

EL BOSCO Y ESPAÑA EN LOS SIGLOS XVI Y XVII

PILAR SILVA MAROTO
Museo Nacional del Prado

La elevada estimación que tuvo el Bosco (h. 1450-1516) en España y el amplio número de obras del pintor de 's-Hertogenbosch que hubo en ella motivaron que hasta se llegara a distorsionar su biografía¹. Si en los Países Bajos Carel van Mander, en su *Schilderboeck* (1604), llegó a afirmar al referirse a él que había viajado hasta España –lo que nunca sucedió–, en la propia España, Jusepe Martínez, en sus *Discursos practicables del nobilísimo arte de la pintura* (1675), llegó a manifestar sin fundamento alguno que el Bosco había nacido en Toledo y estuvo mucho tiempo en Flandes.

Al margen de las razones estéticas y de la valoración que se otorgó a los temas representados –distinta en los siglos XVI y XVII, según se indicará después–, fundamentales sin duda, no hay que olvidar que una parte importante del éxito obtenido por el Bosco –que justifica las numerosas obras que se trajeron a tierras hispanas, particularmente en el siglo XVI– se debió a que en esa centuria –y desde la muerte de Fernando el Católico en 1516, el mismo año en que falleció el Bosco– Flandes formaba parte de los territorios de la corona de España. Durante los reinados de Carlos V y de Felipe II se produjo la internacionalización de los nobles y funcionarios españoles que pertenecían a su corte o a su entorno. Quienes fueron a Flandes pudieron conocer y valorar las pinturas del Bosco directamente. Más aún, mientras fue rey Felipe II (+1598) –e incluso siendo príncipe, desde que viajó por primera vez en 1549 a

¹ Para las obras del Bosco en España veáanse C. JUSTI, «Die Werke des Hieronymus Bosch in Spanien», *Jahrbuch der preussischen Kunstsammlungen*, X (1889), pp. 120-144 (reed. en *Miscellaneen aus drei Jahrhunderten spanischen Kunstlebens*, Berlín, 1908, II, pp. 61-93) [existe ed. españ. *Estudios de arte español*, Madrid, s.f., II]; J.V.L. BRANS, *Hieronimus Bosch (el Bosco) en el Prado y en el Escorial*, Madrid, 1948; Isabel MATEO, *El Bosco en España*, Madrid, 1965 (2ª ed. 1991); Elisa BERMEJO MARTÍNEZ, *Los primitivos flamencos en España*, II, 1982, pp. 109-135; Pilar SILVA MAROTO, «En torno a las obras del Bosco que poseyó Felipe II» en *Felipe II y las Artes. Actas del Congreso internacional 9-12 de diciembre de 1998*, Madrid, Universidad Complutense, 2000 (a), pp. 533-551.

los Países Bajos y es posible que antes–, la predilección que sintió el monarca por las obras del Bosco debió motivar que otros miembros de su corte trataran de adquirir sus pinturas. Para ello no siempre era necesario hacerlo fuera de España. La obligación de proceder a la almoneda de los bienes para pagar las deudas –a la que se sometieron también los reyes– favoreció la dispersión de las colecciones hispanas, pero permitió, a su vez, que se pudieran adquirir obras en ellas –Boscos incluidos–, como hizo el propio Felipe II.

Al tratarse de un pintor fallecido en 1516, a medida que avanzaba el siglo, cada vez resultaba más difícil encontrar obras originales, particularmente en la segunda mitad del XVI². Sin embargo, dado el interés que tenían los coleccionistas por hacerse con ellas, se creó una escuela de seguidores que mantuvieron su estilo. Más aún, para satisfacer al mercado, se hicieron imitaciones de sus obras, firmadas bajo su nombre de forma fraudulenta. Se llegaron incluso a utilizar tablas antiguas para que no se llegara a saber que eran imitaciones³. Cuando Felipe de Guevara escribió sus *Comentarios de la pintura* (h. 1560), no era ya posible separar los originales de las copias y tampoco se diferenciaban las obras del Bosco de las de sus seguidores⁴. Precisamente por ello, el poder llegar a distinguir las –además de destacar su carga moral– fue el objetivo primordial de Felipe de Guevara al referirse al Bosco en su texto⁵:

² Almudena PÉREZ DE TUDELA («Acceptance of Bosch's works by courtiers during the reign of Philipp II: New examples» en *Jheronimus Bosch. His Patrons and His Public*, Jheronimus Bosch Art Center, 2014, pp. 190-205 (crf. p. 196), recoge el testimonio del duque de Sabbioneta, Vespasiano Gonzaga, virrey de Valencia y de Navarra, que en 1589 escribió a Alejandro Farnesio que estaba en Flandes, para que le comprara pinturas del Bosco, precisando que si no podía comprar originales del Bosco que aceptaría copias pintadas por buenos seguidores.

³ Véase P. VAN DEN BRINK, «Hieronymus Bosch as model provider for a copyright free market» en H. Verougstraete y R. van Schoute, *Jérôme Bosch et son entourage et autres études*, Lovaina, Peeters, 2003, pp. 84-101.

⁴ Crf. G. UNVERFEHRT, *Hieronymus Bosch. Die Rezeption seiner Kunst in frühem 16 Jahrhundert*, Berlín 1980. Entre ellos hay que destacar a Peeter Huys y Jan Mandyn, que firmaron sus obras.

⁵ Se refiere a ello Elena VÁZQUEZ DUEÑAS en su edición crítica de los *Comentarios de la Pintura y Pintores Antiguos* de Felipe de Guevara, Madrid, 2016, pp. 150-151. Pese a la pretensión de Felipe de Guevara de distinguir los originales del Bosco, ni siquiera él pudo llegar a hacerlo. Prueba de ello es que su ejemplar del *Tríptico del carro de benuo* que Felipe II adquirió a sus herederos y destinó al Escorial, donde se conserva, que para él era de mano del Bosco, es una copia del original del Prado. Véase Pilar SILVA MAROTO en, Catálogo de la Exposición, *El Bosco. La exposición del V Centenario*, Madrid, Museo del Prado, 2016, cat. 35, pp. 283-291.

«[...] desengañar al vulgo, y a otros mas que vulgo de un horror que de sus pinturas tienen concebido, y es, que q[ua]quiera mo[n]struosidad, y fuera de orden de naturaleza que veen luego la atribuyen a Hyeronimo Boshc (*sic*), haziéndole inuentor de monstruos y chimeras. No niego que no pintase estrañas effigies de cosas, pero esto tan solamente a un propósito que fue tractando del infierno, en la qual materia, quiendo figurar diablos imagino composiçiones de cosas admirables. Esto que Hyeronimo Boshc (*sic*) hizo con prudenciã y decoro, han hecho y hazen otros sin discreçion y juicio ning[u]no, porque auendo visto en Flandes algunos ingenios quan accepto fuese aquel genero de pintura de Hyeronimo Boshc (*sic*) acordaron de imitarle pintando monstruos y desuariadas ymaginaçiones, dándose a entender que en esto solo consistiã la imitaçion de Boshc.

Y ansí vienen a ser infinitas las pinturas de [e]ste género, selladas con el nombre de Hyeronimo Boshc (*sic*) falsamente inscripto, en las quales a él nunca le paso por pensamiento poner las manos, sino el humo y cortos ingenios, ahumándolas a las chimeneas para dalles auctoridad y antigüedad».

En la colección de Felipe II había obras de los llamados bosquianos. Tanto es así que, con toda probabilidad, un cierto número de las pinturas que se atribuían al Bosco en los inventarios pertenecientes a su reinado, debían ser de sus seguidores e imitadores. Entre ellas se podría contar quizá una amplia proporción de las pinturas en lienzo que figuran en ellos⁶, de las que no se ha conservado ninguna. Aunque nada impide que el Bosco hubiera hecho obras de ese tipo, lo más seguro es que la mayoría se hicieran después de su muerte. El propio Felipe de Guevara en sus *Comentarios* se refiere a lo que constituye su principal ventaja frente a las tablas:

«Tienen una comodidad las pinturas en lienço que es ser portátiles para pasarlas mas commodamente de un lugar a otro, de manera que justamente las podrán llamar pinturas cortesanas»⁷.

Un buen ejemplo de ello es el encargo de «un quadro de disparates de los de Hieronimo Bosque» que mandó hacer Perafán de Ribera, duque de Alcalá y virrey de Nápoles (+1571), a Antoine Perrenot de Granvela, obispo de Arras, que dio a conocer Almudena Pérez de Tudela. En una carta que escribió desde Nápoles a Granvela Juan de Soto, secretario del duque (02-10-1561), le dice:

⁶ Se recogen en el anexo documental del libro de Elena VÁZQUEZ DUEÑAS, *El Bosco en las fuentes españolas*, Madrid, 2016. Sobre los Boscos de Felipe II, véase Pilar SILVA MAROTO, *ob. cit.*, 2000 (a), pp. 533-551.

⁷ Elena VÁZQUEZ DUEÑAS (ed), *ob. cit.*, 2016, p. 194.

«Los días pasados escrivi a V.S. Ill[ustrisi]ma supplicandole de parte del Visorrey que mandase embiarle una pintura de fantasias de Hieronimo Bosque y porque me acuerdo que no declare en ella si había de ser en lienço, o, tabla, me ha dicho que de nuevo supplique a V[uestra] S[éñoria] que venga en lienço una, y que después, con mas comodidad ordena que se haga otra en tabla para que se encamine por la via de Venezia, que en ello rescibira mucha m[er]r[ce]d»⁸.

La lectura de esta carta aclara sin lugar a dudas cuál era la situación entonces. No sólo lo que se hace es una obra nueva –al menos la tabla y probablemente también el lienzo–, de mano de uno de los seguidores del Bosco, sino que pide que se le hagan llegar a Nápoles dos obras, una en «lienço», más fácil de transportar, y otra en tabla realizada «con mayor comodidad», es decir hecha de nuevo, con un plazo de tiempo más amplio.

La valoración mayor y también el que sea más elevado el número de obras del Bosco y de sus seguidores que se trajeron a España en el siglo XVI justifica que las dos partes en que se divide este texto no tengan la misma proporción y que se dedique mayor espacio a esta centuria que al siglo XVII.

EL BOSCO Y ESPAÑA EN EL SIGLO XVI

Si en vida del pintor y en las primeras décadas del XVI pudo cuestionarse en España la ortodoxia del Bosco y de sus obras, que fueron apreciadas por quienes estaban próximos al erasmismo o compartían sus ideas, desde mediados de la centuria y sobre todo en tiempos del Concilio de Trento, concluido en 1563, y más aún, a partir de ese año en que las imágenes debían ajustarse a las normas dictadas por él, las pinturas del Bosco se llegaron a calificar de heréticas. Tanto es así que el Padre Sigüenza, al referirse a los Boscos que se guardaban en el Escorial (1605) fue un firme defensor de su ortodoxia. Para él sería inaceptable que fueran heréticas, porque, en caso contrario, no las habría aceptado Felipe II y menos en El Escorial. Como se insistirá después, a su juicio, no son «disparates», sino que son más bien como «libros... (de) una sátira pintada de los pecados y desvaríos de los hombres»⁹.

⁸ Biblioteca del Palacio Real de Madrid, II/2119, fol. 58. Véase Almudena PÉREZ DE TUDELA, *ob. cit.*, 2014, pp. 190-205 (cf. p. 195).

⁹ JOSÉ DE SIGÜENZA, *Historia de la orden de San Jerónimo*, Edición actualizada y corregida por Angel Weruaga Prieto, Valladolid 2000, T. II, p. 676. El propio Sigüenza era erasmista.

