

HIERONYMUS BOSCH  
«EL BOSCO»

*Visiones y pesadillas*

NILS BÜTTNER

ALIANZA EDITORIAL

*Hieronymus Bosch*, de Nils Büttner, ha sido publicado en inglés por primera vez por Reaktion Books, Londres, en 2016, en la colección Renaissance Lives.

Todas las ilustraciones proceden del Archivo de Gerd Unverfehrt (1944-2009)

Primera edición: 2016  
Primera reimpresión: 2017

Reservados todos los derechos. El contenido de esta obra está protegido por la Ley, que establece penas de prisión y/o multas, además de las correspondientes indemnizaciones por daños y perjuicios, para quienes reprodujeren, plagiaren, distribuyeren o comunicaren públicamente, en todo o en parte, una obra literaria, artística o científica, o su transformación, interpretación o ejecución artística fijada en cualquier tipo de soporte o comunicada a través de cualquier medio, sin la preceptiva autorización.

Copyright © Nils Büttner, 2016  
© de la traducción: Miguel Ángel Pérez Pérez, 2016  
© de esta edición: Alianza Editorial, S. A., 2016, 2017  
Calle Juan Ignacio Luca de Tena, 15  
28027 Madrid  
[www.alianzaeditorial.es](http://www.alianzaeditorial.es)  
ISBN: 978-84-9104-369-0  
Depósito legal: M. 7.512-2016  
Printed in Spain

---

SI QUIERE RECIBIR INFORMACIÓN PERIÓDICA SOBRE LAS NOVEDADES DE  
ALIANZA EDITORIAL, ENVÍE UN CORREO ELECTRÓNICO A LA DIRECCIÓN:

[alianzaeditorial@anaya.es](mailto:alianzaeditorial@anaya.es)

---

# ÍNDICE

1	Visiones y pesadillas	9
2	Un pintor de Bolduque	17
3	Donaciones piadosas	33
4	De Navidad a Semana Santa	53
5	Ejemplos devotos	75
6	El arte de la invención y la invención del arte	101
7	<i>La Mesa de los pecados capitales y El juicio final</i>	121
8	<i>El carro de heno y El jardín de las delicias</i>	143
9	La locura del mundo	163
10	Interpretaciones	175
	NOTAS	187
	BIBLIOGRAFÍA	195
	ÍNDICE ONOMÁSTICO	203



HIERONYMO BOSCHIO PICTORI.

Quid sibi vult, Hieronyme Boschi,  
Ille oculus tuus attonitus? quid  
Pallor in ore? velut lemures si  
Spectra Erebi volitantia coram  
Aspiceres? Tibi Ditis avarus  
Crediderim patuisse recessus  
Tartareasque domos: tua quando  
Quicquid habet sinus imus Avernus  
Tam potuit bene pingere dextra.

