

PINTURAS Y GRABADOS EN TORNO A LOS TAPICES DE EL BOSCO⁷⁹

PAINTINGS AND ENGRAVINGS AROUND THE TAPESTRIES OF EL BOSCO

Elena Vázquez Dueñas

Universidad Complutense de Madrid
Colaboradora externa del Instituto Moll

Elena Vázquez Dueñas es profesora asociada en el Departamento de Historia del Arte de la Universidad Complutense de Madrid. Entre 2013 y 2016 fue investigadora postdoctoral Juan de la Cierva vinculada a la Fundación Carlos de Amberes (Madrid). Su tesis doctoral, con mención europea, dirigida por el Prof. Fernando Checa, tuvo por título “Felipe de Guevara (c.1500-1563). Biografía y análisis crítico de su Comentario de la pintura y pintores antiguos” (Universidad Complutense de Madrid, 2011). Obtuvo la calificación de Sobresaliente Cum Laude y se ha publicado en la Editorial Akal. Sobre este tema ha publicado además varios artículos y participado en diferentes congresos nacionales e internacionales. Ha realizado estancias de investigación en el Kunsthistorisches Institut (Florencia), Archives Générales du Royaume (Bruselas) y The Warburg Institute (Londres).

Se ha especializado también en la transcripción y estudio de los inventarios Reales de los Habsburgo, participando en proyectos como: Los Inventarios de Carlos V y la Familia Imperial; Las colecciones de los Austrias II. Inventarios Reales de Felipe II (con el estudio y transcripción de los Libros de entregas de Felipe II a El Escorial); Las colecciones de los Austrias III. Inventarios Reales de la Familia de Felipe II (con el estudio y transcripción de los inventarios de Isabel de Valois); Espacios del coleccionismo en la Casa de Austria: siglos XVI y XVII. El Real Alcázar de Madrid, El Palacio del Pardo y El Monasterio de El Escorial (con el estudio y transcripción del inventario postmortem de Felipe II). Actualmente es miembro del proyecto de investigación Espacios del coleccionismo en la Casa de Austria 2, y del grupo de investigación Arte, poder y sociedad en la Edad Moderna (<http://arteysociedad.blogs.uva.es/>). En 2016 publicó también su libro *El Bosco en las fuentes españolas* (Editorial Doce Calles). Desde mayo de 2018 es colaboradora externa del Instituto Moll. Centro de investigación de pintura flamenca.

Resumen

El Monasterio de El Escorial alberga una serie compuesta por cuatro tapices realizados a partir de pinturas de El Bosco (h.1450-1516). Este artículo analiza las composiciones de cada uno de ellos comparándolos con pinturas, dibujos y grabados de El Bosco y de uno de sus mejores discípulos, Pieter Brueghel el Viejo (h. 1525-1569).

Palabras clave

⁷⁹ Este artículo se ha realizado en el marco del proyecto de investigación *Espacios del coleccionismo en la Casa de Austria 2: siglos XVI y XVII* (HAR2017-83094-P), Ministerio de Economía y Competitividad.

Bosch, Hieronymus; El Escorial, Pintura flamenca, Tapices flamencos.

Abstract

The Monastery of El Escorial houses a series composed of four tapestries made from paintings by Hieronymus Bosch (h.1450-1516). This article analyzes the compositions of each of them by comparing them with paintings, drawings and prints of Bosch and one of his best disciples, Pieter Brueghel the Elder (h. 1525-1569).

Keywords

Bosch, Hieronymus; El Escorial, Flemish painting, Flemish tapestries.

Es conocido que el Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial alberga una serie compuesta por cuatro tapices realizados a partir de pinturas de El Bosco. Según Otto Kurz⁸⁰ con bastante probabilidad debió pertenecer al duque de Alba, Fernando Álvarez de Toledo (1507-1582), quien a su vez la había obtenido copiando la serie de tapices bosquianos que poseía el Cardenal Granvela (1517-1586). Sin embargo, más recientemente Paul Vandebroek ha demostrado que la serie escurialense debió ser la que perteneció al Cardenal Granvela⁸¹. Entre otras razones, parece que la serie del duque de Alba tendría unas dimensiones mayores. La serie habría perdido uno de sus paños, ya que en su origen se componía de cinco, el cual representaría el *Elefante de guerra*.

La serie del Cardenal Granvela debió tejerse probablemente hacia 1566, y la del duque de Alba unos años más tarde, hacia 1568⁸². Existió además otra serie conocida de tapices de El Bosco, con cinco paños, que se menciona en el inventario del rey Francisco I de Francia en 1542. El conde de Valencia de Don Juan⁸³ fue el primero en señalar que dos de los tapices de la serie (el *Jardín de las Delicias* y el *Carro de Heno*) eran composición de El Bosco, mientras que los cartones restantes eran debidos a Brueghel el Viejo (h.1525/30- 1569). Sin embargo, Wauters en su libro *Les Tapiseries bruxelloise* concluyó que los cuatro se debían a Brueghel el Viejo⁸⁴.

⁸⁰ KURZ, O., "Four Tapestries after Hieronymus Bosch", *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, vol.XXX, 1967, p. 152.

⁸¹ VANDENBROECK, P., "Disparates cargados de sentido. Cultura popular, ideología burguesa y recuperación nobiliaria a propósito de una serie de tapices bruselense según modelo del Bosco" en CHECA CREMADES, F. Y GARCÍA GARCÍA, B.J. (eds.), *Los triunfos de Aracne. Tapices flamencos de los Austrias en el Renacimiento*, Fundación Carlos de Amberes, Madrid, 2011, pp. 199-204.

⁸² JUNQUERA DE VEGA, P. y HERRERO CARRETERO, C., *Catálogo de tapices del Patrimonio Nacional*, vol.I: siglo XVI, Editorial Patrimonio Nacional, Madrid, 1986, p. 263.

⁸³ CONDE VIUDO DE VALENCIA DE DON JUAN, *Tapices de la Corona de España*, vol. I, Real Academia de la Historia, Madrid, 1903, p. 33.

⁸⁴ MATEO, I., "Apostillas iconográficas a los tapices del Carro de Heno y San Martín, de la serie atribuida al Bosco, en El Escorial", en VVAA, *Real Monasterio-Palacio de El Escorial. Estudios inéditos en el IV Centenario de la terminación de las obras*, CSIC, Madrid, 1987, p. 298.