Una buena muestra de la situación en los años del Concilio nos la proporciona en 1560 el testimonio del ya citado Antoine Perrenot de Granvela, obispo de Arras, que recibió la petición de don García de Toledo, marqués de Villafranca (+1577), para que mandara hacer para él en Flandes una serie de tapices con temas del Bosco, como la que ya tenía entonces el prelado. El 20 de mayo de 1560 Granvela escribió al marqués desde Amberes diciéndole que había hablado con los maestros y le habían dicho que los tapices no se podían hacer sin patronos en papel y que la obra tendría que dilatarse en el tiempo¹⁰. Además, Granvela le hizo constar que la iconografía del Bosco podía causar escándalo en España y que incluso podría sufrir persecución por la Inquisición, particularmente por escenas tales como el carro de heno y el Paraíso y el Infierno. Hasta el San Martín podría ser sospechoso porque se representa al santo en celebraciones lascivas (que serían prohibidas después por el concilio de Trento). Granvela le informó de que, al haberse pintado mucho antes, en Flandes no planteaban controversia, pero en ese tiempo, «según andan las cosas», si se hicieran de nuevo tales disparates «soy cierto de que no se le consentiría». El marqués le contesta desde Barcelona el 29 de junio de ese año postponiendo el encargo:

«... he visto lo que v.s. dize de la tapizeria que aqui en España no parecieren bien semejantes pinturas, yo no havia caído en ello quando escrivi a vs. suplicándole la mandase hazer, y pues hay este ynconviniente y abria de aver tanta dilacion en hazella sera bien dexarlo por agora»¹¹.

¹⁰ Almudena PÉREZ DE TUDELA (*ob. cit.*, 2014, pp. 191-193) dio a conocer la correspondencia que mantuvieron ese año que se guarda en la Biblioteca del Palacio Real de Madrid, Ms. II/2188, s.f. Carta de Granvela al marqués de Villafranca: ...«en España, por la Inquisición las pinturas de [*tachado*: bosco] hieronymo bosco y señaladam[en]te en el carro de heno, y en el paraíso y infierno, y ahun en el sanct martin hay cosas [*tachado*: cosillas] como v.s. se debe acordar y quiza en España [*tachado*: no parecerían donde se] no parecerían bien/ y por decir la verdad [guillotinado quadros] y el fin a que tendían es dañoso/ mas como aquí se vieron ya tanto tiempo ha/ escandalizado menos / que si [*tachado*: se hiciesen agora de nuevo que según andan las cosas] que si alguno [*tachado*: las quisiese hazer tomase agora en este tiempo tales Invençiones. Soy cierto no se le consintiria y para en caso que todavía v. s. las quiera he tratado de [*tachado*: y quanto a lo que v. s. dize y es que seria hazer prezio mejor rematado...

¹¹ Almudena PÉREZ DE TUDELA, *ibidem*. Biblioteca del Palacio Real de Madrid, II/2319, fol. 130v.

Las obras del Bosco

Ya en vida del pintor existe constancia de que alguna de sus obras se trajeron a España. La primera en tener una pintura firmada por «Jeronimus» fue Isabel de Aragón y Castilla, la primogénita de los Reyes Católicos (1470-1498), a cuyas manos debió llegar a través de su hermana Juana, casada con Felipe el Hermoso en 1496, que pudo conocer directamente al Bosco en 's-Hertogenbosch a fines de ese mismo año. Tras su muerte de parto en Zaragoza (23-08-1498), Isabel fue enterrada en el convento de Santa Isabel de Toledo. Algunos objetos de su propiedad quedaron en Toledo a cargo de Madona Marque, su camarera, y pasaron después a manos de su madre Isabel la Católica (+1504), entre ellos esta pintura del Bosco. Al fallecer Madona Marque se traspasaron a Martín de Mendieta, hombre de cámara de la reina que los recibió en Toledo. Después de morir Isabel la Católica, el 11 de junio de 1505 se procedió a inventariar el arca que los contenía, en poder de Sancho de Paredes. Los recibió María Velasco, en nombre de su esposo Juan Velázquez¹². Entre las tablas guardadas en Arévalo recibió Juan Velázquez «otra tabla más pequeña que la susodicha que tiene en el medio una muger desnuda con unos cabellos largos las manos juntas y en lo baxo en el cerco dorado un letrado de letras negras que dize jeronimus apreciose en çinco reales».

A ella se podría sumar también otra de las tablas pertenecientes a Isabel de Aragón que estaba en la misma arca. No está firmada, pero su tema y la descripción que se hace de ella bien podía corresponder a una obra bosquiana: «Otra tabla mediana que tiene los çercos de dentro dorados e tiene en el medio a sant anton y al derredor del muchas figuras del enemigo apreciose en doscientos maravedis vendiose en cc»¹³.

Se ha considerado que podrían pertenecer al Bosco otras dos tablas que figuran también en el inventario de Isabel la Católica de 1505: «otra tabla en que está sola una ymagen de una muger desnuda cubierta de bello sola en unos prados y montañas verdes» y «otra tabla en que está sant anton asentado y alderredor del pintadas muchas tentaciones del diablo»¹⁴.

¹² Véase Pilar SILVA MAROTO, «Pintura y pintores flamencos en la corte de Isabel la Católica», en *La senda española de los pintores flamencos*, Madrid, 2009, pp. 279-296 (crf. pp. 282-283, n. 12) y «El Bosco y su obra» en *El Bosco. La exposición del V Centenario*, (cat. exp.), Madrid, 2016, pp. 36-37.

¹³ Francisco Javier SÁNCHEZ CANTÓN, *Libros, tapices y cuadros que coleccionó Isabel la Católica*, Madrid, 1950, p. 183.

¹⁴ SÁNCHEZ CANTÓN, *ibidem*, 1950, p. 184.



FIGURA 1. El Bosco. *Triptico del carro de heno* (h. 1512-1515) Museo Nacional del Prado. Abierto.

Lamentablemente ninguna de estas obras se conserva; y lo mismo debió suceder con la mayoría de las que pudieron llegar en vida del pintor o mejor en las cuatro primeras décadas del siglo XVI y aun después. Excepciones fueron sin duda las que pertenecieron a Felipe de Guevara, que se desposó en Madrid en 1535 y se hizo una casa junto a la cerca del Alcázar y las que mandó traer desde Flandes Mencía de Mendoza a partir de 1539 en que se instaló definitivamente en España, a las que se hará mención más adelante. El número mayor de Boscos –y pinturas bosquianas– se trajeron en la segunda mitad del siglo XVI. De todas las que se conocen, la mayoría llegó a ser propiedad de Felipe II, que accedió a ellas por distintas vías, tanto en Flandes como en España, en este último caso bien adquiriéndolas en las almonedas o por compra directa.

Los Boscos de Felipe II

Entre las obras del pintor de 's-Hertogenbosch que poseyó el monarca, una de ellas, el *Triptico del carro de heno* (FIGS. 1 Y 2), pudo llegar a sus manos en fecha temprana, tal vez antes de 1549 en que emprendió su primer viaje a Flandes. A



FIGURA 1a. El Bosco. *Tríptico del carro de heno* (h. 1512-1515) Museo Nacional del Prado. Abierto.



FIGURA 1b. El Bosco. *Tríptico del carro de benu* (h. 1512-1515) Museo Nacional del Prado. Abierto.



FIGURA 2. El Bosco. *Tríptico del carro de heno* (h. 1512-1515). *El camino de la vida*. Museo Nacional del Prado. Cerrado.



FIGURA 3. El Bosco. *Mesa de los pecados capitales*. (h. 1505-1510). Museo Nacional del Prado.

ello apunta la comparación que hace Ambrosio de Morales en su *Tabla de Cebes* con este tríptico, a la que se hará referencia en el apartado relativo a los textos¹⁵. Por el testimonio de Felipe de Guevara, en sus *Comentarios*, consta también que antes de 1560 ya le pertenecía la *Mesa de los pecados capitales* (FIG. 3), a la que también se aludirá en ese mismo apartado.

La falta de inventarios de los sitios reales en tiempos de Felipe II, a excepción de los del palacio del Pardo (1564 y 1591), los libros de entregas del Escorial y los parciales relativos al alcázar de Madrid en 1600 tras la muerte del monarca, dificulta conocer cuántas obras originales y bosquianas formaban parte de su

¹⁵ Véase Abdón M. SALAZAR, «El Bosco y Ambrosio de Morales», *Archivo Español de Arte*, XXVII, 10, 1955, pp. 117-138. Aunque se ignora dónde pudo estar esta obra –tal vez en el alcázar de Madrid–, lo cierto es que, además del ejemplar del Escorial, adquirido a los herederos de Felipe de Guevara en 1570 (cf. nota 27), en 1614 se encontraba otro en el palacio del Pardo entre las obras pertenecientes al cuarto viejo del oficio: «una tabla de gero[ni]mo bosque grande pintada al olio en tabla con sus dos medias puertas, en la una pintada la creación con adan y eba, en el medio el tráfigo del mundo y en la otra media puerta las penas del infierno con su guarnición de madera de oro y negro». Al referirme a ella en el año 2000 (Pilar SILVA MAROTO, *ob. cit.*, 2000 (a), pp. 540-51, nota 35) la asocié con *El jardín de las delicias*.

colección¹⁶. En el caso del Pardo, hay que recurrir a los inventarios posteriores para tener una descripción más completa que permita identificar de algún modo el tema.

Por el inventario de 1564 se sabe que en el palacio del Pardo había entonces diez pinturas del Bosco, que Felipe II había adquirido antes de ese año, aunque solo una figuraba en ese documento como obra suya¹⁷:

- Otro [lienzo] de la tentación de Santo Antonio
- Otro lienzo de las carnestolendas¹⁸ (FIG. 4)
- Otro de la Justicia¹⁹
- Otro de unas Bodas²⁰
- Otro de un adobador de fuelles
- Otro lienzo de unos que handan sobre el yelo²¹
- Otro de los ciegos

¹⁶ Al haberse perdido la mayor parte de las obras que se mencionan –entre ellas todos los lienzos– no se podrá saber nunca si eran Boscós o no.

¹⁷ Archivo General de Palacio, Madrid, Administraciones Patrimoniales. El Pardo, Caja 9380, Expte 8, fol. 230r, 29 septiembre de 1564. Lo cita Francisco Javier SÁNCHEZ CANTÓN, «El primer inventario del Palacio de El Pardo (1564)», *Archivo Español de Arte y Arqueología*, (X), 1934, pp. 69-75. Lo recoge Elena VÁZQUEZ DUEÑAS, *ob. cit.*, 2016, Anexo documental, I d. En este anexo documental se recogen también los restantes inventarios del Pardo (1591, 1614, 1623; 1653, 1674, 1710). Véanse también. Pilar SILVA MAROTO, *ob. cit.*, 2000 (a), pp. 538-540 y «Bosch in Spain: On the Works recorded in the Royal Inventories» en KOLDEEWEIJ, J., VERMET, B., y VAN KOOIJ, B., *Hieronymus Bosch. New Insights into his Life and Work*, Rotterdam 2001, pp. 41-46 y Paul VANDENBROECK. «The Spanish inventarios reales and Hieronymus Bosch» en KOLDEEWEIJ, J., VERMET, B., y VAN KOOIJ, B., *Hieronymus Bosch. New Insights into his Life and Work*, Rotterdam 2001, pp. 49-53.

¹⁸ En el inventario de 1614 se le llama «la quaresma y el carnal» (crf. Pilar SILVA MAROTO, *ob. cit.*, 2000 (a), p. 538, nota 22).

¹⁹ En el inventario de 1614 se menciona la copia que hizo de él Francisco Granero, tras el incendio del Pardo de 1604. «Las Justiçias en el que llevan a un hombre aRastrado y la mujer del Berdugo a caballo». Véase, Pilar SILVA MAROTO, *ibidem*, p. 538, nota 23.

²⁰ Noelia GARCÍA PÉREZ (*Arte, poder y género en el Renacimiento español. El patronazgo artístico de Mencía de Mendoza*, Murcia 2004, pp. 208-9) se hace eco del texto de Pilar SILVA MAROTO («Pintura y sociedad en la España de Carlos V», *Carolus*, Madrid, 2000, p. 151) en el que se cree posible que esta pintura de *Las Bodas* junto con la de *Torre de Babilonia* sean las mismas que figuran en el inventario de Mencía de Mendoza de 1548 –al que se hará referencia más adelante– y que Felipe II pudo adquirir en su almoneda.

²¹ En el inventario del Pardo de 1623 se describe este lienzo pequeño con «un hombre que anda sobre los yelos con una calavera de caballo ençima». Véase, Pilar SILVA MAROTO, *ob. cit.*, 2000 (a), p. 539, nota 26.



FIGURA 4. Seguidor del Bosco. *La batalla entre Carnaval y Cuaresma* (h. 1540-1550). 's-Hertogenbosch. Noordbrabants Museum.

