BERNARD AIKEMA
FERNANDO CHECA CREMADES

El Bosco y el otro Renacimiento

FOLIOSCOPIO

Libro 1.indb 1 12/05/26 15:10

Ilustración de portada:
Geronimo Bosco,
Tríptico de *El jardín de las delicias* (detalle),
óleo sobre tabla, 220 × 389 cm.
Madrid, Museo Nacional del Prado

© 2022: 24 ORE Cultura srl, Milán
© de la traducción: Elías Ortigosa Román, 2026
Publicado en español por Folioscopio según acuerdo con
24 ORE Cultura srl, Milán

© de esta edición: Folioscopio, S. L., 2026
c/ Rosselló, 186 5.º-4.ª 08008 Barcelona (España)
www.folioscopio.com

Primera edición: octubre del 2026
ISBN: 978-84-103802-1-9
Depósito legal: B 3618-2026

Reservados todos los derechos. Ninguna parte de esta publicación puede ser reproducida, almacenada o transmitida por ningún medio sin permiso del editor. Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra sólo puede ser realizada con la autorización de sus titulares, salvo excepción prevista por la ley. Diríjase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos, www.cedro.org) si necesita fotocopiar o escanear algún fragmento de esta obra.

2022-Bosch-01-Aikema-Checa ESP.indd 2 12/05/26 17:45

ÍNDICE

Prólogo / 5

El Bosco al norte y al sur de los Alpes *Bernard Aikema y Fernando Checa Cremades* / 8

El Bosco, el «anti-Renacimiento» y el mundo mediterráneo *Bernard Aikema* / 28

El Bosco, Felipe II y el Renacimiento habsbúrgico *Fernando Checa Cremades* / 56

Brueghel, el «nuevo Bosco»: la oposición estética alrededor de 1560 *Bertram Kaschek* / 88

Las tentaciones de san Antonio, del Bosco, en el Museu Nacional de Arte Antiga *Joaquim Oliveira Caetano* / 104

El cofre de los sueños: el Bosco y las *Wunderkammer* *Paula Findlen* / 118

Soñar con los ojos abiertos con el Bosco: lecturas oníricas en la recepción italiana y española *Ralph Dekoninck y David Zagoury* / 138

Metamorfosis e hibridaciones artísticas entre la Italia y la Francia del siglo XVI *Juliette Ferdinand* / 152

El Bosco y más allá: el naturalismo científico en el siglo XVI *Florike Egmond* / 170

Representaciones de lo fantástico en el Renacimiento español: el Bosco, los monstruos y lo grotesco *Fernando Checa Cremades* / 186

Disparates y fantasías del Bosco: los tapices del cardenal Granvela y de la colección real española *Concha Herrero Carretero* / 206

El Bosco en la colección de Mencía de Mendoza: de *El jardín de las delicias* a *El carro de heno* *Noelia García Pérez* / 230

A través del Atlántico: la vida póstuma del Bosco en el virreinato del Perú *Daan van Heesch* / 250

El Bosco e Italia *Bernard Aikema* / 266

Giovanni Girolamo Savoldo entre el Bosco, Venecia y el norte *Thomas Dalla Costa* / 286

Reflejos del Bosco en la Italia de los siglos XVI y XVII *Giulia Zanon* / 302

El sueño de Rafael o Alegoría de la vida humana de Giorgio Ghisi: extravagancia y misterio en un grabado entre Italia y Flandes en el siglo XVI *Claudio Salsi* / 314

A modo de conclusión *Bernard Aikema y Fernando Checa Cremades* / 324

APARATO CRÍTICO / 329
Bibliografía
Índices de nombres y lugares

Libro 1.indb 3 12/05/26 15:10



HIERONIMO BOSCHIO PICTORI.

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

Prólogo

Este libro trata sobre el Bosco, uno de los pintores y dibujantes más fascinantes, innovadores y enigmáticos de la Edad Moderna. Sin embargo, no se trata de una monografía al uso sobre el artista: el lector no encontrará ni una biografía elaborada y exhaustiva del pintor ni un catálogo más o menos razonado de su producción pictórica y gráfica. Aunque lo esencial sobre el Bosco queda recogido, nuestro propósito es otro. Se trata de poner de relieve, en una exposición de amplio alcance interdisciplinar, geográfico y visual, hasta qué punto el imaginario del Bosco, con sus extravagantes invenciones de monstruos, visiones oníricas y demás «fantasías», desempeñó un papel decisivo en el surgimiento de «otro» Renacimiento, el cual se desarrolló entre España, Italia y, en general, el universo de los Habsburgo. Ese «otro» Renacimiento que surgió cargado de ideas y formas expresivas paralelas y casi en rivalidad con el clasicismo cortesano y equilibrado que suele asociarse a este periodo artístico y cultural. Por decirlo de otro modo: el objeto de este volumen es el efecto de la «impronta del Bosco» en el mundo mediterráneo y en Europa, y más allá del viejo continente, hasta en América. A lo largo de los capítulos del libro, que se acompañan de una rica selección de imágenes excepcionales, sorprendentes, raras y, en algunos casos, inéditas, nos proponemos corregir, o al menos diversificar, la imagen demasiado monolítica de un Renacimiento puramente clasicista, tal y como suele aparecer en los manuales de historia del arte. No se pretende, digámoslo sin rodeos, hacer hincapié en una corriente «menor», una rareza al margen de la corriente principal de la historia del arte, sino valorar la importancia fundamental de una nueva visión de la naturaleza y del ingenio humano en un momento paradigmático de la historia del arte moderno; un gran momento que produjo una ingente y variada cantidad de obras artísticas excepcionales e innovadoras, entre las que figuran obras maestras de pintores y escultores de la talla de Leonardo da Vinci o Piero di Cosimo, pero también de Martin Schongauer, Alberto Durero, Miguel Ángel, Arcimboldo, el Greco e incluso Rafael, Tiziano y, cómo no, ese genio llamado Jheronimus Bosch.