Un tapiz desaparecido: Elefante de guerra

La composición del primero de los tapices hoy perdido, *Elefante de guerra*, es conocida a través de un grabado (Fig. 1) editado, en primer lugar, por el arquitecto y grabador Alaert du Hamel (h.1500), y posteriormente por Hieronymus Cock y más tarde por Paul de la Houve (París, 1601). En la leyenda de estos dos últimos se puede leer: “Temeritatis subiti ut vehementes sunt impulsus: quorum ictibus hominum mentes concussae nec sua pericula, nec aliena facta iusta aestimatione prosequi valent” (“Los impulsos de la temeridad son tan súbitos como vehementes: su estímulo desequilibra el espíritu humano y le impide advertir los peligros que le acosan, así como juzgar con justicia los actos ajenos”)⁸⁵. Según estas palabras, los asediadores del elefante representarían los impulsos. Por otra parte, llama la atención que porten estandartes con emblemas gremiales. En este sentido, según Bax podría interpretarse como un enfrentamiento de la gente humilde contra la autoridad superior, que representaría el elefante⁸⁶.



Fig. 1: Alaert du Hamel, *Elefante de guerra*, grabado, h. 1478-1494, Albertina, Viena.

Debió basarse en una composición de El Bosco, como lo demuestra el hecho de que en el inventario postmortem de Felipe II figure una pintura con esta temática, en la pieza tercera de la Casa del Tesoro: “Otro lienzo de borron en que ay un elefante y otros

⁸⁵ Citado en VANDENBROECK, P., *op. cit.*, 2011, p. 195.

⁸⁶ Citado en *IDEM*, p. 195.

disparates de Hieronimo Bosco *que* tiene de alto dos baras y cinco dozauros y de ancho dos baras y dos tercias *en* su marco 78. Tasado en ochenta reales”⁸⁷.

Tapiz con San Martín

El primer tapiz conservado de la serie escurialense, titulado *San Martín*⁸⁸ (Fig. 2), se basa en varias pinturas de El Bosco. Al fondo identificamos una escena (Fig. 3) que se relaciona con la pintura que tiene por nombre *Unos ciegos andan a caza de un puerco jabalí*, tal y como consta en la escritura de venta a Felipe II por la que adquirió algunas de las pinturas que fueron de la colección de la familia Guevara con fecha de 1570⁸⁹. Reproduce la matanza del puerco, que tenía lugar con motivo de la Fiesta de San Martín. Es concebido como un auténtico espectáculo, al que asisten una gran cantidad de personas agrupadas en torno a un espacio cuadrangular con tablas alrededor construido para la ocasión. Sin embargo, la escena no está exenta de crueldad, ya que el divertimento, por así decirlo, consistía en ver cómo un grupo de ciegos armados tratando de golpear al escurridizo cerdo se golpeaban unos a otros.

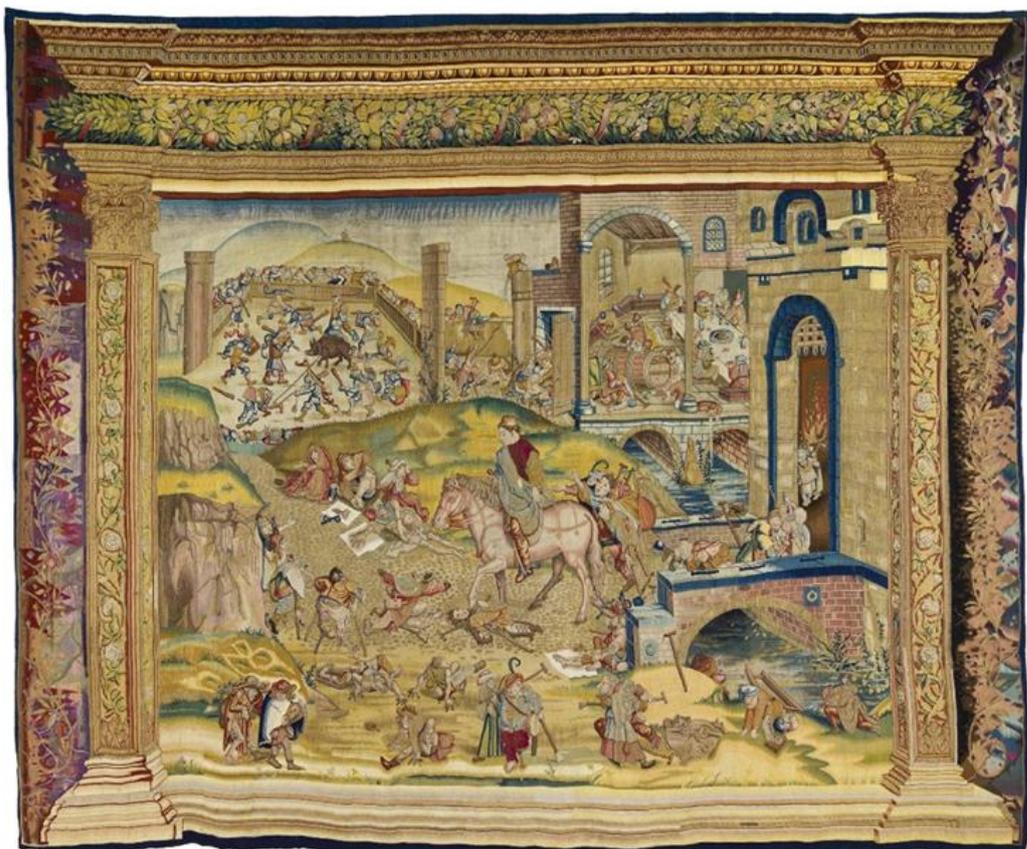


Fig. 2: El Bosco, *San Martín*, Real Monasterio de San Lorenzo de el Escorial. Patrimonio Nacional.

⁸⁷ Archivo General de Palacio, Madrid, *Inventario postmortem de Felipe II*, RE nº236, fol. 812r. SÁNCHEZ CANTÓN, F.J., *Inventarios reales: bienes muebles que pertenecieron a Felipe II*, vol. II, Real Academia de la Historia, 1959, p. 249. CHECA CREMADES, F. (dir.), *Inventarios de Felipe II*, Fernando Villaverde Ediciones, 2018, p. 490.

⁸⁸ El Conde de Valencia también identificó a San Antonio en lugar de a San Martín.

⁸⁹ VÁZQUEZ DUEÑAS, E., *El Bosco en las fuentes españolas*, Doce Calles, 2016, p. 136.



Fig. 2: *Tapiz de San Martín* (detalle).



Fig. 3: Frans Verbeeck, *Unos ciegos golpeando a un cerdo*, h. 1550-1569, École nationale supérieure des beaux-arts, París.

En un grabado de Frans Verbeeck (h. 1510-1570) se representa una escena similar (Fig. 4). Los que participaban y no eran ciegos debían colocar su casco al revés, simulando de este modo su ceguera. Pasado un tiempo al cerdo o jabalí se le colocaba una campana en el cuello para que pudieran localizarlo con más facilidad. En este caso, el cerdo ha sido atado a una estaca. Finalmente, el cerdo era atrapado y este constituía el premio que se celebraba con un banquete, escena que se representa en la otra esquina superior del tapiz.

