

Marc Borràs

HIERONYMUS COCK: ¿CREADOR DE BOSCOS O COPISTA?

Pocos grabadores flamencos alcanzaron un éxito similar al de Hieronymus Cock (1510-1570) en el siglo XVI. La andadura de su imprenta Aux quatre vents comenzó en Amberes en 1548 y consiguió una distribución internacional con especial aceptación en España, Francia, Alemania e Italia, siendo Aux quatre vents «one of the absolute leaders of the European print market until at least Hieronymus's death in 1570, if not later».¹ A pesar de su muerte, la imprenta continuó su labor treinta años más de la mano de Volcxken Diericx (¿?-1600), viuda de Cock.

Su triunfo empresarial se debe tanto a la calidad de los trabajos como a la inteligencia de mercado que mostró siempre Cock, al ofrecer una gran diversidad de temas sobre los cuales existía una demanda real (paisajes flamencos e italianos, mapas, muestrarios de diseños decorativos, grotescos, vistas de ciudades, escultura clásica, arquitectura y ruinas romanas, etc.), y, por otra parte, al realizar grabados, tanto de artistas consagrados como Raffaello, Bronzino o van der Weyden, como de jóvenes talentos, entre los que destacan los nombres de Pieter Brueghel y Frans Floris. Para la ejecución de estos grabados contaba con artistas instalados en la península Itálica y en Amberes, quienes le hacían llegar tanto copias de grandes artistas como dibujos originales; nombres como Mantua Giorgio Ghisi, Lambert Lombard, Maarten van Heemskerck o Hans Vredeman de Vries participaron en esta empresa. Luego se encargaban de pasar sus trabajos a plancha grabadores como Pieter van der Heyden, Frans Huys, los hermanos Wierix, Joannes y Lucas van Doetecum, Cornelius Cort o Philips Galle.

Su clientela demandaba un trabajo de calidad, a la vez que el impresor mostró una ética profesional, siempre buscando la fidelidad de lo grabado, como muestran algunas de sus publicaciones de pinturas italianas cuyos originales hoy en día se conservan, o su búsqueda de la mejor fuente para

Matèria, núm. 10-11, 2016,
ISSN 1579-2641, p. 243-262

Recepció: 13-7-2016
Acceptació: 25-7-2016

¹ Jan VAN DER STOCK: «Hieronymus Cock and Volcxken Diericx print publishers in Antwerp», Ger LUIJTEN, Jan VAN DER STOCK, Joris VAN GRIEKEN: *Hieronymus Cock. The Renaissance in Print* (catálogo de exposición, Lovaina [Museum Leuven] y París [Institut Néerlandais], 2013), Bruselas, Mercatorfonds, 2013, p. 15.

² Véase Christopher P. HEUER SOURCE: «A copperplate for Hieronymus Cock», *The Burlington Magazine (Flemish and Dutch Art)*, vol. 149, 2007, p. 96-99: 97.

³ Tan solo Larry Silver contempla la duda de que los grabados reflejen composiciones originales perdidas, mas se decanta por la opción de que son invenciones que imitan la estética bosquiana. Véase Larry SILVER: «Second Bosch. Family Resemblance and the Marketing of Art», *Netherlandes Yearbook for History of Art*, vol. 50, 1999, p. 31-58: 49-50.

⁴ Kerry Barret calcula en 46 el total de obras bosquianas publicadas por Cock, pero entiendo que se refiere al total de obras con estética de este, sumando a las firmadas como invención de Bosch las realizadas por Brueghel y firmadas como invención suya. Véase Kerry BARRET: «Boschian Brueghel, Bruegelian Bosch: Hieronymus Cock's Production of "Bosch" Prints», *Journal of Historians of Netherlandish Art*, vol. 5, 2013 (sin paginado).

⁵ Jan VAN DER STOCK: «Hieronymus Cock and Volcxken Diericx...», p. 22.

⁶ En adelante se hará referencia a Bosch Research and Conservation Project por sus iniciales (BRCP).

⁷ Véase Paul VANDENBROECK: «La erudición del enigma», J. KOLDEWEIJ, P. VANDENBROECK, B. VERMET: *Hieronymus Bosch El Bosco (Obra completa)*, Barcelona, Polígrafa, 2005, p. 101-193.

la plasmación de una arquitectura, teniendo como epíteto *Las termas de Diocleciano* (1558), un conjunto monumental de grabados realizados a partir de los dibujos de Sebastiaan van Noy,² ingeniero militar de Felipe II.

En lo concerniente a los grabados sobre pinturas de artistas reputados, aparece en ellos siempre el nombre de Cock, el inventor de la obra original y normalmente el nombre del grabador que realizó la plancha, mientras que, por lo general, se ha perdido el nombre del copista.

La bibliografía sobre Cock acepta estos grabados como copias, con la excepción de los de Bosch.³ Se argumenta que los publicó aprovechando el tirón mediático del maestro de 's-Hertogenbosch, sin llegar estos apenas a una veintena de obras⁴ entre las más de 1.200 que se sabe que publicó.⁵

Resulta curiosa esta excepción dentro de esta gran producción total, mas al tener en cuenta que no falsificó obras de grandes artistas italianos, ¿qué necesidad pudo tener de falsificar boscos un hombre que demuestra en su producción una ética profesional, y más al pensar que su imprenta se situaba en Amberes?

El análisis pormenorizado de los grabados presentados como invención de Bosch, el estudio de los grabados de Alaert du Hamel, la comparativa con otras copias de obras perdidas del autor de *El Jardín de las Delicias* (ca. 1480-1490) y el estudio de los inventarios de El Escorial permiten dilucidar otra realidad. Y es que tal vez estos grabados se realizaron sobre obras que en la segunda mitad del siglo XVI se creía que eran realmente de Bosch, y es posible que algunas de ellas sí lo fuesen.

¿Un original?

De todos los grabados publicados por Cock, tan solo uno tiene relación directa con una obra de Bosch, un dibujo donde se representan tullidos, y que por lo general es aceptado como de la mano del genio brabantón, a pesar de que los investigadores del Bosch Research and Conservation Project⁶ descartan su autoría (fig. 1 y 2).

En el grabado se respeta al máximo el original y se busca ejercer el valor de copia, es decir, una representación lo más fidedigna posible del original de un artista. Se han potenciado los sombreados por las necesidades propias del grabado, pero no se ha eliminado ningún detalle, ni siquiera los más pequeños emblemas de las ropas de los personajes. El único cambio respecto al original es la posición del personaje con jarra y muletas, que, de la segunda fila empezando por arriba en el original, pasa, en el grabado, a la segunda por abajo, tal vez por estar demasiado cerca de otro personaje.



1. *Tullidos*. Hieronymus Bosch?, pluma y tinta parda, s/f, Bibliothèque royale de Belgique, Bruselas.



2. *Los lisiados, los tontos, músicos ambulantes y mendigos: «el obispo paralizado»*. Anónimo a partir de Bosch?, grabado, ca. 1555-1570.

Existe, por lo menos, otro grabado parecido a este (también en él aparecen el *Jer. Bossche Inuent.* y el *Aux Quatre Vents*), titulado *Figuras fantásticas* (ca. 1555-1570), en el que se despliega toda una serie de personajes bosquianos que recuerdan sus ejercicios a pluma y que quizá sea copia de un original, mas en el caso de ser así, este no se conserva.