1. Cornelis Cort, *Hieronymus Bosch*, c. 1572, grabado.  
Róterdam, Museum Boijmans Van Beuningen.

UNO

## Visiones y pesadillas



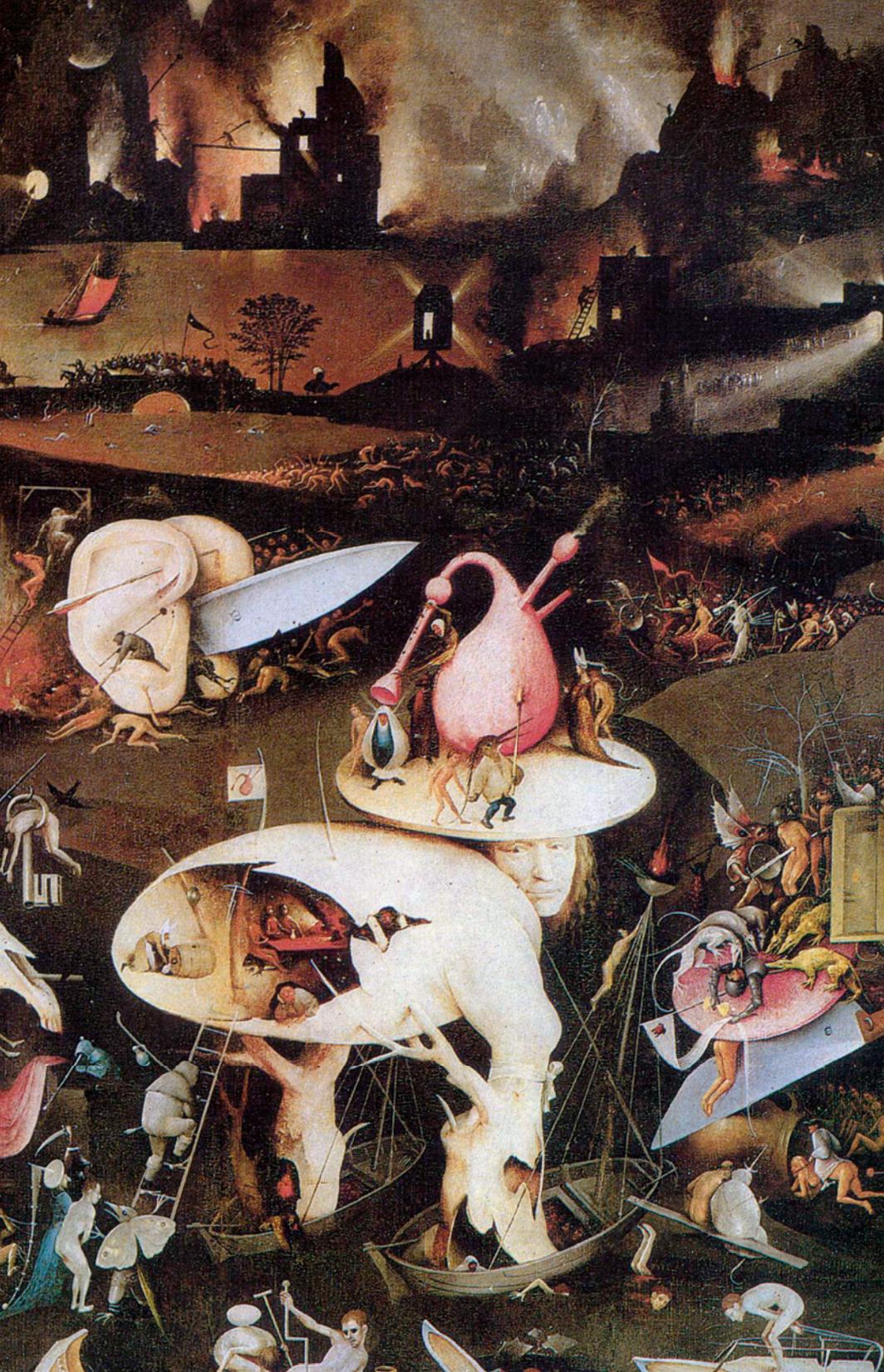
**H**IERONYMUS BOSCH, «El Bosco», gozó de fama mundial aún en vida, y sus obras siguieron siendo muy codiciadas por los coleccionistas mucho después de su muerte. Sus cuadros no solo eran muy apreciados en los Países Bajos y España, sino también en lugares más allá de los Alpes, como Italia. Fue uno de los pocos pintores del norte de Europa que Giorgio Vasari consideró digno de mención en su muy leída colección de biografías de artistas. Vasari ensalzó la originalidad del pintor de Bolduque, citando algunos de los cuadros que conocía a través de grabados, «y tantísimas otras obras maestras de la imaginación, de carácter fantástico y libertino, que sería tedioso nombrarlas todas»<sup>1</sup>. Marcus van Vaernewijck, historiador de Gante, ya se había referido al Bosco de modo similar llamándolo «el creador de demonios»<sup>2</sup>. Ludovico Guicciardini, figura del humanismo italiano que publicó una detallada descripción de los Países Bajos en 1567, llamó al Bosco «un noble creador, famoso por sus cosas fantásticas y estrambóticas»<sup>3</sup>. Antes de que terminara el siglo, las imágenes que se consideraban típicas del Bosco ya eran interpretadas como indicativas de su psique<sup>4</sup>. Un ejemplo temprano de esto lo podemos ver en un poema del pintor y escritor Dominicus Lampsonius que tuvo amplia difusión:

¿Qué ve, Jerónimo, tu ojo atónito?  
 ¿Qué la palidez de tu rostro?  
 ¿Ves ante ti a los monstruos y fantasmas del infierno?  
 Diríase que pasaste los lindes y entraste en las moradas  
 del Tártaro, pues tan bien pintó tu mano cuanto existe  
 en lo más profundo del averno<sup>5</sup>.

