Similitudes y diferencias: el Bosco y el Quevedo de los *Sueños*

Luis Martínez de Mingo
I.E.S. Ginés de los Ríos (Madrid)

[*La Perinola* (ISSN: 1138-6363), 12, 2008, pp. 145-158]

Al minuto de proponerme participar en este Congreso, tenía claro de qué quería hablar pero la ingenuidad, que en mi caso es incurable, me llevó por un momento a creer que ese era un terreno semivirgen y que allí podría echar mi cuarto a espadas sin cortapisas. Pues bien, ya en 1623, precisamente el año de sus esponsales con doña Esperanza de Mendoza, apareció en Venecia el libelo *El tribunal de la justa venganza* en el que por primera vez se asocia al autor de los *Sueños* con el nombre de El Bosco, nada menos que 22 años antes de morir en Villanueva de los Infantes:

> los jueces dijeron que don Francisco de Quevedo parecía ser aprendiz o segunda parte del ateísta y pintor Jerónimo Bosque, porque todo lo que éste ejecutó con el pincel, haciendo irrisión de que dijesen que había demonios, pintando muchos con varias formas y defectos, había copiado con la pluma el dicho don Francisco; y que si fue con el mismo intento que el otro en la dubitativa acerca de la inmortalidad del alma, lo tenían por sospecha, aunque no lo afirmaban[1].

Desde ese momento, apenas hay autor que no los relacione, como se puede ver en el citado libro de Xavier de Salas, y que además no cuestione la relación, cuya interpretación va de un extremo a otro. Así, Jusepe Martínez en sus *Discursos practicables del nobilísimo arte de la pintura,* escritos en 1675, llega a decir que:

> muchos convienen que nuestro don Francisco de Quevedo, en sus *Sueños* se valió de las pinturas de este hombre ingenioso [Bosch][2].

Mientras que en 1943, el citado Xavier de Salas, en su discurso a la Academia de Bellas Artes de Barcelona, afirma lo contrario:

[1] Salas, 1943, p. 17.
[2] Martínez, 1950, p. 271.

RECIBIDO: 17-10-2007 / ACEPTADO: 12-11-2007

> 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. Demasiada facultad creadora poseía Quevedo para constreñirse a imitar: demasiados ejemplos literarios existían a su alcance para necesitar de estas pinturas, cuyo autor fue el primero en denunciar como ateo. Estilísticamente no nos parecen nada semejantes estas obras. Nada tienen que ver con los fantásticos personajes y los monstruos del Bosco habitando unos irreales paisajes siempre crudamente detallados por crudas luces. Tan lúcidamente detallados como ellos mismos lo fueron en su fantástica y alucinante realidad[3].

Y es que, claro, no era para menos el debate ya que el mismo Quevedo cita al Bosco no sólo en el *Buscón* y en dos de sus poesías satíricas, sino que además lo nombra en *El alguacil endemoniado* de la forma siguiente:

> Mas dejando éstos, os quiero decir que estamos muy sentidos de los potajes que hacéis de nosotros, pintándonos con garras sin ser aguiluchos, con cuernos, no siendo casados; con colas, habiendo diablos rabones, y malbarbados siempre, habiendo diablos de nosotros que podemos ser ermitaños y corregidores. Remediad esto que poco ha que fue Jerónimo Bosco allá, y preguntándole por qué había hecho tantos guisados de nosotros en sus sueños, dijo:
>
> —Porque no había creído nunca que había demonios de veras[4].

Así pues, los estudiosos que tercian entre Jusepe y Xavier de Salas son numerosos y algunos tan ilustres como el propio Ernest Marimée, quien afirma que Quevedo admiró seguramente los cuadros del Bosco en el Museo del Prado y el *Triomphe de la Mort,* cuya autoría llega a atribuirle al Bosco en lugar de a Brueghel el Viejo. También lo hizo don Marcelino Menéndez Pelayo en su discurso de recepción en la Real Academia de San Fernando, en 1901, donde dice que sus fantasías «parecen generadoras de los *Sueños* de Quevedo»[5]. Del mismo modo, se implicó en el asunto don Luis Astrana Marín, sobre todo en su *Ideario de don Francisco de Quevedo,* cuyas ideas repitió más tarde en *La vida turbulenta de Quevedo:*

> Adviértense reminiscencias de la *Divina Comedia* de Dante y de las Danzas de la Muerte medievales, y muchos detalles están inspirados en el realismo, bien que caricaturesco, moral y gótico, de las tablas fantásticas de Jerónimo Bosch o el Bosco. No hay sino contemplar algunos cuadros suyos en el Monasterio del Escorial o en el Museo del Prado, verbigracia, el *Triunfo de la Muerte* o *La Creación,* para advertir lo maravillosamente que armonizan estas figuras con los más felices rasgos de la pluma inquieta y torturante del satírico[6].