No fue la única vez que el Bosco convirtió a los ciegos en protagonistas de sus composiciones. Otra de sus pinturas figura descrita en la citada escritura de venta de

Felipe II como: “dos ciegos que guía el uno al otro y detras una muger ciega”⁹⁰. El tema de este cuadro responde a un refrán popular que decía “Un ciego a otro mal puede conducir (o adestrar)”.



Fig. 4: Pieter Bruegel el Viejo, *Parábola de los ciegos*, 1568, Museo Nazionale di Capodimonte, Nápoles.

Esta pintura no se ha conservado pero encontramos pinturas de su discípulo Pieter Bruegel con la misma temática (Fig. 5) así como esta escena se halla reproducida en un grabado de la Biblioteca del Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial bajo el título *Parábola de los ciegos*⁹¹ (Fig. 6). En realidad, el tema es una metáfora en la cual el camino que recorren es la vida misma, en la que andamos como ciegos⁹².



Fig. 5: H. Bos inventor/ Peter Van der Heyden, *Parábola de los ciegos*, grabado, Biblioteca del Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial. Patrimonio Nacional.

⁹⁰ VÁZQUEZ DUEÑAS, E., *op.cit.*, p. 136.

⁹¹ CASANOVAS, A., *Catálogo de la colección de grabados de la Biblioteca de El Escorial*, vol. I, Ayuntamiento de Barcelona, 1966, p. 181.

⁹² Sobre este tema véase BOZAL, V., *Pieter Bruegel. Triunfos, muerte y vida*, Abada Editores, Madrid, 2010, pp. 69-76.

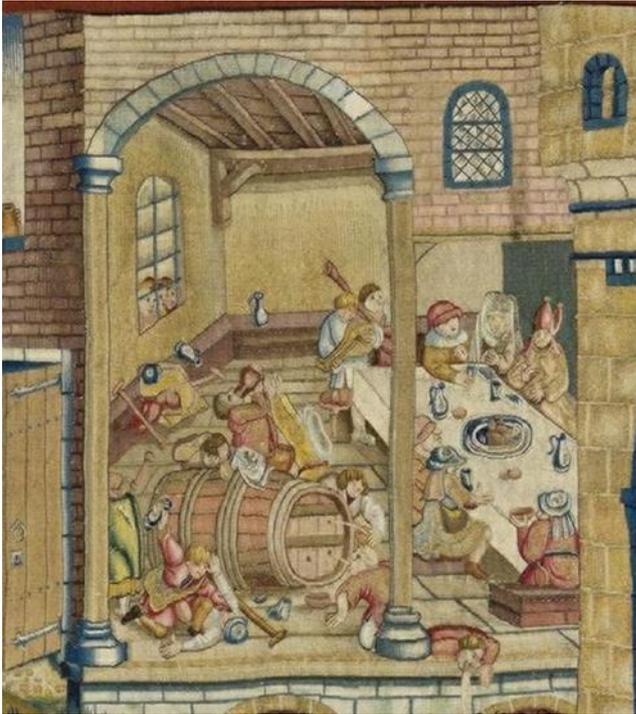


Fig. 6: Tapiz de San Martín (detalle).

Terminado ya el espectáculo, tiene lugar el banquete, representado en el tapiz en la esquina superior (Fig. 7). Sobre la mesa se encuentra ya servida la cabeza del cerdo. Pero además, Paul Vandebroek llama la atención sobre el hecho de que los comensales son en realidad mendigos farsantes, que fingen su cojera, como lo demuestran las muletas que yacen esparcidas por el suelo⁹³. Uno de ellos lleva incluso una mitra, con lo que el Bosco, busca “satirizar determinados excesos clericales” o bien podría aludir a la costumbre de disfrazar, con motivo de la fiesta de San Martín, a un muchacho de obispo con mitra y casulla falsas y con un cucharón a modo de báculo⁹⁴.

En el banquete no puede faltar tampoco la abundancia de vino. Los mendigos se afanan por recoger el vino que sale de un barril. Unos beben directamente de él, mientras que otros empiezan a sufrir las consecuencias: vomitan o se enzarzan en una pelea. De este modo, como ha señalado Paul Vandebroek el Bosco ofrece una visión crítica del mendigo, a quien considera un embustero, incapaces de llevar una vida recta y capaces de malgastar todo cuanto tienen⁹⁵. Pero además en la *Nave de los necios* Sebastián Brant califica a la mayoría de los mendigos de estafadores⁹⁶. De este modo dice:

“Este anda con muletas cuando se le ve, y, cuando está solo, no las necesita. Ése puede caer como un epiléptico ante la gente, para que todos puedan prestarle atención. Aquél toma prestados a otros sus hijos, para tener un buen montón de dinero; carga un burro con alforjas como si quisiera ir a Santiago. Uno anda cojeando, otro cual jorobado, un tercero ata una pierna a una muleta o un hueso de muerto en los pliegues del faldón; si se le mirara bien la herida, se vería cómo estaba atado. Sobre la mendicidad voy a

⁹³ VANDENBROECK, P., *op.cit.*, p. 158.

⁹⁴ *IDEM*, p. 156.

⁹⁵ *IDEM*, p.165.

⁹⁶ POKORNY, E., “Bosch’s cripples and drawings by his imitators”, *Master Drawings*, 41, 3, 2003, p. 293.

permitirme detenerme aún algún tiempo, pues, por desgracia, los mendigos son legión y siguen aumentando cada vez más, pues el mendigar a nadie hace sufrir, solo al que por necesidad tiene que hacerlo”⁹⁷.

La abundancia de vino se encuentra también presente en la sarga titulada *El vino de la fiesta de San Martín* de Pieter Brueghel (Fig. 8), adquirida por el Museo del Prado en 2010.



Fig. 7: Pieter Brueghel el Viejo, *El vino de la fiesta de San Martín*, 1566-1567, Museo Nacional del Prado.

En él una gran multitud se agolpa en torno a un enorme tonel de vino, que se ha adquirido en una reciente vendimia, en la víspera del 11 de noviembre, el día de San Martín. Es evidente que alude al pecado de la codicia y la gula. Esto se observa, por ejemplo, en el detalle (Fig. 9) en el que se ve a un joven clérigo con tonsura robando el bolso a una mujer con delantal blanco que sostiene en sus brazos a uno de sus hijos⁹⁸. Tan absorta está bebiendo que no se percata de lo que está ocurriendo.

⁹⁷ BRANT, S., *La nave de los necios* (ed. de Antonio Regales Serna), Akal, Madrid, 1998, p. 206.

