El Bosco en las fuentes españolas

Elena Vázquez Dueñas

EDICIONES DOCE CALLES

EL BOSCO
EN LAS
FUENTES ESPAÑOLAS

Elena Vázquez Dueñas

EDICIONES DOCE CALLES

INDICE

Prólogo por Paul Vandenbroeck (Museo Real de Bellas Artes, Amberes/ IMMRC, Facultad de Ciencias Sociales, Universidad Católica de Lovaina) 11

Introducción 15

El Bosco en las colecciones Reales 23

Las colecciones de Isabel la Católica, Felipe el Hermoso y Margarita de Austria 23

Felipe II y el Bosco 26

Ambrosio de Morales y Felipe de Guevara 30

El Bosco en El Escorial 39

Fray José de Sigüenza (1544-1606) 40

Padre Francisco de los Santos (1618-1699) 42

Padre Fray Andrés Ximénez 46

Antonio Ponz (1725-1792) 47

El Monasterio de El Escorial y la Guerra de la Independencia. Las descripciones de Damián Bermejo, Rotondo y José Quevedo 48

Vicente Poleró y su *Catálogo de los cuadros del Real Monasterio de San Lorenzo* (1857) 51

Padre Julián Zarco Cuevas (1887-1936) 52

Otras guías descriptivas sobre El Escorial en el siglo XX 53

El Bosco en Valencia 55

Mencía de Mendoza (1508-1554) 55

Otros testimonios valencianos 59

El Bosco en la tratadística del siglo XVII 65

Discursos apologéticos en que se defiende la ingenuidad del arte de la Pintura que es liberal y noble de todos derechos de Juan de Butrón (Madrid, 1626) 67

Diálogos de la pintura de Vicente Carducho (1633) 69

El arte de la pintura de Francisco Pacheco (1649) 70

Origen e yllustracion del nobilissimo y Real Arte de la Pintura y Dibuxo de Lázaro Díaz del Valle (1656-1659) 72

Discursos practicables del nobilísimo arte de la pintura. de Jusepe Martínez (1675) 73

Ut pictura poesis. El Bosco en la literatura española 77

Lope de Vega y El Bosco 82

Francisco de Quevedo y el Bosco 86

El Bosco en el siglo XVIII 93
El Bosco y Goya 97
El Bosco en el siglo XIX 101
José Lázaro Galdiano (1862-1947) 101
El Bosco en el Museo del Prado 103
El Bosco en el siglo XX 105
La Guerra Civil y la Junta de Incautación y Protección del Patrimonio Artístico 105
Rafael Alberti y El Bosco 107
El Bosco y las Vanguardias artísticas 113
El Bosco y el Surrealismo 113
El Bosco y el Expresionismo 115
El Bosco y el Dadaísmo 116
El Bosco en la actualidad 119
Conclusiones 125
Anexo documental 129
1. El Bosco en las colecciones reales 131
2. El Boscoen El Escorial 138
3. El Bosco en el siglo XVII. Inventarios reales 160
4. El Bosco en el siglo XVIII. Inventarios reales 172
5. El Bosco en el siglo XIX 185
6. El Bosco en el Museo del Prado 116
Bibliografía 203

PRÓLOGO

El pintor holandés Jeroen van Aken (c. 1450-1516), alias Jheronimus Bosch, famoso durante el siglo XVI, fue prácticamente olvidado en Europa desde el siglo XVII hasta finales del XIX. Sólo en un país nunca llegó a perder su popularidad: España. De hecho, El Bosco, como allí fue llamado el maestro, seguiría fascinando por mucho tiempo a sus habitantes. Aún recuerdo, durante mi primera estancia de investigación en Madrid en el año 1975, el momento en el que le conté a la dueña del modesto hostal donde me alojaba, que estaba estudiando la obra de El Bosco, a lo que ella respondió: «¡El Bosco!», plenamente consciente de la identidad del pintor. Incluso una simple madrileña conocía a un pintor de un pasado tan lejano. Desde el siglo XV en adelante, intelectuales, artistas y nobles han quedado cautivados por sus creaciones excepcionales, ¿por qué?

Una profunda tensión fluye a través de la visión de El Bosco y de su arte. El Bosco defiende los valores y las normas de la burguesía urbana y de la fe católica (según su propia interpretación), pero lo hace de tal manera que se le podría acusar de todo lo contrario, incluso de ser un hereje. Hacia 1500, se dieron una serie de tendencias ideológicas dentro de la aristocracia española y los círculos cortesanos, no con un carácter estrictamente herético, aunque sí influenciadas por la visión apocalíptica y mesiánica de los franciscanos terciarios y otros. Estas tendencias prepararon el camino para que se generara un gran interés hacia el potencial aspecto herético de la obra de El Bosco. Alrededor de 1520-30 algunos círculos humanistas, con cierta inclinación hasta el momento hacia la heterodoxia, fueron incluso más lejos, y vieron probablemente en El Bosco un espíritu afín. Algunos humanistas del siglo XVI como Felipe de Guevara, Ambrosio de Morales y el portugués Damião de Gois, sospechosos o condenados por herejes, fueron aficionados o coleccionistas de El Bosco. La colección de pinturas de El Bosco reunida por Mencía de Mendoza, Marquesa de Cenete y tercera esposa de Enrique III de Nassau, sugiere que el interés español por la obra de El Bosco pudo estar relacionado con una descoordinada pero generalizada tendencia hacia la escatología y el milenarismo, que rayaba con la herejía. El grupo de los Alumbrados («los iluminados»), asociados con los franciscanos terciarios, mostró características del Erasmismo y de otros libres pensamientos, así como de manifestaciones apocalípticas; y su centro principal fue, en 1519,

nada menos que ¡el castillo de Mencía de Mendoza en Guadalajara! Tanto círculos españoles como españoles-borgoñones, vieron inicialmente en El Bosco un pintor «extraño» de invenciones fantasmagóricas, que no tardó en ser reinterpretado o dotado de falso contenido, dando lugar a interpretaciones contradictorias de su obra, que prevalecen incluso hasta hoy: un Bosco herético (creencia que persiste en la literatura española de la época barroca) y otro ortodoxo. No obstante, desde el siglo XV en adelante, Isabel la Católica, su yerno Felipe el Hermoso y su nieto Felipe II –el mayor coleccionista de el Bosco– vieron en El Bosco a un completo ortodoxo cristiano, y a alguien revelador de una humanidad en su más profunda naturaleza.

