UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE FILOSOFIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM FILOSOFIA

Isaac Vieira da Silva

A obra pictórica de Jerônimo Bosch à luz de
escritos dos séculos XV, XVI e XVII.

São Paulo
2014

Isaac Vieira da Silva

A obra pictórica de Jerônimo Bosch à luz de escritos dos séculos
XV, XVI e XVII. Traduções e comentários.

Dissertação apresentada ao programa de
Pós-Graduação em Filosofia do
Departamento de Filosofia da Faculdade de
Filosofia, Letras e Ciências Humanas da
Universidade de São Paulo, para obtenção
do título de Mestre em Filosofia.

Orientador:
Prof. Dr. Leon Kossovitch.

São Paulo
2014

Para Michelle.

Agradecimentos

Ao Prof. Dr. Leon Kossovitch, pela orientação diligente, solicitude e bom humor, sempre.

Aos membros da banca examinadora, Profa. Adma Fadul Muhana e Prof. Dr. Luiz Armando Bagolin, por conta das correções e sugestões feitas no exame de qualificação.

À Secretaria do Departamento de Filosofia da FFLCH/USP, em especial à Maria Helena Barboza, por toda a assistência prestada.

Aos meus pais, Isaac e Iracy, por toda dedicação e apoio ao longo de todos esses anos. À minha irmã, Laura, e família, por todos momentos alegres que me proporcionaram ao longo destes “tempos turbulentos”.

A todos que me ajudaram com as traduções: Profa. Dra. Alessandra Carbonero Lima, Profa. Dra. Elena Vázquez Dueñas, Profa. Dra. Elisa Angotti Kossovitch, Florence Du Pré, Ivi Belmonte Machado, Otello Fabris, Pamella Araujo, Prof. Dr. Stefan Willi Bolle e Vanessa Ferrer.

Às amigas, Lia Urbini e Natalia Cesana, pela revisão e por toda ajuda ao longo do projeto. Ao amigo Erick Paulino, pela ajuda com o *abstract* e por todo o apoio, desde o início. Ao mais que amigo, grande alma, Guy Almeida Jr, por toda força, carinho e horas de mesa de bar. E a todos os que de alguma forma me auxiliaram, seja com opiniões, críticas e sugestões sobre o trabalho, seja com suas ilustres companhias: Bruno Vieira Pacheco, Carlos E. Bernardo, Cezar Alexandre R. Machado, Dimitri de Almeida, Filipe C. Ribeiro, Luanda Francine, Luiz Carlos P. Gomes, Rodrigo Romani, Sandro Vieira, Sergio Isidoro, Thiago Fonseca e Vitor Enoki.

Aos colegas de profissão, sérios e dedicados, que mesmo diante de tantas adversidades, trabalham honestamente pela educação: Cesar Costa, César Catalani, Daniel Placido, Fernandes Moreira, Geraldo Guimarães Jr., Horacio Neto, Isabel J. Furlan, Jean Liberato, João Victor Pavesi, José Quibão Neto, Kátia Souza, Leonardo Quinto, Liz Nátali, Marcela Rufato, Maycoln Costa, Raquel Foresti e Shirley Pacheco.

Também aos muitos familiares (Tias Jô e Helena, Tuca e todos mais), por todo incentivo. A meus alunos, pelos diálogos, debates acalourados e alegria costumeira.

E especialissimamente à minha esposa, Michelle Lingardi, pela ajuda, incentivo, companhia, carinho e paciência. Muito obrigado!

RESUMO

SILVA, Isaac Vieira. A obra pictórica de Jerônimo Bosch à luz de escritos dos séculos XV, XVI e XVII. 2014. 147 f. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Departamento de Filosofia, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014.

Este trabalho tem como proposta estudar a obra pictórica de Jerônimo Bosch a partir da pesquisa, seleção, tradução e análise de excertos dos séculos XV, XVI e início do XVII que tratam do pintor e de sua obra. Diferentemente dos estudos contemporâneos, que, iconográficos, privilegiam a análise das imagens e a interpretação de seu simbolismo, esta pesquisa propõe estudar Bosch através destes textos, pensados a partir dos gêneros discursivos.

Considerando as diferenças entre os gêneros, o estudo dos excertos visa a explorar sua diversidade e apontar seus pontos comuns, como a fama de Bosch na época, as descrições de suas pinturas e a qualificação das obras, sobretudo como fantásticas, bizarras e maravilhosas.

PALAVRAS-CHAVE: Bosch, Pintura Flamenga, Mirabilia, Retórica.

ABSTRACT

SILVA, Isaac Vieira. The pictorial work of Jerome lightening by texts of 15th, 16th and 17th centuries. 2008. 147 f. Thesis (Master Degree) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Departamento de Filosofia, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.

The purpose of this study is to discuss Jerome Bosch's pictorial works in light of research, selection, translation and analysis of writings from the 15th, 16th and 17th centuries about his life and works. Unlike contemporary iconographic studies in which the analysis of images and the interpretation of its symbols are the main method, this work intends to study Bosch through those texts, considering the genres of rhetorical discourse.

Taking into account the differences among genres, this study explores the diversity of the texts, trying to point out, when possible, its commonalities, as found in the painter's fame in the period, the description of his paintings and the qualification of his works, specially when they are regarded as fantastic, bizarre and wonderful.

KEY WORDS: Bosch, Flemish Painting, Mirabilia, Rhetoric.

SUMÁRIO

Introdução	6
Capítulo I - Corografias.....	9
Introdução.....	9
Traduções	26
Imagens	30
Capítulo II – Descrições Judicativas	36
Introdução.....	36
Traduções	62
Imagens	92
Capítulo III - Cartas	104
Introdução.....	104
Traduções	105
Capítulo IV - Documentos	109
Introdução.....	109
Traduções	111
Imagens	132
Referências Bibliográficas	135

Introdução

Há um hiato, um período de silêncio de quase duzentos anos projetado sobre a obra de Jerônimo Bosch¹, que vai do fim do século XVII ao fim do século XIX. É aí que ressurgem o interesse pelo pintor, com os estudos dos alemães Carl Justi e Hermann Dollmayr, que escrevem as primeiras investigações nos moldes acadêmicos sobre a obra de Bosch². No século XX, multiplicam-se esses estudos, trazendo as mais diversas teses a respeito das pinturas do flamengo.

A premissa comum em praticamente todos esses escritos é a de que a pintura de Bosch é um enigma, um mistério a ser solucionado, principalmente por conta da copiosidade de suas figuras insólitas e do modo incomum de suas composições, entendidas como simbólicas, metafóricas, alegóricas. Assim, o objetivo da maior parte desses autores modernos é o de elucidá-las, revelá-las em sua suposta totalidade.

Com isso, notam-se linhas interpretativas a respeito da obra de Bosch no século XX, que são pelo menos três, a saber: a iniciada por escritores de língua alemã, como Dollmayr, Justi, Baldass e Tolnay³, que tenta dar conta de um conhecimento total da obra de Bosch, interpretando sua iconografia, e estabelecendo uma cronologia de suas obras, seus possíveis clientes, além de classificá-lo, a partir de certas características, como pertencendo às “escolas”, “estilos”, ou “movimentos” artísticos, como os anacrônicos “Gótico”, “Estilo Internacional”, ou “Arte Medieval Tardia”.

Há também a linha interpretativa de Fränger⁴, que causou alarde na crítica de arte dos anos 1950⁵, por se esforçar em demonstrar que os símbolos e metáforas de Bosch revelam o seu pertencimento à seita herege dos “adamitas”. E também há a linha interpretativa iniciada pelo holandês Dirk Bax, em fins dos anos de 1950⁶, de base filológica, que procura relacionar as figuras de Bosch a termos do holandês medieval,

¹ O nome do pintor aparece em várias maneiras ao longo da literatura especializada. Preferimos a portuguesa para o primeiro nome e o seu apelido célebre como sobrenome, na forma holandesa.

² BALDASS, Ludwig Von. *Hieronymus Bosch*. London : Thames, 1960, p. 7.

³ O primeiro trabalho de Baldass sobre Bosch data de 1916. Há também o importante estudo de Charles de Tolnay, datado de 1937, cf.: TOLNAY, Charles. *Hieronymus Bosch*, Basileia: Les Editions Holbein, 1937.

⁴ FRANGER, Wilhelm - *The Millennium of Hieronymus Bosch*, Faber and Faber London, 1952.

⁵ GOMBRICH, E. *Review of Charles de Tolnay on Hieronymus Bosch*, The New York Review of Books, 23 de Fevereiro, 1967, p.3, <http://gombricharchive.files.wordpress.com/2011/04/showrev10.pdf> Acessado em 15/10/2014.

⁶ Cf.: BAX, Dirk. *Hieronymus Bosch, His Picture-Writing Deciphered*, Rotterdam, 1979.

constatando, dessa maneira, que as enigmáticas figuras nada mais são que jogos de palavras e trocadilhos pintados.

Em 1976 foi inaugurado em 's-Hertogenbosch, cidade natal de Bosch, o “Jheronimus Bosch Art Center”⁷, centro de pesquisa da obra do pintor, além de espaço para exposições. Em 2012 houve uma conferência neste Centro⁸, onde estudiosos de diversas partes do mundo apresentaram as últimas teses acerca da obra de Bosch. As atividades do Centro dão ênfase à análise científica das pinturas, como os raios x, infravermelho, ultravioleta, fotografias em alta definição, etc, que tem por objetivo determinar, principalmente, a técnica pictórica de Bosch, como o uso das tintas, a quantidade das camadas, a escolha da madeira, etc, e a datação das obras. Há ainda os estudos históricos que giram em torno de uma interpretação dos símbolos de Bosch, algo similar aos estudos de Tolnay e Baldass⁹, além do levantamento de documentos que estabelecem a clientela do pintor, o que suscita novas possibilidades interpretativas¹⁰.

Esta pesquisa difere, portanto, desses trabalhos. Sem a finalidade de revelar os significados ocultos das obras, propomos aqui um estudo inicial que se concentra na leitura, amparada nos gêneros discursivos da retórica e da poética, de textos dos fins do séc. XV e início do XVII, que versam as obras do pintor.

A escolha por textos deste período visa a fazer compreender a significação da obra de Bosch em sua época, e ainda, levantar informações que possam ajudar a entender sua técnica, sua clientela, suas obras perdidas, e o percurso dessas por casas, palácios e museus, e até mesmo sobre fatos de sua vida, da qual pouco se sabe. Desse modo, selecionamos e traduzimos os excertos, de textos de línguas diversas. E os textos, classificados em quatro gêneros, são estudados a partir deles.

No primeiro capítulo vem o gênero corográfico, cujos textos apresentam descrições sumárias das obras de Bosch situadas no interior de descrições mais amplas, as descrições de lugares, como uma casa, um palácio, uma cidade ou um país.

No segundo capítulo estão dispostos os textos em gênero misto, isto é, discursos heterogêneos, que incluem a história, a crônica e a instrução. Apesar das

⁷ O centro também faz publicações a respeito de Bosch. Cf.: *Jheronimus Bosch: his sources*. 's-Hertogenbosch: Jheronimus Bosch Art Center, 2010.

⁸ *Jheronimus Bosch, His Patrons, and His Public*.

⁹ Sandra Hitner, em sua dissertação de mestrado, resume as principais interpretações da obra de Bosch no século XX. Cf.: HITNER, Sandra D. G Corrêa. *Jheronimus Bosch e "As Tentações de Santo Antônio": Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand-MASP*. Unicamp, Campinas, 1998.

¹⁰ Por exemplo, se o encomendante é x e não y, o que explicaria determinadas figuras em algumas pinturas.

distinções recíprocas, estes textos têm em comum descrições judicativas ds obras de Bosch, passagens que, descrevendo-as, emitem juízos sobre, elas, epiditicamente.

No terceiro capítulo estão dispostos referências epistolares: trechos de cartas de secretários, duques, cardeais, reis e imperadores, em que há menção de obras de Bosch.

No último capítulo estão dispostos os documentos, excertos de arquivos judiciais de cidades, inventários, listas de doações ou menções de obras de Bosch em coleções particulares. São textos breves, em sua maior parte anônimos, mas relevantes, sobretudo do ponto de vista histórico.

Os textos traduzidos estão dispostos cronologicamente em cada capítulo. Antes, há introduções que trazem breves estudos sobre os excertos. Após as traduções, apresentaremos reproduções das obras referidas ao longo dos capítulos.

Capítulo 1 - Corografias

1.1 – Introdução

Os textos traduzidos a seguir trazem descrições das pinturas de Bosch inseridas em corografias. Corografia é um gênero ligado à geografia, do grego, *coro* (região) e *grafia* (escrita, inscrição, descrição, etc.), mas difere daquela principalmente pela extensão do que é descrito e, consequentemente, das próprias coisas descritas, como ainda se lê em Bluteau:

nisto difere *Corografia* de *Geografia*, que assi como a pintura de hum homem, com todas partes & proporçoens de membros, he diferente da pintura de um braço sómente, ou de qualquer outra parte separada, assi a *Geografia* he como uma pintura de toda a terra com suas partes & demarcaçoens e a *Corografia* trata sómente de alguma terra em particular, sem ordem nem respeyto às outras, empregandose mais nos accidentes, & qualidades da terra¹¹.

Na Antiguidade, entretanto, a distinção entre corografia e geografia não é tão certa como a de Bluteau. Por exemplo, no séc. I d.C., Estrabão afirma que Políbio escreveu uma “corografia da Europa”¹², ou seja, a descrição de terras muito extensas. Já o autor latino Pompônio Mela, no mesmo século, descreve em sua *Chorographia* todo o mundo conhecido (Europa, Ásia e África), o que levou a obra a ser traduzida, no século XVI, com o título de *Cosmographia*¹³.

No século II, Ptolomeu distingue a geografia, “imitação desenhada das partes conhecidas do mundo, em um todo”¹⁴ da corografia, “seleção de determinadas regiões, como tais, para detalhar quase todos os aspectos minimamente, e fixar no lugar coisas como portos, vilas, cidades e o curso dos rios”¹⁵. Seu critério para a distinção entre ambas não é somente o da extensão, mas também o do detalhe, pois a corografia é a

¹¹ BLUTEAU, R. *Vocabulario Portuguez e Latino*. Coimbra: 1712, p.556.

¹² ESTRABÃO. *Geographia*, II, 5.

¹³ ROMER, F. E. *Pomponius Mela's Description of the World*. Michigan: The University of Michigan Press, 1998, p. 5.

¹⁴ PTOLOMEU, *Geography*. Trad. Ingl. Louis Francis. Oxford University, 1995. I, 1. Tradução nossa do inglês: “*diagrammatic imitation of the known parts of the World with its unique features*”. Esta tradução inglesa traz a palavra “*unique*”, que acaba por contradizer a definição de geografia. O texto grego traz a palavra *ἐπίπαν*, que significa “no geral”, “no todo”, “tudo junto”.

¹⁵ idem, ibidem, I,1. Tradução nossa do inglês: “*is the selecting out of certain regions as such to detail almost all the features in the smallest detail, and fixing in place such things as harbours, villages, towns and the course taken by rivers*”.

descrição das características de algo em suas pequenas partes (μικρομερέστερα τών ίδιωμάτων), e a geografia é a descrição genérica do todo (καθόλον περικειμένων) . A analogia é com a descrição de uma cabeça: a corografia descreveria, somente um olho ou uma orelha, enquanto a geografia, a cabeça inteira (Ptolomeu, I, 3).

Tendo como base o texto de Ptolomeu, Pedro Apiano, matemático, astrônomo e geógrafo saxão, em 1524, explica o que é corografia, novamente apresentando uma analogia com a pintura:

corografia é a mesma coisa que topografia, a qual se pode dizer esboço de lugar, que descreve lugares e considera-os particulares por sua parte, sem consideração nem comparação deles, nem deles com outros. No entanto, com grande diligência considera todas as particularidades e propriedades, por mínimas que sejam, que em tais lugares se fazem dignas de notar. Como são portos, lugares, povoados, vertentes de rios e todas as coisas semelhantes, como são os edifícios, casas, torres, muralhas e coisas tais. O fim da corografia é pintar um lugar particular, como se um pintor pintasse uma orelha, ou um olho, e outras partes da cabeça de um homem”¹⁶.

O gênero corográfico ganhou força a partir do século XV, devido à descoberta dos textos ptolemaicos, e foi amplamente utilizado nos séculos posteriores na descrição de países europeus, como a *Descrittione d'Italia*, de Leandro Alberti (1550), a *Brittania*, de William Camden (1586), a *Corografia Portuguesa* de Carvalho da Costa (1708), e também as novas terras, como a *Corografia Brazilica* de Ayres de Casal (1817).

Entretanto, o que lemos nas corografias dos séculos XVI a XIX ultrapassa a descrição de regiões e lugares (topos). É comum aparecerem nesses textos dados históricos das localidades descritas, como as “fundações das cidades, villas e lugares”¹⁷, listas de homens ilustres e a genealogia das famílias mais importantes, além da descrição das “maravilhas da natureza, edifícios & outras curiosas observaçoens”¹⁸. É o que lemos, por exemplo, na *Corografia Portuguesa*, ou na anônima *Chorography of Suffolk*, do século XVII, ou ainda na *Descrittione di M. Lodouico Guicciardini patritio*

¹⁶APIANO, P. *Cosmographicus liber*, 1524, p. III. Tradução nossa.

¹⁷ COSTA, Antonio Carvalho. *Corografia Portuguesa*, Lisboa, 1708, Tomo III, p. 1.

¹⁸ Idem, ibidem, p. 1.

fiorentino, di tutti i Paesi Bassi, texto cujo trecho foi selecionado e traduzido a seguir, devido à menção a Bosch.

1.1.1 - Antônio de Beatis

Sob estas circunstâncias é que devem ser lidos os textos aqui traduzidos, atentando-se para o fato de que as descrições das pinturas de Bosch estão inseridas em descrições mais amplas. O primeiro destes textos foi extraído da publicação de Ludwig Pastor (1905), sob o título de *Die Reise des Kardinals Luigi d'Aragona durch Deutschland, die Niederlande, Frankreich und Oberitalien, 1517-1518*, livro escrito por Antônio de Beatis, que narra os acontecimentos diários da viagem e faz corografias dos lugares visitados.

Este excerto foi apontado por Jan Karl Steppe, em 1962, e republicado por Ernst Gombrich no *Journal of Warburg*, em 1967, como o primeiro escrito sobre uma obra de Jerônimo Bosch. Desde então, é geralmente aceito entre os historiadores da arte¹⁹ que o texto refere o *Jardim das Delícias Terrenas* de Bosch, obra que, se estiverem corretos, pertencia a Henrique III, Conde de Nassau.

Sobre isso, afirma Gombrich:

a combinação de vistas de paisagens ‘de mares, céus, bosques e campos com muitas outras coisas’ inclusive homens e mulheres, ambos brancos e pretos em várias ações e posições’ não apenas sugere a matéria geral de Bosch, mas se ajusta a uma obra em particular, o assim chamado *Jardim das Delícias*, cujo painel central, decerto, mostra homens e mulheres, ambos pretos e brancos, divertindo-se nos modos mais estranhos²⁰.

Mas se Beatis se refere ao *Jardim das Delícias Terrenas* de Bosch, porque menciona “algumas tábuas”²¹? Gombrich acredita que esta expressão designe os três

¹⁹ FALKENBURG, Reindert. *The land of unlikeness*. Zwolle: Wbooks, 2012, p. 18; FISCHER, Stephan. *Jheronimus Bosch's Works of Art as allegorical and grotesque Moral*. In: *Jheronimus Bosch, his sources. 's-Hertogenbosch: Jheronimus Bosch Art Center, 2010*, p. 146; GOMÉZ, Isabel M. *La pintura flamenca en El Escorial*. Madri: CSIC, 2001, p. 18; MOXEY, Keith. *Hieronymus Bosch and the "World Upside Down"*. In: *Visual Culture: Images and Interpretations*. Middletown: Wesleyan University Press, 1994, p. 113.

²⁰ GOMBRICH, E. *The earliest description of Bosch's Garden of Delight*. *Journal of Warburg*. 1967, p. 404. Tradução nossa do inglês: “The combination of landscape vistas, ‘of seas, skies, woods and field with many other things’ including ‘men and women, both white and black in various actions and positions’ not only suggests the general subject matter of Bosch, but fits one particular work, the so-called *Garden of Delight* of which indeed the central panel shows men and women, both black and white, disporting themselves in the strangest ways.

²¹ Conferir página 27 do presente trabalho.

painéis que compõem o tríptico²², o que não encerra a dúvida, pois “algumas” podem significar mais que três.

Gombrich, no entanto, tenta interpretar a passagem sem considerar o gênero do discurso: “Antônio de Beatis olhou para alguns dos detalhes bizarros, mas não parece ter procurado o significado no todo. O tom de sua descrição sugere divertimento, ao invés de horror ou ansiedade”²³. Para Gombrich, Beatis não buscou os significados da obra, mas aproximou Bosch aos gêneros cômico e satírico, o que era comum entre autores do século XVI, referindo-se a Guevara e Lampsone²⁴.

Entretanto, é difícil fazer esta aproximação ao se ler o excerto aqui selecionado. Em linhas gerais, Antônio de Beatis, secretário do Cardeal Luís de Aragão, narra os eventos diários da viagem do religioso e de sua comitiva pela Europa setentrional. Às narrações dos encontros, visitas e compromissos do séquito, somam-se corografias dos lugares visitados, que contêm dados como as distâncias entre as cidades e o número aproximado de habitantes. No prefácio da obra, Beatis resume sua tarefa, que auxilia a determinar o gênero de seu discurso: “tomei assunto e peso de acuradamente escrever jornada por jornada, lugar por lugar, e milha por milha, quantas cidades, terras e vilas que continuamente cavalgávamos, com anotações particulares de todas coisas dignas que encontrávamos”²⁵.

Destacam-se nestas linhas as “anotações particulares”, que são observações, apontamentos genuínos do que Beatis viu, conforme afirma sobre o livro, ainda no prefácio: “não encontrará senão a verdade das coisas, ou por mim ocularmente vistas, ou relatadas por pessoas de autoridade grande e dignas de todo crédito e fé”²⁶. Portanto, as descrições das cidades, vilas, igrejas, castelos, palácios e casas, além das obras ali presentes, escritas em trânsito, de cidade em cidade, dia após dia, são sumárias, impressões do autor, sem o propósito de buscar todo significado das obras ou classificá-las.

²² Idem, ibidem, p. 404.

²³ GOMBRICH, E. 1967, p 405. Tradução nossa do inglês: “Antonio de Beatis looked at some of the bizarre details, but does not seem to have searched for a meaning in the whole. The tone of his description suggests entertainment rather than horror or anxiety”.

²⁴ Idem, ibidem, p.405.

²⁵ BEATIS, A. Apud: PASTOR, L. *Die Reise des Kardinals Luigi d'Aragona durch Deutschland, die Niederlande, Frankreich und Oberitalien, 1517-1518*, Innsbruck: 1904, p. 91: *pigliai assunto et peso de accuratamente scrivere, giornata per giornata, loco per loco, et miglia per miglia, quante cita, terre et ville continuamente se cavalcavano, con annotamento particolare de tucte cose digne li trovavamo*

²⁶ “non troverà altro che verita de le cose, over da me oculatamente viste, o relate da persone di auctorita grande et degne di ogni credito et fede”. Idem, ibidem, p. 91.

Assim se circunstancia a descrição da suposta²⁷ obra de Bosch: ao narrar a visita da comitiva à cidade de Bruxelas, entre os dias 30 e 31 de julho de 1517, Beatis descreve, entre outros edifícios, o palácio de Henrique III e as pinturas lá presentes, entre as quais, “algumas tábuas de diversas bizzarrias”. Gombrich afirma que estas tábuas, “grotescos divertidos”²⁸, foram apreciadas pelos visitantes italianos, o que se traduz pela expressão de Beatis “coisas tão aprazíveis e fantásticas”. Esta expressão, entretanto, parece estar ligada à dignidade das tábuas, que, copiosas, variadas e naturais²⁹, agradam e tornam impossível a descrição a quem não as viu: “mulheres e homens, e brancos e negros, de diversos atos e modos, pássaros, animais de toda sorte e com muita naturalidade, coisas tão aprazíveis e fantásticas, que, àqueles que não têm disso conhecimento, de nenhum modo poder-se-ia bem descrevê-las”. Beatis, portanto, qualifica o que viu, com léxico que concorda com o gênero da obra: “bizzarrias fantásticas” [fig.1].

Beatis encerra sua breve descrição com uma hipérbole, que amplifica os efeitos da copiosidade, variedade e fantasia das coisas descritas, assim como fará Vasari, anos depois, ao descrever uma obra de Piero de Cosimo: “não se pode exprimir a diversidade das coisas fantásticas que ele, em todas elas, se deleitou pintar”³⁰.

1.1.2 – Lodovico Guicciardini

O segundo excerto é parte do livro *Descrittione di M. Lodouico Guicciardini patritio fiorentino, di tutti i Paesi Bassi*, publicado em 1568, em Antuérpia. Nele se escreve a corografia da região, que nas palavras de Guicciardini ao “Grande rei

²⁷ A não exposição do nome dos artífices dificulta a identificação das obras.

²⁸ “*amusing grotesques*”, GOMBRICH, 1967, p. 405.

²⁹ Beatis geralmente utiliza os termos “natural” e “com naturalidade” no sentido de verossímil, em conformidade com a verdade, adjetivos também ligados ao deleite, como lemos no seguinte exemplo: “Na igreja principal está um bellissimo órgão, não de excessiva grandezza, com muitos registros e perfectissimas vozes, que representam trompas, pífaros, flautas, cornetas, *storte*, gaitas de fole, tambores, sinfonias, e canto de vários pássaros com tanta naturalidade que não discordam nem diferem das verdadeiras (coisa verdadeiramente muito delectável e engenhosa), de modo que de tantos outros órgãos que foram vistos em todo o resto da viagem este foi julgado o mais perfeito”. Tradução nossa: “*In la ecclesia principale è un bellissimo organo non di excessiva grandezza, con molti registri et perfectissime voci, quali representano trombe, pifare, flauti, corneti, storte, cornamuse, tamburri, cimphonie et vernare di varii uccelli con tanta naturalità che non dissentano nè differiscano da li veri (cosa veramente molto delectevole et ingenuosa), de modo che di tanti altri organi che sono visti in tucto il resto del viaggio questo è stato iudicato il più perfetto*”

³⁰ VASARI, Giorgio. Le vite de' più eccellenti architetti, pittori, et scultori italiani. Nell'edizione per i tipi di Lorenzo Torrentino, Firenze 1550. Torino: Einaudi, 1994. Vida de Piero de Cosimo: “*né si può esprimere la diversità de le cose fantastiche che egli in tutte quelle si diletto dipignere*”.

católico” Felipe II, é um “retrato ao natural”³¹ destes seus belíssimos e nobilíssimos Países Baixos”³².

No prefácio, Guicciardini enumera o que dos Países Baixos descreve: as terras, os mares, os rios, os bosques, as vilas, com a distância entre uma e outra, e suas edificações, como castelos e fortes, os homens, ilustres e de profissões diversas, seus costumes, leis e política³³. O texto de Guicciardini emula a história, já que apresenta algumas características semelhantes a ela, e outras, sendo mais abrangentes, evidenciam-na:

obra verdadeiramente da mesma espécie e natureza da história, mas a meu juízo, ainda, em muitas partes, de modo mais amplo e mais útil, porque abarca mais matérias, e mais particularmente, com inteira notícia dos países e das gentes³⁴.

Nesta corografia dos Países Baixos não passam despercebidos as artes e os artífices, indicados num longo catálogo. Sobre eles, e de acordo com a conveniência do gênero corográfico, Guicciardini é sucinto, indicando apenas suas características especificadoras. Bosch é citado em três ocasiões: a primeira, quando da sua própria menção, a segunda, vinculado ao gravador Jerônimo Cock, e a terceira, relacionado ao pintor Bruegel, o Velho.

Na primeira, Bosch é “inventor nobilíssimo e maravilhoso”, em que prevalece o louvor de gênero epidítico. “Nobilíssimo” remete a “conhecido, célebre, ilustre”. Já “maravilhoso”, termo recorrente do gênero epidítico, tem como radical latino *mir*, raiz tanto de *mirabilia*, termo de ampla significação que, em suma, qualifica o que é admirável, quanto de *miraculum*, sinônimo de *mirabilia*, que designa o admirável pertencente à natureza, e também coisas extraordinárias, portentos e prodígios, que ultrapassam o natural. Ainda no âmbito do sobrenatural, “maravilhoso” também designa os seres infernais, como explica Le Goff ao dissertar sobre as *mirabilia*³⁵.

³¹ A expressão “ao natural” tem o sentido de verossímil, em conformidade com a verdade, como visto acima, em Beatis, o que confirma esse uso no século XVI.

³² GUICCIARDINI, L. *Descrittione*. Antuérpia, 1581. (Carta ao Rei, prefácio): “*un’ ritratto al naturale di questi suoi bellissimi, & nobilissimi paesi Bassi*”.

³³ Prefácio.

³⁴ GUICCIARDINI, L. *Descrittione*, 1581. Tradução nossa: “*opera veramente della medesima specie, e natura delle historia, ma a mio giudicio ancora in molte parti piu ampla e piu utile, perche abbraccia piu materie, e piu particularmente, com intera notitia de paesi e dele genti*”

³⁵ “A Idade Média latina vê um conjunto, uma coleção de seres, fenômenos, objetos, possuindo todos a característica de serem surpreendentes, no sentido forte da expressão, e que podem estar associados quer

Assim, o adjetivo “maravilhoso”, empregado para qualificar o inventor Bosch, indicia os seres bizarros e fantásticos pintados, que em conjunto com “nobilíssimo”, eleva o nome do artífice e de sua obra.

Já o termo “inventor” vincula-se à “invenção”, uma das partes canônicas da retórica, definida como o “ato de encontrar pensamentos adequados”³⁶ àquilo que se quer mostrar, defender ou provar com o discurso. Inventar, em retórica, não é romanticamente a criação, e sim “a descoberta de coisas verdadeiras ou verossímeis”³⁷ que tornem o discurso persuasivo.

Guicciardini, utilizando-se de preceitos retóricos para qualificar Bosch e outros artífices³⁸, tem como implícito o tratado *Da pintura*, de Leon Battista Alberti, texto que inaugura a sistematização da pintura através de prescrições retórico-poéticas. Assim, se Guicciardini define Bosch como inventor de coisas fantásticas e bizarras, isso significa que a composição de Bosch está de acordo com suas invenções, fantásticas e bizarras. Cabe, portanto, uma breve incursão pela significação destes termos.

Bizzarro, no florentino de Guicciardini e de Beatis, parece vir de *bizza*, ira, cólera, e foi utilizado por Dante (*Comédia*, Inf., 8, 62), por exemplo, para caracterizar um dos pecadores iracundos, Filipo Argenti, punidos no Inferno. *Bizza* também era aplicado para designar cavalos bravios, e o sentido de “estranho”, “extravagante”, “incomum” pode ter surgido como uma extensão dessa acepção. O mesmo parece ter ocorrido com *capriccioso*, outro adjetivo comum no século XVI, sinônimo de *bizzarro*, e também um gênero pictórico, cuja etimologia remete ao movimento errático das cabras. “Bizarro”, em Beatis, tem o sentido de extravagante, inusual, incomum, mas ao contrário dos cavalos bravios, vincula-se à ordem do artifício, produto do engenho humano, como se evidencia na descrição a seguir:

O corpo que está sepultado na referida igreja, à mão direita, a primeira ao se entrar no coro, em um sepulcro marmóreo muito belo, em

ao domínio propriamente divino (portanto próximo de milagre), quer ao domínio natural (sendo a natureza originalmente o produto da criação divina), quer ao domínio mágico, diabólico (portanto, uma ilusão produzida por Satã e seus seguidores sobrenaturais ou humanos).” LE GOFF, Jacques. *Dicionário Temático do Ocidente Medieval*. / Coordenação Jacques Le Goff e Jean-Claude Schmitt; coordenação de tradução Hilário Franco Júnior. Bauru, SP: Edusc, 2006, p. 106.

³⁶ LAUSBERG, H. *Elementos da retórica literária*, 1967, p.91.

³⁷ *Retórica a Herênio*, São Paulo: Hedra, 2005, p.55

³⁸ GUICCIARDINI, L. *Descrittione*, 1581. Tradução nossa: “João de Heere (...), cujo filho Lucas, pessoa de qualidade, é pintor e inventor de muitas coisas, e bom poeta.” “*Giouanni d'Heere (...), il cui figliuolo Luca persona di qualità, è Pittore & inuentore di piu cose, & buon'Poeta*”, p. 146. E na menção do pintor e gravador Dirck Vellart “mestre excelentissimo e de grande invenção”. “*Dirick Jacobs Felart maestro eccellentissimo, & di grande inuentione*”, p. 146.

cima dele está em relevo pelo natural, com uma barbinha de pouquíssimos pêlos longos e crespos, de modo tão bizarro que a natureza nunca poderia produzir, e já o ar da referida estátua não mostra que o referido senhor já ultrapasse os 30 anos³⁹.

Já “fantástico” é termo de ampla significação no século XVI, sendo utilizado com maior frequência no sentido de “imaginação”, “capricho”, “quimera”, ou até mesmo “falta de sentido” e “de razão”. Em Vasari, o termo ocorre diversas vezes como sinônimo de “bizarro” “extravagante”, “estranho” ou “excêntrico”, como lemos nas passagens a seguir, extraídas da biografia do pintor Piero di Cosimo: “era este uma fantástica e bizarra pessoa”⁴⁰; “como pode atestá-lo um monstro marinho, que ele fez e doou ao Magnífico Giuliano de’ Médici, que por sua deformidade é tão extravagante, bizarro e fantástico, que parece impossível que a natureza usasse de tanta deformidade e de tanta estranheza em suas coisas”⁴¹; “mas, na velhice, próximo já dos 80 anos, tornou-se estranho e fantástico, que não se podia mais com ele”⁴².

Epiditicamente, Vasari propõe “fantástico” para qualificar tanto a obra de Piero di Cosimo, quanto suas figuras, como a do monstro marinho que pintou, tão disforme e estranho que parece ser impossível à natureza tê-lo gerado, quanto o próprio pintor. Assim, semelhantemente ao bizarro, o fantástico, quando relacionado às artes, tem como característica a artificialidade, ou seja, é produto do engenho humano, tendo essa artificialidade ao menos uma característica específica: a extravagância, a excentricidade, a estranheza..

Também não podem ser descartados os preceitos de copiosidade e variedade, ornatos retóricos em termos de Alberti, que nas obras de Bosch consistem na abundância e na diversidade de monstros heteróclitos, de corpos estranhos, membros extravagantes e superfícies deformadas, e também o excesso de pecadores, figurados nus, que podem ser ornatos de deleite, no caso do *Jardim das Delícias Terrenas* [fig. 1], ou ornatos de comoção, no caso dos Juízos Finais ou Infernos, tendo as mais diversas

³⁹ PASTOR, 1905, p. 177. Tradução nossa do texto de Beatis: “*il corpo del quale è sepolto in la decta ecclesia in la man dextra, prima che se intra nel choro, in un sepulchro marmoreo assai bello, sopra dove lui è in rilievo di naturale, con una barbetta di pochissimi pili longhi et crespi, di modo il più bizzarrescho potesse produrre mai natura, et già l’aere de dicta statua non mostra che decto signori passasse XXX anni*”.

⁴⁰ VASARI, *Vite* 1550. Tradução nossa: “*era costui una fantastica e bizzarra persona*”

⁴¹ Idem, *ibidem*. Tradução nossa: “*come ne può render testimonio un mostro marino, che egli fece e donò al Magnifico Giuliano de’ Medici, che per la deformità sua è tanto stravagante, bizzarro e fantastico, che pare impossibile che la natura usasse e tanta deformità e tanta stranezza nelle cose sue*”.

⁴² Idem, *ibidem*. Tradução nossa . “*Ma per la vecchiezza vicino già ad anni 80, era fatto sí strano e fantastico, che non si poteva più seco*”.

atitudes e ações. Assim, os termos “bizarro” e “fantástico”, que adjetivam as pinturas de Bosch, tanto em Guicciardini como em Beatis, destacam o engenho do pintor para inventar composições extravagantes, caprichosas, extraordinárias, incomuns, sobrenaturais, pintadas segundo a conveniência.

O próprio Bosch inscreve em uma de suas pinturas fantásticas, modernamente intitulada *O Campo Tem Olhos, A Floresta Tem Orelhas* [fig. 2], o seguinte: *Miserimi quippe est ingenii semper uti inventis et numquam inveniendis*, isto é, “os engenhos miseráveis sempre usam invenções de outros e nunca suas próprias invenções”. A afirmação é uma censura àqueles a quem falta engenho e não conseguem, por isso, inventar, achar boas histórias para a pintura, e utilizam invenções de outrem.

A segunda citação de Bosch no texto de Guicciardini vincula-o a Jerônimo Cock, gravador e editor antuerpiano, mencionado como “grande divulgador por meio de estampa” daquele. E a terceira, quando da menção de Pedro Bruegel, pintor de Breda, também conhecido como Bruegel, o Velho, referido como “o segundo Bosch”, de quem imitou “a ciência e fantasias”. Estas citações trazem uma polêmica envolvendo Bosch, Cock e Bruegel.

Cock, além de gravador, foi um proeminente comerciante de obras de arte, o que é censurado por Van Mander, que afirma que há pouco a dizer dele, já que renunciou à arte, se tornando um homem muito rico⁴³. Estabeleceu sua editora, *Aux Quatre Vents*, em Antuérpia, onde primeiramente imprimia gravuras feitas a partir de obras de grandes pintores italianos, como Rafael e Michelangelo. Em 1555 começou a imprimir gravuras feitas por Bruegel, ou por gravadores a partir de pinturas, e, segundo estudiosos⁴⁴, passou a substituir a assinatura de Bruegel pela de Bosch, a fim de comercializá-las com mais facilidade, já que este tinha mais prestígio na época. Essas falsificações teriam produzido uma indefinição sobre a autoria das obras, que, por fim, levaram Bruegel a ser conhecido como imitador de Bosch.

