

EL BOSCO
EN LA
LITERATURA ESPAÑOLA

DISCURSO LEÍDO EL DÍA 30 DE MAYO DE 1943

EN LA RECEPCIÓN PÚBLICA DE

DON XAVIER DE SALAS

EN LA

REAL ACADEMIA DE BUENAS LETRAS
DE BARCELONA

Y CONTESTACIÓN DE SU PRESIDENTE

EL

EXCMO. SR. D. CARLOS SANLLEHY

MARQUÉS DE CALDAS DE MONTBUY



BARCELONA

IMPRENTA J. SABATER

1943

EL BOSCO
EN LA
LITERATURA ESPAÑOLA

DISCURSO LEÍDO EL DÍA 30 DE MAYO DE 1943

EN LA RECEPCIÓN PÚBLICA DE

DON XAVIER DE SALAS

EN LA

REAL ACADEMIA DE BUENAS LETRAS
DE BARCELONA

Y CONTESTACIÓN DE SU PRESIDENTE

EL

EXCMO. SR. D. CARLOS SANLLEHY

MARQUÉS DE CALDAS DE MONTBUY



BARCELONA
IMPRENTA J. SABATER

1943

Excmos. e Ilmos. Sres:
Sras. y Sres.:

Aunque no existiera el precepto reglamentario que exige de todo Académico que alce su voz en honor de quien fué su antecesor, deberes de justicia y de amistad me obligarían a recordar ahora a don Fernando de Sagarra y de Siscar, entre quienes, en nuestros días, cultivaron en Barcelona el campo de la historia, con más ordenado cuidado y puntual provecho.

Esta voz que ahora, consciente de su modestia, se alza entre vosotros, es la de un historiador. Considerada por tal le ha cabido el honor que exterioriza. Y lo mismo que a todos los que en Barcelona una vocación seguida llevó al campo de las disciplinas históricas, ha tenido presente en sus estudios, y se complace en proclamarlo, la enseñanza de don Fernando de Sagarra; pues viva late en sus obras, para todos de imprescindible consulta. De él ha tenido, además, recuerdo semejante al que todos vosotros conserváis; pues durante años le visteis a vuestro lado, atareado en científicos afanes. El mismo que, a cuantos le conocieron, es tan fácil de tener, ya que su fuerte personalidad obliga y es el suyo recuerdo siempre grato. Esto es lo primero que se presenta a mi memoria, al hablar ahora, por vez primera entre vosotros, desde un lugar que fué suyo.

Pero, aunque no concurrieran estas circunstancias de honor y de dedicación, latiría su recuerdo en mí, porque nací en familia durante varias generaciones enlazada con la suya con lazos de amistad y aun de parentesco, y aunque le traté con superficial deferencia, porque muchos años nos separaban, me es grato afirmar lo *entrañable* y

cómo siempre le consideré cercano y familiar, aunque estuviese cargado de años y de saber.

Dejadme desgranar ahora estos recuerdos: cuando don Fernando era aún muchacho, mi abuelo Javier de Salas y de Carbajo, artillero e historiador, en ambas vocaciones fiel a tradiciones familiares, contaba entre sus amigos al padre del Académico que lloramos y a don Fernando mismo, y sostenía con ambos leal amistad y continuada correspondencia en sus comunes aficiones.

Cuando yo, aun muchacho, me orientaba por disciplinas bien distintas a las que luego me arrebataron, encontré en Ignacio de Sagarra y de Castellarnau, su hijo, el naturalista, muerto sin haber conseguido dar el fruto que su inteligencia prometía, una amistad que me honraba y unos consejos siempre acertados. En el viejo parque de la Ciudadela el atardecer moría en brumas, yo había visto maravillado aquella inmensa serie de cajones con las mariposas de nuestra fauna disecadas: era en las galerías de aquel frío palacio que rodean castaños de indias, copudos y sombríos; yo salía siempre deslumbrado, confirmado en mis aficiones a la historia natural, por el entusiasmo y la vocación de Ignacio. Entusiasmo por la obra emprendida, dedicación tenaz a ella, que de su padre le venía.

No os extrañará, pues, que transido de recuerdos familiares y de recuerdos infantiles, los guarde fiel al que con mejores méritos me antecedió en este lugar, ni que exalte, haciendo en ello estricta justicia, la obra ingente que forman sus estudios históricos. Séame excusado, en aras de esta vieja amistad familiar y en aras también de los muchos méritos que sus obras atesoran, callar cuantos reparos vinieran a mi voz, hijos de una diferente visión política; que a la postre por sus obras España quedó exaltada, que es lo que importa.

Fué nuestro Fernando de Sagarra y de Siscar, hijo de una vieja familia arraigada en Barcelona, cuya casa solariega la reforma destruyó. Era la suya, familia vinculada a esta Academia, y don Fernando descendía del Académico don José de Sagarra y de Baldrich, y también estaba emparentado con su directo predecesor, con don Ramón de Siscar y Montoliu, como el mismo recordó en su discurso de ingreso. Parentescos que explican el ambiente letrado de su formación y que no son de olvidar, al intentar hacer, aunque sea en breves párrafos, el estudio que exige su personalidad.

Su familia, la de los Sagarra, estaba vinculada al tradicionalismo; por esto supo historiarle con amor, corrida la vida, cuando una

evolución política le había apartado de la Comunion. Quizá sus aficiones a la anécdota y al localismo expliquen en parte su paso a partidos que no fueron los que cobijaron sus mayores, y le contaron en sus filas cuando joven. Anecdóticamente pasó por ellos, manteniendo un pensamiento que en muchos extremos seguía fiel a juicios y doctrinas tradicionales; razón que explica lo que escribió sobre el Conde de España, en el único libro que dió a las prensas como historiador de la España contemporánea, sobre la que tanto sabía.

Durante toda su vida fué un constante trabajador; pero también fué gran conversador, que cultivó los placeres de la palabra y los de la amistad. Tan copiosa como su erudición fué la tendida conversación que mantuvo durante su larga vida con sus amigos. Entre éstos — sois vosotros testigos de excepción — queda vivo el recuerdo de su agudeza y su violenta voluntad, siempre exaltadamente sentida. A todos — ya lo proclamamos — nos dejó sus estudios históricos como ejemplo, en especial los sigilográficos: desde aquel que pronunció en esta Real Academia de Buenas Letras en 1890, en el acto de su ingreso, hasta los posteriores a su magna obra "Sigilografía catalana", honra de la ciencia española y orgullo nuestro. El nombre de Sagarra, nombre ilustre en los fastos de esta Academia, se parangona con los de los grandes cultivadores de la Sigilografía, ciencia de complejas exigencias, que, como pocos, supo dominar.

Al presentaros mi recuerdo sobre él, en este momento memorable de mi vida, valga en su desorden, cual surgé, emocionado por la hondura de un sentimiento que arranca de mi infancia, y por el recuerdo de aquella amistad que entre los nuestros varias generaciones afirmaron. Válganle también los laureles que la justicia exige sean rendidos a su ingente obra, para que olvidado lo olvidadero, quede entre nosotros, solo y perenne, el recuerdo de aquel gran viejo de tez bermeja, que con sus amigos conversaba brusca y torrencialmente, y que miope pasó su vida en archivos, sabiendo las últimas historias, las de entonces y las de ahora, siempre con ánimo joven y con impulso para acometer y dar fin a largas empresas.

En ningún caso mis palabras pudieran procurarle otro monumento más cumplido que el que él mismo se alzó en sus obras. Su recuerdo perdurará en ellas como está ahora patente en nosotros; porque son obras de su vida y de su amor, brotadas al calor de su pluma, tras larga investigación y trabajo, y con igual fluidez con que aquella voz se agitaba; aquella voz cuyo timbre aún duerme en muchos de vuestros oídos y que ya no oiremos más, porque "*se fué en el bajel que aporta a las playas eternas*" (*).

Desde antiguo, la obra de Jerónimo Bosco, pintor flamenco de fértil imaginación y delicado pincel, fué estimada en España: los muchos cuadros que conservamos debidos a su mano atestiguan este fervor, otros salieron de nuestras fronteras y se ven ahora en colecciones del extranjero, pero España los albergó durante siglos y también son muestra de esta estimación, constantemente renovada. Como lo son, igualmente, los muchos textos que sobre la pintura del Bosco dejaron escritos nuestros ingenios más esclarecidos.

Sobre ellos, sobre *El Bosco en la literatura española*, quiero extenderme, con vuestra venia.

La historia de esta estimación la comenzó Justí (1), otros historiadores de la pintura flamenca catalogaron su obra e hicieron recuento de las pinturas que conservamos y de las perdidas; y en sus obras algún dato pudimos encontrar que interesa a nuestro objeto. Pero poco, por no decir nada, se ha dicho acerca del constante fervor en el comentario, de la constante preocupación que por su atormentada y misteriosa obra han sentido durante cuatro siglos los más relevantes escritores españoles. No sólo quienes en nuestra patria historiaron las artes y el coleccionismo, sino quienes escribieron sobre varia lección, le citan como ejemplo o en son de crítica. En toda nuestra literatura se puede encontrar su recuerdo; en las obras de los cronistas e historiadores de las artes plásticas, en la de los tratadistas de las mismas y también en la de grandes ingenios literarios — en un Gracián, en un Quevedo, un Lope de Vega o un Góngora — escritores no dedicados a la crítica de las artes plásticas y que, sin embargo, dan en sus obras razón de esta curiosidad, de esa afición, siempre sentida.

Durante los cuatro siglos que llenan el florecer del renacimiento, el fervor barroco y la crítica setecentista, nuestros escritores mantienen seguido recuerdo a aquel artista flamenco, al Bosco, de cuya vida poco o nada sabían, pero cuyas pinturas les produjeron una sorpresa constantemente renovada. La obra pictórica del Bosco, es cosa alejada de la que fué la de esos siglos, y, sin embargo, escritores de condición y pensamientos diversos — muchos de ellos sensibles conocedores del arte de su momento — le interpretan de diversa manera; pero, en todos, vemos un constante recuerdo, lleno, de interés.

¿Cuál es la más honda de esta continuada devoción? ¿Cuáles son las razones de la diversidad del enfoque crítico que mereció la

obra del Bosco? Su descubrimiento culminará nuestra tarea. Una voluntad de rigor exige os presente estos testimonios en cierto orden y que os plantee asimismo una solución — quizás sólo provisional — a estas interrogantes, abiertas aquí a vuestra benévola atención.

Fué el primer comentarista del Bosco en España el gentilhomme Felipe de Guevara, que sirviendo al Emperador estuvo en Flandes. Gran coleccionista de pinturas y muy aficionado a las del Bosco, que allí adquirió en gran número y trajo a España consigo. En sus "*Comentarios de la pintura*" — que vieron luz tardíamente, en 1788 (2), y de los que sólo tenemos esta vieja y al parecer incorrecta edición, de la que cuidó Ponz — ganoso de dar a conocer antigüedades, y, al propio tiempo, apostillar afirmaciones del renaciente, para aplicarlas a sus días — en esos "*Comentarios*" trata Guevara de nuestro pintor en varios pasajes. En ellos expresa su gusto, que era el de otros ilustres españoles de su tiempo; afición a las nuevas formas, erudición de la antigüedad clásica: adscripción al espíritu de imitación de lo clásico, pero en Guevara, como en tantos otros españoles, aunada con el gusto por la pintura flamenca en lo que tiene de devota.

Felipe de
Guevara

Por su renacentismo se explica el sentido de los comentarios, dirigidos a lo formal de la obra del Bosco, no a lo intencional, y sus alabanzas por haber "*guardado los límites de naturaleza cuidadosísimamente*". Alaba su fidelidad al natural y critica a los que suponen que cualquier monstruosidad es obra suya y en todo caso enjuicia la obra sin tener en consideración la posición religiosa ni la intención moral del pintor: trata del problema de su afición a lo monstruoso, refiriéndola a lo puramente formal y rechazando la licitud de las críticas que había levantado ya entre sus contemporáneos. He aquí los fragmentos de sus *Comentarios a la pintura* en los que se cita al Bosco (3).

"Y pues Hyerónimo Bosco se nos ha puesto delante, razón será desengañar al vulgo, y a otros más que vulgo, de un error que de sus pinturas tienen concebido, y es, que cualquiera monstruosidad, y fuera de orden de naturaleza que ven, luego la atribuyen a Hyerónimo Bosco, haciéndole inventor de monstruos y quimeras. No niego que no pintase extrañas efigies de cosas, pero esto tan solamente a un propósito, que fué tratando

del infierno, en la qual materia, quiriendo figurar diablos, imaginó composiciones de cosas admirables.

Esto que Hyerónimo Bosco hizo con prudencia y decoro, han hecho y hacen otros sin discreción y juicio ninguno; porque habiendo visto en Flandes quan acepto fuese aquel género de pintura de Hyerónimo Bosco acordaron de imitarle, pintando monstruos y desvariadas imaginaciones, dándose a entender que en esto sólo consistía la imitación del Bosco. Así vienen a ser infinitas las pinturas de este género, selladas con el nombre de Hyerónimo Bosco, falsamente inscripto; en las quales a él nunca le pasó por el pensamiento poner las manos, sino el humo y cortos ingenios, ahumándolas a las chimeneas para dalles autoridad y antigüedad.

Una cosa oso afirmar de Bosco, que nunca pintó cosa fuera del natural en su vida, sino fuese en materia de infierno o purgatorio, como dicho tengo. Sus invenciones estrivaron en buscar cosas rarísimas pero naturales: de manera, que puede ser regla universal, que qualquiera pintura, aunque firmada de Bosco, en que hubiera monstruosidad alguna, o cosa que pase los límites de la naturaleza que es adulterada y fingida, si no es, como digo, que la Pintura contenga en sí infierno, o materia de él.

Es cierto, y a qualquiera que con diligencia observare las cosas de Bosco le será manifiesto, haber sido observantísimo del decoro, y haber guardado los límites de naturaleza cuidadosísimamente, tanto y más que otro ninguno de su arte; pero es justo dar aviso que entre estos imitadores de Hyerónimo Bosco, hay uno que fué su discípulo, el qual por devoción de su maestro, o por acreditar sus obras, inscribió en sus pinturas el nombre de Bosch, y no el suyo. Esto, aunque sea así, son pinturas muy de estimar, y el que las tiene, debe tenellas en mucho, porque en las invenciones y moralidades, fué rastreando tras su maestro y en el labor fué más diligente y paciente que Bosco, no se apartando del ayre y galanía, y del colorir de su maestro. Exemplo de este genero de pintura es una mesa que V. M. tiene, en la qual en circulo están pintados los siete peccados mortales, mostrados en figuras y exemplos, y aunque toda la pintura en sí sea maravillosa, el quadro de la invidia a mi juicio es tan raro y ingenioso, y tan exprimido el efecto de ella, que puede competir con Aristides, inventor de estas pinturas, que los griegos llamaron Ethice; lo qual en nuestro castellano suena,

Pinturas que muestran las costumbres y afectos de los ánimos de los hombres."

Friedländer determina con buen acopio de datos un momento de popularidad que alcanzó la obra del Bosco por los años de 1550 a 1570, es decir, años después de su muerte y por los mismos años que vivía en Flandes y en España coleccionando las suyas don Felipe de Guevara — † en 1563 — y escribía el libro del que tratamos.

Este nos le significa incluso en este momento de valoración y sus afirmaciones acerca de las copias y de las imitaciones que se hacían de las obras de nuestro pintor las vemos confirmadas por las que hoy día nos quedan: de algunas, de muchas de las cuales, el mismo Friedländer en su obra hace mención detallada (4).

Pronto debió conocer la pintura del flamenco, pues en el viaje que hizo a Flandes en 1549, al pasar por Herzogenbusch — Bos-leduc, que traduce Calvete de Estella su historiador, a quien debemos la noticia —, visitó la Iglesia, para la que documentalmente sabemos hizo el Bosco cinco cuadros que posiblemente vió, pues aún se conservarían (5).

*El Rey
Felipe II*

Desde hace bastantes años se conocen dos cartas familiares de Felipe II dirigidas a sus hijas, en las que hace mención de las pinturas del Bosco, comparándolas con los diablos que desfilaron en cierta procesión lisboeta.

Dice así desde Lisboa, a 3 de septiembre de 1582...

"la de ayer [la procesión] cierto fue muy buena: ha parecido aun mejor de lo que todos pensabamos: y cierto me ha pesado mucho de que no la visedes, ni vuestro hermano, aunque hubo unos diablos que parecian a las pinturas de Hieronimo Box de que creo que tuvierá miedo."

Y en carta del 17 de septiembre del mismo año:

"Muy bien es que vuestro hermano [luego Felipe III] no tenga miedo, como decís vos la menor, y no creo que le tuvierá de los diablos de la procesión, porque venían buenos y vianse de lexos y más parecían cosas de Hieromo Boces que no diablos. Y cierto que eran buenos, pues no eran verdaderos" (6).

También desde antiguo es conocido su gusto por el arte del fla-

menco, de cuyas pinturas reunió buena colección; como doña Margarita, su tía y su secretario don Felipe de Guevara, cuya colección hubo a su muerte. La mayoría de las que hoy atesoran el Prado y El Escorial, es sabido por todos que le pertenecieron. Debemos considerar su coleccionismo como una notoria muestra de la estimación que la pintura del Bosco alcanzó hacia 1550, según vimos al tratar de don Felipe de Guevara.

No hay que buscar juicios estéticos en estas cartas del más poderoso monarca de la Cristiandad; son cartas dirigidas a sus hijos menores en edad. Suaves afectos afloran en ellas; y de paso, como cosa que todos conocen, va este recuerdo de las diablerías del Bosco ligadas íntimamente con la devoción. Porque los diablos de tal procesión "*eran buenos, pues no eran verdaderos*". Notemos en ellas también la reveladora protesta de la infanta, de que su hermano varón no tenía miedo.