Las *paradojas inherentes en el arte de El Bosco*, condujeron a esta ambigüedad interpretativa. Inconscientemente, estas paradojas respondían a las intensas, polifacéticas y sumamente paradójicas sensibilidades existenciales y religiosas de España. De hecho, desde los primeros días de la Reconquista, la Fe Católica española fue ferviente y devota, pero también exhuberante y profundamente emocional. Esta religiosidad no fue concebida tan sólo como una cuestión «mental»: dejó margen para un profundo sentido de *corporeización*, como puede observarse en el caso del culto de la *Encarnación* (en ningún lugar de Europa este tipo de culto se vivió tan intensamente como en España –lo más probable es que fuera concebido como una reacción contra la negación musulmana de una posible encarnación divina–). Las festividades religiosas han empleado siempre imágenes –encarnaciones de la fe– en procesiones masivas, ceremonias nocturnas, mortificaciones extremas –incluso en éstas ponían la corporeidad en el centro de atención–. El Bosco rechaza los placeres corporales de forma continua, pero cada palmo de su obra está impregnada de corporeidad e incontenible deseo.

La cultura española ha sido caracterizada por una mezcla de fuerte, si no severo, sentido de la compostura y profunda emocionalidad, que aflora en las festividades religiosas –tan sólo mencionar como ejemplo las saetas improvisadas, arrebatos irreprimibles de individuos que se sienten exaltados ante la presencia del colectivo sublime–. Una mezcla similar de autocontrol e intensa emoción se da en las corridas de toros o en el flamenco –música y baile– (por mencionar sólo los dos casos más comunes), pero también en tantos otros actos religiosos y representaciones. El sentido de la muerte y de la decadencia (¡Valdés Leal!), y del desengaño junto con la consciencia de una vida exuberante y de sensual belleza se encuentra tanto en la cultura española como en el así llamado *Jardín de las delicias* de El Bosco.

Otra de las paradojas reside en el rechazo de El Bosco hacia las figuras marginales, al que se opone su culto a la marginalidad «sublimada» de los eremitas y anacoretas, perseverantes en una vida de austeridad y coraje frente a ataques demoníacos. El Bosco arremete, por un lado, contra muchas formas de comportamiento antisocial y castiga a todos aquellos que se encuentran en los márgenes de la sociedad pero, por otro lado, adopta como modelo a seguir al santo forastero que se aparta de

la sociedad y que no deja de ser también marginal. San Antonio, el modelo ejemplar de conducta de El Bosco, fue ampliamente venerado en España: un héroe espiritual y austero, que preside la oscura noche del sufrimiento, luchando firmemente contra las trampas del diablo, invocado frente a las enfermedades más terribles.

En otra más de sus paradojas, El Bosco arroja al Infierno a partes enteras de la humanidad –en particular a los pobres y a aquellos que son tenidos por antisociales–, sin embargo elige a un modesto andrajoso vagabundo ambulante, que con arrepentimiento vuelve la vista atrás, hacia su vida pecaminosa, como su modelo secular de arrepentimiento (exterior del *Carro de Heno*). Este vagabundo, este «caballero de la carretera», es como el *pícaro* español, que fue por una vida de engaños y ardides pecaminosos, pero que, no obstante, se nos presenta como modelo de la condición humana y arrepentimiento.

Otra paradoja en la obra de El Bosco: critica, rechaza y aborrece la cultura popular, pero de forma casi sistemática emplea métodos de exposición populares (juegos de palabras visuales basados en el lenguaje folclórico y sus dichos, prácticas satíricas, inversión simbólica, asimilación de mitos populares y representaciones folclóricas). Está en contra de la locura y la depravación populares, pero constantemente hace uso de temas y métodos retóricos (consciente o inconscientemente) tomados de esa misma «necia» cultura popular.

El Bosco defiende la mesura, la sabiduría y el orden y rechaza toda forma de comportamiento impulsivo y «desequilibrado» (identificado con la pecaminosidad y el mal), a través del principio de «locura» artística, las invenciones caprichosas e impredecibles y la libertad «excesiva» (llamados *grillos* o *disparates* por sus admiradores españoles –los disparates son también un género absurdo en la poesía española del siglo XV). Es un feroz crítico de la estulticia en todas sus formas y desarrolla una ética de la razón, pero al mismo tiempo adopta una estética basada en la locura.

Una profunda tensión interior impregna, hasta límites extremos, la visión del mundo de El Bosco y su creatividad. Nadie ha expresado más claramente que Goya como el disparate y la razón se entremezclan: *el sueño de la razón produce monstruos*, es decir, «el dormir» de la razón engendra monstruos, pero también la razón «soñando» los crea. El Bosco hizo esto a lo largo de toda su obra. España siempre lo ha entendido profundamente, muy profundamente.

Gracias a la valiosa investigación de Elena Vázquez Dueñas ahora contamos con un completo estudio de esta considerable fascinación por El Bosco desde su tiempo hasta hoy.*

Paul Vandenbroeck
Museo Real de Bellas Artes, Amberes
IMMRC, Facultad de Ciencias Sociales, Universidad Católica de Lovaina

* Traducción del original en inglés realizada por Daniel Grilo Bartolomé.