⁴³ VAN MANDER, Karel. *Het Schielder-boeck. Het Leven der Doorluchtighe Nederlandtsche, en Hooghduytsche Schilders*. Haarlem: 1604.

⁴⁴ BARRET, Kerry. Boschian Bruegel, Bruegelian Bosch: Hieronymus Cock's Production of “Bosch” Prints. *Journal of Netherlandish Art*: <http://www.jhna.org/index.php/past-issues/volume-5-issue-2-2013/209-boschian-bruegel-bruegelian-bosch-hieronymus-cocks-production-of-bosch-prints>. Acessado em 20/03/2014; ILSINK, Matthijs. Bosch en Bruegel als Bosch. *Kunst over kunst bij Pieter Bruegel* (c. 1528-1569) en Jheronimus Bosch (c. 1450-1516). Nijmegen: Stichting Nijmeegse Kunsthistorische Studies, 2009; ROYALTON-KISCH, Martin. In: ORENSTEIN, Nadine. *Pieter Bruegel the Elder: drawings and prints*. Nova York: The Metropolitan Museum of art, 2001. p. 28; SILVER, Larry. *Peasant Scenes and Landscapes: The Rise of Pictorial Genres in the Antwerp art market*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2006, p. 152.

Domingos Lampsonne, poeta flamengo, é um nome a ser considerado nessa polêmica, pois é sugerido⁴⁵ como uma das fontes de Guicciardini na escrita de sua corografia dos Países Baixos, o que teria interferido no seu juízo de Bruegel como “segundo Bosch”. Lampsonne, ainda, tinha amizade com Cock, sendo a viúva deste, Volcxken Diericx, a responsável pela publicação de seu livro famoso, o *Pictorum aliquot celebrium Germaniae inferioris Effigies*, de 1572.

Nele são apresentadas efígies em gravura dos mais célebres pintores flamengos, seguidas por versos em latim “louvando-lhes as qualidades pessoais e/ou artísticas”.⁴⁶ Os versos dialogam com as efígies, como lemos na página sobre Bosch, cuja gravura foi feita a partir de um possível autorretrato do pintor, e nas que trazem as efígies de Cock e Bruegel. Os gravadores responsáveis pelas efígies são os flamengos Cornelis Cort, Jan Wierix e, possivelmente, até o próprio Cock⁴⁷. Em sua efígie [fig. 3], Cock é apresentado segurando um crânio humano, ao qual aponta com o dedo indicador, gesto que, como lemos nos versos subsequentes, prenuncia a indefectibilidade da morte:

Hieronymus Cock de Antuérpia, pintor

Engano-me? O pintor, ó Hieronymus, não te retratou
aqui após tua morte? Em tua efígie aparece,
aos olhos desavisados, um não sei quê de torpor
e debilidade. Oh, mais claramente o diz o crânio
que aponta tua mão esquerda: os artistas aqui indicados
precederam Cock; ele, encerrando a marcha,
chama-os a si⁴⁸.

Sobre Bosch [fig.4], Lampsonne escreve, considerando tão somente o infernal de sua obra:

Hieronymus Bosch, pintor

Por que, Hieronymus Bosch, esses teus olhos atônitos?
Por que essa palidez no rosto? É como se
tivesses visto esvoaçar diante de ti os Lemures, espectros

⁴⁵ ROYALTON-KISCH, Martin, *ibidem*, p. 13.

⁴⁶ BERBARA, Maria. In: *Propria Belgarum laus: Domenicus Lampsonius e as Pictorum aliquot celebrium germaniae inferioris effigies** RHHA, 8. Campinas: Unicamp, 2007, p. 18.

⁴⁷ Idem, *ibidem*, p. 19

⁴⁸ Traduções dos versos de Lampsonne por Maria Berbara, *idem*, *ibidem*, p. 31.

do Érebo. Para ti abriram-se, sem dúvida,
os recessos do avaro Dis e sua morada no Tártaro,
visto ter tua mão podido tão bem pintar todos os
segredos do Averno⁴⁹.

E, sobre Bruegel [fig.5], afirma, coincidindo com Guicciardini:

Petrus Brueghel, pintor

Quem é este Hieronymus Bosch, renascido no
mundo? Quem, tão hábil na arte de imitar os sonhos
fantásticos do mestre com o pincel e o lápis, é capaz
até mesmo de superá-lo? Louvado sejas, ó Petrus,
louvado pela tua arte. Em teu gênero de pintura
(e no de teu mestre), pleno de humor e engenho,
mereces de todos, em todos os lugares, o prêmio da
laude, não inferior a de nenhum outro artista⁵⁰.

Lampsonne também se correspondia com Vasari, sendo uma das fontes para o capítulo “Dos diversos artífices flamengos”, feito para a edição de 1568 das *Vite*⁵¹, o que pode ter levado o aretino a colocar lado a lado Bosch e Bruegel, como veremos adiante. Também Van Mander tomou Lampsonne como fonte, traduzindo para o holandês seus versos e inserindo-os em seu *Het Schielder-boeck*. Sobre Bruegel, Van Mander vincula-o a Bosch, mas agora não como imitador e sim como “estudioso” de suas obras e, seguindo Lampsonne, considera Bruegel pintor de diabos, infernos e de cenas cômicas, o que lhe rendeu o apelido de “Pedro, o engraçado”⁵².

Ademais, algumas obras de Bosch e Bruegel apresentam semelhanças. Bruegel fez diversas pinturas em que opera a variedade e a copiosidade de figuras, geralmente dispostas em grandes campos, que se estendem desde o primeiro plano até o horizonte, como também ocorre em algumas obras de Bosch [figuras 6, 7, 8 e 9]. Outra coincidência é a exposição dos vícios e pecados humanos como significação moral de muitas pinturas de ambos. Há, além disso, coincidência de invenções, como a dos Infernos e Juízos Finais, que apresentam também abundância de figuras infernais,

⁴⁹ BERBARA, M, ibidem, p. 21

⁵⁰ idem, ibidem, p. 30

⁵¹ Cf. VASARI, Giorgio. *Le vite dei più eccellenti pittori, scultori e architetti*. Roma: Grandi Tascabili Economici Newton, 1993. (Citaremos esta publicação para o texto das *Vite* de Vasari, edição de 1568)

⁵² VAN MANDER, ibidem.

monstros heteróclitos, com partes humanas, animais e vegetais que punem os pecadores [figuras 10 e 11].

Outra maneira de pensar a profusão de figuras em pinturas de Bosch e Bruegel é com a figura retórica “enumeração”, *enumeratio*. Segundo Lausberg, a enumeração é uma “acumulação coordenante”⁵³, isto é, um conjunto de palavras distintas que, postas em sequência, formam uma unidade. Para Quintiliano, a *enumeratio* é uma figura própria da peroração:

A tudo que foi dito se segue a peroração, que alguns chamam “complemento da oração” e outros “conclusão”. Suas partes são recapitulação e movimento dos afetos. A recapitulação e repetição de tudo que antes dissemos, que os gregos chamam de *anacephaleosis*, e alguns dos latinos *enumeratio*, não somente refresca a memória do juiz pondo diante de seus olhos todo o discurso, senão que, se antes não se comoveram os ouvintes com cada coisa separadamente, se comoverão com todas elas em conjunto⁵⁴.

Assim, em um discurso, a enumeração é a retomada daquilo que foi dito, mas agora de modo breve e sequencial. Este acúmulo “de palavras ou de distintos grupos de palavras”⁵⁵ formam uma unidade de sentido, cujo efeito assemelha-se ao da quintiliana *evidentia*, evidência, que põe diante dos olhos o que foi dito⁵⁶.

Em termos pictóricos, especificamente em obras de Bosch e Bruegel, podemos considerar a variedade e copiosidade das figuras como enumeração, isto é, acúmulo de cenas fantásticas e bizarras, de figuras de diabos e pecadores, de seus vícios e pecados. A enumeração tem aqui ofício moral, já que, através do acúmulo de figuras e circunstâncias, ensina ao espectador como agir e quais as consequências das más ações,

⁵³ LAUSBERG, 1966, p. 97

⁵⁴ QUINTILIANO, F. Instituições Oratórias, Livro VI, Cap.1 Tradução nossa do espanhol. Madri: Imprensa de Perlado Páez Y Compañía, 1916: *A todo lo dicho se sigue la peroración, que unos llaman complemento de la oración y otros conclusión. Sus partes son recapitulación y movimiento de afectos. La recapitulación y repetición de todo lo que antes hemos dicho, que los griegos llaman anacephaleosis, y algunos de los latinos enumeración, no solamente refresca la memoria del juez poniéndole bajo un golpe de vista todo el discurso, sino que si antes no se movieron los oyentes con cada cosa de por sí, se moverán con todas ellas juntas.* Texto em latim: *Peroratio sequebatur, quam cumulum quidam, conclusionem alii vocant. Eius duplex ratio est, posita aut in rebus aut in adfectibus. Rerum repetitio et congregatio, quae Graece dicitur anakephalaiosis, a quibusdam Latinorum enumeratio, et memoriam iudicis reficit et totam simul causam ponit ante oculos, et, etiam si per singula minus moverat, turba valet.*

⁵⁵ LAUSBERG, ibidem.

⁵⁶ QUINTILIANO, Livro VI, Cap. 2.

comove-o ao mostrar o sofrimento dos sentenciados ao inferno, deleita-o no trazer monstros, homens e mulheres em atitudes ridículas.

Contudo, é preciso considerar que Bosch não pintou apenas monstros, não foi o primeiro ou o único a pintá-los, nem inaugurou a pintura moral. Do mesmo modo, Bruegel também não pintou unicamente obras com variedade e copiosidade de monstros e pecadores, embora sua fama de “segundo Bosch” tenha esse significado.

A hipótese de que Cock teria falsificado a assinatura de Bruegel nas gravuras, atribuindo-as a Bosch, portanto, coloca-o como principal responsável pela fama de Bruegel como “segundo Bosch”. Lampsonne parece ter sido o principal divulgador dessa ideia, já que foi a fonte de Guicciardini, Vasari e Van Mander.

1.1.3 – Gonçalo Argote de Molina

O terceiro texto é um excerto do *Livro de montaria que mandou escrever o muito alto e muito poderoso Rei Don Alonso de Castela e de Leão, último deste nome*, publicado em Sevilha, no ano de 1582, em adendo ao *Livro de montaria*, tratado sobre caça escrito no século XIV pelo rei Afonso XI de Castela e Leão (1311-1350), agora aumentado e revisto pelo fidalgo Gonçalo Argote de Molina. Mais do que um livro sobre venatória, contendo instruções de caça, a história da caça nas cortes espanholas e seus principais caçadores, Molina traça a corografia dos bosques e descreve brevemente os animais lá encontrados.

Molina inicia o capítulo XLVII, “Descrição do Bosque e Casa Real do Pardo”, declarando: “Não será impróprio deste lugar fazer memória do Bosque Real de Aranjuez e da Real Casa do Pardo, cuja majestade, grandeza e curiosidade têm admirado a todos os príncipes estrangeiros que a têm como a melhor que hoje se conhece no universo”⁵⁷. Em seguida, inicia sua corografia:

a duas léguas de Madri está o Pardo, casa de campo de sua Majestade, plantada no meio de um bosque, junto ao Rio Mançanares, que nascendo da Serra de Segóvia, passando por este bosque entre verdes álamos e salgueiros, entra no rio Xarama: dista este rio um tiro de arcabuz da casa, de onde se vê uma formosa e asseada ponte de madeira (...) cuja vista descobre aquele espaçoso bosque, povoado de diversidade de animais, javalis, corços,

⁵⁷ARGOTE DE MOLINA, Gonçalo. Libro de la montería que mandó escribir el muy alto y muy poderoso Rey Don Alonso de Castilla, y de Leon, ultimo deste nombre. Sevilla: 1582, Cap. XLVII. Tradução nossa: “No sera impropio deste lugar, hazer memoria del Bosque Real de Aranjuez y de la Real casa del Pardo, cuya magestad, grandeza y curiosidad, tiene admirados a todos los Principes extranjeros y le tienen por el mejor que oy se sabe en el vniverso.” p. 20

gamos, lebres e coelhos, que não muito esquivos por entre aquelas árvores se veem andar apascentando, correndo e saltando, e muitos outros animais, como os gatos monteses, lobos e raposas, de que também há abundância⁵⁸.

Já a Real Casa do Pardo, residência de Felipe II, é descrita com mais detalhes, que vão desde sua forma “*en figura quadrada*”, ao material com que foi trabalhada, “*piedra parda berroqueña*” (granito), aos ornatos, aos jardins, aos cômodos e à sua disposição interna. As pinturas não desmentem a majestade da casa, e são descritas de acordo com a generalidade do discurso corográfico.

A maior parte das obras está na sala principal, denominada “Sala Real”, com dezenas de retratos, em sua maior parte assinados pelo pintor do rei, Sánchez Coello, além de Ticiano e Antonio Moro. Tal lugar “representa o cômodo de maior majestade e ornato que sua Majestade tem”⁵⁹. No andar de cima, ao lado dos aposentos de Filipe II, está uma sala onde “veem-se muitas tábuas e telas de pintura”: “sobre a porta está pintado a óleo, da mão do grande Ticiano, Júpiter convertido em sátiro, contemplando a beleza da charmosa Antíope, que está adormecida”⁶⁰; outra de Moro com uma mulher “que sendo de pouca idade, tinha a barba tão povoada de cabelos como tem comumente um homem de trinta anos”⁶¹; e as pinturas históricas, onde “veem-se os retratos das festas e triunfos de Binz, que a rainha Maria e os estados de Flandres fizeram ao rei nosso senhor, quando, sendo príncipe, passou por aqueles estados”⁶².

Na mesma sala estão as obras de Bosch, “pintor de Flandres, famoso pelos disparates de sua pintura”, das quais Molina descreve sucintamente uma⁶³, em que há um recém-nascido que, muito feio, aparenta ter sete anos de idade. A criança, “figura de

⁵⁸ ARGOTE DE MOLINA, 1582. Tradução nossa: “A dos leguas de Madrid esta el Pardo, casa de prazer de su Magestad, plantada en medio de vn bosque, junto ao Rio Mançanares, que nasciendo de la Sierra de Segovia, passando por este Bosque entre verdes Alamos y Sauzes, entra en el rio Xarama: dista este rio un tiro de un arcabuz de la casa, donde se ve una hermosa y aseada puente de madera (...) cuya vista descubre aquel espacioso Bosque, poblado de diversidad de animales, Iaualties, Corços, Gamos, Liebres y Conejos, que no muy zahareños por entre aquellos arbores se ven andar paciendo, corriendo y saltando, y otros muchos animales, como son Gatos monteses, Lobos y Zorras, de que tambien ay abundancia.”

⁵⁹ Idem, ibidem: “*represienta la pieça de mayor magestad y ornato que su Magestad tiene*”.

⁶⁰ Idem, ibidem: “*se ven muchos Tableros y Lienços de pintura: sobre la porta esta pintado al olio de mano del gran Ticiano, Iupiter conuertido en Satiro, contemplando la belleza de la hermosa Antiopa, que esta dormida*”

⁶¹ Idem, ibidem: “*que siendo de poca edad, tenía la barba tan poblada de cabellos como tiene comunmente un hombre de treinta años*”.

⁶² Idem, ibidem: “*se ven los retratos de las fiestas y triunfos de Binz, que la Reyna María y los estados de Flándes hicieron al Rey Nuestro Señor, quando, siendo Príncipe, pasó á aquellos estados*”.

⁶³ Essa pintura se perdeu, provavelmente no incêndio que atingiu a Casa Real do Pardo, em 1604, Cf: CASAL, Martha C. *Gonzalo Argote de Molina and His Museum in Seville*. The Burlington Magazine, Vol. 148. Londres: 2006, p. 690.

muita admiração”, é um dos disparates de Bosch, e deve ser entendida como monstro ou prodígio, ser de *mirabilia*, segundo alguns autores⁶⁴, contrários à natureza:

Monstros são coisas que aparecem além do curso da Natureza (e o mais das vezes são sinais de alguma infelicidade a advir) como uma criança que nasce com um só braço, uma outra que terá duas cabeças, e outros membros além do ordinário. Prodígios são coisas que acontecem totalmente contra a natureza, como uma mulher que parirá uma serpente, ou um cão, ou qualquer outra coisa totalmente contra à natureza⁶⁵.

O termo disparate, em fins do século XVI, é mais frequente com o sentido de “feito ou dito sem razão”, “desvario”, “despropósito” e “delírio”. Este último aparece no texto anônimo de 1648, *Discurso de la viuda de veinticuatro maridos*, onde a descrição da protagonista é comparada a uma obra de Bosch, presente nos aposentos do rei na mesma Casa Real do Pardo. Segundo o autor, a viúva era mulher tão alta que usava uma muleta medindo vinte e cinco palmos, extremamente magra, com ossos que se assemelhavam aos dos mortos há duzentos anos, com grandes presas, figura semelhante à que “em seu tempo retratou Bosch: e se ele foi mais antigo, o imitou a natureza, pois está no Pardo, entre seus delírios, no quarto de Sua Alteza”⁶⁶. A figura da viúva, semelhante à pintura desconhecida de Bosch, traz, novamente monstros e prodígios.

A fama de Bosch como pintor de disparates prosseguiu pelo século XVII. Por volta de 1675 o pintor e tratadista espanhol Jusepe Martinez, ao elogiar a “maneira extravagante” de El Greco, pintor que viveu em Toledo, lembra de Bosch, apresentado como pintor que, exercitava uma maneira extravagante de pintar, semelhante à do grego. Talvez Martinez associe Bosch a Toledo não por desconhecimento, mas por argumentar epiditicamente:

⁶⁴ A noção de monstro varia entre os autores antigos. Aristóteles, por exemplo, em *A Geração dos Animais* (767 b), considera os monstros, (τέρας), como um desvio da natureza: seres que não se parecem com seus pais são monstros. Já Santo Isidoro, nas *Etimologias* (Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 2006, p. 880), afirma que os monstros são criações divinas, que nascem para mostrar, manifestar, predizer algo. Assim sendo, ocorrem conforme a natureza, que é divina.

⁶⁵ PARÉ, Ambroise. *Des Monstres et prodiges*. Paris: Éditions L’Oeil d’Or, 2003, p. 85. Tradução nossa: “*Monstres sont choses qui apparoissent outre le cours de Nature (et sont le plus souvent signes de quelque malheur à advenir) comme un enfant qui naist avec un seul bras, um autre qui aura deux testes, et autres membres outre l’ordinaire. Prodiges, ce sont choses qui viennent du tout contre Nature, comme une femme qui enfantera um serpent, ou un chien, ou autre chose du tout contre Nature*”.

⁶⁶ *Discurso de la viuda de veinticuatro maridos*. Apud: SALAS, Xavier de. *El Bosco en la Literatura Española*. Barcelona: Imprensa J. Sabater, 1943, p. 39. Tradução nossa: “*en su tiempo la retrató el Bosco: y si el fué mas antiguo, le imitó naturaleza, pues está en el Pardo, entre sus delirios, en el cuarto de Su Alteza*”.

Nesta cidade de Toledo houve um pintor, filho dela, que dizem estudou muito tempo em Flandres, e voltando à sua pátria, vendo muitos pintores que se avantajavam em fazer histórias e figuras com mais estudo que ele, seguiu um rumo e por coisas tão raras e nunca vistas, que costumavam dizer: o disparate de Jerônimo Bosch, que assim se chamava, não porque sob elas não houvesse coisas de grande consideração e moralidade⁶⁷.

Também aqui disparate remete aos monstros e prodígios, seres abundantes nas *Tentações de Santo Antão*, uma das invenções mais repetidas de Bosch. Molina refere sete obras de Tentações de Santo Antão na Casa Real do Pardo. Nessas pinturas, o santo é geralmente apresentado meditando, tranquilo e sereno diante da confusão de demônios que o tentam [fig. 7]. Inventários e outros documentos, traduzidos adiante, trazem justamente os disparates relacionados às figuras monstruosas e diabólicas pintadas por Bosch: “um retábulo com duas portas da Tentação de Santo Antão, com alguns disparates de Jerônimo Bosch(...)”⁶⁸, “uma pintura de pincel, a óleo, sobre tábua, de Cristo quando ressuscitou e desceu ao Limbo, com muitas figuras e disparates de Jerônimo Bosch”⁶⁹. Assim, os disparates, mais do que ditos ou feitos sem razão ou propósito, parecem ser os monstros ou diabos pintados por Bosch.

1.1.3 – José de Sigüenza

Por fim, na *História da Ordem de São Jerônimo*, o padre José de Sigüenza louva e defende das acusações de heresia a pintura de Bosch. Mas, antes, descreve os cômodos do El Escorial de San Lorenzo, residência do rei Felipe II, que abrigava também um mosteiro dos hieronimitas. Nessa descrição do palácio, Sigüenza indica rapidamente algumas obras de Bosch, “distinto homem na pintura”, que se situam em alguns dos cômodos, ou entre as janelas do edifício. Trata-se, novamente, de uma descrição rápida, sem detalhes, com uma breve indicação das obras ali encontradas.

As descrições sumárias das obras de Bosch e a qualificação de sua maneira de pintar, nas corografias, destacam seus atributos mais gerais. As figuras bizarras, fantásticas e disparatadas circunstanciam o pintor no âmbito das *mirabilia*. As

⁶⁷MARTINEZ, Jusepe. *Discursos practicables del nobilísimo arte de la pintura*. Zaragoza: 1853, p. 178. Tradução nossa do espanhol: *En esta misma ciudad de Toledo hubo un pintor, hijo de ella, que dicen estudió mucho tiempo en Flandes, y volviendo a su patria, viendo muchos pintores que le aventajaban en hacer historia y figuras con mas estudio que el, dió por un rumbo y cosas tan raras y nunca vistas, que solían decir: el disparate de Geronimo Bosco, que así se llamaba, no porque debajo de ellas no hubiese cosas de grande consideración y moralidad.*

⁶⁸ Cf. p. 123.

⁶⁹ Cf. p. 125.

corografias apontam ainda para a fama do pintor, decorrência tanto de suas extravagantes invenções, como da copiosidade e variedade de figuras, que podem ser efeito da *enumeratio*, pois ensinam, deleitam e comovem como prescreve o gênero.

1.2 – Traduções

1.2.1 - Antonio de Beatis. *A viagem do cardeal Luigi d'Aragona à Alemanha, Países-Baixos, França e norte da Itália, entre 1517 e 1518*.⁷⁰

Vemos também o palácio do monsenhor⁷¹ de Nassau, que está situado na parte montanhosa, ainda que esteja no plano próximo à praça do palácio do Rei Católico. O referido palácio é muito grande e belo, segundo a maneira alemã... Nele estão belíssimas pinturas e, entre outras, um Hércules com Dejanira, nus, de boa estatura, e a história de Páris com as três deusas, perfeitissimamente laboradas. Há ainda algumas tábuas de diversas bizarras, onde se contrafazem mares, ares, bosques, campos e muitas outras coisas, como as que saem de uma concha marinha, outras que defecam grou, mulheres e homens, e brancos e negros, de diversos atos e modos, pássaros, animais de toda sorte e com muita naturalidade, coisas tão aprazíveis e fantásticas, que, àqueles que não têm disso conhecimento, de nenhum modo poder-se-ia bem descrevê-las.

Veddimmo anche el palazzo di monsignor di Nassau, quale è situato in parte montuosa, benchè lui è in piano vicino alla piazza di quello del Re Catholico. Dicto palazzo è assai grande et bello per lo modo todescho... In quello son belissime picture, et tra altre uno Hercule con Dehyanira, nudi di bona statura, et la historia de Paris con le tre dee perfectissimamente lavorate. Ce son poi alcune tavole de diverse bizzerrie, dove se contrafanno mari, aeri, boschi, campagne et molte altre cose, tali che escono da una cozza marina, altri che cacano grue, donne et homini et bianchi et negri de diversi acti et modi, ucelli, animali de ogni sorte et con molta naturalità, cose tanto piacevole et fantastiche che ad quelli che non ne hanno cognitione in nullo modo se li potriano ben descrivere.

⁷⁰ Embora escrito entre 1517-1518, o texto só foi publicado em 1905 por PASTOR, Ludwig von. *Die Reise des Kardinals Luigi d'Aragona durch Deutschland, die Niederlande, Frankreich und Oberitalien, 1517-1518*, Freiburg: 1905, p. 116; e republicado em GOMBRICH, E.H. *The earliest description of Bosch's Garden of Delight*. Journal of Warburg and Courtauld Institutes, 1967, p.403.

⁷¹ Na edição de Gombrich houve provavelmente um erro de impressão, já que traz a palavra *Nonsignor*, inexistente em italiano. A edição de Pastor traz a palavra *monsignor*. Com este termo, Beatis refere-se a Henrique III, Conde de Nassau.

1.2.2 - Lodovico Guicciardini. *Descrição de M. Lodovico Guicciardini, de todos os Países-Baixos, também chamados de Germânia Inferior (1567)*.⁷²

Jerônimo Bosch de ‘s-Hertogenbosch⁷³, inventor nobilíssimo e maravilhoso de coisas fantásticas e bizarras.

Jerônimo Cock, inventor e grande divulgador por meio de estampa da obra de Jerônimo Bosch.

Pedro Brueghel de Breda, grande imitador da ciência e fantasias de Jerônimo Bosch, de onde também adquiriu o apelido de segundo Jerônimo Bosch.

Girolamo Bosco di Bolduc, inuentore nobilíssimo, & maraviglioso di cose fantastiche e bizarre.

Girolamo Cock, inuentore, & gran diuugatore per via de stampa dell’opere di Girolamo Bosco.

Pietro Brueghel di Breda grande imitatore della scienza, & fantasie di Girolamo Bosco, onde n’ha anche acquistato il soprano de di secondo Girolamo Bosco.

⁷² GUICCIARDINI, Lodovico. *Descrittione di M. Lodovico Guicciardini, Patritio Fiorentini, di tutti i Paesi Bassi, altrimenti detti Germania Inferiore*. Anversa: 1567, p. 98-100

⁷³ Preferimos manter a grafia do nome da cidade como é em holandês.

1.2.3 - Gonçalo Argote de Molina.

*Livro de montaria que mandou escrever o muito alto e muito poderoso Rei Don Alonso de Castela e de Leão, último deste nome (1582).*⁷⁴

Da mão de Jerônimo Bosch, pintor de Flandres, famoso pelos disparates de sua pintura, veem-se oito tábuas, uma delas de um estranho menino que nasceu na Alemanha, que sendo de três dias nascido, parecia de sete anos, que ajudado com feíssimo talhe e feição, é figura de muita admiração, a quem sua mãe está envolvendo em suas mantas. As outras tábuas são tentações de Santo Antão.

De mano de Hieronimo Bosco, pintor de Flandes famoso, por los disparates de su pintura: se ven ocho tablas la una dellas de un extraño muchacho que nació en Alemania, que siendo de tres dias nascido, parecia de siete años, que ayudado con feyssimo talle y gesto, es figura de mucha admiracion, a quien su madre está embolbiendo en sus mantillas. Las otras tablas son tentaciones de San Antonio.

⁷⁴ ARGOTE DE MOLINA, Gonçalo. *Libro de la montería que mandó escribir el muy alto y muy poderoso Rey Don Alonso de Castilla, y de Leon, ultimo deste nombre*. Sevilha: 1582, Cap. XLVII.

1.2.4 - José de Sigüenza – *História da Ordem de São Jerônimo (1595-1605)*⁷⁵

Discurso VI

Entre os cheios destas janelas estão alguns quadros grandes que se assentam sobre os azulejos, que estão, debaixo para cima, a cinco pés, e mais no alto.

Três destes quadros são de Jerônimo Bosch, distinto homem na pintura, de quem faremos adiante memória para descobrir algo do muito que abraça seu engenho.

Discurso VIII

Uma destas está adornada com excelentes quadros de pintura, uns de Bassano e outros de Jerônimo Bosch, e de outros mestres que deixo de dizer o que são até o seu tempo.

Entre los maçizos de estas ventanas ay algunos quadros grandes que assientan sobre los azulejos, que estan por lo bajo de la parede cinco pies y mas en alto. Los tres destos quadros son de Geronimo Bosque, estraño hombre en la pintura, de quien haremos adelante memoria para descubrir algo de lo mucho que abraça su ingenio.

La una de estas esta adornada con excelentes quadros de pintura, vnos de Basan y otros de Geronimo Bosque, y de otros maestros que dexo de dezir lo que son hasta su tiempo.

⁷⁵ SIGUENZA, Jose. *Historia de la Orden de San Jeronimo*. Tomo I Bailly, Bailliere e hijos Editores: Madrid, 1909.

1.3 – Imagens

Fig. 1 – Jerônimo Bosch

O Jardim das Delícias Terrenas (detalhe do painel central)

Óleo sobre madeira

Museu Del Prado, Madri

Fig. 2 – Jerônimo Bosch

O Campo Tem Olhos, A Floresta Tem Orelhas

Pena e Bistre, 20,2 x 12,7 cm

Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz, Berlim

Fig. 3 – Anônimo

Domingos Lampsone

Pictorum aliquot celebrium Germaniae inferioris Effigies, 1572.

Fig. 4 – Anônimo

Domingos Lampsone

Pictorum aliquot celebrium Germaniae inferioris Effigies, 1572.

Fig. 5 – Anônimo

Domingos Lampsone

Pictorum aliquot celebrium Germaniae inferioris Effigies, 1572.

Fig. 6 - Pedro Bruegel, o Velho.

O Triunfo da Morte

Óleo sobre tela, 117 x 162 cm

Museu Del Prado, Madri

Fig. 7 – Jerônimo Bosch

As Tentações de Santo Antão (Painel central)
Óleo sobre madeira, 131,5 x 119cm
Museu Nacional de Arte Antiga, Lisboa

Fig. 8 – Pedro Bruegel, o Velho

Provérbios Holandeses
Óleo sobre tela – 117 x 163cm

Berlim, Gemäldegalerie
Fig. 9 – Jerônimo Bosch

As Tentações de Santo Antônio (Versos das portas do tríptico)
Grisalha sobre madeira, 131 x 53cm (cada)
Lisboa, Museu Nacional de Arte Antiga

Fig. 10 – Pedro Bruegel, o Velho

Dulle Griet (detalhe)
Óleo sobre tela
Antuérpia, Museum Mayer van den Bergh

Fig. 11 – Jerônimo Bosch

O Juízo Final (detalhe do painel central)

Óleo sobre madeira

Viena, Gemäldesammlung der Akademie der bildenden Künste

Capítulo 2 - Descrições judicativas

2.1 - Introdução

Neste capítulo encontram-se traduzidos textos de diversos gêneros, a saber, história, biografia, crônica, dicionário, tratado, que trazem descrições e juízos sobre Bosch e suas obras. Com “descrições judicativas” pretendemos circunstanciar estes textos.

O louvor de gênero epidítico é comum a estes excertos. Neles são enaltecidos Bosch e, especialmente, suas obras, julgadas como “morais” e “devotas”, o que os evidencia didáticos, pois prescrevem aos homens as virtudes e a exclusão dos vícios e pecados. Isto afasta o pintor das censuras recebidas, das quais chegaram a nós somente algumas, de textos do século XVII, em que Bosch é mostrado licencioso, herético e ateu.

Ao mesmo tempo, há a qualificação das invenções e da figuração de Bosch, em que são destacadas a representação dos costumes e afetos humanos, as hagiografias, as cenas bíblicas, e principalmente as cenas infernais, com grande variedade de monstros e diabos, que ora fazem rir, ora causam pavor. A vinculação destas ao âmbito do admirável, maravilhoso, milagroso, também é comum aos excertos, ocorrendo ainda os adjetivos “estranhas”, “fantásticas”, “bizarras”, “caprichosas” como qualificativos das obras.

2.1.1 – Felipe de Guevara

A mais antiga⁷⁶ dessas descrições está no *Comentarios de la Pintura*⁷⁷, redigido pelo fidalgo, colecionador de artes e erudito espanhol Dom Felipe de Guevara, que

⁷⁶ Não é conhecida a data de escrita do texto, mas estudiosos acreditam ter sido próximo da morte de Guevara, em 1563. Cf.: SÁNCHEZ CANTÓN, F. J. *Fuentes literarias para la historia del arte español*. Tomo I, Siglo XVI. Madri: Centro de Estudios Historicos, 1923, e DUEÑAS, Elena Vazquez. *Los Comentarios de la pintura de Felipe de Guevara*. In: *Anales de Historia del Arte*. Madri: Universidad Complutense de Madrid, 2010. p. 371.

⁷⁷ O manuscrito original se perdeu e só em 1786 uma cópia teria sido encontrada por acaso, numa pequena cidade da Espanha, segundo narra Dom Antonio Ponz, que o publicou em 1788, após pesquisas sobre o autor: “(...)o atual senhor deão de Plasencia, Dom Josef Alfonso de Roa, (...) encontrou este manuscrito em uma tenda de livreiro daquela cidade” Ponz, aliás, não apenas introduz o texto de Guevara com um prólogo, no qual louva as virtudes do fidalgo como conhecedor das artes, como também redige notas instrutivas pari passu ao texto, que não competem com o escrito de Guevara, como afirma: “poderia muito bem ter aumentado muitas notas, e não sem propósito para alguns leitores, mas o abandonei, para que estas não superassem o principal da obra, e porque para os que entendem, basta as que vão postas”. PONZ, A. *Comentarios da Pintura*, Prólogo, p. II e XIV. Tradução nossa do espanhol: “el actual Señor

dedica o livro ao rei Felipe II da Espanha, a quem a viúva de Guevara, Dona Beatriz de Haro, vendou suas obras de Bosch.⁷⁸

O texto de Guevara é um misto dos gêneros instrutivo e epidítico que transpõe, em algumas passagens, o *Da Arquitetura* de Vitrúvio, mas, sobretudo, o livro XXXV da *História Natural* de Plínio, o Velho, de quem parafraseia trechos referentes à história da pintura, tratando dos pintores antigos, egípcios, gregos e romanos. Louva ainda alguns pintores modernos, como os italianos Rafael e Michelangelo e os flamengos Van Eyck, Van der Weyden e Patinir, resgatando a tópica do renascimento das artes, que se lê em Plínio, o Velho.

O excerto sobre a obra de Bosch está inserido nas biografias dos pintores gregos. Guevara, ao tratar de Antifilo, afirma haver semelhança entre o gênero de pintura deste, o *gryllos*⁷⁹, e a pintura do flamengo. A menção dos *grylloi* remete ao do texto de Plínio, o Velho, que de Antifilo, diz: “Por outro lado, pintou uma compleição ridícula, jocosamente nomeada *gryllos*, de onde este gênero de pintura ter sido chamado *gryllos*. Ele nasceu no Egito e aprendeu com Ctesideno”.⁸⁰

Gryllos, γρύλος, significa “pequeno porco”, ou ainda, “congro”, peixe semelhante às enguias. Jurgis Baltrušaitis, ao examinar esculturas cujos corpos são formados de cabeças com pernas, relaciona-as aos *Gryllos* descritos por Plínio, o Velho:

Chamamos essas figuras esculpidas de *gryllos*, de acordo com um texto de Plínio, o Velho, relativo à caricatura de um certo *Gryllos* (leitão), feita por um contemporâneo de Apeles, Antifilo, o Egípcio. Servindo primeiramente para designar, em geral, figuras muito deformadas do gênero satírico da

Dean de Plasencia, Don Josef Alfonso de Roa, (...) encontró este *manuscrito en una tienda de librero de aquella ciudad*.” “*Pudiera muy bien haber aumentado muchas notas, y no fuera de proposito para algunos lectores; pero lo he dexado; porque éstas no superasen lo principal de la obra, y porque para los que entienden bastan las que van puestas*.”

⁷⁸ A família Guevara vivia em Flandres e trabalhava diplomaticamente em cortes espanholas, austríacas e borgonhesas. Dom Diego de Guevara, pai de Felipe, trabalhou como embaixador na corte do Duque da Borgonha, e do mesmo modo que Bosch, fazia parte da Irmandade de Nossa Senhora, círculo religioso sediado em ‘s-Hertogenbosch. Há indícios de que Dom Diego teria sido um dos clientes do pintor flamengo. Cf. DUEÑAS, Elena. V., DÍAZ, Juan Carlos G., BRINQUIS, Maria del Carmo H. *El Comentario de la Pintura y Pintores Antiguos de Felipe de Guevara*. In: Documenta & Instrumenta. Madri: Universidad Complutense de Madrid, 2013, p. 100 e GIBSON, W. *Hieronymus Bosch and the Mirror of Man*, “Oud-Holland Vol. 87, No. 4, 1973, p. 207.

⁷⁹ Comumente, estudiosos trazem o termo *gryllos* para o singular, e *grylloi*, para o plural. Utilizaremos esta convenção.

⁸⁰ PLÍNIO, o Velho. *História Natural*, Livro XXXV, cap. 37: “*Idem iocosis nomine Gryllum deridiculi habitus pinxit, unde id genus picturae grylli uocantur. Ipse in Aegypto natus didicit a Ctesideno*”. Tradução nossa do inglês: “*On the other hand, again, he painted a figure in a ridiculous costume, known jocosely as the Gryllus; and hence it is that pictures of this class are generally known as "Grylli."* Antiphilus was a native of Egypt, and received instruction in the art from Ctesidemus”

pintura, o nome terminou por ser aplicado exclusivamente aos glíficos, representando seres cujos corpos são compostos de cabeças. Sem dúvida, as pedras gravadas com estas efígies tinham poderes mágicos. Uma força sobrenatural brota do deslocamento, da repetição, de um monstruoso engrandecimento e da mistura de formas viventes. Segundo Blanchet, a palavra "crescimento", acompanhando um *gryllo*, e a frequência das cabeças de carneiro, indicam que estes fetiches foram usados para a fertilidade e riqueza.⁸¹

Baltrušaitis entende os *grylloi* como seres em que há misturas de corpos [fig. 1], também chamados “heteróclitos”. O historiador entende, ainda, a passagem de Plínio na qual Antifilo pintou algo como uma caricatura de homem com feições de porco, vinculando os *gryllos* ao gênero satírico. Em Plínio, como lemos, os *grylloi* são figuras ridículas, mas não há especificação do que, nestas figuras, leva ao riso. Podemos relacionar os *gryllos* ao heteróclito proposto por Horácio, logo no início da *Epístola aos Pisões*:

Suponhamos que um pintor entendesse de ligar a uma cabeça humana um pescoço de cavalo, ajuntar membros de toda procedência e cobri-los de penas variegadas, de sorte que a figura, de mulher formosa em cima, acabasse num hediondo peixe preto; entrados para ver o quadro, meus amigos, vocês conteriam o riso?⁸²

Na sequência do texto, Guevara afirma que Bosch pinta monstros e quimeras, indicando a relação destes com os *grylloi*.