Algunos han querido encontrar profundas explicaciones psicológicas a esta afición sentida por Felipe II y Pfandl (7), recientemente ha supuesto que debía enlazarse con la mentalidad arcaica que determina, por múltiples razones, ser la del monarca. Mentalidad arcaica que contrapone; siguiendo a Simmel, a la religiosa y a la racionalista; considerando el sistema arcaico o animista como la primera de las grandes concepciones del universo. En ella los objetos, se animan o antropomorfizan, equiparándose en cierto modo a los humanos. Con dificultad, dice Pfandl, conseguiremos una exacta interpretación del Bosco, pues muchos misteriosos aspectos que para nosotros permanecerán siempre enigmáticos secretos, en él son vivencia, que libremente expresa con precisa plasticidad.

Lo que es aguda interpretación del pintor, pero discutible y parcial su extensión a Felipe II basándose en estas razones de su afición al Bosco. Ya que sabemos, con toda seguridad, que era Felipe II coleccionista de pintura flamenca e italiana y protector de pintores de muy opuestas tendencias. Presentándonos su coleccionismo, precisamente el doble aspecto de su personalidad. De una parte, su vida devota y por ella toda su afición a la pintura flaménca — en lo que seguía arraigadas tradiciones familiares — y de otra su protección a los pintores italianos renacientes. Ticiano, el primero. Es decir, un gusto mantenido toda su vida por la pintura renaciente, en lo que tenía de mundana y bella, y aun sensual, y el deseo puesto en el buen morir y la devoción hondamente sentida (8). No pueden interpretarse por estas preferencias sus últimas reacciones; ni tan siquiera podemos decir cuál fué su posición frente a las artes, si no es presentando esta

doble vertiente de su estimación. En el Bosco, lo dice concretamente Sigüenza, buscaba el adoctrinamiento. ¿Qué en su entusiasmo por el Ticiano?

En la crítica española del flamenco nos hallamos con una larga tradición que arranca de la "*Historia de la Orden de San Gerónimo*" que en maravillosa prosa publicó en 1599 Fray José de Sigüenza. Tradición que, entre otros, siguen los restantes historiadores de El Escorial.

Fray José
de Sigüenza

En la historia de la Orden, de todos es sabido, se halla la historia y descripción de El Escorial — sitio Real, Panteón del Emperador y de los Reyes que le sucedieron; maravilla del mundo siempre visitada — y como el fervor por su lectura no se ha visto nunca apagado, gracias a la importancia del monumento y a la exquisita prosa en que está escrita la historia, sus palabras han tenido constante resonancia. La autoridad indiscutida del P. Sigüenza — bibliotecario de El Escorial, Prior luego: gran escritor, repitémoslo — y la autoridad de don Felipe II que esgrimió en alguna ocasión al enjuiciar el pintor, enfrentándose explícitamente con opiniones contrarias, fueron causa de la perpetuación de sus juicios críticos en las siguientes historias y descripciones del Monasterio. Así pasaron a la del Padre Santos los párrafos que el Bosco se refieren y también al P. Ximénez y a otros historiadores posteriores, cuya mención detallada fuera interminable.

Gracias al P. Sigüenza — gran conocedor del Bosco, y primer clasificador de su obra según su temática — ésta ha sido considerada con benevolencia, aunque no con tanto amor como dicho autor la consideró; el P. Santos se limita, en los extensos párrafos en que describe los cuadros del pintor, a seguirle, pero no reitera los cálidos elogios a las obras del Bosco que constaban en el Monasterio y que éste prodigó en sus descripciones.

En uno y otro y en el P. Ximeno, seguidor tardío y sin originalidad, se expresa una de las posiciones críticas que puede merecer la obra del Bosco. Aparece considerado como moralista y juzgado prudente aleccionador, a través de las monstruosidades y las diablurías que hormiguean en sus obras. Se presenta la obra de nuestro pintor como obra didáctica, "*libros de suma prudencia y artificio*" los llama Sigüenza; en fin, se consideran sus cuadros como a obra devota.

También iníciase en estas obras el parangón de la obra del Bosco

a la obra literaria, en latín macarrónico, de Merlín Cocayo, considerándolas hijas del espíritu semejante, que entre burlas aleccionaba veras.

Veamos primero los párrafos del P. Sigüenza:

Libro IV, Discurso VI:

Celda baxa del Prior. — ...“Los tres de estos quadros son de Geronimo Bosque, estraño hombre en la pintura, de quien haremos adelante memoria para descubrir algo de lo mucho que abraça su ingenio” (9).

Discurso VIII. La casa y patio del Rey:

...demas piezas. La una de estas esta adornada con excelentes quadros de pintura unos del Basan y otros de Geronimo Bosque... (10).

En el Discurso XVII añade:

“Entre las pinturas destes Alemanes y Flamencos, que como digo son muchas, estan repartidas por toda la casa muchas de un Geronimo Bosco, de que quiero hablar un poco más largo por algunas razones: porque lo merece su grande ingenio, porque comunmente las llaman los disparates de Geronimo Bosque gente que repara poco en lo que mira, y porque pienso que sin razón le tienen infamado de herege; tengo tanto concepto (por empear desto postrero) de la piedad y zelo del Rey nuestro fundador, que si supiera era esto assi, no admitiera las pinturas dentro de su casa, de sus claustros, de su aposento, de los capitulos y de la sacristia; todos estos lugares estan adornados con ellas; sin esta razon, que para mi es grande, ay otra que se toma de sus pinturas: veense en ellas casi todos los Sacramentos y estados y grados de la Iglesia, desde el Papa hasta el mas infimo, dos puntos en que todos los hereges estropieçan, y los pintó en muchas veras y con gran consideración, que si fuera herege no lo hiziera, y de los misterios de nuestra redencion hizo lo mismo. Quiero mostrar agora que sus pinturas no son disparates, sino unos libros de gran prudencia y artificio, y si disparates son, son los nuestros, no los suyos, y por decirlo de una vez, es una satyra pintada de los pecados y desuarios de los hombres. Pudierase poner por argumento de muchas de sus pinturas los versos de aquel gran censor de los vicios de los romanos, que cantó al principio diziendo:

*Quidquid agunt homines, votum, timor, ira, voluptas:
Gaudia, discursus nostri est farrago libelli;
El quando uberior uiciorum copia, &*

Que bueltos en castellano pudiera decir assi Bosco: Quanto los hombres hazen sus desseos, sus miedos, furias, apetitos vanos, sus gozos, sus contentos, sus discursos, de toda mi pintura es el sugeto.

Mas quando huvo de vicios tanta copia, la diferencia que a mi parecer ay de las pinturas deste hombre a las de otros, es que los demás procuraron pintar al hombre qual parece por de fuera: este solo se atrevió a pintarle qual es dentro; procedió para esto con un singular motivo, que declararé con este exemplo: los poetas y los pintores son muy vezinos a juyzio de todos; las facultades tan hermanas, que no distan mas que el pinzel y la pluma, que casi son una cosa; los sugetos, los fines, los colores, las licencias y otras partes son tan unas, que apenas se distinguen sino con las formalidades de nuestros metafisicos. Entre los petas latinos, se halla de uno (y no de otro que merezca nombre) que pareciendole no podia ygualar en lo heroico con Virgilio, ni en lo comico o tragico llegar a Terencio o Seneca, ni en lo lyrico a Oracio, y aunque mas excelente fuesse, y su espíritu le prometiesse mucho, avian de ser estos los primeros, acordó hazer camino nuevo; inventó una poesia ridicula, que llamó macarrónica: junto con ser assi, que tuviese tanto primor, tanta invencion e ingenio, que fuesse siempre principe y cabeça deste estilo, y assi le leyessen todos los buenos ingenios, y no le desechasen los no tales, y como el dixo: Me legat quisquis legit omnia. Y porque su estado y profesion no parece admitia bien esta ocupación (era religioso, no diré su nombre pues el le calló) fingió un vocablo ridiculo y llamose Merlin Cocayo, que quadra bien con la superficie de la obra, como el otro que se llamo Ysopo; en sus poemas descubre con singular artificio quanto bueno se puede dessear y coger en los más preciados poetas, assi en cosas morales como en las de la naturaleza, y si huviera de hazer aquí officio de Crytico mostrara la verdad desto, con el cotejo y contraposición de muchos lugares. A este poeta, tengo por cierto quiso parecerse el pintor Geronimo Bosco, no porque le vio, porque creo pintó primero que estotro cocase, sino que le toco el mismo pensamiento y motivo, conocio tener gran natural para la pintura, y que por

mucho que hiziesse le auian de yr delante Alberto Durero, Micael Angel, Urbino y otros; hizo un camino nueuo, con que los demas fuessen tras el y el no tras ninguno, y boluiesse los ojos de todos a ssi; una pintura como de burla y macarronica, poniendo en medio de aquellas burlas muchos primores y estrañezas, assi en la inuencion como en la execucion y pintura, descubriendo algunas vezes quanto valia en aquel arte, como tambien lo hazia Cocayo hablando de veras.

Las tablas y quadros que aqui ay son tres diferencias. O pinta cosas deuotas, como son passos de la vida de Christo y su passion, la adoracion de los Reyes y quando lleva la cruz a cuestas: en la primera exprime el afecto pio y sincero de los sabios y virtuosos, donde no se ve ninguna monstruosidad ni disparate; en la otra muestra la inuidia y rabia de la falsa sabiduria, que no descansa hasta que quita la vida a la inocencia, que es Christo; assi se veen los Fariseos y Escribas con rostros furiosos, fieros, regañados, que en los habitos y acciones se les lee la furia destes afectos. Pintó por vezes las tentaciones de san Anton (que es el segundo genero de pintura) por ser un sugeto donde podia descubrir estraños efectos.

De una parte se ve a aquel santo principe de los Eremitas con rostro sereno, deuoto, contemlatiuo, sosegado y llena de paz el alma; de otra las infinitas fantasias y monstruos que el enemigo forma, para trastornar, inquietar, y turbar aquella alma pia y aquel amor firme; para esto finge animales, fieras, chimeras, monstruos, fuegos, muertes, gritos, amenazas, viuoras, leones, dragones y aues espantosas y de tantas suertes, que pone admiración como pudo formar tantas ideas; y todo esto para mostrar que una alma ayudada de la diuina gracia, y llevada de su mano a semejante manera de vida, aunque en la fantasia y a los ojos de fuera y dentro represente el enemigo lo que puede mouer a risa o deleite vano, o yra y otras dessor-denadas passiones, no seran parte para derribarle ni mouerle de su proposito. Varió este sugeto y pensamiento tantas vezes y con tan buenas inuenciones, que me pone admiracion como pudo hallar tanto, y me detiene a considerar mi propia miseria y flaqueza, y quan lexos estoy de aquella perfeccion, pues con tan faciles musarañas y poquedades me turbo y descompongo, pierdo la celda, el silencio, el recogimiento y aun la paciencia, y en este santo pudo tan poco todo el ingenio del demonio y del infierno para derribarlo en esto; y tan aparejado está el Señor

para socorrerme a mi como a el, si me pongo animosamente en la pelea. Encuentrase esta pintura en hartas partes: en el capitulo ay una tabla, en la celda del Prior otra, en la galeria de la Infanta, dos, en mi celda otra harto buena, en que algunas vezes leo y me confundo; en el aposento de su Magestad, donde tiene un caxon con libros como el de los religiosos, está una tabla y quadro excelente: tiene en medio y como en el centro, en una circunferencia de luz y de gloria, puesto a nuestro Redentor; en el contorno están otros siete circulos en que se veen los siete pecados capitales con que le ofenden todas las criaturas que el redimió, sin considerar que los está mirando y que lo ve todo. En otros siete cercos puso luego los siete sacramentos con que enriqueció su Iglesia, y donde como en preciosos vasos puso el remedio de tantas culpas y dolencias en que se dexan caer los hombres, que cierto es consideracion de hombre pio, y buena para que todos nos mirassemos en ella, pues la pintó como espejos donde se ha de componer el Christianismo; quien esto pintaua no sentia mal de nuestra fe. Allí se vee el Papa, los Obispos y Sacerdotes, unos haziendo ordenes, otros bautizando, otros confesando y administrando otros sacramentos. Sin estos quadros ay otros de grandissimo ingenio, y no de menor prouecho, aunque parecen mas macarronicos, que es el tercero genero de sus inuenciones. El pensamiento y artificio dellos esta fundado en aquel lugar de Esayas (Esai 41) en que por mandato de Dios dize a voces: Toda carne es heno, y toda su gloria como flor del campo. Y sobre lo que dize Dauid (Psalm 102): El hombre es como heno, y sus glorias como la flor del campo. El uno de estos dos quadros tiene como fundamento o sugeto principal lo primero, que es un carro de heno cargado, y encima assentados los deleytes de la carne, la fama y la ostentación de su gloria y alteza, figurado en unas mujeres desnudas tañendo y cantando, y la fama en figura de demonio allí junto, con sus alas y trompeta, que publica su grandeza y sus regalos. El otro tiene por sugeto y fundamento una florecilla y frutilla de estas que llamamos fresas, que son como uños madroñuelos, que en algunas partes llaman maiotas, cosa que apenas se gusta, quando es acabada. Para que se entienda su discurso, pondrelo por el orden que lo tiene dispuesto. Entrambos tableros son un cuadro grande, y dos puertas que se cierran. En la primera de estas puertas pinta la creación del hombre, y como le pone Dios en el Parayso, y en un lugar ameno lleno de verdura y deleytable,

señor de todos los animales de la tierra y de las aves del cielo, y como le manda para ejercicio de su obediencia y de su fe, que no coma de un árbol; y después como le engaña el demonio en figuras de serpiente, come y traspasa el precepto de Dios y le destierra de aquel lugar delectable y de aquella alta dignidad en que estaba criado y puesto. En el quadro que se llama carro de heno está esto mas sencillamente pintado; en el del madroño esta con mil fantasias y consideraciones, que tienen mucho que advertir, esto esta en la primera parte y puerta. En el quadro grande que luego se sigue esta pintado en que se ocupa el hombre, desterrado del Parayso y puesto en este mundo; y declara que en buscar una gloria de heno y de paja o yerua sin fruto, que oy es, y mañana se echa en el horno, como dixo el mismo Dios; y ansi descubre las vidas, los ejercicios y discursos con que estos hijos del pecado y de yra, olvidados de lo que Dios les manda, que es hacer penitencia de sus pecados y levantar los ojos de la fe a un Salvador que los ha de remediar, convertirse todos a buscar y pretender la gloria de la carne, que es como heno breue, finito, inutil, que tales son los regalos de la sensualidad, los estados, la ambición y fama. Este carro de heno en que va esta gloria le tiran siete bestias fieras y monstruos espantables, donde se veen pintados hombres medio leones, otros medio perros, otros medio osos, medio pezes, medio lobos, simbolos todos y figura de la soberuia, de la luxuria, áuaricia, ambicion, bestialidad, tirania, sagacidad y brutalidad. Al derredor de este carro van todos los estados de los hombres, desde el Papa y Emperador y otros Principes, hasta los que tienen el estado mas baxo y mas viles oficio de la tierra, porque toda carne es heno, y todo lo endereçan los hijos de la carne y de todo usan para alcançar esta gloria vana y caduca; y todo es dar traças como subir a la gloria de este carro: unos ponen escaleras, otros garabatos, otros trepan, otros saltan y buscan quantos medios y instrumentos pueden para llegar allí arriba; unos ya que estauan en lo alto, caen de allí abaxo, otros atropellan las ruedas, otros estan gozando de aquel nombre y ayre vano. De suerte que no ay estado ni ejercicio ni oficio, sea baxo o sea alto, sea diuino o sea humano, que los hijos de este siglo no lo conuiertan o abusen del para alcançar y gozar de esta gloria de heno. Bien se que van todos caminando a prisa, y los animales que tiran el carro forcejan porque va muy cargado, y tiran para acabar presto la jornada, descargar aquel camino y boluer por otro,

con que se sinifica harto bien la breuedad de este miserable siglo, y lo poco que tarda en passar, y quan semejantes son todos los tiempos en la malicia. El fin y paradero de todo esto está pintado en la puerta postrera, donde se vee un infierno espantossimo, con tormentos estraños, monstruos espantosos, embueltos todos en obscuridad y fuego eterno. Y para dar a entender la muchedumbre de los que alli entran y que ya no caben, finge que se edifican aposentos y quartos nuevos, y las piedras que suben para asentar en el edificio son las almas de los miserables condenados, convertidos también alli en instrumentos de su pena los mismos medios que pusieron para alcançar aquella gloria. Y porque se entendiessse también que nunca en esta vida desampara de todo punto el auxilio y piedad diuina aún a los muy pecadores, aun quando estan en medio de sus pecados, se vee al Angel Custodio junto al que está encima del carro de heno, en medio de sus vicios torpes, rogando a Dios por el, y el Señor Iesu Christo los brazos abiertos y con las llagas manifiestas, aguardando a los que se convierten. Yo confieso que leo más cosas en esta tabla, en un breue mirar de ojos, que en otros libros en muchos dias. La otra tabla de la gloria vana y breue gusto de la fresa o madroño, y su olorcillo que apenas se siente, quando ya es passado, es la cosa más ingeniosa y de mayor artificio que se puede imaginar. Y digo verdad, que si se tomara de proposito y algun grande ingenio quisiera declararla, hiziera un muy provechoso libro, porque en ella se veen, como viuos y claros, infinitos lugares de Escritura de los que tocan a la malicia del hombre, porque cuantas alegorias o metáforas ay en ella para significar esto, en los Profetas y Psalmos, debaxo de animales mansos, brauos, fieros, perezosos, sagazes, crueles, carniceros, para carga y trabajo, para gusto y recreaciones y ostentaciones, buscados de los hombres y convertidos en ellos por sus inclinaciones y costumbres, y la mezcla que se haze de unos y de otros, todos estan puestos aqui con admirable propiedad. Lo mismo de las aues y pezes y animales reptiles, que de todo estan llenas las diuinas letras. Aqui tambien se entiende aquella transmigracion de las almas que fingieron Pitagoras, Platon y otros Poetas que hizieron fabulas doctas de estas Metamorfosis y transformaciones, que no pretendian otra cosa sino mostrarnos las malas costumbres, habitos o siniestros auisos, de que se visten las almas de los miserables hombres, que por soberuia son leones; por vengança, tigres; por luxuria, mulos, cauillos, puercos;

por tiranía pezes; por vanagloria, pavones; por sagacidad y mañas diabólicas raposas; por gula, gimios y lobos; por insensibilidad y malicia, asnos; por simplicidad bruta, ovejás; por trauesura, cabritos y otros tales accidentes y formas que sobreponen y edifican sobre este ser humano; y así se hacen estos monstruos y disparates, y todo para un fin tan apocado y tan vil como es el gusto de una vengança, de una sensualidad, de una honrilla, de una apariencia y estima, y otras tales que no llegan apenas al paladar, ni a mojar la boca, qual es el gusto y saborcillo de una fresa o madroño, y el olor de sus flores, que aun muchos con el olor se sustentan.