INTRODUCCIÓN

Jheronimus Van Aken, más conocido como El Bosco, nunca estuvo en España aunque el tratadista aragonés Jusepe Martínez (1600-1682) llegase a afirmar incluso que había nacido en Toledo. Sin embargo, su influencia se dejó sentir en gran medida, alcanzando su punto álgido en el siglo XVI, hasta llegar a nuestros días. Su obra no resulta fácilmente interpretable a simple vista, exigiendo una detenida observación y, por este motivo, durante años ha sido objeto de las más variadas interpretaciones. Pese a todo su significado sigue siendo enigmático, y quizá precisamente por ello ha fascinado tanto al espectador en el transcurso de los siglos[1]. Se ha querido ver en sus pinturas un simple divertimento al modo de los grotescos[2], un reflejo de las prácticas esotéricas de la Baja Edad Media (como la alquimia[3], astrología[4] o brujería), un reflejo de los dichos y leyendas populares holandeses[5] y se ha llegado

---

[1] Bosing, Walter, *El Bosco 1450(?)-1516. Entre el cielo y el infierno*, Colonia, Taschen, 2004, pp. 7-8.

[2] Dice Covarrubias refiriéndose a los grutescos en su Tesoro de la lengua castellana o española (1611): «Este género de pintura se hace con unos compartimentos, listones y follajes, figuras de medio sierpes medio hombres, sirenas, esfinges, minotauros, al modo de la pintura del famoso pintor Jerónimo Bosco». Covarrubias Orozco, Sebastián de, *Tesoro de la lengua castellana o española* (ed. Ignacio Arellano y Rafael Zafra), Madrid, Editorial Iberoamericana, 2006, p. 1005.

Según Keith Moxey «es poco probable que El Bosco pudiera haber conocido los grotescos y no guardan ninguna semejanza con sus formas pictóricas». Sin embargo, lo relevante en dicha comparación, según apunta este autor, reside en la «justificación de una tradición no mimética de la representación a través de la licencia del artista, su derecho ilimitado a ejercitar la fantasía». Moxey, Keith, «La creación del 'genio'» en *Idem, Teoría, práctica y persuasión. Estudios sobre historia del arte*, Barcelona, Ediciones del Serbal, 2004, p. 58.

[3] J. A. Bertrand define alquimia como «una transmutación operada en el interior del alma humana, a través de la cual el hombre consigue estados de conciencia superiores». De este modo, distingue dos tipos de naturalezas: la naturaleza externa o exotérica (la práctica), y la naturaleza oculta o esotérica (la espiritual y metafísica). La primera tiene por objetivo obtener la piedra filosofal para transformar metales como el plomo, estaño, cobre, hierro, mercurio, en metales preciosos como el oro y la plata. Según la naturaleza espiritual, esta idea de transformación de los metales no es más que una metáfora de la transformación del hombre vil e ignorante en un ser superior, a través de la oración, el estudio de la naturaleza y la sumisión a sus leyes. Y es esta naturaleza oculta o esotérica la que algunos autores han querido ver en la obra de El Bosco, quien debió ser conocedor de algunas claves del hermetismo alquímico, indescifrables para todo espectador profano. (Bertrand, José Antonio, *La alquimia en El Bosco, Durero y otros pintores del Renacimiento*, Barcelona, Symbolos, 1989, p. 13). Véase también Lennep, Jacques van, *Arte y alquimia. Estudio de la iconografía hermética y de sus influencias*, Madrid, Editora Nacional, 1978, pp. 221-232; Dixon, Laurinda S., «Bosch's Garden of Delights Triptych: Remnants of a 'Fossil'», *The Art Bulletin*, vol. 63, n.° 1 (Marzo 1981), pp. 96-113.

[4] Véase Pigler, Andrew, «Astrology and Jerome Bosch», *The Burlington Magazine*, vol. 92, n.° 566 (Mayo 1950), pp. 132-136.

[5] Bax, Dirk, *Hieronymus Bosch, his picture-writing deciphered*, Rotterdam, A.A. Balkema, 1979.

Fig. 1. Cornelis Cort, *Retrato de Jheronimus Bosch*, grabado, incluido en Lampsonius, Domenicus, *Pictorium aliquot celebrium Germaniae inferioris effigies*, 1572

a establecer incluso un paralelismo temático con las sillerías de coro, los relieves, grabados y miniaturas de la época[6]. Pero también se ha visto en sus pinturas un reflejo de las alucinaciones provocadas por la enfermedad del ergotismo[7], mientras que otros han asociado su arte con el surrealismo e incluso con ciertas herejías religiosas que existían en la Edad Media[8].

Las pocas noticias documentales que se conservan sobre la vida del pintor no ayudan a aclarar tanto misterio. Jheronimus Van Aken (fig. 1), más conocido en España como el Bosco o Bosch, nació hacia 1450 en 's-Hertogenbosch (en neerlandés) o Bois-le-Duc (en francés). Su sobrenombre derivaba, por lo tanto, de su ciudad de origen. Pero su verdadero apellido indica que sus antepasados procedían de la ciudad alemana de Aquisgrán (Aken). Su abuelo, Jan, era ya pintor así como su padre, Antonius y sus dos tíos, Goossen y Thomas. De la formación artística de Jheronimus poco se sabe, pero se piensa que debió ingresar en el taller familiar, situado en la plaza de 's-Hertogenbosch. Aparece inscrito como pintor en 1480 en la lista de miembros de la Cofradía de Nuestra Señora (*Lieve Vrouwe Broederschap*), para la cual realizó distintos encargos destinados a la Catedral de San Juan de su ciudad natal. Solía firmar sus obras sustituyendo su verdadero apellido por el de su ciudad de origen: Jheronimus Bosch, lo que demuestra que su fama trascendió los límites de su ciudad.

Entre 1479 y 1481 contrajo matrimonio con Aleyt Goyaerts van den Meervenne, que provenía de una adinerada familia. Pero parece que el Bosco procedía también de una familia con recursos como consta por el hecho de que en 1462 su padre

---

[6] Véase Mateo, Isabel, «Apostillas iconográficas al Bosco y Rodrigo Alemán», *Boletín del Museo del Prado*, vol. 6, n.° 18 (1985), pp. 129-133.