Monstros, como já mencionado, são seres ligados às *mirabilia*, e há variação sobre sua geração. Enquanto em alguns autores há a idéia de desvio, Aristóteles⁸³ e

⁸¹ BALTRUŠAITIS, Jurgis. *Le Moyen Age Fantastique*. Paris: Armand Colin, 1955. Tradução nossa: “On a appelé ces figurines gravées des grylles, d’après un texte de Plinie l’Ancien, relatif à la caricature d’un certain Gryllos (porcelet), due à un contemporain d’Apelle, Antiphilos l’Égyptien. Servant d’abord à désigner, en général, le genre satirique de la peinture à fortes déformations, le nom finit par être appliqué exclusivement à la glyptique représentant des êtres dont le corps est composé de têtes. Sans doute, les pierres gravées avec ces effigies avaient-elles des pouvoirs magiques. Une force surnaturelle jaillit du déplacement, de la répétition, d’un monstrueux agrandissement et du mélange des formes vivantes. Selon Blanchet, le mot “accroissement”, accompagnant un grylle, et la fréquence des têtes de bélier, indiqueraient que ces fétiches avaient trait à la fertilité et à la richesse”.

⁸² HORÁCIO. *Arte Poética*. Trad. Jaime Bruna. São Paulo: Ed. Cultrix, 1997, p. 55.

⁸³ Aristóteles, em *A Geração dos Animais*, ao discorrer sobre a semelhança entre pais e filhos, afirma: “outros não lembram seres humanos em nada em sua aparência, e são tão diferentes que lembram monstros (τέρας), e dessa forma, alguém que não lembra seus pais é na verdade, de certa maneira, um monstro (τέρας), uma vez que, nestes casos, a natureza desviou-se da generalidade”. Tradução nossa do inglês: “others do not take after a human being at all in their appearance, but have gone so far that they

Lucrécio⁸⁴, por exemplo, há, em outros, a vinculação desses seres à providência divina, como em Santo Agostinho⁸⁵ e Santo Isidoro de Sevilha⁸⁶ assim, conforme a vontade de Deus. A etimologia de monstro remete aos termos latinos *monstrare* e *monere*, respectivamente “mostrar, indicar” e “advertir, avisar”. O mesmo ocorre com o termo grego, τέρας, que também significa “sinal”, “portento”, “presságio”.

Desde a Antiguidade, estes seres aparecem nos textos dos mais diversos gêneros, ora como seres naturais, dotados de estranhas características, como membros sobressalentes, proporções exageradas, ou mistos de dois ou mais seres⁸⁷, ora como seres sobrenaturais enviados por alguma divindade para advertir os homens de algo, ou seja, no sentido de portentos, prodígios ou presságios⁸⁸; ou ainda, como seres infernais pertencentes às legiões do Diabo.⁸⁹

As obras de Bosch estão repletas de monstros/demônios heteróclitos. Por exemplo, no tríptico *Juízo Final*, que hoje se encontra na Academia de Belas Artes de Viena, há centenas, das quais, destacamos três, que resumem as características supracitadas: a primeira, um ovo com pernas, aparentemente humanas, está atravessado por uma flecha e tem uma pequena rachadura que forma uma fenda em sua parte

resemble a monstrosity, and, for the matter of that, anyone who does not take after his parents is really in a way a monstrosity, since in these cases Nature has in a way strayed from the generic type.” In: ARISTÓTELES. *Generation of Animals*. Trad. Ingl: A. L. Peck. Loeb: 1949, p. 401, 767 b.

⁸⁴ Para Lucrécio, a natureza pode gerar monstros, mas esses não podem se perpetuar, pois a ausência de membros vitais, como boca, braços ou sexo, que lhes é característica, impede sua sobrevivência: “Foi nessa altura que a Terra tentou criar numerosos monstros de estranho aspecto e membros, por exemplo, o andrógino, intermediário entre os dois sexos, e que não é nem um nem outro e que de ambos se afasta, e os seres que não tinham pés ou que não tinham mãos, e também os que não tinham boca e eram mudos e os que se encontravam cegos e sem face e os que tinham os membros inteiramente presos ao corpo, e não podiam fazer coisa alguma, nem andar nem evitar o mal nem apanhar aquilo que seria útil. Outros monstros criava e outros portentos, e tudo inútil porque a natureza lhes impediu o crescimento e não puderam alcançar a desejada flor da idade nem encontrar alimento nem unir-se pelo ato de Vênus.” LUCRÉCIO. *Da Natureza*. Col. Os Pensadores. Vol. 5 Trad. Agostinho da Silva. Abril S. A.: São Paulo, 1973, Livro V, 837, p. 115.

⁸⁵ AGOSTINHO. *A cidade de Deus (Contra os pagãos)*. Petrópolis: Vozes, 1990. Livro XVI, cap. 8, p. 229.

⁸⁶ “a vontade do Criador é a natureza do todo criado. Em consequência, o portento não se realiza contra a natureza, mas contra a natureza conhecida”. ISIDORO DE SEVILHA. *Etimologías*. Trad. Jose Oroz Reta e Manuel Marcos Casquero. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 2006, p. 880. (Tradução nossa do espanhol)

⁸⁷ PLÍNIO, o Velho. *História Natural*. Livro VII, Cap 2 e 3 e Livro VIII Cap. 30 e 33. CLÁUDIO HELIANO, *Aelian: on the characteristics of animals*. Trad. A. F. Scholfield. London: William Heinemann, 1950. Livro III, XII, 3.

⁸⁸ Sebastian Brant, escreve em 1495 um texto relacionando o nascimento de um “monstro”, isto é, uma criança com duas cabeças, a eventos políticos de sua pátria: “Penso que só há um cérebro e uma razão nessa cabeça e acredito sinceramente que Deus quer inaugurar o tempo em que o reino será unificado e onde o gládio espiritual e o gládio temporal também sejam reunidos sob uma única cabeça”. ⁸⁸BRANT, S. Apud: KAPPLER, Claude. *Monstros, demônios e encantamentos no fim da Idade Média*. Trad. Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 1991, p. 340.

⁸⁹ Cf. KAPPLER, Claude. *Monstros, demônios e encantamentos no fim da Idade Média*. Trad. Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

superior. Através dessa, de dentro do ovo surge a cabeça de um animal, talvez um demônio filhote, que observa o exterior. As pernas espinhosas do ovo têm proporções maiores que as demais pernas humanas representadas e calçam botas vermelhas [Fig. 2]. A segunda figura, representada no mesmo plano que a primeira, é um demônio constituído a partir de diversos animais (focinho, rabo e bigode como os de um mamífero roedor, pés de réptil e postura humana). Monta, como se a um cavalo, uma mulher seminua, enquanto decepa com uma faca o braço de um pecador. Usa um escudo nas costas, que dá a impressão de ser um casco de tartaruga, e um capacete adornado com mechas de cabelos negros, ligeiramente cacheados [Fig. 3]. A terceira, veste trajes femininos, uma túnica vermelha e um véu branco, semelhante ao de uma freira. Em uma frigideira, frita partes de um pecador (cabeça, braços e pernas), que embora desmembrado, não parece morto. O demônio tem mãos e rosto humanos, corpo achatado, pés de pato e um pequeno rabo, negro como os pés. Em sua cintura, uma bainha, que guarda uma faca ou espada de pequeno porte [Fig 4].

Já “quimeras”, do grego *Χίμαιραν* onde significa “cabra”, aparece em textos gregos e romanos como um monstro que habita uma montanha na Lícia, com o mesmo nome, mistura de leão, cabra, serpente, como descreve Homero, na *Ilíada*:

(...) a Quimera inexpugnável
Mandou-lhe exterminar: tinha esse monstro,
De raça divinal que não terrestre,
A cara de leão, de serpe a cauda,
Caprino ventre, ignívoma a garganta.⁹⁰

E Hesíodo, na *Teogonia*, que a descreve com três cabeças soprando fogo:

Ela pariu a Cabra (*Χίμαιραν*) que sopra irrepelível fogo,
A terrível e grande e de pés ligeiros e cruel,
Tinha três cabeças: uma de leão de olhos rútilos,
Outra de cabra, outra de víbora, cruel serpente.
Na frente leão, atrás serpente, no meio cabra,
Expirando o terrível furor do fogo aceso.
Agarrou-a Pégaso e o bravo Belerofonte.⁹¹

⁹⁰ HOMERO, *Ilíada*, VI, 179. Trad. Manuel Odorico Mendes. Disponível em: <http://www.ebooksbrasil.org/adobeebook/iliadap.pdf>. Acessado em 04/09/2013.

⁹¹ HESÍODO, *Teogonia*. Trad. Jaa Torrano. São Paulo, Iluminuras, 2007. 319-325, p. 119.

A quimera é um heteróclito[fig. 5] e, admitindo-se a interpretação de Baltrušaitis dos *gryllos*, há uma semelhança entre estes e as “quimeras” de Bosch.

Advertindo seus leitores sobre as obras falsas de Bosch⁹² [fig. 6] em circulação na época, que chegam a ser “infinitas”, Guevara afirma que os monstros e quimeras pintados pelo flamengo são seres do Inferno ou do Purgatório. Desse modo, quando Bosch os pintou, o fez com decoro, seguindo as regras do gênero nestas invenções. Guevara propõe um método para afastar de Bosch as falsas pinturas: se a obra trazer monstruosidades mas não tiver como matéria Inferno ou Purgatório, não será de Bosch, mesmo que tenha sua assinatura.

Bosch é louvado como pintor decoroso e prudente, ao contrário de seus falsificadores, vituperados como pintores sem juízo e discrição, em que os monstros e diabos aparecem em circunstâncias não infernais. Após falsificarem a assinatura do pintor, colocam, como escreve, as obras em chaminés, para que a fumaça as deteriore, fazendo-as parecer mais antigas do que são.

Por fim, Guevara menciona um discípulo de Bosch, não um falsificador, mas um imitador da paciência e diligência do mestre, que, por venerá-lo, ou por valorizar suas pinturas, assinava-as com o nome do mestre. Fazendo-os superá-lo, Guevara, atribui a ele uma pintura maravilhosa, que parece ser a famosa mesa, hoje no Museu do Prado, modernamente intitulada *Os Sete Pecados Mortais e os Quatro Novíssimos do Homem* [fig. 7].

O engenho e a raridade desta obra, sobretudo o quadro da inveja, emula, segundo Guevara, as pinturas de Aristides, mencionado por Plínio, o Velho: “Aristides de Tebas, o primeiro de todos os pintores a expressar o ânimo e afetos dos homens, e suas perturbações, chamados pelos gregos de *éthe*, foi um pouco duro no colorir”.⁹³

⁹² Existem inúmeras obras assinadas com o nome de Bosch, mas que, segundo estudiosos, foram pintadas por anônimos anos após a sua morte. As análises científicas, com exames de superfície, de radiação, fotografia, análise química e de pigmento, etc, vêm tentando constatar autoria de algumas dessas obras. Cf. TOLNAY, Charles de. *Hieronymus Bosch*. Nova York: Reynal and Company, 1966. MARIJNISSEN, Roger-Henri e RUYFFELAERE, Peter. *L'ABCdaire de Jérôme Bosch*. Paris: Flammarion, 2001. HITNER, Sandra D. A. Corrêa. *Jheronimus Bosch e “As Tentações de Santão Antão”*: Museu de Artes de São Paulo Assis Chateaubriand-MASP. Dissertação de Mestrado. Campinas: Unicamp, 1998.

⁹³ PLÍNIO, o Velho. Livro XXXV, cap. 36. Tradução nossa do inglês: “One of the contemporaries of Apelles was Aristides of Thebes; the first of all the painters to give full expression to the mind and passions of man, known to the Greeks as *ἡθῆ*, as well as to the mental perturbations which we experience: he was somewhat harsh, however, in his colours.” Texto latino: “Aequalis eius fuit Aristides Thebanus. is omnium primus animum pinxit et sensus hominis expressit, quae vocant Graeci *ἡθῆ*, item perturbationes, durior paulo in coloribus.”

Guevara toma os *éthe* em duas de suas acepções, “costumes” e “caracteres”, classificando, com isso, Bosch e seu discípulo como pintores morais.

2.1.2 - Marcus Van Vaernewyck

O segundo excerto traduzido é parte do *Van die beroerlicke tijden in die Nederlanden en voornamelick in Ghendt*⁹⁴, do historiador flamengo Marcus Van Vaernewyck. O livro é uma crônica do episódio conhecido como *Beeldenstorm*⁹⁵, a série de revoltas calvinistas iconoclastas, ocorridas nos Países Baixos, mais especificamente em Flandres, entre os anos de 1566 e 1568.⁹⁶

Ao longo de dez livros, Van Vaernewyck narra cronologicamente os eventos da *Beeldenstorm*, começando pelos acontecimentos políticos que a antecedeu, e depois, os próprios episódios iconoclastas (onde há a menção a Bosch, Livro II). Narra, também, o que a eles sucedeu: a chegada das tropas espanholas, enviadas pelo rei Felipe II para pôr termo ao conflito e que lideradas pelo Duque de Alba⁹⁷ massacraram as tropas flamengas, lideradas pelo príncipe Guilherme I de Orange-Nassau.⁹⁸

Van Vaernewyck, sacristão da Igreja de São Jacó em Gante⁹⁹, censura a violência, tanto dos iconoclastas calvinistas, que assassinaram sacerdotes católicos, queimaram igrejas e destruíram imagens, quanto dos soldados espanhóis, que executaram de modo atroz diversos rebeldes calvinistas. O texto difere, portanto, de seus outros livros, *Den spiegel der Nederlandscher audtheyt* e *Historie des Belgis*, onde há referências a seres fantásticos.

A referência a Bosch aparece no episódio da destruição da igreja de Santa Faraildes, em Gante. O sacristão diz não saber ao certo o que lá foi destruído, e menciona uma pintura religiosa dele, julgada como sendo “uma de suas melhores peças”, que traz Jesus carregando a cruz, cena repetida algumas vezes pelo pintor [fig. 8, 9].

Destaca-se, em seu juízo sobre Bosch, a fama deste como pintor de diabos: “mestre Jerônimo Bosch, que é chamado de ‘o fazedor de diabos’, porque é incomparável no que diz respeito a fazer diabos”. Com isto, Van Vaernewyck alça

⁹⁴ Sobre os tempos turbulentos nos Países Baixos, principalmente em Gante.

⁹⁵ Literalmente, “iconoclastia”.

⁹⁶ O texto ficou arquivado por três séculos na Universidade de Gante, quando foi descoberto e publicado entre os anos de 1872 e 1881, por Ferdinand Vanderhaegen.

⁹⁷ Cf. p. 107.

⁹⁸ Cf. p. 133.

⁹⁹ VAN HOECKE, Kwinten. *Marcus van Vaernewijck, Van die beroerlicke tijden in die Nederlanden en voornamelick in Ghendt 1566-1568*. Gante: Universiteit Gent, 2007-2008, p. 6.

Bosch sobre seus rivais, principalmente no que diz respeito à pintura de figuras diabólicas, já que para ele, suas demais obras “foram apenas medíocres”.

2.1.3 – Giorgio Vasari

A seguir, temos traduzidos dois excertos de Vasari que não constam na edição de 1550 das *Vite*. Como se sabe, em 1568, o texto foi republicado, com revisões e ampliações, dentre as quais, dois capítulos em que Bosch é citado: *Vida de Marcantonio Bolognese e outros gravadores* e *Dos Diversos Artífices Flamengos*¹⁰⁰.

No primeiro, Vasari trata de gravuras, primeiramente de Bolognese, e depois de outros gravadores, estando entre eles o já mencionado Jerônimo Cock. Este publicava em sua editora gravuras de diversos artífices, algumas a partir de placas entalhadas pelos próprios, outras, a partir das entalhadas por artífices que ele contratava, e que reproduziam a obra de outros mestres¹⁰¹, assim como as entalhadas pelo próprio Cock.

Vasari descreve brevemente gravuras de Bosch impressas por Cock, e hoje perdidas. Destaca-se nessa descrição o argumento¹⁰², que enfatiza a copiosidade das figuras na obra de Bosch: “e tantas outras fantásticas e caprichosas invenções que seria fastidioso querer raciocinar sobre todas”, assim como as invenções, como uma de um alquimista que destila o próprio cérebro e outra com São Martinho em um barco repleto de diabos “em bizarríssimas formas”.¹⁰³

Na descrição da gravura dos sete pecados, Vasari relaciona o fantástico com o ridículo ao fantástico, ao mencionar demônios. Essa descrição coincide com as

¹⁰⁰ A estudiosa Ana Resende acredita que as correspondências entre Vasari e Lampsonius levaram o aretino a escrever sobre os pintores flamengos. Cf. RESENDE, Ana. *Flandres reconsiderada: a seção “Dos Diversos Artífices Flamengos” de As Vidas dos Mais Excelentes Pintores, Escultores e Arquitetos, de Giorgio Vasari, como fonte para o estudo da relação Itália/Flandres no século XVI*. Unicamp, RHAA, 9, p.160.

¹⁰¹ Vasari refere-se a gravuras feitas pelo próprio Cock a partir de pinturas de Martin Van Heemskerck e Frans Floris. Entre os gravadores de Cock, estavam ainda Dirck Volkerts Coornhert e Phillipe Galle, também citados por Vasari.

¹⁰² Vasari traz o mesmo argumento para tratar de Piero di Cosimo. Argumento semelhante também é usado por Beatis. Cf. p. x

¹⁰³ Há no inventário de Cock a menção de uma placa de cobre de Bosch que poderia ser a matriz da gravura mencionada por Vasari. Cf. p. 129. Bosch parece ter feito algumas obras com a história de São Martinho, embora nenhuma delas tenha chegado aos nossos tempos. Além disso, há, no inventário do rei Felipe II da Espanha, menção de uma pintura de Bosch com um “São Martinho e muitos pobres”, que também poderia ser a fonte da gravura referida. Cf. p. 126. Há, ainda, uma gravura atribuída a Joannes e Lucas van Doetecum, feita a partir de um seguidor de Bosch, assinada, inclusive, com o nome de Bosch, em que São Martinho é figurado num barco, com alguns aleijados e mendigos [fig. 10]. O estudioso Kerry Barnett afirma que a gravura foi feita para a editora de Cock. Cf.: BARRET, Kerry. *Boschian Bruegel, Bruegelian Bosch: Hieronymus Cock's Production of “Bosch” Prints*. Journal of Netherlandish Art: <http://www.jhna.org/index.php/past-issues/volume-5-issue-2-2013/209-boschian-bruegel-bruegelian-bosch-hieronymus-cocks-production-of-bosch-prints>.

descrições de Guevara, Guicciardini e Beatis: as figuras de Bosch, estranhas, bizarras, fantásticas, como também abundantes e variadas, deleitam o espectador.

Já o segundo excerto¹⁰⁴ foi extraído do capítulo *Dos Diversos Artífices Flamengos*, das *Vite* de Vasari. Aqui, de modo breve, o escritor narra a história da arte flamenga e de seus artífices, dos quais afirma ter conhecido muitos, que vieram à Itália aprender a maneira italiana. Louva-os, iniciando pelos irmãos Van Eyck, supostos descobridores da pintura a óleo, idéia também difundida por Lampsonne, com quem Vasari se correspondia.¹⁰⁵

Bosch é descrito ao lado de Brueghel, o Velho, e ambos são tidos como imitadores de Frans Mostaert, o que não faz sentido, pelo menos em relação a Bosch, que morreu antes do nascimento deste. Com o termo “*fantasticherie*”, Vasari qualifica as pinturas de Mostaert, que, segundo ele, Bosch imitou. Traz também os termos “*bizarrie, sogni et imaginations*” para qualificar as obras de Mostaert.

Fantasia, imaginação e sonho são termos que se relacionam, desde a Antiguidade. Imaginação, deriva do termo latino, *imaginatio*, que traz frequentemente o termo grego *phantasia*, que tem muitos significados: falsa imagem, falsa aparição (sendo assim sinônimo de *phantasma*),¹⁰⁶ engano.¹⁰⁷ No século XVI, *phantasia*, *phantasma* e sua freqüente tradução para o vernáculo, mantida *imaginatio* aparecem, sobretudo, em relação com conceitos aristotélicos. No *De Anima*, o filósofo trata da *phantasia* como uma das faculdades da alma, distinta da percepção e do pensamento: “pois a imaginação (*phantasia*) é algo diverso tanto da percepção sensível quanto do raciocínio; mas a imaginação não ocorre sem percepção sensível, e tampouco sem a imaginação ocorrem suposições”.¹⁰⁸

No sentido mais amplo, *phantasia* para Aristóteles é a ocorrência ou a aparição de imagens ao intelecto. Difere da sensação, pois esta é “ou uma potência como a visão ou uma atividade como o ato de ver”,¹⁰⁹ embora o próprio termo,

¹⁰⁴ Ana Resende traduziu todo o capítulo *Di Diversi Artefici Fiamminghi*, das *Vite* de Vasari de 1568. Idem, ibidem, p.159-167.

¹⁰⁵ “Jan Van Eyck, pintor / Eu, que pela primeira vez mostrei, com meu irmão / Hubert, como as brilhantes cores misturam-se ao / óleo de linho, maravilhei a rica e florescente Bruges / com a descoberta que ignorara, talvez, o próprio / Apeles, e que nossa bravura não tardou em difundir / pelo mundo inteiro.” In: BERBARA, Maria. In: *Propria Belgarum laus: Domenicus Lampsonius e as Pictorum aliquot celebrium germaniae inferioris effigies*. RHHa, 8. Campinas: Unicamp, 2007, p. 20.

¹⁰⁶ PLATÃO, *A República*, 382a.

¹⁰⁷ PLATÃO, *Teeteto*, 152c.

¹⁰⁸ ARISTÓTELES, *De Anima*, Trad. Maria Cecília Gomes dos Reis. São Paulo: Editora 34, 2006, 427b.

¹⁰⁹ Idem, ibidem, 428 a.

phantasia, derive de *phaos*, luz, uma vez que sem luz não se pode ver.¹¹⁰ Em Aristóteles, ainda, a *phantasia* aparece também vinculada ao sono (*hypnos*), pois, neste, há aparições mesmo sem sensação.¹¹¹ Tais aparições são os *oneiros*, sonhos.

Sobre estes, há quase que consenso, desde a Antiguidade, o de que têm vínculo com o mundo divino. Filósofos, historiadores e poetas geralmente os tratam como avisos divinos ou presságios sobre o futuro. Também é freqüente a relação do sonho com a noção de *phantasma*, falsa aparição, ou sensação enganosa.¹¹²

Para Aristóteles, os sonhos são “imagens que provém do movimento das impressões sensíveis”¹¹³ enquanto dormimos. Os órgãos sensoriais produzem as imagens que vemos quando sonhamos, e isto depende do estado corporal daquele que dorme, sendo o movimento do sangue, o excesso de calor e até mesmo a embriaguez, fatores que incidem diretamente na clareza ou obscuridade dos sonhos, em seu caráter ilusório e incoerente. Aristóteles, em *Da Adivinhação pelo Sonho*, argumenta que os sonhos não podem ser enviados pelos deuses, já que os animais também podem sonhar¹¹⁴. Além disso, atribui os sonhos proféticos à coincidência e somente em raras ocasiões, homens nobres podem tê-los.

Em outro trecho das *Vite*, Vasari refere *O Comentário do Sonho de Cipião de Cícero* de Macróbio, que divide os sonhos, isto é, “tudo aquilo que vemos enquanto dormimos”,¹¹⁵ em cinco categorias, de acordo com os gregos: *oneiros* (traduzidos para o latim como *somnium*), *hórama* (*visio* em latim), *khremastimos* (*oraculum* em latim); *enypnion* (*insomnium* em latim) e *phántasma*. Destes, os três primeiros são inspirados pelos deuses e os dois últimos, não, sendo irrelevantes do ponto de vista profético. Os *insomnium* ocorrem como reflexos de preocupações do corpo ou da alma, como um apaixonado que sonha com sua amada, ou com sua falta. Já os *phantásmata* são aparições do estágio anterior ao do sono profundo, uma

¹¹⁰ Idem, ibidem, 429 a.

¹¹¹ idem, ibidem, 428 a.

¹¹² Em Homero (*Ilíada*, II, 1-35), Ôneiros é o demônio do sonho enviado por Zeus a aparecer a Agamenon com o propósito de enganá-lo. Em Hesíodo (*Teogonia*, 211), Ôneiro, é a personificação dos sonhos, sendo Filho da Noite (*Nix*) e irmão do Sono (*Hipnos*). Em Platão, os sonhos aparecem como ordem divina que impele Sócrates à filosofia (*Fédon*, 60e), mas também como sensação enganosa, utilizado pelo filósofo para refutar as teses de que conhecimento é sensação (*Teeteto*, 151e, 157e).

¹¹³ ARISTÓTELES. *Parva Naturalia*. Trad. Jorge A. Serrano. Madri: Alianza Editorial, 1993, p. 111, 462a.

¹¹⁴ ARISTÓTELES. *Da Adivinhação pelo Sonho*. 462b a 463b.

¹¹⁵ MACROBIO, *O Comentário do Sonho de Cipião de Cícero*. Trad. Jordi Raventós. Madri: Ed. Siruela, 2005, p. 33.

“primeira nuvem de adormecimento. Quem apenas começa a dormir, acreditando que, todavia, está desperto, imagina que vê figuras que incidem sobre si, ou que vão de um lado para outro, diferentes de corpos naturais por seu tamanho e forma, assim como diversas coisas indeterminadas, bem agradáveis, bem nocivas.”¹¹⁶

Na edição de 1568 das *Vite*, Vasari reproduz na íntegra pedido do encomendante Aníbal Caro ao pintor Taddeo Zuccaro de uma obra com figuras das *Metamorfoses* de Ovídio:

“[que o Sono] durma como enfermo, com a cabeça e com os membros lânguidos, como abandonado no dormir. Em torno de seu leito se veria Morfeu, Ícelo e Fântaso, e grande quantidade de Sonhos, que são todos seus filhos. Os Sonhos seriam figurinhas aladas, ora de belo aspecto, ora de feio, como aqueles que em parte aprazem e apavoram. Teriam, ainda, as asas e pés tortos, instáveis e incertos, voando e girando em torno dele, fazendo como em uma representação, transformando-se em coisas possíveis e impossíveis. Morfeu é chamado por Ovídio “artífice e fingidor de figuras” e, entretanto, o faria no ato de figurar máscaras de variados rostos, pondo alguns desses nos pés. Dizem que Ícelo se transforma em muitas formas, e o figuraria de um modo que como um todo se parecesse homem e tivesse parte de fera, de pássaro, de serpente, como Ovídio mesmo o descreve; Querem que Fântaso se transmute em diversas coisas insensatas, e ele se pode representar também com as palavras de Ovídio, parte pedra, parte água, parte madeira. Finja que neste lugar estejam duas portas, uma de marfim, de onde saem os sonhos falsos e uma de chifre, de onde saem os sonhos verdadeiros, e os verdadeiros seriam coloridos e mais distintos, mais lúcidos e mais bem feitos. E os falsos, confusos, foscos e imperfeitos. No outro fecho¹¹⁷, entre a fachada, do pé e à mão direita, fará Brizo, deusa dos vaticínios e intérprete dos sonhos. Dela não encontro as vestes, mas a faria ao modo de sibila, sentada ao pé daquele elmo descrito por Virgílio, sob cuja folhagem põe infinitas imagens, mostrando que caindo desses ramos, as coisas voam em torno dela na forma que se tinha dado, e como foi dito, algumas claras e algumas foscas, algumas quebradas, algumas confusas e algumas desvanecidas, quase tudo se representa com isso, os sonhos, as

¹¹⁶ Idem, ibidem, p. 33

¹¹⁷ O *peduccio* é um ornato, um capitel pênsil, comum em edificações com abóbadas em cruzeiro. Acreditamos que as melhores traduções são “fecho”, ou “chave”, embora não haja consenso sobre o nome desse ornato em português.

visões, os oráculos, o fantasma e a vanidade que se veria dormindo, para os quais são as cinco sortes feitas por Macróbio”.¹¹⁸

O trecho não apenas traz uma referência às cinco classes de sonho de Macróbio, mas também descreve um modo de se figurar os deuses que personificam os sonhos, Morfeu, Ícelo e Fântaso, e seus filhos, os Sonhos. Estes são figuras ambíguas, feios e belos, inconstantes, que ora assustam, ora agradam, transmutando-se no possível e no impossível. Morfeu é o artífice dos sonhos, o produtor das imagens, Ícelo, meio homem, meio animal, caracteriza a instabilidade dos sonhos, assim como Fântaso ainda mais volátil, que se transmuta no inanimado, pedra, água, madeira.¹¹⁹

Em outra passagem, Vasari tem sonho por sinônimo de visão enganosa: “não menos que arte e engenho existem na cena quando São Pedro, livre das correntes, sai da prisão acompanhado de um anjo e seu rosto mostra que se trata mais de um sonho que de algo manifesto”.¹²⁰ Trata-se da descrição de um afresco de Rafael, que narra a saída de São Pedro da prisão, passagem bíblica: “o anjo lhe disse: “Vista-se e calce as sandálias”. E Pedro assim fez. Disse-lhe ainda o anjo: “Ponha a capa e siga-me”. E,

¹¹⁸ VASARI, G, 1568. Tradução nossa: “*dorma come infermo, col capo e con le membra languide e come abandonato nel dormire; d'intorno al suo letto si vegga Morfeo, Icalo e Fantaso e gran quantità di Sogni, che tutti questi sono suoi figliuoli. I Sogni siano certe figurette alate di bell'aspetto, altre di brutto, come quelli che parte diletano e spaventano; abbiano l'ali ancor essi et i piedi storti come instabili et incerti, che se ne volino e si girino intorno a lui, facendo come una rappresentazione con trasformarsi in cose possibili et impossibili. Morfeo è chiamato da Ovidio artefice e fingitore di figure, e però lo farei in atto di figurare maschere di variati mostacci, ponendone alcune di esse a' piedi; Icalo dicano che si trasforma esso stesso in più forme, e questo figurerei per modo, che nel tutto paresse uomo et avesse parti di fiera, di uccello, di serpente come Ovidio medesimo lo describe; Fantaso vogliano che si trasmuti in diverse cose insensate, e questo si puole rappresentare ancora, con le parole di Ovidio, parte di sasso, parte d'acqua, parte di legno. Fingasi che in questo luogo siano due porte, una di avorio onde escano i sogni falsi, et una di corno onde escano i veri, et i veri sieno coloriti più distinti, più lucidi e meglio fatti; i falsi, confusi, foschi et imperfetti. Nell'altro peduccio, tra la facciata da' piè et a man destra, farete Brinto, dea de' vaticinii et interpretante de' sogni. Di questa non truovo l'abito, ma la farei ad uso di sibilla, assisa a' piè di quell'olmo descritto da Virgilio sotto le cui frondi pone infinite imagini, mostrando che si come caggiano dalle sue fronde, così gli volino d'intorno nella forma che avemo loro data, e come si è detto, quale più chiare, quale più fosche, alcune interrotte, alcune confuse e certe svanite quasi del tutto per rappresentare con esse i sogni, le visioni, gli oracoli, le fantasme e le vanità che si veggono dormendo, che fin di queste cinque sorti par che le faccia Macróbio*”.

¹¹⁹ Esta descrição é integralmente dependente das *Metamorfoses* de Ovídio, que diz: “O Sono em tantos mil não tem ministro / Mais destro que Morfeu, que melhor finja, / O rosto, o modo, a voz, o traje, o passo, / A própria locução; porém somente / Este afigura os homens; outro em fera, / Em ave se converte, ou em serpente: / Ícelon pelos deuses é chamado, / Os humanos Fobetor o nomeiam. / Há terceiro também de arte diversa: / É Fantasos, que em pedra, em terra, em onda, / Em árvore, e no mais que não tem alma, / Súbito, e propriamente se transforma. / Uns aterram de noite os reis, e os grandes; / Outros por entre o povo errantes voam.” OVÍDIO. *Metamorfoses*. Trad. Bocage. São Paulo: Hedras, 2007, Livro XI, 615-645, p. 189.

¹²⁰ VASARI, G. Vite, 1550. Tradução nossa: “*Né meno arte e ingegno è nello atto quando egli, sciolto da le catene, esce fuor di prigione accompagnato dall'angelo, dove mostra nel viso San Piero più tosto d'essere un sogno che visibile*.”

saindo, Pedro o seguiu, não sabendo que era real o que se fazia por meio do anjo; tudo lhe parecia uma visão”.¹²¹

O texto bíblico grego traz a palavra *blepein*, de *blepo*, que significa olhar, ver. As Bíblias do século XVI escritas em vernáculo trazem a palavra *visio* na passagem. Entretanto, não há equivalência de significado entre o sonho bíblico de São Pedro, descrito por Vasari, e o sonho da categoria *visio* (*hórama*) de Macróbio, pois neste o sonho traz um evento futuro que ocorrerá. Para Vasari, então, São Pedro toma por falso algo verdadeiro, o anjo o libertando, sendo sonho, aqui, sinônimo de incrível, e também de *phantasia* ou *phantasma*.

Em Vasari, portanto, os sonhos têm diversos significados. Supõe-se aqui que, ao situar os sonhos ao lado das bizarras, imaginações e fantasições como qualificação das pinturas de Mostaert, as quais Bosch teria imitado, Vasari designe o estranho no âmbito onírico. Isto, relacionado ao fantástico, ao bizarro e ao caprichoso, indica com a variedade e abundância dos ornatos nas obras, o engenho dos artífices elogiados¹²².

2.1.4 - Giovanni Paolo Lomazzo

Em seu *Trattato dell'arte de la pittura*, Giovanni Paolo Lomazzo preceve as regras dessa arte, discorrendo sobre a proporção, os movimentos, as cores, a perspectiva, a prática e a história, pensando a pintura não apenas como contemplação, teoria, mas também como prática, exercício¹²³.

No Livro VI, quando preceitua sobre a prática da pintura, ensina “juntar essa prática à teoria das coisas tratadas nos livros precedentes”,¹²⁴ tarefa regida pela noção de conveniência. Com isso, além do ensino da pintura, Lomazzo ensina quais pinturas convêm a determinados lugares, orientando-se pelos gêneros. É assim que se circunstancia o excerto em que Bosch é referido.

¹²¹ Atos dos Apóstolos, 12:8,9

¹²² São vários os exemplos na obra de Vasari em que os termos “bizarro” e “fantástico” aparecem como sinônimos de estranho, extraordinário, incomum, além de ressaltar o artifício e engenho do artífice. Na vida de Brunelleschi, Vasari usa o termo “bizzarrissimo” para se referir a uma igreja inacabada de oito faces, projetada pelo arquiteto; ao descrever o Juízo Final de Luca Signorelli, afirma que é obra “bizarra e caprichosa pela variedade de anjos, demônios, terremotos, fogos e ruínas vistos”; na vida de Jacopo da Pontormo, “Na fachada onde está a janela estão duas figuras em afresco, de um lado a Virgem, do outro o Anjo que lhe anuncia, mas de tal modo uma e outra distorcidas, que se sabe, como foi dito, que a bizarra extravagância daquele cérebro de nenhuma coisa se contentava jamais”. VASARI, 1550. Tradução nossa: “Nella facciata dove è la finestra sono due figure a fresco, cioè da un lato la Vergine dall'altro l'Agnolo che l'anunzia, ma in modo l'una e l'altra stravolte, che si conosce, come ho detto, che la bizzarra stravaganza di quel cervello di niuna cosa si contentava già mai”

¹²³ LOMAZZO, G. P. *Trattato dell'arte de la pittura*, 1585. p.3.

¹²⁴ Idem, ibidem. Tradução nossa: “congiungere essa pratica con la theorica delle cose trattate di sopra ne' precedenti libri”, p. 279.

No capítulo intitulado *Quali pitture convengano alle Scuole e Gimnasi, e quali convengano ad hosterie, & luoghi simili*,¹²⁵ exemplifica que obras convêm às escolas, quais convêm às tabernas e hospedarias. Às diferentes escolas pertencem diferentes pinturas, desde que as obras, mais do que ornar, instruam. Aos ginásios de ciências, por exemplo, lugares de “amestramento e disciplina”, convêm pinturas de filósofos, com sentenças ilustres, com figuras em belas atitudes e com livros nas mãos. Às escolas de música, não convêm pinturas de homicídios, massacres, cenas de guerra, todavia poderiam estas convir a escolas de gladiadores.¹²⁶

Às tabernas e hospedarias, lugares de Mercúrio, deus da eloquência, onde se fala mais do que se pensa, se come, se bebe, se joga, se farreia e se contraria os bons modos, convêm pinturas de armas e dos feitos dos príncipes, que operam como estandarte da comemoração e embriaguez.¹²⁷ Ou ainda, pinturas que deleitam, como aquelas de Arcimboldo, em que o imperador Maximiliano tem seu rosto construído a partir dos quatro elementos: o fogo, com velas acesas, fogueiras e brasas; o ar, com os pássaros; a água, com os peixes; a terra, com os penhascos, cavernas, troncos, animais e vegetais [fig. 10, 11, 12].