Quisiera que todo el mundo estuviera tan lleno de los traslados de esta pintura como lo esta de la verdad y del original de donde retrato sus disparates Geronimo Bosque, porque dexado aparte el gran primor, el ingenio y las extrañezas y consideraciones que ay en cada cosa (causa admiracion como pudo dar en tantas una sola cabeça) se sacara grande fruto, viendose allí cada uno tan retirado al viuo en lo de dentro, sinò es que no se advierte lo que esta dentro de si y esta tan ciego que no conoce las pasiones y vicios que le tienen tan desfigurado en bestia o en tantas bestias. Y viera también en la postrera tabla el miserable fin y paradero de sus estudios, exercicios y ocupaciones, y en que se truecan en aquellas moradas infernales. El que toda su felicidad ponía en la musica y cantos vanos y lasciuos, en danças, en juegos, en caças, en galas, en riquezas, en mandos, en vengança, en estimación de santidad y hypocresia, vera una contraposicion en el mismo genero, y aquel gustillo breue, conuertido en rabia eterna, irremediable, implacable. No quiero dezir mas de los disparates de Geronimo Bosque; solo se advierta que casi en todas sus pinturas, digo en las que tienen este ingenio (que como vimos otros ay sencillos y santos), siempre pone fuego y lechuzas. Con lo primero nos da a entender que importa tener memoria de aquel fuego eterno, que con esto cualquier trabajo se hara facil, como se ve en todas las tablas que pintó de san Anton. Y con lo segundo dize que sus pinturas son de cuydado y estudio y con estudio se han de mirar. La lechuzas es ave nocturna, dedicada a Minierua y al estudio, simbolo de los atenienses, donde florecio tanto la Filosofia, que se alcanza con la quietud y silencio de la noche, gastando mas aceite que vino" (12).

Una necesidad económica y de orgullo, más de esto que no de aquello, hizo fuesen discutidos en España a principios del siglo XVII, los presuntos derechos que tenían los artistas a ser francos de impuestos (13) por no considerar las artes como oficio manual, sino como profesión que reyes y príncipes habían ennoblecido con su cultivo y en la que trabajaron Santos y personas de calidad eminente. Basados en estos principios y en una serie de consideraciones y argumentos, los unos rozando a la esencia de las cosas, los más a meras interpretaciones de autoridades — unas grecoromanas, otras de modernos — los artistas pleitean, redactan y hacen redactar, memoriales acerca de su ingenuidad. Es toda una corriente de pensamiento esforzada en demostrar, con multitud de ejemplos y razones jurídicas y hasta filosóficas esta presunta franquicia. Para lograr esta demostración llegase a toda suerte de extremos. Un día u otro merecerá un estudio cabal su contenido, en cuanto al ideario que los informa, y en cuanto al elemento jurídico que mueven. Ahora, para nuestro objeto, digamos solamente que entre tales textos está el de Juan de Butrón *“Discursos apologeticos en que se defiende la ingenuidad del arte de la pintura”* (Madrid 1626) que no resulta ser más que una compilación de lo que los anteriores dijeron. En él se encuentra una breve cita del Bosco: *“Y Gerónimo Bosco pintó caprichos que le dieron mucha opinión y cuando fuesen lascivos no se la quitarían”* (14), que es lo que ahora nos interesa. Notemos que en ella escribe *“pintó caprichos”* y que en su juicio aparece lo moral — la posible calificación de lascividad — y, a pesar de ella, la estimación de la obra.

Pesadamente y sin originalidad defendió Butrón sus ideas a través de los folios de su libro: por ello no podía perder un solo nombre, ni dejar de acusar en sus listas a pintor con fama. Hacíale falta pues, aducir en ellas el nombre del Bosco entre las personalidades eminentes que cultivaron las Bellas Artes con fama y provecho; entre ellas le coloca. Pero, vemos en su juicio — que es anterior a 1626 — su duda acerca de la moralidad de la obra del flamenco; y como no la enjuicia, como los renacientes, por su calidad de dibujante y por su fantasía, ni la acepta como ejemplo moral tal y como el P. Sigüenza propugnaba. Un plateamiento distinto, tratando no más de la nombradía, que era lo que le interesaba y luego el *“y cuando fuesen lascivos”*; dando valor al elemento moral, en su juicio. Con ello el enfoque de los mismos se transforma de raíz. Y aunque las conclusiones no sean las mismas, coincide la posición de Butrón con la de Quevedo y

la de sus antagonistas, y con la del cauto Pacheco, que luego presentaremos. Porque Butrón hace en su escueta cita una crítica de la obra del Bosco, basada en su posible lascivia, aunque aduzca su nombre por la extensa fama de que gozaba.

Fray Francisco de los Santos

Con fortuna, pues tuvo durante el siglo xvii hasta tres reimpressiones — en 1667, 1681, 1698 — y con poca originalidad, nos aparece la obra de Fray Francisco de los Santos sobre el Monasterio de El Escorial, tratado que sigue en orden del tiempo a la de Fray José de Sigüenza. De creer en los que estudiaron la Memoria de Velázquez sobre las pinturas de El Escorial, obra de un falsario del siglo xviii o del pasado — quizás de A. de Castro — deben ser del gran pintor ciertos juicios de Santos, los más agudos de toda su obra y los que la apartan de las descripciones y de las críticas de su plagiado Sigüenza (15). Como éste fué Fray Francisco de los Santos, jerónimo de El Escorial, cronista de la Orden y autor de varias historias, a más de esta que aprovechamos para nuestro objeto: pero no es del caso ni podemos detenernos en hacer mención de lo que se sabe de su vida y de sus restantes obras.

De éstas nos importa lo que escribió sobre el flamenco, que no es más que lo que sigue y que, en conjunto y en detalle, aunque aderezadas de otra manera, resultan ser las ideas de Sigüenza. Sigue siendo el Bosco para fray Francisco, pintor de devoción y autor de cuadros ejemplares, y las diablerías y las monstruosidades cosa de ejemplo: y también tenemos en estos párrafos el recuerdo a Merlin Cocayo y el parangón de ambas obras. Sin embargo, un menor entusiasmo mueve su pluma. No encontramos con su solemne latido la prosa del fray José de Sigüenza, bella y fiel descriptora de las pinturas y panagerista de los complicados sucesos que forman la trama de las burlescas y dramáticas escenas. En Santos, sólo un describir y alabar de manera escueta, no sé si hijos de una transformación de sus juicios, a pesar de los mantenidos por respeto a la tradición del Monasterio y la palabra de Sigüenza, o hijos tan sólo de una distinta manera de concebir la descripción. Quizás latan ambas cosas a un tiempo; recordemos que en vida de fray Francisco corría una versión del pintor contraria de la que Sigüenza popularizó, y también como él mismo enjuiciaba su prosa escrita "a más breve tono" que la de Sigüenza (16).

Dice en su "*Descripción breve del Monasterio de San Lorenzo el Real de El escorial*" (17):

“De Geronimo Bosco ay dos Tablas de aquella estraña manera, por donde se hizo célebre; una es, quando nuestro Salvador llevaba la Cruz a cuestas; otra de San Antonio Abad.”

Luego añade, describiendò la *Celda Baxa del Prior*:

“...Los tres son de Geronimo Bosque, que fue entre los pintores como Merlin Cocayo entre los Poetas, que por el camino de las burlas, y al parecer disparates, y cosas de risa, dió a entender las veras de su valentia: assi en la inventiva rara de las Historias, como en el primor de la execución. En la una significa las tentaciones de San Antón, idea que executó muchas vezes, por ser sujeto donde podia descubrir estraños efectos. De una parte se ve aquel Santo principe de los Eremitas, con rostro sereno, devoto, contemplativo, sosegado y llena de paz el alma. De otra se descubren animales fieros, chimeras monstruosas, fuegos, muertes, amenaças, vivoras, dragones y otras infinitas fantasias espantosas, que el enemigo forma para trastornarle y derribarle de su entereza santa, que pone admiración ver tantas invenciones.

El pensamiento y artificio del otro Quadro, está fundado en aquel lugar de Isaias, en que por mandato de Dios, dize a voces: Toda Carne es heno, y toda su gloria como flor del campo: y assi pinta en el uno un carro de heno, y sobre el heno los deleytes de la Carne, la Fama y la ostentación de su gloria, y alteza, figurando en unas mugercillas, tañendo y cantando, y la Fama de Demonio, con alas y trompeta, que publica su grandeza y regalos. Tiran este carro siete Bestias fieras, simbolos de los vicios capitales, y alrededor van siguiendole los hombres, donde ay de todos estados, solicitando alcançar essa gloria, unos con escaleras, otros con garavatos, otros trepan, otros saltan, y buscan quantos medios pueden para llegar a arriba: unos ya que estaban en lo alto, caen: otros atropellados de las ruedas, perecen: otros gozan de aquel ayre vano, y al fin todo el anhelo es por alcançar del Heno. Yo confieso que se lee mas en esta Tabla, en un instante para la enseñanza y desengaño, que en otros libros en muchos días. El otro es de la adoración de los Reyes, cosa grande (18).

“Los de Basan son copias... Los de Bosque son originales y entre ellos uno que está en el testero, Quadro grande, aunque de figuras pequeñas, es de las mas raras inventivas que se han visto significadas con el Pincel.

Hombre en el Parayso. Tiene este quadro sus Puertas, y en la

una pintó la Creación del hombre, y como le puso Dios en el Parayso, primer Palacio suyo, donde dominó a los Animales de la tierra y Aves del cielo. Luego se sigue en el quadro aquello en que se ocupa el hombre desterrado del Parayso, y puesto en este mundo: y para significarlo, fundándose ingeniosamente en aquel lugar, que diximos de Isaias: Toda Carne es heno y toda su gloria como flor del campo: pinta una Florecilla y Frutilla, de estas que llamamos Fresas, que son como unos Madroños pequeños, que en algunas partes llaman Mayotas, que apenas se gustan quando se acaban, que es propio de los bienes humanos: ya los hombres empeñados en solicitar essa gloria: ya con este vicio ya con el otro, imitando a los brutos en su proceder, y haziendose por la soberbia Leones, por la vengança Tigres, por la luxuria Puercos, por la tirania Pezes, por la vanagloria Pavones; por la sagacidad Raposas, por la gula Lobos, y otras semejantes transformaciones y metaforsis, solo por un fin tan apocado, y tan vil, como es el gusto de una sensualidad, de una honrilla, de una apariencia, y estima, que a semejança de una Fresa apenas llegan al paladar, ni a mojar la boca quando faltan, y como el olorcillo de sus flores, se desvanecen. No puede aver cosa mas ingeniosa, ni de mayor primor en la estrañeza de lo que aqui representa.

En la otra Puerta del quadro, pinta el paradero y fin miserable de estas ocupaciones y vicios de los hombres. El que toda su felicidad ponía en la música, en danças, en juegos, en caças, en galas, en mandos, en riquezas, en hypocresias, ve trocadas essas cosas en el infierno, con unas contraposiciones rarissimas y espantosas: y aquel gustillo breve, convertido en rabia eterna. Todo el mundo avia de estar lleno de los traslados de esta Pintura, para que se viesse en ella, que los disparates, no son fingidos de Bosco, sino sacados del original de los hombres, por cuyo interior passan tales locuras, accidenes y formas, que sobreponen, y edifican sobre este ser humano con sus malos habitos, costumbres y inclinaciones" (19).

En su última edición aportó a su texto correcciones, alguna de las cuales hace referencia a nuestro pintor. Así al describir el Coro del Prior (20) "Ay tambien una pintura... un San Antonio del Bosco y un San Gerónimo". En la capilla del colegio estaba entonces — 1698 — El carro de heno, que cita una vez más (21).

Jusepe Martinez (1602-1682) cuya biografía hizo por extenso su paisano, el gran coleccionista don Valentín Carderera, fué autor de unos "*Discursos practicables del nobilísimo arte de la pintura*", que vieron luz el siglo pasado, gracias a los cuidados de su biógrafo (22). Se valió para ello, como es notorio y como él mismo dice, de una copia tardía, no demasiado correcta y a esta circunstancia hay que achacar la difícil interpretación de algunos pasajes. El mismo original, escrita por Martínez a edad avanzada, no parece tampoco haberlo sido con galanura, sino que lo fué descuidadamente. Al correr de la pluma fueron surgiendo los recuerdos y los consejos, y a ello hay que achacar la vecindad del que nos ocupará, más que a otras y más profundas razones. Pero no podemos dejar sin comentario el que el fragmento referente al Bosco vaya precedido del que dedica al Greco, que "*trajo una manera tan extravagante*" (23). Quizás el recuerdo vino llevado de mano por la excepcional manera de ambos o por la errónea creencia de que el Boscó nació en Toledo, ciudad en donde se avecinó el Greco. El caso es que tras ocuparse de éste pasa a escribir lo que sigue:

Jusepe
Martínez

"En esta misma ciudad de Toledo hubo un pintor, hijo de ella, que dicen estudió mucho tiempo en Flandes, y volviendo a su patria, viendo muchos pintores que le aventajaban en hacer historia y figuras con mas estudio que el, dió por un rumbo y cosas tan raras y nunca vistas, que solían decir: el disparate de Geronimo Bosco, que así se llamaba, no porque debajo de ellas no hubiese cosas de grande consideración y moralidad. Referir lo que el pintó, fuera menester un libro entero para darlo a entender: sólo diré de tres para qué se conozca su raro capricho y fecundo ingenio, y fué una tabla de la tentación de San Antón, donde finge un infierno, en forma de un país muy dilatado, todo lleno de llamas, atormentando a muchos condenados, así de lejos como de cerca, con mucha propiedad y distinción: en el término principal de esta obra está el Santo tan atribulado, que se deja conocer padece grande fatiga rodeado de infinidad de demonios que le atormentan, de tan extrañas figuras y horribilidad, que sola una de ellas bastara a atemorizar cualquier animoso corazón; a mas de este he visto así en pintura como en estampas, los siete pecados mortales, con tanta viveza expresados, que es una maravilla y de grande ejemplo: a mas que hay

un genero de demonios tan espantables, que están atormentando a los condenados, según el pecado, con tan extraordinarios modos de tormentos, que es cosa nunca vista, y por este camino se hizo singular y llegó a merecer ser tenido en grande estimación, y muchos convienen que nuestro don Francisco Quevedo, en sus Sueños, se valió de las pinturas de este hombre ingenioso, porque inventó y pintó innumerables cuadros, así al oleo como al temple: no se sabe donde murió, solo se conoce que vivió muchos años por lo mucho que obró” (24).

En este mismo fragmento encontramos uno de los descuidos o errores en la copia o edición: cuando dice. “solo dire de tres”, y luego no describe más que una tabla de la tentación de San Antón y una serie de los pecados mortales. Luego sigue la afirmación relativa a Quevedo, que comentamos al tratar del escritor. No nos referimos ahora a la misma por no repetir conceptos. Tampoco creo que debemos ahora refutar la especie que hace del Bosco un pintor toledano. Versión extrema de aquella que quiere hacerlo residir en España basándose en las muchas obras que de su mano conservamos (25).

Todo el fragmento es ejemplar en la prosa de Jusepe Martínez, y aunque las descripciones de las obras son independientes de las que hicieron los escurialenses, su comprensión de la pintura del Bosco, sin embargo, es semejante a la que aquéllos, pues Jusepe Martínez la tiene como obra que incita a devoción, encerrando en sus diablerías y monstruosidades elevado ejemplo.

Castillo
Solórzano

En un romance jocoso dirigido a una vieja que se bañaba en el Manzanares que incluye Castillo Solórzano — n. en 1584, m. antes de 1648 — en su novela *Tiempo de regocijo* (26) se lee:

*Pudiera el vivo esqueleto
por lo horrendo y por lo monstruo
entre demonios magnates
pretender muy bien el proto,
y a copiar su original
con sus pinceles el Bosco
con más primor afectara
las tentaciones de Antonio.*

En él tenemos el recuerdo a la obra del pintor, ayuna de interpre-

taciones esta vez. Una vez más, fijóse la atención en lo monstruoso de la obra del flamenco, y de ello surge la comparación con la vieja, a quien se cubre — según larga tradición que no es del caso seguir — de tristes chanzas a su fealdad, a su delgadez y vejez.