Estos versos eran el pie de una imagen que publicó Hieronymus Cock en 1572 como parte de una serie de grabados que luego se reimprimirían con frecuencia [ilus. 1]<sup>6</sup>. Ese retrato póstumo que muestra el grabado, realizado a partir de un original perdido, se corresponde con un dibujo de lo que se conoce como el *Recueil d'Arras*, una colección de retratos recopilados por Jacques Le Boucq en 1560<sup>7</sup>. El mismo rostro aparece en una diminuta pintura del Museo Mead de Bellas Artes, de Amherst, Massachusetts, que se cree que es posterior al dibujo de la colección de Arras y al grabado, por más que se realizara en un formato similar<sup>8</sup>. La idea de un artista poseído por visiones de pesadilla, habitual en los escritos de arte, hizo del nombre del Bosco sinónimo de toda clase de imágenes demoníacas y de alegorías del infierno que serían muy imitadas<sup>9</sup>. Gran número de las obras de sus imitadores y admiradores llevaban inscrita su firma, la cual se convirtió en el equivalente de la representación de pesadillas visuales.

En el campo de la literatura, esto se percibe sobre todo en los escritos de Francisco Gómez de Quevedo y Villegas, quien en su *Sueños y discursos* identificaba al Bosco con visiones y pesadillas<sup>10</sup>. A diferencia de muchos otros autores, puede que Quevedo sí que estuviese familiarizado con los cuadros originales del Bosco en que representa el infierno, como por ejemplo la tabla derecha del llamado *El jardín de las delicias* [ilus. 2], por entonces propiedad del rey de España. Solo unos pocos años antes se había

2. El Bosco, detalle del panel derecho, correspondiente al «Infierno» de *El jardín de las delicias*, c. 1503, óleo sobre tabla de madera de roble. Madrid, Museo Nacional del Prado.



publicado uno de los testimonios más completos sobre El Bosco de los que se conservan. Figura en la *Historia de la orden de S. Gerónimo*, escrita en 1605, y que es también una minuciosa crónica del monasterio del Escorial que fundó Felipe II de España. Cuatro décadas después del Concilio de Trento, en el que se habían condenado explícitamente los cuadros de tiempos del Bosco criticados por la Reforma, fray José de Sigüenza intentó justificar el hecho de que al más católico de los reyes le gustaran esas obras. Según Sigüenza, tal predilección del rey era prueba de que las pinturas del Bosco estaban más allá de cualquier posible sospecha de herejía. «La diferencia entre los trabajos de este hombre y los demás está, en mi opinión —escribe—, en que los demás tratan de pintar a los hombres tal como aparecen por fuera, en tanto él tiene el valor de pintarlos cuales son por dentro»<sup>11</sup>. Así pues, desde el principio estas pinturas vinieron a compendiar la vida interior del artista, vida que Sigüenza desconocía tanto como su contemporáneo Karel van Mander. En su colección de biografías de los más célebres pintores holandeses, Van Mander afirma con toda sinceridad que «no he podido descubrir cuándo vivió o murió, solo que fue hace mucho»<sup>12</sup>. Hoy en día sabemos bastante más del Bosco. Su biografía está mejor documentada que la de la mayoría de pintores flamencos de su época, lo que nos permite tener una panorámica muy detallada de su vida.

A finales del siglo XIX los historiadores del arte empezaron a interesarse por la vida y obra del Bosco. Sin duda, no es ninguna coincidencia que ese interés por él aumentara considerablemente durante las décadas que también vieron el descubrimiento de la vida interior de los seres humanos y el desarrollo del psicoanálisis<sup>13</sup>. El primer libro monográfico, en el que Maurice Gossart satisfacía el interés cada vez mayor por ese *faiseur de Dyables*, apareció en 1907<sup>14</sup>. Desde entonces, ha habido más de mil publicaciones sobre El Bosco. Estas se concentran fundamentalmente

en explicar el que parece ser su misterioso mundo de imágenes, y solo rara vez lo hacen en su estilo; de hecho, es muy poco habitual encontrar que ambos aspectos sean tomados en consideración.