⁹⁸ SILVA MAROTO, P.; SELLINK, M. Y MORA, E., *Pieter Bruegel el Viejo. El vino de la fiesta de San Martín*, Museo Nacional del Prado, 2011, p. 34.

La principal escena del tapiz es, sin embargo, San Martín⁹⁹ en el momento de abandonar su castillo a caballo y rodeado de mendigos (Fig. 11). La misma escena se representa en varias pinturas de El Bosco. Así en el inventario postmortem de Felipe II aparecen descritas varias pinturas con esta temática, situándolas en el Alcázar de Madrid, y más concretamente en la pieza tercera de la Casa del Tesoro:

- “Un lienzo de Hieronimo Bosco de San(ct) Martin y muchos pobres *que* tiene de alto dos baras y *media* y de ancho tres baras nº77. Tasado en *cinquenta reales*”¹⁰⁰.

- “Un lienço de borron de San(ct) Martin con muchos pobres y otros disparates de Hieronimo Bosco *que* tiene de alto dos baras y un dozauo y de largo dos baras y dos tercias *en* su marco nº74. Tasado en *cinquenta reales*”¹⁰¹.

- “Otro lienzo de borron blanco y negro de San(t) Martin con muchos pobres y disparates de Hieronimo Bosco *que* tiene de alto dos baras y un dozauo y de ancho tres baras y una sesma *en* su marco nº75. Tasado en (*tachado: cinquenta*) <ochenta> reales”¹⁰².

Isabel Mateo¹⁰³ ha advertido que la forma de representar a San Martín en el tapiz se separa en algunos aspectos de la iconografía habitual, como por ejemplo, en la abundancia en este caso de pobres y de la actitud indiferente de San Martín hacia ellos. Por un lado, San Martín recoge su capa en lugar de compartirla, como sería lo habitual y, por otro lado, por el hecho de que las patas del caballo lleguen incluso a pasar por encima de alguno de los mendigos (Fig. 11). Pero además San Martín no lleva halo en su cabeza y su rostro muestra rasgos porcinos, que aludiría a su carácter avariento. Por todo ello, según Isabel Mateo este tapiz aludiría al refrán "Para cada puerco ay San Martín" o "Por San Martín siembra el ruin"¹⁰⁴.



Fig. 10: *Tapiz de San Martín* (detalle).

⁹⁹ Anteriormente se pensaba que se trataba de San Antonio. JUNQUERA DE VEGA, P. Y HERRERO CARRERTERO, C., *op.cit.*, vol. I, p. 264. Sin embargo, O. Kurz e Isabel Mateo lo identificaron con la figura de San Martín. MATEO, I., *op.cit.*, p. 301.

¹⁰⁰ AGPM, RE nº236, fol. 811v. SÁNCHEZ CANTÓN, F.J., *op.cit.*, vol. II, p. 248. CHECA CREMADES, F. (dir.), *op.cit.*, 2018, p. 490.

¹⁰¹ *IDEM*, fol. 812r. SÁNCHEZ CANTÓN, F.J., vol. II, p. 249. CHECA CREMADES, F. (dir.), *op.cit.*, 2018, p. 490.

¹⁰² *IDEM*, fol. 812v. SÁNCHEZ CANTÓN, F.J., vol. II, p. 249. CHECA CREMADES, F. (dir.), *op.cit.*, 2018, p. 490.

¹⁰³ MATEO, I., *op.cit.*, pp. 301-302.

¹⁰⁴ *IDEM*, p. 301.

Más habitual es la forma de representar a San Martín como aparece en la sarga del vino de la Fiesta de San Martín, a la que aludimos anteriormente. Aquí San Martín es representado a caballo y en el momento de cortar la mitad de su capa para dársela a un mendigo. Aquí es donde reside la verdadera virtud que se contrapone a la actitud avariciosa del pueblo.



Fig. 11: Pieter Brueghel el Viejo, *El vino de la fiesta de San Martín* (detalle).

Asimismo, esta misma temática se encuentra en un grabado editado por Hieronymus Cock con el título *San Martín en un barco* (Fig. 13), basado en una obra de El Bosco. En la leyenda se puede leer: “Aquí se representa al bondadoso San Martín en medio de esa gentuza coja, mugrienta y mísera. Les entrega su capa, aunque ellos preferirían recibir dinero. Ahora esa escoria ruin e inmunda se pelea por el botín”¹⁰⁵.

¹⁰⁵ VANDENBROECK, P., *op.cit.*, p. 160.



Fig. 12: *San Martín en un barco*, grabado, Johannes van (I) Doetecum y Lucas van Doetecum (grabadores), Noordbrabant Museum.

Los mendigos y lisiados que rodean a San Martín adoptan las más variadas posturas. Para ello, debieron tomarse como modelo los dibujos y grabados que representan de manera variada todo un repertorio de tales personajes. Ya en 1967, Otto Kurz identificó a dos de ellos (Fig. 14) entre los mendigos de un dibujo conservado en la Albertina de Viena (Fig. 15). Uno de ellos toca la zanfoña, por lo que debe ser además ciego, ya que tradicionalmente los músicos de zanfoña lo eran. Tocando este instrumento de cuerda era como ganaban su sustento. Unos pasos más atrás, le acompaña otro mendigo, que podría dedicarse a cantar al son de su música. Son varios los músicos de zanfoña que se localizan en el tapiz.



Fig. 13: *Tapiz San Martín* (detalle inferior izquierda).



Fig. 14: Seguidor de El Bosco, *Lisiados y mendigos* (detalle), dibujo, Albertina (Viena).

En 2003, Erwin Pokorny¹⁰⁶ asoció otro de estos mendigos (Fig. 16) con otro que aparece representado en un dibujo de un seguidor de El Bosco que se conserva en la Biblioteca Real de Bruselas (Fig. 17). Se trata del mendigo lisiado que en el tapiz se encuentra junto al río y lleva un arpa a sus espaldas.

¹⁰⁶ POKORNY, E., *op. cit.*, 2003, p. 300.



Fig. 15: *Tapiz San Martín* (detalle).



Fig. 16: Seguidor de El Bosco, *Lisiados y mendigos* (detalle), dibujo, Biblioteca Real de Bruselas.

Pero además podemos identificar algún otro (Fig. 18) comparándolo con los motivos de uno de los dibujos conservado en la Albertina de Viena. Se trata de otro lisiado sin una pierna y con la otra torcida que camina con gran dificultad con la ayuda de unas muletas (Fig. 19).



Fig. 17: *Tapiz San Martín* (detalle).



Fig. 18: Seguidor de El Bosco, *Lisiados y mendigos* (detalle), dibujo, Albertina (Viena).