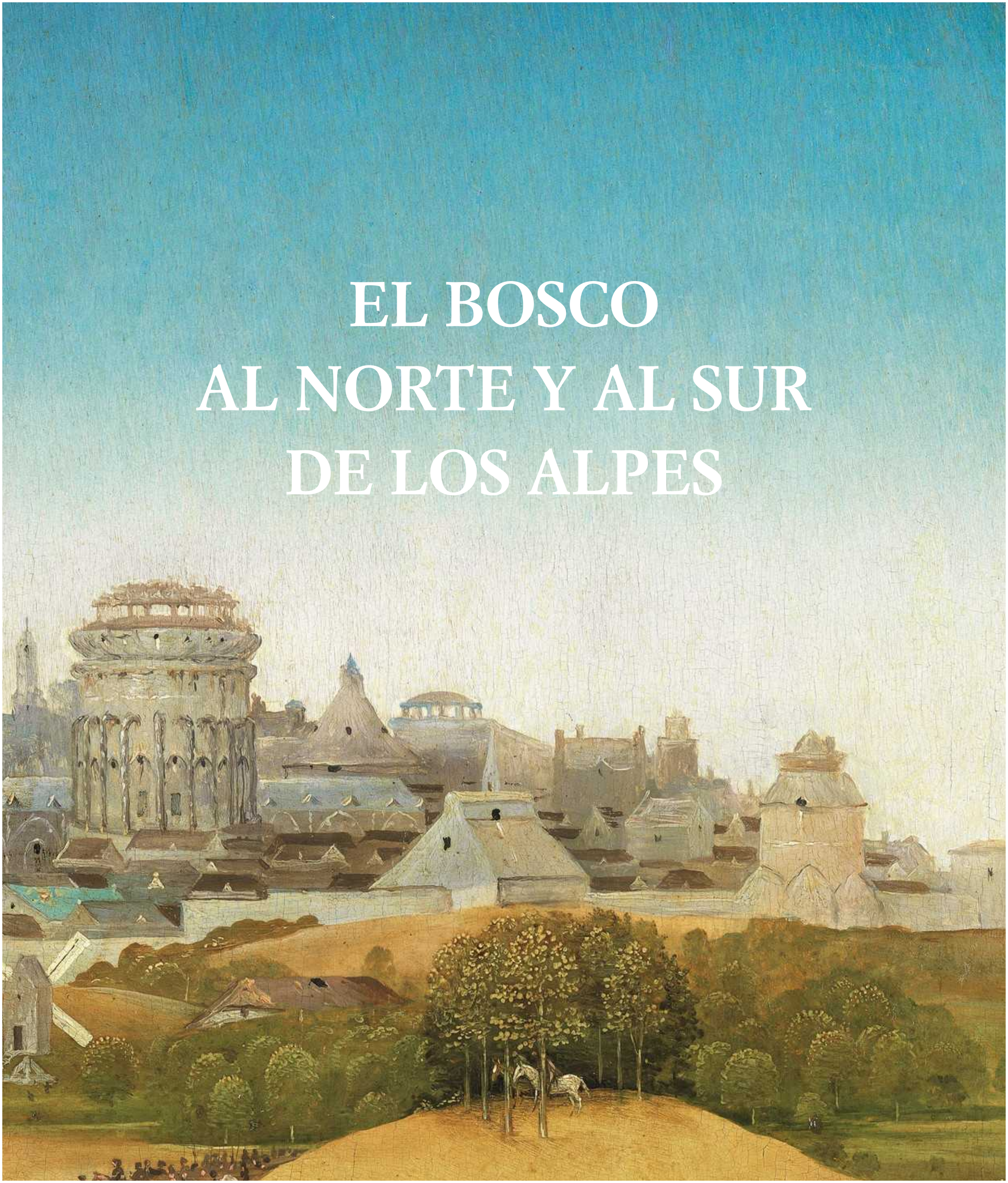
Este libro es el resultado de una investigación de más de cuatro años, fruto de una idea de los dos abajo firmantes, desarrollada por un grupo de especialistas de sólida trayectoria, con la colaboración de algunos jóvenes investigadores que llevan tiempo inmersos en el proyecto. Son muchas las personas que nos han escuchado, ayudado, favorecido y animado por el camino. En primer lugar, queremos dar las gracias al equipo de 24Ore Cultura —a Chiara Savino, junto con Gian Marco Sivieri, Massimo Zanella, Laura Maggioni, Arianna Ghilardotti, Anouck Vecchietti y Fabio Lancini— por su confianza, su dedicación constante y la producción del hermoso libro que resulta de todo ello. Nuestros autores acogieron con entusiasmo las propuestas, debatiéndolas con nosotros y enriqueciendo sobremanera nuestras ideas. Gracias a ellos, hemos logrado elaborar todo un libro colectivo, un libro con un tema central abordado desde múltiples perspectivas y con diversas claves de lectura, en lugar de una recopilación de ensayos más o menos «autónomos» y, en cualquier caso, sin diálogo entre ellos. Entre otros amigos y colegas, queremos mencionar a Marc Borrás, Concha Herrero, Encarnación Roca, Begoña Torres, Reindert Falkenburg, Benedetta Spadaccini, Carlotta Striolo e Isabella Fiorentini, quienes, de diversas maneras, nos han brindado su ayuda. Queremos dar las gracias en especial a Dulcia Meijers, compañera de vida de Bernard Aikema y fuente de inspiración para todos nosotros.

Bernard Aikema
Fernando Checa Cremades

1. Cornelis Cort,
Retrato del Bosco, grabado a buril,
198 × 122 mm



EL BOSCO
AL NORTE Y AL SUR
DE LOS ALPES



Libro 1.indb 7 12/05/26 15:10

El Bosco al norte y al sur de los Alpes

Bernard Aikema y Fernando Checa Cremades

Pocos artistas a lo largo de la historia han gozado de la fama, la admiración, el encanto y también el asombro que suscita ese pintor neerlandés llamado Jheronimus Bosch. ¿Quién era? ¿Qué sabemos de él y de su producción artística? Y, sobre todo, ¿a qué se debe tanta notoriedad para un pintor que vivió hace más de cinco siglos en la periferia del Imperio Habsburgo?

Para empezar, cabe señalar que sólo disponemos de información parcial sobre la biografía y el mundo del Bosco: se desconoce quién fue su maestro, sus obras pictóricas no están fechadas e ignoramos el nombre de la mayoría de sus comitentes[1]. Sin embargo, lo que sí parece seguro es que trabajó durante (casi) toda su vida (ca. 1450–1516) en la próspera ciudad de provincias de Bolduque ('s-Hertogenbosch), una de las capitales del ducado de Brabante (Países Bajos). Al parecer, sus clientes eran burgueses ricos, iglesias e instituciones religiosas de Bolduque y alrededores, como la iglesia mayor de Sint Jan (San Juan) y la importante Hermandad de Nuestra Señora, pero también algunos miembros destacados de la corte, como Engelbert de Nassau, Mencía de Mendoza, Hippolyte de Berthoz e incluso el duque de Borgoña, Felipe el Hermoso. Con tal variedad de comitentes, el Bosco se había convertido en un personaje destacado en Brabante, cuya fama se extendía más allá de su ciudad natal. En cierto momento decidió cambiarse el nombre de Jheronimus van Aken (de Aquisgrán, la ciudad de origen de la familia) por el de Jheronimus Bosch, que toma el nombre de su ciudad natal (Bolduque), y con este nombre firmó sus pinturas, que le dieron una notoriedad mundial. El aspecto físico del pintor tal como nos ha llegado parece proceder de un dibujo que data de mediados del siglo XVI, conservado en Arras, del cual se hizo una interpretación libre en un grabado publicado por la imprenta de Hieronymus Cock en Amberes en 1572. En la efigie de Arras, el pintor aparece como un varón maduro, de facciones delgadas y marcadas, cuyos ojos delatan una inteligencia y una sensibilidad particulares.

