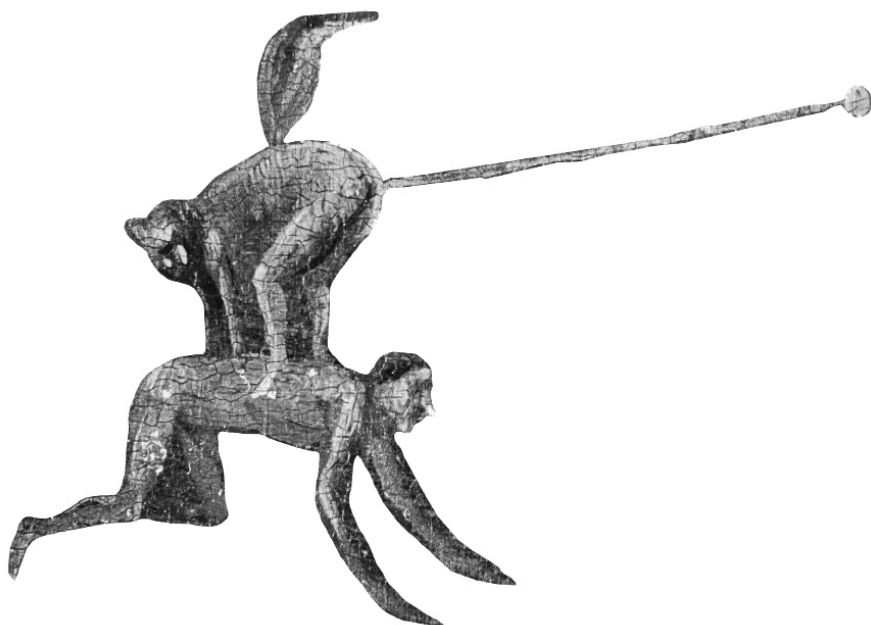

ENSAYO

LA SINFONÍA BURLESCA DEL BOSCO

El pintor flamenco reprodujo en su obra las escenas tradicionales de la narrativa bíblica, pero en el telón de fondo de sus pinturas discurre una sofisticada imaginación satírica y el humor pérfido de una inteligencia sarcástica.

BASILIO BALTASAR



*El Bosco. Tríptico del Juicio Final (1505-1515. Musea Brugge, Brujas).
La figura del dantesco Barbariccia en el ala del Infierno.*



Quien se haya demorado alguna vez ante el *Jardín de las Delicias* no dejará de recordar la sensación de plenitud erótica que envuelve a las damas y caballeros desnudos sobre la hierba, cabalgando a pelo los corceles y destilando el placer de la ternura hasta el orgasmo sostenido del amor sublime. Un joven negro retoza con su bella amante en la orilla del estanque, un mozo corpulento juega con su joven sirena, las muchachas se zambullen en las aguas cristalinas, los acróbatas se entrenan en la cornisa de una esfera metálica, las máquinas vegetales abren su cáliz dorado y fertilizan la pletórica luminosidad del cielo.

La exposición que el Museo del Prado dedicó a Jeronymus Bosch con motivo del quinto centenario de su muerte ha removido estos recuerdos, confirmando el lugar excepcional que le corresponde en la historia del arte y reforzando con un espléndido catálogo a la autoridad académica encargada de interpretar la pintura del Bosco. Una obra que desde hace quinientos años sostiene la hipnótica fascinación por las figuras proteicas, ensortijadas y retorcidas en los tumultuosos paisajes del *otro lado*.

En las escenas del Infierno, en las Tentaciones y en el Juicio Final, El Bosco concibe un lugar transtornado por la dislocación de sus criaturas. Un herrero con pies de arpía y rabo de lagarto despedaza a los condenados en su fragua, una nave acorazada vuela sobre el mundo en llamas, un músico con hocico de cerdo hace befa del santo, bestezuelas inmundas con rostro de sapo aúllan en el lodazal, un homínido con mandíbula de alimaña y bonete de fieltro rojo canturrea las notas de una partitura, el monarca infernal engulle y defeca a sus víctimas en la fosa común de los excrementos.