[7] «El ergotismo o ergotinismo es una enfermedad provocada por la ingestión, más o menos prolongada, del centeno contaminado por el hongo llamado *claviceps Purpurea* o cornezuelo. Los alcaloides del cornezuelo del centeno constituyen drogas de origen natural, procedentes del reino vegetal. De esta manera, el consumo del pan nocivo sería el causante inmediato y directo de la mortalidad". Morán Suárez, Isabel, «El fuego de San Antonio: estudio del ergotismo en la pintura del Bosco», *Asclepio. Revista de Historia de la Medicina y de la Ciencia* (CSIC, Madrid), vol. XLVIII (1996), pp. 173-193; Kooi, Carl van der, «Hieronymus Bosch and Ergotism», *Wisconsin Medical Journal*, (Febrero 2012), p. 4.

[8] Wilhelm Fraenger señaló que el Bosco fue miembro de la Hermandad del Espíritu Libre, secta herética que practicaba la promiscuidad sexual como parte de sus ritos religiosos. Aspiraban a alcanzar el estado de inocencia de Adán antes de la Caída y, por ello, eran también llamados adamitas. Fraenger, Wilhelm, *Le Royaume Millénaire de Jérôme Bosch*, París, Éditions Denoël, 1966.

comprara una casa de piedra en el céntrico mercado de 's-Hertogenbosch[9]. De hecho, Paul Vandenbroeck[10] ha señalado que la condición de humanista burgués de El Bosco pudo influir en su obra, aportando una serie de símbolos que únicamente podrían ser descifrados por una élite formada en el humanismo. Algunos documentos indican incluso que era uno de los ciudadanos más ricos de ´s-Hertogenbosch[11]. En este sentido, Keith Moxey[12] apunta que pudo inspirarse en el carácter satírico de los márgenes de los manuscritos iluminados, una forma de arte asociada con la aristocracia debido a su elevado precio. Algunos estudios vienen a reforzar esta teoría señalando que El Bosco pudo formarse como iluminador de manuscritos y no como pintor de paneles. Desde este punto de vista, se entiende que en su clientela se encontrasen siempre miembros de las clases altas: nobleza, el clero[13] y la realeza.

En 1516 su nombre consta entre los miembros fallecidos de la Cofradía de Nuestra Señora. La mención es breve y sencilla: Obitus fratrum, a. 1516, Hieronymus Aquen alias Bosch insignis Pictor[14].

Desde su fallecimiento sus obras alcanzaron todavía más popularidad, pero sin duda uno de los países que acogió más favorablemente su pintura fue España. En 1889, C. Justi ya señaló que las más importantes obras de El Bosco se encontraban en este país[15]. A pesar de todo, poca atención se ha prestado a los testimonios que sobre este pintor han dejado tratadistas, poetas y literarios españoles desde que el 30 de mayo de 1943 Xavier de Salas leyera su discurso de recepción pública en la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona en el que trataba sobre los muchos textos que sobre la pintura del Bosco se habían escrito en España. Realizaba un recorrido que partía del siglo XVI con los conocidos testimonios del cortesano y anticuario Felipe de Guevara hasta Antonio Ponz en el siglo XVIII. Texto que X. de Salas amplió unos años más tarde, en 1956[16].

En 1948, el Marqués de Lozoya retomaba este tema escribiendo algo más sobre la fortuna del Bosco en España[17], aportando la referencia de una obra anónima:

---

[9] Marijnissen, Roger H., *Hieronymus Bosch. The Complete Works,* Amberes, Mercatorfonds, 1987, p. 11.

[10] Véase Vandenbroeck, Paul, *Jheronimus Bosch: Tussen volksleven en stadscultuur,* Berchem, Uitgeverij EPO, 1987.

[11] Véase Blondé, Bruno y Vlieghe, Hans, «The social status of Hieronymus Bosch», *The Burlington Magazine,* n.° 131 (1989), pp. 699-700.

[12] Moxey, K.eith, *op. cit.*, 2004, pp. 58-68.

[13] En 1521 consta que varias de sus pinturas se hallaban en el palacio del cardenal Grimani en Venecia.

[14] Brans, Jan V.L., *Hieronymus Bosch (El Bosco) en el Prado y en el Escorial,* Barcelona, Ediciones Omega, 1948, p. 16.

[15] Justi, Carl, «Die werke des Hieronymus Bosch in Spanien», *Jahrbuch der Königlich Preussischen Kunstsammlungen* (Berlín), X (1889), pp. 121-144. Reimpreso con algunas adiciones en Justi, Carl, *Miscellaneen aus Drei Jahrhunderten Spanischen Kunstlebens,* Berlín, 1908, pp. 63-93.

[16] Salas, Xavier de, «Más sobre El Bosco en España», en VV. AA., *Homenaje a J.A. Van Praag,* Amsterdam, Librería Española Plus Ultra, 1956, pp. 108-113.

[17] Marqués de Lozoya, *Algo más sobre la fortuna del Bosco en España,* Madrid, Imprenta y Editorial Maestre, 1948.

Theatro moral de la vida humana en cien emblemas con el Enchiridion y la tabla de Cebes, philósofo platónico, editada en Amberes por Henrico y Cornelio Verdussen en 1701. Al final de la misma se incluía un extenso comentario sobre el *Carro de Heno* de El Bosco. En 1955 Abdón M. Salazar[18] basándose en esta noticia señalaba las ediciones anteriores que existían de las partes primera y tercera de dicha obra, siendo la más antigua de esta parte tercera de 1586, aunque escrita probablemente entre 1524 y 1531. Se trata, por lo tanto, del texto español más antiguo que se conoce sobre la obra de El Bosco. Pero además Abdón M. Salazar aportaba su autoría: el historiador Ambrosio de Morales.