Es evidente que el Bosco tenía un taller con varios ayudantes; la calidad desigual de las obras que llevan su firma lo demuestra con claridad, pero no hay documentos que permitan ahondar en la cuestión. En cualquier caso, a la «empresa» del Bosco se le atribuye un corpus pictórico —variado en temas y calidad ejecutiva— que comprende unas cuarenta obras; en la actualidad, éstas se encuentran repartidas en diversas colecciones públicas del mundo occidental, entre Madrid y Venecia (las dos ciudades que conservan el mayor número de cuadros del pintor), Brujas, Gante, Viena, Berlín, Londres, Lisboa, Róterdam y París, por citar las principales ciudades donde se conservan sus pinturas[2].

Se trata de una producción artística digna de todo respeto; sin embargo, apenas habría despertado interés fuera del ámbito de los especialistas de no ser por un pequeño conjunto de pinturas de distintos temas, de carácter verdaderamente extraordinario, sin parangón, por aquel entonces. En ellas se evocan imágenes fantásticas y oníricas: paisajes de apariencia inverosímil y delirante, poblados por una humanidad variopinta e inmensa, por animales, monstruos y otras figuras espectrales y grotescas, y escenas a menudo nocturnas, alumbradas por aterradores incendios de fondo: visiones oscuras y angustiosas, pero también encantadoras y surrealistas. Las más célebres de estas asombrosas pinturas son *Las tentaciones de san Antonio* en Lisboa (figs. 73–74), los dos trípticos *de santa Liberata* (fig. 180) y *de los santos ermitaños* (fig. 2) y los cuatro postigos con las *Visiones del Más Allá* en Venecia (figs. 3–6), el *Juicio Final* de Viena (fig. 7), el *Juicio Final* de Brujas (fig. 9), *Las tentaciones de san Antonio* (fig. 61) y *El carro de heno* de Madrid (fig. 11) y, también en Madrid, la obra maestra indiscutible del Bosco: el gran tríptico denominado habitualmente *El jardín de las delicias* (fig. 13).

El carácter excepcional de estas obras no tardó en despertar el interés de la crítica y el público: desde principios del siglo XVI, el nombre del Bosco —Bosc, Bosch, Bosque, Boschi, Basi, Boshc (*¡sic!*)— se asociaba a este tipo de imágenes extraordinarias y curiosas. Así, el cronista flamenco Marcus van Vaernewijck, hacia 1566, veía al Bosco como un «creador de demonios» (*duvelmakere*), mientras que, apenas un año más tarde (1567), el florentino (pero residente en Amberes) Lodovico Guicciardini definía al pintor como «Geronimo Bosco, de Bolduc, inventor noble y maravilloso de cosas fantásticas y bizarras»[3]. En la misma línea, Dominicus Lampsonius, humanista y coleccionista de Lieja, evocaba en su *Pictorum aliquot*

2. El Bosco,
Tríptico de los santos ermitaños
(detalle), óleo sobre tabla,
84,5 × 120 cm.
Venecia, Galería de la Academia

Libro 1.indb 8 12/05/26 15:10





3. El Bosco,
Visiones del Más Allá (Paraíso terrenal),
óleo sobre tabla, 88,5 × 39,8 cm.
Venecia, Galería de la Academia



4. El Bosco,
Visiones del Más Allá (Ascensión al Empíreo),
óleo sobre tabla, 88,8 × 39,9 cm.
Venecia, Galería de la Academia