Otra tentación de Sant(t) Anton de Hieronimo Bosch²²

Otro de un niño de tres dientes²³

Otro de la torre de Babilonia²⁴.

En la almoneda de don Juan de Benavides, marqués de Cortes, fallecido en agosto de 1563, Felipe II compró la tabla de las *Tentaciones de San Antonio*, propiedad del Museo del Prado (P2049) (FIG. 5), que el monarca destinó años

²² Al no ser más explícitos los inventarios del Pardo de 1564 y de 1591 no se puede saber cuál de las *Tentaciones de San Antonio* que figuran en el inventario de 1614 es la que se menciona en ellos. Sin embargo, no sería extraño que fuera *La gran cabeza de la tentación de San Antonio* que Felipe III mandó copiar a Julio César Semín después del incendio del Pardo de 1604. En ese inventario de 1614 se describe este lienzo grande: «...de la tentacion de San Antonio que tiene una cabeça muy grande con un diente mellado y abajo un hombre y una mujer durmidos». Véase, Pilar SILVA MAROTO, *ibidem*, p. 539, nota 28.

²³ En 1582, Gonzalo ARGOTE DE MOLINA, en su *Discurso sobre la montería* (ed. de Casariego, Madrid, 1991, cap. XLVII, p. 245), describía esta pintura del Bosco: «La una de ellas de un extraño muchacho que nascio en Alemania, que, siendo de tres días nacido, parecia de siete años, que ayudado con feísimo talle y gesto, es figura de mucha admiración, a quien su madre está envolviendo en las mantillas. En el inventario de 1591 se le cita igual, pero en los posteriores se le conoce como el niño monstruo. Véase, Pilar SILVA MAROTO, *ibidem*, p. 539, nota 29. Esta pintura debió sufrir en el incendio del Pardo, al ser una de las tres que Felipe III mandó copiar a Julio César Semín, junto con la gran cabeza y la torre de Babilonia.

²⁴ Véase nota 20.



FIGURA 5. El Bosco. *Tentaciones de san Antonio* (h. 1510-1515) Museo Nacional del Prado

después al Escorial. Fue una de las primeras pinturas que se entregaron en el monasterio. Se registra su ingreso el 8 de mayo de 1572: «una tabla en que esta pintado s[an]t Antonio sentado debaxo del hueco de un árbol de Jer[oni]mo bosque con algunas figuras de disparates de una vara escasa de alto y tres quartas de alto [c. 83 x 62,69] que se ovo del almoneda del marques de Cortes»²⁵.

La descripción que se hace de esta obra, con el santo «debaxo del hueco de un árbol», la identifica con la tabla del Prado, aunque no se indique en ella que tiene la parte superior redondeada, al ser la única pintura conocida del Bosco, de su taller y de sus seguidores en la que se representan las tentaciones de san Antonio de ese modo²⁶.

²⁵ A.GP, PR. San Lorenzo, caja 82, *Libro de las cosas que el Rey dn Philipe nro señor da a esta su casa tocante al servicio de la iglesia...*, fol. 74v. Se refirió a ella Almudena PÉREZ DE TUDELA, *ob. cit.*, 2014, p. 191.

²⁶ Véase el estudio de esta tabla en Pilar SILVA MAROTO, *cat. exp.*, 2016, cat. 26, pp. 251-257.



FIGURA 6. Taller del Bosco. *Tríptico del carro de heno* (h. 1515?) Patrimonio Nacional. El Escorial. Abierto

El 16 de enero de 1570 se registró la escritura de la venta que la viuda de Felipe de Guevara, Beatriz de Haro, y su hijo Ladrón hicieron al rey Felipe II²⁷. Entre las pinturas que habían pertenecido a Felipe de Guevara adquiridas por el monarca había seis obras del Bosco, una tabla y cinco lienzos:

«Una tabla de vara y dos tercias de alto con dos puertas que abierto todo él tiene de ancho tres varas y es el carro de heno de Gerónimo Bosco de su propia mano²⁸ (FIG. 6)

Lienços de Gerónimo Bosco

Un lienço de tres varas de ancho y vara y tercia de alto que son dos ciegos que guía el uno al otro y detrás una mujer ciega²⁹

²⁷ Archivo Histórico de Protocolos de Madrid, Prot. 165, fols 101r-108v (crf. fol. 102r). Publicado parcialmente por Antonio MATILLA TASCÓN, «Felipe II adquiere pinturas del Bosco y Patinir», *Revista Goya*, núm. 203, 1988, pp. 258-261. Recogido por Elena VÁZQUEZ DUEÑAS, *ob. cit.*, 2016, Anexo documental, I e.

²⁸ Crf. nota 5.

²⁹ Tal vez podría tratarse del mismo que se menciona en el inventario del alcázar de Madrid de 1636 en la pieza segunda sobre el consejo de órdenes: «otra pintura al temple, de mano del

Otro lienço de dos varas de ancho y una de alto que es una danza a modo de Flandes³⁰

Otro lienço de bara y dos tercios de ancho y bara y tercia de alto que unos ciegos andan a caza de un puerco jabalí³¹

Otro llienço de una bruja de vara y tercia (tachado: de largo) y una bara de alto/ E otro lienço quadrado donde se cura de la locura, por guarne(s)cer porque todos los demás están guarnecidos³².

De todos ellos, Felipe II sólo entregó al Escorial en 1574 el *Tríptico del carro de heno* y lo destinó al dormitorio:

«Una tabla de pintura con dos puertas en que esta pintado de pinzel un carro de heno que toman de él todos los estados que denota la vanidad tras que anda y encima del heno una figura del angel de la guarda y el demonio y otras figuras y en lo alto de la tabla Dios Padre y en la tabla de mano derecha la Creacion de Adan y otras figuras de la misma historia y en la mano izquierda el Infierno y las penas de los pec(ca)dos mortales que tiene cinco pies de alto y quatro de ancho sin las puertas. Es de Geronimo Bosqui»³³.

El resto, dada su temática, se debió destinar a otros sitios reales, probablemente al alcázar donde se han identificado en el inventario postmortem de

dho. Geronimo Bosque de un viejo ciego que le adiestra y otra ciega detrás asida de la capa». Crf. Pilar SILVA MAROTO, *ob. cit.* 2000 (a), p. 541, nota 39.

³⁰ En el inventario del alcázar de Madrid de 1600 se recoge en la pieza segunda del guardajoyas «un lienço de pintura al temple de mano de Hieronimo Bosco, en que ay una danza de hombres y mujeres; que tienen una bara de alto y dos de larga. Tasado en tres ducados». Se recoge en Francisco Javier SÁNCHEZ CANTÓN, *Inventarios reales. Bienes que pertenecieron a Felipe II*, 2 vols, Madrid, 1956-1959, II, núm. 4087, p. 246. Crf. Pilar SILVA MAROTO, *ibidem*, p. 541, nota 40.

³¹ Se cree que es el mismo que estaba en el alcázar en 1600 en la pieza primera de la Casa del Tesoro: «Un lienço de mano de Hieronimo Bosco al temple, en que esta pintada una montería con un jabalí y muchos ciegos. Tiene de alto una bara y dos tercias y bara y media de ancho. Nº 31 tas(s)ado en seis ducados». Publicado por Francisco Javier SANCHEZ CANTÓN, *ob. cit.* 1959, I, núm. 4078, p. 245. Recogido en VÁZQUEZ DUEÑAS, *ob. cit.*, 2016, anexo documental I f.

³² Se considera que es el cuadro que se encontraba en el alcázar de Madrid a la muerte de Felipe II en la pieza segunda del Guardajoyas: «Un lienzo, de mano de Hieronimo Bosco, maltratado, pintado al temple en que ay un surujano que esta curando a un hombre la cabeza; que tienen de alto bara y media y de ancho otro tanto; sin marco. Tasado en ocho reales». Se recoge en Francisco Javier SÁNCHEZ CANTÓN, *ob. cit.*, 1959, II, núm. 4015, p. 236. Crf. Pilar SILVA MAROTO, *ibidem*, p. 542, nota 43.

³³ Libro de Entregas del Escorial (Archivo General de Palacio, Madrid, Patronato. El Escorial, Primera Entrega, caja 82, fol. 200 y Fernando CHECA CREMADES (dir.), *Los Libros de entregas de Felipe II a El Escorial*, Madrid, 2013, p. 212-213.

Felipe II de 1600 los lienzos de la danza, la caza del jabalí y la cura de la locura, que nada tiene que ver con el cuadro en tabla que posee el museo del Prado, ni por su soporte ni por sus dimensiones. Además, por lo que se sabe hasta ahora el primer inventario en el que figura esta tabla es en el de Felipe V³⁴. A esas tres obras citadas se suman otras más del Bosco en ese mismo inventario de 1600 –tres dedicadas a San Martín y muchos pobres y dos a San Antonio–, que lamentablemente no han llegado hasta nosotros³⁵:

Otra tabla de pincel, al ol(i)io, de la tentación de san(ct) Antonio, de mano de Hieronimo Bosco con lejos y paisajes con molduras doradas y negras, que tiene tres cuartas de largo y de alto media vara y tres dedos. Tasado en cien reales.

Un lienzo de Hieronimo Bosco, de Sanct Martin y muchos pobres que tiene de alto dos varas y media y de ancho tres varas. N° 77 tasado en cincuenta reales.

Otro lienzo de borron en que ay un elefante y otros disparates de Hieronimo Bosco, que tiene de alto dos varas y cinco dozavos y de ancho dos varas y dos tercias, en su marco. 78 Tasado en ochenta reales³⁶.

Un lienzo de borron de San(ct) Martin con muchos pobres y otros disparates de Hieronimo Bosco, que tiene de alto dos varas y un dozavo y de largo dos varas y dos tercias, en su marco. N° 74. Tasado en cincuenta reales.

Otro lienzo de borron, blanco y negro, de San(ct) Martin con muchos pobres y disparates de Hieronimo Bosco, que tiene de alto dos varas y un dozavo y de ancho tres varas y una sesma, en su marco. N° 75 Tasado en (tachado: cincuenta) ochenta reales.

Un lienzo al ollio de San Antonio, con Cristo en la cruz y muchos disparates de Hieronimo Bosco, en un marco con molduras jaspeadas, que tiene vara y tres cuartas de ancho y vara y media de alto. N° 185 Tasado en quatro ducados.

Otro lienzo de pintura al temple, de mano de Hieronimo Bosco, en que esta pintada unas brujas desenvolviendo una criatura, que tiene de alto una vara y de ancho vara y tercia. N° 32 Tasado en ocho reales

Otra pintura de pincel al olio sobre tabla de disparates de Geronimo Bosco, que significan los siete pecados mortales con unos edificios y fuegos, con moldura de madera dorada y negra. Tiene de alto una tercia y un dedo y de ancho una tercia.

Felipe II entregó al Escorial lo que sin duda fueron sus Boscos más preciados, junto con algunas copias y obras de sus seguidores. Por fortuna, una parte

³⁴ Pilar SILVA MAROTO, cat. exp. 2016, cat. 51, pp. 356-363.

³⁵ Archivo General de Palacio, Madrid, Registros n° 235, 236 y 237, publicado por Francisco Javier SANCHEZ CANTÓN, *ob. cit.* 1959, II. Recogido en VÁZQUEZ DUEÑAS, *ob. cit.*, 2016, anexo documental I f.

³⁶ Este tema es el mismo del grabado de Alart du Hameel que figuró en la exposición del Bosco en el Prado en 2016, cat. 3; p. 178.



FIGURA 7. El Bosco. *Caminos del Calvario* (h. 1500). Patrimonio Nacional. El Escorial

importante de ellos han llegado hasta nosotros, convirtiendo a España, y en concreto a Madrid, junto con El Escorial, en el lugar del mundo donde mejor se puede ver, apreciar y estudiar su obra. Tanto es así que las relaciones entre el Bosco y España perduran y reviven hoy en día a través de sus pinturas, como se ha podido comprobar en el 2016 con la exposición del V Centenario de su muerte en el Prado.

Además de la tabla de *Las tentaciones de San Antonio* que perteneció al marqués de Cortes y el *Tríptico del carro de heno* de Felipe de Guevara ya citados, también formaron parte de la primera entrega en 1574: «Una tabla en que esta pintado C(h)risto Nuestro Señor con la cruz a cuesta con Simon Cyreneo vestido de blanco y otras figuras de mano de Geronimo Bosqui, que tiene seis pies de alto y de ancho quatro y tres quartas»³⁷. Se destinó al capítulo del Vicario.