La ciudad natal del pintor, 's-Hertogenbosch (llamada Bolduque en castellano), de la que tomó el nombre y a la que sus habitantes suelen referirse como Den Bosch, se encuentra en los Países Bajos. Está tan alejada de Haarlem, en la propia Holanda, como lo está de Amberes, en lo que ahora es Bélgica. Este hecho es relevante a la hora de interpretar la obra del Bosco, en tanto en cuanto sus supuestas peculiaridades en el terreno de lo que a menudo se denomina el arte de los maestros flamencos primitivos, se ha interpretado como una primera indicación de las características específicas de los artistas del norte de Holanda por parte de los historiadores del arte que basan su enfoque en las escuelas nacionales. Asimismo, es el norte de los Países Bajos el que se suele identificar con las pinturas de la llamada Edad de Oro flamenca. Sin embargo, Bélgica no existía en época del Bosco, y los Países Bajos no se convertirían en un área cultural unificada hasta algún tiempo después. El Bosco no solo recibió una fuerte influencia de pintores del sur de los Países Bajos, sino que tuvo muchos admiradores allí, de lo que deja clara constancia el número excepcionalmente grande de copias e imitaciones que de sus obras se hicieron en vida de él.

Aparte de sus cuadros, El Bosco no dejó nada de especial interés para futuros intérpretes. No hay diarios, cartas o escritos propios sobre su persona o su arte; se le podría utilizar como un ejemplo perfecto de la llamada «muerte del autor». No obstante, en lugar de interpretar sus obras dentro del contexto del arte y la cultura de su tiempo, se sacan conclusiones sobre la persona que las creó. No siempre se han diferenciado claramente las pinturas verificadas como del Bosco de las de sus imitadores. Las biografías del artista escritas al estilo decimonónico del culto del genio

lo han presentado tanto como un precursor pionero del surrealismo como un pintor hereje muy relacionado con sectas secretas. Se le ha identificado con la herética «Hermandad del libre espíritu», cuyas enseñanzas místicas le proporcionaron temas para sus cuadros<sup>15</sup>. Se le ha considerado adamita, cátaro, astrólogo, alquimista o psicópata, y se dijo de él que usaba «pociones mágicas», o lo que sería el equivalente de drogas psicodélicas. También se han buscado explicaciones a sus pinturas a partir de las teorías de la interpretación de los sueños, del psicoanálisis y de lo inconsciente colectivo.

Un minucioso análisis del estilo del Bosco por parte de los historiadores del arte ha resultado en una considerable reducción del número de sus obras que se pueden demostrar suyas. En 1937 Charles de Tolnay daba la cifra de cuarenta y un cuadros que se sabían de él, pero en 1965 redujo el número a treinta y seis<sup>16</sup>. Gerd Unverfehrt dio su beneplácito a veinticinco en 1980, y Stefan Fischer solo a veinte en 2013<sup>17</sup>. El tope se ha establecido mediante el análisis científico y la datación con la dendrocronología de los paneles pintados en cuestión<sup>18</sup>. Entretanto, las investigaciones que se han llevado a cabo no han identificado más de dos docenas de obras que se puedan atribuir al Bosco. Algunas de ellas son fragmentos de obras en origen más grandes que ahora se encuentran diseminadas por distintos museos. Esta constante reducción de la cantidad de obras del artista ha contribuido a cambiar el enfoque de cuál es la temática de aquellas. En lugar de escenas oscuras y fantásticas de un infierno poblado de extraños seres híbridos, ahora el énfasis se pone en temas más tradicionales de la iconografía cristiana. Muchas obras que en su momento se consideraron fundamentales han pasado a atribuirse a imitadores o admiradores. Como resultado, las muchas interpretaciones basadas en la biografía y psicopatología del artista se cuestionen cada vez más, pues se oponen

a la gran abundancia de pruebas documentales que nos proporcionan indicios de la vida cotidiana del Bosco. Este libro parte de esas fuentes y de las obras que se ha determinado que fueron realizadas por él.