Es a mi entender el “*Arte de la pintura*”, el más importante tratado referente a las Bellas Artes nacido de plumas españolas. Francisco Pacheco, su autor, recoge el pensamiento artístico de los manieristas italianos, pero al mismo tiempo afirma la posición naturalista, propia de los artistas españoles, y reúne, por tradición y consejo de conocedores, el pensamiento de la contrarreforma española con respecto a la pintura devota y a las Bellas Artes. En él se trata de las pinturas del Bosco, refiriéndose a las de El Escorial, citando al Padre Sigüenza y discrepando de él, e inclusive de las supuestas razones de la gran afición que Felipe II les tenía. Aun a trueque de extender la cita, vaya por extenso, pues sin lo que escribió antes de tratar del Bosco no se entenderá el pasaje que le dedica y las hondas razones que esgrime en abono de su crítica, y como ésta se asentaba en un doble fundamento; en un fundamento moral y en un fundamento estético. Sobre todo ello será luego ocasión; recojamos ahora lo que consta en la página 431 de su edición de 1649.

Francisco
Pacheco

“¿Hallaremos acaso algún pintor antiguo que se inclinase a estas cosas ordinarias i de risa? Parece que si, pues Plinio hace mención de uno (Lib. 35 u 10) llamado Dionysio, por sobre nombre Antropofago, que pintó solamente figuras con nombre jocoso, i entre ellas un hombre notable que se dezia Grilo, en habito ridiculo. De donde nació que a este genero de pintura la llamassen de alli adelante Grilo.

I en el mesmo lugar, también Pireico pintó cosas umildes, como Barberias, tiendas, comidas y cosas semejantes, por lo cual le pusieron por nombre Riparografo. Estas pinturas causaron gran deleite...

Tambien se deben celebrar las pinturas de noche, en que se esmeró el Basán... Pues que los bodegones no se deben estimar? claro está que si son pintados como mi yerno los pinta (alcanzándose en esta parte, sin dexar lugar a otro) merecen estimacion grandissima, pues con estos principios y los retratos, (de que hablaremos luego) halló la verdadera imitación del natural, adelantando los ánimos de muchos con su poderoso exemplo...

ral, alentando los animos de muchos con su poderoso exemplo...

Cuando las figuras tienen valentia, dibujo i colorido, i parecen vivas, i son iguales a las demas cosas del natural, que se juntan en estas pinturas que avemos dicho, traen sumo onor al Artifice. Pues en el cuadro del Mudo, donde se puso la con-tienda, o juguete del gato i perro, pintó tan bien una perdiz que dize el mesmo Autor [Sigüenza] que si llegamos a cogerla a de bolar. Pero a dicho antes maravillosas alabanzas de las figu-ras y cabeças del cuadro, particularmente de Santa Ana y San Josef. De la Santa, dize, que con significarse de mucha edad, se ven muestras de aver sido hermosa, que es mucho pueda hazer esto la pintura, que apenas lo haze la naturaleza, i la cabeça de San Josef nunca se acaba de loar: dizen que es del natural, i no se yo si despues de la del mismo Santo, hizo la naturaleza tan linda cosa. Esto es deste Autor. No le sucedió assi a Zeuxis cuando pintó el muchachò que llevaba unas ubas sobre la cabeça, a las cuales bolavan a picar los pajaros. Por donde airado contra su obrá dixo: Mejor e pintado las ubas que el muchacho porque si estuviera perfecto, las aves tuvieran miedo de llegar a ellas. Bien se vé por este hecho cuan impa-cientemente llevan los grandes Pintores que los que miran sus cuadros reparen i celebren las cosas menos importantes, i se olvi-den por las niñerías, de lo principal. Cuenta Pedro Mexia (Silva de Var. lecc. cap. 17) que refiere Estrabon en el libro catorceno, que Parrasio pintó en la isla de Rodas un Satiro junto a una columna, i encima della una perdiz, la cual hazia tanta ventaja a todo lo demas, que todo el pueblo dexava de mirarlo por alabar la perdiz i trayendo otras vivas, reclamavan i cantavan a la pintada: lo cual no pudiendo sufrir el Artifice, pidió licencia para raerla, porque deshazia la otra pintura, con ser tan exce-lente. I porque no falte exemplo moderno el Racionero Pablo de Céspedes pintó un famoso cuadro de la Cena de Cristo nuestro Señor, que yo e visto en la Iglesia Mayor de Cordova i teniendola en su casa, los que la venian a ver celebravan mucho un vaso que estaba pintado en ella, sin atender a la valentia de lo demas. I viendo que se les iban los ojos a todos a aquel juguete, enfurecido daba voces a un criado: Andres, borrarame luego este jarro, i quitamelo de aqui. Es possible que no se repare en tantas cabeças y manos en que è puesto todo mi estudio y cuidado i se vayan todos a esta impertinencia? Bas-tante documento para que se haga caso de las cosas mayores i

mas dificultosas, que son las figuras y se huya de semejantes divertimientos, despreciados siempre de los grandes Maestros: aunque algunos los buscan de propósito, como sucede en los ingeniosos caprichos de Geronimo Bosco, con la variedad de guisados que hizo de los demonios, de cuya invencion gustó tanto nuestro Rei Filipo segundo, como lo manifiesta lo mucho que junto deste genero. Pero (a mi ver) onralo demasiado el Padre Fr. Iosefe de Ciguença (I. Parte de la Historia de San Geronimo) haziendo misterios aquellas licenciosas fantasias, a que no combidamos a los Pintores.” (27).

Según ello, la posición de Pacheco es: en la pintura — en el arte — lo que importa son las figuras, “*las cosas mayores y mas dificultosas*” y no hay que ensalzar lo accesorio y los detalles — las uvas, la perdiz o el vaso de agua — aunque algunos, y entre ellos considera al Bosco, a posta las realzan y dan valor. La construcción de las frases nos lleva a considerar que Pacheco quiso comprender al Bosco entre los grandes maestros, a pesar de la esencialmente distinta manera de considerar la pintura que tenían y a pesar también, del juicio moralmente adverso que le merecen “*aquellas licenciosas fantasias a que no combidamos los pintores*”. Queda así voluntariamente en contra del criterio sustentado por Sigüenza y del gusto de Felipe II, y sus razones, que conocía, contra las que claramente se enfrenta, apoyándose en considerarlas obras menores, y, sobre todo, “*licenciosas*”. Juicio moral adverso por vez primera claramente expresado en la bibliografía española del Bosco aunque Butron ya le apuntara.

En sus conocidos “*Dichos y hechos del Señor Rey Don Felipe Segundo*” (28), recuerda Porreño al elogiar y describir los sitios reales, las pinturas del Bosco que albergaban, poniendo su nombre junto a los de los más grandes maestros de la pintura. Un recuerdo solo, sin juicio que lo acompañe, lo que no es de extrañar pues su intención era muy otra que la de tratar del arte y los artistas. Ni por asomo estuvo en su intención hacer crítica. Dice:

Baltasar
Porreño

“*El Pardo... Antes que se quemara esta casa, avia en ella famosos tableros y lienços de pintura de Ticiano, Antonio Moro, Geronimo Bosco...*” (29).

Lope de Vega

Lope de Vega, cuya biografía no vamos hacer y tampoco el juicio de su fecundidad portentosa, a quien fuera aplicable aquella frase que otro dirigió al coleccionista aragonés Lastanosa — “*índice de lo creado*” — no pudo menos que recoger la obra del Bosco y su nombre, como conocidos que eran por los españoles sus contemporáneos. Y como material literario recogió, en más de un lugar de su copiosa producción, menciones del pintor.

Una vez lo hace siguiendo el consonante — aunque elogio sea la mención del Bosco junto a la de otros pintores por todos reconocidos como tales — pero el consonante obligaba y quizá no había razón de más hondura en este recuerdo. Es el caso de la cita que hace en la Egloga a Claudio (30).

*“Al tres veces heroico lusitano
gran Duque de Verganza, aunque con tosco
píncel, que no de Bosco
de Rubens o el Basano
pínté aquel monte, que en valor compite
con cuantos bañan Febo y Anfitrite.”*

Añadamos que nada tienen entre sí que ver los pintores mencionados, si no es la nombradía: unánimemente reconocida para Rubens y Basano mientras que, en otros lugares que no fueran España, la merecida por el Bosco, era, entonces, por olvido, ignorada.

Pero en la introducción a las rimas de Tomé de Burguillos, Lope fué más explícito. En ellas nos presenta nuestro gran escritor su valoración de la obra del Bosco, la cual está plenamente en la línea tradicional: cosa que no es novedad en el mundo de pensamientos de Lope, ahincando siempre al pensar y sentir populares.

*“Este libro — escribe — que sale a luz como si fuera expósito,
por donde conocerá el señor lector, cual es el ingenio, honor y
condición de su dueño, y en muchas partes los realces de sus
estudios entre las sombras de los donaires, a la traza que el
Bosco encubría con figuras ridiculas e imperfectas las morali-
dades filosoficas de sus celebradas pinturas... (31).*

En otra ocasión escribió también elogios de nuestro pintor. Fué en su “*Epístola a un Señor destos Reynos*” (32) en donde se lee:

*“Dos docenas de versos de Geronymo Bosco, si bien pintor
excelentissimo e inimitable, que se pueden llamar Salios, de*

quien dice Antonio: Saliorum carmina vix suis Sacerdotibus intellecta, han sido el remedio del arte y la ultima lima de nuestra lengua.

En ambas oraciones encontramos, una vez más, la versión del Bosco moralista; que en sus pinturas, como en graves libros, encerraba, aunque entre burlas, doctrinas de provechosa enseñanza.

No hay discrepancia entre esta posición y la del P. Sigüenza. Y como en éste no hay una sola línea que encierre crítica de los valores plásticos del pintor, lo cual debe relacionarse en ambos con su conocida posición estética, que les hacía considerar que "*ut pictura poesis*". "*La pintura... era poesía muda y la poesía una pintura que habla*" (33).

Acerca de la personalidad de don Francisco de Quevedo poco diremos; nuestros juicios, forzosamente someros, serían para vosotros de poco interés.

*Francisco
de Quevedo*

Quevedo en su extensa obra escrita trató temas que se refieren a disciplinas diversas; y lo hizo en muy distinto tono, pero siempre con desnuda y genial profundidad. En ellos voltea el sentido de las ideas y de las cosas, y fuerza las palabras a seguir la fluencia de su pensar y a amoldarse al mismo.

Trató poco de las Bellas Artes y de los artistas, y siempre de paso. Su más importante composición a este respecto, su silva: "*Al pincel*", está por estudiar, y a fe que lo merece. Como otros escritores, en varias ocasiones, tuvo presente la obra de nuestro pintor, siendo del mayor interés para la historia de la valoración del Bosco en España el testimonio que proporciona aquel verso que recogí hace algunos años, en revista barcelonesa (34).

Escribí entonces acerca del sentido que podía tener un verso de la silva escrita por Quevedo contra Góngora, que comienza: "*Alguacil del Parnaso, Gongorilla*", y que es composición capital entre las muchas — llenas de variadas injurias e improperios — que se cruzaron en aquella guerra literaria, movida entre ambos, y en la que tantos otros intervinieron. Quevedo escribió en esta silva:

*"...trata de extremaunción y no de musas
que escribes moharraches
Bosco de los poetas.
Todo diablos y culos y braguetas,
que con tus decimillas,*

*adjetivos, demonios y capillas,
contra el pulpito flechas...* (35).

"*Bosco de los poetas*" era el verso origen de aquella nota. Si en un principio pensé en una explicación puramente formal, es decir, que la aproximación por Quevedo de estos nombres del Bosco y Góngora fué simplemente producida por la "monstruosidad" de sus respectivas obras: más tarde, al encontrar cierto fragmento del "*Alguacil endemoniado*" comprendí que el calificativo no fué dirigido a lo formal de la obra, sino a lo íntimo del enemigo. A lo más sensible y doloroso, si había error en el calificativo; a lo más escondido e inconfesable, en todo caso.

Dice así Quevedo en su sueño "El Alguacil endemoniado":

"Mas dejando esto, os quiero decir que estamos muy sentidos — habla un diablo — de los potajes que hacéis de nosotros, pintándonos con garras sin ser avechuchos; con colas, habiendo diablos rabones; con cuernos, no siendo casados; y mal barbados siempre, habiendo diablos de nosotros que podemos ser ermitaños y corregidores. Remediad esto, que poco ha que fué Jerónimo Bosco allá y preguntándole porque habia hecho tantos guisados de nosotros en sus sueños, dijo que porque no habia creído nunca que habia demonios de veras." (36).

Considerada así por Quevedo la obra del Bosco — a más de otras consecuencias que luego intentaremos exponer — nos da una explicación del sentido en que fué escrito ese verso de la silva antes mencionada; explica el injurioso matiz que dió Quevedo a Góngora llamándole "*Bosco de la poesía*". Nos muestra con claridad la idea que Quevedo hacía de Góngora, o de como le presentaba; tanto da para nuestro objeto.

Y es de notar que la frase aparece al seguir de una línea de pensamiento frondosamente injuriosa y que se presenta como culminación de la larga serie de injurias proferidas en esta guerra literaria.

En la citada silva — tan interesante para el conocimiento de la persona física y moral del satirizado y aun no completamente aprovechada (37) — Quevedo presenta a Góngora como hombre servil (¿algo más?). "*Pues tu lengua maldita ... profesó ya de paño de servicio, como mal sacerdote, jugador y marrano: pulpito con garito y sinagoga,* (Quevedo alude también a esto último en el magnífico soneto que comienza: "*Tantos años y tantos todo el día,* en el verso

que dice: *No altar, garito si, poco cristiano/mucho tahir, no clérigo, si harpia* (38). Y como si eso fuera poco contra el hombre, dominado por todos los vicios, no falta el castizo insulto, *que de atras os conocen florentines*; y entonces, como dando la razón, la fuente de tanta ruindad, escribe, 'incrédulo como el Bosco — *Bosco de la poesia* — (en otra coposición: *menos hombre, mas Dios, Góngora hermano*) y como el pintor, hombre burlón e irreverente: *contra el púlpito flechas...*

El juicio revelado por el anterior fragmento, fué juicio dirigido sobre el más trascendente sentido de la obra del Bosco. Fué un intento de interpretación de la misma, suponiendo la incredulidad del pintor causa de sus diablerías, de sus monstruosidades y de sus burlas. En él (39), se enfrenta con la tradicional interpretación que hacía del Bosco un moralista que en sus pinturas presentaba en forma simbólica, grandes verdades y maduros consejos.

No fué este fragmento el único que Quevedo dedicó al Bosco. En la vida del Buscón le cita de nuevo, cuando cayendo el protagonista en la compañía de aquel don Toribio de retumbante apellido y de sus amigos, caballeros de mil industrias, al vestirse los lucidos andrajos que por único indumento traían y con los que salían por Madrid a ejercer sus nada honrados quehaceres, poniéndoles en orden y para remendar sus muchos desgarros dice que...

"empuñaron aguja y hilo para hacer un punteado en un rasgado y otro. Cual para culcusirse debajo del brazo estirandole se hacia L. Uno hincado de rodillas, arremedando un 5 de guarismo, socorria a los cañones. Otro, por plegar las entrepiernas, metiendo la cabeza entre ellas se hacia un ovillo. No pintó tan extrañas posturas Bosco como yo vi; porque ellos cosian, y la vieja les daba los materiales, trapos y arrapiezos de diferentes colores, los cuales había traído el soldado." (40).

Queda patente con la sola lectura del fragmento que no fueron juicios ni valoraciones morales los que llevaron esta vez a Quevedo a aproximar los pícaros a la obra del Bosco. Contrariamente al fragmento anteriormente citado, en éste asiéntase el parangón entre ellos y el Bosco tan sólo en la semejanza externa, en la semejanza formal de las representaciones en complicadas posturas y estrafalarios ademanes. Y aunque menos interesante, es sin embargo digno de ser recogido, pues nos revela como Quevedo tuvo presente con vario motivo y en varia ocasión, la obra genialmente burlesca y hondamente dramática del pintor flamenco.

Sobre este influjo del Bosco sobre Quevedo, mucho se ha escrito. La idea es vieja, tanto como que es contemporánea al escritor. Para algunos, como veremos, Quevedo se vió influenciado por el Bosco en sus Sueños — idea que ha pasado por Manuales —, según ellos luce en sus sueños una inspiración hija de las pinturas del flamenco.

Ya aparece en Jusepe Martínez en sus "*Discursos practicables del nobilísimo arte de la pintura*" de los que hicimos extensa mención; en los que después de hacer elogios a su "*raro capricho y fecundo ingenio*", nos dice que

"por este camino se hizo [El Bosco] singular y llegó a merecer ser tenido en grande estima y muchos convinieron que nuestro Don Francisco de Quevedo en sus sueños se valió de las pinturas de éste hombre ingenioso..."

No creemos en la posibilidad de una directa filiación de los Sueños de Quevedo. Estos la tienen extensa y lejana; y su larga genealogía la hizo Cejador (41). Demasiada facultad creadora poseía Quevedo para constreñirse a imitar: demasiados ejemplos literarios existían a su alcance para necesitar de estas pinturas, cuyo autor fué el primero en denunciar como a ateo.

Estilísticamente no nos parecen nada semejantes ambas obras: la vibrante, la revoloteante imaginación de Quevedo, producía escenas llenas de humor y de acidez, en las que los personajes surgen y desaparecen, sólo indicados y bañados en una atmósfera tan fluida como ellos mismos. Nada tienen que ver con los exactos y fantásticos personajes y los monstruos del Bosco, habitando unos irreales paisajes siempre lúcidamente detallados por crudas luces. Tan lúcidamente detallados, como ellos mismos lo fueron en su fantástica y alucinante realidad.

Hay que buscar en las guerras literarias, y en el enjuiciamiento del Bosco como incrédulo, como ateo, la razón de esta aproximación de su nombre a la obra de Quevedo. Véase el ejemplo.