Unos años antes, en 1952, Ricardo del Arco había escrito también acerca de la estimación del Bosco en España en los siglos XVI y XVII citando tratados y obras literarias donde se menciona a El Bosco[19]. En 1965, Isabel Mateo publicaba ya un libro bajo el título *El Bosco en España,* en el que realizaba un recorrido por las obras de este pintor conservadas en nuestro país, ofreciendo distintas interpretaciones. Tras un breve esbozo biográfico del pintor, y de sus posibles fuentes de inspiración señalaba que la relación de este pintor con España se remontó a la época de los Reyes Católicos, alcanzando la admiración por el Bosco su mayor apogeo en tiempos de Felipe II. Pero decía también que: «la estimación en España por el Bosco no se ha mantenido solamente entre coleccionistas, historiadores del arte o personas más o menos próximas a su época, sino también entre las no dedicadas a las artes y a lo largo de todos los tiempos hasta nuestros días. En nuestra literatura es frecuentemente citado, desde el Renacimiento hasta el Barroco, por escritores de pensamientos diversos. En la actualidad continúa manteniéndose viva esta admiración. Y en el Escorial, en el Palacio Real, en colecciones privadas y sobre todo en el Prado donde se guarda la más extraordinaria colección de obras del Bosco que posea museo alguno»[20]. De este modo, trataba también, si bien no de forma pormenorizada, sobre la interpretación de El Bosco en España, destacando algunos de los textos más relevantes tanto en la teoría del arte como en la literatura de los siglos XVI y XVII. Hace asimismo referencia al desinterés mostrado por la obra de El Bosco en el siglo XVIII y llegado ya al s. XX realiza un recorrido bibliográfico que reune interpretaciones del pintor de los más destacados autores a nivel internacional[21]. En 1970, Helmut Heidenreich, siguiendo el texto de X. de Salas entre otros, analizó las referencias a El Bosco en distintas composiciones poéticas[22].

---

[18] Salazar, Abdón M., «El Bosco y Ambrosio de Morales», *Archivo Español de Arte* (Madrid), t. XXVII, n.° 110 (1955), pp. 117-138.

[19] Arco, Ricardo del, «Estimación española del Bosco en los siglos XVI y XVII», *Revista de Ideas estéticas,* n.° 40 (Octubre-Diciembre, 1952), pp. 417-431.

[20] Mateo, Isabel, *El Bosco en España,* Madrid, CSIC, 1991 (2.ª ed.), pp. 3-4.

[21] *Ibidem,* pp. 9-13.

[22] Heidenreich, Helmut, «Hieronymus Bosch in some literary contexts», *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes,* vol. 33 (1970), pp. 171-199.

En 1982, Isidro Bango y Fernando Marías en su monografía dedicada a El Bosco estudiaron la consideración de su obra en España en los siglos XVI y XVII, centrándose sobre todo en tres testimonios: Felipe de Guevara, Ambrosio de Morales y Fray José de Sigüenza. Pero también llamaron la atención acerca de las teorías psicoanalíticas de Sigmund Freud y del Surrealismo como un intento más de explicar y descodificar el significado de la obra de El Bosco[23]. Sin embargo, los dos autores concluían que «las descodificaciones de los símbolos bosquianos, aislados o interrelacionados, deben basarse ante todo en el estudio de las tradiciones representativas establecidas en su época, de los textos literarios concretos e ideas vivas –de forma demostrable– en el período histórico en cuestión y con los que probablemente tendrían familiaridad un artista»[24]. También, en 1982, Elisa Bermejo tras exponer una breve biografía de El Bosco y describir sus obras más importantes mencionaba las obras citadas como de El Bosco en inventarios, testamentos y ventas correspondientes a los siglos XVI y XVII[25]. En 1989, Enrique Martínez Miura publicó un artículo sobre el impacto que tuvo El Bosco en España, y el modo en el que fueron interpretadas sus pinturas[26].

En 1992, F. Checa en su *Felipe II mecenas de las artes* destacó la colección artística de Felipe de Guevara, que llegó a poseer varias obras de El Bosco y que fue uno de los primeros comentaristas que hablaron sobre este artista en España, realizando una lectura clasicista de sus pinturas[27].

En 2001, P. Vandenbroeck[28] resaltó la importancia de los inventarios reales españoles como documentos fundamentales en el estudio de la obra de El Bosco. De este modo, citaba las referencias a obras de este pintor halladas en la escritura de venta al Rey Felipe II de los herederos de Felipe de Guevara en 1570, el inventario de la Casa Real de El Pardo (1614) y los del Alcázar de Madrid (1636, 1686, 1700). En la misma publicación, Pilar Silva Maroto[29] se centraba en las pinturas de El Bosco presentes en los inventarios reales de la Casa de El Pardo.

También en 2001, Carmen Garrido y Roger Van Schoute[30], conscientes de la problemática que plantea la obra de El Bosco por la dificultad para identificar

---

[23] Bango Torviso, Isidro y Marías, Fernando, *Bosch. Realidad, símbolo y fantasía,*Vitoria, Silex, 1982, pp. 14-38.

[24] *Ibidem*, p. 36.

[25] Bermejo Martínez, Elisa, *La pintura de los primitivos flamencos en España*, vol. II, Madrid, CSIC, 1982, pp. 109-135.

[26] Martínez Miura, Enrique, «El impacto de El Bosco en España», *Cuadernos Hispanoamericanos*, n.° 471 (Septiembre de 1989), pp. 115-121.

[27] Checa Cremades, Fernando, *Felipe II mecenas de las artes,* Madrid, Nerea, 1992, p. 100.

[28] Vandenbroeck, Paul, «The Spanish inventarios reales and Hieronymus Bosch» en Koldeweij, Jos.; Vermet, Bernard y Van Kooij, Barbera (eds.), *Hieronymus Bosch. New insights Into his Life and Work,* Museum Boijmans Van Beuningen Rotterdam, NAi Publishers/Ludion, 2001, pp. 49-63.

[29] Silva Maroto, Pilar, «Bosch in Spain: On the Works recorded in the Royal Inventories» en Koldeweij, Jos; Vermet, Bernard y Van Kooij, Barbera (eds.), *op. cit.,* 2001, pp. 41-46.

[30] Garrido, Carmen y Van Schoute, Roger, *El Bosco en el Museo del Prado. Estudio técnico,* Madrid, Museo del Prado/Aldeasa, 2001.

el original de una obra de la que existen varias versiones, analizaron el proceso seguido por el Bosco en sus pinturas mediante un análisis técnico con métodos físico-químicos del Gabinete de Documentación Técnica del Museo del Prado.