Tapiz con San Antonio en oración

El segundo tapiz representa a San Antonio en oración ante un paisaje de lo más amenazador (Fig. 20). En el monte Colzín el Santo se había visto asediado por el demonio, bajo diferentes formas tal y como muestra este tapiz. Vestido con hábito se le representa apoyado sobre un tronco en actitud de oración sin que parezca perturbarle la presencia de toda serie de demonios a su alrededor. Algunos incluso han prendido al fondo fuego a su cenobio de ermitaño. Pero, además, cabe señalar que el fuego es un atributo habitual del santo.



Fig. 19: *San Antonio en oración*, Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial. Patrimonio Nacional.

El Bosco representó en numerosas ocasiones a este santo. Así lo testimonia fray José de Sigüenza en su *Historia de la Orden de San Jerónimo*:

“Pintó por veces las tentaciones de san Anton (que es el segundo genero de pintura) por ser un sugeto donde podia descubrir estraños efectos. De una parte se vee a aquel santo principe de los eremitas con rostro sereno, deuoto, contemplatiuo, sosegado y llena de paz el alma; de otro las infinitas fantasias y monstruos que el enemigo forma para trastornar, inquietar y turbar aquella alma pia y *aquel* amor firme. Para esto finge animales, fieras, chimeras, monstruos, fuegos, muertes, gritos, amenazas, viuoras, leones, dragones y aves espantosas y de tantas suertes, que pone admiracion como pudo formar tantas ideas. Y todo esto para mostrar que un alma ayudada de la diuina gracia, y lleuada de su mano a semejante manera de vida, aunque en la fantasia y a los ojos de fuera y dentro represente el enemigo, lo que puede mouer a risa, o deleyte vano, o yra y otras dessordenadas passiones, no seran parte para derribarle ni mouerle de su propósito”¹⁰⁷.

El pecado que parece predominar es el de la lujuria que se manifiesta en la actitud de los personajes que rodean al santo. Existe también un grabado de Pieter Van der Heyden (c.1530-1576) realizado a partir de una composición de Brueghel el Viejo que representa la *Tentación de San Antonio* (1556).¹⁰⁸ En él (Fig. 21) vemos nuevamente a San Antonio de rodillas concentrado en la oración, mientras que toda una serie de diablillos le rodean sin que parezcan perturbarle. Resulta difícil descifrar el significado de la escena que tiene lugar a sus espaldas.

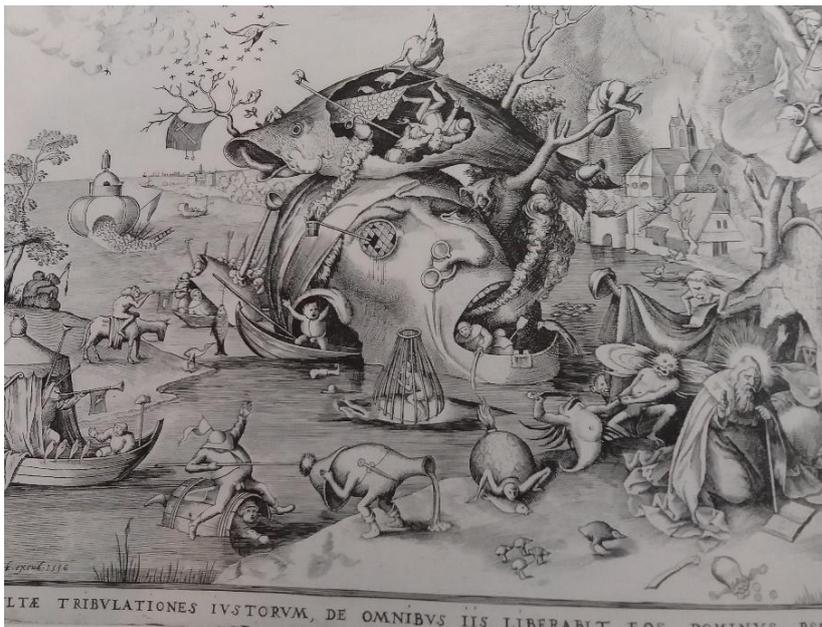


Fig. 20: Pieter Van der Heyden según Pieter Brueghel el Viejo, *La tentación de San Antonio*, 1556, grabado.

San Antonio parece encarnar aquí también la virtud de la Paciencia, como lo demuestra el hecho de que esta aparezca representada de manera similar en este grabado de Pieter de Van der Heyden, realizado a partir de una composición de Pieter Brueghel el

¹⁰⁷ VÁZQUEZ DUEÑAS, E., op.cit., 2016, pp. 141-142.

¹⁰⁸ ORENSTEIN, N. M. (ed.). *Pieter Bruegel the Elder. Drawings and Prints*, The Metropolitan Museum of Art, New York, Yale University Press, New Haven and London, 2001, pp. 137-139.

Viejo¹⁰⁹. A diferencia del santo, la figura de la Paciencia aparece encadenada a un bloque de piedra como si fuera un prisionero.



Fig. 21: Pieter Van der Heyden según Pieter Brueghel el Viejo, *Paciencia*, 1557, grabado, Biblioteca Real de Bélgica, Cabinet des Estampes, Bruselas, S II.37216.

Tapiz con El carro de heno

El tercer tapiz se basa en el *Carro de Heno* de El Bosco. Según O. Kurz se trataría o bien de una copia libre del *Carro de Heno* de El Bosco (Fig. 23), en el que su autor habría adaptado la parte central del tríptico a una composición circular, o bien de una segunda versión del cuadro que realizaría el Bosco y que solo habría llegado hasta nosotros a través de este tapiz. Kurz se decanta por esta segunda hipótesis.

¹⁰⁹ *IDEM*, pp. 161-162.



Fig. 22: *El Carro de Heno*, Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial. Patrimonio Nacional.

Actualmente existen dos versiones de este cuadro: una, considerada la original, conservada en el Museo Nacional del Prado y otra en el Monasterio de El Escorial. Sin embargo, según Isabel Mateo la composición del tapiz estaría más cercana a Bruegel que a *El Bosco*¹¹⁰. De hecho, el tema del mundo al revés, que según Isabel Mateo aludiría a la locura humana y a la subversión de valores que caracterizó el tránsito de la Edad Media al Renacimiento, se encuentra en varios cuadros de Bruegel. En el *Misántropo* del Museo de Capodimonte un hombre carga una esfera coronada por una cruz mientras roba a otro hombre cubierto vestido con hábito negro con capucha. En la inscripción que lleva el cuadro se puede leer: "Om dat de werelt is soe ongetru/Daer om gha ic in den ru" ("puesto que el mundo es tan falaz me visto de luto").

En el cuadro de los *Proverbios* de Bruegel (Fig. 24) vuelve a aparecer, repetido tres veces, este motivo del mundo al revés. En uno de ellos, un hombre atraviesa el mundo arrodillado, respondiendo al proverbio que dice: "si quieres andar por el mundo debes arrodillarte".