Actualmente esta tabla se conserva en El Escorial (FIG. 7).

³⁷ Libro de Entregas del Escorial (Archivo General de Palacio, Madrid, Patronato. El Escorial, Primera Entrega, caja 82, fol. 198. Fernando CHECA CREMADES (dir.), *ob. cit.*, 2013, p. 212.

En la sacristía se dispuso: «Otra tabla con dos puertas en la de en medio el na(s)cimiento de C(h)risto Nuestro Señor de mano de Geronimo Bosqui que tiene cinco pies de alto y tres de ancho sin las puertas»³⁸.

En esta ocasión al registrarla se confundió el tema. Se trata del *Tríptico de la Adoración de los Magos* del Museo del Prado (FIGS. 8-9), una de las joyas más preciadas del Bosco, que Felipe II debió valorar en grado sumo al situarlo en un espacio como la sacristía en la que se guardaban algunas de las mejores obras del monasterio. Los escudos que figuran en los paneles laterales del tríptico abierto (FIGS.10-11) permitieron a Xavier Duquenne identificar en el año 2004 a los donantes, pertenecientes a la alta burguesía de Amberes, y datar esta obra hacia 1494. En el panel izquierdo figura Peeter Scheyfve, protegido por san Pedro y con su divisa «uno para todos» [*Een voert al*] y en el derecho su segunda esposa, Agneese de Gramme, protegida por santa Inés. En el reverso, en la *Misa de San Gregorio* en semigrisalla, se incluyen otros dos donantes. El joven es el hijo de los comitentes, Jan Scheifve. El anciano debe ser Claus Scheifve, el padre de Peeter, fallecido antes de 1495³⁹. No consta cómo llegó este tríptico a manos de Felipe II, aunque se ha supuesto que se pudo adquirir a los herederos de los comitentes en Amberes.

También en la sacristía se mandaron colocar dos pinturas de las tentaciones de San Antonio, que no se pueden identificar con seguridad, la primera de ellas un tríptico, la otra una tabla:

Otra tabla con dos pares de puertas dobladas, en la de en medio pintado la tentación de San(t) Anton de mano de Geronimo Bosqui pintadas las puertas por todas partes que tienen de alto quatro pies y de ancho tres y medio sin las puertas⁴⁰.

³⁸ Libro de Entregas del Escorial, *ibidem*, fol. 199. Fernando CHECA CREMADES (dir.), *idem*.

³⁹ Xavier DUQUENNE, «La famille Scheyfve et Jérôme Bosch», *L'intermédiaire des Généalogistes*, n° 349 (enero-febrero 2004), pp. 1-19 y «Peeter Scheyfve et Agnès de Gramme donateurs du triptyque de L'Adoration des Mages de Jérôme Bosch (vers 1494) conservé au Prado», *The quest of the original. Colloque pour l'étude du dessin sous-jacent et de la technique...* Peeters, 2009, pp. 27-33. Véase Pilar SILVA MAROTO, cat. exp. 2016, cat. 10, pp. 195-207. Antes de conocer la verdadera identidad de los comitentes del tríptico del Prado, se supuso que eran Pieter Bronckhorst y su mujer Agnes Bosschuyse, cuya hija Whihelmina se casó con Jan de Casembroot, secretario del conde de Egmont al que el 14-04-1567, se le confiscó en su casa cerca de la puerta de Coudenberg en Bruselas, por oponerse a la política de Felipe II. Pese a que el documento precisaba que en los reversos figuraban los escudos de armas y no se mencionaba a los donantes arrodillados, se identificó con la *Adoración de los Magos* del Prado, en que esto no sucede.

⁴⁰ Libro de Entregas del Escorial, Primera Entrega, caja 82, fol. 199 y Fernando CHECA CREMADES (dir.), *ob. cit.*, 2013, p. 212.



FIGURA 8. El Bosco. *Triptico de la Adoración de los Magos* (h. 1494). Misa de san Gregorio. Museo Nacional del Prado. Cerrado.



FIGURA 9. El Bosco. *Tríptico de la Adoración de los Magos* (h. 1494). Museo Nacional del Prado. Abierto.



FIGURA 10. El Bosco. *Tríptico de la Adoración de los Magos*. (h. 1494). Detalle del escudo de Peeter Schevffe. Museo Nacional del Prado.



FIGURA 11. El Bosco. *Tríptico de la Adoración de los Magos*. (h. 1494). Detalle del escudo de Agnesse de Gramme. Museo Nacional del Prado.

Otra tabla de pintura de la tentación de San(t) Anton de mano de Geronimo Bosqui que tiene de alto tres pies y de ancho quatro pies y medio⁴¹.

A ella se suma la que se dispuso en el dormitorio de Felipe II: «Otra tabla de pintura en redondo por lo alto de San(t) Anton de mano de Geronimo Bosqui, que tiene tres pies de alto y dos de ancho»⁴².

En el dormitorio del monarca se puso: «Una tabla prolongada en que esta pintada la baxada de C(h)risto nuestro Señor al ymbo y como saco los San(n)tos Padres que tiene de alto dos pies y de ancho tres pies. Es de mano de Geronimo Bosqui».

Lamentablemente no ha llegado hasta nosotros⁴³. Y tampoco se conserva otra que se colocó en el camarín: «Un lienzo de pintura en que esta pintado el prendimiento de C(h)risto Nuestro Señor de mano de Geronimo Bosqui que tiene quatro pies y medio de alto y cinco de ancho»⁴⁴.

La primera entrega de 1574 se cierra con la *Mesa de los pecados capitales*: «Una tabla en que esta pintado los siete pecados mortales con un cerco redondo y en medio de él la figura de C(h)risto Nuestro Señor y a las quatro esquinas de la tabla otros quatro círculos en que esta pintado en uno la muerte, en otro el Juizio, en el otro el Infierno, en el otro el paraíso de mano de Geronimo Bosqui, que tiene quatro pies de alto y cinco de ancho»⁴⁵.

No se conoce quién fue su primer propietario, dónde la destinó y el uso que hizo de ella. A juzgar por el ya citado testimonio de Felipe de Guevara en sus *Comentarios de la pintura*, de hacia 1560, la mesa estaba en poder de Felipe II antes de ese año. Se ignoran las circunstancias relativas a su adquisición —dónde,

⁴¹ Libro de Entregas del Escorial, *ibidem*, fol. 200 y Fernando CHECA CREMADES (dir.), *ídem*.

⁴² Ídem [los dos]. Pese a su formato redondeado por arriba, no se puede asegurar que sea la misma que se adquirió en la almoneda del marqués de Cortes, antes citada.

⁴³ Libro de Entregas del Escorial, *ibidem*, fol. 203 y Fernando CHECA CREMADES (dir.), *ibidem*, p. 213.

⁴⁴ Libro de Entregas del Escorial, *ibidem*, fols. 207/208 y Fernando CHECA CREMADES (dir.), *ibidem*, p. 215.

⁴⁵ Libro de Entregas del Escorial, *ibidem*, fol. 216 y Fernando CHECA CREMADES (dir.), *ibidem*, p. 216. En el libro de entregas se sitúa en el camerín. El padre Sigüenza en 1605 (ed. cit. 2000, p. 678) ubica esta mesa: «en el aposento de su magestad, donde tiene un cajón con libros como el de los religiosos está una tabla y cuadro excelente: tiene en medio y como en el centro, en una circunferencia de luz y de gloria, puesto a nuestro Redentor; en el contorno estan otros siete círculos, en que se ven los siete pecados capitales con que le ofenden todas las criaturas que Él redimió, sin considerar que los está mirando y que lo ve todo...»

cuándo y a quién—, pero cabe suponer que o bien pasó a sus manos mientras estuvo en Flandes o la mandó comprar allí. Tampoco se sabe el lugar donde la dispuso el monarca antes de enviarla al Escorial en 1574. Entre los sitios reales, sólo se puede descartar el Pardo, ya que es del único que existe un inventario anterior a ese año —el de 1564 ya mencionado— y en él no se registra esta obra⁴⁶.

Habría que esperar hasta 1593 —la sexta entrega— para que Felipe II diera nuevos Boscos al Escorial, adquiridos en la almoneda del prior de la orden de San Juan don Fernando de Toledo, hijo bastardo del duque de Alba, fallecido en 1591. La primera que se registra es:

«Una pintura en tabla al ol(l)io con dos puertas de la variedad del mundo çifrada con diversos dispartes de Hieronimo Bosco que llaman del madroño con molduras doradas. Tiene de alto cerradas las puertas dos bars y media y de ancho dos y tercia que se compro del almoneda del prior don Fernando»⁴⁷.

Es el tríptico que desde el siglo XIX se conoce como *El jardín de las delicias* (FIGS. 12-13). Gracias a las investigaciones de Gombrich y Kurz en 1967 se pudo vincular este tríptico con la familia Nassau⁴⁸. Por el relato de Antonio de Beatis, que acompañó al cardenal Luis de Aragón en su viaje a los Países Bajos, consta que el 30 de julio de 1517, cuando visitó el palacio Nassau en Bruselas, pudo admirar esta obra:

«... luego hay varias tablas con diversas fantasias, que representan mares, cielos, bosques y campos con muchas otras cosas; unos que salen de una almeja marina, otros que defecan grullas, hombres y mujeres, blancos y negros, en diversos actos y maneras, pájaros, animales de todas clase y con mucha naturalidad, cosas tan placenteras y

⁴⁶ Sobre esta obra véase Pilar SILVA MAROTO, cat. exp. 2016, cat. 40, pp. 302-312.

⁴⁷ Libro de Entregas del Escorial, Sexta Entrega, caja 83, fol. 156. Pilar SILVA MAROTO, cat. exp. 2016, cat. 46, pp. 330-347. Engelbert II de Nassau fue el comitente de esta obra en la década de 1490. La debió destinar a su palacio de Coudenberg en Bruselas. Tras fallecer en 1504, siguió perteneciendo a sus descendientes hasta 1568: Henri III de Nassau 1504-1538; René de Chalons 1538-1544 y Guillermo I de Orange 1544-1568. Al declararse en rebelión Guillermo de Orange contra el rey Felipe II, el duque de Alba, confiscó el tríptico (28-05-1568). De sus manos pasó a las del hijo ilegítimo del duque, el prior don Fernando de Toledo, que lo poseyó hasta su muerte en 1591. Felipe II, que lo debió ver en el palacio Nassau en Bruselas en 1549, durante su primer viaje a los Países Bajos siendo aún príncipe, lo adquirió en la almoneda del prior.

⁴⁸ E. H. GOMBRICH, «Bosch's *Garden of Earthly Delight*: A progress report», *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 32, 1969, pp. 162-170 y Otto KURZ. «Four Tapestries after Hieronymus Bosch», *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 30, 1967, pp. 150-162.



FIGURA 12. El Bosco. *Tríptico del jardín de las delicias* (h. 1490-1500). *El tercer día de la creación*. Museo Nacional del Prado. Abierto.



FIGURA 13. El Bosco. *Tríptico del jardín de las delicias* (h. 1490-1500). *El tercer día de la creación*. Museo Nacional del Prado. Cerrado.



FIGURA 14. El Bosco. *Tríptico del jardín de las delicias* (h. 1490-1500).
Detalle de la tabla central. Museo Nacional del Prado.

fantásticas que a quienes tengan conocimiento de ellas, de ningún modo se les podría describir bien»⁴⁹ (FIG. 14).

Lamentablemente, no se conserva ninguna mención sobre cómo se denominaba este tríptico cuando se mandó hacer o hasta 1568 en que perteneció a la familia Nassau. La primera vez que se le otorgó un título fue en los libros de entregas del Escorial, en los que figura como «una pintura de la variedad del Mundo, que llaman del Madroño», como generalmente se transcribe. Sin embargo, en el año 2014, Almudena Pérez de Tudela lo transcribió como «la vanidad del mundo», un título más adecuado a lo que se representa en la tabla central que el de «la variedad». Además se refirió también a cómo, dado el mal

⁴⁹ André CHASTEL, *Le cardinal Louis d'Aragnon. Un voyageur principier de la Renaissance*, París 1986, pp. 55 y ss.

estado de conservación en que se encontraba el tríptico, antes de entregarse al Escorial (08-07-1593), se le mandó restaurar al pintor Juan Gómez, cuando todavía estaba en el alcázar⁵⁰. Según consta en el documento:

«A Juan Gomez [cruzado: gonçalez] por el reparar de pintura a algunos cuadros del rrey nuestro señor en esta manera: Primeram[en]te por adereçar la tabla de la vanidad del mundo de g[e]r[oni]mo bosco cinco ducados [abril 1593]»⁵¹.