Obras bosquianas

Como ya se ha dicho, la bibliografía defiende de forma general que Cock se limitó a atribuir a Bosch algunos de los grabados que publicó y que habrían sido realizados exproseso para lucrarse con el tirón mediático del genio brabantón; serían obras de estética bosquiana y no copias de Bosch. Tan solo Paul Vandenbroeck⁷ les asigna el valor de copia, aunque en el mismo libro Jos Koldeweij sostiene el postulado general.

⁸ El Rijksmuseum de Ámsterdam conserva una edición de *Martes de Carnaval* donde aparece grabada esta fecha. Véase Caterina LIMENTANI VIRDIS (dir.): *Le delizie dell'Inferno. Dipinti di Jheronimus Bosch e altri fiamminghi restaurati* (catálogo de exposición, Venecia, Palazzo Ducale, 1992), Venecia, Il Cardo, 1992, p. 146-147.

⁹ Jos KOLDEWEIJ, Matthijs ILSINK, Ron SPRONK: *Hieronymus Bosch, Painter and Draughtsman. Catalogue Raisonné* (catálogo de exposición, 's-Hertogenbosch, Het Noordbrabants Museum, 2016), Netherlands, Mercatorfonds, 2016, p. 460-463.

¹⁰ Un cuadro con el mismo tema es mencionado entre las obras de Felipe II en el inventario del Pardo (1564) como «otro de unos que andan sobre el hielo»; vuelve a ser profusamente descrito en el inventario de 1623: «otro lienço pequeño con su marco de oro y negro de un hombre que anda sobre los yelos con una calavera de caballo ençima», Pilar SILVA MAROTO: «En torno a las obras del Bosco que poseyó Felipe II», *Felipe II y las Artes. Actas del congreso internacional, 9-12 de diciembre de 1998*, Madrid, Departamento de Historia del Arte II (Moderno) de la UCM, 2000, p. 533-551: 539. La obra se conoce por una imagen en blanco y negro, mas su paradero se desconoce. Podemos aproximar su ejecución con anterioridad a su primera aparición en los inventarios de Felipe II.

Cuatro de estos dibujos aparecen como inventados por Bosch, grabados por Peter Van der Heyden y publicados por Cock. Son *Juerguistas a bordo de un molusco*, *La barca azul (De Blauwe Schuit)*, *Martes de Carnaval* y *Dos ciegos cayendo en una zanja*, todos ellos publicados en 1557 y reimprimos en sucesivas ediciones como mínimo hasta 1567.⁸

Su temática e iconografía los asocia a Bosch, mas sus formas chocan con las de sus obras más conocidas. Pero esto solo ocurre en un primer estadio, pues si profundizamos en la obra de Bosch y en algunas de las copias conservadas de obras perdidas, es difícil desestimar con la facilidad habitual con la que se ha hecho que estos grabados sean copias del maestro flamenco.

Los dos primeros grabados están temáticamente relacionados con *La nave de los locos* (1494 o más tarde) y su estética es similar a la del dibujo *El concierto en el huevo (s/f)*, así como a la de *El Prestidigitador* (1502 o más tarde, desechada la autoría de Bosch por BRCP);⁹ aun así, esta sorprende al pensar que debieran ser boscos, pero si comparamos los grabados con obras que hoy en día solo conocemos a través de copias, observamos que su parecido es claro: *El concierto en el huevo* (1550-1575), *Lucha de dos patinadores sobre hielo*¹⁰ o *Borracho llevado a la espalda por una vieja* (mediados del siglo XVI). A pesar de estas similitudes, Matthijs Ilsink defiende que estos grabados se realizaron, ya no a partir de un seguidor de Bosch, sino de un imitador¹¹ (fig. 3, 4, 5 y 6).

En *Martes de Carnaval*, se repite la extrañeza respecto a la obra canónica de Bosch. Un interior flamenco nos recibe con unos personajes que dominan por completo la escena; dos de ellos presentan un semblante aburrido o cansado, mientras que el resto personifica un jolgorio que alude a la locura y los placeres carnales (dos músicos, un bebedor que ha acabado su jarra, una mujer con un fuelle,¹² una mujer con un cucharón que afeitada¹³ a un hombre que parece que desliza su mano bajo sus ropas, etc.). Es sabido que, a pesar de no conservarse ninguna obra sobre el Carnaval, este tema fue tratado por Bosch, tal y como muestran las distintas copias,¹⁴ los inventarios de Felipe II¹⁵ y este mismo grabado.

La portadora del fuelle no solo permite asociar este grabado con un dibujo de Bosch,¹⁶ sino también con una obra suya que tan solo conocemos a través de una copia (en pintura y en un grabado anónimo [realizado ca. 1525-1550]), así como de nuevo por los inventarios del Pardo de 1564:¹⁷ *El hombre que repara fuelles*. Tal y como indica respecto a esta obra Paul Vandenbroeck,

[...] las mujeres de edad avanzada eran un socorrido blanco de burlas en la cultura popular, asociado especialmente al Carnaval y las fiestas invernales.

Eran presentadas como aliadas del diablo, como celestinas o como la encarnación de fuerzas temidas, sobre todo de la muerte, el invierno y la miseria. En consecuencia, las imágenes en las que aparecían ancianas se investían automáticamente de connotaciones negativas. La moraleja de *El hombre que repara fuelles* es, por lo tanto, «cuidado con las viejas». Sus supuestos deseos sexuales eran —a juicio de los varones contemporáneos— una excusa para difamarlas. En el contexto de una moral que solo reconocía la sexualidad adherida al matrimonio y la reproducción, las posmenopáusicas sexualmente activas eran vilipendiadas sin remisión. Así pues, las mujeres mayores tenían que ser castas y piadosas si querían ser libres de la mofa y la censura.¹⁸



3. *Juerguistas a bordo de un molusco*. Pieter van der Heyden, grabado, 1562. Inferior derecha: *Heronimus bos inuè | H. Cock ex.* | monograma: PAME/ 1562. Museum Boijmans Van Beuningen, Rotterdam.



4. *La barca azul (De Blauwe Schuit)*. Pieter van der Heyden, grabado, 1559. Inferior izquierda: *Hieronimus. Bos. Inventor.* Inferior derecha: *Cock excudebat. 1559* | monograma: PAME. Museum Boijmans Van Beuningen, Rotterdam.



5. *Borracho llevado a la espalda por una vieja*. Anónimo, temple sobre lienzo de mediados de siglo XVI. Centrum voor Oude Kunst 't Vliegende Peert, Melines, Bélgica.



6. *El concierto en el huevo*. Hieronymus Bosch, pluma y tinta parda, s/f. Staatliche Museen zu Berlin, Kupferstichkabinett, Berlín.

¹¹ Matthijs ILSINK: «Bosch, Brueghel and the Netherlandish Tradition», G. LUIJTEN, J. VAN DER STOCK, J. VAN GRIEKEN: *Hieronymus Cock. The Renaissance...*, p. 250.

¹² Este personaje es idéntico al que aparece en el dibujo autógrafa de Bosch *Brujas* (Département des Arts Graphiques du Musée du Louvre, París).

¹³ Sería esto la plasmación de un dicho flamenco: «afeitar al idiota», que significa reírse de alguien. Véase Caterina LIMENTANI VIRDIS (dir.): *Le delizie dell'Inferno...*, p. 146-147.

¹⁴ Existen tres versiones con variantes de *La batalla entre Carnaval y Cuaresma*: Noordbrabants Museum, 's-Hertogenbosch (1555 o más tarde), Museum Catharijneconvent, Utrecht (ca. 1600-1620) y Museum Mayer van den Bergh, Amberes (siglo XIX).