Libro 1.indb 10 12/05/26 15:10

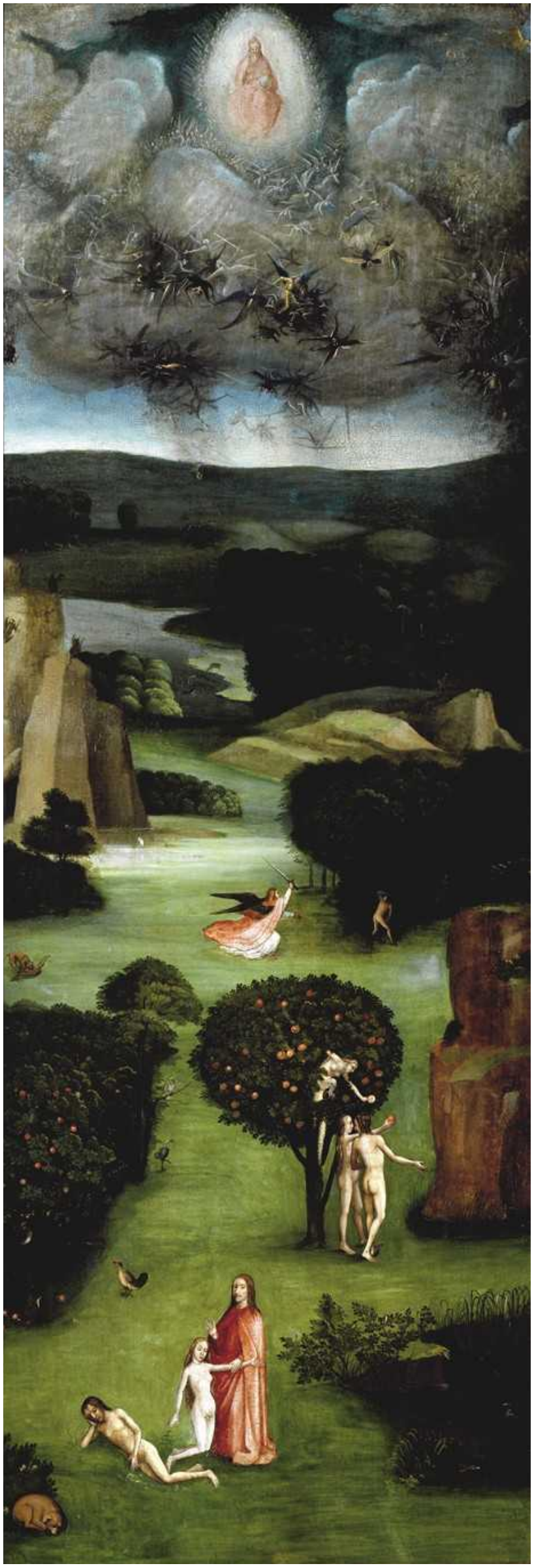


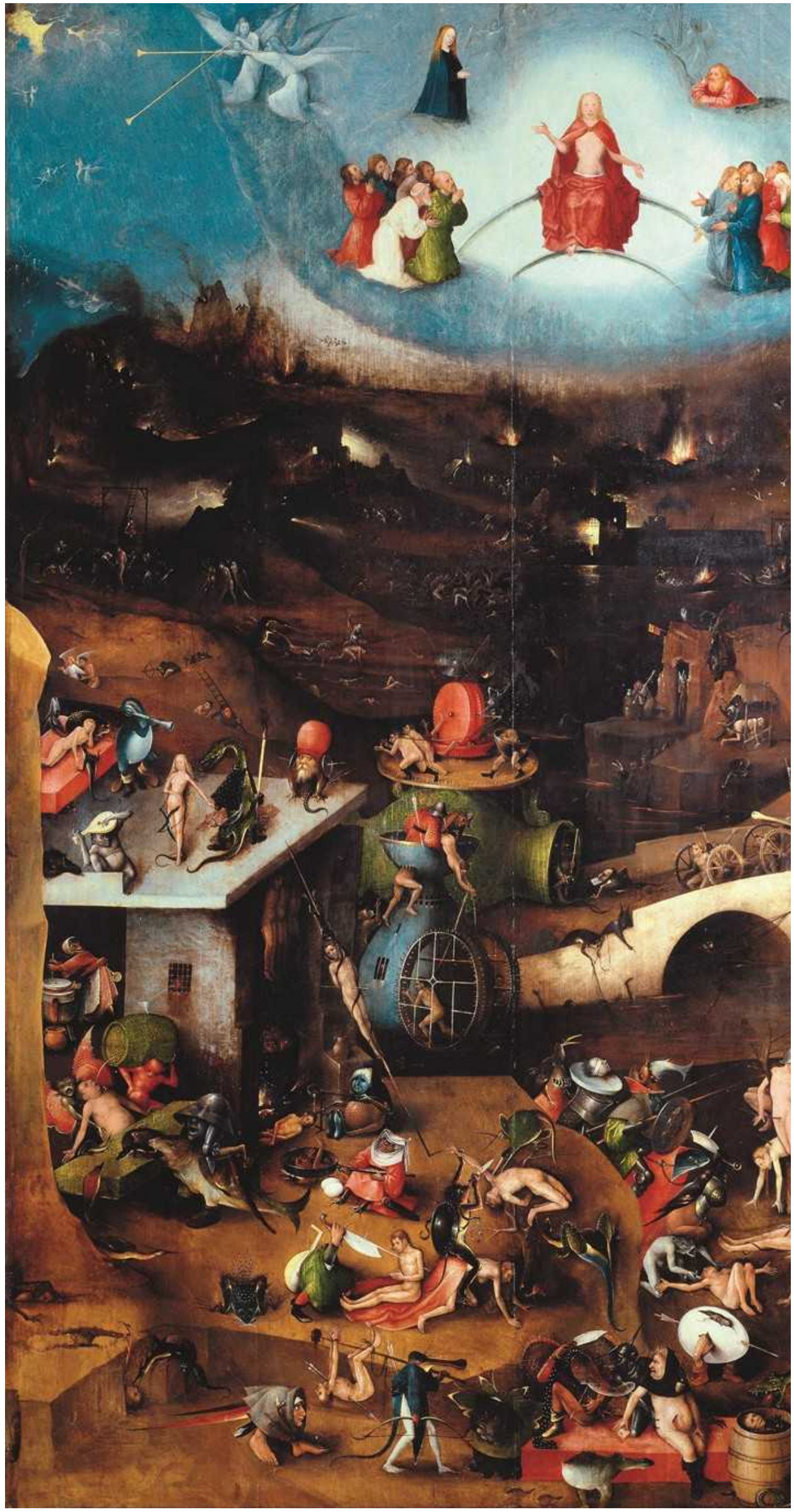
5. El Bosco,
Visiones del Más Allá (Paraíso terrenal),
óleo sobre tabla, 88,5 × 39,6 cm.
Venecia, Galería de la Academia



6. El Bosco,
Visiones del Más Allá (Infierno),
óleo sobre tabla, 88,8 × 39,6 cm.
Venecia, Galería de la Academia

Libro 1.indb 11 12/05/26 15:10







7. El Bosco,
Tríptico del Juicio Final,
óleo sobre tabla, 163,7 × 242 cm.
Viena, Academia de Bellas Artes



celebrium Germaniae inferioris effigies (1572) las visiones bosquianas de «lémures» y «espectros del Érebo», mientras que, unas décadas más tarde, el historiador holandés Karel van Mander (1604) calificaba a Bosch de pintor de «fantasmas y monstruos del Infierno» (*ghespoock en ghedrochten der Hellen*)[4].

Son testimonios flamencos y holandeses, pero la fama del Bosco como pintor de monstruos y fantasías por el estilo no se limitaba al ámbito flamenco y holandés; de hecho, la caracterización del Bosco como artista «fantástico» por excelencia procede en primer lugar de autores mediterráneos (italianos y españoles) y sólo en segundo lugar de críticos transalpinos, un dato esencial y un punto de partida imprescindible para nuestras consideraciones. Ya entre 1517 y 1518, Antonio de Beatis describía el tríptico de *El jardín de las delicias* como una obra «de diversas excentricidades» con «cosas tan gratas y fantásticas que para quien no las conozca no hay forma de describírselas». Otro testimonio fundamental se encuentra en el manuscrito titulado *Notizia d'opere di disegno nella prima metà del secolo XVI* del patricio veneciano Marcantonio Michiel, que en 1521 identificó en la colección del cardenal Domenico Grimani tres pinturas del Bosco que representaban escenas con monstruitos y visiones infernales y oníricas. Por primera vez se presentaban las tres categorías temáticas que harían famoso al pintor de Bolduque durante siglos hasta la actualidad: los monstruos, el infierno y los sueños. Dejaremos para capítulos posteriores el análisis detallado de la recepción del Bosco en las distintas fuentes españolas e italianas del siglo XVI y principios del XVII, y nos limitaremos de momento a mencionar algunas de las valoraciones más acertadas al respecto. Vasari (1568) habla de un «dibujo de san Martín con una barca llena de diablos de extrañísimas formas»[5], mientras que el crítico milanés Gian Paolo Lomazzo, en 1584, cita al «flamenco Girolamo Boschi, que, al representar apariencias extrañas y sueños espantosos y horribles, fue singular y verdaderamente divino»[6]. En la literatura crítica española, el fenómeno del Bosco gozó de especial estima. Felipe de Guevara, en 1560, reivindicaba no sólo la labor de «inventor de monstruos y quimeras» de «Hyerónimo Bosco», sino también el haber retomado los temas del pintor antiguo Grillo, citado por Plinio como autor de escenas cómicas[7]. José de Sigüenza, bibliotecario del Escorial, introdujo otro aspecto al comparar los «disparates» del Bosco con la literatura macarrónica, un género irreverente y extravagante que practicaba el autor de Brescia Merlín Cocayo (Teófilo Folengo), y al proponer otras claves de interpretación. Tendremos ocasión de profundizar en todo esto a lo largo del libro.

Así pues, en el transcurso del siglo XVI, la identidad artística del Bosco se consolidó de manera definitiva: de hecho, su nombre sigue intrínsecamente ligado a los monstruos, los demonios y las escenas infernales y oníricas. En realidad, el corpus pictórico del Bosco no se limita a la representación de tales quimeras: cabe señalar que incluso en el fondo de sus pinturas de temática aparentemente convencional (de santos, escenas bíblicas, etc.) aparecen a menudo criaturas híbridas y extrañas, o escenas violentas y pesadillescas. Nos encontramos en este caso con figuras microscópicas, que requieren una mirada atenta y cercana a los cuadros: entre otros ejemplos se pueden citar la bellísima *La Adoración de los Magos* en Madrid (fig. 12); las *Meditaciones de san Juan Bautista* (fig. 14), también en Madrid; *San Juan Evangelista*, en Berlín, o *San Cristóbal* y *El vendedor ambulante*, ambos en Róterdam.