El siguiente relato sigue las prácticas historiográficas y se basa ante todo en fuentes materiales existentes. Esto garantiza lo que el historiador Reinhart Koselleck llama «el derecho de las fuentes al veto»<sup>19</sup>. Por más que el gran volumen de pruebas materiales que han llegado hasta nosotros, entre cuadros y documentos, no determinan lo que puede o debiera afirmarse sobre su contexto histórico, sí que determinan lo que no puede afirmarse. Lo que sigue es lo que puede afirmarse.



DOS

## Un pintor de Bolduque



NO ERA la primera vez que el pintor Anthonius van Aken iba al ayuntamiento de Den Bosch (‘s-Hertogenbosch o Bolduque) cuando, el 5 de abril de 1474, acompañó a su hija Katharina, por entonces todavía menor de edad, para arreglar el pago de un arrendamiento<sup>1</sup>. Además de su padre, también los hermanos de Katharina —Goessen, Jheronimus y Johannes— dieron su aprobación a dicha transacción. Este registro legal, en apariencia insignificante, es el documento más temprano que tenemos de la vida del artista que más tarde sería conocido en todo el mundo por el nombre del lugar en que pintó sus obras más famosas. Puesto que en el documento figura su nombre, El Bosco ya debía de ser mayor de edad por entonces. Legalmente no se estipuló que la mayoría de edad se alcanzaba a los veinticuatro años hasta el siglo XVI<sup>2</sup>, con lo que El Bosco debió de nacer entre 1450 y 1455, pese a que en su época probablemente se considerase antes a alguien mayor de edad. Además, este documento es la primera indicación de cómo escribía su nombre de pila. En 1604, Van Mander, su primer biógrafo, empleó la forma holandesa del nombre «Ieronimus»; en el mismo periodo, el español Sigüenza dio el de «Gerónimo». Aunque no se conserve ninguna firma de él en papel alguno, encontramos la de Jheronimus Bosch en cierto número de pinturas. Pronto pasaría a convertirse

en una marca conocida internacionalmente, si bien en la actualidad no se cree que todos los cuadros que llevan su nombre fueran pintados por el propio Bosco. El modo en que este escribía su nombre no solo lo hallamos en las firmas tan homogéneas de las pinturas, sino también en una anotación de los archivos de la Cofradía de Nuestra Señora. Quien la redactó, el 10 de marzo de 1510, dejaba constancia en ella de que habían estado invitados en casa del hermano Hieronymus van Aken, el pintor «que firma como Jheronimus Bosch»<sup>3</sup>. Los miembros de su familia y sus conciudadanos lo llamaban Joen, forma esta del nombre que atestiguan varios documentos, como por ejemplo un contrato del 26 de julio de 1474<sup>4</sup>. Hoy en día, la versión latinizada del nombre, Hieronymus Bosch, es la estándar y la que utilizaremos aquí cuando sea pertinente.

En total se conservan más de cincuenta documentos oficiales que nos proporcionan información de la vida del Bosco, y que abarcan un periodo de cuarenta y dos años. No existen pruebas de la clase de educación que recibió, pero debió de asistir a la escuela de gramática latina. Esto no solo se refleja en su posterior carrera como artista, sino que se puede inferir a partir del entorno en que se crio. De acuerdo con la crónica de la ciudad que escribió Albertus Cuperinus hacia mediados del siglo xvi, era costumbre en Bolduque que se enviara a los niños a la escuela desde temprana edad, o bien que aprendiesen un oficio<sup>5</sup>. En el caso del Bosco, ambas cosas son ciertas. Empezó su carrera de pintor siendo uno de los aprendices del taller de su padre, Anthonius van Aken, que pertenecía a la segunda generación que dirigía uno de los talleres de pintura de mayor prestigio de la ciudad. Su padre, Jan van Aken, el abuelo de Hieronymus, oriundo de Nijmegen (Nimega), se había trasladado en 1427 a Bolduque, donde abrió el negocio al que también se dedicarían cuatro de sus cinco hijos<sup>6</sup>. De ese modo, Jan continuaba con la

tradicción que había iniciado el bisabuelo del Bosco, también pintor, que en 1404 había llegado a los Países Bajos procedente de Aachen, en Alemania —de ahí el apellido Van Aken—, para afincarse en Nimega. Era habitual que parte de los hombres de una familia se dedicaran a la misma ocupación. Aun así, no existen otros ejemplos en los Países Bajos de una tradición tan fija y arraigada en aquella época<sup>7</sup>.

