosquiana con la española inmediatamente posterior. Se puede, empero, ofrecer algún ejemplo. El Greco, aunque pintor *adoptado*, sería el exponente más notable. El reflejo bosquiano que se ha descubierto en su obra se cifra en una peculiar manera de distribuir el color en sus cuadros surgidos en sus primeros años de estancia española, sobre todo *El sueño de Felipe II* y el *Martirio de San Mauricio*.

La larga y tempestuosa vinculación política de Flandes con la corona española fue, en definitiva, la condición necesaria para la venida de las pinturas de El Bosco a nues-

tro país. Como también fue decisivo que gustase a los poderosos, los únicos que podían adquirir sus creaciones, bien por el tradicional y pacífico método de la compra, bien por el despreciable de tomarlas por la fuerza, caso, según parece, de *La adoración de los Magos*, confiscada por el Duque de Alba para complacer a Felipe II. Ya antes de este severo rey, otro Felipe, el *Hermoso*, flamenco como el pintor y titular del cetro castellano entre 1504 y 1506, disfrutaba de los mundos bosquianos. Se afirma que en 1504 encargó al artista la realización de un *Juicio Final*, probablemente nunca ultimado, pues no hay pruebas para reconocer en la fragmentaria tabla de la Alte Pinakothek de Munich, que desarrolla este tema, el cumplimiento del deseo real. Ahora bien, el gobernante que encarnó la pasión misma por El Bosco fue el mentado Felipe II. La austera figura del rey y la exuberancia bosquiana renuevan la contradicción básica de la que partimos. Detengámonos en ella.

Felipe II de España, como amante de las artes, es una imagen de este rey que no encaja en la idea que de él se ha forjado cierta historiografía estrecha y acrítica. Por suerte, se dispone de trabajos como el ya clásico de Carl Justi¹ o el reciente de Geoffrey Parker². Toma así cuerpo el hijo del emperador como un auténtico coleccionista de arte. Llegó a reunir unas setecientas pinturas, de las que algo más de la tercera parte era de género religioso. Llama la atención su aprecio por las escuelas del norte de Europa, precisamente cuando abominaba del genio que tenía al alcance de la mano: El Greco. Sintonizaba grandemente con las maneras de Durero y Anthonis Mor, autor tan decisivo en la evolución subsiguiente de la retratística española. El Bosco estuvo representado en la colección real seguramente con más de una treintena de ejemplares, muchos de los cuales³ se perdieron en el incendio del Alcázar madrileño de 1734. No poseemos, lamentablemente, ningún testimonio directo de la misma pluma del monarca en el que nos hubiese transmitido su opinión acerca de la pintura bosquiana. Sabemos de su evidente interés en hacerse con el mayor número posible de obras del neerlandés. Referencias de segunda mano nos hablan de la vehemente admiración que latía bajo esa especie de *persecución* y, finalmente, comprobamos que Felipe tenía en su memoria los productos del artista cuando en su epistolario aparecen los «diablos semejantes a los de los cuadros de El Bosco»⁴ para describir los disfraces de una procesión lisboeta.

El núcleo principal de la colección bosquiana de Felipe II, hoy en el Prado y en El Escorial, provenía de la correspondiente de Felipe de Guevara, amante del arte, y que más tarde escribiría sobre esta materia. Los cuadros habrían sido reunidos por su padre, Diego, descollante personaje político de fines del XV y comienzos del XVI, en Malinas entre los años 1507 y 1515. La colección Guevara pasa a España en 1535. Felipe II adquiere en 1570, de los herederos de Guevara, quien había escrito su libro en 1560-62, diversas obras del flamenco. Se dan seis títulos para esta primera compra⁵:

¹ Felipe II como amante de las bellas artes. *Versión castellana en la recopilación de R. de Hinojosa*, Estudios sobre Felipe II, Madrid, 1887.

² Philip II of Spain. *Hay traducción castellana: Felipe II, Madrid, 1984.*

³ *Algunos autores cifran en 12 el número de cuadros destruidos.*

⁴ *En carta a sus hijas fechada en 1581.*

⁵ *Dino Buzzati, Milán, 1966.*