

UNO

Visiones y pesadillas



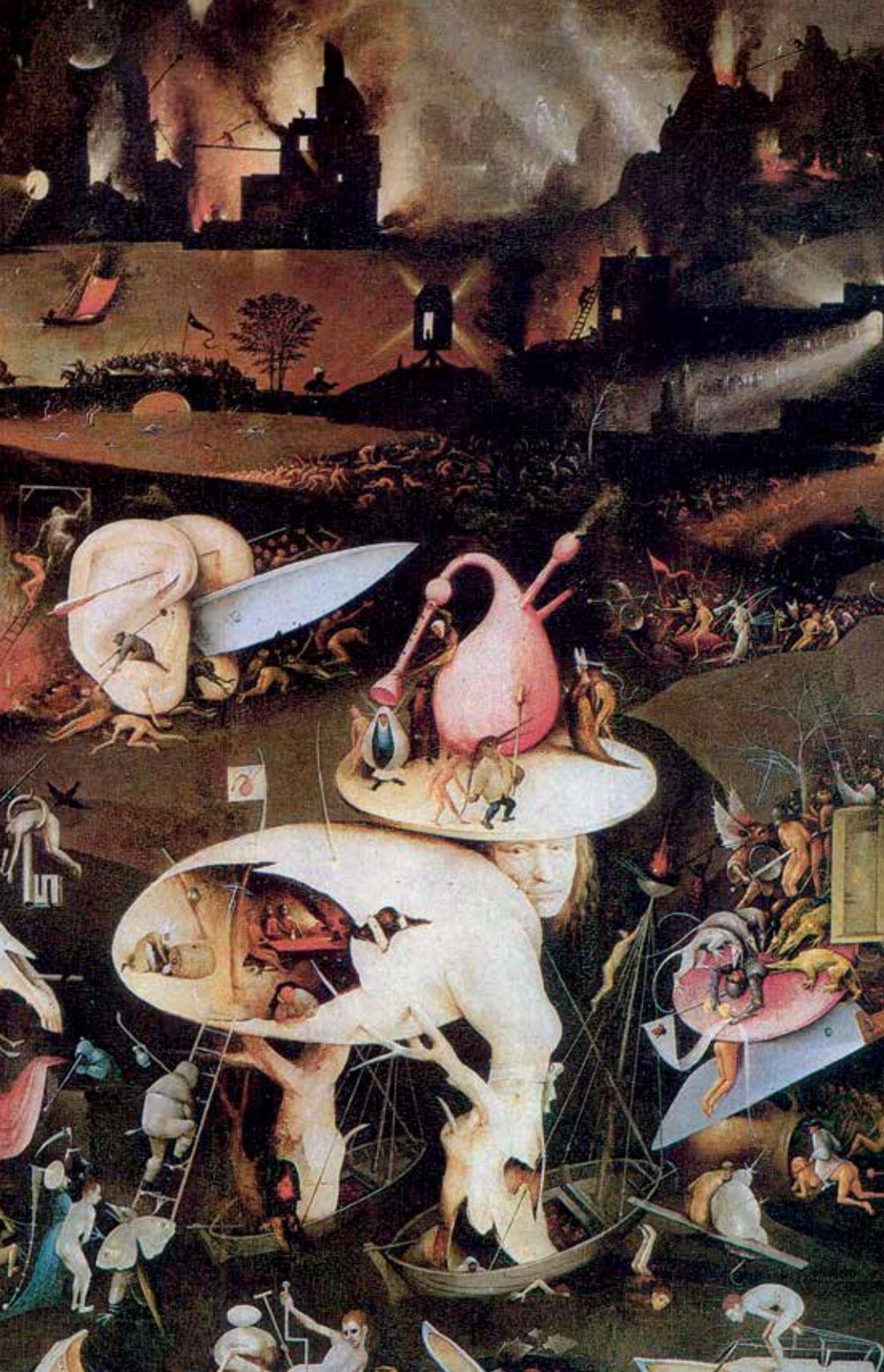
HIERONYMUS BOSCH, «El Bosco», gozó de fama mundial aún en vida, y sus obras siguieron siendo muy codiciadas por los coleccionistas mucho después de su muerte. Sus cuadros no solo eran muy apreciados en los Países Bajos y España, sino también en lugares más allá de los Alpes, como Italia. Fue uno de los pocos pintores del norte de Europa que Giorgio Vasari consideró digno de mención en su muy leída colección de biografías de artistas. Vasari ensalzó la originalidad del pintor de Bolduque, citando algunos de los cuadros que conocía a través de grabados, «y tantísimas otras obras maestras de la imaginación, de carácter fantástico y libertino, que sería tedioso nombrarlas todas»¹. Marcus van Vaernewijck, historiador de Gante, ya se había referido al Bosco de modo similar llamándolo «el creador de demonios»². Ludovico Guicciardini, figura del humanismo italiano que publicó una detallada descripción de los Países Bajos en 1567, llamó al Bosco «un noble creador, famoso por sus cosas fantásticas y estrambóticas»³. Antes de que terminara el siglo, las imágenes que se consideraban típicas del Bosco ya eran interpretadas como indicativas de su psique⁴. Un ejemplo temprano de esto lo podemos ver en un poema del pintor y escritor Dominicus Lampsonius que tuvo amplia difusión:

¿Qué ve, Jerónimo, tu ojo atónito?
 ¿Qué la palidez de tu rostro?
 ¿Ves ante ti a los monstruos y fantasmas del infierno?
 Diríase que pasaste los lindes y entraste en las moradas
 del Tártaro, pues tan bien pintó tu mano cuanto existe
 en lo más profundo del averno⁵.

Estos versos eran el pie de una imagen que publicó Hieronymus Cock en 1572 como parte de una serie de grabados que luego se reimprimirían con frecuencia [ilus. 1]⁶. Ese retrato póstumo que muestra el grabado, realizado a partir de un original perdido, se corresponde con un dibujo de lo que se conoce como el *Recueil d'Arras*, una colección de retratos recopilados por Jacques Le Boucq en 1560⁷. El mismo rostro aparece en una diminuta pintura del Museo Mead de Bellas Artes, de Amherst, Massachusetts, que se cree que es posterior al dibujo de la colección de Arras y al grabado, por más que se realizara en un formato similar⁸. La idea de un artista poseído por visiones de pesadilla, habitual en los escritos de arte, hizo del nombre del Bosco sinónimo de toda clase de imágenes demoníacas y de alegorías del infierno que serían muy imitadas⁹. Gran número de las obras de sus imitadores y admiradores llevaban inscrita su firma, la cual se convirtió en el equivalente de la representación de pesadillas visuales.

En el campo de la literatura, esto se percibe sobre todo en los escritos de Francisco Gómez de Quevedo y Villegas, quien en su *Sueños y discursos* identificaba al Bosco con visiones y pesadillas¹⁰. A diferencia de muchos otros autores, puede que Quevedo sí que estuviese familiarizado con los cuadros originales del Bosco en que representa el infierno, como por ejemplo la tabla derecha del llamado *El jardín de las delicias* [ilus. 2], por entonces propiedad del rey de España. Solo unos pocos años antes se había

2. El Bosco, detalle del panel derecho, correspondiente al «Infierno» de *El jardín de las delicias*, c. 1503, óleo sobre tabla de madera de roble. Madrid, Museo Nacional del Prado.



publicado uno de los testimonios más completos sobre El Bosco de los que se conservan. Figura en la *Historia de la orden de S. Gerónimo*, escrita en 1605, y que es también una minuciosa crónica del monasterio del Escorial que fundó Felipe II de España. Cuatro décadas después del Concilio de Trento, en el que se habían condenado explícitamente los cuadros de tiempos del Bosco criticados por la Reforma, fray José de Sigüenza intentó justificar el hecho de que al más católico de los reyes le gustaran esas obras. Según Sigüenza, tal predilección del rey era prueba de que las pinturas del Bosco estaban más allá de cualquier posible sospecha de herejía. «La diferencia entre los trabajos de este hombre y los demás está, en mi opinión —escribe—, en que los demás tratan de pintar a los hombres tal como aparecen por fuera, en tanto él tiene el valor de pintarlos cuales son por dentro»¹¹. Así pues, desde el principio estas pinturas vinieron a compendiar la vida interior del artista, vida que Sigüenza desconocía tanto como su contemporáneo Karel van Mander. En su colección de biografías de los más célebres pintores holandeses, Van Mander afirma con toda sinceridad que «no he podido descubrir cuándo vivió o murió, solo que fue hace mucho»¹². Hoy en día sabemos bastante más del Bosco. Su biografía está mejor documentada que la de la mayoría de pintores flamencos de su época, lo que nos permite tener una panorámica muy detallada de su vida.

A finales del siglo XIX los historiadores del arte empezaron a interesarse por la vida y obra del Bosco. Sin duda, no es ninguna coincidencia que ese interés por él aumentara considerablemente durante las décadas que también vieron el descubrimiento de la vida interior de los seres humanos y el desarrollo del psicoanálisis¹³. El primer libro monográfico, en el que Maurice Gossart satisfacía el interés cada vez mayor por ese *faiseur de Dyables*, apareció en 1907¹⁴. Desde entonces, ha habido más de mil publicaciones sobre El Bosco. Estas se concentran fundamentalmente

en explicar el que parece ser su misterioso mundo de imágenes, y solo rara vez lo hacen en su estilo; de hecho, es muy poco habitual encontrar que ambos aspectos sean tomados en consideración.