Al no ser una pintura sacra, se destinó a las dependencias de la casa real del Escorial y se colgó en la galería llamada de la Infanta. No sucedió así con las otras cuatro pinturas que Felipe II adquirió en la almoneda del prior Fernando de Toledo: De todas ellas, la única que se puede identificar con claridad es la *Coronación de espinas*, que se guarda en El Escorial (FIG. 15):

«Otra pintura en tabla al ol(l)io de mano de Hieronimo Bosco del juicio çifrado en disparates con molduras doradas. Tiene de alto bara y quarta y de ancho bara y sesma que se compro de la dicha almoneda»⁵².

El único juicio bosquiano que procede del Escorial es el de Peeters Huys del Museo del Prado (P2095), que está firmado y fechado en 1570 y mide 86 x 82 cm (FIG. 16).

«Un retablico con dos puertas de la tentaçion San(ct) Antonio con algunos disparates de Hieronimo Bosco al ol(li)io con molduras doradas. Tiene de alto bara y sesma y de ancho çerradas las puertas una bara que se compro de la dicha almoneda»⁵³.

«Otra pintura en tabla al ol(l)io obscura con diversos disparates de Hieronimo Bosco con molduras doradas. Tiene de alto tres quartas y de ancho honze fozabos que se compro de la dicha almoneda»⁵⁴.

«Otra pintura en tabla al ol(l)io de la coronación de C(h)risto Nuestro Señor con cinco sayones hecha la pintura en redondo y a la r(r)edonda disparates diversos de Hieronimo Bosco color : obscura con molduras doradas y jaspeadas. Tiene de alto dos baras y sesma y de largos dos baras y dos tercias, que vino con la de antes desta»⁵⁵.

⁵⁰ Almudena PÉREZ DE TUDELA, *ob. cit.*, 2014, p.196, notas 41 y 42. La autora insiste en que en el documento original dice «banidad» (crf. nota 47).

⁵¹ Archivo General de Palacio. PR, San Lorenzo, leg. 1825, caja 2. Crf. a Almudena PÉREZ DE TUDELA, *ibidem*, nota 41.

⁵² Libro de Entregas del Escorial, Sexta Entrega, caja 83, fol. 156.

⁵³ *Ibidem*, fol. 156/157. No se puede identificar con seguridad.

⁵⁴ *Ibidem*, fol. 158. No se ha podido identificar

⁵⁵ *Ibidem*, fols. 158-159. No es una obra original del Bosco, como se consideraba antes.



FIGURA 15. Taller del Bosco. *La coronación de espinas* (después de 1516). Patrimonio Nacional. El Escorial



FIGURA 16. Peeter Huys. *El juicio final*. Firmado y fechado en 1570. Museo Nacional del Prado.

La relación de pinturas calificadas como obras del Bosco entre las que pertenecieron a Felipe II resulta abrumadora⁵⁶. Pese a ello, como ya se anticipó, en modo alguno resulta completa, si se tiene en cuenta que no se cuenta con la mayoría de los inventarios de los sitios reales durante su reinado, a excepción del Escorial y el Pardo y muy parcialmente el alcázar de Madrid, cuyo primer inventario –incompleto– es el de 1636. Todo apunta a que el monarca debió guardar algún cuadro del pintor de ‘s-Hertogenbosch en otras casas que gozaban de su favor como el sitio de Aranjuez, de tan gratos recuerdos de su infancia, o el Bosque de Segovia, donde tenía *la Crucifixión* de van der Weyden, que mandó llevar al Escorial como parte de la primera entrega.

La Corte y su entorno

Ya se ha aludido a los miembros de la corte que poseyeron pinturas del Bosco que pasaron después a manos de Felipe II como las de Felipe de Guevara, vendidas por sus herederos en 1570, entre ellas *El carro de heno* del Escorial, *Las tentaciones de San Antonio* del Prado del marqués de Cortes, o las que pertenecieron al prior don Fernando de Toledo, hijo bastardo del duque de Alba, entre ellas *El jardín de las delicias*. A ellas se suman algunas de las que fueron propiedad de Mencía de Mendoza (+1554), adquiridas en tiempos de Carlos V, cuyo caso, fue sin duda singular y merecedor de un tratamiento más detallado⁵⁷.

Doña Mencía fue uno de los mejores ejemplos de la internacionalización de la nobleza en tiempos del emperador. Además de los Países Bajos, viajó por Alemania y Francia. Sus múltiples relaciones –entre ellas las familiares como miembro de la poderosa familia Mendoza– facilitaron la adquisición de obras

⁵⁶ Este es el calificativo que le otorgaba en el año 2000, cuando analicé los Boscos que poseyó Felipe II (Pilar SILVA, *ob. cit.* 2000 (a), pp. 533-551), un mínimo de 36 documentados, que podrían ampliarse hasta 56 o incluso más si se hubieran guardado más en los sitios reales de los que no se tiene ninguna referencia, como cabe dentro de lo posible.

⁵⁷ Fue una de las mecenas españolas más importantes, que ejerció su patrocinio también en Flandes. Perteneció a la familia Mendoza. Heredó de su padre el marquesado de Zenete. En 1523 se casó con Enrique III de Nassau. Residió en Flandes entre 1530 y 1533, año en el que viajó a España, donde permaneció hasta 1535, en que viajó de nuevo hasta Flandes. Tras fallecer su esposo en 1538, Mencía volvió a España en 1539. Al año siguiente se desposó con Fernando de Aragón, virrey de Valencia (+1550), ciudad en la que permaneció hasta su muerte. Al no tener hijos, dejó como heredero a don Luis de Requesens, comendador mayor de Castilla.

y el ejercicio de su patrocinio. La amplia documentación que se conserva sobre ella permite conocer quiénes fueron sus intermediarios en los encargos y compras de muchas de las obras que poseyó, incluidas las pinturas, entre ellas las del Bosco⁵⁸.

Desde que llegó a Flandes en 1530 tuvo la oportunidad de conocer y valorar la pintura del Bosco en la colección de su marido Enrique III de Nassau, el propietario del *Jardín de las delicias*, que se guardaba en el palacio de Coudenberg en Bruselas. Aunque consta que mandó hacer copias de algunas de sus pinturas, no se tiene noticias de que mandara hacer una del *Jardín*. Noelia García Pérez se hace eco del texto de Susan Urbach, que ha asociado a doña Mencía con la copia del *Jardín* del Museo de Budapest, realizada hacia 1530-1540. Pese a que en el inventario de sus obras de 1548 no hay ninguna que se ajuste claramente al *Jardín*, Noelia García Pérez sugiere que podría coincidir con una de las que se menciona en dicho inventario: «Ytem otra pintura de un jardín con mucha gente tiene de alto una vara y un palmo y de ancho una vara y tres palmos de lienzo.»

En mi opinión esta hipótesis no resulta adecuada. La obra no se asocia con el Bosco y, no solo sus medidas no coinciden con la pintura de Budapest, sino que no tiene por qué ser «un jardín», ya que entonces no se denominaba así esta obra, ni se la describía de tal modo⁵⁹.

Cuando doña Mencía retornó definitivamente a España en 1539 dejó encargadas en Flandes algunas obras recogidas en un «Memorial de las cosas que su excelencia dejó encomendadas a Arnao del Plano y Madama de Marsella», fechado el 8 de agosto de 1539. Entre los muchos encargos que la marquesa confió a sus agentes fue buscar «si ay otro carro como el que se quebró de Jeronimo Bosque». Mencía debía tener una primera pintura del carro, que quebró en uno de sus continuos traslados⁶⁰. Aunque dos años después, en 1541 llegaron «dos pinturas de Jeronimo Bosque»⁶¹. No se sabe el tema, porque eso es lo único que indica la carta, pero no consta que uno de ellos fuera el carro, al no figurar después en sus inventarios.

⁵⁸ Véase la monografía de Noelia GARCÍA PÉREZ, *ob. cit.*, 2004.

⁵⁹ Noelia GARCÍA PÉREZ, *ibidem*, p. 210 y Pilar SILVA MAROTO, «El jardín de las delicias, del taller de El Bosco al Museo del Prado. Las copias» en *El jardín de las delicias de El Bosco: copias, estudio técnico y restauración* (cat. exp.), Madrid, 2000 (b), pp. 13-31.

⁶⁰ Recogido en Noelia GARCÍA PÉREZ, *ibidem*, p. 209. Archivo Nacional de Cataluña, leg. 144,1.

⁶¹ Recogido en Noelia GARCÍA PÉREZ, *ibidem*. Archivo Nacional de Cataluña, leg. 122,28.

En el ya citado inventario de doña Mencía de 1548 se incluyen cuatro pinturas atribuidas al Bosco:

Ytem otra pintura de jeronimo bosque de un viejo y una vieja con una guarnición de madera ala redo[n]da el viejo con una cesta de huevos en la mano es de lienço

Ytem otra pintura de jeronimo bosque de la torre de Babilonia tiene de alto es de lienço

Ytem otra pintura de jeronimo bosque de san joan evangelista tiene un caliz en la mano tiene de alto una vara y tres palmos y de ancho una vara y un palmo es de lienço

Ytem una pintura grande de una boda que están comiendo y están unos locos bailando tiene de alto una vara y tres palmos y de ancho dos varas y tres palmos es de lienço del Bosch⁶².

Además de estas obras, Steppe señaló en 1967 que otras pinturas en las que no se menciona al autor podrían ser del Bosco, tanto en este documento como en otros. Serían tres pinturas en tabla: Una tentación de san Antonio, dos imágenes con San Jerónimo penitente y una escena del infierno. También podrían ser suyos otros cuatro lienzos, un san Cristóbal con el Niño Jesús y unos rostros caricaturizados⁶³.

De las obras del Bosco que se registran en los inventarios de doña Mencía, la única que ha llegado hasta nosotros es el *Tríptico de los improperios* del Museo de Valencia (FIG. 17) que su heredero, don Luis de Requesens, tomó de su almoneda para colocarlo en la capilla de los Tres Reyes del convento de Santo Domingo de Valencia, en la que se enterró a doña Mencía. Cumpliendo sus deseos, expuestos en su testamento de 1535, don Luis escogió el tríptico para adorno de los arcosolios laterales, en el lado del evangelio la *Coronación*

⁶² Recogido en Noelia GARCÍA PÉREZ, *ibidem*, pp. 208-209. Archivo Nacional de Cataluña, leg. 122, 34. Véase nota 20. Las pinturas de la *Torre de Babilonia* y *Las Bodas* posiblemente son las mismas que Felipe II mandó colgar en el Palacio del Pardo. En la almoneda que tuvo lugar en 1560 en la casa del señor Pons en la parroquia de San Andrés de Valencia se vendió el retrato de un viejo y una vieja en tela a Joan de Savaleta para el marqués de Cortes, Pedro Navarra de la Cueva, mariscal de Navarra (*ibidem*, pp. 177-178).

⁶³ J. K. STEPPE, «Jheronimus Bosch. Bijdragen tot de historische en ikonografische studie van zijn werk» en *Jheronimus Bosch. Bijdragen*, 's-Hertogenbosch, 1967, pp. 5-41. La tabla del infierno es la que figura en el inventario de 1548 (Archivo Nacional de Cataluña, leg. 122,34): Ytem una pintura del infierno con mucho fuego pintado esta allí un angel tiene una orla de oro ala redo[n]da y una guarnición de madera pintada a manera de jaspe tiene la pintura de alto media vara menos hun quarto de palmo y de ancho media vara y dos dedos»



FIGURA 17. Seguidor del Bosco. *Tríptico de los improperios* (h. 1520-1530). Museo de Valencia.



FIGURAS 17 A y B. Seguidor del Bosco. *Tríptico de los improperios* (h. 1520-1530). Museo de Valencia.
Paneles laterales del tríptico.



