

JERONIMO BOSCO

vuelve a editar, y a traducir por primera vez en algún idioma, como el italiano.

Resulta que desde hace cerca de cuatro siglos, cuando en 1599 el fraile Jerónimo José de Sigüenza dió explicación ortodoxa del tríptico preferido de Felipe II, estamos equivocados sobre el Bosco: no es, en absoluto, un pintor obsesionado por la impureza de las relaciones carnales, ni por el castigo eterno que merece la concupiscencia.

Dice Fraenger que el equívoco que ha acompañado siempre a la obra del Bosco reside en la aparente analogía que existe entre su obra capital, «El jardín de las delicias», donde se hallan concentradas sus ideas teológicas, y otro tríptico muy importante, que se encuentra también en El Prado, «El carro de heno». El panel central de este retablo es una alegoría de la vanidad de la vida terrenal. Vemos un carro repleto de heno, y los invitados por Dios a la siega (frailes y monjas, toda clase de vagabundos, ladrones, mendigos y buhoneros), disputan ávidamente cada haz de paja. Siguen detrás del carro los más altos dignatarios de la Tierra: papas, reyes, emperadores, clero, nobleza, mientras que en lo alto del carro se solaza al son de un laúd una pareja de enamorados. A pesar de que un profeta, vestido con un manto negro, predique contra «la vanidad de la carne», nadie se percata de que una horda de personajes repulsivos arrastra al carro hacia el infierno.

«El jardín de las delicias» comporta también una representación del infierno, en el panel derecho (para el espectador), y ahí se ha querido ver, dice Fraenger, una similitud entre los dos retablos, aplicándole a ambos la frase del profeta Isaías que da el título al «Carro de heno»: *Toda carne es hierba, y toda su gloria como flor del campo*. Se ha utilizado esta metáfora para explicar también «El jardín de las delicias», y se ha querido ver en sus escenas eróticas y en las del infierno, la condena de los placeres.

El jardín de las delicias es un manifiesto

Con una minuciosidad digna de un detective de Scotland Yard —y su libro se lee como un Sherlock Holmes—, Fraenger desmonta todos los argumentos utilizados hasta ahora en favor de un Bosco fantástico y católico ortodoxo.

En el panel central hay una prostituta desnuda y a gatas. Esta imagen basta para demostrar que el tríptico no pudo haberle sido encargado por una congregación religiosa para ponerlo en un altar o en un refectorio. También explica Fraenger que el Bosco ridiculiza en ese cuadro tanto la Iglesia oficial de su época como las aberraciones de algunas sectas ocultas.

Esto lleva al autor del ensayo a buscar el origen de la inspiración del pintor fuera de los medios católicos, en los círculos partidarios de las ideas reformistas, pero hostiles también a los desenfrenos de ciertas sectas.

Con el Bosco aparece un nuevo tipo de pintura religiosa para heréticos, lo cual —si pensamos que sus obras realizaban las colecciones de las personalidades más devotas de aquella época, como Margarita de Austria, hermana de Felipe II, en las cámaras del cardenal veneciano Grimani, y sobre todo, en los salones de El Escorial, donde Felipe II reunió los mejores trípticos del Bosco tal vez porque en ellos encontraba, además de la ilustración de su fe, el reflejo de sus obsesiones—, nos hace pensar que el diseño de las obras crípticas es a veces sorprendente. Últimamente se ha encontrado un libro de cuentas de Jerónimo Van Aken (El Bosco), que data de 1504, en el que figura un adelanto hecho por Felipe el Hermoso al pintor por «un cuadro de pintura que debe representar el Juicio final, con el paraíso y el infierno, que su señoría ha encargado para su muy noble placer». Se supone que este cuadro es el que se encuentra ahora en Brujas, y en él Jesucristo parece reinar sobre un mundo de larvas y de gnomos. En realidad, ya el Bosco estaba practicando la pintura herética.

Volviendo al libro de Fraenger, diré que descifra «El jardín de las delicias» descomponiéndolo en planos superpuestos, con sus temas yuxtapuestos, en lo que ve su intención esotérica.