El pintor flamenco reprodujo en su obra las escenas tradicionales de la narrativa bíblica y los momentos cruciales de la cristología, pero en el telón de fondo de sus pinturas discurre una sofisticada imaginación satírica y el humor pérfido de una inteligencia sarcástica. Con maestría teatral el Bosco rescató las imágenes fantásticas de la tradición medieval, dio forma a unas fecundas invenciones literarias

y con un refinado sentido de la proporción deslizó en la iconografía del cristianismo el discreto encanto de una antigua quimera.

Las tendencias académicas más reputadas, sin embargo, perseveran viendo en las pinturas del Bosco una amonestación doctrinal y un discurso de aleccionamiento moral. El catálogo editado por el Museo del Prado se incorpora a esta tendencia y da fe de la retórica dedicada a las imágenes bosquianas, de la unanimidad que concita y de la influencia que ejerce en la historia del arte.

Uno de los artículos publicados en el catálogo atrae con especial intensidad el interés del lector. Paul Vandebroek, conservador del Museo de Bellas Artes de Amberes y profesor en la Universidad de Lovaina, sintetiza así sus largos años de investigación y estudio. El autor presenta al Bosco como el testigo de una época atormentada por las *conductas aberrantes de las clases sociales más bajas*. Una caterva de *mendigos, vagabundos y prostitutas entregados a los salvajes impulsos del cuerpo y a la estúpida locura del pecado*. Poseídos por el *vicio de la promiscuidad, la gula y la ebriedad, los pecadores frecuentan tabernas y burdeles y buscan el placer en las desinhibidas fiestas populares*. Vandebroek atribuye al Bosco un profundo *desdén por los mendigos y marginados, un rechazo frontal al dispendio, la pereza y el despilfarro, un vehemente desprecio por las clases bajas y las efusiones carnales de una festividad popular vil y vergonzante*.

Subraya también el autor que el Bosco trata a los *pobres como zánganos, rufianes, ladrones y derrochadores* y que el espectáculo de la “pobreza autoinfligida” y la “pobreza autoprovocada” lleva al artista a *promover la ética del trabajo, la frugalidad y la sobriedad que prepara el terreno al discurso capitalista*.

Eric de Bruyn, por su parte, asegura que el Bosco condena *todas las formas de conducta que la clase media burguesa considera desviadas y pecaminosas*. Larry Silver constata *la cruel visión de una humanidad pecadora y culpable*. Reindert Falkenburg imputa a las figuras del Bosco *un servilismo subordinado a las fuerzas del mal*.

Teniendo en cuenta lo poco que se sabe de la personalidad, pensamiento y biografía del pintor flamenco, y que sólo se le pueden

atribuir unas veinte pinturas, parece inevitable la dificultad que entraña desvelar los íntimos propósitos del artista, descifrar las imágenes que introdujo en la historia de la pintura y entender la visión cosmogónica que alentaba su poderoso lenguaje visual.

Aun así, cierta licencia permite apropiarse del hermético silencio del Bosco y autoriza la imputación de ese *vehemente* aborrecimiento que a los autores citados les resulta tan obvio. Aunque no necesariamente la homologación del artista con la doctrina de estos estamentos –cuya diatriba asocia el mal a la pobreza con desinhibido desparpajo– deba ser más decisiva que una interpretación ajustada a la complejidad de su genio artístico.

Ya sabemos que el desprecio de los pobres y la repugnancia por su pobreza es una emoción compatible con la más elevada de las creencias religiosas, pero a un contemporáneo de Erasmo de Róterdam no debía pasarle desapercibido que el *Ecce Homo* retratado por el Bosco es el mismo personaje que con sus *Bienaventuranzas* había proclamado la dignidad de los miserables que heredarán la tierra.