La casa en que El Bosco pasó buena parte de su niñez y juventud se encontraba en la plaza del mercado. En 1462 su padre adquirió el inmueble llamado Sint Thoenis (San Antonio), en lo que en la actualidad es el número 29 de dicha plaza. Tras la muerte de Anthonius van Aken en 1478, la casa pasó a ser propiedad del hermano mayor del Bosco, Goessen «el pintor», quien en 1498 se la dejó a su hijo Jan, el cual se dedicaba a la talla de madera<sup>8</sup>. Jan «el pintor», hermano de Goessen y de Hieronymus, también vivió y trabajó en esa casa hasta su muerte en 1499, al igual que el hijo de Goessen, Anthonius «el pintor», que falleció en 1516<sup>9</sup>. La madre del Bosco, Aleyt, y la mujer de Goessen, Katlijn, también vivían allí, además, por supuesto, de los sirvientes y empleados del taller<sup>10</sup>.

Encontramos testimonios de esta familia Van Aken de pintores en los archivos de la noble Cofradía de Nuestra Señora, que en 1475-1476 quería encargar un retablo a Adriaen van Wesel, tallador de Utrecht. Anthonius van Aken «y sus hijos» también fueron invitados a la reunión que tuvo lugar en una taberna para hablar del encargo<sup>11</sup>. Cinco años después hallamos asimismo el nombre «del pintor» en esos archivos, figurando ya por primera vez como Bosch. Fue con motivo de que adquiriese de la Cofradía de Nuestra Señora, a cambio de una pequeña cantidad de dinero, las tablas laterales del retablo anterior, que ahora sobran<sup>12</sup>.

Los documentos legales que han llegado hasta nosotros se refieren principalmente a asuntos inmobiliarios y financieros,

como por ejemplo la venta de su parte de la casa familiar a su hermano Goessen, cuyo registro tiene fecha de 3 de enero de 1481<sup>13</sup>. No contamos con ningún documento del periodo comprendido entre 1474 y 1481 que demuestre que El Bosco permaneció en su ciudad natal<sup>14</sup>. No se sabe si pasó esos años viajando o si es que, como mero empleado del taller de su padre, carecía de estatus legal<sup>15</sup>. Puesto que en ese mismo periodo vendió su parte de la herencia familiar, es de suponer que ya estuviese viviendo con su mujer. Habida cuenta de la escasez de espacio en casa de sus padres por las muchas personas que vivían en ella, esa se nos antoja una decisión muy razonable. Al parecer, El Bosco, de alrededor de treinta años por entonces, se casó hacia finales de 1480 con Aleyt Goijaert van den Meerverne, que era unos pocos años mayor que él<sup>16</sup>. Esta provenía de una familia acomodada de comerciantes, y aportó al matrimonio dinero, propiedades y una compleja red de parientes. Su padre había muerto cuando ella solo tenía once años, mientras que su madre, con la que ocupaba una casa del Schilderstraat, lo hizo hacia 1474. Además, heredó de diversas fuentes una serie de fincas en las inmediaciones de Bolduque, así como una casa en la plaza del mercado que, a partir de 1477, tuvo alquilada durante seis años<sup>17</sup>.

De 1481 en adelante, el nombre del Bosco solo aparece en documentos legales relacionados con los asuntos financieros de su mujer. El 15 de junio de 1481, por ejemplo, vendió a su cuñado Godefridus la parte que había heredado Aleyt de una finca campestre, lo que llevó a un acuerdo que se firmó tres semanas después, el 3 de julio, con el que se resolvía una disputa que había surgido entretanto<sup>18</sup>. A lo largo de los siguientes años, la joven pareja vendió cierto número de las posesiones que Aleyt había recibido en herencia. Las ventas quedaron registradas el 11 de abril de 1482 y el 21 de marzo de 1483, en ambos casos alrededor de una semana antes de que terminara el año y empezara el



3. Anónimo, *Mercado textil de Bolduque con las casas del Bosco y su familia a la derecha*, c. 1530, óleo sobre tabla. Bolduque, Países Bajos, Noordbrabants Museum.