¹¹⁰ MATEO, I., *op.cit.*, p. 299.



Fig. 23: Pieter Bruegel el Viejo, *Los proverbios flamencos*, 1559, Gemäldegalerie.

Por otra parte, la idea de representar el mundo a la deriva se hallaba también de algún modo en la *Nave de los necios* de Sebastián Brant, obra en la que se inspiró el Bosco para su cuadro (Fig. 26). Sobre este tema también existen ejemplos de grabados como el que tiene por título *La nave de la depravación* (Hieronymus Bos. Inventor. Cock. excudebat 1559) (Fig. 25).



Fig. 24: *La nave de la depravación*, grabado, Hieronymus Bos inventor, 1559.



Fig. 25: *La nave de la depravación*, grabado, h. 1494-1510, Museo del Louvre, París.

Pero, en este caso, el tapiz muestra una versión distinta, más parecida a la que muestra Gillis Mostaert¹¹¹ en su pintura (Fig. 27).

¹¹¹ Isabel Mateo considera que puede ser posterior "por la indumentaria, por la forma de plegar y mover a los personajes y por el tratamiento de estos". De este modo, piensa que podría ser de Teniers II o Frans Franck II. MATEO, I., *op.cit.*, p. 299.



Fig. 26: Gillis Mostaert, *Alegoría de la vanidad del mundo*, Museo del Louvre, París.

Por ello, según Otto Kurz¹¹² es probable que El Bosco hubiera pintado una segunda versión del Carro de Heno, actualmente perdida. Está inspirado en las palabras del profeta Isaías *Omnis caro foenum* pero también en el proverbio neerlandés que se traduciría como "El mundo es un carro de heno y cada uno coge lo que puede."

Como ha señalado Isabel Mateo, se conocen varios ejemplos de grabados con este tema. En un grabado del siglo XVI de Hogenberg, titulado *Alegoría de la avaricia*, el heno ha sido sustituido por manzanas. En otro, de 1559 realizado por Bartolomé Momper, repite la idea bosquiana del carro de heno en su parte central, pero lo rodea por grupos distintos que responden a refranes que pueden localizarse en el cuadro de *Proverbios* de Brueghel del Museo de Berlín o en el de Teniers II de la Royal Academy de Londres.

El mundo, concebido como una gran esfera coronada por una cruz va a la deriva navegando en un océano repleto de monstruos y diablos. Se inclina hacia la derecha pese a los intentos de los ángeles por enderezarla. A la derecha vemos una serie de peces que devoran otros más pequeños. Este motivo se halla en la obra de El Bosco, pero con más frecuencia en la de Brueghel, lo que demuestra que era una imagen literaria muy común en la época aludiendo a los ambiciosos¹¹³. Dicha escena recuerda el dibujo de Brueghel, conservado hoy en la Albertina de Viena con fecha de 1556 (Fig. 28). Ese mismo año se publicó un grabado a partir de este dibujo, firmándose sin embargo con la inscripción de "Hieronymus Bos inventor"¹¹⁴. Ello se debe a que por entonces Brueghel era todavía un joven y poco conocido artista, mientras que las obras de El Bosco estaban en su máximo apogeo. Es por ello, que el editor Hieronymus Cock

¹¹² KURZ, O., *op.cit.*, p. 153.

¹¹³ MATEO, I., *op.cit.*, p. 299.

¹¹⁴ ORENSTEIN, N.M. (ed.), *op.cit.*, pp.140-142.

publicó un buen número de grabados bajo el nombre de El Bosco¹¹⁵. Entre ellos uno que representa los pequeños peces, pasto de los grandes, del cual se conserva un ejemplar en la Biblioteca del Monasterio de El Escorial¹¹⁶. En primer plano, tanto en el dibujo como en el grabado se encuentran dos pescadores con un niño en una barca. El pescador de edad más avanzada llama la atención hacia el enorme pez del que salen peces más pequeños. El niño a su vez señala un pez más pequeño del que sale otro de menor tamaño.

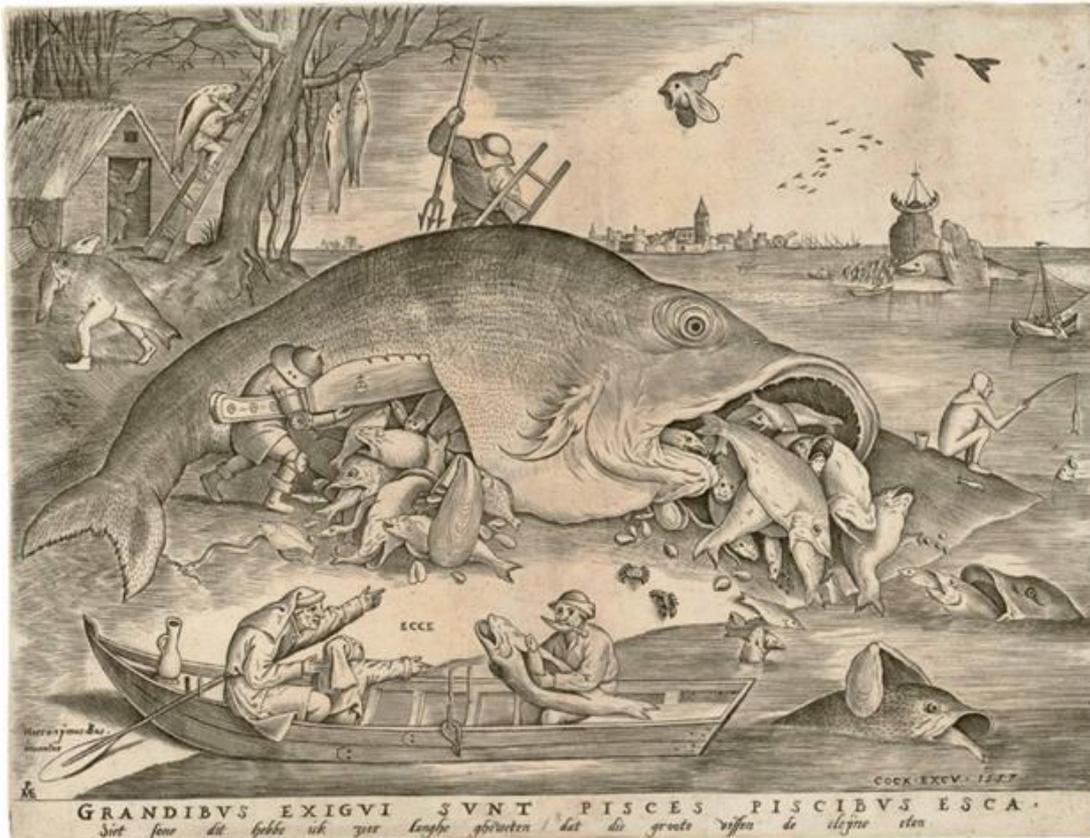


Fig. 27: *Los pequeños peces, pasto de los grandes*, grabado, Hieronymus Bos/inventor. Cock excu. 1557.