La ciudad natal del pintor, 's-Hertogenbosch (llamada Bolduque en castellano), de la que tomó el nombre y a la que sus habitantes suelen referirse como Den Bosch, se encuentra en los Países Bajos. Está tan alejada de Haarlem, en la propia Holanda, como lo está de Amberes, en lo que ahora es Bélgica. Este hecho es relevante a la hora de interpretar la obra del Bosco, en tanto en cuanto sus supuestas peculiaridades en el terreno de lo que a menudo se denomina el arte de los maestros flamencos primitivos, se ha interpretado como una primera indicación de las características específicas de los artistas del norte de Holanda por parte de los historiadores del arte que basan su enfoque en las escuelas nacionales. Asimismo, es el norte de los Países Bajos el que se suele identificar con las pinturas de la llamada Edad de Oro flamenca. Sin embargo, Bélgica no existía en época del Bosco, y los Países Bajos no se convertirían en un área cultural unificada hasta algún tiempo después. El Bosco no solo recibió una fuerte influencia de pintores del sur de los Países Bajos, sino que tuvo muchos admiradores allí, de lo que deja clara constancia el número excepcionalmente grande de copias e imitaciones que de sus obras se hicieron en vida de él.

Aparte de sus cuadros, El Bosco no dejó nada de especial interés para futuros intérpretes. No hay diarios, cartas o escritos propios sobre su persona o su arte; se le podría utilizar como un ejemplo perfecto de la llamada «muerte del autor». No obstante, en lugar de interpretar sus obras dentro del contexto del arte y la cultura de su tiempo, se sacan conclusiones sobre la persona que las creó. No siempre se han diferenciado claramente las pinturas verificadas como del Bosco de las de sus imitadores. Las biografías del artista escritas al estilo decimonónico del culto del genio

lo han presentado tanto como un precursor pionero del surrealismo como un pintor hereje muy relacionado con sectas secretas. Se le ha identificado con la herética «Hermandad del libre espíritu», cuyas enseñanzas místicas le proporcionaron temas para sus cuadros¹⁵. Se le ha considerado adamita, cátaro, astrólogo, alquimista o psicópata, y se dijo de él que usaba «pociones mágicas», o lo que sería el equivalente de drogas psicodélicas. También se han buscado explicaciones a sus pinturas a partir de las teorías de la interpretación de los sueños, del psicoanálisis y de lo inconsciente colectivo.

Un minucioso análisis del estilo del Bosco por parte de los historiadores del arte ha resultado en una considerable reducción del número de sus obras que se pueden demostrar suyas. En 1937 Charles de Tolnay daba la cifra de cuarenta y un cuadros que se sabían de él, pero en 1965 redujo el número a treinta y seis¹⁶. Gerd Unverfehrt dio su beneplácito a veinticinco en 1980, y Stefan Fischer solo a veinte en 2013¹⁷. El tope se ha establecido mediante el análisis científico y la datación con la dendrocronología de los paneles pintados en cuestión¹⁸. Entretanto, las investigaciones que se han llevado a cabo no han identificado más de dos docenas de obras que se puedan atribuir al Bosco. Algunas de ellas son fragmentos de obras en origen más grandes que ahora se encuentran diseminadas por distintos museos. Esta constante reducción de la cantidad de obras del artista ha contribuido a cambiar el enfoque de cuál es la temática de aquellas. En lugar de escenas oscuras y fantásticas de un infierno poblado de extraños seres híbridos, ahora el énfasis se pone en temas más tradicionales de la iconografía cristiana. Muchas obras que en su momento se consideraron fundamentales han pasado a atribuirse a imitadores o admiradores. Como resultado, las muchas interpretaciones basadas en la biografía y psicopatología del artista se cuestionen cada vez más, pues se oponen

a la gran abundancia de pruebas documentales que nos proporcionan indicios de la vida cotidiana del Bosco. Este libro parte de esas fuentes y de las obras que se ha determinado que fueron realizadas por él.

El siguiente relato sigue las prácticas historiográficas y se basa ante todo en fuentes materiales existentes. Esto garantiza lo que el historiador Reinhart Koselleck llama «el derecho de las fuentes al veto»¹⁹. Por más que el gran volumen de pruebas materiales que han llegado hasta nosotros, entre cuadros y documentos, no determinan lo que puede o debiera afirmarse sobre su contexto histórico, sí que determinan lo que no puede afirmarse. Lo que sigue es lo que puede afirmarse.