Desde principios del siglo pasado, la historia del arte se ha preguntado por el significado de las extravagantes representaciones del Bosco. Erwin Panofsky, en su clásico volumen sobre la pintura neerlandesa del siglo XV, renunciaba al intento de comprender el mundo del Bosco y, parafraseando a Marsilio Ficino, suspiraba: «Esto, demasiado elevado para mi ingenio, prefiero omitirlo»[8]; otros, en cambio, aceptaron el reto. En resumidas cuentas, hay dos líneas de investigación a las que en los últimos tiempos se han sumado algunas novedosas y fascinantes propuestas. La primera trata de demostrar que las principales obras del Bosco —*El carro de heno*, *El jardín de las delicias*— plasmarían una única idea básica, que después se elaboraría en los diversos detalles de la representación. El exponente más citado —y más criticado— de esta corriente fue el alemán Wilhelm Fraenger, que afirmaba entrever en las obras del Bosco manifestaciones de una secta secreta, los adamitas, cuya base de operaciones hipotética se encontraba en Bolduque. Otros ven en el Bosco a un alquimista, un iniciado en diversas prácticas esotéricas, un drogadicto (*¡sic!*) o, como no podía ser de otra manera, un hereje. Los estudiosos que se adscriben a la segunda línea de pensamiento, en cambio, consideran imprescindible descifrar con paciencia los infinitos detalles de las pinturas del Bosco en términos iconográficos, y tratan de explicarlos mediante paralelismos y puntos de convergencia con el inmenso y variopinto mundo de motivos visuales que generó la cultura popular tardomedieval. Este enfoque lo adoptaron algunos estudiosos belgas a mediados del siglo pasado (la llamada Escuela de Gante) y posteriormente lo perfeccionó el holandés Dirk Bax en una serie de publicaciones rigurosas y de gran erudición. Partiendo de esta base, los investigadores

8. El Bosco,
San Jerónimo en oración (detalle),
óleo sobre tabla, 77 × 59 cm.
Gante, Museo de Bellas Artes

Libro 1.indb 15 12/05/26 15:10



9-10. El Bosco,
Tríptico del Juicio Final
(conjunto y detalle),
óleo sobre tabla, 99 × 117,5 cm.
Brujas, Museo Groeninge









11. El Bosco,
Tríptico de *El carro de heno*,
óleo sobre tabla, 135 × 200 cm.
Madrid, Museo Nacional del Prado


hieronimus bosch

posteriores intentaron situar el lenguaje visual bosquiano en un contexto social, económico e ideológico más delimitado; entre ellos, destaca Paul Vandenbroeck. Inspirándose al principio en las novedosas investigaciones de su maestro Jan Karel Steppe, Vandenbroeck sostiene que el imaginario del Bosco poseía un carácter eminentemente moralista y dirigido a las élites urbanas flamencas. En la misma línea metodológica se mueve también Eric de Bruijn, otro activísimo investigador de la escuela belga. Los holandeses Matthijs Ilsink y Reindert Falkenburg, por el contrario, se inclinan por enfoques diferentes: el primero se centra en la relación dialéctica «a distancia» entre el Bosco y su principal discípulo en los Países Bajos, Pieter Brueghel el Viejo, mientras que el segundo ha sometido *El jardín de las delicias* a un exhaustivo análisis iconológico y semántico en el contexto de la cultura de la corte borgoñona. Hans Belting adoptó una metodología un tanto similar, aunque su estudio de esta misma obra lo condujo a conclusiones muy distintas. Por su parte, Joseph Koerner vuelve a analizar la pareja Bosco-Brueghel desde diferentes puntos de vista[9].

Al mismo tiempo, se ha tratado de redefinir el corpus del artista con nuevos criterios y de establecer un cierto orden cronológico en su producción. Al hilo de las monografías clásicas de Charles de Tolnay y Roger Henri Marijnissen y la más reciente de Stefan Fischer, el equipo del Bosch Research and Conservation Project, dirigido por Jos Koldeweij, ha publicado un catálogo razonado de las obras pictóricas y gráficas del artista, basado en un proyecto de investigación multidisciplinar desarrollado a lo largo de varios años, en el que se presta especial atención a los aspectos técnicos y de conservación[10]. El catálogo de dibujos está dirigido por Fritz Koreny, quien destaca, entre otras cosas, que el Bosco es el primer artista neerlandés del que nos ha llegado un auténtico núcleo —un corpus— de láminas autógrafas de diversas técnicas y finalidades[11]; estos dibujos, de una altísima calidad gráfica por lo general, ponen de manifiesto una libertad de ideas y de *fantasía* realmente asombrosas[12]. El resultado de todas estas investigaciones se presentó al público en dos grandes exposiciones monográficas celebradas con motivo del quinto centenario de la muerte del pintor (2016), que tuvieron lugar en Bolduque y Madrid, respectivamente. En otras tres exposiciones con motivo del quinto centenario, menos publicitadas pero de especial relevancia, se ilustró la difusión de las invenciones del Bosco a través de la reproducción en grabado. Estas exposiciones, organizadas en Hamburgo, Dresde, San Luis y Cambridge (Massachusetts), se acompañaron de catálogos de alto valor científico[13].

Hasta aquí, en extrema síntesis, el panorama actual sobre el Bosco, que revela una abundantísima bibliografía y un animado debate, aún en curso, a veces salpicado de tonos apasionados y acalorados, sobre los diversos aspectos del significado y la definición de su corpus[14]. Sin embargo, hay otros problemas, quizá menos discutidos, que siguen sin respuesta. En este libro nos centramos en algunas cuestiones —dos en particular— que consideramos de gran relevancia, ya que plantean aspectos mucho más amplios. La primera y tal vez la más crucial se refiere al éxito espectacular del Bosco al sur de los Alpes, en España, Italia, los territorios de los Habsburgo y, en menor medida, en Francia. Espectacular y precoz: como ya hemos indicado, fue sobre todo en los países mediterráneos donde se perfiló la identidad del Bosco como pintor de monstruos, incendios y sueños, según un «perfil» que sólo retomarían años más tarde los escritores flamencos y neerlandeses.