Donde, por cierto, constatamos que se vuelve a repetir el error de Marimée en cuanto a la autoría del *Triunfo de la Muerte.* No faltó tampo-

[3] Salas, 1943, pp. 31-37.
[4] Quevedo, *Sueños y discursos,* p. 96.
[5] Menéndez y Pelayo, 1942, pp. 201-202.
[6] Astrana Marín, 1940, p. 130.

co Américo Castro, quien en su edición del *Buscón,* alude en una de las notas a Bosch:

> Recordando algunas de sus obras del Prado, se explica bien la analogía en el espíritu y en la técnica que presentan ciertos pasajes de Quevedo con el Bosco. La falta de sensibilidad que, por ejemplo, muestran algunas figuras del cuadro de *La Creación* se armoniza bien con la dureza de algunos personajes de nuestro autor. Pero más de cerca imitó Quevedo lo grotesco y la complicación de las líneas, así como aparecen en los mil bichejos que en éste y en otros cuadros se revuelven en las posturas más inverosímiles[7].

Así cabría seguir citando a muchos otros autores que como René Bouvier y Antonio Papell, han admitido semejanzas, pero vamos a acabar con uno por demás significativo, que alude a estos dos artistas en su trabajo sobre «La enumeración caótica en la poesía moderna» en estos términos. Nos referimos a Leo Spitzer:

> La Edad Media no ha sabido presentar la multiplicidad del mal en alucinaciones macabras con la obsesiva insistencia que encontramos en el barroquismo de un Quevedo o de sus equivalentes en pintura, Jerónimo Bosch o Brueghel[8].

Y nos parece especialmente importante porque esa técnica de la acumulación sí que se puede señalar como común a la hora de presentar sus cabalgatas de personajes estrafalarios, grotescos y deformes, pero poco más. Lo que compartieron ambos por naturaleza fue un mismo punto de vista moral y despectivo con respecto al tiempo de sus vidas; ese que les llevó a ver el mundo como un cúmulo de vicios, corrupciones y pecado, pero aun así, aunque la denuncia fuera la misma, su origen y propósito, trataremos de mostrar que son bien diferentes. Además, y como muy bien ha captado Margherita Morreale, hay dos diferencias más, y son muy significativas: por un lado, Quevedo no necesita símbolos –sí alegorías, aportamos nosotros– como el Bosco (el huevo, el árbol hueco, la baya roja, la burbuja transparente, el sapo, el pez sin escamas, etc.), le basta con extender el concepto hasta sus últimas consecuencias; y por otro, así como en el Bosco la salvación está en no dejarse traicionar por la atracción de lo deforme, lo monstruoso y lo falaz, como vemos por ejemplo en las criaturas que rodean a San Antonio en las tentaciones, en los *Sueños* de Quevedo, en cambio:

> el mal ya no está concebido como la tentación demoníaca; los vicios no se presentan como atracciones traidoras, sino como ingénitos en la naturaleza caída del hombre, propios de su estado, su sexo, su edad, su vocación profesional[9].

Motivo este que intentaremos argumentar como definitivo a la hora de explicar los diferentes propósitos y catadura moral de uno y otro.

[7] Quevedo, *Vida del Buscón,* pp. 164-165.
[8] Spitzer, 1959, p. 326.
[9] Morreale, 1956, p. 40.

Así, pues, y si reparamos en ello, lo único que son capaces de detectar los distintos autores como similar a ambos artistas es el tema: las postrimerías (si exceptuamos la Gloria), el talante moral, y la actitud de condena de las costumbres sociales de su tiempo, nada de mímesis, plagio o copia descarada por parte del poeta. Comparte aquello a lo que se refiriera globalmente Borges tantos años después: la mirada artística es moralista en un 99%; sólo en 1% es geometría. No cito al pie de la letra.