Luis Pacheco
de Narváez

Luis Pacheco de Narváez, encubierto bajo el nombre de el Licenciado Franco-Furt — y quizás tras de él el P. Niseno —, es uno de aquellos feroces escritos de polémica literaria, en el titulado "*Tribunal de la Justa Venganza*"; violenta invectiva menudamente analizadora de la obra de Quevedo, pero escrita sin pecar por ingeniosa ni por aguda, aunque sí de violenta (42), escribe en el cargo nono que contra Quevedo presenta:

“...Hace [Quevedo] a unos demonios mal barbados; a otros, entrecanos, lampiños, zurdos, corcovados, romos, calvos, mulatos, zambos, cojos y con sabañones... los jueces... dijeron que don Francisco de Quevedo parecía ser aprendiz o segunda parte del ateista y pintor Jeronimo Bosque, porque todo lo que este ejecutó con el pincel, haciendo irrisión de que dijese que había demonios, pintando muchos con varias formas y defectos, había copiado con la pluma el dicho don Francisco; y que si fué con el mismo intento que el otro en la dudativa acerca de la inmortalidad del alma, lo tenían por sospecha, aunque no lo afirmaban.” (43).

No vamos ahora a entrar en busca de la relación que puede haber entre uno y otro pasaje. Parecería este último hijo del antes citado de Jusepe Martínez si el libro de éste hubiera visto la luz pública cuando fué escrito, pero como no fué así y sólo ha sido divulgado a partir del siglo pasado, gracias a la edición de Carderera, la coincidencia formal no revela filiación mutua.

Importa señalar solamente, como la idea de la incredulidad del Bosco—“del ateista y pintor”— se esgrime en contra de Quevedo, su sedicente imitador.

Es éste un párrafo que confirma la estimación de Quevedo y nos hace ver cómo esta consideración de la obra del Bosco, como obra de un incrédulo, fué habitual a mediados del siglo XVII, en los medios intelectuales madrileños, en los que se movían, a más de Quevedo y Pacheco de Narváez, el P. Niseno y Góngora ¿cómo fuera, si no, comprendido el calificativo de Quevedo contra éste? ¿Qué otra razón podía haber, si no ésta, para utilizar Pacheco de Narváez la misma imagen en el *Tribunal de la Justa Venganza*?

Aquel don Alonso Gerónimo de Salas Barbadillo, madrileño nacido en 1581, es autor de otras citas referentes a nuestro pintor en dos de sus obras, que son, como de todos es conocido, tan numerosas como poco estudiadas. En su “*Casa del placer honesto*” escribió:

Alonso Gerónimo de Salas Barbadillo

“Vi mas peregrinas figuras que las que pinta Gerónimo Bosco en las tentaciones de aquel Santo, cuyo animal aborrecen los cristianos modernos, y cuyo fuego les castiga.” (44).

En su “*Coronas del Parnaso y Platos de las Musas*”, que es obra tardía, recuerda también al pintor. Escribió:

“De verte pintar estoy por atreverme yo a pintarte. Mas, ¿quién, no siendo Geronimo Bosco, osará retratar los monstruosos disparates de tu cara?” (45).

En uno y otro caso aparece tan sólo el recuerdo de lo “monstruoso” y de los “peregrino” de la obra de pintor. Salas Barbadillo juega con el recuerdo que presume existente en sus lectores para usar entre sus ironías y sus críticas la obra del Bosco como ejemplo de lo fantástico y monstruoso. No más que este recuerdo formal: no hay en estos fragmentos valoración de ninguna especie.

Baltasar
Gracián

Baltasar Gracián en *El Criticón* escribió:

“Comenzó Andrenio a admirar y Critilo a reir. Haced cuenta, dijo Quirón, que soñais despiertos. Oh que bien pintaba el Boscó! Ahora entiendo su capricho.”

Si queréis toda la cita para mayor exactitud y claridad, heLa aquí, va apostillada al margen con una breve definición del pasaje “*Necios ensalzados*”, “*Sabios abatidos*”.

“Asomaban ya por un cabo de la plaza ciertos personajes, que caminaban tan graves con las cabezas hacia abajo por el suelo, poniéndose del lodo y los pies para arriba muy empinados, echando piernas al aire, sin acertar a dar un paso, antes a cada uno caían, y aunque se maltrataban harto, porfiaban en querer ir de aquel modo tan ridiculo, como peligroso. Comenzó Andrenio a admirar y Critilo a reir. Haced cuenta, dijo Quiron, que soñais despiertos. Oh! que bien pintaba el Bosco! Ahora entiendo su capricho. Cosas vereis increíbles. Advertid que los que habían de ser cabezas por su prudencia y saber, esos andan por el suelo, despreciados, olvidados y abatidos, al contrario...” (46).

Luego nada más; toda la extensa obra del Jesuíta, hormigueante de alusiones y definiciones, no dice nada más — o yo no supe dar con ello — acerca de ese pintor al que conocería por las obras existentes en la Corte y las que en Valencia estaban y están. Tampoco atino a saber a qué obra del Bosco se refiere Gracián — si es que a alguna concretamente se refiere — pero esto importa menos. Digamos también que si bien no hay alusiones escritas en esa extensa obra del jesuíta, que comprende toda la moral, el hombre todo y el mundo verdadero y amañado por el hombre — exploración del

mundo, regla y guía de su vivir —, en toda ella puede verse patente una analogía de intención y de manera.

En tanta "crisis" en la que la fría intención agudamente satiriza, sacando a un tiempo figuradas y verdaderas efigies de los hombres y sus vicios, con la fría crueldad de presentarles cual son, cercanos a lo animal, a lo bestial, a lo diabólico, más que a la Divina perfección, encontramos no un eco, sino una semejanza honda con la obra que el Bosco había dejado en sus diablerías.

Los vicios en Gracián y los defectos, adoptan cara, pero de monstruos. Surgen de la intención horribles, medio hombres, medio diablos, medio plantas o animales. La pesadilla se logra a fuerza de hacer duramente presentes, entremezclándose, la realidad y el símbolo; las monstruosidades que el mundo lleva en su seno. Y se logra a fuerza de hacerlas visibles con detalle, claramente percibido e implacablemente expuesto. Lo que en el Bosco es minuciosidad despiadada y exactitud, fantasía alucinante y realidad detallista, en Gracián es minuciosidad verbal y adjetivación brillante e implacable. La blanca y transparente luz fría que baña los cuadros del Bosco, baña también estas escenas de Gracián en las que los hombres y los monstruos permanecen crueles y odiosos exhibiendo impúdicos, con todo detalle, sus monstruosidades y su humana condición.

¡Ahora entiendo su capricho! Esta interna semejanza en la motivación de sus obras, es la que hace exclamar así al escritor, al explicarse en este pasaje un detalle, posiblemente recordado, de alguna de las pinturas del Bosco que viera. La fría pasión del aragonés expláyase aquí, manifestando su admiración por la obra pictórica del flamenco.

Sería lanzarse a fantasías el intentar determinar si Gracián consideró al pintor como hombre creyente o como incrédulo y si tuvo su pintura como expresión de fe o de encubierta incredulidad; y hasta qué punto su semejanza alcanzó a lo íntimo de su posición ante el mundo.

También Lázaro Díez del Valle trató en sus apuntes de las obras del Bosco. Aunque su obra sea trascendental por los datos referentes a la historia de la pintura en Madrid, y por el eco que los mismos han tenido en quienes conocieron su manuscrito (47), el juicio que le mereció nuestro pintor no tiene demasiado interés — sólo la ambigüedad de su última frase — ni revela crítica personal, ni permite encuadrar su pensamiento crítico entre los varios grupos de comen-

Lázaro Díez
del Valle

taristas de su obra. Hagamos notar, sin embargo, cómo alcanzó el conocimiento de la obra del Bosco como tantos más, de los cuadros existentes en las colecciones Reales.

“Gerónimo Bosque, fue raro pintor y muy conocido por sus muchas y singulares obras. Hay de su mano en el Escorial y en el Palacio Rl. del Pardo muchas y raras pinturas y admirables por el extraordinario camino que las obró.” (48).

¿Cuál fué el extraordinario camino que las obró? ¿Se refiere acaso a la inventiva? Posiblemente a ella se refiere, y no, a circunstancias técnicas.

Gonzalo Argote de Molina

Dedica Argote de Molina en su conocido discurso sobre la montería, un recuerdo al Bosco. Refiérela al describir la Casa Real del Pardo, y lo hace recordando una extraña figura de muchacho gigante y monstruoso. Sobre lo que fuera esta pintura — hoy perdida — ni si la misma fué de mano del Bosco o si en esta cita hay confusión debida a la consideración común de que nuestro pintor fué autor de diablerías y monstruosidades, es cosa que no podemos determinar. Sin embargo debemos hacer hincapié sobre este dato recogido en éste, como en tantos lugares más, de la afición sentida en la Casa Real española por los retratos de los monstruos, enanos y otros seres semejantes. Ya diremos luego el enlace que puede existir con la afición a nuestro pintor (49). Escribe Argote:

“De mano de Hieronimo Bosco pintor de Flandes, famoso por los disparates de su pintura, se ven ocho tablas, la una dellas de un extraño muchacho que nació en Alemania que siendo de tres días nacido parecía de siete años, que ayudado con feisimo detalle y gesto es figura de mucha admiración, a quien su madre está envolviendo en las mantillas. Las otras tablas son las tentaciones de Sant Antón...”

El Anónimo del «Discurso de la viuda de veinticuatro maridos»

Estas pinturas del Bosco, conservadas en el Pardo y que citaron Porreño, Lázaro Díez del Valle y Gonzalo Argote de Molina, fueron también tenidas en cuenta por el anónimo autor del “Discurso de la viuda de veinticuatro maridos” que editó Castro, según un manuscrito de Gayangos (50).

Escribió, sobre la viuda, a la que hace “tan alta de cuerpo, que

para muletilla le viene corta una pica de veinte y cinco palmos: y esto no es mucho, si esta averiguado que de ordinario tropezaban los vencejos en ella, flaca, que en huesos procede apostarlos con muertos de docientos años; no habla entre dientes, sino entre colmillos, que cada uno puede ser envidia de la quijada de Sansón...” siguiendo a este tenor su descripción minuciosa y el protagonista dice que “en su tiempo la retrató el Bosco: y si el fué mas antiguo, le imitó naturaleza, pues está en el Pardo, entre sus delirios, en el cuarto de Su Alteza.” (51). El recuerdo de lo fantástico y monstruoso solamente, y una vez más.

También Moreto, el dramaturgo madrileño — nacido en 1618 — Moreto
hace alusión a nuestro pintor en una de sus comedias. Dice Lesbia:

*No pintó el Bosco, señora,
figura de tales gestos (52)
¿No le has visto?
¡Dios me libre!
Lucrecia la responde.*

En otra ocasión escribió:

*Yo quedo
advertido. ¡Hay tal mujer!
El Bosco en sus embelecos
no pensó transformaciones
tan extrañas como ha hecho. (53)*

Los rasgos caricaturales y extremosos recógense aquí como en aquel fragmento de Quevedo que copiábamos. No hay en Moreto intento de interpretación: no hay más que el recuerdo de una obra vista y de ella lo fantástico de ademanes y la festividad y extrañeza de las imitaciones. Y, también la nombradía del pintor, viva como en tantos españoles.

Unos años mayor que Moreto, pues nació en 1581 y en Tasco, Juan Ruiz de Alarcón vivió la mayor parte de su vida en Madrid, en donde escribió las comedias que le dieron nombradía. Metido en la vida literaria desató su persona, contraecha y ridícula al decir de todos, un sinfín de sátiras y de pullas, y contra él escribieron, sin caridad alguna, ferocidades, Góngora, Lope, Tirso y Quevedo, entre otros muchos más. Pero esto es cosa conocida (54). En una de estas

*Juan Ruiz
de Alarcón*

composiciones encontramos también el recuerdo al Bosco, y la comparación de su obra con la del poeta corcovado. "Profecía de Jerónimo Bosque" se le llama en aquellas seguidillas (55) tituladas:

A Don Juan de Alarcon, corcovado.

*Don Juan Ruiz Corcova.
Si no alza el dedo
de no hacer comedias
baje el gregüesco.
¡Jesús! ¿qué tengo?
Alce la camisa
y azotarelo.*

*Señor Lope de Vega
yo le prometo
de no hacer comedias
ni hablar en verso
¡Jesús! ¿qué tengo?
Que de los poetas
es el maestro.*

*Pues el buz le hago,
muerda poquito
y unas coplas me cante
contra si mismo
¡Jesús! ¿qué tengo?
que si no me canta
le cantaremos.*

*A ningún corcovado
daré ventaja
que una traigo en el pecho
y otra en la espalda.*

.....

*De Jeronimo Bosque
soy profecía,
porque soy disparates
si bien se mira.
¡Jesús! ¿qué tengo?
que es mi cara de buho
de rana el cuerpo.*

Como no podía menos de suceder don Sebastián de Covarrubias cita al Bosco en el Diccionario que tituló "*Tesoro de la lengua castellana o española*". Cita que nos indica una vez más la popularidad y fama de su obra, a la que compara con los grutescos. Escribió:

Sebastián de
Covarrubias

Grutesco. *Se dixo de gruta, y es cierto modo de pintura, remedando lo tosco de las grutas y los animalejos que suelen criar en ellas, y savandijas y aves noturnas. Podrás ver lo que escribió el cardenal Paleoto en el libro que hizo De imaginibus sacris et profanis, lib. 2, capite 37 usque ad 40. Julio César Capaccio, en sus emblemas, lib. I, capite 2, le parece se avia de dezir gottesco, por aver sido invención de los godos; pero más me quadra lo que tenemos dicho. Este genero de pintura se haze con unos compartimentos, listones y follajes, figuras de medio sierpes, medio hombres, syrenas, sphinges, minotauros, al modo de la pintura del famoso pintor Gerónimo Bosco (56).*

La existencia en Valencia de una coronación de espinas atribuída al Bosco, pintura que la crítica moderna considera tan sólo copia de taller (57), ha dado lugar a menciones en diferentes autores en las que aparece una estimación basada en las mismas razones de devoción que movieron a los escritores escorialenses. Tal es la posición del Padre Sala en su "*Historia del Convento de Predicadores de Valencia*" que aun sigue manuscrita (58) y pasará así, sin sensible variación a escritores posteriores, como al Padre Teixidor, su seguidor en una extensa obra, que también permanece manuscrita y que lleva por título "*Capillas y sepulturas del Convento de Santo Domingo*" (59).

Padres Sala
y Teixidor

Ambos escritores, sin ánimo de emprender crítica artística, tan sólo movidos por una cuidadosa voluntad de historiar cuanto de importancia encerraba su Convento, escribieron sobre esta pintura del Bosco. El primero hizo hincapié en la condición devota de la pintura y la rareza de los rostros. Escribió el Padre Sala:

"Un pòquito mas abaxo del altar estan dos capillitas a los dos lados a derecha e izquierda y como tenemos por tradición dicen que fueron hechas para en ellas hazer dos sepulcros y en ellos poner los cuerpos de las dos personas reales de los dichos dos Reyes [Alfonso V y Juan II] y como mudaron de parecer pu-

sieron dos retablos el uno del prendimiento del Señor en el huerto y el otro de Su Santísima coronación. Son ymagenes y pintura muy raras, diferentes rostros de los que ahora se pintan, muy devotos y que mueven a mucha y extremada devoción y convidan y mueben para que alli se aga oración.” (60).

El P. Teixidor, es aún más parco en su mención y salvo reputarle “celeberrimo” nada indica que exprese patente aceptación del arte del pintor o repulsión a ella. Escribió:

“La misma Sra Duquesa despues de la disposición respeto del antedicho retablo añadió: Y si les pareciere asi mismo que ay necesidad de otros retablos pequeños para otros altares donde se puedan dezir las dichas misas se hagan, e que para ello puedan aplicar las tablas pintadas de devoción que yo tengo. En cumplimiento de esto se pusieron dichas tablas pintadas del pincel del celeberrimo Geronimo del Bosco en las dos capillitas laterales. En la de la parte del Evangelio está la tabla principal de la Coronación de Espinas y en esta puso su nombre el pintor con letra gotica y dice Hyeronymus Boschus. En la capillita de la parte de la epístola ay dos tablas que servian para cerrar la principal y en ellas esta pintada la prisión del Huerto y no he visto si a sus espaldas ay alguna pintura.”

Los siguientes valencianos en orden cronológicos, conocieron esta pintura, y Ponz expresamente la menciona, escribiendo también, como veremos, sobre las rarísimas fisonomías, pero Orellana, si bien cita al Bosco, no determina la fuente de su conocimiento, y ninguno de los dos y aun menos Mayans, podemos suponer tuviesen presentes en sus juicios estas crónicas conventuales. Son pues dos escritores desligados de las restantes corrientes críticas, y estrechamente relacionados entre sí.

Marcos
Antonio
de Orellana

Si los más de los autores aquí considerados como interpretadores del Bosco excusan por su notoriedad una mención biográfica, don Marcos Antonio de Orellana la exige por ser punto menos que un desconocido. Nacido en Valencia el 24 de abril de 1731 murió en ella el 10 de mayo de 1813. Fué abogado y Académico de varias Academias. Escribió sobre toda clase de materias, siendo las suyas obras menores y olvidadas; sus obras principales las dejó inéditas y han visto luz hace pocos años. Hombre mediocre, apasionado erudito, recogió en

una de éstas — en su “*Biografía Pictórica Valentina*” — la historia de las artes de Valencia, en otra — en su “*Valencia antigua y moderna*” — calle por calle, plaza por plaza describió su ciudad natal.