¹⁵ En el inventario del Pardo de 1564 se cita como «otro lienzo de las carnestolladas». Algo más detallada es la descripción de 1614: «otro lienço pintado al fresco por GerloniImo bosque que llaman la quaresma y el carnal con su marco de oro y negro», Pilar SILVA MAROTO: «En torno a las obras del Bosco...», p. 533-551: 539.

¹⁶ Véase la nota 12.

¹⁷ «Otro de un adobador de fuelles», *Idem*.

¹⁸ Paul VANDENBROECK: «La erudición del enigma», p. 127-129.

¹⁹ «Existe una metáfora holandesa, "Ha caído a través del cesto", que se aplica a quienes descubren o ponen al desnudo su auténtica personalidad», *Idem*, p. 126.

²⁰ Este elemento aparece ataviado igual (pero sentado) en *El prestidigitador* y en el tríptico lisboeta de *La tentación de san Antonio* (ca. 1501).

Las referencias a la cultura popular y al refranero flamenco sabemos que no eran extrañas en Bosch, tal y como sucede con estas dos obras o en *Borracho llevado a la espalda por una vieja*,¹⁹ aunque sin ningún género de dudas el caso más conocido es *El Carro de Heno* (1510-1516).

El grabado de van der Heyden y la pintura de Tournai presentan personajes similares en sus volúmenes, efigies y ropas; la habitación también tiene similitudes en la forma de llenar los espacios, las ventanas, los objetos que las pueblan, etc.; incluso si nos fijamos en el suelo, descubrimos un mismo tipo de perspectiva irrealista remarcada por las baldosas y la misma disposición de la silla (fig. 7, 8 y 9).

Por último, un detalle coincide en nuestro grabado y la versión más antigua de *La batalla entre Carnaval y Cuaresma*: el gracioso perrito ataviado con una capucha.²⁰ Por lo demás, nada es semejante entre ellas, a excepción de elementos estructurales como la pared en ángulo recto respecto al espectador, con un suelo inclinado visto en ascendente, o las ventanas, por más que las vestimentas de algunos personajes sean asociables. Lo lógico sería pensar que la pintura tomó prestado el detalle del perro, pero según la cronología, esta es anterior. Bien podría ser que el grabado tomara este detalle de la pintura, para, luego, realizar una obra por completo diferente, mas ¿qué razón habría para ello? No hay motivo alguno



7. *Martes de Carnaval*. Pieter van der Heyden, grabado, 1567. Inferior izquierda: *H. Cock. excudebat*. 1567. Superior bajo el búho: *Hiero. Bos. Inuentor*. Superior en la caja de la columna: monograma *PAME*. Rijksmuseum, Ámsterdam.

para pensar que Cock entendiese la pintura insuficientemente bosquiiana y resulta inverosímil que un publicista con un gran empeño en realizar copias, y no imitaciones, como demuestra el resto de su producción, hiciese una excepción justo en la obra de Bosch, pues si no lo hizo con Raffaello Sanzio, ¿por qué hacerlo con un artista holandés? Parece, pues, verosímil que estas dos obras no remitan de forma común a una tercera, sino a dos pinturas desaparecidas tomadas como boscos (y casi con toda seguridad lo fuesen) en las tempranas fechas en que se realizaron.

Otro grabado que puede hacer referencia a una obra perdida de Bosch es *Dos ciegos cayendo en una zanja*, donde una pareja de invidentes, ataviados como peregrinos, caen en una acequia, tal y como ocurre en *La caída de los ciegos* (1568) de Brueghel. Es probable que este grabado sirviera de inspiración al pintor, pues realizó la obra un año después de su publicación, aunque no se trate de un tema para nada nuevo en pintura ni en grabado.²¹

Bosch representó dos tipos bien contrastados de peregrinos en su obra: el primero es el buhonero/peregrino, con el que equipara la existencia humana a una peregrinación, llena de peligros, tentaciones e impulsos que desvían del camino correcto condenando las ánimas. Este es el que aparece representado en *El Carro de Heno* del Prado y el *Buhonero* de Rotterdam (1494 o posterior). El otro lo encontramos en el *Juicio Final* (1482 o posterior) de Viena, donde aparece Santiago Peregrino. El apóstol luce un cuchillo y un semblante fatigado que oscila entre el cansancio y el miedo, todo ello para remarcar el peligro de su andadura. Tras él, descubrimos a dos ciegos realizando la peregrinación más famosa de la Edad

²¹ Cornelis Massys realizó un grabado con tres ciegos siguiendo a un cuarto que está cayendo hacia 1550.



8. *El hombre que repara fuelles*. Cornelis Massys a partir de Bosch, óleo sobre tabla, ca. mediados del siglo XVI. Musée des Beaux-Arts, Tournai, Bélgica.



9. *Carnestolendas y Cuaresma*. Anónimo, óleo sobre tabla, ca. 1555 o posterior. Noordbrabants Museum, 's-Hertogenbosch.

²² Mateo 15:14, Lucas 6:39.

²³ En el inventario de 1564 se nombran como boscos «otro de los ciegos», «un lienço de tres varas de ancho y vara y terçia de alto, que son Dos Çiegos que guía el uno al otro y detrás una mujer ciega» y «otro lienço de tres varas de ancho y vara y terçia de alto ques Unos Çiegos andan a caza de un puerco jabalí»; en el inventario del alcázar de 1636 se lee: «otra pintura al temple, de mano del dho. Gerónimo Bosque de un viejo ciego que le adiestra y otra ciega asida de la capa», Pilar SILVA MARTO: «En torno a las obras del Bosco...», p. 533-551: 539-541.

²⁴ Compárese, por ejemplo, *San Juan Bautista* (ca. 1474-1480, Museo Lázaro Galdiano, Madrid), *Cristo con la cruz a cuestras* (1498 o posterior, Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial) y *Cristo con la cruz a cuestras* (ca. 1500, Kunsthistorisches Museum, Viena).

Media. El segundo se deja guiar por el primero (que, además, esta tullido), aludiendo al conocido dicho holandés extraído de los Evangelios:²² «Si un ciego sigue a otro ciego, ambos caerán en una zanja». Podría entenderse como una alusión a la fe ciega contra el trabajo personal, enfrentando la religiosidad tradicional a la Devotio Moderna, más a tenor de que el declive del camino de Santiago comienza en el siglo XIV y se acentúa en el siglo XV, no por ello dejando de ser popular. El peligro del que camina a ciegas se remarca unos metros más adelante, donde un personaje es apuñalado por un asaltante, misma suerte que correrán los invidentes al no percatarse siquiera de que pasan junto a una tumba. Bien sea un asalto, bien sea una caída, el mensaje es el mismo, por lo que el grabado se inscribiría en la tónica de Bosch; no solo queda ligado a Bosch el grabado por este detalle, sino que al echar mano de los inventarios, descubrimos que entre las obras de Bosch perdidas que poseyó Felipe II, el tema de los ciegos no es extraño,²³ y a pesar de que muchas de las pinturas que poseyó el monarca debieron de ser copias, no hay motivo para no creer que existiera una o varias obras de la mano de Bosch y su taller (fig. 10).