Tablero de los Siete Pecados Capitales
y las Cuatro Postrimerías.
Madrid, Museo del Prado

Hay, y por no dejarnos nada en el tintero, unas cuantas figuras que sí que pudo haber tomado nuestro Quevedo del pintor estudiado. Son las referentes al cuadro *Los siete pecados capitales* que según Ponz, el editor de Felipe de Guevara, estaba en la alcoba del Escorial donde murió Felipe II –actualmente en el Museo del Prado– y que pudo haber sido visto por Quevedo. Esta tabla representa el Ojo de Dios, en cuya pupila descubrimos a Jesucristo rodeado por la inscripción: «*Cave, cave, Dominus videt*» y a su alrededor, en círculo, están representados no sólo los siete pecados capitales sino también las postrimerías. Pues bien, si se observa el círculo que representa el Juicio se pueden descubrir analogías bastante notables con el comienzo de *El sueño del Juicio Final:*

> Parecióme, pues, que veía un mancebo que discurriendo por el aire daba voz de su aliento a una trompeta, afeando con su fuerza en parte su hermosura. Halló el son obediencia en los mármoles y oído en los muertos, y así

al punto comenzó a moverse toda la tierra y a dar licencia a los huesos, que andaban ya unos en busca de otros[10].

La única diferencia consiste en que en el cuadro de el Bosco hay cuatro ángeles y aquí sólo uno. Un poco más adelante, en el mismo *Sueño del Juicio Final,* leemos:

> Andaban los ángeles custodios mostrando en sus pasos y colores las cuentas que tenían que dar de sus encomendados, y los demonios repasando sus tachas y procesos, al fin, todos los defensores estaban de la arte de adentro y los acusadores de la de afuera. Estaban los diez mandamientos por guarda a una puerta tan angosta que los que estaban a puros ayunos flacos, aún tenían algo que dejar en la estrechura[11].

Lasa tentaciones de San Antonio.
Tabla cental

Si comparamos esta descripción con el medallón que representa la Gloria, advertiremos de inmediato las semejanzas. Otro tanto podríamos decir de los dibujos del iris que representan el pecado de la Soberbia. En el cuadro de el Bosco vemos a una mujer que se adorna

[10] Quevedo, *Sueños y Discursos,* p. 72.
[11] Quevedo, *Sueños y Discursos,* p. 76.

minuciosamente mientras un demonio semiescondido le sostiene el espejo. En Quevedo encontramos lo mismo, sólo que no son las mujeres bonitas las que la padecen, sino las feas. En fin, en *Las tentaciones de San Antonio* vemos a ciertos comentaristas de una especie de misa negra que forman un coro sacrílego; pues bien, uno de ellos deja ver unas entrañas putrefactas que se derraman a través de un rasgón del manto. Podría ser un buen antecedente del Licenciado Calabrés, del que Quevedo dice entre otras cosas:

> Este, señor, era uno de los que Cristo llamó sepulcros hermosos: por defuera blanqueados y llenos de molduras, y por de dentro, pudrición y gusanos[12].

En fin, igualmente podríamos hablar para concluir con esto de ciertas figuras de *El carro de heno* que siguen al mismo, montadas a caballo. Se distingue a una que lleva corona y, en segundo plano, más desdibujada, a otra con mitra. Alrededor del carro se agrupan una serie de monjas y religiosas. Un grupo de ellas trabaja afanosamente en recoger cuanto más heno mejor, al parecer para un cura gordinflón, que está sentado en una mesa. Recordemos que un pasaje de *El sueño del infierno,* dice Quevedo que en el camino del mal, el de la mano izquierda, «no faltaron [...] muchos religiosos y muchos teólogos»; e incluso podríamos hablar del lado izquierdo como lugar del infierno en todos los trípticos –derecha del que mira– y del lugar que asigna Quevedo a todos los zurdos en *El sueño del infierno.* Podríamos concluir con que todos estos cuadros del Bosco sirvieron de antecedente inmediato a la obra de Quevedo, pero pronto veríamos que sería demasiado arriesgado, e incluso gratuito, aceptar esta conclusión. La razón es que, no sólo ellos, sino todos los demás artistas trabajaban con fuentes comunes, con medios y elementos tradicionales cristianos, así que la izquierda como lugar nefasto, la mujer ante el espejo como símbolo de vanidad, las puertas estrechas del paraíso, el individuo hipócrita, falsamente blanqueado, etc., reconocen como antecedente común a la Biblia y a la literatura patrística. Hay un aspecto, no obstante, que puede llevarnos más lejos en la relación que nos ocupa, y es concretamente la crítica a los eclesiásticos, muy evidente en el pintor y escasa, aunque no ausente, en el escritor. En el caso del pintor, se sabe que perteneció a la hermandad laica de Nuestra Señora de Bois-le-Duc, su ciudad natal. Esta hermandad, de principios muy estrictos, encargó una ceremonia fúnebre cuando el artista murió en 1516. La Reforma propiamente dicha no había comenzado aún, pero la relación del clero no pasaba desapercibida, como vemos en *El carro de heno* o *Las tentaciones de San Antonio.* Sabemos, además, que el pintor pertenecía a otra Hermandad, la de los Hermanos de la Vida Común, existente en su misma ciudad natal y en la que el mismísimo Erasmo completó su educación. Esto nos lleva a pensar de dónde parte la dura crítica del Bosco a la sociedad en general y a los eclesiásticos en particular: de un afán de perfección, de un rechazo