En la esfera se reproducen todo tipo de pecados, entre los cuales predomina sobre todo el de la avaricia, como en la pintura. Algunos incluso son capaces de matar para conseguir más heno. No parecen darse cuenta que quienes reparten el heno desde lo alto del carro son un par de demonios.

Pero todavía acude una multitud de personas a través de dos senderos en busca del ansiado heno. Por un lado, la clase popular, el pueblo y, por otra, la clase dirigente, entre los que se encuentran reyes, príncipes y clérigos (Fig. 29). Este detalle se aprecia igualmente en la pintura.

¹¹⁵ Véase BORRÀS, M., “Hieronymus Cock: ¿creador de Boscos o copista?, *Matèria*, nº10-11, Universidad de Barcelona, 2016, pp. 243-262.

¹¹⁶ CASANOVAS, A., *op.cit.*, p. 183.



Fig. 28: Tapiz *El Carro de Heno* (detalle superior).

Entre 1557 y 1560 Brueghel, inspirándose en motivos de *El Bosco*, realizó también una serie de estampas que representan los pecados capitales y las virtudes. Cada uno de los pecados está acompañado de un animal. En la *Ira* (Fig. 29) un oso muerde la pierna de un hombre. Pero el centro de la composición lo ocupa un extraño personaje con un cuchillo en la boca bajo el cual se encuentra un tonel y dentro de él una serie de hombres pelean, mientras que en los alrededores y en el fondo se desarrollan distintas batallas¹¹⁷ (Fig. 30).



Fig. 29: Pieter Van der Heyden según Pieter Brueghel el Viejo, *La Ira*, 1558, grabado, The British Museum, Londres, 1880-7-10-641.

¹¹⁷ ORENSTEIN, N.M. (ed.), *op.cit.*, pp. 158-160.

La Pereza o Desidia está en compañía de un asno, aunque también se vincula con los caracoles¹¹⁸. Junto a la Soberbia exhibe su plumaje un pavo real¹¹⁹; la Gula está sentada a espaldas de un cerdo¹²⁰; la Envidia está señalando al pavo que tiene a su derecha¹²¹; y en la Lujuria un gallo se sitúa en el respaldo de una silla, en la que una mujer está siendo besada por un ser demoníaco con la forma de reptil¹²².

Como en el caso de los pecados, las virtudes no están seleccionadas de manera arbitraria, sino que responden a las tres virtudes teológicas (Fe, Esperanza y Caridad) y a las cuatro virtudes cardinales (Justicia, Prudencia, Fortaleza y Templanza)¹²³. Según la doctrina católica estas eran la base de una vida correcta y el criterio con el que las almas iban a ser juzgadas al final de sus días. Cada una de las virtudes está personificada con una figura femenina.

Tapiz con El Jardín de las delicias

Finalmente, el cuarto tapiz reproduce, aunque a mayor escala, uno de los cuadros más emblemáticos de El Bosco, el *Jardín de las Delicias* (Fig. 31). El cartonista probablemente realizó su modelo delante del tríptico, que desde 1517 a 1567, estuvo colgado en el palacio de Enrique III de Nassau en Bruselas. Allí lo contempló en 1517 el viajero Antonio de Beatis, quien lo describió de la siguiente manera:

“Hay además algunas tablas con diversas extravagancias, donde se desfiguran mares, cielos, bosques, campos y muchas otras cosas, unas que salen de una almeja marina, otras que defecan grullas, mujeres y hombres, blancos y negros en diversos actos y maneras, pájaros, animales de toda clase y con mucha naturalidad, cosas tan agradables y fantásticas que a quienes no tengan conocimiento de ellas, de ningún modo se les podrían describir bien”¹²⁴.



Fig. 30: *El Jardín de las Delicias*, Real Monasterio de El Escorial, Patrimonio Nacional.

¹¹⁸ IDEM, p. 156-157.

¹¹⁹ IDEM, pp. 154-155.

¹²⁰ IDEM, pp. 148-149.

¹²¹ IDEM, pp. 154-155.

¹²² IDEM, pp. 152-153.

¹²³ IDEM, pp. 177-193. SELLINK, M., *Bruegel. The Complete Paintings, Drawings and Prints*, Ludion, 2007, pp. 134-151.

¹²⁴ Citado en BANGO TORVISO, I. Y MARÍAS, F., *Bosch. Realidad, símbolo y fantasía*, Silex, 1982, p. 13.

Posteriormente, el tríptico fue propiedad de Guillermo de Orange, a quien el duque de Alba se lo confiscó en 1568. Pasó entonces a pertenecer a su hijo ilegítimo, el prior don Fernando de Toledo. Fue en su almoneda donde Felipe II lo adquirió en 1591, entrando a formar parte de las colecciones escurialenses en 1593. Así en los Libros de entregas, concretamente en la entrega sexta, la pintura aparece descrita de la siguiente manera:

“Una pintura en tabla al ollio con dos puertas de la bariedad del mundo çifrada con diuersos disparates de Hieronimo Bosco que llaman del madroño con molduras doradas. Tiene de alto cerradas las puertas dos baras y media y de ancho dos y tercia que se compro del almoneda del prior don Fernando”¹²⁵.

La pintura se menciona como *La Variedad del Mundo o del madroño*. En efecto, esta debió ser la antigua denominación del cuadro, pues el Padre Sigüenza destacaba también la presencia de este fruto (madroño)¹²⁶.

En el tapiz la composición aparece invertida respecto a la pintura, pero copiando todo detalle. Conserva el efecto de tríptico abierto a través de una arquitectura fingida que, al igual en el cuadro, crea tres partes bien diferenciadas, separadas por columnas. A la izquierda se representa el Paraíso, donde el Creador bendice la unión de Adán y Eva. Abunda en esta parte la vegetación, en el que llama la atención la presencia del drago, procedente de las Islas Canarias que se suele asociar con el árbol de la vida. Fue un alemán, Martin Schongauer (1452-1491), quien primero lo introdujo en uno de sus grabados bajo el título de *La Huida a Egipto* (Fig. 32). Los grabados eran por entonces uno de los mejores medios de difusión de manera que quizá El Bosco pudo conocer este árbol que se criaba en lejanas tierras a través de uno ellos, llamando su atención por su exotismo.

¹²⁵ Archivo General de Palacio, Madrid, Patronato, El Escorial, Caja 83, Entrega sexta, fol. 156. CHECA CREMADES, F. (dir.), *Los libros de entregas de Felipe II a El Escorial*, Patrimonio Nacional, 2013, p. 400.