En el catálogo correspondiente a la exposición *De El Bosco a Tiziano. Arte y maravilla en El Escorial*, con sedes en el Palacio Real (septiembre 2013-enero 2014) y el Monasterio de El Escorial (junio-septiembre 2014) Jesús Sáenz de Miera analizó las colecciones de El Bosco presentes en El Escorial, así como la interpretación que sobre estas obras dieron Felipe de Guevara, Fray José de Sigüenza, Francisco Pacheco y Quevedo[31].

El objetivo del presente libro es, pues, el de analizar la estimación de la obra del Bosco en España desde el siglo XVI hasta la actualidad. Para ello, se han tomado como referencia distintos documentos de archivo y bibliotecas hallados en Madrid (Archivo Histórico de Protocolos, Archivo General de Palacio, Biblioteca del Palacio Real, Biblioteca Nacional de España), Valladolid (Archivo General de Simancas), Sant Cugat del Valles (Archivo Nacional de Cataluña) y Lille (Archives Departementales du Nord) así como otros testimonios de poetas y tratadistas españoles. Y llegados al momento actual cuando nos encontramos inmersos en el 500 aniversario de la muerte del artista se estudia además la imagen de El Bosco en la literatura española actual.

Por último no debemos olvidar a las personas que sin duda han contribuido con su apoyo y consejos a que este trabajo salga adelante. Entre ellos, Fernando Checa, a quien tanto oí citar durante mis años de licenciatura en la Universidad de La Laguna, y que acabó convirtiéndose en mi maestro. A él debo el haberme encaminado hacia el mundo de la pintura flamenca a través de un cortesano llamado Felipe de Guevara, en el marco de mi tesis doctoral, y el haber desde entonces podido colaborar en tantos interesantes proyectos. Felipe de Guevara fue coleccionista de El Bosco, entre tantas otras cosas, de manera que mis investigaciones posteriores siguieron por así decirlo un curso natural al profundizar en la repercusión que había tenido este artista en España, estudio que hoy toma forma de libro. El desarrollo de este trabajo ha sido posible gracias a la financiación de un contrato postdoctoral Juan de la Cierva (MINECO), vinculado a la Fundación Carlos de Amberes (Madrid). Mis agradecimientos van dirigidos a la que fue su directora, Catherine Geens, a mi tutor postdoctoral en esta institución, Bernardo García, y a mis compañeros de trabajo.

Pero también este trabajo ha contado con la ayuda económica del proyecto de investigación *Espacios del coleccionismo en la Casa de Austria: siglos XVI y XVII. El*

---

[31] Sáenz de Miera, Jesús, «'Desengañar al vulgo y más que vulgo' y escribir para 'gente que repara poco en lo que mira'. Felipe de Guevara, Fray José de Sigüenza y los Boscos de El Escorial» en Checa Cremades, Fernando (dir.), *De El Bosco a Tiziano. Arte y maravilla en El Escorial,* catálogo de exposición, Madrid, Patrimonio Nacional, 2013, pp. 53-63.

Real Alcázar de Madrid, el Palacio del Pardo y el Monasterio de El Escorial (HAR2013-46625R), dirigido por Fernando Checa. Mi gratitud va destinada además al personal de los archivos en los que he pasado tantas horas por facilitarme el trabajo entre manuscritos.

Mis agradecimientos se dirigen también a Concha Herrero Carretero, Paul Vandenbroeck, a quien se debe el prólogo de este libro, y al Bosch Research Project, con cuyos integrantes he podido colaborar en la localización de inventarios donde aparecen citadas pinturas de El Bosco para la elaboración de la base de datos BoschDoc (boschdoc.huygens.knaw.nl), parte de los cuales se encuentran reproducidos en el anexo documental de este libro.

No puedo olvidar tampoco a mis compañeros del grupo de investigación MAPA, con los que he compartido tan buenos momentos en congresos y reuniones científicas. Y a mis amigos Santiago Arroyo Esteban y Luis Alberto Pérez Velarde.

Por último, una mención especial merecen mis padres, Manuel y Rosa, y mi hermano Pablo, a los que tanto debo, por su saber escuchar, por sus pacientes correcciones y, en definitiva, por su apoyo incondicional y guía constante. Igualmente va dirigido a Daniel Grilo, por acompañarme en esta andadura bosquiana haciendo también suyo este trabajo, compartiendo viajes en busca de documentos, alegrías ante ideas que iban surgiendo, y aportando ánimos en los momentos más dificiles. Y dedicado en memoria de mi abuela Carmela, de la que guardo tan buenos recuerdos.

EL BOSCO EN LAS COLECCIONES REALES

LAS COLECCIONES DE ISABEL LA CATÓLICA, FELIPE EL HERMOSO Y MARGARITA DE AUSTRIA

El inventario de Isabel la Católica (1451-1504) es el primer documento español donde se hace referencia a una obra de El Bosco, con la siguiente descripción: «Otra tabla mas pequeña que la susod*ic*ha que tiene e*n e*l medio una mujer d*e*snuda con unos cabellos largos las manos juntas y en lo baxo e*n e*l cerco dorado un letrero de letras negras que dize Jeronimus. Apreciose en cinco rreales» (fig.2)[1].

Brans considera que se trata de la representación de una Magdalena[2], pero es además uno de los escasos ejemplos dentro de su inventario en los que figura citado la autoría de una pintura, lo que le otorga una mayor relevancia dentro de su colección. Sólo en otra partida se cita el nombre de «Michel», que se ha identificado con Michel Sittow[3], pintor que entró a servir a la Reina en 1492. Por otra parte, el hecho de que

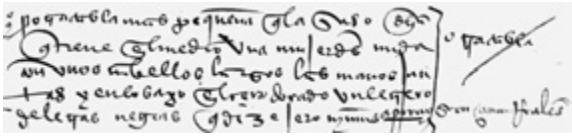

Fig. 2. *Libro de los cargos que se hizieron a Juan Belazquez de las cosas de horo y otras cosas que fueron a su cargo de las que quedaron de la Recamara de la Reyna doña Ysabel*, Contaduría Mayor de Cuentas (CMC), 1ª época, leg. 192, fol. LXVIII. ©Archivo General de Simancas

---

[1] Archivo General de Simancas (en adelante AGS), Libro de los cargos que se hizieron a Juan Belazquez de las cosas de horo y otras cosas que fueron a su cargo de las que quedaron de la Recamara de la Reyna doña Ysabel, Contaduría Mayor de Cuentas (CMC), 1ª época, leg. 192, fol. LXVIII. Véase anexo documental n.° 1a. Según P. Silva esta tabla no fue adquirida en su origen por Isabel la Católica, sino por su hija primogénita, Isabel de Aragón (1470-1498). Tras su muerte de parto, el 23 de agosto de 1498, la heredó su madre junto a otros de sus bienes. Silva, Pilar (ed.), *El Bosco. La exposición del V Centenario*, Museo Nacional del Prado, Madrid, 2016, pp. 36-37.