[12] Quevedo, *Sueños y discursos,* p. 90.

del Poder, del lucro y la hipocresía desde una perspectiva mucho más cercana a Cristo, tal y como va a hacer después el autor del *Elogio de la locura*. No es el mismo caso de Quevedo. El autor de los *Sueños* es un noble, señor de la Torre Juan Abad, que busca el favor de otros más poderosos –validos o no–, que sólo cuando no le conceden sus beneficios son repudiados e insultados. Jean Vilar ha estudiado, en un artículo en el que lo identifica con Judas, porque así termina comportándose con quien le protege, cómo:

> Quevedo está emplazado de lleno en el gran desafío en que Lerma, Uceda y Osuna se baten por el poder a golpes de corrupción. Cuando entra en la órbita de Olivares comprueba Quevedo que las mudanzas espectaculares de los famosos quince días de 1621 no han cambiado nada en el fondo[13].

Quevedo sabe y siente que la decadencia de España es la de su familia, la de su clase social y la de su bienestar, por eso critica las costumbres, los vicios y los pecados de su siglo. Es parte interesada, por ello y con toda la amargura que le embarga, ataca a la naturaleza de los médicos, de los sacamuelas, de los charlatanes, de los mentirosos, de los entrometidos y de todo lo demás a través de las alegorías: la muerte, la discordia, la ingratitud, etc., como vemos, por ejemplo en el orden de el *Sueño de la Muerte,* el último, el que firma en la prisión y en la Torre, el seis de abril de 1622. Quevedo no tiene esperanza ni ve salvación para el ser humano. Su amargura es opaca, rotunda, como se deduce de su célebre soneto «Miré los muros de la patria mía», «y no hallé cosa en que poner los ojos / que no fuese recuerdo de la muerte», y es porque su interés político inmediato y su visión pesimista del mundo los transciende de forma correlativa a lo metafísico. Conviene aquí releer el soberbio soneto para reforzar la idea.

> Esta asociación sólida y profunda entre la concreción histórica más exacta y la abstracción metafísica más transcendental, ¿no infunde cohesión a lo que nos atrevemos a llamar, pese a su aparente desorden, el pensamiento de Quevedo?[14].

Mediante esta interrogación retórica llega a decirlo Jean Vilar, y es retórica porque antes y después aporta razones como éstas:

> En primer lugar –Quevedo piensa–, que mientras Cristo Rey da, sin pedir nunca nada, los reyes humanos sustraen por intermedio del fisco y sus funcionarios. Pero, sobre todo, el gran pretexto de la sonsaca pública, que es el bien común, no es más que una añagaza: el dinero de los tributos va a manos del mal ministro […] Quevedo confesará –en un paréntesis del *Discurso de todos los diablos*– que el Estado-Rey debería ser puro gasto y la nobleza su único beneficiario[15].

[13] Vilar, 1978, p. 115.
[14] Vilar, 1978, p. 117.
[15] Vilar, 1978, p. 110.

De ahí parte en gran medida el que Quevedo ataque tan escasamente a los eclesiásticos; y es que estos le sonsacan mucho menos que el fisco y los funcionarios. Los sastres, los sacamuelas, los ministros y las mujeres son malos, están corrompidos moralmente y además viven y se aprovechan de sus impuestos. Para justificar esa nefasta identificación con Judas, Jean Vilar trae a colación «los silencios de aquella hechura de Osuna a raíz de la desgracia de su antiguo patrón», «el odio antiolivarista del ocasional colaborador del Conde-Duque, el cinismo del santiaguista belicoso eludiendo sus deberes militares y quizá la felonía de la última causa grave –se refiere a su posible participación en una conjura contra España por la que fue encarcelado»[16].

Por todo esto nos extraña sobremanera lo que dice Margarita Levisi relativo al eramismo de Quevedo:

> Con respecto a la crítica a los eclesiásticos muy evidente en Bosch, y escasa, aunque no ausente en Quevedo, puede hablarse de influencias eramistas en el caso de este último[17].