nuevo, lo que en aquella época ocurría después de Semana Santa<sup>19</sup>. Con el dinero obtenido de esas ventas se podía vivir y mantener una casa con un considerable grado de independencia. Además, probablemente ayudase a la pareja a montar su propio taller. Hacia 1483 El Bosco y su mujer se mudaron a la casa de la plaza del mercado que antes estaba alquilada, y que se encontraba a un paso de la de la familia del Bosco. La casa, llamada *In den Salvatoer* («En la señal de Nuestro Salvador»), tenía una fachada de casi cinco metros y medio de ancho y tejado a dos aguas escalonado<sup>20</sup>. Sus cuatro plantas ocupaban una superficie total de 465 metros cuadrados. Otro edificio trasero añadido también proporcionaba espacio para vivir y trabajar, con lo que la familia contaba con un total de 650 metros cuadrados<sup>21</sup>. Una vista del Lakenmarkt (mercado de telas) de Bolduque que data de alrededor de 1530 [ilus. 3] nos muestra la imponente casa del Bosco (es la séptima por la derecha)<sup>22</sup>. En 1553, cuando hacía ya mucho que la ocupaban otras personas, tenía cinco chimeneas, un horno, una destilería e incluso un baño que se podía calentar<sup>23</sup>. Aunque esas comodidades tal vez se instalaran en fechas posteriores, de todos modos la casa disponía de espacio de sobra para un taller y una vivienda que estuviesen acordes con su posición social. También contarían con cierto número de personal, como por ejemplo los empleados del taller del Bosco —sus *knechten* o ayudantes—, los cuales, de acuerdo con un documento de 1503-1504, recibieron seis *stuivers* por realizar tres pequeños escudos de armas<sup>24</sup>. Cinco *stuivers* equivalían a un cuarto de florín y eran aproximadamente el sueldo diario de un maestro artesano. También tendrían ayuda para el trabajo doméstico; hay constancia en los registros de «los sirvientes de la cocina» y de las «doncellas», a las que se pagaba un extra cuando se daban banquetes<sup>25</sup>.

Los archivos municipales dan fe de la prosperidad de la que disfrutaban El Bosco y su mujer. En 1484, ella también había

heredado la finca llamada *Ten Roedecken*, en Oirschot, cerca de Eindhoven, de la que obtenían considerables ingresos por la venta de madera de los bosques que le pertenecían<sup>26</sup>. Para entonces El Bosco ya no necesitaba trabajar para ganarse la vida, y en 1487 incluso se hallaba en condiciones de prestar dinero. En 1498 el pintor y su mujer se encontraban entre los dos mil ciudadanos más prósperos del total de veinte mil de Bolduque<sup>27</sup>. En 1502-1503 El Bosco tuvo que pagar casi cinco florines de impuestos, nueve veces lo que pagaba la mayoría de la gente. A partir de ahí, pasó a pertenecer a la pequeña élite que aportaba más de la mitad de los impuestos y poseía casi todas las propiedades de Bolduque<sup>28</sup>. Tanto en el caso del *Ruytergelt* (dinero para la caballería) —un impuesto de 1505-1506 para financiar la guerra contra el duque de Güeldres—, como en el de las contribuciones que se recaudaban anualmente, El Bosco siempre fue uno de los principales contribuyentes<sup>29</sup>.

También es muy posible que cada vez con mayor frecuencia la producción artística del Bosco le reportase considerables sumas de dinero. En septiembre de 1504, por ejemplo, recibió un pago de treinta y seis florines por un tríptico sobre el Juicio Final que le encargó Felipe el Hermoso. El presupuesto total de la obra completa era de trescientos sesenta florines, una cantidad importante habida cuenta de que en esa época los ingresos anuales de un maestro picapedrero, que cobraba por días, eran de unos cincuenta y cinco florines<sup>30</sup>. Como el coste de la vida era alto, esta cantidad equivalía a lo que se necesitaba al año para el mantenimiento de un hogar acomodado<sup>31</sup>. Se podía comprar un barco por ese precio; un *cog*, el navío de altura más habitual de entonces, costaba entre treinta y ciento cincuenta florines en Amberes<sup>32</sup>. La fama de que gozaba el pintor de Bolduque no solo queda ejemplificada por ese precio de venta que era el apropiado para la posición social del comprador, sino