Este éxito se refleja no sólo en los ensayos literarios y críticos, sino también, y sobre todo, en las adquisiciones de obras del Bosco por parte de los principales coleccionistas de España y de la Italia septentrional. Entre ellos destacan los Grimani en Venecia, Mencía de Mendoza y Fonseca, la familia Guevara, el rey Felipe II y el duque de Alba en la península ibérica; sin embargo, tan nobles personajes no eran, desde luego, los únicos aficionados al Bosco. Entre los coleccionistas interesados en las obras del pintor de Bolduque se encuentran grandes familias principescas italianas como los Gonzaga y los Farnesio; descendientes de los Habsburgo del nivel de Felipe el Hermoso, duque de Borgoña, y altos funcionarios relacionados con ellos, como el conde Enrique III de Nassau. Estos últimos no residían en el sur de Europa, sino en los Países Bajos, lo que confirma que el gusto por el imaginario bosquiano estaba relacionado en cierto modo con la dinastía de los Habsburgo y no se limitaba a los territorios mediterráneos o a los comitentes locales de Brabante y Flandes. Esta impresión se ve confirmada por el hecho de que el rival inmediato de los Habsburgo en la escena política europea, Francisco I de Francia, también se mostrara fascinado por el Bosco y encargara un amplio conjunto de tapices inspirados en las creaciones del maestro de Bolduque.

De todo ello hablaremos largo y tendido en este libro, pero aún no hemos terminado. En Italia, así como en España, el fervor por el lenguaje bosquiano —difundido no sola ni exclusivamente a través de las obras autógrafas del maestro, sino también, y sobre todo, a través de las copias, derivaciones, pastiches de sus pinturas, grabados de diversos tipos e incluso algunas