A lo dicho hasta el momento, queda por remarcar un último detalle que acerca esta obra al genio flamenco: el personaje que cae a la zanja es el mismo que empuja con una vara la corona de espinas en la tabla central del *Tríptico de los improperios* (1517-1523, tabla central; 1530-1540, tablas laterales) de Valencia, una fisonomía repetida en tres versiones del cuadro, cuatro coronaciones libres más y el *Ballestero* (posterior a 1557) del Prado. Se podría pensar que el rostro fue copiado de la obra valenciana exprofeso para la realización del cuadro, pero veo más plausible que Bosch repitiese modelo, cosa que tampoco es extraña en su obra²⁴ y, por ende, que este grabado fuese en realidad una copia en buena medida fidedigna de un original, tan solo con los cambios propios del trabajo del copista y las necesidades de van der Heyden al pasar el dibujo previo a grabado (fig. 11 y 12).

Una obra que me causa especial extrañeza dentro de la producción de Cock es el grabado *Cristo cargando la cruz* (1559), realizada a partir de un dibujo de Lambert Lombard por Cornelius Cort. La obra parece excesivamente feroz para ser una copia de Bosch. Bien es cierto que presenta los elementos habituales de los Cristos camino del Calvario del maestro de 's-Hertogenbosch, como son el abigarramiento de personajes, la escalera, las armas, el Cristo genuflexionado tras su caída, la cruz en forma de T, etc., tal y como ocurre en el *Cristo con la cruz a cuestras* de Viena (ca. 1500) o el exterior de *Las tentaciones de san Antonio* de Lisboa (1495-1501). Mas el aire violento que vive la escena supera a estas obras, siendo equiparable tan solo al *Cristo con la cruz a cuestras* de Gante (ca. 1510-



²⁵ 1556, Fondation Custodia, París.

10. *Dos ciegos cayendo en una zanja*. Pieter van der Heyden. Grabado a partir de 1567. Inferior derecha: Monograma PAME | H. Bos. Inuentor | H. Cock escude. Museum Boijmans Van Beuningen, Rotterdam.

1535); por lo demás, la obra presenta diferencias respecto a la representación de los caminos al Calvario que acostumbra a plasmar Bosch: desaparece el flagelante con barba junto a Cristo, común a las obras de Viena y El Escorial del mismo tema; la cruz es sumamente tosca, compuesta de dos árboles cortados sin trabajar, lo que recuerda a Grünewald; desaparece la tabla con púas a los pies de Cristo, etc. La pintura está más cercana a una obra que tan solo conocemos por copia, *El camino del Calvario* (ca. 1540, Museum Mayer van den Bergh, Amberes), o al *Cristo con la cruz auestas* (ca. 1510, Muzeum Narodowe Warszawie, Varsovia [Polonia]), de Lucas van Leyden, con las que comparte el aire oriental de varios personajes. Por otra parte, gracias a que se conserva el dibujo original²⁵ a partir del que Cort hizo el grabado, se puede aseverar que toda la arquitectura y el paisaje son inventados, ya que Lombard solo plasmó la macabra comitiva que acompaña a Cristo.

Pero lo más interesante de esta composición lo encontramos en la parte inferior de la obra, donde se puede leer: *Hieron. Bos. Inuent. L.*



11. Exterior de la tabla lateral izquierda del *Juicio Final* (*Santiago el Mayor*, detalle parte central izquierda). Hieronymus Bosch, óleo sobre tabla, 1482 o posterior. Gemäldegalerie der Akademie der Bildenden Künste, Viena.

Lombard. restituit. El grabado afirma que la obra fue inventada por Bosch, pero matiza que se trata de una restitución o restauración (también nos serviría la acepción «rehacer» o «restablecer») realizada por Lombard. La pregunta es obvia: si Cock, como se suele decir, tan solo quiso aprovechar el tirón mediático de Bosch, sin ánimo de realizar copias, sino tan solo buscando el lucro, vendiendo como boscos lo que no lo era, ¿a qué se debe esta matización? Carece de sentido a menos que se acepte que Cock poseía una ética profesional que le llevó a especificar que en esta ocasión no se trataba de una copia, sino de un *restituit*, quizá a partir de una obra muy dañada, de una copia que se sabía con variaciones, pero que en lo fundamental emulaba un original, o tal vez incluso la composición fuese rehecha desde fuentes orales o literarias, pero lo más probable es que este grabado se realizase, por lo menos en parte, a partir del dibujo autógrafo de Bosch *Grupo de diez espectadores* (s/f, The Perpont Morgan Library, Nueva York), pues tal y como han indicado los miembros de BRCP,²⁶ estos diez personajes se pueden encontrar emulados en el grabado de Cock. Es de remarcar que no he hallado ningún otro grabado de la serie dedicada a Bosch que presente este «restituit», lo cual hace entender que se trata de una verdadera excepción, solo explicable, a mi entender, bajo dos supuestos: o bien Cock solo grabó a partir de obras de Bosch o que se consideraban suyas, o toda su producción es falsa y esta pieza es un extraño caso de honradez dentro de una cenefa de imitaciones con fines lucrativos.

Otro interesante grabado, cuyo tema sabemos que no es ajeno a Bosch gracias a los inventarios del Pardo,²⁷ es *San Martín en el puerto con lisiados y mendigos* (ca. 1563). La obra presenta una crítica a los excesos cometidos con el alcohol en esta festividad, tal y como ocurre en *El vino de san Martín* (1565-1568, Museo Nacional del Prado) de Brueghel, así como a la avaricia y los falsos mendigos.²⁸ Las arquitecturas de la obra nos recuerdan mucho a las de Brueghel, lo cual no implica necesariamente

que todo el grabado sea inventado. Si reparamos en el grabado publicado por Cock del *Descendimiento de la cruz* (ca. 1536) de van der Weyden, toda la obra ha sido copiada de manera fidedigna, pero se le añade un paisaje con montañas, una ciudad, el tormento de la rueda y un cielo con nubes. A excepción de la arquitectura, ningún otro elemento aleja la obra de Bosch: iconografía (búhos, jarras, instrumentos musicales, toneles, elementos que penden de las barcas, etc.), personajes y «disparates» le son propios y, al observarlo, es imposible que no remita a *La nave de los locos* y *Alegoría de la gula*, tablas que antes eran una y que formaban parte de un políptico hoy dividido.



12. Tabla central del *Triptico de los improperios* (*Coronación de espinas*, detalle parte superior derecha). Hieronymus Bosch?, óleo sobre tabla, ca. 1510-1523. Museu de Belles Arts de València.

La relación con Alaert du Hamel, una nueva lectura

Alaert du Hamel fue maestro de obras de la iglesia de San Juan de 's-Hertogenbosch entre 1478 y 1495, y miembro de la cofradía de Nuestra Señora, a la que también pertenecía Bosch. Durante el tiempo que vivió en la ciudad barbanzona realizó una serie de grabados entre los que *Juicio Final*, *El asedio del elefante*, *San Cristóbal* y *Pareja de enamorados tocando música junto a una fuente* están especialmente próximos a la obra de El Bosco.²⁹

Tal vez du Hamel sea el primer artista en plasmar de forma clara la influencia de Bosch, mas sus grabados, en mi opinión, no deben entenderse como réplicas de este, sino como versiones y tipos libres. En el caso de *Pareja de enamorados tocando música junto a una fuente* (ca. 1478-1494), el elemento bosquiano se limita al loco con la cuchara en el sombrero tras la fuente, que alude a la locura del amor, y ninguno de estos grabados tan bosquianos se aleja tanto del maestro como *San Cristóbal* (ca. 1478-1494). Al compararlo con la tabla autógrafa de Bosch, chocan el abigarramiento del primero con la serenidad del segundo; es más, al comparar este grabado con las distintas versiones bosquianas que exis-

²⁶ J. KOLDEWEIJ, M. ILSINK, R. SPRONK: *Hieronymus Bosch, Painter and Draughtsman...*, p. 546-549.