La llamada *Nave de los locos* pintada por el Bosco suele presentarse como parte de ese sermón lanzado contra los *zánganos, rufianes y ladrones*, como un edicto punitivo contra los *pecados de gula y lujuria que conducen a la perdición*. En realidad, *La nave* es una amable escena lacustre en la que un grupo de amigos disfruta de la bebida, la comida y la música. Sobre la barca hay diez personajes en diferentes momentos de la ebriedad que celebran festivamente. Uno de ellos vomita por la borda, el otro, vestido de bufón, bebe en actitud melancólica. Otro trepa por el mástil para cortar un trozo de la carne del pollo atado junto al estandarte. Una de las monjas parece ofrecer más vino al que duerme en la cubierta. La otra monja toca el laúd y canta con el fraile la pieza que corean los demás. Dos personajes se han sumergido en la laguna. Uno espera que le llenen su copa y el otro intenta empujar la nave. La tabla es un buen ejemplo de cómo cierta crítica de arte puede tergiversar, deformar y confundir el sentido de una benevolente estampa costumbrista.

● **No será este vínculo entre el Bosco y la *Comedia*, hasta ahora inadvertido por la crítica que estudia sus pinturas, la única huella literaria que vamos a encontrar en la obra del artista flamenco**

Nada impide suponer que el Bosco leyera con provecho las piezas maestras de la literatura europea y meditara las ideas que enriquecían a los ilustres contemporáneos de Lorenzo de Medicis, Marsilio Ficino o Leonardo da Vinci. Ninguna objeción puede ponerse a que en su biblioteca hubiera ejemplares del *Decamerón*, los *Cuentos de Canterbury*, la *Comedia* del Dante, *La Nave de los Necios* y los tratados de Erasmo. ¡O los impertinentes poemas del beodo Villon!

Resulta intrigante que se quiera imputar al Bosco la acritud calvinista que aún no había irrumpido en la historia, atribuirle la perturbada fobia contra los pobres y someter la bulliciosa creatividad de su obra al rigor de una doctrina que no había sido enunciada. A juzgar por la original personalidad de su obra es más probable que el Bosco participara en la efervescente insurgencia intelectual de sus contemporáneos y compartiera con ellos la mentalidad que descifraba los arcanos heredados de la inteligencia medieval, participaba en la efusiva inventiva popular y celebraba las aportaciones del pensamiento humanista.

Sin duda El Bosco conocía bien los relatos de la tradición religiosa (especialmente los pasajes evangélicos que sacralizan la lección de la pobreza) y dominaba el lenguaje simbólico que se pliega en el interior de las figuras. Había perfeccionado la elipsis de la imaginación estética y el lenguaje críptico de una memorable escuela estilística. A un artista tan sofisticado parece inevitable concederle, además, un conocimiento solvente de las invenciones culturales que amenizaban el mundo profano con un inteligente sentido del humor.

Incluso en un lugar tan preocupante como el infierno, se concedió el divino Dante la licencia de la befa y en el octavo círculo montó un sainete de diablos cínicos. Con aspecto *horrible y fiero*, pero con

ganas de gastar bromas a sus insignes huéspedes, los diablejos gritan y agitan sus arpones candentes: “¿No quieres que te embista el trasero? ¡Dale por ahí!” Braguetero y Dragonazo, Colmilludo y Uñicán, Trampas y el *loco Rubialón*, van tras su guía *Barbariccia*, aquél que según el Dante *del cul fa trompetta*.

En el viaje al infierno Dante emplea un recurso estilístico muy apreciado entre los artistas que detestaban sostener la gravedad pomposa más de lo que recomienda el buen gusto. Instalar en el drama sacro las figuras de la imaginación grotesca evoca el enigma de la risa trascendental y al Bosco le permitió componer el fresco de una broma inquietante. De hecho, en una de sus tablas puede verse revolotear a un diablillo azul que tortura a su prisionero haciendo sonar una especie de añafil, trompeta recta y alargada que sale directamente de su culo. Después de leer la *Comedia*, El Bosco trasladó a su pintura la ingeniosa metáfora que el Dante había dedicado al estridente pedo del demonio *Barbariccia*.

No será este vínculo entre el Bosco y la *Comedia*, hasta ahora inadvertido por la crítica que estudia sus pinturas, la única huella literaria que vamos a encontrar en la obra del artista flamenco. Aunque las más significativas discurren siempre con la egótica y discreta sutileza de una elegante alusión.