Operam aqui, a substituição do membro ou parte do corpo pelos elementos, ou por seres relacionados a eles, como fez Carlo Urbino, de Crema, que pintou um carnaval com instrumentos de uma cozinha, pássaros, peixes e animais terrestres, e Roger van der Weyden, que com instrumentos em lugar de membros, fazia pinturas que enganavam os olhos.¹²⁸

Embora não desenvolva, Lomazzo cita Bosch como exemplo de pintor que efetua essa substituição em suas “estranhas aparências” e “hórridos sonhos”. O pintor é adjetivado como “atônito”, termo possivelmente retomado do poema de Lampsone¹²⁹ e comparado a Federico Zuccaro, que desenhou diversas folhas imitando o inferno dantesco, obras “fantásticas e apavorantes”. Lomazzo também menciona Bosch na “tábua dos nomes”, o índice onomástico do tratado, como “*pittore spauentole*”, e no capítulo XXXVII do mesmo livro, trata da composição dos *spauenti*, “pavores”, no qual prescreve aos pintores regras e exemplos a serem seguidos, como a cena bíblica em que

¹²⁵ Idem, ibidem. Livro VI, Capítulo XXVI. “Quais pinturas convêm às escolas e ginásios, e quais convêm às hospedarias e lugares semelhantes”.

¹²⁶ Idem, ibidem, p. 348.

¹²⁷ Idem, ibidem, p. 349.

¹²⁸ Não conseguimos identificar essa pintura de Roger van der Weyden.

¹²⁹ Cf. p. 20.

Moisés transforma o mar em sangue, onde os egípcios devem ser representados atônitos e cheios de medo,¹³⁰ ou o Juízo Final, em que todos os animais são mostrados mortos, e as pessoas estão aflitas e sofrendo com as tempestades de fogo e gelo,¹³¹ e outras cenas, com choros, lamentos, súplicas, medo, morte e horrores diversos, que podem ser vistos nos infernos de Bosch. [fig. 13, 14].

Sobre as pinturas onde operam substituições de membros por coisas, Lomazzo qualifica-as com os termos “bizarrias” e “grotescos”, sendo o último desenvolvido no capítulo XLVIII do mesmo livro. Ali, lembrando Daniel Barbaro, letrado veneziano, relaciona os grotescos aos sonhos ou quimeras, “por ser composição confusa de diversas coisas”¹³² em que “o pintor exprime a coisa, e os conceitos, não com a própria [coisa], mas com outra figura”.¹³³ Nos grotescos, a substituição de uma coisa por outra se dá por mistos, que combinados, expressam algo diferente do que são, como mostram os retratos do imperador Maximiliano pintados por Arcimboldo.

Desse modo, o pintor pode “achar ou imaginar”¹³⁴ os grotescos em qualquer coisa pensada, os “conceitos”, como o são “todos os animais, árvores, folhagem, árvores, figuras, pássaros, pedras, montanhas, rios, campos, céus, tempestades, raios, trovões, ramos, flores, frutas, lâmpadas, candelabros acesos, quimeras, monstros”¹³⁵, e através dessas, pintar figuras alegóricas, como “se pode lindamente acenar a lascívia no sátiro ou na mulher nua, o amante alegre no pastor e na Ninfa, a covardia do amante na beleza da Cirene, a prudência na Esfinge”.¹³⁶

Aqui Bosch como pintor de grotescos não aparece nominalmente. Entretanto, é possível inferir que suas figuras, onde duas ou mais coisas se combinam, formando monstros ou diabos infernais, sejam, de acordo com Lomazzo, grotescos. E por convirem às tabernas e hospedarias, ainda que sejam apavorantes, devem ser entendidas como pinturas que deleitam.

¹³⁰ Idem, ibidem, p. 371.

¹³¹ Idem, ibidem, p. 372.

¹³² Idem, ibidem, p. 422. Tradução nossa: “*per essere compositione confusa di diverse cose*”.

¹³³ Idem, ibidem, p. 422. Tradução nossa: “*il pittore esprime le cose, & i concetti, nō con le proprie, mà con altre figure*”.

¹³⁴ Idem, ibidem, p. 422. Tradução nossa: “*trovare & imaginare*”.

¹³⁵ Idem, ibidem, p. 422. Tradução nossa: “*tutti gli animali, fogliami, arbori, figure, ucelli, sassi, monti, fiumi, campi, cieli, tempeste, saette, tuoni, frondi, fiori, frutti, lucerne, candelieri accesi, chimere, mostri*”.

¹³⁶ Idem, ibidem, p. 423. Tradução nossa: “*se può legiadramente accennare la lascivia nel satiro & nella donna ignuda, l'amante giocondo nel pastore & ninfa, la viltà dell'amante bellezza della sirena, la prudenza nella Sfinge*”

2.1.5 – Ambrosio de Morales

Ambrósio de Morales, historiador espanhol, traduz para o castelhano em *Las obras del Maestro Fernan Perez de Oliva* o diálogo grego de autoria indefinida conhecido como *A Tábua de Cebes*. Neste, Cebes, diz Morales,

finge haver visto uma pintura, a qual representava toda a vida do homem, desde o nascimento até seu fim: e na declaração, mostra qual é o bom governo e concerto que na vida se há de ter para alcançar a maior bem-aventurança que nela há, e é o contentamento e o sossego, dos quais os virtuosos gozam, se endireitam e se ordenam para viver nela, acostumando-se em adquirir bons hábitos, que os ajudem a sempre ser melhores¹³⁷.

Dessa forma, a pintura descrita por Cebes possui ofício didático-moral, e citado diálogo gozou de fama no século XVI, tendo vários artífices pintado a sua própria versão da *Tábua de Cebes*. [fig, 15, 16].

Morales analisa o texto de Cebes¹³⁸ e disserta sobre os significados morais do argumento de Cebes, relacionando-o a filósofos gregos. Morales afirma que há em Cebes três diferenças de homens: os primeiros são os que vivem apenas pelos seus apetites, seguindo livremente suas vontades; os segundos, os que se guiam pela razão, mas acabam por se contentar com seus ofícios e esquecem-se de buscar a virtude; os terceiros, aqueles que dominam seus apetites, de grande ânimo, encontram a verdadeira felicidade e bem-aventurança.¹³⁹ Relaciona estes últimos à doutrina cristã, vinculando-os ao “cuidado e exercício de servir a Deus”.¹⁴⁰

A seguir, descreve *O Carro de Feno* de Bosch, que considera “quase uma imitação da Tábua de Cebes”, pois, adverte para a o “embevecimento das vaidades” humanas, e para nosso “viver miserável”. Na obra, dezenas de pessoas tentam apanhar

¹³⁷ MORALES, Ambrosio. *Argumento y declaracion de la tabua de Cebes*, 1787. p. 287. Tradução nossa: “finge haber visto una pintura, la qual representaba toda la vida del hombre desde el nacimiento hasta su fin: y en la declaracion dela muestra qual es el buen gobierno y concierto que en la vida se ha de tener, para alcanzar la bienaventuranza, que en ella hay, y es el contentamiento y sosiego, con que los virtuosos la gozan, si se enderezan y se ordenan para vivir en ella, acostumbrándose á toda virtud, y empleándose en adquirir buenos hábitos, que les ayuden á ser siempre mejores.”

¹³⁸ Ainda hoje não se conhece a autoria do diálogo. Alguns estudiosos apontam para o filósofo Cebes, que viveu no século I, e não a Cebes de Tebas, personagem do diálogo platônico *Fédon*. Cf. LÓPEZ POZA, Sagrario. “*La Tabla de Cebes*” y los “*Sueños*” de Quevedo. Alicante : Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2014. Disponível em: <http://www.cervantesvirtual.com/obra/la-tabla-de-cebes-y-los-suenos-de-quevedo/> Acessado em 20/11/2014.

¹³⁹ Idem, ibidem, p. 304.

¹⁴⁰ Idem, ibidem, p. 305.

feno de um carro, o que segundo Morales tem significação moral, já que feno significa *vanidad*, palavra que traduz tanto vaidade, orgulho, soberba, quanto o que é vão, supérfluo, inútil. Todos querem pegar do feno, dos camponeses aos nobres, dos príncipes aos clérigos.

Assim como o *Tábua de Cebes*, *O Carro de Feno* é uma alegoria: a humanidade está marcada, desde a sua Criação, pela busca dos prazeres inúteis, pela corrupção, pelo desvio de Deus e caminho ao pecado, que acabará por conduzir a todos ao sofrimento eterno do Inverno [fig. 17].

2.1.6 – José de Sigüenza

A *História da Ordem de São Jerônimo*, redigida pelo padre José de Sigüenza, em 1605, traz em seu *Discurso XVII* as descrições e juízos mais extensos da obra de Bosch. O texto passa pelos gêneros instrutivo e epidítico e defende Bosch das acusações de heresia. Além disso, classifica suas pinturas em três gêneros.

Trata antes das “maravilhosas” pinturas presentes na casa,¹⁴¹ como as de Dürer, elogiado como aquele que mais contribuiu para o desenho e a pintura dos flamengos e alemães, já que levou ao Norte a maneira dos italianos, fazendo com que “a maneira antiga” de pintar fosse abandonada.¹⁴² Além disso, o *Discurso XVII* descreve intenamente o El Escorial, com a disposição dos cômodos e suas obras.

Sigüenza enumera três razões para sua defesa de Bosch: primeiro, “porque merece seu grande engenho”; segundo, porque muitos chamam suas obras de “disparates”; e por último, porque muitos o chamam, sem razão, de herege.¹⁴³ Embora não existam registros ou indícios de quem seriam estes censores de Bosch em fins do século XVI, chegaram até nós alguns textos das décadas seguintes que vituperam o pintor como lascivo, licencioso e ateu.

Em seus *Discursos apoloéticos em que se defende a ingenuidade da arte da pintura* (1626), o estudioso espanhol Juan de Butron afirma: “e Jerônimo Bosch pintou caprichos que lhe deram muita opinião, e quando foram lascivos nele não a

¹⁴¹ San Lorenzo de El Escorial onde estão obras de Michelangelo, Leonardo, Rafael de Urbino, Ticiano, Sebastiano del Piombo, Paulo Veronese, Tintoretto, Federico Barrosi, Lavinia Fontana, do espanhol Juan Fernandes Mudo, do flamengo Miguel Cusin e do alemão Albert Dürer.

¹⁴² Sigüenza retoma a tópica presente em Ghiberti, Vasari e Van Mander: o abandono de uma maneira antiga de pintar e o advento de uma nova maneira. Embora Sigüenza não desenvolva, supõe-se que a maneira italiana levada ao norte por Dürer, estabeleça um marco, o novo, ou ainda, o Renascimento, termo comum em textos dos séculos XV e XVI.

¹⁴³ Não existem registros ou indícios de quem seriam estes censores de Bosch.

deixaram¹⁴⁴”. Butron ressalta a fama que os caprichos de Bosch lhe renderam, sobretudo na Espanha, onde tinha muitos apreciadores; julga-os lascivos, possivelmente referindo o *Jardim das Delícias Terrenas*, obra que já se encontrava no El Escorial, onde homens e mulheres são figurados nos mais diversos atos sexuais [fig. 18, 19].

Já o pintor e tratadista espanhol Francisco Pacheco, em seu *Arte da Pintura*, é mais incisivo em sua censura a Bosch, afirmando:

(...)como sucede nos engenhosos caprichos de Jerônimo Bosch, com a variedade de modos que fez dos demônios, de cuja invenção gostou tanto nosso rei Felipe Segundo, como o manifesta o tanto que juntou deste gênero. Mas, a meu ver, honrou-o demasiado o padre José de Sigüenza, fazendo mistérios daquelas licenciosas fantasias a que não convidamos os pintores¹⁴⁵.

“Mistérios” aqui denota verdades incompreensíveis pela razão, reveladas aos cristãos pela fé. Com isso, Pacheco censura não apenas Bosch, mas também Sigüenza, pois este transforma as pinturas de Bosch, que ultrapassam a decência com suas fantasias, em “livros” ou “espelhos” para que os homens, percebam seus pecados, encontrem o caminho da vida religiosa virtuosa.

Também Luis Pacheco Narváez, que escreve o *Tribunal de la Justa Venganza* (Madri, 1626), para vituperar o poeta Francisco de Quevedo, censura Bosch:

(...)disseram que Dom Francisco de Quevedo, parecia ser aprendiz ou a segunda parte do ateuista e pintor Jerônimo Bosch, porque tudo o que este executou com o pincel, fazendo irrisão dos que dissessem que havia demônios, pintando muitos, com várias formas e defeitos, havia copiado com a pluma o referido Dom Francisco, e que foi com o mesmo intento que o outro à dúvida acerca da imortalidade da alma, o que tinham por suspeita, ainda que não o afirmassem¹⁴⁶.

¹⁴⁴ BUTRON, Juan. *Discursos apologéticos, en que se defiende la ingenuidade del arte de la pintura*. Madrid: 1626. Disponível em: http://books.google.com.br/books?id=OEaU_TlhY-YC&printsec=frontcover&hl=pt-BR&source=gbp_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false Acessado em 22/10/2014: “Y Geronimo Bosque pintò caprichos que le dierõ mucha opinion, y quando fuessen lascivos no se la quitariã”. p. 82

¹⁴⁵ PACHECO, Francisco. *Arte de la pintura*, Sevilha: 1649, p. 431- 432. Tradução nossa: “(...) como sucede en los ingeniosos caprichos de Geronimo Bosco, con la variedad de guizados que hizo de los demonios, de cuya invencion gustò tanto nuestro Rei Filipo Segundo, como lo manifiesta lo mucho que juntò deste genero. Pero (à mi ver) onrralo demasiado el Padre Fr. Iosefe de Ciguença, haziendo misterios aquellas licenciosas fantasias, a que no combidamos a los pintores”.

¹⁴⁶ NARVÁES, Luis Pacheco. APUD: SALAS, Xavier. *El Bosco em la literatura española*. Barcelona: Imprenta J. Sabater, 1943, p. 35. Tradução nossa: “dijeron que don Francisco de Quevedo aprendiz o segunda parte del ateuista y pintor Jeronimo Bosque, porque todo lo que este ejecutò com el pincel,

Narváez traz em seu vitupério cômico a figura de Bosch e a de seu suposto seguidor, o poeta Quevedo, considerando-os incrédulos que zombam dos que creem na existencia de demônios e duvidam da imortalidade da alma.

O próprio Quevedo, em uma sátira sobre a pintura de demônios chamada *El Aguacil Endemoniado*, recorre à figura de Bosch. No texto, ofendido por ser representado com atributos animais, o diabo interpela Bosch, no Inferno: “Remediado isto, há pouco que lá foi Jerônimo Bosch, e perguntando-lhe porque havia feito tantos modos de nós em seus sonhos, disse: porque não havia crido nunca que havia demônios de verdade”¹⁴⁷. Quevedo menciona Bosch ainda em mais algumas passagens de sua poesia, geralmente para qualificar seus *Sonhos*, ou para zombar de Góngora¹⁴⁸.

Sigüenza constrói uma sólida defesa de Bosch. Primeiro recorre à autoridade do rei Felipe II, fundador do El Escorial, cuja sabedoria, zelo e, principalmente, piedade não admitiriam pinturas de um herege em sua casa. Também a presença de todos os sacramentos da Igreja e de todos os seus graus hierárquicos, do Papa até os menores, presentes nas pinturas de Bosch, com grande veracidade e consideração, comprovam a devoção do pintor à fé católica.

E ainda, citando versos do poeta satírico Juvenal, expõe a matéria das pinturas de Bosch: os desejos, os medos, as fúrias, os apetites vãos, os prazeres, as alegrias e os discursos humanos. Sigüenza afirma que Bosch reúne esses traços e faz “uma sátira pintada dos pecados e desvarios dos homens”. Assim, os disparates, a que se referem os censores de Bosch, não são do pintor, mas de todos os homens.

Ao desenvolver a ideia de que Bosch é pintor de sátiras, Sigüenza recorre à tópica de Horácio *ut pictura poesis* para firmar a semelhança entre as artes: “pincel e a pluma, que são quase uma coisa só; os sujeitos, os fins, as cores, as licenças e outras partes são tão unas, que só se distinguem com as formalidades de nossos

haciendo irrisión de que dijese que había demonios, pintando muchos con varias formas y defectos, había copiado con la pluma el dicho don Francisco, y que si fue con el mismo intento que el otro en la dudativa, acerca de la inmortalidad del alma, lo tenía por sospecha, aunque no lo afirmaban ”.

¹⁴⁷ QUEVEDO, Francisco apud HEIDENREICH, Helmut. *Hieronymus Bosch in some literary contexts*. Journal of the Warburg and Courtauld Institutes. Vol. 33. Londres: 1970, p. 183. Tradução nossa: “Remediad esto, que poco ha que fué Geronymo Bosco allá y preguntándole porque avia hecho tantos guisados de nosotros en sus sueños? Dixo: porque no avia creydo nunca, que avia demonios de veras.”

¹⁴⁸ “Viejecita, arredro vayas, / donde sirva por lo lindo / a San Antón esa cara / de tentación y cochino./ (...) barca que con la nariz / se junta a dar un pellizco; / sueño de Bosco con tocas, rostro de impresión del grifo.” Sobre Góngora, Quevedo escreve: “Trata de extremaunción y no de musas, / que escribres moharraches, / Bosco de los poetas, / todo diablos y culos y braguetas”. QUEVEDO, Francisco apud HEIDENREICH, Helmut (1970). Cf. SALAS, Xavier. *El Bosco en la literatura española*. Barcelona: Impreta J. Sabater, 1943.

metafísicos”¹⁴⁹. Doravante, toda análise que empreende da obra de Bosch é marcada por esta tópica: a aproximação de Bosch a Juvenal, “grande censor dos vícios romanos” e a definição da obra do flamengo como “sátira pintada” operam dentro desta lógica.

A sátira é censura dos males dos homens, como aponta Diomedes: “chama-se sátira atualmente, entre os romanos, uma poesia certamente maledicente e composta para censurar os vícios dos homens à maneira da comédia antiga, como escreveram Lucílio, Horácio e Pérsio¹⁵⁰.” Surgiu, segundo Quintiliano, com os poetas latinos,¹⁵¹ e sua etimologia remete a *satura*, vaso cheio de frutas oferecido a Ceres. Por censurar os vícios humanos, é moral: “a sátira é guerra caritativa: fere para curar(...) e tem a finalidade de afetar, produzindo, persuadindo e movendo os afetos”¹⁵².

Assim Sigüenza argumenta: Bosch não pintou disparates, discursos sem razão ou sem propósito, mas compôs “livros de grande prudência e artifício”, em que os homens podem ler e identificar seus pecados, e com isso melhorar.

Sigüenza recorre ainda ao lugar comum, a distinção entre exterior e interior humano, entre corpo e alma, para julgar Bosch. Enquanto os demais pintores se preocuparam a pintar o homem como é por fora, Bosch “atreveu-se a pintar o homem como é dentro”, figurando seus afetos, medos, fúrias, apetites, gozos e contentamentos. Essa figuração de um interior humano é, segundo o padre, comum aos poetas, o que reforça seu argumento. Assim, traz ao texto outro gênero poético, o macarrônico, através da figura de Merlin Cocai¹⁵³.

Segundo o padre, Cocai inventou uma poesia ridícula, a que denominou “macarrônica”, que se estabeleceu como gênero que mistura o latim ao vulgar¹⁵⁴ e satiriza os aristocratas, os padres e os letrados¹⁵⁵ através de paródias de Virgílio, Dante, Boiardo e Pulci. Para Sigüenza, Bosch quis parecer-se com Cocai, não em estilo, já que

¹⁴⁹ SIGÜENZA, J, 1909: “*pinzel y la pluma, que casi son vna cosa; los sugetos, los fines, los colores, las licencias y otras partes son tan vnas, que apenas se distinguen sino con las formalidades de nuestros metafísicos*”.

¹⁵⁰ DIOMEDES, *Ars Grammatica* apud VITORINO, Monica. *Juvenal: o satírico indignado*. Belo Horizonte: UFMG, 2003, p. 33.

¹⁵¹ QUINTILIANO, M. F. *Institutio Oratória*, X, 1, 93. Trad. H.E. Butler. Vol IV. Loeb: Cambridge, 1968, p. 53-54.

¹⁵² HANSEN, João A. *A sátira e o engenho: Gregório de Matos e a Bahia do século XVII*. São Paulo, Ateliê Editorial; Campinas: Editora da Unicamp, 2004.

¹⁵³ Teófilo Folengo, poeta mantuano (1491 – 1544) autor de obra vasta sob os pseudônimos de Merlin Cocai, Limerno Pitocco. Realizou paródias de livros de cavalaria italianos, assim como dos poemas de Virgílio e da Comédia de Dante Alighieri.

¹⁵⁴ AZEVEDO, Milton M. *Vozes em branco e preto: a representação literária da fala não-padrão*. São Paulo: EDUSP, 2003. p.126.

¹⁵⁵ CAMPAGNANO, Anna Rosa. *Judeus de Livorno: sua língua, memória e história*. São Paulo: Humanitas, 2007. p. 140.

o pintor é mais velho que o poeta, mas em argumento: Cocai, sabendo não poder comparar sua obra à poesia heróica de Virgílio, nem no cômico nem no trágico, chegar a Terêncio ou Sêneca, nem no lírico, chegar a Horácio, inventou a poesia ridícula. Bosch, movido pelo mesmo raciocínio, não podendo comparar-se a Dürer, Michelangelo, Rafael, traçou com suas burlas e monstruosidades um novo caminho. Assim, excelente, tanto na invenção quanto na execução, fez com que muitos pintores o seguissem, sem que ele mesmo seguisse ninguém.

Sigüenza considera três gêneros de pinturas de Bosch: o das pinturas devocionais, em que são retratados os passos da vida de Cristo, onde não há monstruosidades ou disparates, mas trazem na figura do Menino Jesus, piedade, inocência e virtude [fig. 20]. Quando traz a Paixão de Cristo, evidencia-se a raiva, a inveja e a falsa sabedoria nos rostos dos fariseus e escribas [fig. 9].

O segundo gênero é o das *Tentações de Santo Antão*, pinturas diversas vezes executadas por Bosch, com que podia “descobrir estranhos efeitos”. Sigüenza retoma a história de Santo Antão, que se colocou solitariamente no deserto, e sofreu do diabo todo tipo de tentação. Santo Atanásio escreve a biografia de Antão, o santo eremita, onde este explica a outros monges, a importância da fé, da meditação e da graça divina, quando se é atacado por demônios:

Mas a incursão e a aparição dos maus são perturbadoras, e acompanhadas de ruídos, rumores e gritos como de agitação de pessoas mal-educadas e de salteadores; isso produz logo terror na alma, perturbação e desordem nos pensamentos, tristeza, ódio contra os ascetas, acídia, desgosto, recordação dos parentes, temor da morte e, enfim, maus desejos, pusilanimidade para a virtude e desregramento dos costumes. Por isso, quando à vista de alguma aparição, temeis, se o temor não for logo retirado, e se, em seu lugar, não se produzirem alegria inefável, alacridade, confiança, reconforto e tranqüilidade dos pensamentos e os outros movimentos interiores que eu disse, força da alma e amor de Deus, tende coragem e orai, porque a alegria e o estado da alma testemunham a santidade daquele que se torna presente.¹⁵⁶

Esta história proporcionou a Bosch suas invenções, a possibilidade de inventar livremente, e o fez, pintando a diversidade das fantasias, monstros e quimeras que

¹⁵⁶ ATANÁSIO, SANTO. *Vida e conduta de Santo Antão*. Trad. Orlando T. L. Rodrigues Mendes. São Paulo: Paulus, 2010. II, 36, p. 324-325.

atacavam o santo, representado sereno e contemplativo, com sua alma iluminada pela Graça [fig. 21]. Estas pinturas são mais um argumento de Sigüenza contra aqueles que chamam Bosch de herege, pois com a figura do santo eremita, mostra uma figura devotada ao cristianismo.

Antes de discorrer sobre o terceiro gênero das pinturas de Bosch, Sigüenza descreve brevemente dois de seus quadros, presentes no El Escorial: um com os sete pecados capitais e outro com os sete sacramentos da Igreja. No quadro dos sete pecados, provavelmente o tampo de mesa, hoje no Museu do Prado em Madri, conhecido modernamente como *Os Sete Pecados Mortais e os Quatro Novíssimos do Homem*, ressalta a figuração do olho humano: a composição redonda, com Cristo no centro, rodeado pela advertência “*Cave, cave deus videt*”, “Cuidado, cuidado, Deus vê”, e mais além, formando um anel, que representa a íris que cerca a pupila, estão representados os sete pecados capitais, observados por Cristo [fig. 7].

A outra, pintura com os sete sacramentos da Igreja, obra atualmente perdida de Bosch, é apresentada como um espelho¹⁵⁷, para onde todos nós deveríamos olhar a fim de encontrar o remédio para nossos sofrimentos.

O terceiro gênero é o das pinturas macarrônicas, dentre as quais Sigüenza destaca duas, presentes no El Escorial, hoje conhecidas como *O Carro de Feno* e *O Jardim das Delícias*. Estas aparecem fundamentadas em duas passagens bíblicas: “toda carne é feno, e toda a sua glória como flor do campo”¹⁵⁸; “o homem é como o feno e suas glórias como a flor do campo.”¹⁵⁹

Na primeira obra descrita, *O Carro de Feno*, Sigüenza, relacionando ainda pintura e poesia, afirma que “lê” mais nesta obra, com um breve olhar, do que leria em outros livros durante dias. O quadro é didático: o homem desterrado do Paraíso busca a glória, que é de feno, breve, finita e inútil, esquecendo-se de Deus, e transgride a lei divina, o que o leva a um futuro sombrio, o Inferno.

A seguir, descreve *O Jardim das Delícias Terrenas*, que como *O Carro de Feno*, também simboliza o fútil, a brevidade. Elogiada como “coisa mais engenhosa e

¹⁵⁷ Sigüenza remete aos *specula Principum*, livros escritos aos príncipes para sua educação moral através das virtudes cristãs. O espelho é para onde se deve olhar, identificar os seus defeitos, e melhorar. Estes livros, comuns aos reinos europeus desde o século XII, ensinam as virtudes através de regras práticas, e submetem a política à religião, onde o poder dos reis devem obedecer os dogmas cristãos. Cf. HANSEN, João A. Eduando príncipes no espelho. Floema, Caderno de Teoria e História Literária. Vitória da Conquista: UESB, 2006.

¹⁵⁸ Isaías, 40:6. Nas bíblias contemporâneas, as traduções para o português trazem ao invés de “feno” palavra “erva”. O mesmo vale para a passagem do Salmo.

¹⁵⁹ Salmos, 102.

de maior artifício que se pode imaginar”, a tábua traz a glória simbolizada pela brevidade do gosto e odor do morango e do medronho¹⁶⁰. Segundo o padre, Bosch, com esse “livro”, retrata os “infinitos lugares das Escrituras” em que a maldade humana é mostrada através de metáforas e alegorias, e age como os profetas bíblicos, e filósofos gregos.

Este quadro é para Sigüenza um exemplo das pinturas de Bosch que retratam o interior dos homens, repleto de paixões e vícios, que estes não veem, e que se transformam assim em bestas desfiguradas. Isso os conduz ao Inferno, a terceira parte da obra, onde o sabor breve das frutas, metáfora da vanglória buscada pelos homens, é convertido em “raiva eterna, irremediável e implacável”.¹⁶¹

O comentário é encerrado com o alerta de que há duas figuras sempre presentes nas pinturas de Bosch: o fogo e a coruja. Ambos operam instrutivamente, o primeiro adverte os espectadores que tenham na memória o fogo eterno do Inferno; o segundo, a coruja, ave de Minerva, indica o cuidado e estudo de suas pinturas.

2.1.7 – Carel Van Mander

Carel Van Mander, pintor e poeta holandês, publicou em 1604 o seu *Het Schilder-Boeck*, *O Livro da Pintura*, que se divide em seis partes. No Livro I, seus versos prescrevem os princípios da arte da pintura. Nos livros II, III e IV vem o gênero biográfico, com a vida de célebres pintores antigos (egípcios, gregos e romanos), italianos e holandeses. O livro V é um comentário da obra de Ovídio, cujas *Metamorfoses* são fonte para muitos pintores modernos, e o livro VI apresenta-as na arte da pintura¹⁶²

A vida de Jerônimo Bosch está inserida no Livro IV, ao lado da vida dos mais ilustres pintores dos Países-Baixos e da Alemanha. O livro inicia-se com uma dedicatória aos amigos Jan Matthysz Ban e Cornelis Gerritsz Vlasman, em que aparecem referências à Antiguidade para estabelecer epiditicamente a nobre descendência dos vereadores e prefeitos de Haarlem, sua cidade natal.

No Prefácio, menciona as *Vite* de Vasari, obra que “iluminou” seu trabalho, e inicia um elogio à pintura, em que diz ser inadmissível que os grandes capitães sejam mais lembrados que os grandes pintores, pois a pintura é superior à guerra, e cabe

¹⁶⁰ Fruto do medronheiro (*Arbustus unedo*) árvore comum na Europa Ocidental, sobretudo no oeste da França, Espanha e Portugal, além da Irlanda, norte da África e Palestina. O medronho é uma fruta esférica, avermelhada, com poros e espinhos, guardando uma semelhança visual com os morangos.

¹⁶¹ p. 87.

¹⁶² MELION, Walter S. *Shaping the Netherlandish Canon*. Chicago: The university of Chicago Press, 1991. p.16

àqueles que se ocupam das penas consagrá-la à posteridade. Ainda no Prefácio e movendo-se entre o epidítico e o instrutivo, Van Mander explica as dificuldades que teve para reunir as informações dos pintores holandeses e alemães, e assim, compara-se a Vasari: enquanto este tinha o apoio do poderoso duque de Florença, aquele pesquisou e escreveu, como diz, sem ajuda, o que acabou por restringir a escrita da obra, como por exemplo, em encontrar a data de nascimento de todos os pintores. Este autoelogio remete à rivalidade entre holandeses e italianos que permeia todo o texto.

A biografia de Bosch inicia-se com a máxima “variadas e estranhas são as propensões, atos e obras dos pintores: cada um torna-se melhor mestre no campo em que a natureza atrai e guia seus desejos”. Van Mander parece estabelecer com isto que a estranheza de suas invenções é proveniente de seu engenho, dom natural.

Assim como Beatis, Vasari e Morales, Van Mander questiona a possibilidade da descrição das estranhas figuras de Bosch. Seguindo Lampsone, Van Mander qualifica Bosch como assustador, vinculando seus fantasmas e monstros ao extraordinário, ao maravilhoso.

Sobre a vida de Bosch diz não ter muito conhecimento e de modo breve, descreve sua técnica: seu panejamento difere muito da maneira antiga, pois não tinha tantas quebras e dobras. Além disso, pintava de modo agradável, fazendo tudo muito rápido e de modo seguro. Menciona ainda uma tintura transparente que Bosch usava nas nas carnações e que mantinha o fundo “operante”, à maneira dos mestres antigos.

O que se segue são breves descrições das pinturas de Bosch. Com exceção do *Carregamento da Cruz*, obra solene, que pode ser a pintura hoje presente no El Escorial, [fig. 8]. As demais são obras perdidas: uma “Fuga ao Egito”, obra extraordinária e maravilhosa; uma obra com estranhos fantasmas, onde Judas tenta fugir do Inferno. As descrições de Van Mander são rápidas, não se detêm aos detalhes ou às significações; em Haarlem, descreve uma outra, em que um monge discute com hereges, tendo estes rostos estranhos e engraçados, o que nos lembra que Bosch geralmente pintava os adversários de Cristo ou dos Santos com caras estranhas, feias, assimétricas, desproporcionais [fig 9]; menciona ainda a obra de um rei que vê um milagre e tem olhar horrorizado. E cita, por último, a igreja de ‘s-Hertogenbosch, onde haviam obras de Bosch, e o Escorial, na Espanha, onde Bosch é muito estimado.

Por fim, traduz para o holandês os versos latinos de Lampson. A palavra mais repetida para qualificar os seres infernais de Bosch é *ghespooock*, fantasma, espectro, termo que traduz em Van Mander os *lemures* escritos por Lampson. Estes, remetem a Lemuria, ou Lemurália, festivais que ocorriam em Roma para acalmar os *lêmures* ou *larvas*, malignas aparições espectrais, almas dos homens maus, que, segundo a crença, rondavam as casas à noite para atormentar e assustar os vivos.

Combinando com Lomazzo e Lampson, os *ghespooock* de Van Mander são aparições infernais.

2.1.8 – Sebastián de Covarrubias Orozco

O *Tesoro de la lengua castellana o española* (1611), publicado pelo lexicógrafo e capelão do rei da Espanha, Sebastián de Covarrubias Orozco, é o primeiro grande dicionário em língua espanhola. A inserção de generalidades nos seus vocábulos, ajuda a definí-los, como as breves biografias de pessoas citadas, as sumárias descrições das regiões tratadas e os costumes dos povos apresentados, como a gastronomia, por exemplo, ou as anedotas da época.

É o que se lê no vocábulo “grotesco”, em que Covarrubias remete à etimologia dada por Júlio César Carpacio¹⁶³, cômica em certo sentido, pois vincula o grotesco não às grutas, mas aos godos, *gottesco*.

E é propriamente na definição deste vocábulo que aparece a menção a Bosch, “famoso pintor”, cujas obras são comparadas ao grotesco, definido como gênero de pintura que arremeda as pinturas rudimentares das grutas, e aquilo que lá se encontra: animais, pequenos e asquerosos, e aves noturnas. O verbo *remedar*, implica, na contrafação, à burla e à jocosidade.

O grotesco se tornou comum às artes do século XVI, com a descoberta da soterrada *Domus Aurea* em 1480, construída por Nero e que tinha em seus interiores afrescos, ornatos com folhagens e figuras heteróclitas, como monstros, misturas de homens e animais [Fig. 22].

O termo é recorrente nos tratados de pintura do século XVI, e Vasari, na edição de 1550 das *Vite*, sobre este, afirma:

Os grotescos são uma espécie de pintura licenciosa e muito ridícula, feita pelos antigos para ornamento de vãos, onde, em alguns lugares, não ficavam bem outras que coisas no ar; para o que nelas faziam torpezas de monstros,

¹⁶³ Não conseguimos identificar esse autor.

deformados pela natureza, e por extravagância e bizarria dos artífices, que fazem essas coisas sem regra alguma, prendendo sobre sutilíssimo fio um peso que não pode suportar, dando a cavalos patas de folhas, a homens, pernas de grou, e infinitos disparates e despropósitos; e quem mais estranhamente os imaginasse, era tido como mais hábil¹⁶⁴.

Lomazzo, no *Trattato dell'arte de la pittura* também aborda os grotescos, que, se bem feitos, comparam-se aos sonhos verdadeiros¹⁶⁵.

As definições de grotescos, de Vasari, Lomazzo e Covarrubias, trazem em comum os mistos, figuras em que se misturam corpos humanos, animais e plantas. Este é o ponto da comparação dos grotescos às pinturas de Bosch.

¹⁶⁴ VASARI, Vite. Cap. XXVII, (1550). Tradução nossa: *Le grottesche sono una spezie di pittura licenziose e ridicole molto, fatte dagl'antichi per ornamenti di vani, dove in alcuni luoghi non stava bene altro che cose in aria; per il che facevano in quelle tutte sconciature di monstri per strattezza della natura e per gricciolo e ghiribizzo degli artefici, i quali fanno in quelle cose senza alcuna regola, apiccando a un sottilissimo filo un peso che non si può reggere, a un cavallo le gambe di foglie, a un uomo le gambe di gru, et infiniti sciarpelloni e passerotti; e chi più stranamente se gli immaginava, quello era tenuto più valente.* Para a tradução das palavras *strattezza*, *gricciolo*, *sciarpellon* e *passerotti*, seguimos a tradução de Ivone Castilho Benenedetti. Cf: VASARI, G. *Vidas dos artistas*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2011.

¹⁶⁵ LOMAZZO, *Trattato*, p. 422 Cf. p. deste trabalho onde discutimos o grotesco em Lomazzo.

2.2 – Traduções

2.2.1 - Felipe de Guevara. *Comentários de Pintura* (ca. 1560).¹⁶⁶

Houve antigamente outro gênero de pintura a que chamavam *Gryllos*.¹⁶⁷ Deu-lhes este nome Antifilo, pintando um homem, ao qual por donaire¹⁶⁸ chamou *Gryllos*. Disso ficou que este gênero de pintura se chamasse *Grillos*. Nasceu Antifilo no Egito, e aprendeu de Ctesideno esse gênero de pintura, que a meu parecer foi semelhante ao que nossa idade tanto celebra de Jerônimo Bosch, ou Bosco, como dizemos, o qual sempre se distinguiu¹⁶⁹ por buscar talhes de homens donosos¹⁷⁰ e de raras posturas¹⁷¹ para pintar.

E como Jerônimo Bosch nos foi proposto, será razão desenganar o vulgo, e a outros mais que o vulgo, de um erro que de suas pinturas têm concebido, e é que qualquer

Ovo antigamente outro gênero de pintura que llamaban *Grillo*. Dióles este nombre *Antífilo*, pintando un hombre, al qual por donayre llamó *Grillo*. De aquí quedó que este género de pintura se llamáse *Grillo*. Nació Antífilo en Egypto, y aprendió de Ctesideno este género de pintura, que á mi parecer fue semejante á la que nuestra edad tanto celebra de Hyerónimo Bosch, ó Bosco, como decimos, el qual siempre extrañó en buscar talles de hombres donosos, y de raras composturas que pintar.

Y pues Hyerónimo Bosco se nos ha puesto delante, razon será desengañar al vulgo, y á otros mas que vulgo de un error que de sus pinturas tienen concebido, y es, que qualquiera

¹⁶⁶ GUEVARA, Felipe - *Comentarios de la pintura*. Publicado por Don Antonio Pons. Madrid: 1788, p.41-44. A obra, que versa sobre as distintas técnicas e gêneros da pintura, desde os gregos e romanos, até a alguns pintores de seu tempo, como Bosch, foi redigida em 1560, mas permaneceu manuscrita até a edição de Pons.

¹⁶⁷ Guevara cita Plínio, o Velho, História Natural, Livro XXXV, Cap. 37.

¹⁶⁸ *Donayre*, no espanhol do século XVI, tem dois sentidos: o de graça, leveza, garbo, que é mais usual, e o de pilhéria, zombaria. Mantivemos a palavra, pois, no português há equivalência de sentidos.

¹⁶⁹ O verbo *extrañar* à época de Guevara tinha, além do seu sentido mais conhecido (o mesmo que em português), também o sentido de distinguir-se.