FIGURA 17 C. Seguidor del Bosco. *Tríptico de los improperios* (h. 1520-1530). Museo de Valencia. Panel central.

de espinas y en el de la epístola el *Prendimiento* y la *Flagelación*, que finalmente se dispusieron allí en 1588⁶⁴.

De entre los miembros de la corte que poseyeron obras del Bosco en tiempos de Felipe II cabe señalar a don Fernando Álvarez de Toledo, III duque de Alba (+1582), que fue gobernador de Flandes entre 1567 y 1573. Durante estos años críticos el duque tuvo oportunidad de conocer las obras del Bosco. Nada más llegar quiso hacer una copia de la serie de tapices del Bosco que poseía el Cardenal Granvela (FIGS. 18-21)⁶⁵. En 1967, Kurz dio a conocer los documentos relativos a este posible encargo⁶⁶. Viron, encargado de las cuentas de Granvela, escribía a su señor desde Bruselas (05-10-1567) y le hacía saber que el duque de Alba quería hacer una copia de sus tapices y que él le había dicho que no podía hacerla sin permiso del prelado. Virón había informado también al duque que el «tapiz principal» era sobre la pintura del duque de Orange [*El jardín de las delicias*] y le había indicado que sobre el original «el patrón se puede hacer mejor». Se trataba de una maniobra dilatoria por parte de Viron, porque Guillermo de Orange se había rebelado ya contra Felipe II y estaba en Alemania. No era posible obtener permiso para hacer una copia en los días previos a que se confiscaran todas sus posesiones. Pasados dos meses (14-12-1567), Viron hizo saber a Granvela que había hecho llegar el tapiz grande al alojamiento del duque de Alba para que éste lo viera «para su placer» y que él había mandado hacer los personajes más grandes para su tapiz.

Kurz daba cuenta también en 1967 de que se podía identificar *El jardín de las delicias* con «ung grand tableau de Jeronimus Bosch», propiedad de Guillermo de Orange que figuraba en la lista que se hizo el 20 de enero de 1568 de las obras de arte confiscadas por los españoles en su palacio de Bruselas. En el año 2001 Paul Vandebroek dio a conocer como, para localizar esta obra que se había ocultado para evitar que fuera confiscada, el duque de Alba mandó torturar cruelmente al portero del palacio de Guillermo de Orange, Pieter Col, para que confesara su paradero⁶⁷.

⁶⁴ Noelia GARCÍA PÉREZ, *ob. cit.*, 2004, pp. 329-331. El retablo mayor se debía hacer nuevo. Aunque para Mencía eran obras del Bosco, se deben a la mano de un seguidor, más que al taller. Véase José GÓMEZ FRECHINA, cat. exp. Bosco, Madrid, 2016, cat. 16, pp. 219-222.

⁶⁵ Es la serie que pertenece a Patrimonio Nacional y se guarda en El Escorial. No ingresó en la colección real hasta el reinado de Felipe IV.

⁶⁶ Otto KURZ 1967, pp. 151-152. Véase también Pilar SILVA MAROTO, *ob. cit.*, 2000 (b) p. 20.

⁶⁷ Paul VANDENBROECK, «High Stakes in Brussels, 1567. The Garden of Earthly Delights as the Crux of the Conflict Between William the Silent and the Duke of Alba», *Hieronymus Bosch. New Insights into his Life and Work*, Rotterdam, 2001, pp. 87-90.

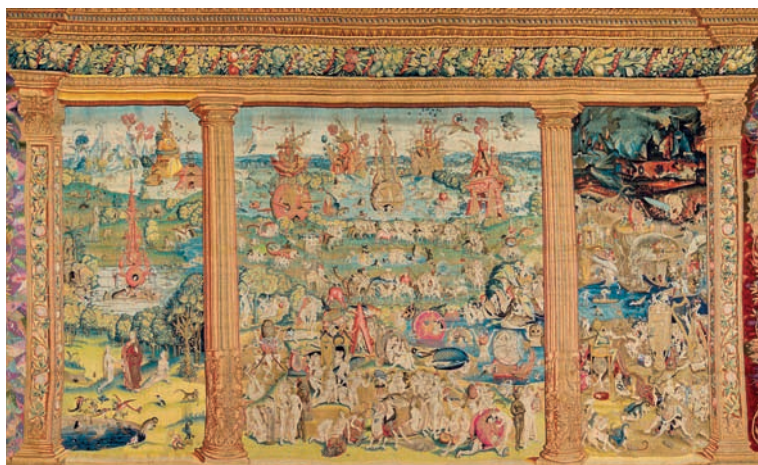


FIGURA 18. *El jardín de las delicias*. Bruselas (hac. 1550-1560). Tapiz de oro, plata, seda y lana. Patrimonio Nacional. El Escorial.



FIGURA 19. *El carro de heno*. Bruselas (hac. 1550-1560). Tapiz de oro, plata, seda y lana. Patrimonio Nacional. El Escorial.



FIGURA 20. *Las tentaciones de san Antonio*. Bruselas (hac. 1550-1560). Tapiz de oro, plata, seda y lana. Patrimonio Nacional. El Escorial.



FIGURA 21. *San Martín y los mendigos*. Bruselas (hac. 1550-1560). Tapiz de oro, plata, seda y lana. Patrimonio Nacional. El Escorial.

Además del *Jardín*, según se ha indicado ya, el duque de Alba tuvo en su poder también el cuadro de la *Adoración de los magos* –sin identificar– que se confiscó (14-04-1567) a Jan de Casembroot, secretario del conde de Egmont, en su casa cerca de la puerta de Coudenberg en Bruselas, por oponerse a la política de Felipe II:

«Ung tableau des Trois Rois fait par Jeronimus Bossche, serrant à deux huys ayans par dehors les armes de Brouckhorts y Bosschuyse»⁶⁸.

El duque de Alba debió adquirir otras pinturas del Bosco en Flandes⁶⁹. Almudena Pérez de Tudela en el año 2014 da cuenta de dos que figuraron en la venta postmortem en 1584:

«yten se rremato en fernando de frias Cevallos una tabla de pinturas de disparates de ger[oni]mo bosque con las molduras todas doradas en setecientos y ochenta y çinco rreales»

[...] yten se rremato en don joan velazq[ue]z una tabla de pinturas de ger.mo bosque del deşcendim[ient]o de nro s[eño]r al limbo en tresçientos y ochenta y cinco rreales»⁷⁰.

Poco a poco, a medida que se van conociendo documentos sobre esta época, se constata como aumenta el número de obras consideradas del Bosco que existían en el entorno de la corte. El propio hijo del emperador, don Juan de Austria (+1578), que fue gobernador en Flandes, también poseyó obras del Bosco, como se constata en la venta postmortem en 1580 en la que figuraron dos, una comprada por don Luis de Toledo, hermano del ya citado García de Toledo, marqués de Villafranca, y otra por don Luis de Velasco⁷¹.

Una buena prueba de la estima que se tenía a los Boscos de la colección de Felipe II y del amplio número de pinturas suyas que había en España en la segunda mitad del XVI la proporciona la correspondencia entre el emperador Rodolfo II (1552-1612) y su embajador en España, Khevenhüller. El emperador,

⁶⁸ Cfr. nota 39.

⁶⁹ Sobre el patronazgo del duque de Alba véanse R. MULCAHY, «The Manifestation of His Magnificence: The Third Duke of Alba and the Arts» en EBBEN, M., LACY-BRUIJN, M., Rolof VAN HÖVELL TOT WSETERFLIER (eds.), *Alba: General and Servant to the Crown*, Rotterdam, 2013, pp. 136-167 y Almudena PÉREZ DE TUDELA, «The Third Duke of Alba: Collector and Patron of the Arts», en EBBEN, M., LACY-BRUIJN, M., Rolof VAN HÖVELL TOT WSETERFLIER (eds.), *Alba: General and Servant to the Crown*, Rotterdam, 2013, pp. 168-191.

⁷⁰ Almudena PÉREZ DE TUDELA, *ob. cit.* 2014, pp. 195-196, nota 39. Archivo Duques de Alba, caja 211-1, fol 4 v.

⁷¹ Lo recoge Almudena PÉREZ DE TUDELA, *ibidem*, p. 195, nota 27.

que se educó en España entre 1564 y 1571, conoció directamente la colección de su tío Felipe II. En 1587 pretendía que el monarca le diera alguno de sus Boscos. Incluso le sugirió al embajador (21-09-1587) que su madre, la emperatriz María, hermana de Felipe II que estaba retirada en el monasterio de las Descalzas Reales, podía ayudarle en su negociación. Esta resultó infructuosa. Cuando Khevanhüller retornó de nuevo a Madrid en 1593, el emperador insistió otra vez en ello, pero también sin éxito, porque Felipe II no quería desprenderse de sus Boscos⁷².

La valoración del Bosco en los textos

Aunque se ha prestado mayor atención a las obras del Bosco existentes en España que a los testimonios que han dejado sobre él tratadistas, poetas y literatos españoles desde el siglo XVI son ya muchos los autores que han escrito sobre este tema desde que lo hiciera Xavier de Salas en 1943⁷³ hasta los últimos textos publicados en el año 2016 en el que se celebró el V Centenario de la muerte del pintor a cargo de Elena Vázquez Dueñas y Fernando Checa. Gracias a ellos, se puede comprender mejor la estima que en el entorno de la corte de Felipe II se tenía de la obra del Bosco y el valor que se le otorgaba, ejemplificada en los textos de Ambrosio de Morales (+1591), Felipe de Guevara (+ 1563) y el Padre Sigüenza (+1606)⁷⁴.

Ambrosio de Morales realizó la traducción del griego al castellano de una obra literaria, la *Tabla de Cebeas*, en la que compara una pintura que colgaba en el templo de Saturno con *El carro de heno* del Bosco, destacando su carácter

⁷² Se refiere a ello Almudena PÉREZ DE TUDELA, *ibidem*, pp. 196-198, notas 44-49.

⁷³ Xavier DE SALAS, *El Bosco en la literatura española*, Barcelona, 1943 (reed. en *Xavier de Salas. Estudios*, edición Mercedes ÁGUEDA VILLAR, Cáceres, 2010, pp. 97-140). Lo amplió después en «Más sobre el Bosco en España», en *Homenaje a J. A. Van Praag*, Amsterdam, 1956, pp. 108-113. Véanse también Ricardo DEL ARCO, «Estimación española del Bosco en los siglos XVI y XVII», *Revista de ideas estéticas* (X), 1952, pp. 417-431, Helmut HEIDENREICH, «Hieronimus Bosch in some literary contexts», *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 33, 1970, pp. 171-199, pp. 171-199 e Isidro BANGO TORVISO y Fernando MARÍAS, *Bosch. Realidad, símbolo y fantasía*, Madrid, 1982, pp. 13-32.

⁷⁴ Elena VÁZQUEZ DUEÑAS (ed. crítica), *ob. cit.*, 2016 y *ob. cit.*, 2016, sobre las fuentes del Bosco, con un completo anexo documental relativo a los textos y a las obras. Fernando CHECA CREMADES, «El fuego y la lechuga. Sobre la recepción del Bosco en las cortes flamenca y española de los Habsburgo en el siglo XVI» en *El Bosco. La exposición del V Centenario* (cat. exp.), Madrid, 2016, pp. 157-171.

moralista, ya que esta tabla «muestra a todos lo bueno y lo malo»⁷⁵. En el Tercero de sus diálogos la describe en el templo de Saturno:

«... la qual representaba toda la vida del hombre desde el nacimiento hasta su fin: y en la declaración della muestra qual es el buen gobierno y concierto que en la vida se ha de tener para alcanzar la mayor bienaventuranza...»⁷⁶.

Al concluir su larga descripción, Morales se refiere a otra pintura «quasi a imitación de Cebes», perteneciente a Felipe II, *El carro de heno* del Bosco. No duda en compararlo con una obra de la antigüedad clásica. Fernando Checa en 2016 destaca como, a la lectura moral habitual, Morales superpone una clasicista, en paralelo a como se imaginaban las pinturas perdidas del mundo griego. Se trata, sin duda, de una lectura singular a la que se sometió a las obras del Bosco en los círculos eruditos de la corte de Felipe II⁷⁷.