²⁷ En el inventario de bienes realizado en 1600 tras la muerte de Felipe II aparecen mencionados tres: «un lienzo de Hierónimo Bosco de Sanct Martín y muchos pobres», «lienzo de borrón de Sanct Martín con muchos pobres y otros disparates de Hierónimo Bosco», «Otro lienzo de borrón, en blanco y negro, de Sanct Martín con muchos pobres y disparates de Hierónimo Bosco», Pilar SILVA MAROTO: «En torno a las obras del Bosco...», p. 533-551: 542.

²⁸ La inscripción del grabado remarca la violencia de los que prefieren conseguir el dinero del santo más que su capa.

²⁹ Jos KOLDEWEIJ: «Introducción», J. KOLDEWEIJ, P. VANDENBROECK, B. VERMET: *Hieronymus Bosch El Bosco...*, p. 13.

³⁰ Anónimo, comienzos siglo XVI, Colección particular, Barcelona; anónimo, 1530-1550, Sammlung Oskar Reinhart Am Römerholz (Winterthur, Suiza); Jan Mandijn? Pieter Huys?, mediados siglo XVI, North Brabant Museum ('s-Hertogenbosch); Maestro de Fráncfort, principios siglo XVI, Národní Galerie, Praga; anónimo, ca. 1520, Houston Museum of Fine Arts (EE. UU.), etc.

³¹ «La figura central del santo, en gran tamaño, está rodeada por multitud de personajes bosquianos; aún más: las obras de El Bosco con este tema son más moderadas y tranquilas que las de Allaert», Valeriano Bozal, *Pieter Brueghel. Triunfos, muerte y vida*, Madrid, Abad, 2010, p. 25.

³² Jos Koldeweij: «Introducción», p. 13. Pilar SILVA MARTO: «En torno a las obras del Bosco...», p. 533-551: 542.

³³ Jos Koldeweij sitúa la obra en una colección particular de Corella (Comunidad Foral de Navarra), mas no se encuentra en dicha localidad. Miembros de la Real Academia de Historia me comunicaron que la pieza se halla en Vitoria, sin que por el momento haya podido confirmarlo.

ten,³⁰ mucho más recargadas que la obra de Bosch, se mantiene la sensación de *horror vacui*.

Este hecho, en el que solo parece haber reparado Valeriano Bozal,³¹ no es el único que me lleva a pensar que este grabado es una obra libre influenciada por Bosch en vez de una copia. La plasmación espacial es extraña a la obra del genio de 's-Hertogenbosch, al igual que lo son la disposición y la volumetría de los personajes, el rostro y la cabellera del santo, los peces, las ramas y las plantas, etc., elementos que son dispares a Bosch en el resto de grabados bosquianos que realizó. Desde mi punto de vista, los grabados de du Hamel son versiones y obras libres que tienen una clara referencia a Bosch, mas no pretenden cumplir la función de copia en el sentido de obra que preserva la composición creada por otro artista; es más, el hecho de que grabara sus composiciones como «Bosch» o «BOS-CHE» no habría que entenderlo como una referencia a Bosch, sino a la ciudad donde realizó los grabados, como queda patente al pensar que algunos de ellos los selló como «SHERTOGHEN BOSCHE», a la vez que el toponímico va acompañado del nombre del grabador o su monograma.

De forma general se acepta que el grabado de Allaert du Hamel es la fuente del *El asedio del elefante* (ca. 1563) de Joannes y Lucas van Doetecum, pero, a mi entender, ambas obras hacen alusión a un original común, pues a tenor de lo expuesto cabe preguntarse si las diferencias existentes entre la obra de du Hamel y el grabado publicado por Cock se deben a variaciones del último o a si no emplearon el grabado de du Hamel como modelo. Parece que existió una obra original de Bosch con este tema, la cual estuvo en posesión de Felipe II,³² si bien es posible que fuese una copia. Sea como fuere, la obra no se conserva. En España existe una versión en lienzo³³ que data de 1558. Su colorido no es propio de Bosch (ni siquiera el elefante es del mismo color que el que aparece en *El Jardín de las Delicias*). Por lo demás, emula por completo el grabado de du Hamel y parece que procede del sur de los Países Bajos, por lo que conviene pensar que siguió a este y no a la pieza que albergó la colección real.

Si nos fijamos en la distribución espacial, la obra de Joannes y Lucas van Doetecum presenta un paisaje plano, sin perspectiva, al contrario de lo que parecen cuatro puntos de fuga en du Hamel, expansivos e introvertidos, que culminan en el elefante. La obra publicada por Cock se puede asociar con facilidad a *El Jardín de las Delicias* o *El Carro de Heno* (1510-1516), mucho más que el grabado del maestro de obras. Del mismo modo, en su grabado, la forma de fijar los personajes al piso, el tipo de montañas y cómo se unen a estas las distintas fortificaciones y la disposición de los personajes en nada recuerdan a Bosch, al contrario de lo que ocurre con el grabado publicado por Hieronymus Cock. Es más, la distribución de los

personajes, su forma de dirigirse al elefante en cuatro torrentes, con personajes de menor tamaño en el fondo, pudiendo marcar una «X», recuerda al primer cuerpo de *El Jardín de las Delicias* (el grupo anterior al lago), lo cual remite al *Políptico de Gante* (1432) de Jan van Eyck³⁴ (fig. 13 y 14).

Diversos son también los elementos característicamente bosquianos de los que dispone la obra impresa por Cock y de los que carece el grabado de du Hamel, como son los pájaros (¿grullas?) de la parte derecha del fortín sobre el paquidermo, los monjes (de especial interés, el inferior derecho, que parece que esté haciéndose con la bolsa del individuo al que se intuye que trata de dar la extremaunción mientras se queja), arquitecturas como el fortín de toneles o el piso que asciende al elefante, así como la riqueza y variedad de formas grotescas que expresan sentimientos: ira, terror, locura, etc. Un último elemento quiero remarcar: a tenor de los distintos estandartes, ambas composiciones parecen representar una batalla de gremios contra un objetivo común, que está representado por el elefante, coronado en la obra de du Hamel con el estandarte de la media luna. Es el mismo que ondea en *La nave de los locos*, pero parece carente de sentido en esta obra. Por su parte, en la de Cock, el estandarte que corona la elefantina fortaleza carece de emblema. A su vez, en ambas se aprecia que los personajes de la fortificación son soldados, tanto por ir mejor protegidos (todos con casco) como por su mejor armamento, sobre todo visible en la impresión de Cock, donde sobresale el número de ballestas. A tenor de que en ambas obras están plasmados diferentes gremios, ¿no sería lógico pensar que el elefante representa una fuerza superior, como los estamentos recaudadores de impuestos, y, por ello, el ejército? El grabado de Cock reza en su parte inferior: «*Temeritatis subiti, ut vehementes sunt impulsus quorum ictibus hominum mentes concussae, nec sua pericula respicere, nec aliena facta iuste aestimatione prosequi valent*».³⁵ Podría ser esta obra una muestra de lo que puede ocurrir ante una presión excesiva

³⁴ La relación entre *El Jardín de las Delicias* y el retablo de *La adoración del cordero místico* ya fue apuntada por Paul Vandebroek: «De todos modos, las estructuras del fondo evocan la imagen del Paraíso. La arquitectura blanca, rosa y azul recuerda el Paraíso celes-



13. *El asedio del elefante*. Joannes y Lucas van Doetecum, a partir de Alaert du Hamel?, grabado, ca. 1553-1560. Inferior izquierda: *HIERONYMUS BOS INVÉ[NIT]. H. COCK EXCVD[IT]*. Bibliothèque royale de Belgique, Bruselas.