Los pocos detalles que se saben de la vida de Jerónimo Bosco son tan oscuros como la simbología de su obra. Para Fraenger, el misterio que rodea la existencia del pintor confirma sus teorías. Aparte del nombre de su pueblo natal, Hertenbosch, cerca de Amberes, de su boda por interés, de su participación en la decoración de la catedral de San Juan, y de la fecha de su muerte (1516), lo ignoramos todo. Esta ocultación de datos biográficos y su vida retirada en un pueblecito de provincias se debía, según Fraenger, a que el Bosco pertenecía a la Hermandad del Libre Espíritu.

La salvación por el amor

Examinando las actas de los procesos de la Inquisición, y textos místicos de la Edad Media, Fraenger reconstituye la doctrina de esta secta, que resume así la historia de la humanidad: cuando Adán, ser de Luz y espejo de Dios antes de la creación del mundo, fue precipitado por las fuerzas demoníacas al infierno de la materia, su resplandor celeste se unió a la substancia terrestre, su forma única se separó en dos sexos, y de eterno se convirtió en mortal. Para volver a encontrar la luz paradisiaca, el Ser del hombre debe absorber la materia femenina y fundirse ambos en un solo ser. De esta forma el amor se convierte en una celebración mística.

La doctrina de la Hermandad del Libre Espíritu estaba basada en un erotismo espiritual cuyos ejes eran los conceptos de Adán y del paraíso, la desnudez ritual y la expresión del amor inocente. Con esta luz teológica conviene descifrar los cuadros del Bosco, cantos al amor puro y carnal, y no su condena como se creía.

Fraenger aporta cuatro pruebas para invalidar la hipótesis clásica: el panel central del «Jardín de las delicias» no fustiga en absoluto los excesos del pecado carnal. En primer lugar, prolonga plásticamente el panel izquierdo —siempre desde el punto de vista del espectador— que representa el Edén, y está separado por una ruptura total del panel derecho, en que figura el Infierno. Segunda prueba: los hijos de Adán se aman en el Jardín con inocencia total, lejos de toda idea de pecado. No hay allí monstruos ni escenas abominables, y no encontramos luego en el infierno a esos amantes. Tercera: al pintar el Edén, el Bosco ha tenido cuidado en no representar la Caída, como hace en otras partes. Aquí sólo muestra el estado de inocencia primigenia.

Cuarta prueba: en el envés de este tríptico, el Bosco pintó el Universo en forma de esfera. Dentro de ella, en otra esfera más pequeña aparece Dios en su trono, con un libro en las rodillas. Es el símbolo del Verbo, de la voluntad de creación, plasmada por una cita bíblica. El retablo ilustra, en el centro, la realización de esta voluntad: no es, no puede ser una vida de vicio. En cambio, lo que descubrió Fraenger sobre la doctrina del Libre Espíritu nos aclara que se trata, al contrario, del camino de la salvación a través del Arte de amar.

Acudiendo a la Biblia, al símbo-



Parte central del tríptico «El jardín de las delicias». Museo del Prado (Madrid).

lismo de los autores místicos de la Edad Media, iluminado por la moral de la Hermandad del Libre Espíritu, Fraenger demuestra que cada detalle del cuadro, lejos de ser producto de una imaginación desbordante, lleva una revelación secreta preñada de un sentido preciso, de forma tal que «El

Enero 1981

jardín de las delicias» es la ilustración de la doctrina del Libre Espíritu.

Jeroglíficos teológicos

La secta del Bosco se movía en un terreno sumamente peligroso. Por

una parte, criticando a la Iglesia ortodoxa y a su implacable Inquisición; por otra, las sectas extremistas, engañadas por los ritos mágico-sexuales. A las dos ataca el Bosco en sus cuadros, encontrándose con limitaciones que justifican la oscuridad de su mensaje.

triunfo 69

JERONIMO BOSCO

Esa voluntad deliberada de esoterismo de los trípticos es comprensible si tenemos en cuenta que sus jeroglíficos son en realidad criptogramas destinados a iniciados, e impenetrables para la gente que debía ignorar los secretos de la secta.