Buena prueba de ello son los *Comentarios de la pintura y pintores antiguos* de Felipe de Guevara (h. 1560)⁷⁸, en los que el autor parte de la *Historia Natural* de Plinio para empezar a comentar la obra del Bosco. Al ser conocido este texto por su referencia al Bosco, sin tener en cuenta el resto, su figura aparece descontextualizada y no se llega a entender la totalidad de su significado. En el resumen que hace de las biografías de los pintores antiguos de Plinio Guevara se refiere a Antífilo, creador de un tipo o género de pintura satírica conocida como «grillo» que compara con la del Bosco:

⁷⁵ La *Tabla de Cebes* se atribuyó de forma errónea a un discípulo de Sócrates. Su autor, que la escribió en griego, vivió ya en el siglo I después de Cristo. Tuvo una gran difusión en la Edad Moderna, por su carácter pedagógico, a fin de que se convirtiera en un modelo de comportamiento virtuoso. Ambrosio de Morales la tradujo al castellano antes de 1549, pero no se publicó hasta 1589, junto con obras de su tío Fernán Pérez de Oliva (Ambrosio DE MORALES, *Las obras del Maestro Fernán Pérez de Oliva...*, t. II, Madrid, 1787). Se refirió a ella Abdón Salazar, art. cit., 1955, pp. 117-138. Lo recoge Elena VÁZQUEZ DUEÑAS, *ob. cit.* 2016, anexo documental, I b

⁷⁶ Ambrosio DE MORALES, *ob. cit.*, 1787.

⁷⁷ Fernando CHECA CREMADES, *ob. cit.*, 2016, pp. 164-165. El comentario de Ambrosio de Morales es la primera referencia a uno de los Boscos de Felipe II

⁷⁸ Permaneció inédito hasta que lo publicó Ponz en 1788. Existe un ejemplar manuscrito en la Biblioteca del Museo del Prado (Ms/8). Véase la edición crítica de Elena VÁZQUEZ DUEÑAS (dir.), *ob. cit.*, 2016 y el texto sobre el Bosco en el anexo documental de su libro sobre las fuentes del Bosco (*ob. cit.*, 2016, I c).

«Este genero de pintura a mi paresçer fue semejante al que nuestra hedad tanto celebra de Hyeronimo Boshc (*sic*) el qual siempre se estraño en buscar talles de hombres donosos, y de raras composturas que pintar»⁷⁹.

Guevara se lamenta del error que constituye atribuirle al Bosco cualquier pintura en la que apareciera alguna monstruosidad. Él no niega que represente extrañas figuras, pero solo para plasmar el infierno, lo que hizo con gran prudencia y decoro (una de las categorías básicas del clasicismo), ya que «sus inuenciones estribaron en buscar cosas rari[s]ims, pero naturales que pintar» y se caracterizan por «aver guardado los límites de la naturaleza cuydadosis[s]imamente tanto y mas que otro ninguno de su arte».

Según se ha indicado antes, uno de los objetivos de Guevara al referirse al Bosco era separar sus obras de las de sus imitadores, que tomaban no tanto el estilo del Bosco como su temática, pintando «monstruos y desvariadas imaginaciones». Guevara termina su cita con la *Mesa de los pecados capitales*, que pertenecía entonces a Felipe II, comparándola con las obras del artista griego Arístides, inventor de las pinturas «Ethicas», «... que muestran las costumbres y af[f]ectos de los animos de los hombres». Aunque Guevara califique toda la obra de «maravillosa», el cuadro de la envidia (FIG. 22) es «tan raro e ingenioso, y tan expri-mido el efecto della, que puede competir con Aristides»

Fernando Checa, en 2016 alude a como la defensa que hace Guevara de la originalidad y el valor de las pinturas del Bosco se efectúa no tanto por su carácter moralizante, sino en unos términos que son propios de la estética del Renacimiento como «decoro», «maravilla», «rareza», «ingenio» o «expresión de sentimientos y afectos»⁸⁰.

Fray José de Sigüenza se refiere también al Bosco en el capítulo XVII de su *Tercera parte de Orden de San Jerónimo* (1605). Como ya se ha expuesto antes, en esta obra, Sigüenza rebate a los que consideran heréticas sus pinturas, argumentando que, si lo fueran, no las habría aceptado Felipe II y menos en El Escorial. Insiste en su carácter moral. Para él no son «disparates», sino que funcionan más bien como «libros... [de] una sátira pintada de los pecados y desvaríos de los hombres». Recurre al tópico horaciano de «ut pictura poesis». El Bosco «se

⁷⁹ Felipe DE GUEVARA, ms., fols. 13v y 14. Como Ambrosio de Morales, Guevara no duda en comparar la obra del Bosco con un tipo de pintura de la Grecia clásica. El término «grillo» se usó desde la antigüedad para designar a figuras semihumanas y semianimales. También se califica así a las figuras humanas en cuyo cuerpo se han suprimido diversas partes como el tronco, con lo que su forma se reduce a la cabeza y las piernas.

⁸⁰ Fernando CHECA CREMADES, *ob. cit.*, 2016, pp. 165-167.



FIGURA 22. El Bosco. *Mesa de los pecados capitales* (h. 1505-1510). *La envidia*. Museo Nacional del Prado.

atrevió a pintarle [al hombre] cual es dentro»⁸¹. Abrió un camino nuevo como lo hiciera el poeta llamado Merlin Cocayo, destacado representante de este género de carácter grotesco y satírico en el xvi, el macarrónico, más cercano a Esopo⁸². El pintor de 's-Hertogenbosch, en su afán de hacer «un camino nuevo,» anduvo deliberadamente por las sendas de la burla o de lo «macarrónico», para así superar y diferenciarse de artistas como Miguel Ángel, Rafael u otros.

Tras esta introducción, Sigüenza divide las pinturas del Bosco en tres géneros: En el primero se incluyen las devotas, como las escenas de la vida de Cristo y sobre todo su pasión, en las que no observa «ninguna monstruosidad ni disparate». El segundo lo componen las tentaciones de San Antonio en las que se

⁸¹ SIGÜENZA, ed. 2000, p. 687

⁸² En realidad Teófilo Folengo (1491-1544), autor de obras de tipo satírico, de gran éxito en su época. Véase Bernard AIKEMA, «The Reception of Bosch in Italy: Macaronic Culture and The Taste for the Bizarre and Fanciful», en *Jheronimus Bosch. His Patrons and His Public*, 2014, 's-Hertogenbosch, pp. 30-46.

pueden ver los afectos del alma manifestados en el rostro y en las actitudes más o menos grotescas de los diversos personajes. Este tema de los afectos era una de las grandes preocupaciones de la pintura renacentista. Sigüenza alaba en este tipo de pintura la «variedad» a la que, califica de «invención» como en el arte renacentista. El tercer grupo está formado por las que califica de macarrónicas, entre las que se incluyen *El carro de heno* y *el Jardín de las delicias*, incidiendo en esta última en el tema de la brevedad de los placeres. Aunque la interpretación moralizante es evidente, Sigüenza continúa el paralelismo entre literatura e imagen cuando califica al Jardín como «provechoso libro»⁸³.

Sigüenza concluye su comentario sobre el Bosco diciendo que en casi todas sus pinturas, salvo en las del primer género «siempre pone fuego y lechuza». Con el fuego enfatiza el carácter de admonición moral de sus pinturas, Con la lechuza «dice que sus pinturas son de cuidado y estudio y con estudio se han de mirar; la lechuza es ave nocturna, dedicada a Minerva y al estudio, símbolo de los atenienses, donde floreció tanto la Filosofía que se alcanza con la quietud y silencio de la noche, gastando más aceite que vino». Como señala Fernando Checa en 2016, esta idea concuerda con la línea clasicista de la recepción del Bosco en la corte de Felipe II⁸⁴.

EL BOSCO Y ESPAÑA EN EL SIGLO XVII

Durante esta centuria se produce una interpretación del Bosco distinta a la del siglo anterior entre algunos tratadistas y literatos y también un cambio de gusto. Las obras del Bosco que se habían traído a España en el siglo XVI y formaban parte de la colección real fueron cediendo sus espacios privilegiados y se destinaron a lugares secundarios o de menor relieve, lo mismo que otros primitivos flamencos. Las que las sustituyen pertenecen a artistas del Renacimiento como Rafael o clasicistas italianos del XVII como Anibal Carraci y Guido Reni y también flamencos de ese mismo siglo como Rubens o van Dyck.

⁸³ SIGÜENZA, ed. 2000, pp. 677-679. En este extenso comentario, Sigüenza califica la pintura de El Bosco como «ingeniosa», «de mayor artificio», «primor», «ingenio», «extrañeza»..., calificativos que proceden de la estética clásica como ha insistido Fernando CHECA CREMADES, *ob. cit.* 2016, pp. 167-170

⁸⁴ SIGÜENZA, *ibidem*, p. 680 y Fernando CHECA CREMADES, *ibidem*, p. 170.

Las obras

A lo largo del siglo xvii el Bosco y sus pinturas se van convirtiendo en prototipo de lo monstruoso y disparatado. El término «disparate», acuñado en el siglo xvi, continúa utilizándose para los monstruos pintados al modo del Bosco, pero se pierde el sentido moral que tenían entonces y la fantasía se convierte en un elemento esencial en su contenido⁸⁵. A diferencia del siglo xvi, ya no se conciben para causar temor en quienes los contemplaban para que se arrepintieran de los pecados cometidos. Como se ha indicado antes, el Padre Sigüenza en 1605 afirmaba que las pinturas del Bosco «no son disparates, sino unos libros de gran prudencia y artificio y, si disparates son, son los nuestros, no los suyos».

Paul Vandebroek señala como «en torno a 1500, los disparates se convirtieron de forma implícita en una categoría estética: un término con el que se hace referencia a una suerte de arte ‘cómico’, donde parecen reinar las leyes de la locura. Esto significa que las figuras del Bosco se asociaban con lo cómico y con la locura. Eran divertidas a la vez que moralizantes (combinación propia de los sermones de los predicadores populares de la Baja Edad Media)»⁸⁶.

Como ha indicado Abigail Newman en el año 2014, desde fines del xvi y a lo largo del xvii el término «disparate» funciona como una «marca», que permite describir –e identificar– las imágenes del Bosco y las que son como ellas. Además de en los textos sobre literatura artística y literarios, aparece también en los inventarios de pinturas y en las almonedas para identificar un tipo de imagen que se asocia al nombre del Bosco. En la sexta entrega de obras de Felipe II al Escorial en 1593 ya mencionada, al describir las obras compradas en la almoneda del prior Fernando de Toledo se utiliza ese término de «disparates» hasta para *El jardín de las delicias*, que figura como una pintura «de la bariedad del mundo, cifrada con diversos disparates».

En los inventarios del siglo xvii ese término de disparate se asocia con obras en las que se representan infiernos, incendios o tentaciones de san Antonio que

⁸⁵ Abigail NEWMAN, «Bosch's disparates in seventeenth-century in Spanish collections» en *Jheronimus Bosch. His Patrons and His Public*, Jeronimus Bosch Art Center, 's-Hertogenbosch, 2014, pp. 172-188.

⁸⁶ Paul VANDERBROECK, «Disparates cargados de sentido. Cultura popular, ideología burguesa y recuperación nobiliaria a propósito de una serie de tapices bruseleses según modelo del BOSCO» en CHECA CREMADES, F. y GARCÍA GARCÍA, B. (eds.) en *Los triunfos de Aracne. Tapices flamencos de los Austrias en el Renacimiento*, Madrid, 2011 pp. 151-223 (crf. p. 171).

se vinculan al nombre del Bosco y definen un género reconocible, aunque no sean suyas. Pero ese término no es el único que se utiliza. También se producen asociaciones similares con otros como «sueño» o «extravagante», conectados asimismo con el pintor de 's-Hertogenbosch⁸⁷.

Las obras del Bosco siguen figurando en los inventarios de la Colección Real. Gracias a ellos se tiene constancia de cómo se van relegando y en algunos casos su deterioro es tal que llegan a perderse, como alguno de los Boscos del Pardo. *La gran cabeza de la tentación de San Antonio* sufrió en el incendio y tuvo que hacerse una copia. El original ya no se registra en el inventario de 1674. Otra de las pinturas que sufrió en el incendio, el niño monstruo, ya figura en el inventario de 1614 como muy viejo, lo mismo que en el de 1623, mientras que en el de 1653 desaparece, al igual que sucede con la torre de Babilonia. El San Antonio en medio hincado de rodillas con el niño Jesús al lado en 1700 está en el zaguane entre «los lienzos de precisso desecho»⁸⁸.