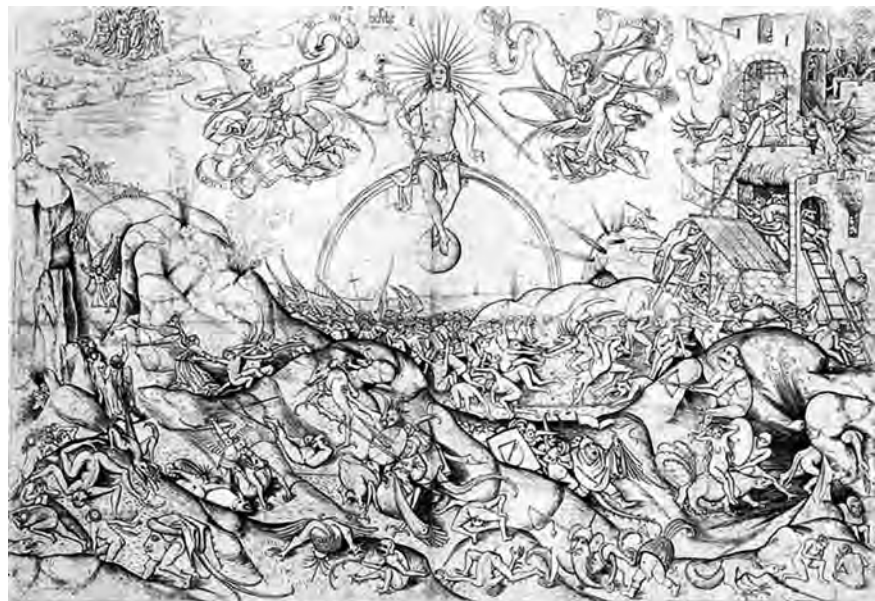
14. *El asedio del elefante*. Alaert du Hamel, grabado, ca. 1478-1494. Albertina, Viena.

tial de Jan van Eyck en el *Retablo de Gante* y muchas descripciones medievales del Edén», Paul VANDENBROECK: «Hieronymus Bosch: la erudición del enigma», p. 107.

³⁵ «La temeridad, de repente, la mente de los hombres golpea fuerte sus impulsos, y no miran a sus propios peligros, y son capaces de seguir los actos de los demás, que se agitan al estimarse justos» (traducción del autor).

por parte del fuerte sobre el débil, lo cual casa con la producción de Bosch, dando sentido a los monjes del grabado realizado por Joannes y Lucas van Doetecum. En cualquier caso, la lectura de este resulta mucho más clara que la de du Hamel, lo cual, unido a todo lo ya dicho, apunta a que nos hallamos ante un grabado que cumple la función de copia respecto a un original, por lo que, si realmente la obra no se realizó a partir de du Hamel, podemos datar este bosco perdido antes de 1495, pues debió pintarse antes de que el maestro de obras se marchase de la ciudad de 's-Hertogenbosch.

Como ya he dicho, creo que du Hamel realizó grabados libres sobre obras de Bosch, lo que me lleva a asociar otro de sus trabajos con un grabado publicado por Cock. Nadie los había relacionado antes, debido a la capacidad de du Hamel para enmascarar la obra de su cofrade. Se trata del *Juicio Final* (ca. 1478-1494), obra que presenta una ejecución espacial extraña a Bosch, al igual que lo son las arquitecturas y las volumetrías de los personajes, por más que sus «diabluras» sean similares a las de los dibujos y pinturas del maestro de 's-Hertogenbosch, del mismo modo que los ángeles son muy similares a los presentes en la batalla entre estos y los demonios de la cenefa de la tabla central de *Tríptico de los improperios de Valencia*, tanto por sus armas y ropajes como por sus fisonomías.



15. *El Juicio Final*. Alaert du Hamel, grabado, ca. 1478-1494. Staatliche Museen zu Berlin, Kupferstichkabinett, Berlín.

Por otra parte, Cornelius Cort realizó un grabado para Cock que emula un tríptico titulado *El fin de los tiempos, Paraíso e Infierno*, cuyo referente se deja en manos de un desconocido seguidor de Bosch. Se trata de un Juicio Final con varios elementos característicos afines a Bosch y otros extraños: una arquitectura nada bosquiana en el Paraíso y una batalla entre ángeles y demonios por las almas de una aterrada humanidad que se representa desnuda en la obra. No resulta extraño que en una ojeada poco concienzuda no se asociara la parte central de este grabado con el de du Hamel, pues carece de un elemento muy relevante: el Cristo sobre la Tierra, aposentado sobre un arcoíris flanqueado por una espada y tres claves (fig. 15 y 16).

Pero si prestamos atención, descubriremos que la mayor parte de los elementos son comunes en ambas obras, con excepción de los laterales, que no existen en du Hamel, y el Redentor, que no se encuentra en Cort. Ambas presentan un montículo en la parte central izquierda, repleta de seres humanos, y las dos tienen una torre en el lado derecho, dominada por demonios, que tratan de llenar con almas (arquitectónicamente es más bosquiana la de Cort), al igual que se repite la montaña en el lado izquierdo, donde los ángeles tratan de llevar las ánimas para alcanzar la redención (de nuevo, es más bosquiana la de Cort); asimismo, tienen la misma posición las «diabluras» de la parte baja de las obras, así como los volcanes en el mar (que du Hamel extiende también por las montañas), y también son similares los escudos y las armas de las personas (¿ánimas?) que pueblan ambos grabados (si bien es cierto que el número de personajes armados es mayor en el grabado de Cort). Al mismo tiempo, se repiten algunos monstruos, como la cabeza con piernas que engulle ánimas (en la torre demoníaca, por parte de du Hamel, y en primer término, a la derecha, en Cort), etc.

A tenor de estas similitudes caben dos explicaciones: o bien Cort emula y cambia por completo la disposición del grabado de du Hamel, o bien hacen referencia a un original común que du Hamel interpretó con libertad.

En cuanto a las tablas laterales del supuesto tríptico, no presentan nada extraño respecto al hacer de Bosch (incluso la parte baja del Paraíso recuerda a la del *Juicio Final* [1495-1505] de Brujas, en especial la barca). Sorprende la arquitectura gótica de este lateral, tan solo asociable a la de la



16. *El fin de los tiempos, Paraíso e Infierno*. Cornelius Cort, grabado, ca. 1553-1560. Inferior izquierda: *HIERONYMUS BOS INVÉ[NIT]*. Parte central derecha: *H. COCK EXCVD[IT]*. Bruselas, Bibliothéque royale de Belgique.

³⁶ Joris VAN GRIEKEN: «Bosch, Brueghel and the Netherlandish Tradition», G. LUIJTEN, J. VAN DER STOCK, J. VAN GRIEKEN: *Hieronymus Cock. The Renaissance...*, p. 248.

³⁷ Marc BORRÀS ESPINOSA: «Sobre la posible autoría del Bosco de la tabla central del tríptico de “Los Improperios” del Museo de Bellas Arts de València», *Archivo de Arte Valenciano*, n.º 96, 2015, p. 27-41.