Porque lo que opina Marcel Bataillon sobre el particular es que, si bien aunó al humanismo de san Francisco de Sales, el estoicismo cristiano de Justo Lipsio y el espíritu satírico más virulento, que es tan característico del erasmismo, «sin embargo no parece que Erasmo lo haya seducido». En *El Buscón,* por ejemplo,

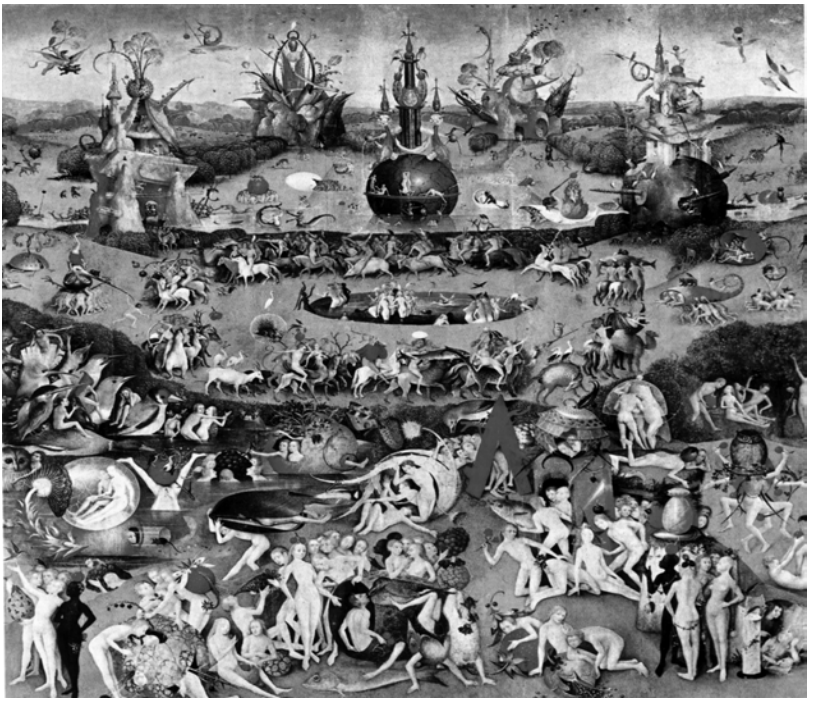
> su autor no podrá imprimirlo sin quitar de él buen número de alusiones a las cosas de la religión, que irritaban a los censores y que chocaban en un libro tan desvergonzadamente picaresco. Hay en esto algo que hace pensar en Erasmo, y que está a cien leguas de la manera de Erasmo[18].

Efectivamente, esa es la correcta interpretación. Coincidió en el humor, pero en nada más. Quevedo se explica mejor de acuerdo con el espíritu de la Contrarreforma; todo lo que tiene el Bosco de pre-erasmista, lo tiene Quevedo de lo contrario. Bataillon *dixit.*

A partir de aquí dejamos las relaciones entre moral, política y metafísica, que en el caso del poeta resultaron ser bastante capciosas, y nos adentramos en otros temas comunes y no menos interesantes. Hay que hablar primero del binomio sexo-alquimia, y recordemos que el objetivo de esta última era nada menos que encontrar la piedra filosofal para transformar todas las sustancias en oro. Como se encargó más tarde de mostrar el Padre Feijoo, en su *Teatro Crítico Universal,* todo esto caía entonces en los terrenos de la superstición y de la magia, de ahí que las virtudes transmutativas de la piedra filosofal se les asignase al azufre y al azogue; o sea, al mercurio. Dado que estos dos elementos eran considerados los principios masculino y femenino, respectivamente, de la unión de los dos, mediante su carácter erótico, se obtendría la virtud

[16] Vilar, 1978, p. 112.
[17] Levisi, 1963, p. 176.
[18] Bataillon, 1950, pp. 775-776.