12. El Bosco,
Tríptico de *La Adoración de los Magos*,
óleo sobre tabla, 138 × 144 cm.
Madrid, Museo Nacional del Prado

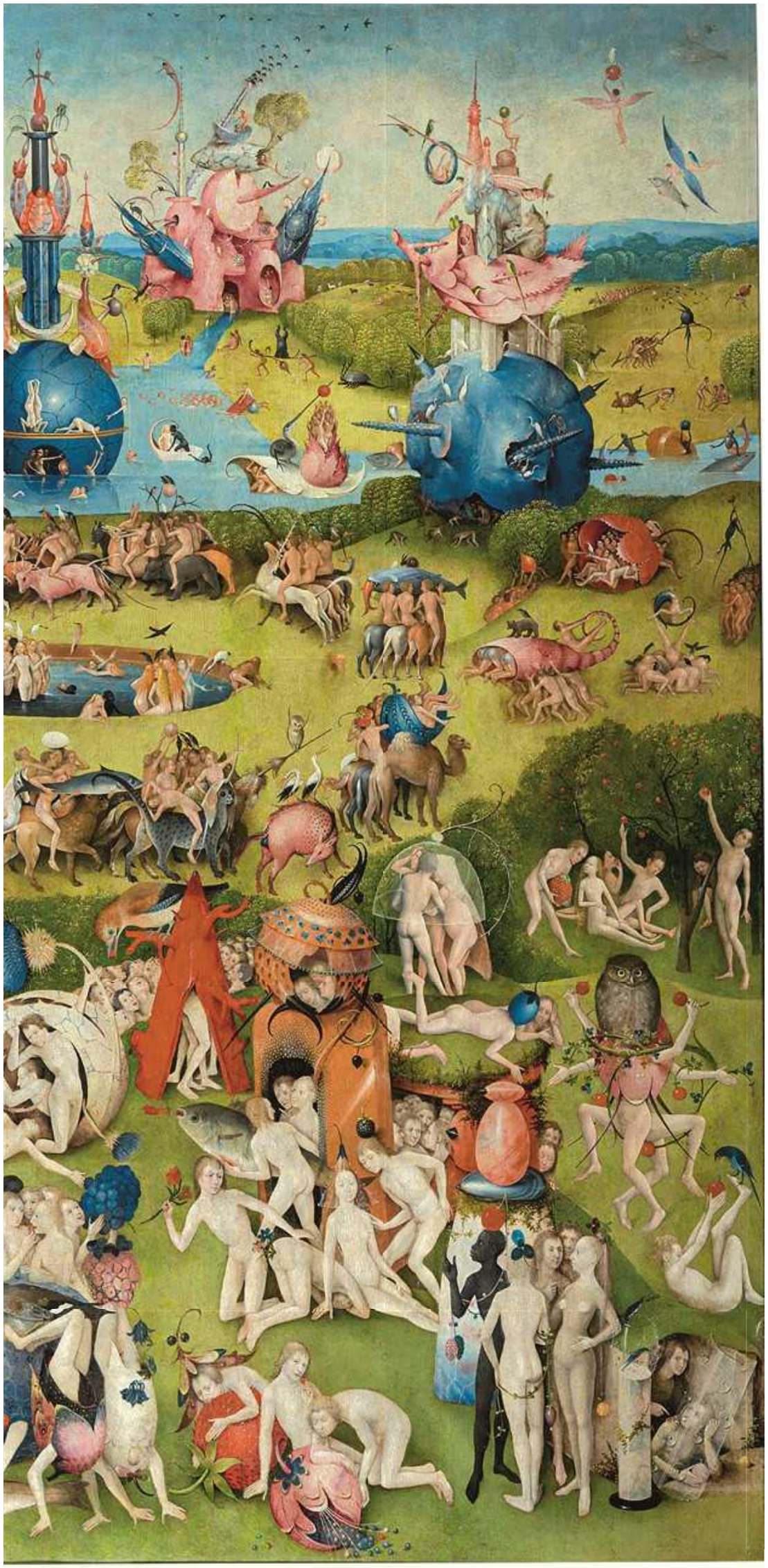
En las pp. 22–23

13. El Bosco,
Trítpico de *El jardín de las delicias*,
óleo sobre tabla, 220 × 389 cm.
Madrid, Museo Nacional del Prado

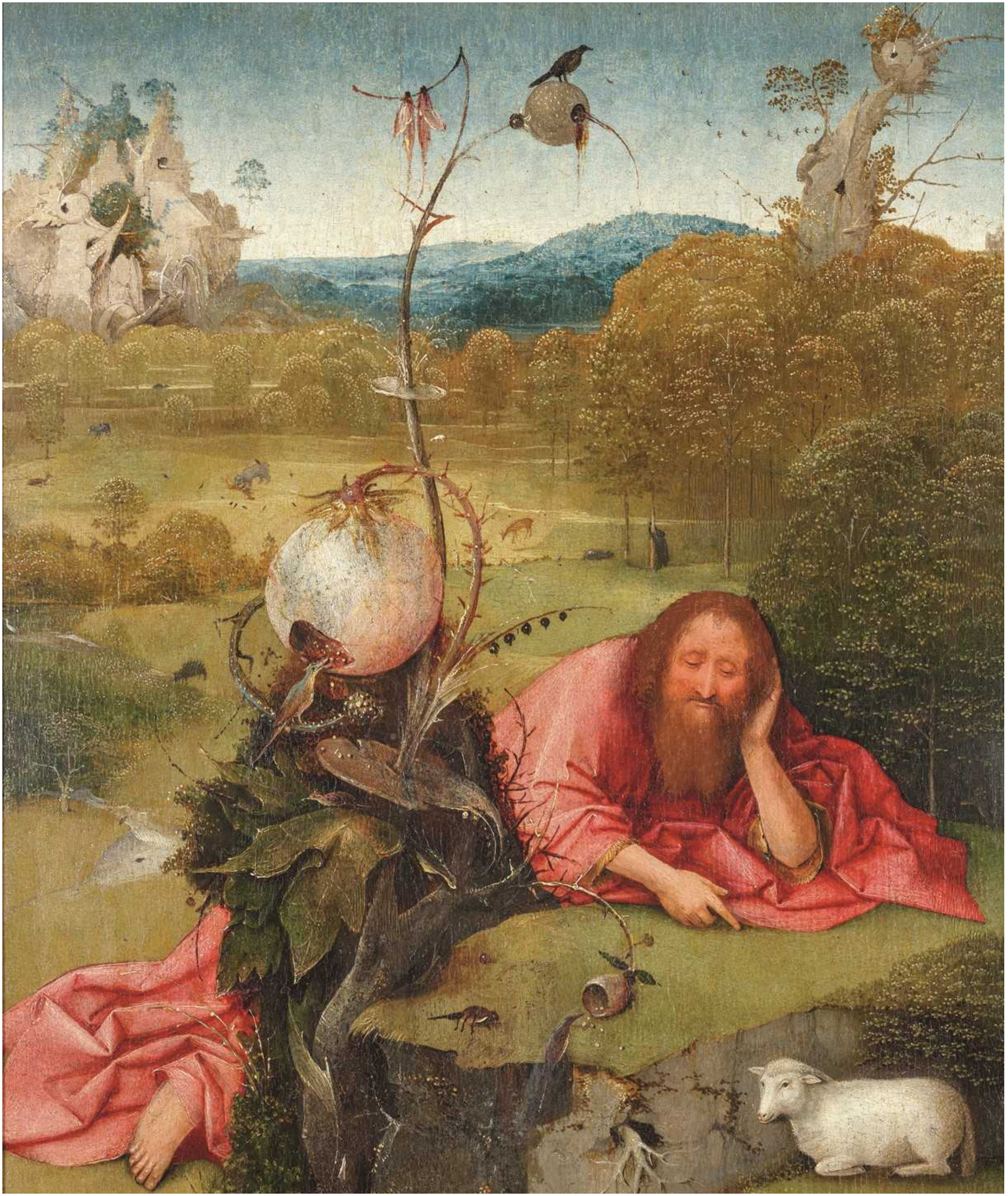
Libro 1.indb 21 12/05/26 15:10











esculturas— se injertó en una cultura visual e intelectual variopinta, abierta, marcada por una viva curiosidad por lo nuevo, lo inesperado e incluso lo exótico. Dicha cultura se manifestaba de múltiples formas, que se diferenciaban del esquema dominante de la tendencia clásica al estilo de Alberti y Vasari, Rafael, Miguel Ángel y Tiziano; a veces también se presentaba de forma polémica, pero siempre haciendo gala de la heterogeneidad y la *varietas* expresiva propias de la época. Desde esta perspectiva, el universo del Bosco desempeñó un papel nada secundario —y, en algunos aspectos, catalizador— a la hora de fundamentar las diferentes manifestaciones de un Renacimiento alternativo. No es de extrañar que distintos especialistas hayan especulado sobre la posibilidad de que el propio Bosco viajara a Italia, quizá a Venecia. Según éstos, la hipotética estancia del pintor en Italia habría tenido lugar entre 1498 y 1504, un periodo en el que, de hecho, no hay constancia de la presencia del Bosco en Bolduque[15]. Sin embargo, si se examinan con detenimiento, los argumentos a favor de esta hipótesis son poco convincentes[16]. Es muy probable que el cardenal Grimani adquiriera sus obras del Bosco a través de un marchante flamenco afincado en Venecia (lo comentaremos en la tercera sección del volumen), mientras que los pocos rastros de motivos clásicos y/o italianos en las pinturas del Bosco se explican con facilidad a través de grabados, reproducciones de dibujos, estatuillas, etc. La ausencia del pintor en su ciudad natal durante esos años debe relacionarse más bien con el encargo de *El jardín de las delicias*, para cuya consecución fue necesaria, como cabe imaginar, una estancia prolongada en Bruselas, en casa de su (probable) comitente Enrique III de Nassau[17].

El Bosco, protagonista y catalizador de un Renacimiento «diferente»: semejante afirmación exige un replanteamiento de nuestra concepción de la geografía artística y cultural de la época. Al modelo italocéntrico, o quizá mejor dicho toscanocéntrico, postulado desde el siglo XVI y ampliamente defendido hasta nuestros días, se contrapone otro más dinámico y menos esquemático de la producción y la transmisión de las artes visuales, que hace hincapié en el papel de los grandes centros de poder y de mercado europeos y en la nueva movilidad artística que caracterizó la cultura en general y la artística en particular en el siglo XVI. En lugar del planteamiento convencional que «monopoliza» la difusión centrífuga del clasicismo desde la península italiana hacia el resto de Europa, se perfila un sistema de geografía artística distinto, más heterogéneo y también más complejo. Los conceptos de centro y periferia son flexibles y están supeditados a una variedad de dinamismos: es sobre este telón de fondo donde se desarrolla el gusto por formas y tipologías alternativas como la irregularidad, la aberración, lo exótico o lo onírico; en pocas palabras, el lenguaje artístico del Bosco y sus seguidores y las expresiones artísticas afines: y éste es precisamente el tema de nuestro libro.

Notas

1 Con respecto a los datos biográficos del Bosco, véase Van Dijck 2001. Para una síntesis reciente, véase Jos Koldeweij, «Jheronimus Bosch e lo stato attuale della ricerca», en cat. exp., Venecia 2017, pp. 65–81. Más información sobre los comitentes del Bosco en Van Wamel 2021.

2 Según BRCP 2006a y 2006b.

3 M. Lodovico Guicciardini: *Descripción de Luis Guichardino patricio florentín, de todos los Países Bajos, que por otro nombre se llaman Alemania la Baja*, Madrid 1636, p. 141.

4 Van Mander 1603–1604 (1994–1999), 216v.

5 Vasari 1568 (1906): *Vita di Marcantonio Bolognese e altri intagliatori di stampe*, V, p. 439.

6 Lomazzo 1584 (1973–1975), II, p. 305.

7 Guevara ca. 1560 (1788), p. 41.

8 «Das gar hoch zu verston, Ist hie vss gelon»: Johannes Adelphus Muelich, en Panofsky 1998, p. 351.

9 Los principales textos que se mencionan aquí son: Fraenger 1969; Bax 1979; Steppe 1967; Vandenbroeck 1987 y 2002; De Bruyn 2001; Ilsink 2009; Falkenburg 2011; Belting 2005; Koerner 2016. Por último, entre los numerosos textos monográficos sobre el artista de los que se dispone en la actualidad, son dignos de mención los ensayos minuciosos de Silver 2006a y Büttner 2016, así como la apasionante introducción de Schwartz 2016.