³⁸ En la cenefa de la tabla central del *Tríptico de los improperios* aparecen cuatro ángeles, y las escenas que parecen repetidas en el grabado son la inferior izquierda de la tabla (inferior izquierda del grabado) y la superior derecha (en la parte central, con escudo y casi idéntica en la parte central inferior, sin escudo). Este elemento es asociable también al san Miguel Arcángel de la expulsión de los demonios en el *Juicio Final* de Viena (ca. 1482).

Mesa de los siete Pecados Capitales (1510-1520). En el caso de que realmente el grabado emule a un original de Bosch, este hecho no tiene una explicación sencilla; quizá se debiera a un deseo expreso del comitente, o tal vez fuera una rareza en la obra de Bosch. Puede que las tablas laterales (y sobre todo la izquierda) no fuesen realizadas por el mismo autor que pintó la central, o es posible que este grabado sea, como dice Joris van Grieken, un «*pastiche of elements from Works by Bosch*»³⁶ que muestra la inteligencia de Cock para aprovechar el tirón de Bosch, pero esta última opción me resulta extraña a tenor de los paralelismos con la obra de du Hamel.

Como ya he apuntado, algunos ángeles en du Hamel son similares a los de la tabla central del *Tríptico de los improperios* (a la cual imita la *Coronación de espinas* [ca. 1526-1533]³⁷ de El Escorial), mas en el caso del grabado, no solo son similares, sino que dos son prácticamente idénticos, tanto los ángeles como los demonios y almas que los acompañan.³⁸ Un misterio más que sumar a los grabados de Cock.

Un último grabado permite observar esta relación entre los de du Hamel y los publicados por Cock, motivo que me lleva a pensar en la existencia de un original común: *Las tentaciones de san Cristóbal* (1561), ejecutado por Joannes y Lucas van Doetecum. Iconografía, personajes y «diabluras» son totalmente bosquianos, pero, de nuevo, no existe una obra de Bosch con la que identificar dicho grabado. Al compararlo con *San Cristóbal* de du Hamel, no parece que tengan nada que ver, pero ocurre igual que en la comparativa de los dos grabados anteriores: los elementos comunes se repiten, pero su disposición los enmascara.

Lo primero que se observa es el cambio de actitud y posición del santo: en du Hamel, observamos su iconografía habitual, con Cristo a sus espaldas cruzando un río en el centro del grabado, mientras que en la obra publicada por Cock se nos presenta en el lado derecho como un ermitaño.

Estos son los elementos diferenciales, mas el resto de la composición parece aludir a un original común: en ambas observamos, en el lado izquierdo, una pequeña montaña con un ermitaño o un hombre santo acosado por figuras grotescas con curiosos objetos, como una caña de pescar en du Hamel, o jarros en Cock; ambas culminan con objetos religiosos que pueden hacer referencia a la fe (una iglesia en du Hamel y una campana en Cock); también comparten estas obras el afán de que el ermitaño proteja algo (en du Hamel parece una lumbre y en Cock un libro), al igual que comparten las capuchas de los personajes grotescos y la que puede ser la más curiosa de las coincidencias: un personaje que blande una lanza con un pollo.

Es remarcable que a los pies de esta montaña, en el caso de Cock, aparezca un personaje con una capa y un buen número de figuras en el

agua tratando de conseguirla, por lo que quizá se trate de san Martín. En ese caso, tal vez el grabado emule una obra en la que apareciesen tres santos, probablemente san Cristóbal, san Antonio y san Martín. Entre las personas que se hallan en el agua, una alza un banderín con una langosta por emblema, animal que aparece en du Hamel a gran tamaño a los pies del santo.

El siguiente punto en común entre ambas obras es la batalla naval, situada en el lado superior izquierdo: en ambas vemos una fortaleza náutica que trata de ser tomada por distintas barcas; en ambos grabados aparecen personajes con escaleras, si bien en du Hamel el dibujo es mucho más parco en detalles: la fortaleza es un castillo, mientras que en Cock es un pez-fortaleza, similar al elefante-fortaleza del grabado comentado antes; además, la batalla es más cruel en Cock, incluso con una embarcación en llamas.

Los dos últimos elementos que enlazan estas obras, a pesar de las notables diferencias que presentan entre sí, son la ciudad amurallada (fondo central en Cock y fondo derecho en du Hamel) y el personaje estirado e inmóvil en el suelo, a pesar de que solo son similares parcialmente: en du Hamel, la escena recuerda al despertar de Gulliver en Lilibut, con un personaje atado, vestido y asustado, rodeado de pequeños personajes, mientras que en Cock, la imagen recuerda a Prometeo, con un personaje atado a una tabla, desnudo y con un pájaro que comienza a comerle las entrañas.

La cuestión es que coinciden varios elementos importantes de estos grabados, hecho que parece que nadie había advertido y que no los asocia de manera obligatoria entre sí, sino que, a mi entender, los aúna en un original común, que casi con total seguridad debió de ser de Bosch, pues se debe recordar que du Hamel y Bosch compartieron cofradía y que el primero «enmascaró» en sus grabados pinturas del que fuera el pintor más destacado de 's-Hertogenbosch. Para colmo, una obra de Jan Mandyn, datada de principios del siglo XVI, también posee elementos comunes con estos grabados: el *San Cristóbal* del Museo del Hermitage en San Petersburgo. En ella, se repite la montaña con el hombre sabio y la batalla naval. El resto de elementos son distintos, pero que estas tres obras, realizadas a lo largo de setenta años, posean estos elementos comunes, y que cada una sea diferente, lleva a creer que beben de un original común, y dado que el único «copista» fue Cock, se sobreentiende que, de ser así, el grabado publicado por él sería la más fiel de las tres representaciones.

³⁹ «*This poses a problem not completely solved even now, though scholars generally agree that this is a forgery or misrepresentation, at least in the sense that the immediate model followed by the engraver was Brueghel's drawing to which the engraving conforms completely*», H. Arthur KLEIN, *Graphic worlds of Peter Bruegel the Elder*, Nueva York, Dover Publications, 1963, p. 137.

⁴⁰ «However, when Cock issued the print, engraved by Pieter van der Heyden, he credited it to Bosch as 'inventor' rather than to Brueghel», Larry SILVER: «Second Bosch...», p. 31-58: 50.

⁴¹ Matthijs ILSINK: «Big Fish Eat Little Fish: Looking at a Potent(ial) Image and Its Offspring», Elizabeth WYCKOFF y Marisa BASS: *Beyond Bosch* (catálogo de exposición, San Luis [EE.UU.], Saint Louis Arts Museum, 2015), Saint Louis, Saint Louis Arts Museum, 2015, p. 59-77.

⁴² *Idem*, p. 61-62.

«El pez grande se come al chico»

El único grabado impreso por Cock que responde a un dibujo de Brueghel y que se firma como invención de Bosch es *El pez grande se come al chico* (1557). El problema sobre si se trata de una copia o una invención libre parece un tema del todo zanjado para la historia del arte: no hay ningún texto que defienda su originalidad, y se ha convertido en una «obra cliché» muy ilustrativa en las clases de arte flamenco para escenificar cómo se falsificó la obra de Bosch, de manera que nos tenemos que remontar a 1963 para encontrar a un autor que mantenga, aunque levemente, la duda sobre si se trata de una copia o una invención libre,³⁹ y tan solo Larry Silver⁴⁰ plantea la opción de que Cock creyera que en realidad se trataba de un diseño de Bosch. Matthijs ILSINK⁴¹ no descarta que Bosch pudiera haber realizado una pintura con tal tema, puesto que aparece como tema secundario o decoración en composiciones como *Las tentaciones de san Antonio* de Lisboa, las obras del Prado *El Jardín de las Delicias* y *La adoración de los Magos* (ca. 1495) y *El Juicio Final* de Viena,⁴² aunque, por último, se decanta por creer que se trata de una simple invención de Brueghel, quien transformaría un detalle de Bosch en un tema principal.