que produce el oro. En los trabajos de el Bosco, por ejemplo en el tríptico de *Las tentaciones de San Antonio,* es fácil encontrar múltiples formas ovoides –el huevo mismo, frutas redondeadas, árboles huecos– y también peces sin alas, cornamusas y jarros de boca estrecha, de claro signo sexual. El huevo es el crisol donde se opera la «obra magna», el árbol hueco es el horno de los alquimistas, los peces, como sabemos, son símbolo del pecado, el jarro de boca estrecha es el mismo demonio, y la cornamusa ha sido considerada como el símbolo del sexo masculino. Todo esto se repite, aumentado, en *El jardín de las delicias,* donde una gran cantidad de parejas goza sexualmente en una supuesta libertad alejada de toda idea de pecado. Como afirma Fränger, así se ha tratado de ejemplificar la libertad de los iniciados en la secta de los Hermanos del Libre Espíritu, para quienes el poder de procrear era una forma de culto[19]. En España, y no en vano, este panel central ha sido llamado siempre *La lujuria.* Pues bien, en Quevedo podemos rastrear los mismos temas, pero con diferente intención. La alquimia aparece, por ejemplo, en *El sueño del infierno:*



El Jardín de las Delicias
Tabla central

[19] Franger, 1951.

> Eran astrólogos y alquimistas. Estos andaban llenos de hornos y crisoles, de lodos, de minerales, de escorias, de cuernos, de estiércol, de sangre humana, de polvos y de alambiques [...] Otros disputaban si se había de dar fuego de mecha, o si el fuego o no fuego de Raimundo había de entenderse de cal o si de luz efectiva de calor y no de calor efectivo de fuego [...] Uno decía que ya la habían hallado, y si la piedra filosofal se había de hacer de la cosa más vil, era fuerza hacerse de corchetes[20].

Quevedo ridiculiza, como vemos, el lenguaje abstruso de los alquimistas, utilizando expresiones que podían encontrase en los libros que corrían por España, a pesar de los esfuerzos de la Inquisición, ya que los libros árabes se conocían en la Península desde el siglo X. No relaciona la alquimia con símbolos sexuales, como el Bosco, y en cambio subraya su oscurantismo expresivo, su absoluta irracionalidad. En cuanto al sexo, se encuentra representado en los *Sueños* pero su objeto es producir hilaridad:

> De los putos y viejas, no sólo no sabemos de ellos, pero ni querríamos saber que supiesen de nosotros. Que en ellos peligran nuestras asentaderas, y los diablos por eso traemos colas, porque como aquellos están acá, habemos menester mosqueador de los rabos[21].

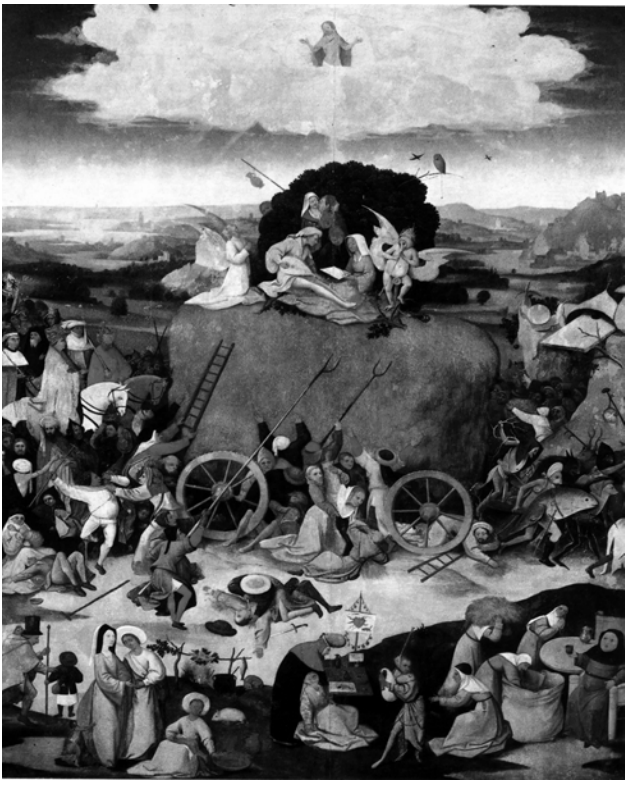
Y lo mismo hace, por ejemplo, con la dueñas y los adúlteros, unas páginas antes y en el mismo *Sueño.* Vemos, pues, que para él son materias separadas, que las trata de forma chocarrera y burda, sobre todo el sexo, y que a todas luces las interpreta de forma opuesta a la del Bosco: fuera de toda posible connotación esotérica. Aquí Quevedo, como corresponde a su condición de católico contrarreformista, cae dentro de la más pura ortodoxia de la Iglesia, mientras que la pintura del Bosco no sólo es transgresora, sino también lasciva y a todas luces heterodoxa. El Bosco está abierto a la utopía, a todo lo que pueda devenir fuera del ámbito de la Iglesia oficial, aunque también, claro, a la superstición y a la magia, mientras que el poeta español sólo adopta la pose del satírico resentido y amargo, dispuesto a hacer chistes y mojigangas de todo lo que no sea la ortodoxia. Ambos son moralistas, qué duda cabe, pero de forma bien diferente.