¹⁷⁰ *Donoso* é sinônimo de *Donayre*, e tem o sentido de gracioso, garboso, tanto em espanhol quanto em português.

¹⁷¹ A palavra *compostura* significa composição, ordenação, mas também comportamento, conduta, que, acreditamos, traduz melhor a frase.

monstruosidade, e fora da ordem da natureza que vêm, logo a atribuem a Jerônimo Bosch, tornando-o inventor de monstros e quimeras. Não nego que não pintasse estranhas efígies de coisas, mas isto tão somente com um propósito, que foi, tratando do inferno em cuja matéria, querendo figurar diabos, imaginou composições de coisas admiráveis. O que Jerônimo Bosch fez com prudência e decoro, fizeram-no e o fazem outros sem discrição e juízo nenhum; porque tendo visto em Flandres quão aceito foi aquele gênero de pintura de Jerônimo Bosch, concordaram em imitá-lo, pintando monstros e desvairadas imaginações, dando-se a entender que nisto somente consistia a imitação de Bosch.

Chegam a ser infinitas as pinturas desse gênero, seladas com o nome de Jerônimo Bosch, falsamente inscrito, nas quais nunca lhe passou pelo pensamento pôr as mãos, senão o fumo e curtos engenhos, defumando-as nas chaminés para dar-lhes autoridade e antiguidade.

Uma coisa ousou afirmar de Bosch, que nunca pintou coisa fora do natural em sua vida, senão fosse em matéria de inferno ou purgatório, como tenho dito. Suas invenções esforçavam-se em buscar coisas raríssimas, mas naturais: de maneira que pode ser regra universal que qualquer pintura, ainda que firmada de Bosch, em que houvesse alguma monstruosidade, ou coisa que ultrapasse os limites da natureza, que é adulterada ou fingida, a menos que, como digo,

monstruosidad, y fuera de orden de naturaleza que ven, luego la atribuyen á Hyerónimo Bosco, haciéndole inventor de monstruos y quimeras. No niego que no pintase extrañas efígies de cosas, pero esto tan solamente á un propósito que fue tratando del infierno, en la qual materia, quiriendo figurar diablos, imaginó composiciones de cosas admirables. Esto que Hyerónimo Bosco hizo con prudencia y decoro, han hecho y hacen otros sin discrecion y juicio ninguno; por que habiendo visto en Flandes quan accepto fuese aquel género de pintura de Hyerónimo Bosco, acordaron de imitarle, pintando monstruos y desvariadas imaginaciones, dándose á entender que en esto solo consistia la imitacion de Bosco.

Ansi vienen á ser infinitas las pinturas de este género, selladas con el nombre de Hyerónimo Bosco, falsamente inscripto; en las quales á él nunca le pasó por el pensamiento poner las manos, sino el humo y cortos ingenios, ahumandolas á las chimeneas para dalles autoridad y antigüedad.

Una cosa oso afirmar de Bosco, que nunca pintó cosa fuera del natural en su vida, sino fuese en materia de infierno, ó purgatorio, como dicho tengo. Suas invenciones estrivaron en buscar cosas rarisimas, pero naturales: de manera, que puede ser regla universal, que qualquiera pintura, aunque firmada de Bosco, en que hubiere monstruosidad alguna, ó cosa que pase los límites de la naturaleza, que es adulterada y fingida, sino es, como digo,

a pintura contenha em si inferno, ou matéria dele.

É certo, e a todo aquele que com diligência observe as coisas de Bosch será manifesto, ter muito bem sido observado o decoro, e ter mantido os limites da natureza muito cuidadosamente, tanto e mais do que outro nenhum de sua arte. Mas é justo advertir que entre estes imitadores de Jerônimo Bosch há um que foi seu discípulo, o qual por devoção a seu mestre, ou para tornar críveis as suas obras, inscreveu em suas pinturas o nome de Bosch, e não o seu. Ainda que seja assim, são pinturas de muito estimar, e quem as tem deve prezá-las muito, porque nas invenções e moralidades foi nos rastros de seu mestre, e no labor foi mais diligente e paciente que Bosch, não se apartando do ar e gala, e do colorir de seu mestre. Exemplo deste gênero de pintura é uma mesa que Vossa Majestade tem, na qual em círculo estão pintados os sete pecados mortais, mostrados em figuras e exemplos: e ainda que toda a pintura em si seja maravilhosa, o quadro da inveja, a meu juízo, é tão raro e engenhoso, e tão expresso ao afeto dela, que pode competir com Aristides, inventor destas pinturas a que os gregos chamam *Ethice*,¹⁷² que em nosso castelhano soa como “pinturas que mostram os costumes e afetos dos ânimos dos homens”.

que la Pintura contenga en sí infierno, ó materia de él.

Es cierto, y á qualquiera que con diligencia observáre las cosas de Bosco, le será manifiesto haber sido observantisimo del decoro, y haber guardado los límites de naturaleza cuidadosísimamente, tanto y mas que otro ninguno de su arte; pero es justo dar aviso que entre estos imitadores de Hyerónimo Bosco, hay uno que fue su discipulo, el qual por devocion de su maestro, ó por acreditar sus obras, inscribió en sus pinturas el nombre de *Bosch*, y no el suyo. Esto, aunque sea así, son pinturas muy de estimar, y el que las tiene debe tenellas en mucho, porque en las invenciones y moralidades, fue rastrando tras su maestro, y en el labor fue mas dligente y paciente que Bosco, no se apartando del ayre y galania, y del colorir de su maestro. Exemplo de este gênero de pintura es una mesa que V.M. tiene, en la qual em circulo estan pintados los siete pecados mortales, mostrados em figuras y exemplos: y aunque toda la pintura en sí sea maravillosa, el quadro de la invidia á mi juicio es tan raro y ingenioso, y tan exprimido al afecto de ella, que puede competir con Aristides, inventor de estas pinturas, que los Griegos llamaron *Ethice*, lo qual en nuestro castellano suena, Pinturas que muestran las costumbres y afectos de los ánimos de los hombres.

¹⁷² Plínio, o Velho, *História Natural*, Livro XXXV, Cap. 36.

2.2.2 – Marcus Van Vaernewyck.
Sobre os tempos turbulentos nos Países Baixos,
*principalmente em Gante (1566-1568)*¹⁷³

Em Santa Faraildis¹⁷⁴ eu não sei o que, em particular, foi destruído. Aqui havia uma tábua pintada em que o Nosso Senhor carregava sua cruz, feito do mestre Jerônimo Bosch, que é chamado de “o fazedor de diabos”, porque é incomparável no que diz respeito a fazer diabos. Esta foi uma de suas melhores peças, as demais foram apenas medíocres.

tSente Pharahilden en weet ic niet wat daer sonderlincx ghebroken was. Hier inne was een gheschilderde tafel ende es daer Ons Heere zijn cruuse draecht, ghedaen bij meester Jeronimus Bosch, die men hiet den duvelmakere, omdat zijns ghelijcke niet uut en quam van duvelen te maken. Dit was eene vanden besten sticken; dander en waren maer middelbaer.

¹⁷³ VAN VAERNEWYCK, Marcus. Van die beroerlicke tijden in die Nederlanden en voornamelick in Ghendt. Livro II, Cap. XI, p. 156. Escrito entre 1566-1568 e publicado em 1872-1881. Disponível em: http://www.dbnl.org/tekst/vaer003vand01_01/

¹⁷⁴ É a santa padroeira da Gante, nomeando uma igreja da cidade.

2.2.3 - Giorgio Vasari, *Vidas dos Artífices* (1568).¹⁷⁵

Vida de Marcantonio Bolognese e outros gravadores

(...) e de Jerônimo Bosch um papel¹⁷⁶ de São Martinho com uma barca cheia de diabos em bizarríssimas formas; e em uma outra, um alquimista, que de diversos modos consumando¹⁷⁷ o próprio e destilando¹⁷⁸ o cérebro, joga fora todos os seus bens, a ponto de finalmente encaminhar-se ao asilo com a mulher e os filhos. Tal papel lhe foi desenhado por um pintor que o fez gravar os sete pecados mortais, com diversas formas de demônios, que foram fantásticos e de rir, o Juízo Final, e um velho, o qual com uma lanterna procura a Quietude entre as mercadorias do mundo do mundo e não a acha, e semelhantemente um peixe grande, que come alguns peixes pequenos, e um Carnaval que com muitos gozando à mesa expulsa a Quaresma, e em uma outra, depois, a Quaresma que expulsa o Carnaval. E tantas outras fantásticas e caprichosas invenções que seria fastidioso querer raciocinar sobre todas.

¹⁷⁵ VASARI, Giorgio. *Le vite dei più eccellenti oittori, scultori e architetti*. Roma: Grandi Tascabili Economici Newton, 1993, p. 853. Presente na seção Vida de Marcantonio Bolognese e outros gravadores (*Vita di Marcantonio Bolognese e d'altri intagliatore di stampe*)

¹⁷⁶ Vasari está tratando do gravador e editor flamengo Jerônimo Cock e de suas obras. O papel, então, é uma gravura feita por Cock.

¹⁷⁷ Vasari joga com duas direções do verbo *consumare*, o do dispêndio (dos bens), e a consumação, do alquimista, no caso.

¹⁷⁸ Há certa ironia no uso da expressando *stillandosi il cervello*. O alquimista, de que a destilação é prática usual, aqui, destila o próprio cérebro.

(...) et a Ieronimo Bos una carta di San Martino con una barca piena di diavoli in bizzarrissime forme; et in un'altra un alchimista, che in diversi modi consumando il suo e stillandosi il cervello, getta via ogni suo avere, tanto che al fine si conduce allo spedale con la moglie e con i figliuoli; la qual carta gli fu disegnata da un pittore che gli fece intagliare i sette peccati mortali, con diverse forme di dèmoni, che furono cosa fantastica e da ridere, il Giudizio Universale, et un vecchio, il quale con una lanterna cerca della Quietude fra le mercerie del mondo e non la truova, e similmente un pesce grande, che si mangia alcuni pesci minuti; et un Carnovale che godendosi con molti a tavola, caccia via la Quaresima; et in un'altra poi la Quaresima che caccia via il Carnovale; e tante altre fantastiche e capricciose invenzioni che sarebbe cosa fastidiosa a volere di tutte ragionare.

**Giorgio Vasari. *Vida dos Artífices*
(1568).¹⁷⁹**

Dos Diversos Artífices Flamengos

(...) e Francisco Mostaert¹⁸⁰ que se valorizou muito em fazer países a óleo¹⁸¹, fantástiquices, bizzarras, sonhos e imaginações. Jerônimo ‘s-Hertogenbosch e Pedro Brueghel de Breda foram imitadores dele, e Lancelote¹⁸² foi excelente em fazer fogos, noites, esplendores, diabos e coisas semelhantes”.

(...) e Francesco Mostaret, che valse assai in fare paesi a olio, fantasticherie, bizzarrie, sogni et imaginazioni. Girolamo Hertoglien Bos e Pietro Bruveghel di Breda furono imitatori di costui, e Lancilotto è stato eccellente in far fuochi, notti, splendori, diavoli e cose somiglienti.

¹⁷⁹VASARI, Giorgio. *Le vite dei piu eccellenti pittori, scultori e architetti*. Roma: Grandi Tascabili Economici Newton, 1993.

¹⁸⁰ Vasari escreve *Mostaret*, nome desconhecido. O mais provável é que seja Frans Mostaert, pintor flamengo do século XVI.

¹⁸¹ Embora o termo “país” no sentido de paisagem, seja um arcaísmo, resolvemos adotá-lo, por falta de opção.

¹⁸² Comentadores afirmam tratar-se de Lancelot Blondeel, pintor flamengo do século XVI. Entretanto, não encontramos menção deste pintor nos textos da época.

2.2.4 - Giovanni Paolo Lomazzo.
***Tratado da arte da pintura* (1584).¹⁸³**

E muitas outras bizzarras semelhantes podem ser feitas, até das fantásticas e apavorantes demonstrações infernais, como as desenhou Federico Zuccaro em muitas folhas, imitando Dante em seu Inferno, e antes dele o Atônito, Jerônimo Bosch Flamengo, que no representar estranhas aparências, e apavorantes e horrídeos sonhos, foi singular e verdadeiramente divino.

Tábua dos nomes: Jerônimo Bosch, flamengo, pintor apavorante.

“(…) & molte altre simili bizzarrie, si posson fare infino delle fantastiche; & spauenteuoli demonstrationi infernali, si come già ne disegnò Federico Zuccaro molti fuogli, imitando Dante nel suo Inferno, & prima di lui l'Attonito, Girolamo Boschi Fiamengo, che nel rappresentare strane apparenze, e spauenteuoli, e orridi sogni, fu singolare, e veramete diuino.”

TAVOLA DE I NOMI

Girolamo Boschi Fiamengo
 pittore spauenteuole.

¹⁸³ LOMAZZO, Giovanni Paolo. *Trattato dell'arte de la pittura*. Hildesheim: G. Olms, 1585. A primeira edição do texto é do ano 1584. Disponível em: http://books.google.com.br/books?id=woLXoLDqh1sC&printsec=frontcover&hl=pt-BR&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false Acessado em: 10/11/2014.

2.2.5 - Ambrosio de Morales

*Declaração da Tábua de Cebes. (1586)*¹⁸⁴

Com o que assim declaramos se poderá entender todo o mais na tábua, pois o autor vai declarando-o em particular. Assim eu o deixo, para somente dar conta aqui de outra pintura, com que em nossos tempos, quase à imitação de Cebes, se representou toda a vida humana com muita agudeza e doutrina. Tem esta tábua o Rei nosso Senhor, e foi ele que a inventou e pintou Jerônimo Bosch, pintor engenhosíssimo em Flandres. Este, com gentil aviso e primor muito agudo, figurou bem, e pôs com propriedade naquela tábua todo o nosso viver miserável e o grande embevecimento que em suas vanidades trazemos. E servirá pô-la aqui para que quem não a viu, goze dela de alguma maneira com lê-la. É uma tábua grande, que tem três apartamentos, um maior no meio, e dois pequenos aos lados. No primeiro dos pequenos, à mão direita, onde começa a pintura, está primeiro a criação do mundo e do homem, o pecado de Adão, e o Anjo como expulsa com a espada de fogo a ele e a sua mulher do paraíso terrenal, e parece que os faz sair daquele quadro que representa a entrada dos homens na vida, até o outro maior no meio, no qual se contém e se mostra o que os homens vindos ao mundo com a má

Con isto que así hemos declarado; se pondrá entender todo lo demas en la tabla, pues el Autor lo va declarando en particular. Así yo lo dexo con solo dar cuenta aquí de otra pintura, con que en nuestros tiempos, quasi á imitacion de Cebes, se ha representado con mucha agudeza y doctrina toda la vida humana. Tiene esta tabla el Rey nuestro Señor, y fué el¹⁸⁵ que la inventó y pintó Gerónimo Bosco, pintor ingeniosísimo en Flandes. Este con gentil aviso y primor muy agudo figuró bien, y puso ao propio en aquella tabla todo nuestro vivir miserable, y el grande embebecimiento que en sus vanidades traemos. Y servirá en ponerla aquí para que quien no la ha visto, la goce en alguna manera con leerla. Es una tabla grande que tiene tres apartamentos, uno mayor en medio, y dos pequeños á los lados. En el primero de los pequeños á la mano derecha, donde comienza la pintura, está primero la creacion del mundo y del hombre, el pecado de Adan, y el Angel como echa con la espada de fuego á él y á sua muger del paraíso terrenal, y parece los hace salir de aquel quadro que representa la entrada de los hombres en la vida, hácia el otro mayor de en medio, en el qual se contiene y se muestra lo que los hombres venidos al mundo con la mala

¹⁸⁴ MORALES, Ambrosio. *Declaração da Tábua de Cebes*. Edição de 1787, publicada em *Las Obras Del Maestro Fernan Perez de Oliva y juntamente quinze discursos sobre diversas matérias*, p.315.

¹⁸⁵ el ou él? O ou ele? Procurar outra edição da obra de Morales

inclinação do pecado original fazem. Para bem representar isto, há no alto deste quadro maior, no meio, um carro muito grande, cheio de feno, com tanta multidão nele, que faz algo que parece uma torre. E se há de entender que carro de feno em flamengo quer dizer o mesmo que carro de nonada¹⁸⁶ em castelhano. Assim, aquele carro sendo de feno, é verdadeiramente de nonada, e assim tem seu nome propriamente do que significa. Puxam este carro alguns demônios, e outro principal, como carreteiro vai jungido¹⁸⁷, e todos o guiam até o terceiro quadro, que é a saída do mundo e da vida. No alto do grande carro de feno, ou de nonada, ou de vanidade, vão muitos mancebos e damas sentados à vontade, dos quais uns tocam, outros dançam, comem, e bebem outros, e de diversas maneiras se comprazem. A todos produz o som um demônio com uma gaita, indo, diante deles como guia, e atrás está de joelhos um Anjo muito choroso e triste, levantados os olhos e as mãos ao céu, com a lástima que lhe produz tanta perdição, e como suplicando a Deus com lágrimas, que se condoa de tão grande miséria. Mais abaixo, ao redor, vai infinita e muito diversa multidão de gente, que com incrível ânsia e persistência trabalha para tomar mais feno e mais vanidade da carga. Uns com garfos, outros com pás e outros gêneros de

inclinacion del pecado original hacen. Para bien representar esto hay en lo alto deste quadro mayor en medio un carro muy grande lleno de heno, con tanta muchedumbre dél, que hace una como torre. Y hase de entender como carro de heno en Flamenco tanto quiere decir como carro de nonada en Castellano. Así aquel carro siendo de heno, es veraderamente de nonada, y así tiene su nombre al propio de lo que significa. Tiran este carro algunos demonios, y otro principal como carretero va en el yugo, y todos lo guian hácia el tercero quadro, que es la salida del mundo y de la vida. En lo alto del grand cargo de heno ó de nonada ó de vanidade van muchos mancebos y damas sentados á placer, de los quales unos tañen, otros baylan, comen y beben otros, y de diversas maneras toman placer. A todos les hace el son un demonio con una gayta, yendo delante dellos como por guia, y detrás está de rodillas un Angel muy lloroso y triste, levantados los ojos y las manos al cielo, con la lástima que le hace tanta perdicion, y como suplicando á Dios con lágrimas, se duela de tan grande miseria. Mas abaxo al derredor va infinita y muy diversa muchedumbre de gente, que con increible ansia y porfia se trabajan por tomar mas heno y mas vanidad de la carga. Unos con garfios, otros con palas y con otros géneros de

¹⁸⁶ Embora pouco usual, a palavra *nonada* em português tem o mesmo significado que em espanhol: coisa sem importância, de nenhum valor, insignificante.

¹⁸⁷ O substantivo *yugo* tem o mesmo significado que jugo em português, um instrumento que se usa na cabeça dos bois para atrelá-los a uma carroça. Desconhecemos equivalente em português para a expressão “va en el yugo”, por isso optamos pelo verbo jungir, cujo significado é o mesmo.

instrumentos, se fatigam por tomar do feno, e outros com escadas sobem apressadamente para alcançá-lo, sem outros muitos que por baixo chegam, querem abarcar tanto que é impossível levá-lo. Há um que cai com o muito que leva, um que arrebatava outro por furto ou por força do que tem tido, e um que mata para tomá-lo, e esses vão contentíssimos, como se tivessem tido um rico despojo. Tomam do feno com pressa de estorvar uns aos outros para chegar primeiro: empurram alguns como mais valentes, e por força abrem caminho, sem outros muitos que estão pelo solo caídos, com a fúria que tiveram ao chegar derrubada e pisoteada, por aqueles que sobrevieram com mais violência. Atrás do carro, como em um lugar mais principal e mais honrado, vão a cavalo os Reis e Príncipes: e esses, ainda que por muito linda advertência do pintor estão postos juntos ao carro; por sua autoridade e grandeza, não estendem eles suas mãos para tomar sua boa parte do feno e vanidade: antes, com uma gravidade muito assoberbada fazem sinal com as mãos a seus criados que cheguem e tomem e tragam muito para todos. Um pouco mais abaixo estão pintados os que voltam já com suas faces muito alegres e contentes, ainda que com infinito suor e fadiga os tenham tido. Esses são diferentes estados e maneiras de homens, e aqui é o lutar bravamente e uns a outros matar para deixar ainda um pouquinho de feno, da vanidade e do nada que lhes coube. Aqui também vão muitos correndo até

instrumentos se fatigan por tomar del heno, y otros con escaleras suben muy apriesa por alcanzarlo, sin otros muchos que por lo bajo llegan, y quieren abarcar tanto, que es imposible llevarlo. Tal hay que cae con lo mucho que lleva, tal que arrebatava al otro por hurto ó por fuerza de lo que ha habido, y tal que mata por tomárselo, y van contentísimo estos, como si hubiesen habido un rico despojo. Al tomar del heno es la priesa de estorbarse unos á otros, por llegar primero: rempujan algunos como mas valientes, y por fuerza se hacen camino, sin otros muchos que estan por el suelo caidos, derribada y hollada la furia que tuvieron por llegar, de otra mayor violencia de los que sobreviniéron. Detras del carro, como en un lugar mas principal e mas honrado, van á caballo los Reyes y Príncipes: y estos aunque por muy linda advertencia del pintor estan puestos junto al carro; mas por su autoridad y grandeza no extienden ellos las manos para tomar su buena parte del heno y vanidad: ántes con una gravedad muy entonada hacen señal con la manos á sus criados, que lleguen y tomen, y traigan mucho para todos. Un poco mas abaxo estan pintados los que vuelven ya con sus haces muy alegres y contentos, aunque con infinito sudor y fatiga los hayan habido. Estos son diferentes estados y maneras de hombres e aquí es el reñir bravamente y matarse por quitarse unos á otros aun un poquillo que del heno, de la vanidad y de la nada les ha cabido. Aquí tambien van muchos corriendo hácia

o carro, com grande agonia para alcançar o carro, como se houvesse de fugir ou o feno houvesse de se acabar. Os pais levam pelas mãos os filhinhos pequenos, e com grande afinco mostram-lhes o carro com o dedo, como se lhes mostrassem uma grande riqueza, e os incitam para que se apressem e tragam eles seu raminho, não contentes com o muito que eles trarão. Outros compram de outros por muito dinheiro o que trazem: e há tantas outras particularidades dessas, que nem eu posso a todas referir, nem tão poucas há para que se digam. Tudo isto vai parar, conforme os demônios guiam o carro, no último quadro onde se representa o que depois da vida sucede. Assim está ali pintado o inferno, e diversos gêneros de tormentos, que padecem as miseráveis almas, cuja vida se passou toda na vanidade de pecados, e foi como o feno, que se secou, e pereceu sem dar fruto de virtude.

al carro con grande agonía para alcanzar al carro como si hubiese de huir, ó el heno se hubiese de acabar. Los padres llevan de la mano los hijuelos pequenos, y con grande ahinco les muestran el carro con el dedo, como si les mostrasen una grande riqueza, y los incitan para que aguijen y traigan ellos su hacecillo, no contentos con el grande que ellos trairán. Otros compran de otros por mucho dinero lo que traen: y hay tantas otras particularidades destas, que ni yo las puedo referir todas, ni tampoco hay para qué se digan. Todo esto va á parar, según los demonios guian el carro, al quadro postrero donde se representa lo que despues de la vida sucede. Así está allí pintado el infierno, y diversos géneros de tormentos, que padecen las miserables almas, cuya vida se pasó toda en vanidad de pecados, y fue como el heno, que se secó, y pereció sin dar fruto de virtud.

2.2.6 - José de Sigüenza – *História da Ordem de São Jerônimo (1595-1605)*¹⁸⁸

Discurso XVII

Entre as pinturas desses alemães e flamengos, que, como digo, são muitas, estão distribuídas por toda a casa muitas de um Jerônimo Bosch, de que quero falar um pouco mais extensamente por algumas razões: porque o merece seu grande engenho, porque comumente lhes chama “os disparates de Jerônimo Bosch”, a gente que repara pouco no que olha, e porque penso que sem razão o tem difamado como herege. Tenho tanto conceito (para começar da última) da piedade e zelo do Rei, nosso fundador, que se soubesse que esse era assim, não admitiria as pinturas dentro de sua casa, de seus claustros, de seu aposento, dos capítulos e da sacristia; todos esses lugares estão adornados com elas. Sem essa razão, que para mim é grande, há outra que se tira de suas pinturas: vêem-se nelas quase todos os Sacramentos, estados¹⁸⁹ e graus da Igreja, desde o Papa até o mais ínfimo, dois pontos em que todos os hereges tropeçam, e os pintou com muitas veras¹⁹⁰ e com grande consideração, que se fosse herege não o faria, e

Entre las pinturas destos Alemanes y Flamencos, que como digo son muchas, estan repartidas por toda la casa muchas de un Geronimo Bosco, de que quiero hablar vn poco mas largo por algunas razones: porque lo merece su grande ingenio, porque comunmente las llaman los disparates de Geronimo Bosco gente que repara poco en lo que mira, y porque pienso que sin razon le tienen infamado de herege; tengo tanto concepto (por empezar desto postrero) de la piedad y zelo del Rey nuestro fundador, que se supiera era esto assi, no admitiera las pinturas dentro de su casa, de sus claustros, de su aposento, de los capitulos y de la sacristia; todos estos lugares estan adornados con ellas; sin esta razon, que para mi es grande, ay otra que se toma de sus pinturas: veense en ellas casi todos los Sacramentos y estados y grados de la Iglesia, desde el Papa hasta el mas infimo, dos puntos en que todos los hereges estropeçan, y los pinto en muchas veras y con grande consideracion, que si fuera herege no lo hiziera, y

¹⁸⁸ SIGUENZA, Jose. *Historia de la Orden de San Jeronimo*. Tomo I Bailly, Bailliere e hijos Editores: Madrid, 1909.

¹⁸⁹ Sigüenza escreve “estados” com o sentido de divisão, de estamentos, que, segundo ele, constituem a Igreja.

¹⁹⁰ A palavra “veras” aparece como sinônimo de verdade enquanto oposta a “burlas”, sendo repetidamente empregada pelo padre. Mantivemos *veras*, que em português mantém o significado do texto: afirmar que Bosch foi verdadeiro e devoto ao pintar a Igreja, seus estados, graus e sacramentos.

dos mistérios de nossa redenção fez o mesmo. Quero mostrar agora que suas pinturas não são disparates, senão livros de grande prudência e artifício, e se disparates são, são os nossos, não os seus, e para dizê-lo de uma vez, são uma sátira pintada dos pecados e desvarios dos homens. Poder-se-ia pôr por argumento de muitas de suas pinturas os versos daquele grande censor dos vícios dos romanos, que cantou no princípio dizendo:

Quidquid agunt homines, uotum, timor, ira,
uoluptas:

Gaudia, discursus nostri est farrago libelli,

Et quando uberius uiciorum copia, &c.¹⁹¹

Que passados para o castelhano Bosch poderia dizer assim: tudo aquilo que os homens fazem, seus desejos, seus medos, fúrias, apetites vãos, seus gozos, seus contentamentos, seus discursos, é o sujeito de toda minha pintura.¹⁹²

¹⁹¹ Os textos que temos hoje de Juvenal não combinam completamente com a citação de Sigüenza, que apresenta algumas diferenças, sobretudo na pontuação e na ordem das palavras do segundo verso. Juvenal escreve: *quidquid agunt homines, uotum, timor, ira, uoluptas / gaudia, discursus, nostri farrago libelli est / et quando uberius uiciorum copia?* Que traduz-se por: “Tudo o que as pessoas fazem — promessa, temor, ira, prazer, / alegrias, agitações — é o alimento de nosso livrinho. / E quando há quantidade mais abundante de vícios?” JUVENAL. *Sátiras*. Trecho gentilmente traduzido para este trabalho pela Profa. Dra. Alessandra Carbonero Lima.

¹⁹² O termo em espanhol é *sugeto*, que tem significados muito variados. Etimologicamente, vem do latim *subjectus*, part. p. de *subjicio*. Tem como acepções: pôr debaixo; pôr diante de; ocultar; submeter, sujeitar, subjugar; expor a; apresentar, fornecer, sugerir; entre outros. Lembramos que o termo *subjectum*, substantivo apelativo neutro, foi utilizado por Apuleio no sentido de proposição, tese, assunto. Esse parece ser o uso que Sigüenza faz do termo.

de los misterios de nuestra redencion hizo lo mismo. Quiero mostrar agora que sus pinturas no son disparates, sino vnos libros de gran prudencia y artificio, y si disparates son, son los nuestros, no los suyos, y por decirlo de una vez, es una satyra pintada de los pecados y desuorios de los hombres. Pudierase poner por argumento de muchas de sus pinturas los versos de aquel gran censor de los vicios de los Romanos, que cantó al principio diziendo:

Quidquid agunt homines, uotum, timor, ira, uoluptas:

Gaudia, discursus nostri est farrago libelli.

Et quando uberius uiciorum copia, &c.

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

Mas quando houve de vícios tanta cópia, a diferença que a meu parecer há entre as pinturas deste homem e as de outros, é que os demais procuraram pintar o homem como aparece por fora, somente este se atreveu a pintá-lo como é dentro. Procedeu para isso com um motivo singular, que aclarei com este exemplo: os poetas e os pintores são muito vizinhos ao juízo de todos; as faculdades tão irmãs, que não distam mais que o pincel e a pluma, que são quase uma coisa só; os sujeitos, os fins, as cores, as licenças e outras partes são tão unas, que só se distinguem com as formalidades de nossos metafísicos. Entre os poetas latinos, acha-se de um (e não de outro que mereça nome) que, parecendo-lhe não poder igualar-se no heróico com Virgílio, nem no cômico ou trágico chegar a Terêncio ou Sêneca, nem no lírico a Horácio, e ainda que mais excelente fosse, e seu espírito lhe promettesse muito, tinham de ser estes os primeiros, concordou em fazer caminho novo; inventou uma poesia ridícula, a que chamou “macarrônica” e com isso, tivesse tanto primor, invenção e engenho, que fosse sempre o príncipe e cabeça desse estilo, e assim o lessem todos os bons engenhos, e não o desprezassem os que não fossem, e como disse: *Me legat quisquis legit omnia*.¹⁹³ E porque seu estado e profissão não

Mas quando huuo de vicios tanta copia, la diferencia que a mi parecer ay de las pinturas deste hombre a las de los otros es que los demas procuraron pintar al hombre qual parece por de fuera; este solo se atreuio a pintarle cual es dentro; procedio para esto con un singular motivo, que declarè con este exemplo: los poetas y los pintores son muy vezinos a juyzio de todos; las facultades tan hermanas, que no distan mas que el pinzel y la pluma, que casi son vna cosa; los sugetos, los fines, los colores, las licencias y otras partes son tan vnas, que apenas se distinguen sino con las formalidades de nuestros metafisicos. Entre los poetas Latinos, se halla de vno (y no de otro que merezca nombre) que pareciendole no podia ygualar en lo heroyco con Virgilio, ni en lo comico ó tragico llegar a Terencio ó Seneca, ni en lo lyrico a Oracio, y aunque mas excelente fuesse, y su espiritu le prometiesse mucho, auian de ser estos los primeros, acordó hazer camino nueuo; inuventó vna poesia ridicula, que llamó Macarronica; junto con ser assi, que tuuiesse tanto primor, tanta inuencion e ingenio, que fuesse siempre principe y cabeça deste estilo, y assi le leyessen todos los buenos ingenios, y no le desechassen los no tales, y como el dixo: *Melegat quisquis legit omnia*. Y porque su estado y profession no

¹⁹³ “Que me leia quem quer que leia tudo”. Entretanto, a citação de Sigüenza traz uma ligeira diferença em relação às edições que temos hoje do texto de Cocai: *Me legat amussim quisquis legit omnia, quisquis*. In: FOLENGO, Teófilo. – *Macaronee minori. Zanitonella – Moscheide – Epigrammim*, ed. de M. ZAGIA. p.57-58. Que traduz-se por: “Que me leia com cuidado quem quer que leia tudo, seja quem for.” Trechos gentilmente traduzidos para este trabalho por Alessandra Carbonero Lima.

parece admitisse bem essa ocupação (era religioso, não direi seu nome, pois ele o calou) fingiu um vocábulo ridículo e chamou-se Merlin Cocai¹⁹⁴, que quadra¹⁹⁵ bem com a superfície da obra, como o outro que se chamou Esopo. Em seus poemas descobre com singular artifício o que de bom se pode desejar e colher dos mais apreciados poetas, tanto em coisas morais quanto nas da natureza, e se tivesse de fazer aqui ofício de Crítico, mostraria a verdade disto, com o cotejo e contraposição de muitos lugares. A este poeta, tenho por certo, quis parecer-se Jerônimo Bosch, não porque o viu, porque creio pintou primeiro que este outro cocaisse¹⁹⁶, senão que o

parece admitia bien esta ocupacion (era religioso, no dire su nombre pues el le calló) fingio vn vocablo ridiculo y llamose Merlin Cocayo, que quadra bien con la superficie de la obra, como el otro que se llamó Ysopo; en sus poemas descubre con singular artificio quanto bueno se puede desear y coger en los mas preciados poetas, assi en cosas morales como en las de la naturaleza, y si huuiera de hazer aqui oficio de Crytico mostrara la verdad desto, con el cotejo y contraposicion de muchos lugares. A este poeta tengo por cierto quiso parecerse el pintor Geronimo Bosco, no porque le vio, porque creo pintó primero que estotro cocase, sino que le

¹⁹⁴ O poeta explica no poema Baldus a origem ridícula do nome: Cocai significa em mantuano “tampa de barril”. A mãe do poeta, preste a dar à luz, arrebatada pela vontade de beber do vinho contido num barril, derrubou a tampa no chão ao abri-lo. Não conseguindo pegá-la de volta devido à grande barriga, morreu. O bebê nasceu sobre o vinho derramado, e foi alimentado por uma merla (melra-preta), pássaro originário de Mântua, terra de Virgílio, com quem Merlin Cocai rivaliza. O nome Merlin, portanto, deriva de merla.

¹⁹⁵ O verbo quadra tem vários significados, dentre os quais o proposto por Sigüenza: ajustar-se, adaptar-se, combinar, convir; correntes tanto no espanhol como no português da época.

¹⁹⁶ A palavra *cocase* indica o modo verbal subjuntivo no pretérito imperfeito, cuja terminação pode ser em –se ou em –ra. Trata-se, portanto, do verbo cocar, que na época traduzia o barulho que uma macaca fazia para espantar possíveis predadores, ou ainda derivada de côco, palavra da linguagem infantil utilizada para designar algo que causasse espanto, o que acabou por denominar um fantasma. Propomos duas hipóteses para o significado da palavra: ou Sigüenza utilizou o verbo cocar no sentido figurado para se referir ao poeta Cocai que com sua obra burlesca poderia, como um fantasma, causar medo às crianças, ou então, fez um trocadilho entre Cocai e *cocase*, transformando o nome em tempo verbal. Optamos pelo neologismo “cocaisse”, pois a hipótese do trocadilho nos parece a melhor. Há, ainda, em português o verbo cocar, que tem como significados: espreitar ou mimar, acalentar. A palavra pode ainda designar o país imaginário da Cocanha, terra da abundância, do ócio, liberdade, juventude eterna e prazeres absolutos. Entretanto, o uso do termo permanece inconclusivo.

tocou o mesmo pensamento e motivo. Conheceu ter grande natural¹⁹⁷ para a pintura, e por mais que fizesse, iriam à sua frente Albrecht Dürer, Michelangelo, Urbino¹⁹⁸ e outros. Fez um caminho novo, com que os demais fossem atrás dele e não ele atrás de ninguém, e voltasse para si os olhos de todos. Uma pintura como de burla e macarrônica, pondo em meio daquelas burlas muitos primores e estranhezas, assim na invenção como na execução e pintura, descobrindo algumas vezes quanto valia naquela arte, como também fazia Cocai falando de veras. As tábuas e quadros que há aqui são três diferenças: ou pinta coisas devotas, como são os passos da vida de Cristo e sua paixão, a adoração dos Reis e quando leva a Cruz às costas. Na primeira exprime o efeito pio e sincero dos sábios e virtuosos, de onde não se vê nenhuma monstruosidade nem disparate; na outra mostra a inveja e a raiva da falsa sabedoria, que não descansa até que deixa a vida à inocência, que é Cristo; assim vêem-se os fariseus e escribas com rostos furiosos, ferozes, arreganhados¹⁹⁹, em que nos hábitos e ações se lhes lê a fúria desses afetos. Pintou por vezes as Tentações de Santo Antônio (que é o segundo gênero de pintura) por ser um sujeito em que podia descobrir estranhos efeitos. De uma parte se vê aquele santo príncipe dos eremitas com rosto sereno, devoto,

¹⁹⁷ A palavra “natural” é utilizada como um substantivo, sinônimo de engenho, inclinação.

¹⁹⁸ Trata-se do pintor Rafael Sanzio, também conhecido como Rafael de Urbino, sua cidade natal.