Las figuras infernales del Bosco pueden citarse como emblema del miedo enquistado en el corazón del hombre o como el signo de la condena eterna, pero la imaginativa compilación de criaturas atroces, alimañas híbridas, enanos deformes, bufones endiablados y saltimbanquis lascivos pertenece a una monumental sinfonía burlesca. La simbiótica hermandad de ángeles caídos, basiliscos, bichos y libélulas fundada por el Bosco compone una fábula destinada a revelar el sentido sangriento de la farsa mundana. Al fin y al cabo, la devastación de las ciudades calcinadas por el fuego que vemos crepitar en sus paisajes “infernales” es la misma ruina de la feroz guerra de siempre. Los instrumentos de tortura que se manejan en el infierno son los que se engrasan en la mazmorra de los tribunales. Y los monstruos que saquean los campos del más allá actúan como la soldadesca y los mercenarios del más acá.

Para examinar la obra del Bosco es aconsejable escrutar su tupido lenguaje visual con la ironía que percibe el reverso de las cosas y con el escurridizo *tropo* satírico que mientras omite, afirma; y cuando señala, engaña. Si la exégesis de los libros sagrados requiere una interpretación simultánea en sus cuatro niveles de significación, ¿cuántos no tendrá la hermenéutica de una imagen concebida para disimular su doble sentido? La paráfrasis elíptica de la imaginación artística, incómoda con la evidencia grosera de la obviedad literal, opera con esa mezcla de estilos que Bajtín reconocía en el *Elogio de Erasmo*.

De *El Carro de Heno*, una de las soberbias e impenetrables escenas del Bosco, se dice que muestra a *la humanidad arrastrada por el pecado*, pero el reverso de la imagen, su réplica transparente, alude al libreto de otra dramaturgia. En cierto sentido el desfile evoca el fervor carnalesco que excitaba con regularidad la Fiesta del Asno. En la procesión que recorre los campos veraniegos marcha el conjunto de la sociedad, sus estamentos, mandatarios y oficios. El Rey y el Papa, los burgueses, el clero y los campesinos. Los que tiran del carro conforman una tropa de criaturas grotescas: ciervos, ratas, peces y lagartos vestidos, armados y hominizados. Una parturienta ha dado a luz en el camino, el dentista ambulante saca una muela, un fraile bebe una copa de vino y un criminal clava el puñal en su víctima. Mientras un grupo de aldeanos discute o eleva súplicas desesperadas, un profeta eremítico señala la fascinante escena que tiene lugar en lo alto del carro. Una mujer, ajena por completo al ruidoso tumulto, estudia delicadamente la partitura que va a interpretar. Su maestro le señala el orden de las notas y el músico que tañe el laúd espera el compás. Tras ellos, unos amantes se abrazan y se besan mientras un enmascarado observa el conjunto de la escena. Dos figuras etéreas, a modo de retablo, flanquean al grupo: a la izquierda un ángel arrodillado reza al Salvador que está en lo alto del cielo; a la derecha, una extraña entidad alada de color azul, con una enorme boca dentada en un rostro sin ojos, con garras de ave rapaz, taparrabos y una cola trífida. La desapacible criatura da los primeros pasos de un baile y acompaña a los músicos tocando su trompeta recta y alargada.

De la potencia misteriosa de la escena brota una melodía perturbadora y duradera. De ahí que a menudo se prefiera encubrirla con el previsible desenlace de un guion piadoso. Sin embargo, la composición teatral instalada por el Bosco en lo alto del carro sigue siendo la conmovedora evocación de un drama incomprensible. El estilo que integra las dimensiones de lo *real* y lo *suprarreal* adquiere en este *pesebre* una insólita fuerza expresiva y anuncia un sentido que no desvela. La escena es además una declaración: el Bosco exhibe la manifiesta voluntad de encriptar el relato de una historia de la que nada llegamos a saber. Mediante la paráfrasis elíptica de la imaginación, plegando el lenguaje simbólico en el interior de la imagen y trastocando el significado de las cosas mundanas, el Bosco compuso con *El Carro de heno* un nuevo episodio de su fascinante sinfonía burlesca. 🍷

BASILIO BALTASAR ES EDITOR Y DIRECTOR DE LA FUNDACIÓN FORMENTOR.