En cuanto a la concepción del mundo, la interpretación del Bosco la podríamos deducir de *El carro de heno,* tal y como ya lo hizo el Padre Sigüenza, gran admirador del pintor, a comienzos del siglo XX. Recordemos que el carro, símbolo de los bienes de este mundo, va dirigido por varios seres monstruosos, a la vez hombres, animales y vegetales, y va hacia el infierno, que es la tabla de la izquierda. También está plagado de símbolos, la lechuza, el cántaro del diablo, la cornamusa de la lujuria, etc. Esta visión la podríamos refrendar también en Quevedo, sobre todo en poemas como «Poderoso caballero» y en su *Sueño, El mundo por de dentro.* Cuando Quevedo sigue al viejo Desengaño por la calle de la

[20] Quevedo, *Sueños y discursos,* pp. 145-146.
[21] Quevedo, *Sueños y discursos,* p. 129.

Hipocresía, está desarrollando el mismo tema: los hombres creen en las apariencias, todo es vanidad y falsedad, incluso aumenta esa visión en la edición de 1631, añadiendo dos «figurones, entre fantasmas y colosos, con caras abominales y facciones traídas»[22], que sostienen la cuerda bajo la cual la humanidad toda cambia de aspecto para mostrar la verdadera cara, la hipocresía y el engaño. Ahora bien, tiene toda la razón Margarita Levisi cuando señala que

> la diferencia entre el desengaño de Quevedo y el que propone el Bosco es que para aquél no se trata tanto de un problema religioso como el de un caso moral. Para el pintor flamenco, la codicia enceguece y lleva al infierno. La hipocresía es ciertamente la base de todo pecado, y Quevedo […] describe hechos que exteriormente no tienen nada de malo –ir a un entierro sin ganas, aparentar dolor cuando no se siente la muerte del marido–, aunque luego las raíces de estas actitudes, sí son despreciables[23].



El carro de heno.
Tabla central

[22] Quevedo, *Sueños y discursos,* p. 180.
[23] Levisi, 1963, pp. 187-188.

Quizá también aquí, bien que de un modo indirecto, quiso protegerse, como si de un colchón se tratara, por su cortejo incesante del poder con todo lo que ello arrastra. Recordemos lo que hemos citado antes por boca de Jean Vilar y todo aquello de Lerma, Uceda, Osuna: la corrupción a la que él asistió tan de lleno. Es decir, que supo bien de veras cómo era el mundo por de dentro y no se retiró, intentó sacar tajada tal y como hacen todos los que acompañan al carro de heno; y más quizá porque no pudo.

Por último, cabe hablar de las técnicas usadas por ambos artistas, porque sin duda hay también similitudes y alguna diferencia entre ellos. Por ejemplo en la concepción de las visiones. Es cierto que Quevedo ya llamó a las suyas *Sueños,* lo que le permite plena libertad a la hora de mezclar realidad e invención, también a la hora de hacer todo tipo de juegos de ingenio, sobre todo homonimias, bisemias, paronomasias y metáforas de todo tipo. Lo mismo pasa en los cuadros del Bosco, donde la atmósfera de fantasía le permite una total libertad para crear personajes híbridos, descomunales, monstruosos o simplemente simbólicos. La misma creación de demonios, habida cuenta de lo irreal del asunto, y la falta de gravedad que parece regir en sus cuadros, no son sino producto de la propia representación onírica en la que ambos autores se mueven. Podríamos establecer múltiples diferencias, claro está, pero no serían nada significativas porque sobre todo se deducirían de los dos tan distintos campos en los que ambos trabajan. También, por supuesto, de sus diferentes temperamentos y del lugar que cada uno concede a aspectos como la alquimia y el sexo, pero eso ya lo hemos expuesto anteriormente. Esta atmósfera onírica es la que permite que ambos usen la técnica de la acumulación caótica a la que ya nos hemos referido al comienzo al citar a Leo Spitzer. Esos personajes yuxtapuestos que aparecen en tantos cuadros del Bosco, en *El jardín de las delicias,* siguen la misma técnica que la de los cirujanos, en *El sueño de la muerte:*

> Luego se seguían los cirujanos cargados de pinzas, tientas y cauterios, tijeras, navajas, sierras, limas, tenazas y lancetones. Entre ellos se oía una voz muy dolorosa a mis oídos, que decía:
> —Corta, arranca, abre, asierra, despedaza, pica, punza, amigota, rebana, descarna y abrasa[24].