¹⁹⁹ A palavra *regañados*, particípio do verbo *regañar*, denota uma ação própria dos cães quando mostram seus dentes, sem latir, manifestando ameaça.

tocó el mismo pensamiento y motivo; conocio tener gran natural para la pintura, y que por mucho que hiziesse le auian de ir delante Alberto Durero, Micael Angel, Urbino y otros; hizo un camino nuevo, con que los demas fuessen tras el y el no tras ninguno, y boluiesse los ojos de todos a ssi; vna pintura como de burla y macarronica, poniendo en medio de aquellas burlas muchos primores y estrañezas, assi en la inuencion como en la execucion y pintura, descubriendo algunas vezes quanto valia en aquel arte, como tambien lo hazia Cocayo hablando de veras. Las tablas y quadros que aqui ay son tres diferencias. O pinta cosas deuotas, como son passos de la vida de Christo y su passion, la adoracion de los Reyes y quando lleua la cruz a cuestras: en la primera exprime el efecto pio y sincero de los sabios y virtuosos, donde no se vee ninguna monstruosidad ni disparate; en la otra muestra la inuidia y rabia de la falsa sabiduria, que no descansa hasta que quita la vida a la inocencia, que es Christo; assi se veen los Fariseos y Escribas con rostros furiosos, fieros, regañados, que en los habitos y acciones se les lee la furia destos afectos. Pintó por vezes las tenciones de san Anton (que es el segundo genero de pintura) por ser vn sugeto donde podia descubrir estraños efectos. De vna parte se vee a aquel santo principe de los Eremitas con rostro sereno, deuoto,

contemplativo, sossegado e a alma cheia de paz. De outra as infinitas fantasias e monstros que o inimigo forma para transtornar, inquietar e perturbar aquela alma pia e aquele amor firme. Para isto finge animais, feras, quimeras, monstros, fogos, mortes, gritos, ameaças, víboras, leões, dragões e aves espantosas, e de tantas sortes que põe admiração como pôde formar tantas idéias. E tudo isto para mostrar que uma alma ajudada pela graça divina, e levada por sua mão a semelhante maneira de vida, ainda que na fantasia e aos olhos de fora e dentro represente o inimigo o que pode mover ao riso ou deleite vão, ou ira e outras paixões desordenadas, não serão suficientes para lhe derrubar, nem lhe mover de seu propósito. Variou esse sujeito e pensamento tantas vezes e com tão novas invenções, que me põe admiração como pôde achar tanto, e me detém a considerar minha própria miséria e fraqueza, e quão longe estou daquela perfeição, pois com tão simples musaranhos e pouquidades²⁰⁰ me perturbo e descomponho, perco o silêncio da cela, o recolhimento e ainda a paciência, e neste santo pôde tão pouco todo o engenho do demônio e do inferno para derrubar-lhe nisto. E tão aparelhado está o Senhor para socorrer-me, a mim como a ele, se me ponho com ânimo na peleja. Encontra-se esta pintura em muitas partes: no capítulo há uma tábua,

contemplatiuo, sosegado y llena de paz el alma; de otra las infinitas fantasias y monstruos que el enemigo forma, para trastornar, iniquietar, y turbar aquella alma pia y aquel amor firme; para esto finge animales, fieras, chimeras, monstruos, fuegos, muertes, gritos, amenazas, viuoras, leones, dragones y aues espantosas y de tantas suertes, que pone admiracion como pudo formar tantas ideas; y todo esto para mostrar que vna alma ayudada de la diuina gracia, y lleuada de su mano a semeiante manera de vida, aunque en la fantasia y a los ojos de fuera y dentro represente el enemigo lo que puede mouer a risa ó deleite vano, ó yra y otras dessordenadas passiones, no seran parte para derribarle ni mouerle de su proposito. Varió este sugeto y pensamiento tantas vezes y con tan nuevas inuenciones, que me pone admiracion como pudo hallar tanto, y me detiene a considerar mi propia miseria y flaqueza, y quan lexos estoy de aquella perfeccion, pues con tan faciles musarañas y poquedades me turbo y descompongo, pierdo la celda el silencio, el recogimiento y aun la paciencia, y en este santo pudo tan poco todo el ingenio del demonio y del infierno para derribarlo en esto; y tan aparejado está el Señor para socorrerme a mi como a el, si me pongo animosamente en la pelea. Encuéntrase esta pintura en hartas partes: en el capitulo ay vna tabla,

²⁰⁰ O termo *poquedad* tem como sinônimo a palavra miséria. Optamos pelo equivalente em português.

na cela do prior outra, na galeria da infanta duas, em minha cela outra muito boa, em que algumas vezes leio e me confundo. No aposento de sua Majestade, onde há uma grande caixa com livros, como o dos religiosos, está uma tábua e quadro excelentes: tem no meio e como no centro, em uma circunferência de luz e glória, posto o nosso Redentor. No contorno estão outros sete círculos em que se vêem os sete pecados capitais com que o ofendem todas as criaturas que ele redimiu, sem considerar que os está olhando e que vê tudo. Em outros sete círculos pôs logo os sete sacramentos com que enriqueceu sua Igreja, e de onde, como em preciosos vasos, pôs o remédio de tantas culpas e dolências em que se deixam cair os homens, que certamente é consideração de um homem pio, e boa para que todos nos mirássemos nela, pois a pintou como espelhos de onde se há de compor o cristianismo. Quem pintava isto não sentia²⁰¹ mal de nossa fé. Ali se vê o Papa, os bispos e sacerdotes, uns fazendo ordens, outros batizando, outros confessando e administrando outros sacramentos. Além destes quadros há outros de grandíssimo engenho, e não de menor proveito, ainda que pareçam mais macarrônicos, que é o terceiro gênero de suas invenções. O pensamento e artifício deles está fundado naquele lugar de Isaías²⁰², que mandado

en la celda del Prior otra, en la galeria de la Infanta dos, en mi celda otra harto buena, en que algunas vezes leo y me confundo; en el aposento de su Magestad, donde tiene vn caxon con libros como el de los religiosos, está vna tabla y quadro excelente: tene en medio y como en el centro, en vna circunferencia de luz y de gloria, puesto a nuestro Redentor; en el contorno estan otros siete circulos en que se veen sos siete pecados capitales con que le ofenden todas las criaturas que el redimio, sin considerar que los está mirando y que lo vee todo. En otros siete cercos puso luego los siete sacramentos con que enriquecio su Iglesia, y donde como en preciosos vasos puso el remedio de tantas culpas y dolencias en que se dexan caer los hombres, que cierto es consideracion de hombre pio, y buena para que todos nos mirassemos en ella, pues la pintó como espejos donde se ha de componer el Christianismo; quien esto pintaua no sentia mal de nuestra fe. Alli se vee el Papa, los Obispos y Sacerdotes, vnos haziendo ordenes, otros bautizando, otros confesando y administrando otros sacramentos. Sin estos quadros ay otros de grandissimo ingenio, y no de menor prouecho, aunque parecen mas macarronicos, que es el tercero genero de sus inuenciones. El pensamiento y artificio dellos está fundado en aquel lugar de Esayas (²⁰³), en que por mandado

²⁰¹ Tanto no espanhol quanto no português do século XVII, o verbo “sentir” tem vários significados e, no contexto, admite ao menos três deles: perceber; entender-compreender; demonstrar desconcerto.

²⁰² A citação de Sigüenza diz Isaías 41. Nas Bíblias contemporâneas encontramos o referido texto em Isaías, 40:6-8

²⁰³ Esai, 41.

por Deus clama:²⁰⁴ Toda carne é feno, e toda sua glória como flor do campo. E sobre o que diz David²⁰⁵: o homem é como feno, e suas glórias como a flor do campo. Um²⁰⁶ destes dois quadros tem como por fundamento ou sujeito principal o primeiro, que é um carro de feno carregado, e em cima, assentados os deleites da carne, a fama e a ostentação de sua glória e alteza, figurado em algumas mulheres nuas, tocando e cantando, e a fama em figura do demônio ali junto, com suas asas e trombeta, que anuncia sua grandeza e seus regalos. O outro tem por sujeito e fundamento uma florzinha e frutinha, dessas que chamamos morangos, que são como medronhos, a que em algumas partes chamam *maiotas*²⁰⁷, coisa que mal se degusta se acaba. Para que se entenda seu discurso, pô-lo-ei na ordem em que está disposto. Ambas as tábuas são um quadro grande, e duas portas com que se fecham. Na primeira destas portas pinta a criação do homem, e como Deus o põe no paraíso, num lugar ameno, cheio de verdura e deleitável, senhor de todos os animais da terra e das aves do céu, e como o manda, para exercício de sua obediência e de sua fé, que não coma de uma árvore. E depois, como o engana o demônio, em figura de serpente, come e

de Dios dize a voces: Toda carne es heno, y toda su gloria como flor del campo. Y sobre lo que dize David (²⁰⁸): El hombre es como heno, y sus glorias como la flor del campo. El vno de estos dos quadros tiene como por fundamento o sugeto principal lo primero, que es vn carro de heno cargado; y encima assentados los deleytes de la carne, la fama y la ostentacion de su gloria y alteza, figurado en vnas mujeres desnudas, tañendo y cantando, y la fama en figura de demonio alli junto, con sus alas y trompeta, que publica su grandeza y sus regalos. El otro tiene por sugeto y fundamento vna florecilla y frutilla de estas que llamamos fresas, que son como vnos madroñuelos, que en algunas partes llaman maiotas, cosa que apenas se gusta, quando es acabada. Para que se entienda su discurso, pondrelo por el orden que lo tiene dispuesto. Entrambos tableros son vn quadro grande, y dos puertas con que se cierran. En la primera de estas puertas pinta la creacion del hombre, y como le pone Dios en el Parayso, y en vn lugar ameno lleno de verdura y deleytable, señor de todos los animales de la tierra y de las aues de cielo, y como le manda para exercicio de su obediencia y de su fe, que no coma de un arbol; y despues como le engaña el demonio en figura del serpiente, come y

²⁰⁴ A expressão *dize a voces* (diz a vozes) aparece em traduções espanholas e portuguesas da Bíblia, e no contexto é entendida como “clamar, proferir em voz alta, gritar”.

²⁰⁵ A citação de Sigüenza diz Salmo 109. Nas Bíblias contemporâneas encontramos o referido texto no Salmo 102.

²⁰⁷ O termo *maiota*, assim como *miezgado*, é uma outra denominação para *fresa*, morango. Não conhecemos equivalente em português.

²⁰⁸ Psalm. 109.

transgride o preceito de Deus e o desterra daquele lugar delectável e daquela alta dignidade em que estava criado e posto. No quadro que se chama *Carro de Feno* isto está pintado mais simplesmente. E no do medronho está com mil fantasias e considerações, que têm muito a advertir; isto está na primeira parte e porta. No quadro grande que logo se segue está pintado em que se ocupa o homem, desterrado do paraíso e posto neste mundo. E declara que ao buscar uma glória de feno e de palha ou erva sem fruto, que hoje é, e amanhã se lança no forno,²⁰⁹ como disse o próprio Deus. E assim descobre as vidas, os exercícios e discursos com que estes filhos de pecado e de ira, esquecidos do que Deus lhes manda, que é fazer penitência de seus pecados e levantar os olhos da fé a um Salvador que os há de remediar, converter-se a todos a buscar e pretender a glória da carne, que é como feno breve, finito, inútil, que tais são os regalos da sensualidade, os estados, a ambição e fama. Este carro de feno, em que vai essa glória, puxam-no sete bestas feras e monstros espantosos, de onde se vêem pintados homens meio leões, outros meio cães, outros meio ursos, meio peixes, meio lobos, símbolos todos e figura da soberba, da luxúria, avareza, ambição, bestialidade, tirania, sagacidade e brutalidade. Ao redor deste carro vão todos os estados dos homens, desde o Papa e Imperador, e outros Príncipes, até os que têm o

traspasa el precepto de Dios y le destierra de aquel lugar delectable y de aquella alta dignidad en que estaba criado y puesto. En el quadro que se llama carro de heno está esto mas senzillamente pintado; en el del madroño está con mil fantasias y consideraciones, que tienen mucho que advertir; esto está en la primera parte y puerta. En el quadro grande que luego se sigue está pintado en que se ocupa el hombre; desterrado del Parayso y puesto en este mundo; y declara que en buscar vna gloria de heno y de paja o de yerua sin fruto, que oy es, y mañana se echa el horno, como dixo el mismo Dios; y ansi descubre las vidas, los exércicios y discursos con que estos hijos de pecado y de yra, olvidados de lo que Dios les manda, que es hacer penitencia de sus pecados y leuantar los ojos de la fé a vn Salvador que los ha de remediar, conuertirse todos a buscar y pretender la gloria de la carne, que es como heno breue, finito, inutil, que tales son los regalos de la sensualidad, los estados, la ambicion y fama. Este carro de heno en que va esta gloria le tiran siete bestias fieras y monstruos espantables, donde se veen pintados hombres medio leones, otros medio perros, otros medio osos, medio pezes, medio lobos, simbolos todos y figura de la soberuia, de la luxuria, auaricia, ambicion, bestialidad, tirania, sagacidad y brutalidad. Al derredor de este carro van todos los estados de los hombres, desde el Papa y el Emperador y otros Principes hasta los que tienen el

²⁰⁹ Mateus, 6:30.

estado mais baixo e ofícios mais vis da terra, porque toda carne é feno, e todos os filhos da carne o dirigem²¹⁰ e de tudo usam para alcançar esta glória vã e caduca. E todos planejam como subir à glória deste carro: uns põem escadas, outros ganchos, outros trepam, outros saltam e buscam quantos meios e instrumentos possam para chegar ali em cima. Uns já que estavam no alto, caem dali para baixo, outros as rodas atropelam, outros estão gozando daquele nome e ar vão. De sorte que não há estado nem exercício nem ofício, seja baixo ou seja alto, seja divino ou seja humano, que os filhos deste século não convertam ou abusem dele para alcançar e gozar desta glória de feno. Todos vão bem, caminhando de pressa, e os animais que puxam o carro forcejam porque vai muito carregado, e puxam para terminar rápido a jornada, descarregar aquele caminho e voltar por outro, com o que significa muito bem a brevidade deste miserável século e o pouco que tarda em passar, e quão semelhantes são todos os tempos na malícia. O fim e o paradeiro de tudo isto está pintado na última porta, onde se vê um inferno espantosíssimo, com tormentos estranhos, monstros espantosos, envoltos todos em obscuridade e fogo eterno. E para dar a entender à multidão dos que ali entram e que já não cabem, finge que se edificam aposentos e quartos novos, e as pedras que sobem para assentar o edifício são as almas dos miseráveis condenados,

²¹⁰ *Enderezar* significa endireitar, endereçar (como em português), ou ainda dirigir, orientar, ajudar, etc. Supomos que Sigüenza se refere à rota do carro de feno dada pelas pessoas na pintura de Bosch.

estado mas baxo y mas villes oficios de la tierra, porque toda carne es heno, y todo lo endereçan los hijos de la carne y de todo vsan para alcançar esta gloria vana y caduca; y todo es dar traças como subir a la gloria de este carro: vnos ponen escaleras, otros garabatos, otros trepan, otros saltan, y buscan quantos medios y instrumentos pueden para llegar allí arriba; vnos ya que estauan en lo alto, caen de allí abaxo, otros atropellan las ruedas, otros estan gozando de aquel nombre y ayre vano. De suerte que no ay estado ni exercicio ni oficio, sea baxo ó sea alto, sea diuino o sea humano, que los hijos de este siglo no conuiertan o abusen del para alcançar y gozar de esta gloria de heno. Bien se que van todos caminando a prisa, y los animales que tiran el carro forcejan porque va muy cargado, y tiran para acabar presto la jornada, descargar aquel camino y boluer por otro, con que se sinifica harto bien la breuedad de este miserable siglo, y lo poco que tarda en passar, y quan semejantes son todos los tiempos en la malicia. El fin y paradero de todo esto está pintado en la puerta postrera donde se vee un infierno espantosissimo, con tormentos estraños, monstruos espantosos, embueltos todos en obscuridad y fuego eterno. Y para dar a entender la muchedumbre de los que allí entran y que ya no caben, finge que se edifican aposentos y quartos nuevos, y las piedras que suben para assentar en el edificio son las almas de los miserables condenados,

convertidos também ali em instrumentos de sua pena, os mesmos meios que puseram para alcançar aquela glória. E para que se entendesse também que nunca nesta vida desampara de todo ponto o auxílio e a piedade divina, ainda aos muito pecadores, mesmo quando estão em meio a seus pecados, se vê o anjo Custódio junto ao que está em cima do carro de feno, em meio de seus vícios torpes, rogando a Deus por ele, e o Senhor Jesus Cristo de braços abertos e chagas manifestas, aguardando os que se convertem. Eu confesso que leio mais coisas nesta tábua, em um breve mirar de olhos, que em outros livros em muitos dias. A outra tábua de glória vã e breve gosto do morango ou medronho, e seu cheirinho, que mal se sente quando já passou, é a coisa mais engenhosa e de maior artifício que se pode imaginar. E digo verdade, que se a tomasse como propósito algum grande engenho e quisesse declará-la, faria um livro muito proveitoso, porque nela se vê, como vivos e claros, infinitos lugares das Escrituras que tocam a malícia do homem, porque quantas alegorias ou metáforas há nelas para significar isto, e nos Profetas e Salmos, sob animais mansos, bravos, ferozes, preguiçosos, sagazes, cruéis, carniceiros, para carga e trabalho, para prazer e recreações e ostentações, encontrados nos homens e convertidos neles por suas inclinações e costumes, e a mescla que faz de uns e de outros, todos

conuertidos tambien alli en instrumentos de su pena los mismos medios que pusieron para alcançar aquella gloria. Y porque se entendiesse tambien que nunca en esta vida desampara de todo punto el auxilio y piedad diuina aun a los muy pecadores, aun quando estan en medio de sus pecados, se vee al Angel Custodio junto al que está encima del carro de heno, en medio de sus vicios torpes, rogando a Dios por el, y el Señor Iesu Christo los braços abiertos y con las llagas manifestas, aguardando a los que se conuierden. Yo confieso que leo mas cosas en esta tabla, en vn breue mirar de ojos, que en otros libros en muchos dias. La otra tabla de gloria vana y breue gusto de la fresa o madroño, y su olorcillo, que apenas se siente, quando ya es passado, es la cosa mas ingeniosa y de mayor artificio que se puede imaginar. Y digo verdad, que si se tomara de proposito y algun grande ingenio quisiera declararia, hiziera vn muy prouechoso libro, porque en ella se veen, como viuos y claros, infinitos lugares de Escritura de los que tocan a la malicia del hombre, porque cuantas alegorias o metaforas ay en ella para sinificar esto, en los Profetas y Psalmos, debaxo de animales mansos, brauos, fieros, perezosos, sagazes, crueles, carnizeros, para carga y trabajo, para gusto y recreaciones y ostentaciones, buscados de los hombres y conuertidos en ellos por sus inclinaciones y costumbres, y la mezcla que se haze de vnos y de otros, todos

estão postos aqui com admirável propriedade. O mesmo das aves e peixes e animais répteis, que de tudo estão cheias as divinas letras. Aqui também se entende aquela transmigração das almas que fingiram Pitágoras, Platão e outros poetas que fizeram fábulas doutas dessas metamorfoses e transformações, que não pretendiam outra coisa senão mostrar-nos os maus costumes, hábitos e sinistros avisos, de que se vestem as almas dos miseráveis homens, que por soberba são leões; por vingança, tigres; por luxúria, mulas, cavalos, porcos; por tirania, peixes; por vanglória, pavões; por sagacidade e manhas diabólicas, raposas; por gula, símios²¹¹ e lobos; por insensibilidade e malícia, asnos; por simplicidade bruta, ovelhas; por travessura, cabritos; e outros tais acidentes e formas que se sobrepõem e edificam sobre este ser humano. E assim se fazem estes monstros e disparates, e tudo para um fim tão diminuído e tão vil como é o gosto de uma vingança, de uma sensualidade, de uma pequena honra, de uma aparência e estima, e outros tais que não chegam apenas ao paladar, nem a molhar a boca, tal qual o gosto e saborzinho de um morango ou medronho, e o odor de suas flores, ainda que muitos se sustentam com seu odor.

Queria que todo o mundo estivesse tão cheio dos traslados desta pintura como o está da verdade e do original, de onde Jerônimo Bosch retratou seus disparates, porque deixado de lado o grande

²¹¹ A palavra *gímio* transformou-se no espanhol atual em *jímio* uma variante fonética para *símio*, que é mais usual.

están puestos aquí con admirable propiedad. Lo mismo de las aves y pezes, y animales reptiles, que de todo están llenas las divinas letras. Aquí también se entiende aquella transmigración de las almas que fingieron Pitágoras, Platon y otros Poetas que hizieron fabulas doctas de estos Metamorfosis y transformaciones, que no pretendían otra cosa sino mostrarnos las malas costumbres, hábitos ou siniestros avisos, de que se visten las almas de los miserables hombres, que por soberbia son leones; por vengança, tigres; por luxuria, mulos, cauallos, puercos; por tirania, pezes; por vanaglorias, pauones; por sagazidad y mañas diabolicas, raposas; por gula, gímios y lobos; por insensibilidad y malicia, asnos; por simplicidad bruta, ovejas; por trauesura, cabritos, y otros tales accidentes y formas que sobreponen y edifican sobre este ser humano; y así se hazen estos monstruos y disparates, y todo par vn fin tan apocado y tan vil como es el gusto de vna vengança, de una sensualidad, de vna honrilla, de vna apariencia y estima, y otras tales que no llegan apenas al paladar, ni a mojar la boca, qual es el gusto y saborcillo de una fresa o madroño, y el olor de sus flores, que aun muchos con el olor se sustentan.

Quisiera que todo el mundo estuuiera tan lleno de los traslados de esta pintura como lo está de la verdad y del original de donde retrató sus disparates Geronimo Bosque porque dexado aparte el gran

primor, o engenho e as estranhezas e considerações que há em cada coisa (causa admiração como pôde dar tantas em uma só cabeça) se tiraria grande fruto, vendo-se ali cada um tão retirado com vivacidade no de dentro, senão é que não adverte o que está dentro de si e está tão cego que não conhece as paixões e vícios que o tem tão desfigurado em besta ou em tantas bestas; e visse também na última táboa o miserável fim e paradeiro de seus estudos, exercícios e ocupações, e em que se transformam naquelas moradas infernais. O que toda sua felicidade punha na música e cantos vãos e lascivos, em danças, em jogos, em caças, em galas, em riquezas, em mandos, em vingança, em estima de santidade e hipocrisia, verá uma contraposição no mesmo gênero, e aquele gostinho breve convertido em raiva eterna, irremediável, implacável. Não quero mais dizer dos disparates de Jerônimo Bosch. Advirta-se apenas que em quase todas as suas pinturas, digo, naquelas que têm esse engenho, (que como vimos há outras com simplicidades e santos) sempre põe o fogo e a coruja. Com o primeiro nos dá a entender que importa ter memória daquele fogo eterno, que com isto qualquer trabalho se fará fácil, como se vê em todas as tábuas que pintou de Santo Antão. E com o segundo diz que suas pinturas são de cuidado e estudo, e com estudo devem ser olhadas. A coruja é ave noturna, dedicada a Minerva e ao estudo, símbolo dos atenienses, de onde tanto floresceu a filosofia, que se alcança com a

primor, el ingenio y las extrañezas y consideciones que ay en cada cosa (causa admiracion como pudo dar en tantas vna sola cabeça) se sacara grande fruto, viendose alli cada vno tan retirado al viuo en lo de dentro, sino es que no adierte lo que está dentro de si y está tan ciego que no conoce las pasiones y vicios que le tienen tan desfigurado en bestia o en tantas bestias Y viera tambien en la postrera tabla el miserable fin y paradero de sus estudios, exercicios y ocupaciones, y en que se truecan en aquellas moradas infernales. El que toda su felicidad ponía en la musica y cantos vanos y lasciuos, en danças, en juegos, en caças, en galas, en riquezas, en mandos, en vengança, en estimacion de santidad y hypocresia, vera vna contraposicion en el mismo genero, y aquel gustillo breue, conuertido en rabia eterna, irremediable, implacable. No quiero dezir mas de los disparates de Geronimo Bosque; solo se adierte que casi en todas sus pinturas, digo en las que tienen este ingenio (que como vimos otros ay sencillos y santos), siempre pone fuego y lechuza. Con lo primero nos da a entender que importa tener memoria de aquel fuego eterno, que con esto cualquier trabajo se hará facil, como se ve en todas las tablas que pintó de san Anton. Y con lo segundo dize que sus pinturas son de cuydado y estudio y con estudio se han de mirar. La lechuza es aue nocturna, dedicada a Minerua y al estudio, simbolo de los Atenienses, donde florecio tanto la Filosofia, que se alcança con la

quietude e silêncio da noite, gastando mais azeite que vinho.

quietud y silencio de la noche, gastando mas aceite que vino.

2.2.7 – Carel Van Mander. *O livro dos pintores. Vidas dos mais ilustres pintores dos Países Baixos e da Alemanha* (1604)²¹²

A vida de Jerônimo Bosch

Variadas e estranhas são as propensões, atos e obras dos pintores: cada um torna-se melhor mestre no campo em que a natureza atrai e guia seus desejos. Quem pode narrar os maravilhosos ou extraordinários ornamentos que Jerônimo Bosch concebeu em sua mente e expressou com o pincel, de fantasmas e monstros do Inferno, freqüentemente menos deleitosos do que horríveis de ver? Ele nasceu em ‘s-Hertogenbosch, mas nunca pude saber em que data, nem onde e quando morreu, mas é provável que tenha sido cedo. Entretanto, em suas pinturas, as roupas e tecidos diferiam muito do modo como pintavam os velhos modernos, com todas suas quebras e dobras. Ele tinha uma maneira segura, preste e agradável de pintar, fazendo muitas de suas coisas na primeira vez, conservando, entretanto, sem alterações a sua beleza. Ele tinha também, como muitos outros mestres da antiga maneira, o hábito de traçar e delinear sobre o branco do painel e cobrir com uma tintura transparente para as carnações, permitindo ao fundo manter-se operante. Em Amsterdã estão algumas de suas peças.

Veelderley en vreemt zijn de geneyghtheyden, handelingen en wercken der Schilders: en yeder is beter Meester gheworden in t'ghene, daer de Natuere hem door lust toe heeft ghetrocken, en aengheleyt. Wie sal verhalen al de wonderlijcke oft seldsaem versieringhen, die Ieronimus Bosin't hooft heeft ghehadt, en met den Pinceel uytghedrukt, van ghespooock en ghedrochten der Hellen, dickwils niet alsoo vriendlijk als grouwlijk aen te sien. Hy is gheboren gheweest tot s'Hertoghen Bosch: maer hebbe geen en tijdt van zijn leven oft sterven connen vernemen, dan dat hy al heel vroegh is geweest. Hy was nochtans in zijn draperinghen oft lakenen ghenoech afghescheyden van de oude moderne wijze, van dat menighvuldigh kroken en vouwen. Hy hadde een vaste en seer veerdighe en aerdighe handelinghe, doende veel zijn dinghen ten eersten op, het welck nochtans sonder veranderen seer schoon blijft. Hy hadde oock als meer ander oude Meesters de maniere, zijn dinghen te teecken en trecken op het wit der Penneelen, en daer over een doorschijnigh carnatiachtigh primuersel te legghen, en liet oock dickwils de gronden mede wercken.

²¹² VAN MANDER, Carel. *Het Schielder-boeck. Het Leven der Doorluchtighe Nederlandsche, en Hooghduytsche Schilders*. Haarlem: 1604.

Em algum lugar eu vi seu *Fuga ao Egito*, no qual José, em primeiro plano, pergunta a um camponês o caminho e Maria monta um burro; no fundo há um estranho rochedo com uma maravilhosa disposição: é como uma hospedaria, que recebe a visita de estranhas figuras, onde um grande urso dança por dinheiro. Tudo é admirável, extraordinário e jocoso de se ver. Também dele, próximo de De Wael, um *Inferno*, de onde os antigos Padres foram resgatados e de como Judas, que pensa poder escapar com os outros, é puxado para cima por uma corda e enforcado. É admirável quão estranhos são os fantasmas aqui vistos; e também como ele era natural e agradável em chamas, fogos, fumaças e vapores. Também em Amsterdã há um *Carregamento da Cruz*, em que mostra mais solenidade que seu costume. Em Haarlem, na casa do amator de arte Ioan Dietring, eu vi diversas coisas suas, como portas com alguns santos, incluindo uma com um monge santo que teve uma discussão com vários hereges. Ele lançou os seus livros no fogo, junto com o seu, e o livro do monge não queimou, pois era quem estava correto, e voou para fora do fogo. Isto foi pintado de modo agradável, assim como as chamas do fogo e os pedaços fumegantes de madeira, queimados e cobertos com cinzas.

Daer zijn t'Amsterdam eenige van zijn stucken. In een plaets heb ick van hem ghesien een vluchtinghe van Egypten, daer Ioseph voor aen eenen Boer den wegh vraeght, en Maria op den Esel sit: in't verschieten is een vreemde roots, waer wonder te beschicken is, wesende als een Herberghe: daer comen oock eenighe vreemde bootsen, die om gelt eenen grooten Beer doen dansen, en is alles wonder seldtsaem en cluchtigh om sien. Noch is van hem op de Wael een Helle, daer de oude Vaders verlost worden, en Iudas die oock mede meent uyt trecken, wort met een strick opghetrocken en ghehanghen: t'is wonder wat daer al te sien is van oubolligh ghespook: oock hoe aerdigh en natuerlijck hy was, van vlammen, branden, roocken en smoocken. Noch is van hem t'Amsterdam eenen Cruys-dragher, daer hy meer staticheyt, als wel zijn ghewoonte was, in heeft ghebruyckt. Te Haerlem ten huysen van Const-liefdighen Ioan Dietring, heb ick ghesien van hem verscheyden dinghen, deuren met eenighe heylighen: onder ander, daer eenighen Sanct Monick wesende, met verscheyden Ketters disputerende, doet alle hun Boecken met oock den zinnen legghen op het vyer, en wiens Boeck niet verbrande, die soude recht hebben, en des Sancts Boeck vlieght uyt het vyer, dat seer aerdigh gheschildert was, alsoo wel het branden des vyers, als de roockende houten verbrandt en met de asschen becleedt wesende:

O Santo e seu companheiro são vistos muito graves e os outros tinham rostos estranhos e engraçados. Em outro lugar pode-se ver uma história de milagre em que um rei e as pessoas que tinham caído no chão parecem aterrorizados; suas faces, cabelos e barbas feitos sem qualquer esforço, mas com grande e rica aptidão. Na igreja de 's-Hertogenbosch, e em outros lugares estão ainda algumas de suas obras; também na Espanha, no Escorial, onde elas são grandemente estimadas. Sobre ele fala Lampsonius em seus versos, que dizem:

Jheronimus Bosch, qual o significado desse seu olhar assustado?

E a palidez em seu rosto? Como se você tivesse visto fantasmas,

os espectros de Érebo, voando em sua frente?

Eu poderia crer que as cavernas do ambicioso Plutão

e as casas de Tártaro abriram-se diante de ti

Vendo que suas mãos podiam pintar tão bem

As mais profundas entranhas que o Inferno contém.

den Sanct met zijnen gheselle seer statigh siende, en d'ander bootsighe vreemde tronien hebbende. Elder is eenigh mirakel, daer eenen Coningh en ander ghevallen seer schricklijck sien: en de tronien, hayren en baerden, hebben met cleen moeyte eenen grooten welstandighen aerdt. Tot s'Hertoghen Bosch in de Kercken, zijn noch van zijn wercken, als in meer ander plaetsen: oock in Spaengien in't Escurial, dingen die daer in grooter weerden worden gehouden. Tot hem spreeckt in zijn veersen Lampsonius, op dese meeninghe:

Ieroon Bos, wat beduydt u soo verschrickt ghesicht,

En aenschijn alsoo bleeck, het schijnt oft even dicht

Ghy al het helsch ghespooock saeght vliegghen om u ooren.

Ick acht dat al ontdaen u zijn de diepste chooren

Gheweest van Pluto ghier, en d'helsche wonsten wijt

V open zijn ghedaen, dat ghy soo constigh zijt,

Om met u rechter handt gheschildert uyt te stellen,

Al wat in hem begrijpt den diepsten schoot der Hellen.²¹³

²¹³ Trata-se de uma tradução para o flamengo de um poema de Domingos Lampsone, publicado com o nome de *Pictorum aliquot celebrium Germaniae inferioris Effigies*. Antuérpia: Quatuor Ventorum, 1572:

*Hieronymo Boschio, Pictori
 Quid sibi vult, Hieronime Boschi,
 Ille oculus tuus atonitus? Quid
 Pallor in ore? velut lemures si
 Spectra Erebi volitantia coram
 Aspiceres? Tibi ditis auari
 Crediderim patuisse recessus
 Tartareas que domos tua quando
 Quicquid habet sinus imus Averni
 Tant potuit bene pingere dextra.*

O poema foi traduzido para o português por Maria Berbara, em *Propria Belgarum laus*: Domenicus Lampsonius e as *Pictorum aliquot celebrium germaniae inferioris effigies*. Revista de História da Arte e Arqueologia. Unicamp. 2007, p. 21:

Hieronymus Bosch, pintor
 Por que, Hieronymus Bosch, esses teus olhos atônitos?
 Por que essa palidez no rosto? É como se
 tivesses visto esvoaçar diante de ti os Lemures, espectros
 do Érebo. Para ti abriram-se, sem dúvida,
 os recessos do avaro Dis e sua morada no Tártaro,
 visto ter tua mão podido tão bem pintar todos os
 segredos do Averno.

2.2.8 - Sebastián de Covarrubias Orozco, *Tesouro da língua castelhana ou espanhola*, (1611).²¹⁴

Grutesco. Se diz de gruta, e é certo²¹⁵ modo de pintura, arremedando o tosco das grutas e os animalejos que se soem criar nelas, sevandijas²¹⁶ e aves noturnas. Poderá ver o que escreveu o Cardeal Paleoto no livro que fez *De imaginibus sacris et profanis*²¹⁷, livro 2, capítulo 37 a 40. Julio César Carpacio, em seus emblemas, livro I, capítulo 2, lhe parece havia de dizer *gottesco*, por haver sido invenção dos godos; mas mais me quadra o que dissemos. Este gênero de pintura se faz com alguns compartimentos²¹⁸, listéis e folhagens, figuras meio serpentes, meio homens, sereias, esfinges, minotauros, ao modo da pintura do famoso pintor Jerônimo Bosch.

Grutesco. Se dixo de gruta, y es cierto modo de pintura, remedando lo tosco de las grutas y los animalejos que se suelen criar en ellas, y savandijas y aves nocturnas. Pondras ver lo que escribiô el Cardenal Paleoto en el libro que hizo *De imaginibus sacris et profanis*, lib. 2, capite 37 usque ad 40. Julio Cesar Carpacio, en sus emblemas, lib. I, capite 2, le parece avia de dezir gottesco, por aver sido invencion de los Godos; pero mas me quadra lo que tenemos dicho. Este género de pintura se haze con unos compartimentos, listones y follajes, figuras de medio sierpes, medio hombres, syrenas, sphinges, minotauros, al modo de la pintura del famoso pintor Gerónimo Bosco.

²¹⁴ COVARRUBIAS OROZCO, Sebastian. *Tesoro de la lengua castellana o española*. Madri, 1611. Uma das primeiras obras etimológicas da língua espanhola, escrita pelo clérigo de Cuenca, também “*consultor Del Santo Oficio de la Inquisicion*”. Utilizamos a edição de 1611, disponível na internet, cotejando, quando necessário, com a edição revisada por Felipe C.R. Maldonado e Manuel Camarero, pela Editorial Castalia, Madrid: 1995.

²¹⁵ Certo significando “determinado”, “específico”, e não em um sentido vago.

²¹⁶ Inseto ou réptil sujo, asqueroso. (Covarrubias e Bluteau)

²¹⁷ *Das imagens sagradas e profanas*.

²¹⁸ COVARRUBIAS OROZCO. As divisões de quadros e figuras que fazem os pintores e arquitetos em alguma obra.

2.3 - Imagens

Fig. 1 – Jerônimo Bosch

O Juízo Final (detalhe do painel central)

Óleo sobre madeira

Gemäldesammlung der Akademie der bildenden Künste, Viena

Fig. 2 – Jerônimo Bosch

O Juízo Final (detalhe do painel central)

Óleo sobre madeira

Gemäldesammlung der Akademie der bildenden Künste, Viena

Fig. 3 – Jerônimo Bosch

O Juízo Final (detalhe do painel central)

Óleo sobre madeira

Gemäldesammlung der Akademie der bildenden Künste, Viena

Fig. 4 – Jerônimo Bosch

O Juízo Final (detalhe do painel central)

Óleo sobre madeira

Gemäldesammlung der Akademie der bildenden Künste, Viena

Fig. 5 – Anônimo

Prato de Cerâmica – Grécia, Séc. IV a. C.
Museu do Louvre, Paris

Fig. 6 – Anônimo (Pseudo-Bosch)

As visões de Tondal
Óleo sobre tela

Museu de Lázaro Galdiano, Madri

Fig. 7 – Jerônimo Bosch

Os Sete Pecados Mortais e os Quatro Novísimos do Homem

Óleo sobre madeira

Museu do Prado, Madri

Fig. 8 – Jerônimo Bosch

Cruz às Costas

Óleo sobre madeira
Palácio Real, Madrid

Fig. 9 – Jerônimo Bosch

Cruz às Costas
Óleo sobre madeira
Museu de Belas Artes, Gante

Fig. 10 – Giuseppe Arcimboldo

Fogo
Óleo sobre Madeira
Kunsthistorisches Museum, Viena

Fig. 11 – Giuseppe Arcimboldo

Água
Óleo sobre Madeira
Kunsthistorisches Museum, Viena

Fig. 12 - Giuseppe Arcimboldo

Vertumnus

Óleo sobre madeira
 Skoklosters Slott, Balsta (Suécia)
 Fig. 13 – Jerônimo Bosch

O Jardim das Delícias Terrenas (detalhe do painel direito)
 Óleo sobre madeira
 Museu Del Prado, Madri.

Fig. 14 – Jerônimo Bosch

O Juízo Final (detalhe)
 Óleo sobre madeira

Alte Pinakothek, Munique

Fig. 15 – David Kandel

Tábua de Cebes (séc. XVI)

Xilogravura

Metropolitan Museum of Art, Nova York

Fig. 16 – Jacob Matham

Tábua de Cebes (1592)

Gravura
British Museum, Londres
Fig. 17 – Jerônimo Bosch

O Carro de Feno
Óleo sobre madeira
Museu do Prado, Madri

Fig. 18 – Jerônimo Bosch

O Jardim das Delícias Terrenas (detalhe do painel direito)
Óleo sobre madeira
Museu Del Prado, Madri.

Fig. 19 – Jerônimo Bosch

O Jardim das Delícias Terrenas (detalhe do painel direito)
 Óleo sobre madeira
 Museu Del Prado, Madri.

Fig. 20 – Jerônimo Bosch

Adoração dos Magos
 Óleo sobre madeira
 Museu do Prado, Madri.