De esta última obra es el fragmento que aprovechamos para nuestro tema (61), dice:

...“*No se extrañe, que como he dicho, no hayan reparado muchos, no obstante que el nombre vulgarmente Caraca signifique, o dé a entender figura de cara grande y abultada, porque ya se sabe que es uno de los milagros del dibujo saber hacer a un mismo tiempo las cosas grandes y pequeñas, sabiendo representar a la vista en pequeño círculo una figura muy grande, al mismo tiempo que por el contrario nos demuestra un personado muy pequeño en dilatado espacio, siendo las voces que declaran la cantidad de la figura, el ingenio, el arte y la industria, que supieron por medio de las facciones y disposición de los músculos del representado informarnos de la realidad cuantitativa, tanto en campo grande como en pequeño ¿que caras no pintó el Bosco a un tiempo grandes y pequeñas? Y hago solo recuerdo de este, porque todas las suyas mas que caras son caracas, como es sabido.*”

Orellana escribió sobre el Bosco desde Valencia; antes había estado en Madrid y no fuera extraño que allí viera las obras de nuestro pintor que en El Escorial y en Palacio se conservaban y las que se albergaban en otros lugares. Porque sabemos que allí le nació su afición a la pintura, que le duró la vida y que le llevó a coleccionar bastantes cuadros — ninguna obra de importancia — y a escribir sobre la pintura valenciana, su obra que ya citamos, lejano eco del Vasari y cercano de la parte III de Palomino.

Valencia albergaba entonces, como ahora, una obra de nuestro pintor que Orellana con toda seguridad vió; de ella acabamos de hacer mención. No importa demasiado el determinar si fué ésta la que originó el comentario transcrito, o fué originado por las pinturas vistas en Madrid, es muy probable que la coronación de espinas, hoy en el Museo de Valencia, fuera la causante directa del comentario.

Como toda la obra de Orellana, este fragmento está escrito pesadamente y a través de un casi juego de palabras y de su primaria crítica se dirige a lo externo, a lo formal de la obra. Considera Orellana el tamaño como elemento importante en el juicio estimativo de toda obra de arte. Idea que le fué grata y que motivó en varios lugares de sus obras juicios semejantes y semejantes disgresiones. No

fué idea propia; es de su tiempo y a juzgar por sus citas la debía al P. Feijóo, en uno de cuyos volúmenes de discursos se encierra. En aquel intitulado "*Lo maximo en lo minimo*", en cuyo párrafo 1.^o leemos:

"Con mas razon debieran apellidarse maravillas del mundo estas exquisitas menudencias que aquellas portentosas moles, cuya fabrica costearon las riquezas de muchos Reynos. La mayor gala del arte es introducir en poca materia mucha forma" ... "obrar con acierto las manos en lo que por su pequenez resiste la dirección de los ojos..."

Es ésta una de las "*cimas del eruditísimo*" P. Feijóo, como don Marcos Antonio decía, y le copiaba convencido de que:

"los partos del ingenio no se miden a varas de la magnitud, si al compas del esmero y del primor, subiendo mas de quilate la finura quando en menor recinto sabe encerrarse la grandeza de la mayor preciosidad, que en fin es grande maña saber comprehender "lo maximo en lo minimo" (62).

En su *Pictórica* nada escribió sobre el flamenco; ni le citó. Se preocupaba tan sólo de los valencianos. En esta única vez que le menciona, lo hace de paso, como ya se ha visto. Hombre de pocas ideas y sin sensibilidad artística relevante, no es de extrañar su falta de interés por descubrir el significado de la inquietante obra del flamenco.

Gregorio
de Mayans

Distinta es la posición de otro valenciano, de don Gregorio de Mayans, ante la obra del Bosco. Este prócer de las letras, este mecenas, dejó una obra inédita de la que sólo tenemos una defectuosa edición, la que publicó en 1854 "*un individuo de su familia*". Es la titulada "*Arte de pintar*" (63) y cuando Sánchez Cantón la manejó para extraer de ella lo que debía pasar a sus Fuentes, se lamenta de lo ligeramente que fué hecha la edición, y de los errores de bulto de la misma — hijos de lecturas incorrectas —. Parece en más de un momento como si lo publicado no fuera el manuscrito en su integridad, o como si en él hubiera lagunas o en la edición; quizás porque Mayans lo hubiese dejado sin retocar o sin concluir. El caso es que hormiguean errores y que hace falta una digna edición del mismo, si se salvó en la librería de sus descendientes, porque aun-

que no aporta datos extraordinariamente nuevos, sus juicios merecen atención ya que nos enseñan la independencia con que Mayans juzgaba la pintura, enfrentándose con los dogmatismos de su tiempo. Una vena castiza aflora constantemente: Menéndez Pelayo la descubrió bien pronto (64) y Sánchez Cantón ha hecho hincapié en su importancia (65).

Estos fragmentos que siguen, que se refieren al Bosco — bellamente escritos en su prosa clara y académica — son buen ejemplo de cómo Mayans le interpretaba dentro de la misma línea que arranca de fray José de Sigüenza, a quien naturalmente conocía, y con cuyas descripciones de los Bosco del Escorial compite, sino con ventaja, guardando honrosa independencia. Es bien claro en su adhesión a los juicios del agustino, el Bosco, dice:

“nada pintó contra la religión cristiana, contra cuya censura le defendió fray José Sigüenza historiador piadoso y docto.”

Pero copiemos lo que escribió por extenso, y también aquella frase que comienza:

“Consideró al género humano muy viciado y consiguientemente dignísimo de ser reprendido con amargas sátiras”, que es la misma posición que mantienen los escurialenses.

“La invención, o es propia, como la de Miguel Angel Bonarrota, o loablemente extraña, como la de José de Ledesma, o ridículamente caprichosa como la que refiere Claudiano, libro I, contra Eustropio, o extravagantemente ingeniosa y maravillosa, como la de Jeronimo Bosco, a cuyas pinturas llamaron los disparates de Bosque, porque se compone de partes en si perfectas al parecer, amontonadas disparatadamente, pero en realidad inventadas, y con relación al intento de la pintura seriamente ingeniosa, digna de saberse y admirarse.

Jerónimo Bosco pensó, que si iba por el camino ordinario de la pintura, no llegaría a la eminencia a que subieron Miguel Angel Bonarrota, Ticiano Vecelio y Rafael Urbino. Y así quiso abrir una senda estrecha, por la cual se encumbró a lo sumo del arte en lo que toca a la invención. Consideró al género humano, muy viciado, y consiguientemente dignísimo de ser reprendido con amargas sátiras, las cuales sobresaltan más oponiendo lo bueno a lo malo, las virtudes a los vicios, lo misterioso a lo profano.

Sus pinturas, pues, son diferentes. O representan cosas que

excitan la devoción, como la adoración de los Santos Magos; o la piedad, como la Pasión de nuestro Redentor, cuando iba con la Cruz a cuestras. En la primera pintura expresa el afecto piadoso y sincero de los sabios y virtuosos, en donde no se ve ninguna monstruosidad, ni cosas que puedan decirse disparates. En la otra pintura muestra la envidia y rabia de la falsa sabiduría, que no para hasta quitar la vida a la misma inocencia, que es Jesucristo; y así, se ven los escribas y fariseos con rostros airados y fieros; y en sus acciones se observa el furor de las pasiones de que están dominados.

Otras veces representó las tentaciones de San Antón (y este es el segundo género de la pintura de Bosco), por ser un asunto en que podía descubrir extraños afectos. En una parte se ve aquel santo Patriarca de los ermitaños con rostro sereno, devoto y contemplativo, ánimo pacífico y sosegado; en otra parte se descubren innumerables fantasmas y monstruos horrendos, que Satanás le presenta a la vista para inquietar, trastornar y turbar aquella alma piadosa y constante en el amor de Dios. Y para la representación de todo esto, finge el pintor animales, fieras, quimeras, monstruos, fuegos, muertes, víboras, leones, dragones, aves extraordinarias y espantosas, que causan horror a quien las mira. Todo lo inventa para mostrar que un alma, ayudada de la divina gracia, y llevada de su mano poderosa a semejante manera de vida solitaria, aunque en su fantasía y fuera de ella le represente el diablo, lo que le puede distraer del amor de Dios y de su contemplación, para causarle un vano deleite en lo que piensa o en lo que ve, y para desordenarle los afectos bien regulados, no será parte para arrancarle del firme y constante propósito de servir a Dios.

El mismo Bosco varió esta su invención muchas veces, y cada una con maravillosa novedad.

Pintó también un excelente cuadro, en cuyo medio, y como en el centro, en una circunferencia de luz y de gloria, puso a Nuestro Redentor; y en el contorno otros siete círculos, y en ellos los siete pecados capitales con que los hombres ofenden a su Creador, sin advertir ni considerar que Jesucristo, que ha de ser su Juez, está mirando las acciones más interiores de sus entendimientos y voluntades. Luego puso en otros siete cercos los siete Sacramentos de la Iglesia católica; el Bautismo, que abre las puertas de la Iglesia militante; la Confirmación, que da fuerza a los que deben pelear con los tres enemigos del alma;

la Eucaristía, que da al alma del cristiano el alimento más saludable; la Penitencia, que retrae y recoge a los descaminados; la Extrema-Unción, que recrea a los medio-muertos; el Orden Sacerdotal, que da ministros de las cosas sagradas a la santa congregación de los fieles; y el Matrimonio, que aumenta el número de éstos para servir a Dios y aprovechar al prójimo, fiel o infiel. Allí se ve el Papa, los Obispos y sacerdotes; unos celebrando órdenes; otros bautizando y estos confesando y administrando los Sagrados Sacramentos.

Sin estos cuadros hizo otros muy propios de su elevadísimo ingenio, y de mucho provecho para los que saben comprender su invención moral. El pensamiento y artificio de ellos está fundado en aquel pregón que Dios mandó a Isaías que hiciese, dando voces y diciendo a los de Jerusalén, y consiguientemente a los demás hombres: Toda carne es yerba y toda su gloria como la flor del campo; sécase la yerba, caese la flor; porque el viento de Dios sopla en ella. Y también se fundó en lo que dijo David: Como la yerba son los días del hombre; como la flor del campo, así florece; que pasó el viento por ella y pereció, y su lugar no la conoce más. Uno de estos cuadros tiene por asunto principal un carro cargado de yerba seca o heno, y encima sentados los deleites de la carne, la fama y la ostentación de su gloria y alteza, todo figurado en unas mujeres desnudas, tañendo y cantando. Y la fama, en figura de demonio, allí junto, con sus alas y trompeta, que publica su grandeza y sus regalos.

El otro cuadro tiene por sujeto una florecilla y una fresa, que apenas se gusta cuando ya es acabada; y para que se entienda mejor la idea de Bosco, conviene saber el orden con que está dispuesta y pintada. Entrambos tableros forman un cuadro grande, con dos puertas, que se cierran. En la primera de las puertas pintó la creación del hombre, puesto por Dios en el Paraíso, lugar ameno, lleno de verdura y muy deleitoso, hecho señor de sus acciones, y de todos los animales de la tierra, peces del mar y aves del aire, a quien manda en señal de su fe y ejercicio de su obediencia, que no coma de la fruta de cierto árbol; y después representa como le engaña el demonio en figura de serpiente: cómo come y traspasa el precepto de Dios; de que se sigue la degradación del feliz estado en que le crió, y el destierro del paraíso.

En el carro que se llama carro de heno está la idea con más sencillez representada. En el del madroño hay mil fantasías

muy considerables por su moralidad. Y esto, en cuanto a la primera parte o puerta.

En el cuadro grande que luego se sigue, están pintadas las ocupaciones del hombre desterrado del paraíso y puesto en este mundo; y enseña el pintor, que se emplea en buscar una gloria de heno o de paja o yerba sin fruto, que hoy y mañana se echa en el horno, como lo dijo el mismo Dios. Y así, por medio de figuras instructivas, descubre las vidas y ejercicios vanos de los hombres, sus sensualidades, sus deleites pasajeros, su soberbia, ambición y codicia.

Tiran de este carro de heno, sobre que va la gloria humana, siete bestias fieras y monstruos espantosos, y van pintados hombres medio leones, medio perros, medio osos, medio lobos, medio peces, símbolos de la soberbia, de la ambición, de la avaricia, de la impiedad y de todos los vicios propios de la maldad de los hombres.

El fin y paradero de todos los males está pintado en la puerta postrera, en donde se representa el infierno espantoso por sus tormentos y por los horribles monstruos, que son los demonios, sepultados en fuego eterno, y en una funestísima oscuridad. Y para dar a entender el pintor los muchos que entran en el infierno, y que ya no caben más, finge que se fabrican nuevas estancias y las piedras que se destinan para la fábrica son las almas de los miserables condenados, convertidas en instrumentos de su propia pena: y aunque esto habla a los sentidos materialmente, más que al entendimiento, no por eso deja de conturbarle.

En el mismo carro del heno se ve un Angel custodio, junto al que está sobre el carro, encenagado en sus vicios, rogando a Dios por aquel miserable: y se ve a nuestro Señor Jesucristo con los brazos abiertos y sus llagas manifiestas, que está esperando la conversión para recibir a sus ofensores y perdonar sus pecados.

La otra tabla de la gloria vana y del breve gusto de la fresa y de su olorillo, que apenas se siente cuando ya ha pasado, es sumamente ingeniosa y digna de que algún erudito la ilustre, como se hizo en la artificiosa tabla del filósofo Cebes. En la suya representó Bosco, con admirable propiedad, lo que simbólicamente y moralmente representaron los profetas debajo de las imágenes de muchos animales para denotar los vicios. Tales son los mansos, bravos, fieros, perezosos, astutos, crueles, para

carga y trabajo, para el gusto y recreación, todos símbolos de los vicios que buscaron los hombres, en los cuales parece que se convirtieron. Y lo mismo debe decirse de las aves, peces y animales reptiles, de que también hablan las divinas letras en el mismo sentido.

Esto baste en defensa de la invención de Jerónimo Bosco, que si en algo mereció ser culpado, fué en ser demasiado ingenioso y fecundo en amontonar representaciones simbólicas y de raras figuras, Pero nada pintó contra la religión cristiana, contra cuya censura le defendió fray José Sigüenza, historiador piadoso y docto.” (66).

Constante disminución de calidad literaria muestran los historiadores de El Escorial, después de fray José de Sigüenza, quien el siglo XVI escribió un clásico libro. Fray Francisco de los Santos, del siglo XVII significa un continuador, un seguidor que en nada se le puede parangonar. Luego, avanzado el siglo XVIII, fray Andrés Ximénez († en 1808) con su *“Descripción del Real Monasterio de San Lorenzo del Escorial”* (67) significa un imitador pobre, que sigue lo que dijeron sus antecesores. Sánchez Cantón ha estudiado la dependencia de su texto con respecto a los escritores anteriores. Nada podemos añadir a su estudio y cuánto merecen las frases de Ximénez, quedó dicho en el lugar oportuno. Escribió dicho padre Jerónimo sobre el Bosco, en los siguientes lugares de su obra.

Fray Andrés
Ximénez

En la p. 163. Galería de la Infanta. [Después de copiar el texto del P. Santos sobre el tríptico de El Bosco *“El jardín de las delicias”* enumera dieciséis pinturas: *“cuatro del Bassano... y... dos o tres tablas pequeñas del Bosco”*].

En la p. 172. Aposento de Felipe II.

“...un cuadro grande del Bosco en que se ve Cristo en un circulo de resplandores y en otros mas pequeños que están alrededor los vicios de los hombres y los Sacramentos, medicina de ellos” todo de buena consideración e inventiva; fuera de esto La huida a Egipto y un San Antonio”.

En la p. 180. Aposentos y galería baxa del Claustro de Palacio.

“...Aposento donde habita el Ministro de Estado [describe “Los improperios” del Bosco, que en 1698 estaban en la Capilla del Colegio].

En la p. 415.

Breve catálogo de los principales pintores y artifices que concurrieron a la fundación de San Lorenzo El Real y de otros profesores que después le han ilustrado con sus obras"... El Bosco.

En este capítulo seguía Ximénez habitualmente las noticias que conserva el Museo Pictórico de Palomino (68).

Antonio Ponz

Otro valenciano marca una etapa en la historia de nuestras artes. Ponz en su "*Viaje de España*", publicado en los últimos años del siglo XVIII, cuando nuestro tesoro artístico no había sufrido los inmensos daños de la guerra de la independencia y de los robos que los franceses perpetraron, es una segura fuente descriptiva de múltiples objetos perdidos y de otros muchos que luego, a consecuencia de esta guerra y de las desamortizaciones del 35, cambiaron de manos y de lugar. Publicado en forma de cartas, siguiendo modas imperantes en toda Europa, Ponz describe a España y enjuicia nuestras artes. Lo hace, fiel a académicos puntos de vista, pero su sentido español del arte — su gusto por el realismo — salvó a sus juicios de una exclusiva adscripción a las teorías neoclásicas.

Citó de paso obras medievales, sin demasiado entusiasmo por ellas, es verdad. Y, entre tantas más, describe al llegar al Escorial, las pinturas del Bosco del Monasterio. Lo hace de manera no demasiado extensa; cita al P. Sigüenza como quien desentrañó prolijamente la enseñanza de esas pinturas, porque ésta, dice de una de ellas

"tiene mucho que mirar y se necesita consideración para acertar con el significado de cada cosa."

Con esta frase que no llega a salvedad, pero que en todo caso no demuestra entusiasmo ninguno, marca su adscripción a la interpretación tradicional según los textos de Sigüenza, aunque su juicio no se dirija al fondo moral de las pinturas. Lo dirige hacia las formas, maravillándose ante la inventiva derrochada y haciendo reparos a la poca nobleza y a la falta de elegancia de los personajes del Bosco. Todo ello de pasada, como se verá en los pasajes que siguen. Y en lo que dice del Bosco, un error y una fábula — que estuvo trabajando en El Escorial — no hay que insistir, y tampoco en lo de que

"conociendo, según se dice, que nunca podía superar con sus obras las de Rafael, Vinci, Tibaldi y otras que allí [El Escorial] había, se dió en pintar asuntos adaptados a sus ideas".