¹²⁶ “El otro tiene por sujeto y fundamento una florecilla y frutilla de estas que llamamos fresas, que son como unos madroñuelos que en algunas partes llaman maiotas, cosa que apenas se gusta, quando es acabada”. VÁZQUEZ DUEÑAS, E., *op.cit.*, p. 142.



Fig. 31: Martin Schongauer, *La Huida a Egipto*, grabado.

El jardín está poblado por todo tipo de animales, tanto reales (la jirafa, el elefante, el jabalí) como fantásticos. Es preciso destacar que animales como la jirafa y el elefante no eran propios de Europa. Es probable, por lo tanto, que el Bosco los conociera a través de bestiarios medievales o que los tomara de los diarios de Ciriaco de Ancona (Fig. 33). Este aventurero italiano realizó a finales del siglo XV varios viajes por el Mediterráneo anotando en sus diarios e ilustrando todo aquello que llamaba su atención. Sus dibujos del elefante y la jirafa corresponden a su Viaje a Egipto.



Fig. 32: Dibujo de Ciriaco de Ancona.

En ciertos detalles ya se percibe como no todo es tan idílico como en un principio pudiera parecer y presagian de algún modo la caída en el pecado con la consiguiente expulsión del Paraíso. Así, vemos un león devorando un ciervo, un jabalí con sus crías que persigue a un extraño animal que camina a dos patas. Mientras en la parte inferior unos animales devoran a otros (Fig. 34).



Fig. 33: Tapiz *El Jardín de las Delicias* (detalle).

El panel central es el más enigmático de los tres y, por lo tanto, son muchas las interpretaciones que han tratado de descifrar su verdadero significado. A simple vista muestra una total entrega al pecado de la lujuria.

Finalmente, el último panel refleja el Infierno con el hombre-árbol (Fig. 35). Esta singular figura presenta rostro humano, en el que se ha querido identificar el autorretrato del propio Bosco. Sus extremidades son, en cambio, troncos de árbol que se apoyan en dos pequeñas barcas. En el interior del hombre-árbol se desarrolla una escena de taberna, mientras que sobre su cabeza una serie de personajes bailan al son de una gaita, instrumento asociado con la pereza y la ociosidad. El motivo del Hombre-árbol fue también objeto de un grabado que hoy se conserva en la Albertina de Viena (Fig. 36).



Fig. 34: Tapiz (detalle).



Fig. 35: El Bosco, *El hombre-árbol*, 1500, Albertina, Viena.

La presencia de instrumentos musicales, concebidos aquí como instrumentos de tortura, estaría también en relación con el sentido del oído como fuente de pecado.

En definitiva, se trata de una serie de tapices de gran valor a través de la cual podemos hacernos una idea de cómo serían algunos cuadros perdidos de El Bosco, señalar las diferencias con otras pinturas todavía existentes, con ciertos grabados bosquianos así como determinar la influencia que su obra tuvo en uno de sus mejores discípulos, Pieter Brueghel el Viejo. Y es que, al fin y al cabo, como bien dijera Tito Livio, los tapices son pinturas tejidas, y los grabados uno de los mejores medios de difusión de imágenes de la época.

BIBLIOGRAFÍA

BANGO TORVISO, I. Y MARÍAS, F., *Bosch. Realidad, símbolo y fantasía*, Silex, 1982.

BORRÀS, M., "Hieronymus Cock: ¿creador de Boscos o copista?", *Matèria*, nº10-11, Universidad de Barcelona, 2016, pp. 243-262.

BOZAL, V., *Pieter Bruegel. Triunfos, muerte y vida*, Abada Editores, Madrid, 2010, pp. 69-76.

BRANT, S., *La nave de los necios* (ed. de Antonio Regales Serna), Akal, Madrid, 1998.

CASANOVAS, A., *Catálogo de la colección de grabados de la Biblioteca de El Escorial*, vol. I, Ayuntamiento de Barcelona, 1966.

CHECA CREMADES, F. (dir.), *Los libros de entregas de Felipe II a El Escorial*, Patrimonio Nacional, 2013.

CHECA CREMADES, F. (dir.), *Inventarios de Felipe II*, Fernando Villaverde Ediciones, 2018.

CONDE VIUDO DE VALENCIA DE DON JUAN, *Tapices de la Corona de España*, vol. I, Real Academia de la Historia, Madrid, 1903.

JUNQUERA DE VEGA, P. Y HERRERO CARRETERO, C., *Catálogo de tapices del Patrimonio Nacional*, vol.I: siglo XVI, Editorial Patrimonio Nacional, Madrid, 1986.

KURZ, O., “Four Tapestries after Hieronymus Bosch”, *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, vol.XXX, 1967, pp. 148-162.

MATEO, I., “Apostillas iconográficas a los tapices del Carro de Heno y San Martín, de la serie atribuida al Bosco, en El Escorial”, en VVAA, *Real Monasterio-Palacio de El Escorial. Estudios inéditos en el IV Centenario de la terminación de las obras*, CSIC, Madrid, 1987, pp. 297-308.

ORENSTEIN, N. M. (ed.). *Pieter Bruegel the Elder. Drawings and Prints*, The Metropolitan Museum of Art, New York, Yale University Press, New Haven and London, 2001.

POKORNY, E., “Bosch’s cripples and drawings by his imitators”, *Master Drawings*, vol.41, nº3, 2003, pp. 293-304.

SÁNCHEZ CANTÓN, F.J., *Inventarios reales: bienes muebles que pertenecieron a Felipe II*, vol. II, Real Academia de la Historia, 1959.

SELLINK, M., *Bruegel. The Complete Paintings, Drawings and Prints*, Ludion, 2007.
SILVA MAROTO, P.; SELLINK, M. Y MORA, E., *Pieter Bruegel el Viejo. El vino de la fiesta de San Martín*, Museo Nacional del Prado, Madrid, 2011.

VAN GRIEKEN, JORIS; LUIJTEN, GER Y VAN DER STOCK, J., *Hieronymus Cock. The Renaissance in Print*, Mercatorfonds, New Haven and London, 2013.

VANDENBROECK, P., “Disparates cargados de sentido. Cultura popular, ideología burguesa y recuperación nobiliaria a propósito de una serie de tapices bruselense según modelo del Bosco” en CHECA CREMADES, F. Y GARCÍA GARCÍA, B.J. (eds.), *Los triunfos de Aracne. Tapices flamencos de los Austrias en el Renacimiento*, Fundación Carlos de Amberes, Madrid, 2011, pp. 151-223.

VÁZQUEZ DUEÑAS, E., *El Bosco en las fuentes españolas*, Doce Calles, 2016.