Sobre la colección de pinturas de Isabel la Católica véase Sánchez Cantón, Francisco Javier, *Libros, tapices y cuadros que coleccionó Isabel la Católica*, Madrid, CISC, 1950; Silva Maroto, Pilar, «La colección de pinturas de Isabel la Católica» en Checa Cremades, F. (dir.), *Isabel la Católica. La magnificencia de un reinado*, Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, Junta de Castilla y León, 2004, pp. 115-126; Yarza Luaces, Joaquín, *Isabel la Católica. Promotora artística*, León, Edilesa, 2005.

[2] Mateo, Isabel, *El jardín de las delicias y sus fuentes*, Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, 2003, p. 115.

[3] Véase Trizna, Jazeps, *Michel Sittow, peintre revalais de l'Ecole Brugeoise (1468-1525/1526)*, Bruselas, 1976.

entre sus bienes predominasen junto con retratos, cuadros de devoción nos da una idea de que las pinturas bosquianas eran ya consideradas por su carga moral. Entre las tablas de oratorio figura también «Otra tabla en que esta Sant Anto*n* asentado y alderedor de *é*l pintado*s* muchas tentaciones d*e*l diablo». Aunque no se precisa su autoría, por el tema podría tratarse de El Bosco o de algún imitador suyo.

Pero aún así, es preciso señalar que por entonces las pinturas no gozaban de la misma consideración que otros objetos de oro, plata, de las ricas telas, y sobre todo de los tapices. Se valoraba en mayor medida el trabajo que conllevaba su ejecución así como la calidad de los materiales empleados por encima del aspecto artístico. Como ha estudiado M.A. Zalama[4], hacia 1500, los tapices así como todo tipo de objeto de oro y plata y las ricas telas gozaban de una mayor valoración que las pinturas. Y prueba de ello es que en la almoneda de Isabel la Católica, donde se vendieron tras su muerte sus bienes, los cuadros difícilmente encontraron comprador, a pesar de que sus precios eran mucho más bajos. En su inventario, las pinturas apenas aparecen descritas, e incluso en ocasiones se llegan a agrupar varias por su temática común o características similares. Sólo en las dos ocasiones, anteriormente citadas, aparecen mencionados el nombre de los pintores. La pintura comenzaría a ganar protagonismo en la segunda mitad del siglo XVI.

Se tiene constancia también de que su yerno, Felipe el Hermoso (1478-1506) encargó a El Bosco, en septiembre de 1504, un tríptico del Juicio Final, cuyos laterales representarían el Cielo y el Infierno, por el que pagó a cuenta como adelanto unas 36 libras[5]. En el documento original conservado en los Archives Départémentales du Nord en Lille figura lo siguiente:

> Septembre l'an XVC quatre.
>
> À Jeronimus Van Aeken dit Bosch paintre de (meurant) au bois le duc la Somme de trente six livres dudict pris en prest et paiement a bon compte sur ce qu'il povoit et pourroit estre deu sur ung grant tableau de paincture de neuf pietz de long ou doit estre le Jugement de dieu assavoir paradis et Infer que icellui S(eigneur) lui avoit ordonné faire pour son tres noble plaisir. Pour ce icy par sa quictance cy Rend(ue) ladicte somme de XXXVI L(ivres).
>
> (Al margen: Soit ce prest rabattu a la parpaye).
>
> (Septiembre de 1504. A Hieronymus van Aken, llamado Bosch, pintor que vive en Bois-le-Duc, la suma de 36 libras de dicho precio, en anticipo y pago a buen cuenta de lo que a él le puede y podrá ser debido por una gran tabla de pintura de nueve pies de alto y once de largo donde debe estar el Juicio de Dios,

---

[4] Véase Zalama, Miguel Ángel, «La infructuosa venta en almoneda de las pinturas de Isabel la Católica», *Boletín del Seminario de Estudios de Arte,* LXXIV, 2 (2008), pp. 45-66.

[5] Según Cruz Valdovinos la cantidad pagada a cuenta de Felipe el Hermoso representaría una décima parte del total. Cruz Valdovinos, José Manuel, «La clientela de El Bosco» en VV. AA., *El Bosco y la tradición pictórica de lo fantástico*, Madrid, Galaxia Gutenberg, Fundación de Amigos del Museo del Prado, 2006, p. 113.

a saber Paraíso e Infierno, que este Señor le ha ordenado hacer para su noble gusto. Por ello y para su descargo rinde cuenta de la dicha suma de 36 libras)[6].

No se tienen noticias de otros pagos, por lo que se duda si el encargo pudo ser cancelado. Otros autores, en cambio, como J.M. Cruz Valdovinos[7] han señalado que pudo ser en el invierno de 1504-1505 con motivo de la visita a ´s-Hertogenbosch de Felipe el Hermoso y de su padre, el emperador Maximiliano, cuando recibiría y pagaría la tabla terminada. Sin duda se trataba de una gran tabla, con unas dimensiones de nueve pies de alto por once pies de ancho (252 x 308 cm aproximadamente). En 1884-85, Henri Hymans[8] fue el primero en apuntar la probabilidad de que esta tabla pudiera ser la conservada en la Academia de Bellas Artes de Viena (fig. 3), y desde entonces son varios los autores que han apoyado esta teoría, basándose sobre todo en el hecho de que en el reverso de las alas laterales del Juicio de Viena aparecen representados San Bavo, protector de los Países Bajos y Santiago, patrón de España[9].