Sobre lo que esto puede significar diremos, en mejor ocasión, aunque quede consignado que esta idea, repetida varias veces por varios autores, según hemos ido viendo, es pura fábula que no fué inventada para honrar o denigrar al Bosco. Refirióse también en el lugar debido a la Coronación de espinas de Valencia: enjuiciamos sus palabras. Resaltemos en ellas como su única preocupación está en lo “*rarisimo de las fisonomías*” y la “*ausencia de formas elegantes*”. Escribió:

“*Inmediata a la capilla de San Vicente [de la Iglesia de los Trinitarios Descalzos de Valencia] hay otra muy grande, que llaman de los Reyes... En las paredes de los lados hay dos altares con pinturas del Bosco, que representan, la una la Coronación de Espinas, y la otra quando los soldados llevaban atado al Señor. En una de estas tablas está la firma del autor y según su costumbre expresó rarísimas fisonomías en estas obras, que sin duda son apreciables por quien las hizo, por su antigüedad, por el tamaño de las figuras, que son del natural, aunque no enteras y por mucha verdad que se nota en ellas, bien que sin elección de formas elegantes. En una pieza del Real Palacio del Escorial, perteneciente a la Secretaria de Estado, hay otra coronación de espinas del Bosco, y la de aquí parece una repetición de aquella.*” (69).

Al describir El Escorial dice al llegar los Claustros de Colegio:

“*...En un poste del arco que comparte la capilla, hay de Geronimo Bosco un Señor de cuerpo entero con la cruz a cuestas, y otras figuras de sayones de extravagantes trajes y fisonomías.*” (70).

“*En otra pieza hay una tabla del Bosco, que en figuras del natural no enteras, representa la Coronación de espinas; y aunque las figuras tienen expresión, les falta cierta nobleza, y las buenas formas, que son dignas del asunto.*” (71).

“*Otros tres [cuadros] hay encima de la cornisa: [de la Iglesia vieja] el del medio era de Geronimo Bosco, como se dixo en la primera edición, pero se ha mudado...*” (72).

“*Sobre la pilastra inmediata, caminando acia el altar en esta misma banda hay una Adoración de los Reyes con sus puertecillas, firmada de Geronimo Bosco. Es imposible darse cosa mas prolixa ni caprichosa. Los mantos, tunicas, coronas y lo demas pertenecientes a los Reyes está adornado de tan menudísimas labores, que el miniador mas diligente no las alcanzaría*

en esta línea. Así es lo demás, como el portal en donde está nuestra Señora, los pastores, ciertas historiejas en el campo, y las figuras de las puertas; por lo qual son de disimular algunas ridiculeces del autor en esta, y en otras cosas suyas." (73).

Al describir la Iglesia vieja:

"La pintura del poste inmediato era una antigualla, de que se habló en la primera edición, pero se ha quitado para poner en su lugar el quadro del Bosco, de que se ha hecho memoria, y representa con intención caprichosa, instructiva y simbólica un carro de heno, tirado por siete bestias, encima del qual se ven algunas mujeres tañendo y alegrándose y una fama como que publica sus glorias. Alrededor, y detrás del carro, hay muchas figuras de personas de todos estados y dignidades, afanándose con escaleras y con garfios saltando, o agarrándose para subir a él: algunos de los que están arriba caen abaxo, pereciendo entre las ruedas. Se ve que el Bosco quiso representar aquel lugar de Isaías: *Omnis caro foenum*" (62).

"Esta galería tiene comunicación con otra que llaman de la Infanta, en donde también hay algunas pinturas: pero es muy singular una de Gerónimo Bosco, [Y en nota se lee] Gerónimo Bosco pintor flamenco de grande ingenio, vino al Escorial: y conociendo, según se dice, que nunca podría superar con sus obras las de Rafael, Vinci, Tibaldi y otras que allí habia, se dió a pintar asuntos adaptados a sus ideas y estraña fantasia, en donde pudiese introducir toda suerte de fieras y animales quiméricos, que causan admiración y horror. Pintaba frecuentemente tentaciones de San Antonio, con multitud de diablos en semejantes figuras. Halló el modo con esta suerte de ideas de expresar las humanas pasiones, transformando a los hombres en fieras, según sus inclinaciones: lo que principalmente manifestó en esta obra, y en la que se dixo del carro de heno en la Iglesia vieja. Por este camino adquirió gran reputación en España y Alemania. Pintó también el Bosco otros asuntos históricos como se ha dicho, según la practica regular de los demás; bien que rara vez dexa de introducir algo de sus caprichos, por el raro capricho de representar la creación del hombre, el estado brutal en que lo convierten sus vicios, y el paradero que al fin tiene. Para esto introduce varias figuras de quadrupedos, de peces, aves, sierpes, en que se ven transformados muchos hombres, según sus vicios. De esta y de otras obras del Bosco hace

larga relación el P. Sigüenza, manifestando las moralidades, avisos y desengaños que contienen. Sin duda que la referida tiene mucho que mirar, y se necesita consideración para acertar con el significado de cada cosa. Es lástima que ya esta obra esté bastante maltratada.” (74).

Creo, tras este largo desfile de antiguos textos y tras los comentarios que su paso fué desvelado, haber probado, quizás con abuso de nuestra paciencia que el arte del flamenco ha permanecido vivo en el recuerdo de los españoles, desde el siglo XVI hasta el siglo pasado; término que me impuse por razones de brevedad. Mis comentarios, hechos sin más orden que la distribución cronológica de sus autores — imposible de realizar estrictamente, por razones varias — tienden a presentarles con claridad mayor que la que proporcionaría su aislada lectura. Pero sólo han podido ser breves y superficiales, pues el sinnúmero de problemas de toda índole que levantaría su completo comentario, hubiese hecho interminable mi tarea.

La historia de las ideas estéticas en España, durante el largo período que va del siglo XVI al XVIII, está por hacer. Menéndez y Pelayo desbrozó genialmente el camino y su obra no ha sido aún superada; pero en sus “Ideas estéticas” buscaremos inútilmente mención de multitud de problemas que nuestros tratadistas plantean y que ahora están vivos en nuestra curiosidad. Tras él, pocos interesarán por estos estudios estéticos. Entre nosotros el que quizás manejó mayores y mejores conocimientos fué Jordán de Urries, pariente mío por los Azara, enlazado por este apellido con aquel José Nicolás de Azara, favorecedor de Mengs y su amigo, tratadista de estética y gran coleccionista. Fué Jordán de Urries catedrático en Barcelona y Madrid: allí murió no hace muchos años sin que se haya rendido justicia a su labor. Junto a su nombre, pocos más pudiéramos citar, pero para no incurrir en olvidos no hagamos mención de ninguno ya que felizmente viven quienes después de Jordán de Urries preocupáronse en España de estas cuestiones.

Pero ninguno, a pesar de los méritos que atesoran sus estudios, intentó resolver estas interrogantes, primeras que se plantean a quien entra en nuestra bibliografía antigua con ánimo de aprovecharla para una exacta comprensión de la original y copiosa producción artística española.

¿Cuál es el pensamiento de nuestros escritores con respecto a la

belleza, a sus diversas formas de manifestarse, a la creación artística? ¿Qué es lo original y qué lo derivado de su crítica artística? Caso de existir, ¿en qué consiste la originalidad de los nuestros, frente a los escritores extranjeros — italianos y franceses especialmente —? Las doctrinas acerca de la belleza mantenidas por éstos, ¿hasta qué extremos se transmiten a los nuestros y son por éstos aceptadas?

Fuera tarea superior a nuestras fuerzas contestar circunstancialmente estas interrogantes aquí propuestas y las muchas más que pudieran abrirse, aun en el caso concreto de quienes escribieron sobre el Bosco. Excusad, pues, su formulación, ya que si no viene demasiado a cuenta el hacerla al comentar a nuestro pintor, bien sabéis que indirectamente están presentes en algunos de los comentarios hechos y latan en otros muchos, que tácitamente las encierran.

Pasemos, pues, sin más, a sintetizar las ideas formuladas en los textos presentados, refiriéndonos a este punto concreto de la interpretación del pintor flamenco y dando de lado a cuantos problemas desveláronse con la lectura de nuestros escritores, con la esperanza puesta en un mañana que nos permita su circunstanciado estudio.

He aquí que los testimonios aducidos abarcan tres siglos y que el valor de los mismos es muy vario. Son los unos meros recuerdos, obligados por la ocasión o por la frase; otros viéronse producidos por la descripción de alguna obra; y, por último, presentamos algunos que son interpretaciones de las mismas hechas en diverso sentido. Estos son los que más importan, pues revelan, junto al recuerdo, un juicio.

Bien poco valor podemos dar a las citas de cuadros que se conservaron en el Palacio del Pardo hasta su incendio, pongo por ejemplo, o aquellas veces que vemos a Lope mencionando nuestro pintor porque la consonancia de los versos así lo exigía, o, como es el caso de los historiadores de El Escorial y de Valencia, cuando una descripción pasa de unos libros a otros, manteniendo un mismo criterio valorativo. Poco nos revelan estas citas, si no es la perduración, a través de los múltiples cambios de gusto, del recuerdo al pintor y el respeto mantenido a un juicio y una estimación tradicionales.

Lo que importa a nuestro objeto son las interpretaciones de la obra del Bosco; ya que las mismas muestran el pensamiento de sus autores y el de su momento, siendo al propio tiempo cumplido ejemplo de cómo una obra genial no agota sus posibilidades de interpre-

tación, y cómo ésta del Bosco las tiene largas y fecundas. Y muéstranos también cómo el hombre busca en los antiguos respuesta — respuesta y confirmación — a los problemas que le atormentan; pero sobre esto último no insistiremos, pues nos llevaría demasiado lejos.

Estas interpretaciones españolas de la obra pictórica del Bosco cabe reducir las a cuatro grandes grupos. Forman en el primero aquellos escritores del siglo XVI, a la cabeza de los cuales Felipe de Guevara, en los que, a pesar de su firme conciencia religiosa, sintieron un vivo fervor por la belleza de las formas clásicas que de Italia nos trajo el Renacimiento. En éstos, el Bosco es considerado por las formas disparatadas; accidentadas, que producen maravillas o estupor. Y se le alaba por seguir fielmente con su dibujo la imitación de la naturaleza: por no huir las formas naturales, ni aun en los momentos de más delirante fantasía. No se le interpreta trascendentalmente; se busca en él satisfacción de la curiosidad y también regocijo ante la inventiva que derrochó en sus pinturas.

Pronto, empero, surge la necesidad de una interpretación de las difíciles honduras de esta obra pictórica y búscase en ella el ejemplo y la enseñanza. Éste es el criterio que informa el segundo grupo de escritos. En El Escorial se forja esta doctrina y es Sigüenza su principal propagador; de él la toman los siguientes escritores escurialenses, como apuntamos ya, y por ellos fué divulgada. Comienzan en éstos las pinturas del Bosco a ser interpretadas trascendentalmente. Fray José de Sigüenza, con el respeto debido a Felipe II, de quien tan de su agrado fueron, refuerza los elogios que brotan de su pluma. Éstos elogios y esta interpretación influyen en los escritos posteriores, pues nacieron de pluma tan bien cortada y van incluso en una importante obra, siempre leída. Afirmemos sin miedo que en una obra cargada de símbolos y de alegorías obscuras cabe, evidentemente, esta consideración tradicional de los escurialenses.

Pero frente a ella, y es el tercer vaivén interpretativo, se forma a mediados del siglo XVII, una interpretación distinta y contraria. Los primeros barruntos los tenemos en Butrón y en las cautas palabras de Pacheco. Básanse en una valoración, obediente a razones estéticas de un total alejamiento del arte de los flamencos, pero obediente también a la española desconfianza, siempre alerta ante la posibilidad de herejía. Pacheco proclama lo licencioso de esas pinturas y quizás se preguntó inquieto si bajo aquellas burles y aquella sátira de los humanos no existe una sátira que, en lo más hondo, se dirige a la fe, rozando con lo divino. Posición que es exactamente la contraria de la sostenida por Sigüenza. No olvidemos que luterano era quien luchaba en Flandes

con el español, y el Bosco era flamenco; no lo olvidemos, como quizás, no se olvidaba entonces. En el amargo momento de Quevedo — uno de los primeros en escribirla — y de Góngora, estos escritores y su mundo madriño, hacen suya esta versión y a ella obedecen alusiones que encontramos en las guerras movidas en los círculos literarios, y en aquellos párrafos acerados de Quevedo, dados ahora a conocer.

Hay en este momento, fácil es de comprobar, escritores cuyo recuerdo al Bosco no pasa del nombre y también algunos que recogen la versión escurialense; pero otros esgrimen su nombre condenatoriamente, centrandó su valoración, no en los valores plásticos de la pintura, sino en una supuesta posición ateísta. Hacen del Bosco un descreído, torturado por encubrir bajo sus burlas, su incredulidad, su ausencia de fe. Excepcional parece ser la posición de Gracian, arrebatadoramente oscura y prestándose a múltiples interpretaciones; mencionémosla por la grandeza de quien es el párrafo citado. Pero unos y otros concuerdan en dar a esta pintura una explicación trascendente; como obra devota y profundamente ejemplar, los unos; los otros como taimada manifestación de incredulidad o de herejía.

Pasan así los años, las modas y el pensar. Y cuando en España, como en toda Europa, el racionalismo aduñase de las conciencias, una profunda transformación del gusto marca su triunfo en el campo de las artes plásticas. Pierden entonces importancia e interés las alegorías y los símbolos, aun los que presentan al hombre en las postrimerías, rodeado de la suprema y terrible realidad del mundo, que engañosas apariencias celan so capa de bellezas y cortesánías y dulzuras de la vida. Todo lo que fué el pensar, figurado en las pinturas del flamenco en símbolos y alegorías, perdió interés para los hombres del siglo XVIII: los símbolos buscábanlos en otros mundos, los cuadros que se apreciaban eran de otros temas, los cuales para mejor aleccionar rozaban sentimentales móviles. Lo medieval desvela curiosidad sin embargo, y por ella las obras del Bosco se ven comentadas en ciertas ocasiones. En algunas — en Mayans, por ejemplo — siguiendo la que llamamos posición escurialense, pero en otras — en Orellana y en Ponz — su valoración va dirigida a la dimensión y al dibujo, olvidando las valoraciones religiosas y morales que habían movido a los comentaristas del siglo anterior. Esto se da así en escritor como Orellana, que siempre trató con gusto los asuntos devotos, pero que en su mediocridad fué hombre del mundo en que vivía, y olvidó, o no supo ver, estas posibilidades de interpretación que el Bosco ofrece.

Aquí, en los albores del siglo pasado, paramos nuestras rebuscas

e hicimos punto final de esta historia, que, aunque mínima, merece ser considerada con detención. La variedad de posiciones críticas que ante unas mismas obras adoptaron los escritores españoles es buen ejemplo de cómo en la crítica artística interviene todo el mundo del pensamiento: el hombre todo. Y como éste marca, aun en la más circunstancial de sus obras, aun en el juicio más minúsculo, su formación, los problemas que le agitan y las soluciones que para ellos propone.

Ante nosotros aparecen claramente formados cuatro grupos de hombres que diáfamanamente presentan en unos juicios — siempre circunstanciales — acerca de unas pinturas de un pintor flamenco, las esenciales transformaciones habidas en el pensamiento del hombre español en los siglos que van del XVI al XVIII.

Aun queda algo por determinar acerca del Bosco en España. Y son las razones de la perduración del gusto por él; las causas del fervor por unas obras medievales: durante todo el renacimiento, la edad barroca y el neo-clasicismo. Durante tres siglos.

Evidentemente hay que considerar las pinturas del Bosco coleccionadas en El Escorial y en las demás colecciones reales como una de las causas directas de este constante interés español por la obra pictórica del flamenco. Y quizás la más lejana fuente de todo eso esté en que Felipe II y su familia sintieron gusto por ellas y entusiasmo por coleccionarlas.

Pero otra causa tiene honda raigambre y se empareja con las que mantuvieron vivo en España, hasta muy tardíamente, el gusto por los monstruos, los enanos y los contrahechos; por todas las sabandijas de la corte. Gusto, costumbre medieval, perpetuada en la corte española, como de todos es sabido.

Junto a tanta fealdad y monstruosidad de la naturaleza, cuyo retrato en obras debidas a grandes pinceles albergaban las colecciones reales, estas obras de detallé minucioso daban fe de vida de unas monstruosidades imaginadas, presentadas con toda la certeza de su detallada realidad. En ellas, además, se recreó su autor, en más de una ocasión, en lo escatológico. Recordemos cómo también fué una de las facetas del pensamiento y del gusto barrocos, este recrearse en las más ruines realidades. Y como este gusto pasa al setecientos y en él encuentran, aún los más selectos, causa de regodeo en las bajas expresiones.

Buscar la causa de esta perduración de los enanos y monstruos en la Corte española, como hombres de placer, es cosa en la que no podemos entrar. Creo que en su raíz hallaríamos las del entusiasmo por la pintura del Bosco y de su constante recuerdo; quizás una y otra sean la misma cosa. No nos importa ahora no determinar más; otros lo harán alguna vez, y con agudeza; a ellos sirvan estas notas.

Pero ahí están en el Escorial y en el Prado, ahí están todavía para dicha y enseñanza nuestras, estas obras profundamente obscuras en su sentido, diáfanas e implacables en sus complicadas formas: los Santos atormentados, los diablos y sus tentaciones, los monstruos, las pesadillas, el mundo real y alucinante y la presencia de la vida y la muerte. Ahí están, perpetuamente vivas, en estas obras del Bosco que recrearon a nuestros mayores, y que brindan todavía, como siempre, la posibilidad de una nueva interpretación de su mundo de anhelos, de esperanzas y de desengaños. Lleno de belleza a pesar de los que implacables presenta. Terrible, a pesar de las innegables bellezas que ofrece. Apacible, merced a las cambiantes delicias de los sentidos que nos muestra y por su desengaño y por el fin que a todos espera, inseguro y misterioso. El mundo entero, en fin, tal como Jerónimo Van Aachen, llamado el Bosco, lo concibió: tal como su versión nos le comunica, con seguridades de tortura y de consuelo.