Fig. 21 – Jerônimo Bosch

As Tentações de Santo Antônio
Óleo sobre madeira
Museu de Arte de São Paulo

Fig. 22 – Anônimo

Domus Aurea – (Séc. I)
Afresco
Roma

Capítulo 3 - Cartas

3.1 – Introdução

A seguir temos traduzidos sete trechos de cartas onde há referência a Bosch. Em duas das cartas, o rei da Espanha, Felipe II escreve para suas filhas. Noutras duas, o imperador do Sacro Império Romano Germânico, Rodolfo II escreve para destinatários desconhecidos; há ainda duas cartas de Odet Viron, “mestre de contas” do Cardeal Granvelle, uma endereçada ao próprio Cardeal, e outra endereçada ao Duque de Alba; e por fim uma carta de Maximilian Morillon, Vigário geral de Mechelen, que escreve para o Cardeal Granvelle.

Com exceção das cartas de Felipe II para suas filhas, e da carta de Morillon para o Cardeal Granvelle, as demais são solicitações envolvendo obras de Bosch.

Na primeira, supõe-se que o secretário do Cardeal Granvelle esteja avisando ao Duque de Alba que o seu pedido para contrafazer as tapeçarias de Jerônimo Bosch, propriedades do Cardeal, aguarda resposta. Na segunda, lemos o mesmo Odet Viron escrevendo ao Cardeal Granvelle para informar que o Duque de Alba já retirou as tapeçarias de Jerônimo Bosch em sua residência.

Na terceira Maximilian Morillon escreve ao Cardeal Granvelle a respeito de pinturas que apreciou, feitas segundo obras de Bosch, e “caras para a Holanda perdida”.

Nas cartas do imperador Rodolfo II, há a requisição de que o remetente consiga algumas pinturas, de Bosch, Ticiano ou Parmegianino, e as enviem. Em uma das cartas, há referência a um rei falecido, provavelmente Felipe II, tio de Rodolfo. Sabe-se que Rodolfo II adquiriu por volta de 1600 uma série de obras de Bosch, listadas em seu inventário²¹⁹. É possível que sejam as obras referidas na carta.

Por fim, as cartas de Felipe II às filhas Isabela Clara Eugênia e Catarina Micaela. Nestas, o rei dialoga com sua filha mais nova, enviando-lhe notícias de Portugal. A menção a Bosch aparece na descrição das procissões de Corpus Christi em Lisboa, onde viu diabos semelhantes aos do pintor.

²¹⁹ VANDERBROECK, Paul. *Rudolf II als verzamelaar van werk van en naar Jheronimus Bosch*. In: Antuérpia: Jaarboek Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, 1981, p. 119-133

3.2 – Traduções

3.2.1 – Carta de Odet Viron, mestre de contas do Cardeal Antoine Perrenot de Granvelle (a Fernando Álvarez de Toledo, Duque de Alba)

5 de outubro de 1567.²²⁰

Eu adverti V.I.S.²²¹ como o duque de Alba deseja contrafazer as vossas tapeçarias de Jerônimo Bosch. Eu lhe disse que não as podia ceder sem vossa ordem e me disse que ele escreveria sobre isso a V.I.S. e estou esperando resposta, já que ainda faz grande solicitação. Mas ele nada fará ainda sem a referida ordem. E para me desencarregar, lhe direi que a [tapeçaria] principal versa sobre o príncipe de Orange, sobre o qual o patrão pode melhor considerar como verdadeiro, e entretanto, virá vossa ordem.

J'ay avertir V.I.S. comme le duc d'Alva veult faire contrefaire vos tapisseries de Jeronimo Bosch. Je luy dis que ne les pouvoie bailler sans vostre ordonnance et me dit qu'il en escriroit a V.I.S. et suis actendant responce combien qu'il faict encoires grande instance. Mais il ne fera rien sans ladicte ordonnance. Et pour m'en deffaire luy diray que le principal est sur le prince d'Orange qur lequel le patron se peult mieulx faire comme il est vray et cependant viendra vostre ordonnance.

²²⁰ VAN DIJCK, G. C. M. *Op zoek naar Jheronimus Van Aken Alias Bosch*. Zaltbommel: Europese Bibliotheek, 2001. p. 102

²²¹ Não pudemos identificar a sigla V.I. S.

3.2.2 - Odet Viron (ao Cardeal de Granvelle)²²²

Carta de 14 de dezembro de 1567

O duque de Alba me pediu a grande peça da tapeçaria de Bosch, que a ele entreguei. Ele a retirou de sua morada por nela ter carência para seu prazer e fez executar personagens maiores para as tapeçarias das mesmas.

Le duc d'Alva m'a demande la grande pièce de tapisserie de Bosch que luy ai delivre. Il a faict (prendre?) a son logis pour y veoir besongne pour son plesir et fait fere personnaiges plus grant pour estre la tapisserie des mesmes.

3.2.3 - Maximilian Morillon, Arquidiácono de Mechelen (ao Cardeal Granvelle)²²³

Carta de 1 de dezembro de 1573

Eu encontrei pinturas que me contentam, segundo a obra de Jerônimo Bosch. As telas são caras para a Holanda perdida.

Je n'ay trouvé peintures que me contente suyvant l'ouvrage de Jeronimo Bosch. Les toilles sont chieres pour la Hollande perdue.

²²² VAN DIJCK, G. C. M. *Op zoek naar Jheronimus Van Aken Alias Bosch*. Zaltbommel: Europese Bibliotheek, 2001. p. 102

²²³ Idem, *ibidem*, p. 102.

3.2.4 - Rei Felipe II – *Cartas de Felipe II a las infantas sus hijas*. (1581- 1583).²²⁴

Carta de 3 de setembro de 1582.

(...) e certamente pesou-me muito de que [vós] não a vísseis, nem vosso irmão, ainda que tenha havido uns diabos que pareciam as pinturas de Jerônimo Bosch, das quais creio que [ele] tivesse medo (...).

(...) É muito bom que vosso irmão não tenha medo, como dizeis vós, a menor, e não creio que tivesse medo dos diabos da procissão, porque vinham bons e viam-se de longe, e mais pareciam coisas de Jerônimo Bosch do que diabos, e certo que eram muito bons, pois não eram verdadeiros. Não há mais novidades a dizer-vos, nem outras coisas, senão que Deus os guarde, como desejo, de Lisboa, a 17 de setembro, 1582, vosso pai.

(...) y cierto me ha pesado mucho de que no la vieseis, ni vuestro hermano, aunque hubo unos diablos que parecían a las pinturas de Jerónimo Bosco, de que creo que tuviera miedo (...).

(...)Muy bien es que vuestro hermano no tenga miedo como decís vos, la menor, y no creo que le tuviera de los diablos de la procesion, porque venian buenos y veíanse de lejos, y más parecian cosas de Jerónimo Bosco que no diablos y ciertos que era muy buenos, pues no eran verdaderos. No hay más nuevas que deciros ni otras cosas, sino que os guarde Dios como deseo; de Lisboa, a 17 de septiembre, 1582, vuestro padre.

²²⁴ *Cartas de Felipe II a las infantas sus hijas*, editadas por Fernando Bousa, Madri: Ediciones AKAL, 1998. As cartas originais se encontram no Archivo di Stato di Turim. Também há uma edição portuguesa das cartas de Felipe II, que também foi rei de Portugal.

3.2.5 - Rodolfo II, Imperador do Sacro Império Romano Germânico²²⁵

Carta de 21 de Setembro de 1587.²²⁶

Em relação à pintura do rei, eu peço à Vossa Excelência e também à Vossa Alteza, a Rainha, levar em consideração solicitar várias dessas pinturas, isto é, mais ou menos duas tábuas, das mãos dos pintores Ticiano e Jerônimo Bosch, pois eu gostaria muito de tê-las, se for possível conseguí-los.

Belangend des khünigs gemäl stelle ich zu euerm und dann zuvorderst hochgedachter kaiserin, die ir derhalben anreden möget, guetachten, ob es nit bedenklich sein solte, solche gemäl etliche, also etwo zwo tafeln von jedes mahlers des Tutiani und Hieronimi Bosci hand, zu begern, dann ich dieselben, wa si also zu bekommen weren, gern haben wolte:

Carta de 22 de Fevereiro de 1599.²²⁷

E se Vossa Senhoria tiver a oportunidade de enviá-los, o meu desejo seria empregar todos os meios, para que Vossa Senhoria possa conseguir mais ou menos uma, duas ou três peças, pinturas do falecido rei, de Ticiano, Jerônimo Bosch ou da mão de Parmigianino.

Und weiln ir dan gelegenhait zu schicken haben werdet, ist mein genedig begern an euch, allen müglichen vleisz anzuwenden, ob ir etwo ain stuckl, zwai oder drei von des verstorbnen konigs verlaszenen gemähl, es were von des Titiano, Hieronimus Bosz oder des Parmesani hand, bekommen kundet.

²²⁵ Textos gentilmente traduzidos pelo Prof. Dr. Stefan Wilhelm Bolle.

²²⁶ Texto pertencente aos Arquivos de Estado de Viena, publicado por VOLTELINI, Hans Von. *Urkunden und Regesten aus dem k. und k. Haus-, Hof- und Staats-Archiv in Wien*. In: *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses*, Viena: 1892, p. CLIII.

²²⁷ Texto pertencente aos Arquivos de Estado de Viena, publicado por ZIMMERMAN, H. *Urkunden und Regesten aus dem Archiv des K. K. Ministeriums des Innern*, in: *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses*, Viena: 1888, p. XLVI.

Capítulo 4 - Documentos

4.1 – Introdução

A seguir estão traduzidos trechos de documentos, de autoria desconhecida, publicados em arquivos particulares, arquivos judiciais de cidades, arquivos reais e de palácios e castelos. Trazem informações relevantes sobre a vida de Bosch, seus clientes e suas obras.

O verdadeiro nome de Bosch é Jerônimo van Aken, e sua família vivia em ‘s-Hertogenbosch, de acordo com os registros, desde o início do século XV.²²⁸ Os documentos também mostram que sua família era de pintores: Tomás, seu bisavô, João, seu avô, Antônio, seu pai, e Goessen, seu irmão.²²⁹ [Fig. 1]

Bosch casou-se com Aleid van de Meervenne, provavelmente ainda no século XV, e veio a falecer no ano de 1516. Sua data de nascimento é desconhecida, mas os estudiosos estimam que seja por volta de 1450.²³⁰ Fazia parte da Irmandade de Nossa Senhora, grupo religioso sediado na Igreja de São João, no centro de ‘s-Hertogenbosch, para a qual produziu algumas obras (pinturas e vitrais). Os registros aludem a seus empregados, com os quais Bosch possivelmente trabalhava num ateliê.²³¹

Bosch tinha alguns clientes importantes. Além de cavaleiros de sua região²³², recebia encomendas de nobres, clérigos e reis. É famosa a nota de pagamento de Filipe, o Belo, Duque da Borgonha e rei consorte de Castela e Aragão, em 1504, de uma pintura do Juízo Final que encomendou. Sua irmã, Margarida da Áustria, que foi regente dos Países Baixos, também possuía uma obra de Bosch²³³, assim como Henrique III de Nassau, cuja descrição de Beatis menciona uma obra que parece ser o *Jardim das Delícias Terrenas*. O inventário da esposa de Henrique III, Mencía de Mendoza, atesta que esta também possuía alguns quadros de Bosch. Entre os clérigos estão o Cardeal Grimani, com obras em Veneza,²³⁴ o Cardeal Antoine de Granvelle, e Manuel de la Cerda, Bispo de Sigüenza.

Entre os príncipes, reis e imperadores, Bosch tinha como clientes, além de Filipe, o Belo, Guilherme I, príncipe de Orange, cuja obra foi confiscada pelo Duque de

²²⁸ VAN DIJCK, 2001, p. 140.

²²⁹ Cf. VAN DIJCK, 2001, p. 83.

²³⁰ Cf. VAN DIJCK, 2001, p. 42

²³¹ Cf. documento que afirma que os servos de Bosch receberam um trabalho, p. 114.

²³² Cf. p. 114

²³³ Uma das obras *Tentações de Santo Antônio*, p. 116.

²³⁴ p. 116, 117.

Alba nos conflitos em Flandres; o rei Francisco I da França, que tinha tapeçarias com invenções que iam desde as repetidas de Santo Antão às do *Carro de Feno*, e outra do *Paraíso Terrestre*, algo possivelmente semelhante à obra *Jardim das Delícias Terrenas*; o imperador do Sacro Império Romano Germânico, Rodolfo II, e seu tio, o rei Felipe II, da Espanha.

O rei Felipe II possuía dezenas de obras do pintor, que estavam distribuídas entre o palácio recém-construído, o El Escorial, e sua casa de campo, a Casa Real do Pardo.²³⁵ Parte de sua coleção foi comprada da viúva de Felipe de Guevara.

Os documentos apresentam breves descrições das obras, trazendo poucas qualificações das figuras, referidas, principalmente, como estranhas, fantásticas e disparatadas. Na maior parte dos inventários, as descrições apontam para o estado de conservação das obras, seus ornatos (como molduras e fitas), suas medidas (largura e altura), seu suporte, (tábua ou tela), e as tintas utilizadas (óleo ou aquarela).

A maior parte das obras referidas nesses documentos foram perdidas ou não podem ser identificadas. As exceções são as famosas *O Jardim das Delícias Terrenas* e *O Carro de Feno*, que pertenciam ao Escorial e foram transferidas para o Museu do Prado em Madri. Há ainda inúmeras referências às *Tentações de Santo Antão*, uma das invenções mais repetidas de Bosch, mas não se pode afirmar se são as obras conhecidas hoje. O mesmo vale para as obras do Juízo Final.

²³⁵ p. 30 e 133.

4.2 – Traduções

4.2.1 - Arquivos Judiciais Antigos – ‘s-Hertogenbosch ²³⁶

(3 de Janeiro de 1481)

Jerônimo, apelidado Joen, pintor, filho do falecido pintor Antônio van Aken, transferiu a seu irmão Goeswinus filho do referido falecido pintor Antônio uma quarta parte [de sua casa].²³⁷

Jheronimus dictus Joen schilder zoon van wijlen Anthonius van Aken schilder heeft overgedragen aan zijn broer Goeswinus zoon van gezegde wijlen Anthonius schilder een vierde deel etc.

(29 de Março de 1515)²³⁸

Lourenço e Teodorico, filhos do falecido Geraldo Michiels, prometeram a Jerônimo van Aken, pintor, 68 florins renanos e vinte soldos, a serem pagos no Natal [a.s.?²³⁹

Laurentius en Theodericus kinderen van wijlen Gerard Michiels hebben beloofd aan Jheronimus van Aken schilder 68 Rijnsgulden van twintig stuivers, te betalen met Kerstmis a.s.

²³⁶ VAN DIJCK, 2001, p. 170.

²³⁷ Conforme registro anterior, 29 de dezembro de 1480.
In: idem, ibidem, p. 169-170.

²³⁸ Idem, ibidem, p. 184.

²³⁹ Não conseguimos identificar a sigla.

4.2.2 - Arquivo da Irmandade de Nossa Senhora – ‘s-Hertogenbosch

(1480 – 1481)²⁴⁰

Também de Jerônimo, o pintor, as portas da velha tábua de Nossa Amada Senhora, supracitada, que mencionou ter ele mesmo vendido por 5 florins renanos e 8 soldos.

(1486 – 1487)²⁴¹

Registrado como novo membro: Jerônimo Antonissoon van Aken.

(1503 – 1504)²⁴²

Também, dados aos criados do pintor Jerônimo, para fazer três escudos, aos senhores, a saber, Jannen van Baex, cavaleiro, Henrique Masscherels e Lucas van Erpe, a serem pendurados nos pilares metálicos, pelo conjunto 6 soldos.

(1511 – 1512)²⁴³

Jerônimo, o pintor, pelo modelo que fez da cruz, 20 soldos.

(1516)²⁴⁴

Morte do irmão: Ano 1516. Jerônimo Van Aken, também Bosch, pintor insigne.

item van Jeroen die maelre voer die doeren van onser liever vrouwen alde taeffel, die de voirs, proesten den selven vercoft hebben voer 5 Rijns gulden 8 stuver.

Als nieuw lid ingeschreven: Jheronimus Antonissoon van Aken.

Item gegeven Jheronimus knechten schilder vande drie schilden te makenen te weten heren Jannen van Baex, ridder, Henrick Masscherels ende Lucas van Erpe, hangende aen die metalen pylernen, tsamen 6 stuvers.

Jeronimo die maelder want hy tpatroen vanden cruce heeft gemaect, 20 stuver.

Obitus Fratrum: Aº 1516. Hieronimus Aquen, als Bosch, insignis pictor.

²⁴⁰ VAN DIJCK, 2001, p. 170.

²⁴¹ Idem, ibidem, p. 173.

²⁴² Idem, ibidem, p. 180.

²⁴³ Idem, ibidem, p. 183.

²⁴⁴ Nomina decanorum et prepositorum (1318 – 1638). Apud PINCHART, A. *Archives des arts, sciences et lettres*. Gante, 1860. p. 268

4.1.3 - Arquivos do departamento do norte, Lille. Câmara de Contas de Felipe, o Belo, Rei de Castela, Setembro de 1504²⁴⁵

A Jerônimo Van Aken, chamado Bosch, pintor residente a 's-Hertogenbosch, a soma de trinta e seis libras, a preço justo quanto o que pode ser de uma grande tábua de pintura, de nove pés de altura e onze pés de comprimento, onde deve estar o Juízo de Deus²⁴⁶, a saber paraíso e inferno, que o Monsenhor ordenou fazer para seu nobilíssimo prazer.

4.1.4 -Arquivo Geral Real

(Bruxelas, 6 de setembro, 1513).²⁴⁷

Jerônimo van Aken e Aleyten, amada esposa (dona de casa), filha do falecido Goyaerts van de Meervenne.

Inventário de Jan van Kassenbroot

(Bruxelas, 25 de Abril de 1567).²⁴⁸

Uma tábua dos três reis feitas por Jerônimo Bosch, separada em duas portas, tendo pelo lado de fora, as armas de Bronckhorst e Bosschuyse. [Fig. 4]

A Jeronimus van Aeken, dit Bosch, peintre demourant au Bois-le-Duc, la somme de XXXVI livres, à bon compte sur ce qu'il pourroit estre deu ung grant tableau de peinture, de IX pieds de hault et XI pietz de long, où doit estre le Jugement de Dieu, assavoir paradis et infer, que Monseigneur lui avoit ordonné faire pour son très- noble plaisir.

Jeronimus van Aken ende Aleyten mynre huysvrouwe, dochter wijlen Goyaerts van de Meervenne.

Vng tableau des trois roix faicts par Jeronimus bossche sevrant a deux huys ayans pardehors les armes de bronckhorst et bosschuyse.

²⁴⁵ Archives du département du Nord, Lille. Chambre des Comptes, n° F. 190. Apud PINCHART, A. *Archives des arts, sciences et lettres*. Gante, 1860. p. 268

²⁴⁶ Existem duas obras *O Juízo Final* hoje em museus da Europa. Entretanto, não é possível definir se alguma das duas é a referida nesse documento. [Fig. 2, 3]

²⁴⁷ VAN DIJCK, 2001, p. 184

²⁴⁸ Bruxelas, Archives générales du Royaume, Chambres des Comptes, 593, folio 167.

4.2.5 - Inventário de Margarida de Áustria, 1516²⁴⁹

Uma meia tábua de Santo Antão que está coberto de folhinhas [?], que foi feito de Jerônimo Bosch e foi dado à Senhora por Jorine, camareira da Senhora Leonor.

Ung moyen tableau de Saint Anthoine qui n'a ni couverte feullet, qui est fait de Hieronymus Bosch et al este donne à Madame par Jhorine, femme de chambre de Madame Lyonor.

4.2.6 - Marcantonio Michiel. *Notícias de obras de desenho na primeira metade do século XVI, existentes em Pádua, Cremona, Milão, Pavia, Bérgamo, Crema e Veneza (1521 e 1543)*²⁵⁰

A tela do Inferno com grande diversidade de monstros foi da mão de Jerônimo Bosch.

La tela dell'Inferno cun la gran diversità de monstri fo de mano de Hieronimo Bosch.

A tela dos sonhos foi da mão do mesmo.

La tela delle sogni fo de man de l'istesso.

A tela da fortuna com a baleia que engole Jonas foi da mão do mesmo.

La tela della fortuna con el ceto che ingiotte Giona fu de man de l'istesso.

²⁴⁹ TOLNAY, 1966, p. 407.

²⁵⁰ MICHEL, Marcantonio. *Notizia d'opere di disegno nella prima metà del secolo XVI, esistenti in Padova, Cremona, Milano, Bergamo, Crema e Venezia*. Bassano, 1800. A obra foi escrita entre 1521 e 1543 mas publicada somente em 1800 por Iacomo Morelli, como sendo obra de um autor anônimo. Descobriu-se, posteriormente, que o autor era Marcantonio Michiel, um letrado colecionador de arte veneziano. A obra tem valor documental, pois Michiel lista todos os quadros que vê na casa de pessoas ilustres que visita.

4.2.7 - Inventário da Casa dos Habsburgos, 1524²⁵¹

Também, outra tábua do Monsenhor Santo Antão mantendo um livro e uns óculos em sua mão e um bastão sob seu braço, no fundo do bosquinho estão estranhas figuras de personagens.

4.2.8 - Coleção de Mario Grimani, Veneza, 1528²⁵²

Um quadro *Tentação de Santo Antão*, em tela, de Bosch, mediano; um quadro grande ‘Tentação de Santo Antão’ de Bosch, em tela.

Um quadro flandrense²⁵³ longo com galé²⁵⁴ e nave a óleo.

Um quadro com duas portas, flandrense, *Julgamento de Cristo*.

Um quadro flandrense com o inferno, a óleo.

4.2.9 - Inventário de Francisco I, rei da França, 1542²⁵⁵

Cinco peças de tapeçaria de diversas histórias realçadas com ouro, prata e seda,

Item un aultre tableau de Monseigneur Saint-Anthoine tenant ung livre et une besicle en sa main et ung baston soubz son bras, le fond de bocaige es estranges figures de personnaiges.

Uno quadro tentation de st^o Antonio in tella del Bosch mezano; uno quadro grande tentation di santo Antonio di Bosch in tella.

Uno quadro fiandrese longo con Galee et Nave a oglio.

Uno quadro con due sportelli fiandrese iudecio di Christo.

Uno quadro fiandrese con lo inferno a oglio.

²⁵¹ VAN DIJCK, 2001, p. 93

²⁵² PASCHINI, P. *Le collezione archeologiche dei prelati Grimani*, in: *Rendiconti della Pontif. Accademia Romana dio Archeologia*, V, 1926-1927, p. 182.

²⁵³ Embora ambos designem o natural de Flandres, preferimos “flandrense” a “flamengo”, já que este último, em italiano, teria como equivalente *fiammingo*, ou grafia semelhante, como *fiamengo*, como lemos na descrição de Lomazzo, p. 70

²⁵⁴ Galé é uma embarcação de baixo bordo, movida a remos e à vela. Já a nave, ou nau, é embarcação de alto bordo, à vela.

²⁵⁵ VAN DIJCK, 2001, p. 95-96.

Cinq pièces de tapicserie de divers histoires rehaulsée d’or d’argent et soye

divisas²⁵⁶ de Jerônimo, e estão dobradas em entretelas verdes;

1: A primeira peça é das tentações de santo Antão encaixada numa tábua contrafeita de marcenaria e enriquecidas de festões de frutas.

2: Uma outra peça onde está figurado o elefante com vários manequins e personagens contrafeitos como o precedente;

3: Uma outra peça onde está figurado São Martinho cercado por vários mendigos contrafeitos de muitas e diversas sortes, encaixado em uma tábua de marcenaria, contrafeita com as outras precedentes;

4: Uma outra peça onde está figurada uma charrete de feno onde pessoas de todos os estados vão para dele [do feno] ter, encaixado em uma tábua, contrafeito como os precedentes.

5: Outra peça na qual está figurado o Mundo, o Inferno e o Paraíso terrestre, encaixado em uma tábua contrafeito de marcecenaria como as precedentes, em que há duas colunas por via. As duas primeiras tem 3 aulnes²⁵⁷ e meio quarto de largura sobre dois aulnes e meio de altura; a terceira dois e três quartos e meio sobre dois e meio; a quarta e quartos e meio sobre dois e meio; a quinta, quatro e meio sobre dois e meio.

des devys de Hieronyme, et est doublée de bougran vert;

1: La première pièce est des tentations saint Anthoine enchassé dedans ung tableau contrefaict de menuiserie et enrichy de festonds de fruit;

2: Une autre pièce où est firguré l'Eléphant avec plusieurs mannquins et personnaiges contrefaictz comme précédant;

3: Une aultre pièce où est figuré saint Martin environné de plusieurs mandians contrefaictz de plusieurs et diverses sortes, enchassé en ung tableau de menuiserie contrefaict comme les aultres précédantes;

4: Une aultre pièce où est figuré une chartée de foing où gens de tous estatz vont pour en avoir, enchassé en ung tableau contrefaict comme les précédans;

5: Une aultre pièce en laquelle est figuré le Monde, l'Enfer et le Paradis terrestre, enchassé en ung tableau contrefaict de menuiserie comme les précédans, sau qu'il y a deux colonnes par voye; Les deux premières ayant 3 aulnes et demy quart de long sur 2 aulnes et demye de haut; la 3e 2¾ et demye sur 2 et demy; la 4e 3 demy quart sur 2 et demy; la 5e 4 et demy quart sur 2 et demy.

²⁵⁶ *Devis*: projetos, disposições, divisões, partições, ordens, declarações

²⁵⁷ *Aulne*, também, *Anne*, unidade de medida utilizada desde o século XIII na França, equivalente a 1,2m.

4.2.10 - Arquivo do Palácio do Marquesado de Zenete. Inventário de Mencía de Mendoza, 1548²⁵⁸

Também, outra pintura de Jerônimo Bosch, de um velho e uma velha, com sua guarnição de madeira, redonda, o velho com uma cesta de ovos na mão; é de tela.²⁵⁹

Também, uma pintura de Jerônimo Bosch da torre Babilônia, é de tela.

Também uma pintura de Jerônimo Bosch de São João Evangelista que tem um cálice na mão, tem uma vara e três palmos de altura e uma vara e um palmo de largura, é de tela.

Item otra pintura de Jeronimo Bosque de un viejo y una vieja con su guarnicion de madera de la redonda, el viejo con una sesta de huevos en la mano; es de lienço.

Item una pintura de Jeronimo Bosque de la torre Babilonia, es de lienço.

Item una 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.

4.2.11 - Inventário da Coleção de Michiel van der Heyden, Antuérpia – 1552²⁶⁰

Um grande quadro sobre linho, em chassis, feito por Jerônimo Bosch.

Um personagem com uma grande cabana com outras [fisionomias?]²⁶¹ de Jerônimo Bosch, feito sobre tela.

Een groot tafereel op lynwaet en in een raeme, gemaect van Hieronimus Bosch.

Een personnagie van een groot hoot met andere phisolomeyen van Jheronimus Bosch op doeck gemact.

²⁵⁸ Archivo del Palau, Marquesado de Zenete, Barcelona: 1548, p. 122, apud VAN DIJCK, 2001. Mencía de Mendoza, que viveu de 1508 a 1554, foi esposa de Henrique III de Nassau, proprietário de algumas obras de Bosch. . Ver Silva Maroto, 2001

²⁵⁹ Lienzo ou lienço, em espanhol desde o século XVI, pode ser tanto o linho, tecido utilizado para fazer lenços, que é outra das acepções do termo, quanto ainda, a tela feita desse tecido, que serve de suporte para a pintura. Em português a palavra “lenço” também engloba esse último sentido, embora seja hoje um arcaísmo. Por isso, preferimos a palavra “tela”. Cf. COVARRUBIAS OROZCO e MORAES SILVA.

²⁶⁰ DENUCE, J. De Antwerpse ‘Kunstkamers’, I-II, Den Haag, 1932.

²⁶¹ Não conseguimos identificar a palavra *phisolomeyen*. Sugerimos livremente o termo “fisionomias”.

**4.2.12 - Arquivo Geral de Simanca,
Espanha, 16 de Janeiro de 1570.²⁶²**

Nota das pinturas compradas de D. Beatriz de Haro e de Ladron de Guevara, mulher e filho de D. Felipe de Guevara, que foi comendador de Estriana²⁶³ da Ordem de Santiago, em virtude da ordem do Sr. Rey D. Felipe II: Telas de Jerônimo Bosch.

1: ‘Uma tábua de uma vara²⁶⁴ e dois terços de altura, com duas portas abertas de três varas de largura, é o carro de feno de J. Bosch, de sua própria mão. Telas de Jerônimo Bosch.

2: Dois cegos que guiam um ao outro e atrás uma mulher cega.

3: Um dança ao modo de Flandres.²⁶⁵

4: Alguns cegos andam à caça de um porco javali.

5: Uma bruxa.

6: Outra tela quadrada onde se cura a loucura, por guarnecer²⁶⁶, porque todas as demais estão guarnecidas.

Nota de las pinturas compradas à Da Beatriz de Haro y de Ladron de Guevara muger é hijo de D. Felipe de Guevara commendador que fué de Estriana de la Orden de Santiago, en virtud de orden del Sr. Rey D. Felipe II: Lienzos de Géronimo Bosco

1: ‘Una tabla de vara y dos tercias de altro con dos puertas abierta de tres varas de ancho, y es el carro de hieno de G. Bosco de su prorio mano’.

2: ‘Dos ciegos que guia el uno al otro y detras una muger ciego’

3: ‘Una danza á modo de Flándes’

4: ‘Unos ciegos andan á caza de un puerco javalí’

5: ‘Una bruja’

6: ‘Otro lienzo quadrado donde se cura de la locura, por guarnescer, porque todos los demas estan guarnescidos’

²⁶² Simancas, Arch. General; Nota de lãs pinturas... de Guevara, ed. Vinaza, p. 76-77, apud VAN DIJCK, 2001.

²⁶³ Estriana ou Distriana, Vila em Leon, Espanha.

²⁶⁴ Antiga unidade de medida utilizada na Espanha e em Portugal, principalmente para tecidos. Tinha valores diferentes em cada região. Nas medidas atuais, tais valores oscilariam entre 75cm a 150cm, cf. COVARRUBIAS e BLUTEAU.

²⁶⁵ Pintura ao modo de Flandres? Ou dança à moda de Flandres?

²⁶⁶ Guarnecer no espanhol da época significa adornar, adereçar, fortalecer. Guarnição é algo como um enfeite que protege.

4.2.13 - Arquivo do Mosteiro de San Lorenzo de Escorial - Lista das pinturas de Bosch transferidas para o Escorial em 12-16 de Abril de 1574, por Filipe II²⁶⁷.

Uma tábua de pintura com duas portas em que está pintado ‘O Nascimento’ de Nosso Senhor da mão de Jerônimo Bosch, que tem cinco pés de altura e três de largura sem as portas.

Uma tela de pintura em que está pintada ‘A prisão de Nosso Senhor’, da mão de Jerônimo Bosch, que tem quatro pés e meio de altura e cinco de largura.

Uma pintura em tábua em que está pintado Cristo Nosso Senhor com a cruz às costas, com Simão Cireneu vestido de branco e outras figuras da mão de Jerônimo Bosch, que tem seis pés de altura e de largura quatro e três quartos.

Uma tábua prolongada em que está pintada a descida de Cristo Nosso Senhor ao limbo e com os santos padres, que tem de altura dois pés e de largura três pés, é da mão de Jerônimo Bosch.

Outra tábua com dois pares de portas dobradas, na do meio pintada a tentação de Santo Antão, de mão de Jerônimo Bosch, as portas têm todas as partes pintadas, tem de altura quatro pés e de largura três e meio sem as portas.

Una tabla de pintura con dos puertas en que está pintado ‘El Nacimiento’ de Nuestro Señor de mano de Gerónimo Bosqui, que tiene cinco pies de alto y tres de ancho sin las puertas.

Un lienzo de pintura en que está pintado ‘El Prendimiento de Nuestro Señor’ de mano de Gerónimo Bosqui, que tiene cuatro pies y medio de alto y cinco de ancho.

Una pintura en tabla en que está pintado Christo Nuestro señor con la cruz acuestas con Simon Cireneo vestido de blanco y otras figuras de mano de Gerónimo Bosqui, que tiene seys pies de alto y de ancho quatro y tres quartas.

Una tabla prolongada en que está pintada la baxada de Christo Niestro Señor a limbo y com los sanctos padres, que tiene de alto dos pies y de ancho tres pies; es de mano de Gerónimo Bosqui.

Otra tabla con dos pares de puertas dobladas, en la de en medio pintado la tentación de S. Antonio, de mano de Gerónimo Bosco, pintadas las puertas per todas partes, que tienen de alto quatro pies y de ancho tres y medio sin las puertas.

²⁶⁷ Archivo de Monastério de San Lorenzo, C. 57, I, 1571-1574; inf. 6, leg. 9, nr. 78 V. apud VAN DIJCK, 2001.

Outra tábua de pintura da Tentação de Santo Antão, de mão de Jerônimo Bosch que tem de altura três pés e de largura quatro pés e meio.

Outra tábua de pintura em redondo²⁶⁸ pelo alto²⁶⁹ de Santo Antão de mão de Jerônimo Bosch que tem três pés de altura e dois de largura.

Uma tábua em que estão pintados os sete pecados mortais com um círculo redondo e no meio dele a figura de Cristo Nosso Senhor e nos quatro cantos da tábua outros quatro círculos, em que estão pintados: em um a morte, em outro o juízo, em outro o inferno, e em outro o paraíso, de mão de Jerônimo Bosch, que tem quatro pés de altura e cinco de largura.

Uma tábua de pintura com duas portas em que está pintado com pincel um carro de feno

do qual tomam todos os estados, que denota a vanidade dos que atrás dele andam e em cima do feno uma figura do anjo da guarda e o demônio e outras figuras e no alto da tábua Deus pai e na tábua da mão direita a criação de Adão e outras figuras da mesma história e na mão esquerda o Inferno e as penas dos pecados mortais que tem cinco pés de altura e quatro de largura.

Otra tabla de pinura de la Tentación de Sant Anton, de manu Gerónimo Bosqui que tiene de alto tres pies y de ancho quatro pies y medio.

Otra tabla de pintura en redondo por lo alto de Sant Antón de mano de Gerónimo Bosqui que tiene tres pies de alto y dos de ancho.

Una tabla en que está pintado los siete pecados mortales con un cerco redondo y en medio dél la figura de Christo Nuestro Señor y à las quatro esquinas de la tabla otros quatro circulos en que está pintado: en uno la muerte, en otro el juycio, en otro el infierno, y en el otro el parayso', de mano de Gerónimo Bosqui, que tiene quatro puies de alto y cinco de ancho.

Una tabla de pintura con dos puertas en que está pintado de pincel un carro de heno que toman del todos los estados que denota la vanidad tras que andan 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 creación de Adan y otras figuras de la misma historia y en la mano izquierda el Infierno y las penas de los pecados mortales que tien 5 pies de alto y 4 de ancho.

²⁶⁸ A descrição é de um tondo, pintura circular, mas as medidas de um retângulo.

²⁶⁹ *Alto* pode designar espaço ou lugar, como um monte elevado, ou o teto de uma casa, ou ainda o céu, ou algo profundo (metaforicamente ou não), ou ainda o agudo em escalas musicais. Substantivo ou adjetivo? Em Bluteau *alto* aparece também como sublime, ilustre, obscuro, intensidade sonora e a termo militar (parada na marcha dos soldados).

Outra pintura em tábua a óleo, da mão de Jerônimo Bosch, do Juízo, cifrado²⁷⁰ em disparates, com molduras douradas. Tem de altura uma vara e um quarto e de largura uma vara e um sexto²⁷¹, que se comprou do dito leilão.

Um retábulo com duas portas da Tentação de Santo Antão, com alguns disparates de Jerônimo Bosch, a óleo, com molduras douradas: tem de altura uma vara e um sexto, de largura, fechadas as portas, uma vara, que se comprou do dito leilão.

Outra pintura de tábua a óleo, escura, com diversos disparates, de Jerônimo Bosch, com molduras douradas, tem de altura três quartos [de vara] e de largura onze doze avos [de vara], que se comprou do dito leilão.

4.2.14 - Gregorio Martinez.²⁷²
Inventário de D. Juan Manuel de la Cerda,
bispo de Sigüenza, 1589.²⁷³

Duas telas do foleiro²⁷⁴ com seus marcos, uma de Pedro da Frísia, e a outra de Jerônimo Bosch.

Otra pintura en tabla al ollio, de mano de Hierónimo Bosco, del Juicio, cifrado en disparates, con molduras doradas; tiene de alto vara y quarta y de ancho vara y sesma, que se compró de la dicha almoneda.

Una retablico con dos puertas, de la Tentación de Sanct Antonio con algunos disparates de Hierónimo Bosco, al ollio, con molduras doradas: tiene de alto vara y sesma de ancho, cerradas las puertas, una vara, que se compró de la dicha almoneda.

Otra pintura de tabla al ollio obscura con diversos disparates, de Hierónimo Bosco, con molduras doradas, tiene de alto tres quartas y de ancho honze dozabos, que se compró de la dicha almoneda.

Dos liencos del follero cas sus marcos, el uno de Pedro de Frisa, y el otro de Jeronimo Bosque.

²⁷⁰ Cifrar: recompilar, reduzir algo a poucas razões.

²⁷¹ *Sesma*: uma sexta parte.

²⁷² Inventariante, do qual nada descobrimos.

²⁷³ MARTÍ Y MONSÓ, J. *Estudios histórico-artísticos relativos principalmente a Valladolid. Valladolid-Madrid, 1901, p. 528.*

²⁷⁴ *Follero*: fabricante ou vendedor de foles. Cf. COVARRUBIAS OROZCO.

**4.2.15 - Arquivo do Palácio Real.
Doação feita pelo rei Filipe II de uma série de
pinturas para o Escorial, 1593²⁷⁵**

Outra pintura em tábua, a óleo, da coroação de Cristo nosso Señor com cinco saíões²⁷⁶, feita a pintura redonda e à volta, disparates diversos de Jerônimo Bosch, cor escura, com molduras douradas e jaspeadas²⁷⁷, tem de altura duas varas e um sexto e de largura duas varas e um sexto e dois terços, que veio com a anterior a esta.