Son muy pocas las obras que no se desplazan, como sucede con las que Felipe II mandó disponer en las estancias de la casa real del Escorial. La *Mesa de los pecados capitales* continuó estando en el dormitorio del rey Felipe II y *El jardín de las delicias* permaneció en la galería llamada de la infanta. En cambio el *Tríptico de la Adoración de los Magos* desde la sacristía se llevó a la celda prioral baja y después a la capilla del colegio⁸⁹.

Las incorporaciones de obras del Bosco o bosquianas a la colección real en el siglo XVII son escasas y poco relevantes, a excepción de la serie de cuatro tapices del Bosco que pertenecieron a Granvela, ya mencionados, que ingresaron en ella en tiempos de Felipe IV⁹⁰. El conjunto lo forman cuatro paños: *El jardín de las delicias*, *El carro de heno*, *Las tentaciones de san Antonio* y *San Martín y los mendigos* (FIGS. 18-21).

Más aún, si en la centuria anterior ya no se distinguía entre los originales del Bosco y las obras de su taller y sus seguidores, en el XVII se consideran como obras de escuela del Bosco algunas que nada tienen que ver con él, salvo por su

⁸⁷ Abigail NEWMAN, *ob. cit.* 2014.

⁸⁸ Pilar SILVA MAROTO, *ob. cit.*, 2000 (a), pp. 538-541. Estos inventarios y los restantes de la Colección Real los recoge Elena VÁZQUEZ DUEÑAS, *ob. cit.*, 2016 en el anexo documental.

⁸⁹ Pilar SILVA MAROTO, *cat. exp.* 2016, *cat.* 10, p. 207.

⁹⁰ Figuran en el inventario de tapices que dejó el rey Felipe IV (1666) «Otra tapyzeria que llaman de Jeronimo Bosco... que tiene cuatro paños». Lo recoge Elena VÁZQUEZ DUEÑAS, *ob. cit.*, 2016, en el anexo documental 3g. Consta que ya pertenecían a Felipe IV en 1626 cuando decoraron los apartamentos reales del alcázar de Madrid, con motivo de la recepción ofrecida al Cardenal Barberini.

carácter extraño, por la rareza de su invención o por sus monstruosidades como las de Arcimboldo, al que debe corresponder: «Una caueça en tabla conpuesta de frutas y espigas de la escuela de Geronimo Bosco» que figura en el inventario del alcázar de 1686⁹¹.

Como en el siglo XVI, también en la corte y su entorno sigue habiendo coleccionistas que poseen obras del Bosco. De entre ellos cabe destacar al marqués de Leganés, Diego Mexia y Guzmán, que poseía ocho pinturas del Bosco, de un total de 1.333 que componían su colección:

252. una pintura de media sesma en çírculo, de una ciudad que se esta abrasando, de mano de Bosquo (está pintura está tasada en Morata).

253. otra del mismo tamaño y mano, de unos arboles de noche y unas figuras (esta tasada en Morata).

254. otra pintura del mismo tamaño y mano de arboledas y montañas (esta tasada en Morata)

255. otra del grandor de 6 dedos de gr.º vasco [sic] de un ynçendio, en 50

258. otra pintura de media bara de ancho y poco menos, unas casas y una laguna y unos disparates de geronimo bosco (esta tasada en Morata)

303 la ciudad de Sodoma abrasada, de mano de geronimo bosco, de una terzia de ancho y una quarta de alto, en 60.

333. una pintura de bara de alto y 3 quartas de ancho de nro Señor Jesuxristo que hecha los judíos del templo de (mano de de geronimo bosco, dice el inv. falta el nombre de la tasación), se taso en Morata (en 600, es de Germº Bosco).

334. una pintura de bara y tercia de ancho y una sexma de alto de la misma mano, una boda de villanos con diferentes y estrabagantes figuras, en tabla, en 1500⁹².

José Juan Pérez Preciado identifica esta última obra con la tabla de Jan Mandyn que posee el Museo de Bellas Artes de Bilbao (FIG. 23). Al conservarse esta tabla, en esta ocasión se puede comprobar que no solo no se diferenciaban sus «extravagantes figuras» –un término mencionado antes– de las del Bosco, sino que, además, es la obra a la que se otorga un precio mayor⁹³.

Aunque se podrían poner otros ejemplos sobre las obras que se atribuyen al Bosco en los inventarios publicados⁹⁴, no añadirían mucho a lo ya expuesto sobre la

⁹¹ Elena VÁZQUEZ DUEÑAS, *ibidem* 3i y 3j. Y a esta hay que sumar otras similares.

⁹² José LÓPEZ NAVÍO, «La gran colección de pinturas del Marqués de Leganés», *Analecta Calasanctiana* núm. 8. Madrid, 1962, pp. 280, 282 y 284.

⁹³ Juan José PÉREZ PRECIADO, *El Marqués de Leganés y las artes*, Tesis Doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 2010, vol. 2, pg. 257, núm. 334.

⁹⁴ Se hace eco de ellos Abigail NEWMAN, *ob. cit.* 2014.



FIGURA 23. Jan Mandyn. *Festín burlesco* (hac. 1550). Museo de Bellas Artes de Bilbao.

consideración que se otorga a sus «disparates» o a la imposibilidad de saber si realmente son originales del pintor o no lo eran, como debía ser el caso de la mayoría.

La valoración del Bosco en los textos

En los tratados y textos españoles del siglo XVII relativos a la pintura continuó la fama del Bosco y el interés por su obra. No obstante, con la nueva centuria cambió la valoración que se hacía de él y de sus pinturas. Se llegó a censurar su carácter lascivo, su alejamiento de la ortodoxia y hasta se afirmó su condición de incrédulo.

Juan de Butrón en sus *Discursos apologéticos en los que se defiende la ingenuidad del arte de la pintura* (Madrid, 1926) incorpora una breve cita sobre el Bosco: «Y Geronimo Bosco pintó caprichos que le dieron mucha opinión y cuando fuesen lascivos no se la quitarían»⁹⁵.

⁹⁵ P. 83. Se refiere a ello Xavier DE SALAS, reed. 2010, pp. 108-109.

A diferencia del Padre Sigüenza (1605), que le considera un ejemplo de moralidad, Butrón hace una crítica de la obra del Bosco, por su posible lascivia, valorando el elemento moral. No obstante, incorpora su nombre por la fama de que gozaba.

Francisco Pacheco en *El arte de la pintura* (1649) basa su crítica a la obra del Bosco en dos fundamentos, uno de carácter moral y otro estético. Pacheco propugna una pintura de figuras frente a la fantasía bosquiana. En su capítulo VIII aboga «para que se hagan caso de las cosas mayores y más 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 Jerónimo Bosco, con la variedad de guisados que hizo de los demonios, de cuya invención gustó tanto nuestro Rey Felipe II, como lo manifiesta lo mucho que juntó de este género; pero, a mi ver, hónralo demasiado el Padre Fray Josefe de Cigüenza haciendo misterios aquellas licenciosas fantasías, a que no convidamos a los pintores»⁹⁶.

Pacheco, que fue consultor artístico de la Inquisición, está en contra del criterio que mantuvo Sigüenza y del gusto de Felipe II. Aunque incluye al Bosco entre los grandes maestros por la fama que tenía, sin embargo considera obras menores sus «fantasías» y, por encima de todo, «licenciosas». Es el primer tratadista español en hacer un juicio moral adverso sobre el Bosco⁹⁷.

Lázaro Díaz del Valle en su *Origen e Yllustracion del nobilissimo y real arte de la pintura y dibuxo* (1656-1659) se aparta de esta posición crítica de Butrón y Pacheco. Incluye una brevísima biografía del Bosco en la que, como hizo el padre Sigüenza, destaca como este extraño hombre de la pintura siguió un camino diferente a los otros:

«Fue raro pintor y muy conocido por sus muchas y singulares obras. Hay de su mano en El Escorial y en el Palacio Real del Pardo muchas y raras pinturas y admirables por el extraordinario camino que las obró»⁹⁸.

Jusepe Martínez en sus *Discursos practicables del nobilísimo arte de la pintura* (1675) también se aparta de Butrón y de Pacheco. Sigue al Padre Sigüenza en

⁹⁶ Francisco PACHECO, *Arte de la pintura*, ed. de Buenaventura Bassegoda, Madrid, 1990, cap. VIII, p. 521.

⁹⁷ Véase Xavier DE SALAS, reed. 2010, pp. 112-114 y Elena VÁZQUEZ DUEÑAS, *ob. cit.*, 2016, pp. 70-72.

⁹⁸ David GARCÍA LÓPEZ, *Lázaro Díaz del Valle y las Vidas de pintores de España*, Madrid, 2008, pp. 231-232. Véase también Elena VÁZQUEZ DUEÑAS, *ibidem*, pp. 72-73.

valorar sus obras con las que abrió un nuevo camino y que, aunque se califican de «disparates», son dignas de consideración por su gran moralidad, que incita a la devoción. Al referirse al Bosco, a continuación del Greco –al que considera toledano como al pintor cretense– Jusepe Martínez se refiere a que:

«... viendo muchos pintores que le aventajaban en hacer historias y figuras con más estudio que él, dio por un rumbo y cosas tan raras y nunca vistas que solían decir ‘el disparate de Jerónimo Bosco’, que así se llamaba, no porque debajo de ellas no hubiese cosas de gran consideración y moralidad. Referir lo que él pintó fuera menester un libro entero para darlo a entender.

Sólo diré de tres para que se conozca su raro capricho y fecundo ingenio, y fue 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 solo una de ellas bastara a atemorizar cualquier animoso corazón. A más de esto he visto, así en pintura como en estampas, los siete pecados mortales con tanta vivez expresados que es una maravilla y de grande ejemplo. A más, que hay un género 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 tan 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 óleo como al temple...»⁹⁹.

Francisco de Quevedo (+1645), al que alude aquí Jusepe Martínez, se refirió en sus escritos al Bosco. En ellos considera sus pinturas producto de su «descreimiento más absoluto». Esta valoración fue habitual en los medios intelectuales madrileños a mediados del XVII, que se alejan de la que le otorgan el padre Sigüenza y Jusepe Martínez, que le juzgan dentro de la ortodoxia religiosa.

Sin duda un buen ejemplo lo constituye el sueño de Quevedo *El Alguacil endemoniado* (1607):

«Mas dejando esto, os quiero decir que estamos muy sentidos –habla un diablo– de los potajes que haceis de nosotros, pintándonos con garras sin ser aguiluchos; con colas, habiendo diablos rabones; con cuernos, no siendo casados; y mal barbados

⁹⁹ Jusepe MARTÍNEZ, *Discursos practicables del nobilísimo arte de la pintura* (ed. María Elena MANRIQUE ARA), Madrid, 2006, p. 291. Se refieren a este texto Xavier DE SALAS, reed. 2010, pp. 111-112 y Elena VÁZQUEZ DUEÑAS, *ob. cit.*, 2016, pp. 73-75.

siempre, habiendo diablos de nosotros que podemos ser ermitaños y corregidores. Remediad esto, que poco ha que fue Jerónimo Bosco allá y preguntándole porqué había hecho tantos guisados de nosotros en sus sueños, dijo: Porque no había creído nunca que había demonios de veras»¹⁰⁰.

Además de Quevedo son muchos los literatos del siglo xvii que se refirieron al Bosco en sus obras, desde Lope de Vega, Juan Ruiz de Alarcón y Calderón de la Barca a Baltasar Gracián. Dados los límites de espacio de que dispongo no puedo incluir aquí sus textos. Me remito, por tanto, al estudio pionero que hizo sobre ellos Xavier de Salas en 1943 y al de Elena Vázquez Dueñas en su libro sobre *El Bosco en las fuentes españolas*, publicado en 2016, en el que dedica un apartado al Bosco en la literatura española.

¹⁰⁰ Recogido en Xavier DE SALAS, *ibidem*, pp. 116-119. Sobre esto véase también Elena VÁZQUEZ DUEÑAS, *ibidem*, pp. 86-91, que dedica un apartado a Quevedo y el Bosco.