En ambos casos, lo que nos atora es una sobreabundancia de elementos, una sobrecarga de imágenes que además de trasmitir una sensación de vida desbordante nos obliga a salirnos de la lógica y a estudiar qué nos quieren decir con todo eso.

La misma creación de monstruos emana también de lo onírico, que no surrealista. «La imaginación de ambos autores parece orientarse de la misma manera. A uno le interesa expresarse con el lenguaje de la magia, utilizando sus símbolos, y concentrando sus significados en el plano visual. Al otro le interesa en cambio hacer una crítica social y su lenguaje

[24] Quevedo, *Sueños y discursos,* p. 191.

mucha veces aparenta una independencia especial actuando por cuenta propia»[25], –matiza acertadamente la misma Margarita Levisi–.

El jardín de las Delicias

El Paraíso (El jardín del Edén)
Postigo izquierdo

El Infierno
Postigo derecho

Ocurre, por ejemplo, con los retruécanos –usa una frase y la invierte, y luego le da a uno de los elementos un significado distinto del que tenía en primer lugar: «así como se condenan otros por no tener gracia, ellos se condenan por tenerla o quererla tener» (se refiere a los bufones y aduladores en el *Sueño del infierno*)–. El Bosco pone un jarro como cuerpo de un caballo –doble figura–, pero no por eso el caballo deja de verse con tal. Los monstruos que arrastran el carro de heno son dos co-

[25] Quevedo, *Sueños y discursos,* p. 196.

sas al mismo tiempo, pez, tronco de árbol y cerdo, pero a la vez tienen piernas y tiran del carro hacia el infierno. Nada de plagio por parte de Quevedo, sólo coincidencia en el recurso. Como lo hay por parte del Bosco en el juego de oposiciones que tanto le gustan a Quevedo (verdad-mentira, vida-muerte, belleza-fealdad): a la misma altura que en el panel de la izquierda de *El jardín de las delicias* se derrama la gran fuente del paraíso en un estanque ovalado, encontramos en el panel de la derecha –el del infierno– un monstruo con cuerpo de árbol hueco y cabeza humana. Es la supervivencia del mismo tema, positivo en un parte, negativo en la otra. En *El carro de heno* tenemos otro ejemplo palmario. A ambos lados de la pareja de enamorados, que culminan el carro, hay sendos ángeles, aunque de signo contrario: el de la derecha está en actitud de ruego, el de la izquierda es un ángel caído, un demonio verdoso que toca una trompeta formada por su propia nariz. Es decir, el uno opone conceptos, el otro naturalezas; ambos exigen del lector y el contemplador el máximo rigor interpretativo para extraer todos los significados posibles. No en vano son dos de los más originales genios de la cultura occidental, ligados, como dice Spitzer, por la similitud que existe entre el final de la Edad Media y el Barroco español: «El barroco español y el medioevo se dan la mano en muchos aspectos»[26].

Bibliografía

Astrana Marín, L., *Ideario de Don Francisco de Quevedo,* Madrid, Biblioteca Nueva, 1940.

Bataillon, M., *Erasmo y España,* México, FCE, 1950.

Fränger, W., *The Millenium of Hieronymus Bosch,* Chicago, The University of Chicago Press, 1951.

Levisi, M., «Hieronymus Bosch y los *Sueños* de Quevedo», *Filología,* 9, 1963, pp. 163-200.

Menéndez y Pelayo, M., *Estudios y discursos de crítica histórica y literaria,* Santander, Aldus, 1942.

Morreale, M., «Quevedo y el Bosco, una apostilla a los *Sueños*», *Clavileño,* 7, 40, 1956, pp. 40-44.

Quevedo, F. de, *Sueños y Discursos,* ed. F. C. R. Maldonado, Madrid, Castalia, 1973.

Salas, X. de, *El Bosco en la literatura española,* Barcelona, Imprenta Sabater, 1943.

Spitzer, L., «El Barroco español», *Romanische Literaturstudien, 1936-1956,* Tübingen, Neimeyer, 1959.

Vilar, J., «Judas según Quevedo», *Francisco de Quevedo. El escritor y la crítica,* Madrid, Taurus, 1978, pp. 106-119.

[26] Spitzer, 1959, pp. 789 y ss.