también por el hecho de que el soberano Habsburgo, que residía principalmente en Bruselas, le encargara una obra tan importante<sup>33</sup>. Todo parece indicar que muy pronto los mecenas de las cortes repararon en El Bosco. Margarita de Austria, por ejemplo, gobernadora de los Países Bajos, poseía una *Tentación de san Antonio* en vida del pintor. Hasta Isabel la Católica, que murió en 1504, tenía cuadros de él, al igual que el cardenal veneciano Domenico Grimani, fallecido en 1523<sup>34</sup>.

Por lo que respecta a la posición del Bosco en su ciudad, es muy significativo que en el año fiscal de 1486-1487 se hiciese miembro de la Cofradía de Nuestra Señora, que todavía existe hoy en día<sup>35</sup>. Esta cofradía religiosa, fundada en 1318, había adquirido tal popularidad hacia finales de siglo que hubo de establecerse una división entre los varios miles de «miembros externos» y el círculo interno de «miembros jurados»<sup>36</sup>. A estos miembros jurados, entre cincuenta y sesenta, se les exigía, so pena de pagar una multa, que tomaran parte en los servicios dominicales y en las vísperas del martes y el miércoles, así como en las vísperas y misas de los casi veinte días de festividades religiosas y en las tres procesiones que había al año<sup>37</sup>. Cada seis u ocho semanas se celebraban comidas a las que también estaban obligados a asistir, además de participar en los misterios que se representaban a intervalos irregulares a finales del siglo xv<sup>38</sup>. La Cofradía de Nuestra Señora guardaba estrechos vínculos con las otras instituciones religiosas de la ciudad, cuyos representantes se reunían habitualmente para comer. Mantenían contacto con los frailes, a los que consideraban hermanos que llevaban una vida similar a la suya; con los dominicos, que seguían una estricta disciplina, y con los gremios de la ciudad, como es el caso de la Cámara de retórica, *De Passiebloem*, que también montaba obras religiosas. Bien pudo conocer El Bosco en persona a gran número de los mil cien religiosos que allí vivían<sup>39</sup>.

Como resultado de esa estrecha relación entre la Cofradía de Nuestra Señora y los frailes, es probable que El Bosco estuviese familiarizado con la *Devotio moderna*, un movimiento de reforma religiosa que se inspiraba en la devoción de los Padres del desierto y propugnaba una *imitatio Christi* de carácter místico y personal. Por lo tanto, puede que también conociera el libro fundamental de ese movimiento, *La imitación de Cristo* de Tomás de Kempis. Cuando menos, podemos afirmar que en los círculos en que se movía El Bosco se hablaría de los libros de Dionysius van Rijkel (Dionisio Cartujano) sobre el tema de los «vicios y virtudes», con títulos como *De la contemplación* o *Del desprecio del mundo*. Aunque uno no hubiese leído los ciento ochenta y siete libros publicados por este fundador del monasterio cartujo de Bolduque, el cual murió en 1471, bien podría estar al tanto de sus creencias religiosas. Hasta puede que El Bosco conociese a Erasmo de Róterdam, a quien interesaban el arte y los artistas, y que estudió en Bolduque entre 1484 y 1487. Más adelante a este se le dispensaría de asistir a las vísperas del monasterio agustino de Steyn para que pudiese dedicarse a la pintura entre las horas de estudio y las de oración<sup>40</sup>. Lamentablemente los esfuerzos artísticos de Erasmo no han sobrevivido, como tampoco han llegado hasta nosotros pruebas de la formación teológica del Bosco. Sin embargo, estudios de teología más allá de lo que se aprendía en la escuela de gramática latina, explicarían no solo las considerables lagunas en la biografía del Bosco como artista, sino también el hecho de que ascendiera tan rápidamente y pasase a pertenecer al selecto círculo de hermanos jurados de la Cofradía de Nuestra Señora.

A principios de 1488, El Bosco compartió con otros seis miembros de la cofradía los gastos de una comida solemne para celebrar que hubiese alcanzado tan elevada posición social<sup>41</sup>. Según los registros de la cofradía, hasta fue invitado el secretario