Ludwig Von Baldass, en cambio, señaló en 1917 que el tríptico de Viena debió ser una copia en un tamaño más reducido del encargado por Felipe el Hermoso[10]. Recientemente J. Koldeweij ha negado también que la de Viena pueda tratarse de la misma tabla que encargara Felipe el Hermoso, apuntando que uno de los santos representados no es San Bavo sino San Hipolito[11]. Ello le lleva a afirmar que quien la encargó pudo ser Hippolyte de Berthoz, que estuvo al servicio de la Corte de Borgoña por largo tiempo. J.M. Cruz Valdovinos, por su parte, apunta la hipótesis de que fuera un español vinculado a Flandes como lo era Diego de Guevara[12].

En 1505, Felipe el Hermoso compró también un tríptico con historias de San Antonio, por el que pagó 312 libras. Aunque no se especifica el autor, con bastante probabilidad se trataría de una obra de El Bosco. Se trataba de «una gran tabla de pintura llana hecha al óleo, de la historia de San Antonio con muchas historias allí añadidas, tanto en las dos hojas como por el otro lado, ricamente hechas»[13].

---

[6] El documento original se conserva en los Archives Départémentales du Nord en Lille (en adelante ADNL), B 2185, fol. 230 v. y procede de la cámara de cuentas de Felipe el Hermoso. Véase la transcripción en Schoute, Roger van y Verboomen, Monique, *Jérôme Bosch*, Bruselas, La Renaissance du Livre, 2007, p. 19. La traducción es de J.M. Cruz Valdovinos. Cruz Valdovinos, José Manuel, *op. cit.*, p. 112 (nota al pie 26).

[7] Cruz Valdovinos, José Manuel, *op. cit.*, p. 113.

[8] Hymans, Henri, *Le livre des peintres de Carel Van Mander. Vie des Peintres flamands, hollandais et allemands (1604). Traduction, notes et commentaires*, t. I, París, Librairie de L'Art, 1884, p. 174.

[9] Dixon, Laurinda, *Bosch*, Londres, Phaidon Press, 2003, pp. 293-294; Elsig, Frédéric, *Jheronimus Bosch. La question de la chronologie*, Genève, Librairie Droz, 2004, pp. 80-81.

[10] Baldass, Ludwig von, «Die Chronologie der Gemälde des Hieronymus Bosch», *Jahrburch der Königlich Preussischen Kunstsammlungen*, 38 (1917), p. 189. Citado en Koldeweij, Jos, «St Bavo on the Vienna Last Judgement unmasked as St. Hippolytus» en Timmermans, Jo et alt. (ed.), *Jheronimus Bosch. His Patrons and his Public*, Jheronimus Bosch Art Center, 2014, p. 403.

[11] Koldeweij, Jos, *op. cit.*, 2014, pp. 400-433.

[12] Cruz Valdovinos, José Manuel, *op. cit.*, p. 115 (nota 33).

[13] La traducción se debe a J.M. Cruz Valdovinos. Cruz Valdovinos, José Manuel, *op. cit.*, p. 114 (nota 28). Koldeweij, Jos, Vandenbroeck, Paul y Vermet, Bernard, *Hieronymus Bosch El Bosco. Obra completa*, Barcelona, Ediciones Polígrafa, 2005, p. 39.

Fig. 3. El Bosco, *Juicio Final*, óleo sobre tabla, 163,7 cm × 242 cm, ©Academia de Bellas Artes, Viena

Fig. 5. *Fiesta de San Martín*, tapiz (detalle), Monasterio de El Escorial, ©Patrimonio Nacional

Fig. 33. El Bosco, *La extración de la piedra de la locura*, óleo sobre lienzo, 1501-1505, óleo sobre tabla, 48,5 x 34 cm, ©Museo Nacional del Prado, Madrid

Fig. 34. Félez, *La piedra de la locura*, óleo sobre lienzo, 195 x 130 cm

ISBN 978-84-9744-203-3
9 788497 442053

El Bosco en las fuentes españolas

Las obras de El Bosco, enigmáticas y provocadoras, han cautivado a reyes, nobles e incluso miembros del clero a lo largo de los siglos. Pero fue en España donde esta fascinación se vivió más intensamente, especialmente en el siglo XVI, con Felipe II como uno de sus mayores coleccionistas. La popularidad de El Bosco no siempre se mantuvo, sino que fue decreciendo a partir del siglo XVII, en favor de otros pintores y otros gustos estéticos para volver a resurgir paulatinamente en siglos posteriores. Los comentarios que tanto tratadistas, poetas o artistas escribieron sobre la obra de El Bosco e imitadores constituyen valiosos testimonios para estudiar las distintas interpretaciones de las que ha sido objeto a lo largo del tiempo. En 1943 Xavier de Salas leía su discurso de ingreso en la Real Academia de Bellas Artes de Barcelona, *El Bosco en la literatura española*, en el que partiendo de los comentarios de Felipe de Guevara hasta los de Antonio Ponz, exponía la valoración que se tenía desde el siglo XVI hasta el siglo XVIII sobre la obra de El Bosco. Desde entonces, se ha prestado escasa atención a estas fuentes.

La presente publicación retoma esta línea de investigación con un exhaustivo estudio, desde el siglo XVI hasta la actualidad, a través del análisis de fuentes documentales españolas de diferente índole: inventarios reales, tratados artísticos, descripciones escurialenses y obras literarias, entre ellas poemas y novelas de ficción contemporáneas. Todas las fuentes históricas empleadas han sido transcritas por la autora y se presentan como anexo documental. De esta forma, se puede conocer en profundidad la estimación de la obra de El Bosco. Artista alabado en unas épocas y criticado en otras, pero que nunca ha dejando indiferente a nadie. En el año 2016, cuando se conmemora el V centenario de su muerte, la atracción y fascinación hacia la obra de El Bosco, lejos de haberse apagado, continúa ejerciendo una fuerte y vital influencia.

Colección arte

DOCE CALLES