Hay también geroglíficos doctrinarios en los otros dos grandes trípticos bosquianos, «El carro de heno», y «Las tentaciones de San Antonio», que se encuentra en Lisboa. Pero al lado de estos cuadros llenos de alegorías, hay otros, como el «Retablo de la Epifanía» (Museo del Prado), o «El martirio de Santa Julia», de Venecia, en que el simbolismo es accesorio, y algunos, como «La pasión» y «La adoración de los Reyes Magos», del Prado, donde desaparece completamente. Los primeros esconden una crítica acerva de la Iglesia, siendo los otros temas de meditación y de incitación a la piedad.

Señala Fraenger que el Bosco estaba obligado a servir a dos amos diferentes y antagonicos. Por una parte, no podía, sin desvelarse, rechazar los encargos de la Iglesia oficial, y

por otra, utilizaba la forma tradicional del retablo para verter en él las ideas subversivas de su secta.

Pudiera acusarse al Bosco de carecer de convicciones personales, pero lo defiende Fraenger diciendo que es corriente, en esas épocas de transición como fue el final de la Edad Media, encontrar esa dualidad en las personas. Ciertos monjes ilustrados podían pertenecer a sectas radicales sin abandonar por ello el convento; y también algunos portavoces eclesiásticos perspicaces, partidarios de una reorganización profunda de la Iglesia, podían con la precaución de no provocar escándalos públicos, encargar un retablo a un pintor lo bastante audaz que no ocultara sus ideas reformistas.

Hallamos otro ejemplo de sátira contra la Iglesia en «El carro de heno», grandioso paráfrasis del profeta Isaías. En el lado izquierdo del panel central vemos a un mendigo tendido en el suelo, con la cabeza confortablemente reclinada en el regazo de una monja. Detrás del men-

Laterales de «El jardín de las delicias». A la izquierda, el paraíso; a la derecha, el infierno.



digo, de espaldas, se alza el profeta Isaías, con el brazo levantado semejante a un predicador en el desierto.

El profeta advierte a la cohorte de judíos que se aproximan sobre las vanidades de la carne y el castigo divino que les aguarda. Esta escena, a primera vista secundaria, da la clave de las intenciones del pintor: la monja aprieta a un recién nacido contra su seno. Por este detalle reconoce Fraenger a la profetisa de que nos habla la Biblia, cuando Isaías fue enviado por Jehová para asir al



«El carro de heno», también en el Museo del Prado. El panel central de este retablo es una alegoría de la vanidad de la vida terrenal.

nacimiento, tan lleno de consecuencias, del niño que esperaba:

«Y me llegué a la profetisa, la cual concibió y dio a luz un hijo. Y me dijo Jehová: Ponle por nombre Maher-salal-hasbaz. Porque antes que el niño sepa decir: Padre mío y Madre mía, será quitada la riqueza de Damasco y los despojos de Samaria delante del rey de Asiria» (Isaías VIII, 3,4).

Este nombre de Maher-salal-hasbaz (esto es, *El despojo se apresura, la presa*

se precipita) resume, según Fraenger el tono del cuadro. Las monjas y los frailes forman un gentío de prevaricadores codiciosos. Las monjas se pelean entre ellas por llenar los sacos de heno.

Un monje, de rostro grueso y esférico, vigila el suyo, a la par que empuja el codo y mira con falsa unción hacia las alturas. Otro monje trata de seducir a un músico por un puñado de heno. De esta forma el Bosco estigmatiza el ascetismo hipócrita, y a través de la profecía bíblica,

condena la corrupción moral de los conventos.

Ultimo descubrimiento de Fraenger: el rostro enigmático que figura en la parte superior del panel debajo de un odre de gaita, del infierno, en el «Jardín de las delicias», no es su autorretrato, como se suponía hasta entonces, sino el retrato del judío converso Jacob van Almayen, miembro de la secta del Libre Espíritu, padre espiritual del pintor, que le dictó la composición y el simbolismo de sus cuadros. ■ R. Ch.