En su obra nos dejó el Bosco lo mejor de su experiencia y su intuición. Las expresó con claridad diáfana en el lenguaje atormentado de sus formas, las dijo patéticamente y con gélida pasión, y quedó ante todos, pleno y fecundo, el cúmulo de realidades que al artista cupo expresar. Y por eso quedaron también posibles las infinitas que sus espectadores podemos hallar, al considerarle con pensamientos siempre cambiantes, cuando buscamos en sus obras plástica expresión y respuesta a los problemas que nos agitan.

De ahí la diversa interpretación que dan los españoles a una misma obra durante los tres siglos en los que apasionados la interrogaron. En ella encontraban respuesta a esas eternas preguntas, siempre reiteradas por los hombres, pues son motivos eternos los que el Bosco fantásticamente trató. Son, ni más, ni menos, genialmente simbolizados, el sentido del mundo, el de nuestra vida y nuestro ulterior destino.

He dicho.

(*) *Aparici*, citado por Fernando de Sagarra en su discurso de ingreso en esta Academia. Pág. 7.

(1) K. Justi, *Philip II als Kunstfreund* en *Miscellanen aus drei Jahrhunderten Spanischen Kunstlebens*. Berlín, 1908. II. P. 63.

(2) Le editó Ponz. Vide su prólogo y F. J. Sánchez-Cantón: *Fuentes literarias para la historia del arte español*. I, págs. 149 y sig. Obra ésta que por deberla citar numerosas veces en el transcurso de este discurso lo haré abreviadamente bajo el solo título de *Fuentes*. Sobre Guevara, véase también Menéndez-Pelayo, *Historia de las ideas estéticas*... T. IV.

(3) Ed. 1788. Pág. 41. *Fuentes I*, 159-61.

(4) *Die Altmiederländische Malerei*. V. 108.

(5) Calvete de Estella: *El Felicísimo viaje*... Amberes, 1552. Fol. 266 v. y Justi. Estudio citado II, 64. Sánchez-Cantón en nota al mismo viaje nada agrega. A. E. A. A. 1937, pág. 75.

(6) Citadas por varios. Vid. Sánchez-Cantón. *Fuentes I*, 159, quien cita a Gachard... París, 1884, pág. 187. En España las dió a conocer Tormo en *Cultura Española*, también en *Fuentes V*. 338.

(7) L. Pfandl: *Felipe II*. Madrid, 1942. Pág. 559.

(8) Sobre sus colecciones, vid. Pedro de Madrazo, *Viaje artístico de tres siglos por las colecciones de cuadros de los Reyes de España*... Barcelona, 1884, y el estudio de Justi, *Philipp II als Kunstfreund*. Ibid. II. P. 1.

(9) Fray José de Sigüenza, *Historia de la orden de S. Gerónimo* (segunda parte). Madrid, 1600, la ed. de Sánchez Cantón. *Fuentes I*. 396.

(10) Id. Pág. 404.

(11) Merlin Cocayo.

(12) Id. Página 426 y siguientes.

(13) Acerca de la literatura referente a la ingenuidad de la pintura, véase a Menéndez Pelayo, *Historia de las ideas estéticas en España*. II, 2 ed., 1884, pág. 606 que sigue siendo a tantos años de escrita, nuestra única historia de las ideas estéticas y de la crítica artística, y a Ernst Robert Curtius, *Calderon und die Malerei. Romanische Forschungen*. 1936, vol. L, pág. 109 y sigs.

(14) Pág. 83. *Fuentes II*. Pág. 26.

(15) *Fuentes II*. Pág. 221.

(16) Prólogo ed. 1698. *Fuentes II*, 289.

(17) Discurso XII. Pág. 69. *Fuentes II*, 249.

(18) Id. fol. 68. Pinturas. Burlas, veras. *Fuentes II*, 250.

(19) Discurso XIV, f. 80. Describe el claustro de Palacio, sus cuartos galerías, patios y adornos. *Fuentes II*. Pág. 260.

(20) Véase *Fuentes II*, 231 y 289.

- (21) *Fuentes II*, 314.
- (22) Madrid, 1886. Vid. en *Fuentes III*, 15-16, su vida y bibliografía completas.
- (23) Pág. 183. *Fuentes III*, 75.
- (24) Pág. 184. *Fuentes III*, 75.
- (25) Cean Bermúdez, *Diccionario...* I, pág. 172.
- (26) Ed. Cotarelo en la "colección... de antiguas novelas españolas", VII. Madrid, 1907, pág. 357, citado por Herrero, *Contribución...* Pág. 30.
- (27) Página dicha y fragmentariamente en *Fuentes II*, pág. 188.
- (28) Madrid, 1639.
- (29) Cap. XII, fol. 109, v; *Fuentes V*, 471.
- (30) Rivadeneira XXXVIII. 433. Renuert-Castro, *Lope de Vega*, pág. 428. *Fuentes V*, 426.
- (31) *Rimas... del Licenciado Tomé de Burguillos...* Madrid, 1634. En pról. al lector. s. f. citado por Herrero, *Contribución...* pág. 64.
- (32) *Obras sueltas I*, pág. 348.
- (33) *Obras sueltas*, XIX, pág. 483. Renuert-Castro, 427. Vid. también R. del Arco, *La Sociedad española en las obras dramáticas de L. de Vega*. Madrid, 1942. Pág. 733.
- (34) *Azor*, 1934.
- (35) *Obras completas* de D. F. de Q. V., textos genuinos... (editados) por Luis Astrana Marín... *Obras en verso*, 1932, pág. 155. Últimamente lo citó Herrero en su *Contribución...*, pág. 106.
- (36) Id. obras en prosa. pág. 144. *Fuentes V*, 442; también Herrero, *Contribución*, pág. 106.
- (37) Miguel Artigas. *D. Luis de Góngora y Argote*. Madrid, 1925, pág. 193.
- (38) *Obras completas...* en verso, pág. 156.
- (39) Para Astrana los versos que comenamos son de 1621.
- (40) *Obras completas...* en prosa, pág. 102. En la edición de *La Lectura* de la que cuidó Castro (pág. 164) existe error por considerar, precisamente, a Q. como uno de los que escribieron elogios del Bosco. Citada también por Herrero en igual lugar.
- (41) *Sueños*. Ed. J. Cejador. Madrid, 1916. Pág. VIII-IX.
- (42) *Obras completas de...* Quevedo. [ed.] Astrana... verso... Pág. 1099.
- (43) Id. id. Pág. 1130.
- (44) Madrid. 1602. Pág. 24. Cítala Herrero, *Contribución...* Pág. 111.
- (45) Madrid. 1635. Pág. 234. Cítala Herrero, *Contribución...* Pág. 111.
- (46) Baltasar Gracián, *El Criticón*. Ed. Cejador, I, pág. 67. Citado también por Herrero, *Contribución...* Pág. 53. En la primera edición publicada, como por todos es sabido, bajo el nombre de García de Marlonés — Zaragoza, Juan Nogués, 1651, pág. 99 —, se publica con distinta ortografía y puntuación.
- (47) Véase *Fuentes II*. Pág. 323.
- (48) F. 38, v. *Fuentes II*, pág. 351. Por ser un Ms. que en gran parte es borrador no importa resaltar que el Bosco es citado entre los italianos.
- (49) *Discurso sobre el libro de la Montería...* Sevilla, 1583. Ed. I. Gutiérrez de la Vega. Biblioteca venatoria. T. IV. Madrid, 1882, p. 102. *Fuentes V*, 357.
- (50) *Curiosidades bibliográficas*. Rivadeneira, XXXVI.
- (51) Idem. Pág. 515 y 516. Citado por Herrero, *Contribución...* Pág. 18.
- (52) El pasaje pertenece a "San Francisco de Sena". Rivad. XXXIX. 124, fue citado por Angel Valbuena. Tono menor y estilo de la escuela de Calderón. H. a Antoni Rubió i Lluch. Barcelona, 1936. I, 633 y últimamente por Herrero, *Contribución...* Pág. 79.
- (53) *Todo es enredos amor*. Rivad. XXXIX, 458. Citado por Herrero, *Contribución...* Pág. 80.
- (54) R. de A. *Teatro...* pról. y notas de Alfonso Reyes. *La Lectura*. Madrid, 1923. Pág. XIV.
- (55) Rivadeneira. XX P. XXXIV.
- (56) Ed. M. de Riquer. Barcelona, 1943. Pág. 661. Al editor debo la cita.
- (57) Luis Tramoyeres Blasco, *Un diptico de Jerónimo Bosco en el Museo de Valencia*. Archivo de Arte Valenciano, 1915, pág. 87, historia la pintura relatando su origen y procedencia hasta su colocación en la capilla. En la Guía del Museo de Bellas Artes de Valencia, 1915, mantiene también igual determinación. Autori-

dad como la de Friedländer no trata del mismo entre las muchas obras del Bosco y de su taller que cataloga. Tormo en su "Valencia: los *Museos I*. Madrid, MCMXXXII, pág. 40, la considera réplica de taller. Eso será, pues, su historia hace difícil creer que fuese copia del de El Escorial, como alguna que existe en España, y que vimos en el mercado artístico. Ponz, agudamente, dice que es repetición de la de El Escorial (IV, 39).

(58) Se trata de un Ms. fechado en 1608.

(59) Ms. conservado en la Biblioteca Universitaria de Valencia, fechado en 1775. Parte I, pág. 426.

(60) Vid. Tramoyeres, loc. cit., pág. 92.

(61) Ed. bibliófilos valencianos. Valencia... I, 326.

(62) *Teatro crítico* VII. 1. ed., y Orellana, *Pictórica*, pág. 259.

(63) Vid. *Fuentes V*, 161. El texto parece ser de 1776.

(64) *Historia de las ideas estéticas*, III. 2.^o, 404.

(65) Sánchez-Canton, *Fuentes V*, 183.

(66) *Fuentes V*, 180.

(67) *Fuentes V*, 57. Hay que ver Fray Julián Zarco, *Jos Jerónimos de San Lorenzo el Real de El Escorial*, Madrid, 1930. La "Descripción...", se imprimió en Madrid en 1764.

(68) Vid. *Fuentes V*, lug. cit.

(69) *Viaje de España*. 1799. T. IV, pág. 96.

(70) Id. II, 221.

(71) Id. II, 228.

(72) Id. 62.

(73) Id. 152.

(74) Id. 231.

CONTESTACIÓN

DEL

EXCMO. SR. D. CARLOS SANLLEHY

MARQUÉS DE CALDAS DE MONTBUY

Todos los aquí congregados acabamos de exteriorizar materialmente por medio de nuestros nutridos aplausos la profunda admiración sentida al escuchar el notable discurso de recepción en esta Real Academia de Buenas Letras de don Xavier de Salas y Bosch. En los conceptos en él emitidos, se nos muestra el nuevo Académico numerario versadísimo no sólo en cuestiones históricas y en cuanto a manifestaciones artísticas puede referirse, sí que también en todas las demás disciplinas del saber humano, incluso en aquellas a las que no ha dedicado preferentemente su atención, como la Teología, la Mística y la Ascética.

A través de las transcritas consideraciones que varios escritores españoles del siglo de oro de nuestras letras hacen respecto a las obras del pintor flamenco Jerónimo Bosco, en las que su imaginación se refleja y plasma de manera tan sorprendente y a veces desconcertante, se nos muestra asimismo el nuevo académico, versadísimo en la literatura española y tan acertadamente están escogidas las tales consideraciones, que por su medio nos da exacta idea no ya tan sólo del modo de pintar del famoso pintor flamenco de finales del siglo xv sino también de sus sentimientos y peculiar personalidad. Por medio de estas consideraciones y con sus atinadísimos comentarios personales a las mismas, nos traza además con estilo claro y elegante, un acabado cuadro de la época en que fueron conocidas, apreciadas y estudiadas en España las pinturas de Jerónimo Bosco, objeto de su discurso.

Muchísimo hemos de agradecerle todos los académicos las palabras que dedica a honrar la memoria de su pariente y colega nues-

tro, el eminente catedrático de la Universidad de Barcelona y después de la de Madrid, don José Jordán de Urries y de Azara, Académico numerario de la Real Academia de la Historia, que durante los años que permaneció en nuestra ciudad concurrió asiduamente a las sesiones de esta corporación y se interesó tanto por las cuestiones relativas a la historia de los monarcas catalanes de la corona de Aragón, que no tuvo a mengua circunscribirse a traducir del alemán una obra histórica y políticamente interesantísima titulada "La Política Internacional de Alfonso III" del Dr. Ludwig Klupfel, traducción publicada en el Boletín de nuestra Academia del año 1914 y que en general no se cita al reseñar sus obras. Con sobrada razón nos dice don Xavier de Salas que no se ha tributado a su memoria la debida justicia: creo que a tal reparación debería proceder la Academia de Buenas Letras de Barcelona, que tuvo el honor de contarle no sólo entre sus miembros, sino también entre los colaboradores de su boletín. Yo tuve la honrosa satisfacción de que me correspondiese ostentar la misma medalla que don José Jordán de Urries, hoy desgraciadamente desaparecida.

Nacido el nuevo Académico de una linajuda familia aragonesa establecida desde mediados del siglo pasado en Barcelona, le vemos tomar la menor parte posible, dada su prestigiosa posición social, en la vida mundanal, a la que parecía llamado por su nacimiento y en la que dadas sus condiciones personales de ingenio y exquisito trato tan buena acogida se le dispensaba, y apartado además en absoluto de otras actividades como las de política o del financierismo, en las que con toda seguridad hubiese sobresalido, se dedica únicamente desde su juventud a cultivar su espíritu por medio del estudio de todas las humanidades y muy en provecho de la cultura patria.

Se licenció en la Facultad de Filosofía y Letras en la Universidad de Barcelona y en Derecho en la de Salamanca, y obtuvo tras brillantes ejercicios el grado de Doctor en la de Madrid. Para completar sus estudios, que me abstengo de calificar o comentar por no herir su modestia, pasó a las universidades de Berlín y Viena para seguir en ellas varios cursos en los seminarios de Historia del Arte, en los que con su erudición hizo honor a España. Durante nuestra gloriosa guerra de liberación, se encargó de la organización del primer servicio de Recuperación de Obras de Arte que se constituyó en Burgos, y a los pocos meses el Gobierno Nacional le nombró Subcomisario del Servicio de Recuperación y Defensa del Patrimonio Artístico Nacional. Terminada felizmente la guerra se le nombra Comisario-Delegado de la Dirección General de Bellas Artes en la dirección

del Museo de Arte de Cataluña y Secretario de la Junta de Museos de Barcelona en el año 1940, cargos que a satisfacción del Gobierno Nacional y con aplauso de sus conciudadanos continúa desempeñando en la actualidad y que es de esperar conserve muchos años en beneficio de la Cultura y del Arte de nuestra ciudad.

Viene a continuar así el nuevo Académico, dedicando a tan elevados fines su vida, una honrosa tradición familiar. Su bisabuelo paterno, el coronel don Mariano de Salas y de Azara, llevó a cabo muy interesantes investigaciones históricas en el archivo de Simancas, por encargo del cuerpo de Artillería a que pertenecía y seguramente todavía se deben conservar en el Ministerio de la Guerra las fichas de varios millares de documentos por él estudiados escrupulosamente y extractados con toda minuciosidad. Su abuelo, el general también de Artillería don Javier de Salas y Carbajo, que muchos de los presentes hemos tenido el honor de conocer, publicó varias obras de ciencia militar y colaboró en distintas revistas histórico-militares, algunas de las cuales se publicaron bajo su competente dirección. Sus ascendientes maternos dieron también alto ejemplo de patriotismo con respecto al fomento de las manifestaciones artísticas de nuestra ciudad. Su bisabuelo don Pablo Bosch Moré reunió una magnífica colección de medallas y monedas, la que fué aumentada por su hijo don Pablo Bosch y Barrau y donada al Museo del Prado junto con pinturas de gran valor por él adquiridas. De la espléndida donación formaban parte un Goya, dos Grecos y muchos primitivos flamencos y españoles y llevó a tal extremo su desprendimiento que no exigió fuese conservada perpetuamente su colección en unas salas, en conservación de su memoria, de modo que hoy se pueden admirar en las distintas salas a las que por su escuela pertenecen. Siendo también su abuelo materno don Eduardo Bosch, diplomático de carrera, distinguido coleccionista de obras de arte.

Las obras principales publicadas por el nuevo Académico son las siguientes: "Estudios sobre Damián Forment y el Monasterio de Poblet", "Escultores renacientes en el Levante español", Edición comentada de la Biografía pictórica valentina de Don Marcos Antonio de Orellana, "Una obra de Bartolomé Coscolla, platero. La Verónica de la Virgen en la Catedral de Valencia", "Jaime Serrat, pintor del príncipe Don Juan", "Dos bodegones de Francisco de Palacios", "La vida de Lucas Silleras de Aguilar, el platero Santo", "Compra para España de la colección de la reina Cristina en Suecia" y "La valoración del Greco por los románticos españoles y franceses".

Me abstendré también como he hecho con respecto a sus estu-

dios de emitir juicio alguno sobre ellas, porque constituiría por mi parte una pretensión completamente injustificada y me remito a los para él tan halagueños comentarios que se escribieron por autorizadas plumas a raíz de su publicación.

Un muy humano sentimiento de vanidad me lleva a manifestar para honrarme, que me une al señor Salas estrecho lazo de parentesco por afinidad.