Uma pintura em tábua a óleo do Dilúvio, antiga, boa mão, com molduras douradas e jaspeadas; tem de altura uma vara e dois terços e de largura duas varas e um terço. Enviaram-na à sua majestade de Flandres por via de Lisboa.

Uma pintura em tábua a óleo, com duas portas, sobre a variedade do mundo, cifrada com diversos disparates, de Jerônimo Bosch, que chamam “Do Medronho” com molduras douradas; tem de altura, fechadas as portas, duas varas e meia e de largura duas e um terço, que se comprou do leilão do Prior Don Fernando

Otra pintura en tabla al ollio de la coronación de Christo nuestro Señor con cinco sayones; hecha la pintura en redondo y a la redonda disparates diversos de Hierónimo Bosco, color obscura, con molduras doradas y jaspeadas; tiene de alto dos barras y sesma y de largo dos barras y sesma y dos tercias, que vino con la antes desta.

Una pintura en tabla al allio del Dilubio, antugua, buena mano, con molduras doradas y jaspeades; tiene de alto bara y dos trecias y de largo dos barras y una tercia. Embiáronia a su magestad de Flandes por la via de Losboa.

Una pintura en tabla al ollio, con dos puertas, de la bariedad del mundo, cifrada con diversos disparates de Hieronimo Bosco que llaman Del Madroño con molduras doradas; tiene de alto, cerradas las puertas, dos barras y media y de ancho dos y tercia, que se compró de la almoneda del Prior Don Fernando.

²⁷⁵ Archivo Del Palacio Real, Madrid, Cajón 57, nr. 7, 1593. apud: VAN DIJCK, 2001.

²⁷⁶ Verdugo, algoz.

²⁷⁷ Com aspecto de jaspe, pedra preciosa matizada.

4.2.16 - Inventário das obras de Bosch no castelo de Filipe II da Espanha, 1598.²⁷⁸

Cristo na cruz e muitos disparates [...] com molduras jaspeadas.

Cristo quando ressuscitou e desceu ao limbo com muitas figuras e disparates... tudo debaixo de um círculo redondo feito da mesma pintura sobre campo negro.

[São Martinho] e muitos pobres.

Disparates de J. Bosch que significam os sete pecados mortais com alguns edifícios e fogos.

Uma tela da mão de Jerônimo Bosch, maltratada, pintada à têmpera, em que há um cirurgião que está curando a um homem na cabeça.

Uma bruxa desembrulhando uma criatura que tem.

E outros disparates de Jerônimo Bosch.

Cristo en la cruz y muchos disparates [...] con molduras jaspeadas.

Cristo quando resucitó y bajó al limbo con muchas figuras y disparates...todo debajo de un círculo redondo hecho de la misma pintura sobre campo negro.

[San Martin] y muchos probres.

Disparates de G. Bosco que significan los siete pecados mortales con unos edificios y fuegos.

Un lienzo de mano de Hier. Bosco maltratado pintado al temple en que ay un Jujurano questa curando á un hombre en la cabaca

Una bruja desenbolviendo una criatura que tiene

y obros disparates de Jéronimo Bosco

²⁷⁸ Guardajoyas en Casa de Tesoro, 1598, apud VAN DICK, 2011.

4.2.17 - Inventário do Rei da Espanha, 1600.²⁷⁹

Uma tela de Jerônimo Bosch de São Martinho e muitos pobres, que tem de altura duas varas e meia e de largura três varas, avaliada em cinquenta reais.

Outra tela de pintura a têmpera²⁸⁰, da mão de Jerônimo Bosch, em que está pintada uma bruxa desembrulhando uma criatura, que tem de altura uma vara²⁸¹ e de largura uma vara e um terço. Avaliada em oito reais.²⁸²

Uma pintura de pincel, a óleo, sobre tábuas, de Cristo quando ressuscitou e desceu ao Limbo, com muitas figuras e disparates de Jerônimo Bosch, tudo sob um círculo redondo feito da mesma pintura, sobre campo negro. Com molduras de madeira, douradas e negras, que tem de altura meia vara menos dois dedos e de largura uma e dois dedos.²⁸³

Un lienzo de Hieronimo Bosco de Saincta Martin y muchos pobres; que tiene de alto dos baras y media y de ancho tres baras; tasada en cinquenta reales.

Otro lienzo de pintura al temple, de mano de Hierónimo Bosco, en que está pintada una bruja desenvolviendo una criatura; que tiene de alto una vara y de ancho vara y tercia. Tasada en ocho reales.

Una pintura de pincel, al olio, sobre tabla, de Christo quando resucitó y bajó al Limbo, con muchas figuras y disparates de Gerónimo Bosco; todo debajo de un círculo redondo hecho de la misma pintura, sobre campo negro; con molduras de madera doradas y negras; que tiene de alto media vara menos dos dedos y de ancho una y dos dedos.

²⁷⁹ SANCHEZ CANTON, F. J. – *Inventarios reales. Bienes muebles que pertenecieron a Felipe II*, Madrid: 1956-1959, II, p. 248, nr. 4106.

²⁸⁰ Bluteau, Moraes Silva, Houaiss, Aurélio, dão “pintura a têmpera”.

²⁸¹ Medida que se usava em várias regiões da Espanha com valores diferentes, que oscilavam entre 0,7 e 0,9m.

²⁸² SANCHEZ CANTON, F. J. – *Inventarios reales. Bienes muebles que pertenecieron a Felipe II*, Madrid: 1956-1959, II, p. 250, nº. 4123.

²⁸³ Idem, ibidem, p. 368, nº. 4974.

Outra pintura de pincel, a óleo, sobre tábuas, de disparates de Jerônimo Bosch, que significam os sete pecados mortais, com uns edifícios e fogos. Com moldura de madeira dourada e negra, tem de altura um terço e um dedo [de vara] e de altura um terço [de vara].²⁸⁴

Uma tela da mão de Jerônimo Bosch, a têmpera, em que está pintada uma caça, com um javali e muitos cães. Tem de altura uma vara e dois terços e uma vara e meia de largura. Avaliada em seis ducados.²⁸⁵

Jerônimo Bosch, maltratada, pintada com têmpera, em que há um cirurgião que está curando a cabeça de um homem, que tem de altura uma vara e meia, e de largura outro tanto, sem moldura; avaliada em oito reais.²⁸⁶

Outra tábuas de pincel, a óleo, da tentação de Santo Antônio, da mão de Jerônimo Bosch, com fundos e paisagens, com molduras douradas e negras; tem três quartos de largura e de altura meia vara e três dedos: avaliado em cem reais.²⁸⁷

Otra pintura de pincel, al ollio, sobre tabla, de disparates de Gerónimo 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.

Uno lienço de mano de Hierónimo Bosco, al temple, en que está pintada una montería con un jabalí y muchos perros; tiene de alto una vara y dos tercias y vara y media de ancho. Tasado en seys ducados.

Hieronimo Bosco maltratado, pintado al temple, en que ay un surujano que está curando a un hombre la cabeza; que tiene de alto vara y media, y de ancho otro tanto; sin marco; Tasado de ocho reales

Otra tabla de pincel, al ollio, de la tentación de Sanct Antonio, de mano de Hierónimo Bosco, con lejos y paysages; con molduras doradas y negras; tiene tres quartas de largo y de alto media vara y tres dedos: tassado en cien reales.

²⁸⁴ Idem, ibidem, p. 368, n.º. 4975.

²⁸⁵ Idem, ibidem, p. 245, n.º. 4078.

²⁸⁶ SÁNCHEZ CANTÓN, F. J. – *Inventários reales. Bienes muebles que pertenecieron a Felipe II*. Madrid: Real Academia de la Historia, 1956-1959, Vol. II, p. 236, n.º 4015, 12 de Junho, 1600.

²⁸⁷ SÁNCHEZ CANTÓN, F. J. – *Inventários reales. Bienes muebles que pertenecieron a Felipe II*. Madrid: Real Academia de la Historia, 1956-1959, Vol. I, p. 28, n.º 76.

**4.2.18 - Arquivo do Castelo Heverlee.
Inventário dos bens da família Croÿ, por volta
do ano 1600²⁸⁸**

Uma outra pintura mediana sobre madeira da tentação de Santo Antão, feita por Jerônimo Bosch, com sua caixa de madeira de marcenaria²⁸⁹ pintado de negro e dourado.

Também uma pintura sobre tela, sobre a lareira, estando nela representada uma campina verde, onde há um camponês que conduz com dois cavalos uma grande charrete de feno, atrás daquele feno todo o mundo corre, aí estando o papa, prelados, imperador, reis, soldados, aldeães e outros; depois, há muitos debates para se ter o dito feno; em frente da dita carruagem há uma multidão de gente, onde um homem da igreja dá para ser beijado um relicário, tendo a dita pintura, sob todo o seu entorno, bordas brancas, de madeira de marcenaria, feita por Jerônimo Bosch.

Também, um fixador (de madeira) tendo servido para uma tábua, representando a boca do inferno por fantasias de Jerônimo Bosch, e tendo debaixo um personagem ajoelhado à antiga, com um gorro escarlate, tendo sua borda, em todo seu entorno, madeira de marcenaria dourada e escurecida.

²⁸⁸ *Archieven*, Kasteel Heverlee, BH 76.2 apud VAN DIJCK, 2001. p. 113

²⁸⁹ *Escrignerie*: fabricante de cofres e porta-jóias, mas também, marceneiro, obra de marcenaria.

Também, uma outra pintura sobre madeira de um homem velho, mercador, com

Une aultre moyenne peinture sur bois, de la tentation de St. Anthoine, faicte par Jeronimus Bosch, avecque sa casse de bois d'escrignerie peinte de noir et dorée

Item une peinture sur toile deseure la cheminée, y ayant représenté une champaigne verde, où y at ung paysan qui mayne avecque deux chevaux une grande charée de foing, après lequel foing tout le monde court, y estans les pape, prélats, empereur, roys, soldats, villageois et aultres; par après y at plusieurs débats pour avoir ledict foing; devant ledict chariot y at une multitude de gens, où ung homme d'église donne à baiser ung reliquaire, ayant ladicte peinture tout allentour ses bords de bois d'escrignerie blancqs, faicte par Jeronimo Bosch

Item, ung clouant (de bois) ayant servy a ung tableau representant la geule d'enfer par fantasies de Jeronimus Bosch, y ayant endesoubz ung personaige a genoux a l'antique avecques ung bonnet d'escarlatte, ayant son bord tout allentour de bois d'escrignerie doré et noir

Item, une aultres peinture sur bois d'ung
homme viel marchant aveque

patins da Holanda sobre o gelo, e estando em um
barco furado, sendo este caolho, tem um olho
posto à vela do dito barco; sobre o cordame há
um pássaro e sobre o topo do mastro há uma
prancha redonda onde se fez a cozinha. Adiante
há uma paisagem²⁹⁰ e junto dela um homem no
gelo; feito por Jerônimo Bosch; tendo a moldura
de madeira de marcenaria escurecida e dourada,
e tendo escrito no alto: “*Eu tenho um olho na
vela*” e embaixo “*a vigia é irmã da felicidade*”.

4.2.19 - Inventário do editor antuerpiano Jerônimo Cock, 1601²⁹¹

Uma placa de cobre do Inferno com
duas portas de Jerônimo Bosch.

Uma placa de cobre de São Martinho de
Jerônimo Bosch

Uma placa de cobre de um
Carregamento da Cruz de Jerônimo Bosch.

Uma placa de cobre de São Cristóvão
de Jerônimo Bosch.

des pattyns de Hollande sur la glace et
estant en ung batteau troué, iceluy estant
borgne et y avant ung oeil au voile dudit
batteau; sur le cordage y at ung oiseau et
sur le bout du mast y at une ronde planche
où se faict la cuysine. Plus loing y at ung
paysage et join dantluy ung homme en la
glace; faict par Jeronimo Bosch; ayant la
bordure de bois d'escrignerie noircy et
doré, et ayant escrit en haut: ‘*Ic heb een
ooghe int zeil*’ et enbas: ‘*toesien is gelucx
bruer*’.

Een koperen plaete van de Helle
met 2 deuren van Jheronimus Bosch.

Een koperen plaete van Sinte-
Merten van Jheronimus Bosch.

Een koperen plaete van eenen
Cruysdrager van Jheronimus Bosch.

Een koperen plaete van Sint-
Christoffel van Jheronimus Bos.

²⁹⁰ A palavra paisagem vem do próprio francês, e os dicionários estabelecem suas primeiras aparições no século XVI, significando conjunto de terras, de países, ou ainda, extensão de terras (países) que o olho pode alcançar.

²⁹¹ DUVERGER, E. *Antwerpse kunstinventarissen in de zeventiende eeuw*. Bruxelas: Koninklijke Academie voor Wetenschappen, Letteren en Schone Kunsten van Belgie, 1984., I, p.29

4.2.20 - Indicação de duas pinturas de Bosch em um mosteiro em Guadalupe, 1602²⁹²

Uma tábua de pintura com sua guarnição, coisa de Jerônimo Bosch.

Uma tela de coisas de Jerônimo Bosch, comprada e autenticada.²⁹³

Una tabla de pintura con su guarnicion de cosa de Geronimo Bosco

Un lienço de cosas de Geronimo Bosco conprado y maestreado.

4.2.21 - G. van den Bossche.²⁹⁴ Inventário de Marco Nunez Perez, 19 de Abril de 1603²⁹⁵

Três pinturas em madeira com suas listras²⁹⁶, uma do excelentíssimo Jerônimo Bosch em que há um homem que conserta foles e lanternas.

Tres pinturas in madera con sus listas, la una de ex(cellentissi)mo Jerhonimo Bosch en que ay un hombre que con cierta folles y lanternas.

4.2.22 - Inventário de Françoise van Vaernewijck, viúva do cavaleiro Dirk van de Werver, 1603²⁹⁷

Uma peça de pintura de Jerônimo Bosch sobre tela, em moldura.

Een stuck schilderije van Jheronimus Bosch op doeck in lijsten.

²⁹² VAN DIJCK, 2001. p. 115

²⁹³ O termo “mastreado” vem do verbo “mastrear” e significa “ter ofício de mestre” “falar como mestre”. “Maestreado” é “o que passou pelo exame dos mestres”. Na circunstância, optamos pelo termo “autenticado”.

²⁹⁴ Inventariante, do qual nada descobrimos.

²⁹⁵ DUVERGER, E. *Antwerpse kunstinventarissen in de zeventiende eeuw*. Bruxelas: Koninklijke Academie voor Wetenschappen, Letteren en Schone Kunsten van Belgie, 1984., I, p. 87.

²⁹⁶ Não foi possível definir o que são as tais “listas”. O mais provável é que sejam alguma espécie de adereço.

²⁹⁷ DUVERGER, E. *Antwerpse kunstinventarissen in de zeventiende eeuw*, I-VII, Bruxelas: 1984, p. 98.

4.2.23 - Indicação de três pinturas de Jerônimo Bosch da propriedade de Jan de Bruyn em Antuérpia, 1605²⁹⁸

Duas pinturas de Jerônimo Bosch sobre tela, em moldura.

Uma peça de pintura sobre tela de Bosch.

4.2.24 - Arquivo Geral do Estado, Bruxelas. Inventário de François Perrenot de Granvelle, sobrinho do Cardeal de Granvelle, 1607²⁹⁹

Uma criança de Jerônimo Bosch, com a altura de um pé e doze polegadas; largura de dois pés e seis polegadas, sem moldura, número 95.

Retrato de Jerônimo Bosch [?]³⁰⁰, altura de meio pé, largura seis polegadas, moldura dourada, número CI, avaliado em dois francos.

Uma outra de Jerônimo Bosch, colorido à têmpera, de uma ‘Tentação de Santo Antônio’, sem chassis nem moldura. Não avaliado.

No grande guarda-roupas há quatro peças pintadas de branco e negro sobre tela com seu chassis e moldura de Espanha, todas caducas e podres. Não avaliadas.

Quatro velhas pinturas à têmpera sobre tela de Jerônimo Bosch, representando diversas

Twee schilderijen van Jheronimus Bos op doeck in lijsten.

Een stucxken schilderije op doeck van Bos.

Un enfant de Geronimus Bos d’hauteur d’un pied douze polces; large de deux pieds six polces sans molure, nr. 95

Pourtraict de Hierome Wos, haulteur de demy pied large de six poulces molure doree nr. CI taxe deux frans.

Une aultre de Geronimus Bos colorée à destrampe d’une Tentation de saint Anthoine sans chassis ni molure. Non cothée.

En la grande garde-robe y a quatre pièces peinte de blanc et noir sur toile avec leurs chassis et molure de spain, toutes caduques et pouries. Non cothées.

Quatre vieilles peintures a destrampe sur toile de representant diverses

²⁹⁸ DUVERGER, p. 116.

²⁹⁹ Algemeen rijksarchief, n° 1039, 1607. Apud: VAN DIJCK, 2001. p. 119.

³⁰⁰ Interessante menção, já que não se conhece nenhum retrato pintado por Bosch.

coisas e fantasias, avaliadas em quarenta e dois francos, polegada ... II fr. (?)

choses et fantasies taxees les quatre deux francs pource...II fr.

4.2.25 - Indicação de uma pintura de Bosch, propriedade de Jacomo de la Chiesa, marido de Anna Grammaye em Antuérpia, 1608.³⁰¹

Uma pequena pintura sobre painel das Tentações de Santo Antão de Jerônimo Bosch.

Een cleyn scilderye op panneel
Sint-Anthonis Temptatie van Jheronimus Bosch.

4.2.26 - Inventário do cortesão espanhol Francisco de Mora, em Madrid, 1610.³⁰²

Três tábuas pequenas da Tentação de Santo Antão, de Jerônimo Bosch.

Tres tablas pequenas de la
Tentacion de San Antonio, de Gerónimo Bosque

4.2.27 - Inventário de Rodolfo II, Imperador do Sacro Império Romano Germânico, 1612.³⁰³

Também quatro peças em aquarela de Santo Antão.

Item 4 stüickl von wasserfarben
von Sanct Anthonio.

³⁰¹ DUVERGER, p. 196.

³⁰² VAN DIJCK, 2001. p. 120

³⁰³ O pesquisador Wilhem Koehler encontrou manuscritos na Biblioteca Ducal de Wolfenbüttel de inventários e bens do Imperador Rodolfo II. Os manuscritos foram organizados e publicados em 1907. Cf.: KOEHLER, W. *Aktenstücke zur Geschichte der Wiener Kunstkammer in der herzoglichen Bibliothek zu Wolfenbüttel*, in: : *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses*. Viena: 1907.

**4.2.28 - Arquivo do Palácio Real³⁰⁴ -
Menção de uma série de pinturas de Jerônimo
Bosch na Casa Real do Pardo, 1614.**

Outra tela de Jerônimo Bosch pintado à
têmpera a que chamam *Dos cegos*, com seu marco
em ouro e negro.

Outra tela de Jerônimo Bosch que diz as
justiças, que está sobre a chaminé, com seu marco
em ouro e negro velho.

Tela a óleo, de Jerônimo Bosch que é o
foleiro.

Outra tela, pintada a fresco, de Jerônimo
Bosch, a que chamam *As bodas*³⁰⁵, com seu marco
de ouro e negro.

Um matrimônio e uma bebedeira com
figuras políticas.

Tráfego do mundo

otro lienzo de Geronimo Bosque
pintado al temple que llaman de los ciegos
con su marco de oro y negro

otro lienzo de Jeronimo Bosque
que dice las justicias, que està encima la
chimeneo con su marco de oro y nero
veijo

lienzo al olio, di Geronimo
Bosco, que es el fuellero

otro lienzo, pintado al fresco, de
Geronimo Bosco, que llaman las bodas,
con su marco de oro y negro

un matrimonio y una borrachera
con figuras politicas

Trafago del mundo

**4.2.29 - Arquivo Geral do Estado.
Inventário dos bens confiscados de Guilherme
I, Príncipe de Orange, em Bruxelas, 20 de
Janeiro de 1567.³⁰⁶**

Uma grande tábua de Jerônimo Bosch.

ung grand tableau de Jeronimus
Bosch

³⁰⁴ *Archivo Del Palacio Real*, Casa y oficios, Legajo 43,
apud VAN DIJCK, p. 120.

³⁰⁵ Pode ser a pintura conhecida como as Bodas de Canaã.
[Fig. 5]

³⁰⁶ Algemeen rijksarchief, Rekenkamer 593, fol . 249vo;
apud VAN DIJCK, 2001. p. 101.

4.3 - Imagens

Fig. 1- Família Van Aken

Bijlage 1

STAMBOOM VAN AKEN

VAN DICK, (2001) p, 82.

Fig. 2 - Jerônimo Bosch

O Juízo Final
 Óleo sobre madeira
 Alte Pinakothek, Munique

Fig. 3 – Jerônimo Bosch

O Juízo Final (detalhe do painel central)
 Óleo sobre madeira

Gemäldesammlung der Akademie der bildenden Künste, Viena

Fig. 4 – Jerônimo Bosch

São Gregório (Verso do tríptico *Adoração dos Magos*)
Óleo sobre madeira
Museu do Prado, Madri.

Referências Bibliográficas

_____. *Cartas de Felipe II a las infantas sus hijas*, editadas por Fernando Bousa, Madri: Ediciones AKAL, 1998.

_____. *Jheronimus Bosch: his sources*. 's-Hertogenbosch: Jheronimus Bosch Art Center, 2010.

_____. *Retórica a Herênio*, Trad. Ana Paula Celestino Faria, Adriana Seabra. São Paulo: Hedra, 2005.

AGOSTINHO. *A cidade de Deus (Contra os pagãos)*. Petrópolis: Vozes, 1990.

APIANO, P. *Cosmographicus liber*, 1524, p. III. Disponível em: <http://fondosdigitales.us.es/fondos/libros/995/13/la-cosmographia-de-pedro-apiano/>
Acessado em 18/03/2014.

ARGOTE DE MOLINA, Gonçalo. *Libro de la monteria que mandó escrevir el muy alto y muy poderoso Rey Don Alonso de Castilla, y de Leon, ultimo deste nombre*. Sevilha: 1582. Disponível em: <https://archive.org/details/bibliotecavenat02moligoog>.
Acessado em 22/05/2014.

ARISTÓTELES. *Da geração dos animais*. The complete works of Aristotle : the revised Oxford translation / edited by Jonathan Barnes. Princeton, N.J. : Princeton University Press, 1984.

ARISTÓTELES, *De Anima*, Trad. Maria Cecília Gomes dos Reis. São Paulo: Editora 34, 2006.

ARISTÓTELES. *Parva Naturalia*. Trad. Jorge A. Serrano. Madri: Alianza Editorial, 1993.

ARISTÓTELES. *Sobre a adivinhação pelos sonhos*. Trad. J. I. Beare. Disponível em: <http://classics.mit.edu/Aristotle/prophesying.html>. Acessado em: 28/07/2014.

ATANÁSIO, SANTO. *Vida e conduta de Santo Antônio*. Trad. Orlando T. L. Rodrigues Mendes. São Paulo: Paulus, 2010.

AZEVEDO, Milton M. *Vozes em branco e preto: a representação literária da fala não-padrão*. São Paulo: EDUSP, 2003.

BALDASS, Ludwig Von. *Hieronymus Bosch*. London : Thames, 1960.

BALTRUŠAITIS, Jurgis. *Le Moyen Age Fantastique*. Paris: Armand Colin, 1955.

BARRET, Kerry. Boschian Bruegel, Bruegelian Bosch: Hieronymus Cock's Production of "Bosch" Prints. Journal of Netherlandish Art: <http://www.jhna.org/index.php/past-issues/volume-5-issue-2-2013/209-boschian-bruegel-bruegelian-bosch-hieronymus-cocks-production-of-bosch-prints>. Acessado em 20/03/2014.

BEATIS, A. Apud: PASTOR, L. *Die Reise des Kardinals Luigi d'Aragona durch Deutschland, die Niederlande, Frankreich und Oberitalien, 1517-1518*, Innsbruck: 1904.

BERBARA, Maria. In: *Propria Belgarum laus: Domenicus Lampsonius e as Pictorum aliquot celebrium germaniae inferioris effigies* RHHA, 8. Campinas: Unicamp, 2007.

BOSING, W. *Bosch*. São Paulo: Taschen, 2010.

BRANS, J. V. L. *Hieronymus Bosch*. Barcelona: Ed. Omega, 1948.

BUTRON, Juan. Discursos apologéticos, en que se defiende la ingenuidade del arte de la pintura. Madrid: 1626.

CAMPAGNANO, Anna Rosa. *Judeus de Livorno: sua língua, memória e história*. São Paulo: Humanitas, 2007.

CASAL, Martha C. *Gonzalo Argote de Molina and His Museum in Seville*. The Burlington Magazine, Vol. 148. Londres: 2006.

CLÁUDIO HELIANO, *Aelian: on the characteristics of animals*. Trad. A. F. Scholfield. London: William Heinemann, 1950.

COSTA, Antonio Carvalho. *Corografia Portuguesa*, Lisboa, 1708. Disponível em:
http://books.google.com.br/books?id=JTQBAAAAQAAJ&printsec=frontcover&hl=pt-BR&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false. Acessado em 29/03/2014.

DENUCÉ, J. *De Antwerpse 'Kunstkamers'*, I-II, Den Haag, 1932.

DUEÑAS, Elena. V. , DÍAZ, Juan Carlos G., BRINQUIS, Maria del Carmo H. *El Comentario de la Pintura y Pintores Antiguos de Felipe de Guevara*. In: Documenta & Instrumenta. Madri: Universidad Complutense de Madrid, 2013.

DUEÑAS, Elena Vazquez. *Los Comentarios de la pintura de Felipe de Guevara*. In: Anales de Historia del Arte. Madri: Universidad Complutense de Madrid, 2010.

DUVERGER, E. *Antwerpse kunstinventarissen in de zeventiende eeuw*. Bruxelas: Koninklijke Academie voor Wetenschappen, Letteren en Schone Kunsten van Belgie, 1984.

ESTRABÃO. *Geographia*, II, 5. Disponível em: <http://penelope.uchicago.edu/Thayer/E/Roman/Texts/Strabo/home.html> Acessado em 15/03/2014.

FALKENBURG, Reindert. *The land of unlikeness*. Zwolle: Wbooks, 2012

FISCHER, Stephan. *Jheronimus Bosch's Works of Art as allegorical and grotesque Moral*. In: *Jheronimus Bosch, his sources*. 's-Hertogenbosch: Jheronimus Bosch Art Center, 2010.

FRANGER, Wilhelm - *The Millennium of Hieronymus Bosch*, Faber and Faber London, 1952.

GIBSON, W. *Hieronymus Bosch and the Mirror of Man*, "Oud-Holland Vol. 87, No. 4, 1973.

GOMBRICH, E. *Review of Charles de Tolnay on Hieronymus Bosch*, The New York Review of Books, 23 de Fevereiro, 1967.

GOMBRICH, E. *The earliest description of Bosch's Garden of Delight*. Journal of Warburg. 1967.

GOMÉZ, Isabel M. *La pintura flamenca en El Escorial*. Madri: CSIC, 2001.

GUEVARA, Felipe - *Comentarios de la pintura*. Publicado por Don Antonio Pons. Madrid: 1788.

GUICCIARDINI, Lodovico. *Descrittione di M. Lodovico Guicciardini, Patritio Fiorentini, di tutti i Paesi Bassi, altrimenti detti Germania Inferiore*. Antuérpia: 1567.

HANSEN, João A. *A sátira e o engenho: Gregório de Matos e a Bahia do século XVII*. São Paulo, Ateliê Editorial; Campinas: Editora da Unicamp, 2004.

HEIDENREICH, Helmut. *Hieronymus Bosch in some literary contexts*. Journal of the Warburg and Courtauld Institutes. Vol. 33. Londres: 1970.

HESÍODO, *Teogonia*. Trad. Jaa Torrano. São Paulo, Iluminuras, 2007

HITNER, Sandra D. G Corrêa. *Jheronimus Bosch e "As Tentações de Santo Antônio": Museu de Arte de Sao Paulo Assis Chateaubriand-MASP*. Unicamp, Campinas, 1998.

HORÁCIO. *Arte Poética*. Trad. Jaime Bruna. São Paulo: Ed. Cultrix, 1997.

HOMERO, *Ilíada*. Trad. Manuel Odorico Mendes. Disponível em: <http://www.ebooksbrasil.org/adobeebook/iliadap.pdf> . Acessado em 04/09/2013.

ILSINK, Matthijs. *Bosch en Bruegel als Bosch. Kunst over kunst bij Pieter Bruegel (c. 1528-1569) en Jheronimus Bosch (c. 1450-1516)*. Nijmegen: Stichting Nijmeegse Kunsthistorische Studies, 2009.

ISIDORO DE SEVILHA. *Etimologías*. Trad. Jose Oroz Reta e Manuel Marcos Casquero. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 2006.

KAPPLER, Claude. *Monstros, demônios e encantamentos no fim da Idade Média*. Trad. Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

KOEHLER, W. Aktenstücke zur Geschichte der Wiener Kunstkammer in der herzoglichen Bibliothek zu Wolfenbüttel, in: Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses. Viena: 1907.

LAMPSONE, Domigos. *Pictorum aliquot celebrium Germaniae inferioris Effigies*. Antuérpia: Quatuor Ventorum, 1572. Disponível em: http://books.google.com.br/books?id=GWJUAAAACAAJ&printsec=frontcover&hl=pt-BR&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false. Acessado em: 20/06/2014.

LAUSBERG, H. *Elementos da retórica literária*. Lisboa : Fundação Calouste Gulbenkian, 2004.

LINK, Luther. *O Diabo: a máscara sem rosto*. São Paulo: Companhia das letras, 1998.

LOMAZZO, Giovanni Paolo. *Trattato dell'arte de la pittura*. Hildesheim: G. Olms, 1585. Disponível em: http://books.google.com.br/books?id=woLXoLDqh1sC&printsec=frontcover&hl=pt-BR&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false Acessado em: 10/11/2014.

LÓPEZ POZA, Sagrario. *"La Tabla de Cebes" y los "Sueños" de Quevedo*. Alicante : Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2014. Disponível em: <http://www.cervantesvirtual.com/obra/la-tabla-de-cebes-y-los-suenos-de-quevedo/> Acessado em 20/11/2014.

LUCRÉCIO. *Da Natureza*. Col. Os Pensadores. Vol. 5 Trad. Agostinho da Silva. Abril S. A.: São Paulo, 1973.

MACRÓBIO, *O Comentário do Sonho de Cipião de Cícero*. Trad. Jordi Raventós. Madri: Ed. Siruela, 2005.

MARIJNISSEN, Roger-Henri e RUYFFELAERE, Peter. *L'ABCdaire de Jérôme Bosch*. Paris: Flammarion, 2001.

MARTÍ Y MONSÓ, J. *Estudios histórico-artísticos relativos principalmente a Valladolid*. Valladolid-Madrid, 1901.

MARTINEZ, Jusepe. *Discursos praticables del nobilísimo arte de la pintura*. Zaragoza: 1853.

MELION, Walter S. *Shaping the Netherlandish Canon*. Chicago: The university of Chicago Press, 1991.

MICHIEL, Marcantonio. *Notizia d'opere di disegno nella prima meta' del secolo XVI, esistenti in Padova, Cremona, Milano, Bergamo, Crema e Venezia*. Bassano, 1800.

MORALES, Ambrosio. *Declaração da Tábua de Cebes*. Edição de 1787, In: *Las Obras Del Maestro Fernan Perez de Oliva y juntamente quinze discursos sobre diversas matérias*.

MOXEY, Keith. *Hieronymus Bosch and the "World Upside Down"* In: *Visual Culture: Images and Interpretations*. Middletown: Wesleyan University Press, 1994.

OVÍDIO. *Metamorfoses*. Trad. Paulo Farmhouse Alberto. Lisboa: Cotovia, 2007.

PACHECO, Francisco. *Arte de la pintura*, Sevilha: 1649

PARÉ, Ambroise. *Des Monstres et prodiges*. Paris: Éditions L'Oeil d'Or, 2003

PASCHINI, P. *Le collezione archeologiche dei prelati Grimani*, in: *Rendiconti della Pontif. Accademia Romana di Archeologia*, V, 1926-1927.

PINCHART, A. *Archives des arts, sciences et lettres*. Gante, 1860.

PLATÃO. *A República*. Trad. J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2006.

PLATÃO. *Teeteto*. Trad. Adriana Manuela Nogueira e Marcelo Boeri. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2010.

PLÍNIO, o Velho. *História Natural*. Paris : Les Belles Lettres, 1952.

PTOLOMEU, *Geography*. Trad. Ingl. Louis Francis. Oxford University, 1995.

QUINTILIANO, F. *Instituições Oratórias*. Madri: Imprensa de Perlado Páez Y Compañía, 1916.

QUINTILIANO, M. F. *Institutio Oratória*, X, 1, 93. Trad. H.E. Butler. Vol IV. Loeb: Cambridge, 1968.

REBOUL, Olivier. *Introdução à retórica*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

REMBERT, Virginia Pitts. *Hieronymus Bosch*. Nova York: Parkstone Press, 2012.

RESENDE, Ana. *Flandres reconsiderada: a seção “Dos Diversos Artífices Flamengos” de As Vidas dos Mais Excelentes Pintores, Escultores e Arquitetos, de Giorgio Vasari, como fonte para o estudo da relação Itália/Flandres no século XVI*. Unicamp, RHAA, 9.

ROMER, F. E. *Pomponius Mela's Description of the World*. Michigan: The University of Michigan Press, 1998.

ROYALTON-KISCH, Martin. In: ORENSTEIN, Nadine. *Pieter Bruegel the Elder: drawings and prints*. Nova York: The Metropolitan Museum of art, 2001.

SALAS, Xavier de. *El Bosco en la Literatura Española*. Barcelona: Imprensa J. Sabater, 1943

SÁNCHEZ CANTÓN, F. J. *Fuentes literarias para la historia del arte española*. Tomo I, Siglo XVI. Madri: Centro de Estudios Historicos, 1923.

SANCHEZ CANTON, F. J. – *Inventarios reales. Bienes muebles que pertenecieron a Felipe II*, Madrid: 1956-1959, II.

SIGUENZA, Jose. *Historia de la Orden de San Jeronimo*. Tomo I Bailly, Bailliere e hijos Editores: Madrid, 1909.

SILVER, Larry. *Peasant Scenes and Landscapes: The Rise of Pictorial Genres in the Antwerp art market*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2006

SNYDER, James. *Bosch in Perspective*. Nova Jersey: Prentice Hall, 1973.

TOLNAY, Charles. *Hieronymus Bosch*, Basiléia: Les Editions Holbein, 1937.

TOLNAY, Charles de. *Hieronymus Bosch*. Nova Iorque: Reynal and Company, 1966.

VANDERBROECK, Paul. *Rudolf II als verzamelaar van werk van en naar Jheronimus Bosch*. In: Antuérpia: Jaarboek Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, 1981

VAN DIJCK, G. C. M. *Op zoek naar Jheronimus Van Aken Alias Bosch*. Zaltbommel: Europese Bibliotheek, 2001.

VAN HOECKE, Kwinten. *Marcus van Vaernewijck, Van die beroerlicke tijden in die Nederlanden en voornamelick in Ghendt 1566-1568*. Gante: Universiteit Gent, 2007-2008.

VAN MANDER, Karel. *Het Schielder-boeck. Het Leven der Doorluchtighe Nederlandtsche, en Hooghduytsche Schilders*. Haarlem: 1604. Disponível em: http://www.dbnl.org/tekst/mand001schi01_01/ Acessado em 02/03/2013.

VAN VAERNEWYCK, Marcus. *Van die beroerlicke tijden in die Nederlanden en voornamelick in Ghendt*. Disponível em: http://www.dbnl.org/tekst/vaer003vand01_01/ Acessado em 24/06/2014.

VASARI, Giorgio. *Le vite dei più eccellenti pittori, scultori e architetti*. Roma: Grandi Tascabili Economici Newton, 1993.

VASARI, Giorgio. *Le vite de' più eccellenti architetti, pittori, et scultori italiani*. Nell'edizione per i tipi di Lorenzo Torrentino, Firenze 1550. Torino: Einaudi, 1994

VASARI, Giorgio. *Vidas dos artistas*. São Paulo, WMF Martins Fontes, 2011.

VITORINO, Monica. *Juvenal: o satírico indignado*. Belo Horizonte: UFMG, 2003

VOLTELINI, Hans Von. *Urkunden und Regesten aus dem k. und k. Haus-, Hof- und Staats-Archiv in Wien*. In: *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses*, Viena: 1892

ZIMMERMAN, H. *Urkunden und Regesten aus dem Archiv des K. K. Ministeriums des Innern*, in: *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses*, Viena: 1888

Dicionários Consultados

_____. *Diccionario esencial de la lengua española*. Real Academia Española. Madrid : Espasa Calpe, 2006.

ALTIERI, Ferdinando. *Dizionario Italiano ed Inglese*, Londres, 1726.

BAILEY, Nathan. *Dictionary English-German, German-English*, Leipzig and Jena, 1801.

BAILLY, A. *Dictionnaire Grec Français*. Paris: Hachette, 1952.

BLUTEAU, Rafael. *Vocabulario Portuguez e Latino*, Coimbra, 1712.

COVARRUBIAS OROZCO, Sebastian. *Tesoro de la lengua castellana o española*, Madri, 1611.

JANSON, Baldwin. *Zak-Woordenboek der Nederduitsche en Engelische Talen*. Dordrecht, 1831.

MESSINGER, Heinz. *Langenscheidts Handwörterbuch Englisch*. Berlin: Langenscheidt, 1996.

NICOT, Jean. *Thresor de la langue francoyse, tant ancienne que moderne*, Paris, 1606.

ROBERT, Paul. *Le nouveau petit Robert : dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*. Paris: Dictionnaires Le Robert, 1996.

SARAIVA, F. R. dos Santos. *Novíssimo dicionário latino-português*. 11a ed. Rio de Janeiro: Livraria Garnier, 2000.