Las volumetrías son brueghelianas y, además, se conserva el dibujo original a partir del que se pintó el grabado firmado y fechado en 1556. Pero esto solo conduce a una conclusión: la obra se realizó a partir de un dibujo de Brueghel. En mi opinión, esto no impide que la obra sea una copia (tal vez con algunas variaciones) de un original de Bosch.

De Brueghel poco se sabe hasta su inscripción como maestro en el gremio de San Lucas de Amberes en 1551, y ni siquiera se conoce a ciencia cierta su lugar de nacimiento. A pesar de ello, nadie puede negar el impacto que tuvo en él la pintura de Bosch, hasta el punto de que Lodovico Guicciardini lo bautizó en su *Descrittione di Lodovico Guicciardini patritio fiorentino di tutti i Paesi Bassi altrimenti detti Germania inferiore* (1567) como «el segundo Bosco». Semejante epíteto ya es suficiente para comprender que Brueghel estudió la pintura de Bosch y que la conocía bien, y quizás este grabado sea una obra realizada por él que emulaba una pintura de Bosch que había visto en alguna ocasión.

En 1555, Brueghel comenzó a realizar dibujos para Cock con una serie de doce paisajes en los que se atestigua que el creador es él. En 1556, se publicó una obra suya muy influenciada por Bosch: *La tentación de san Antonio*, y en 1557, Cock sacó a la luz dos grabados, pintados a partir de dibujos de Brueghel, claramente bosquianos: *Asno en la escuela* y *El pez grande se come al chico*. También este año comenzó a trabajar en dos series con evidentes influencias bosquianas: *Vicios* (también conocida

como *Los siete Pecados Capitales*) y *Virtudes*, que se publicaron en 1558, así como el grabado *El Juicio Final*.

Lo curioso es que de todas estas primeras obras realizadas por Brueghel para Cock, solo en dos no aparece él como inventor: *La tentación de san Antonio*, en la cual no se menciona ni el inventor del dibujo ni el autor de la plancha, y *El pez grande se come al chico*. ¿Por qué esta composición aparece como invención de Bosch y no *Asno en la escuela*? ¿Por qué no plasmó como invención de Bosch el grabado bosquiano de *La tentación de san Antonio*?

El grabado en cuestión presenta un tema moralizante, fácilmente atribuible a Bosch, y con elementos que también son propios de él: peces con piernas, peces voladores, inmensos mejillones, arquitecturas parecidas a las de Bosch y un inmenso pez apresado, como aparece en la tabla lateral derecha del *Martirio de una santa* (1495-1505) del Palazzo Ducale de Venecia.

En mi opinión, se debe a que Brueghel estaba honrando al genio de 's-Hertogenbosch tratando de reproducir con fidelidad una obra suya que había contemplado en alguna ocasión. No encuentro ninguna otra explicación posible, pues queda claro que las obras «a lo Bosco» realizadas por Brueghel aparecen como invención suya; además, Cock fue un impresor serio, que en la mayoría de sus grabados informó sobre quién era el inventor de la obra original copiada y quién el artista que realizó la plancha para grabar. Y es que, a fin de cuentas, la pregunta es: si Hieronymus Cock no falsificó, sino que copió (con pocas variaciones o añadidos) las obras de Raffaello, Agnolo Bronzino, Luca Penni, Rogier van der Weyden, etc., ¿qué necesidad tuvo de falsificar obras y atribuir las a Bosch? ¿Por qué lo hizo con un artista flamenco, con tanta devoción en aquel momento en Amberes, y no con los artistas italianos? ¿Por qué no se conocen textos contra esta supuesta práctica? ¿Nadie se quejó de que un impresor reputado, que realizaba vistas de ciudades y mapas, que plasmaba los edificios romanos y se hacía transmisor del clasicismo en Flandes, se dedicara a vender como copia de Bosch lo que era mera invención? ¿O es que la gente pensó que realmente eran copias de Bosch y él estaba también convencido de que era así, cumpliendo con una ética profesional?

Este trabajo no puede asegurar que todos los grabados firmados como invención de Bosch publicados por Hieronymus Cock sean copias, ni tan siquiera que estos grabados fuesen considerados copias por Cock y que él mismo fuese engañado, pero creo que sí pone en evidencia que se trata de un tema que se ha zanjado demasiado a la ligera, y que hay motivos para creer que nos encontramos ante copias de lo que, en la segunda mitad del siglo XVI, se consideraba que eran obras del maestro de 's-Hertogenbosch,

incluso que este repertorio nos permite vislumbrar cómo se perdieron para siempre algunas de las obras de uno de los pintores más insignes que ha dado el arte.

Marc Borràs
marcborras@gmail.com

HIERONYMUS COCK: ¿CREADOR DE BOSCHS O COPISTA?

Hieronymus Cock fue uno de los impresores de mayor éxito del siglo XVI. Su imprenta Aux quatre vents realizó una enorme y heterogénea producción de grabados que, desde Amberes, eran distribuidos por toda Europa. Nadie niega el papel que jugaron sus publicaciones en la difusión del arte italiano de su época, de las glorias del arte de la antigua Roma, de la ornamentación clásica, etc.

Sus trabajos presentan una ética profesional emulando obras reales, y siempre, o casi siempre, hacen referencia al artífice del prototipo emulado. Sin embargo, hoy en día es casi unánime la opinión sobre los grabados que presentó como invención de Hieronymus Bosch: se alude a que son simples creaciones que nada tienen que ver con Bosch y se considera que se realizaron exclusivamente con fines comerciales. Mas su estudio detallado, la comparativa de estos con la obra de seguidores de Bosch y con los inventarios de Felipe II o la obra de du Hamel, entre otros aspectos, manifiestan otra realidad: tal vez estos grabados hagan referencia, o bien a obras perdidas de El Bosco, o a otras que se consideraban suyas en la segunda mitad del siglo XVI.

Palabras clave: Hieronymus Bosch, Hieronymus Cock, original, obras perdidas, copias, grabados.

HIERONYMUS COCK: CREATOR OF «BOSCHS» OR COPYIST?

Hieronymus Cock was one of the most successful printers of the sixteenth century. His press Aux quatre vents made a huge and heterogeneous production of prints that were distributed from Antwerp throughout Europe. Nobody denies the role played by their publication in the diffusion of Italian art of his time, of the glories of Roman Art, classical ornamentation, and so on.

His works have a professional ethic, emulating real works and always or almost always referring to the creator of the emulated prototype. However, it is today almost of unanimous opinion that the engravings presented as an invention of Hieronymus Bosch are simple creations that have nothing to do with Bosch, being made solely for commercial purposes. Detailed study, and comparing these with the work of followers of Bosch, and with inventories of Philip II or the work of du Hamel, among other things, shows another reality: probably these engravings refer to either lost works of Bosch or works that were taken to be his in the second half of the sixteenth century.

Keywords: Hieronymus Bosch, Hieronymus Cock, original, painting, lost works, copies, engravings.