10 Tolnay 1965; Marijnissen 1987; Fischer 2013; BRCP 2016a y 2016b.

11 Koreny 2012.

12 A propósito del concepto central de *fantasía*, véase más adelante el capítulo «El Bosco, el "anti-Renacimiento" y el mundo mediterráneo», de Bernard Aikema.

13 Cat. exp., San Luis-Cambridge (Massachusetts) 2015; cat. exp., Dresde 2015; cat. exp., Hamburgo 2016.

14 Para una revisión reciente y dinámica del estado de la investigación sobre el Bosco, véase Boom 2016.

15 Véanse Fischer 2009, p. 30; Elsig 2004; Moffitt Peacock 1995 y 2008.

16 Véase Aikema 2001.

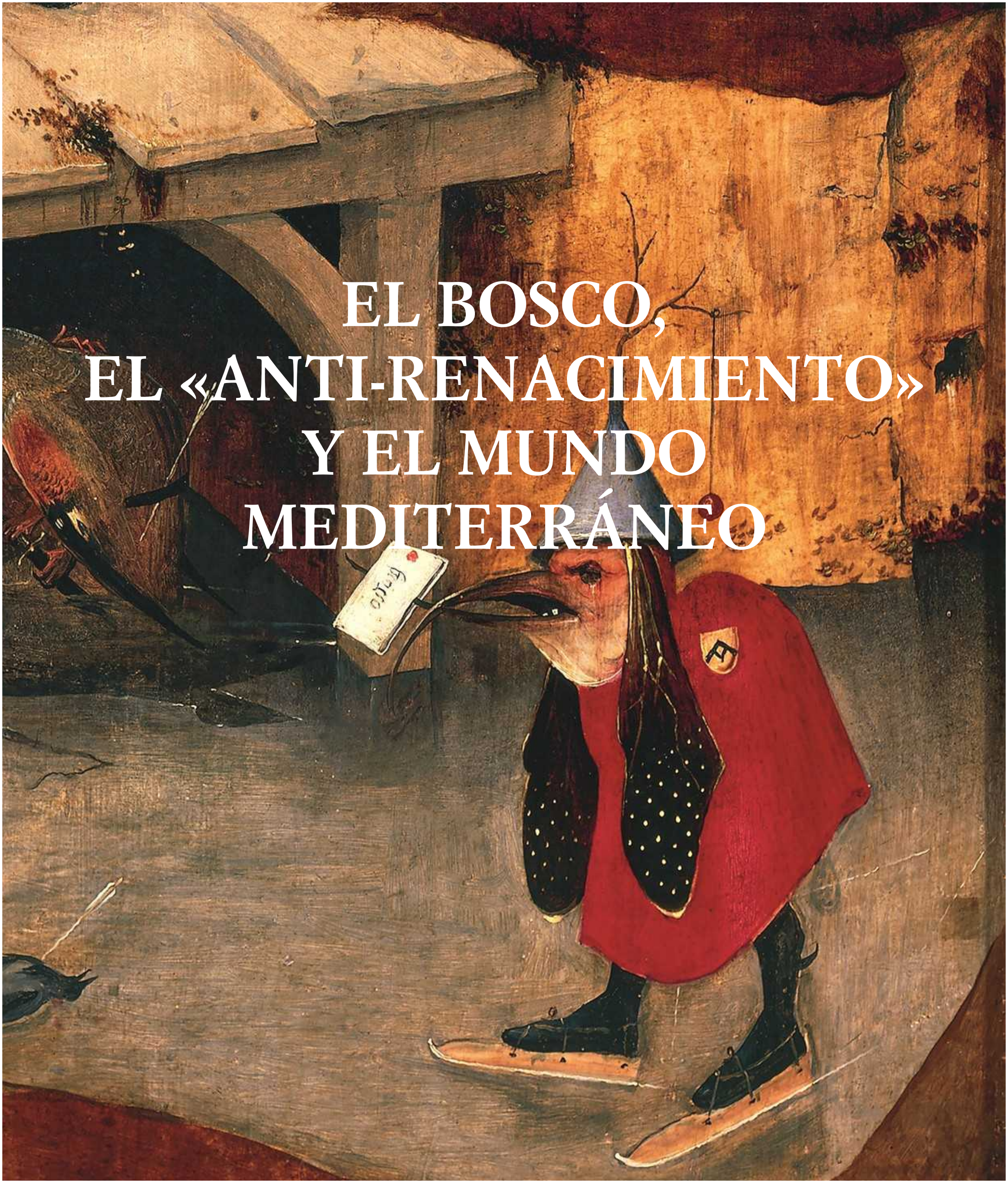
17 Véase Falkenburg 2011, p. 272.

14. El Bosco,
San Juan Bautista en meditación,
óleo sobre tabla, 48,5 × 40 cm.
Madrid, Museo Lázaro Galdiano

Libro 1.indb 25 12/05/26 15:11



EL BOSCO, EL «ANTI-RENACIMIENTO» Y EL MUNDO MEDITERRÁNEO



El Bosco, el «anti-Renacimiento» y el mundo mediterráneo

Bernard Aikema

Para el gran público, pero también para muchos especialistas, el Renacimiento (con erre mayúscula) se refiere al descubrimiento trascendental del individuo ante el estímulo del resurgimiento de la cultura clásica antigua. Se trata de un concepto formulado en 1860 por el gran historiador suizo Jacob Burckhardt en su influyente obra titulada *Die Kultur der Renaissance in Italien*[1]. Según Burckhardt, el Renacimiento se originó en el siglo XV en Italia, más en concreto en Florencia, y se manifestó en todos los ámbitos de la cultura. Desde Florencia, la nueva civilización clasicista se extendió con el tiempo por toda Europa, hasta conquistar incluso las regiones periféricas y remotas del continente.

En el centro de esta perspectiva se encuentran las innovaciones espectaculares manifestadas en las artes visuales, en las obras y teorías de Leon Battista Alberti, Filippo Brunelleschi, Donatello, Piero della Francesca, Rafael, Miguel Ángel y un sinfín de figuras de formidable talento, casi todas centroitalianas, modelos supremos para el futuro desarrollo artístico de Europa (y de más allá). En estos términos describió Giorgio Vasari, pintor e historiador de Arezzo al servicio de los Médicis, el recorrido triunfal del arte toscano-romano en *Las vidas de los más excelentes arquitectos, pintores y escultores*, publicada en 1550 y luego, en una segunda edición revisada y ampliada, en 1568. En la base del sistema estético de Vasari subyacía un concepto de carácter ideológico, que concebía el estilo clásico como el modus supremo representativo del poder principesco. Como tal, el clasicismo halló una expresión muy variada en las cortes italianas entre finales del siglo XV y principios del XVI: en Roma, por supuesto, pero antes de eso en Mantua y, precisamente, en Florencia. No en vano, fueron precisamente la Mantua de los Gonzaga y la Florencia de los Médicis las aliadas indiscutibles de los Habsburgo, la dinastía más poderosa de Europa. Para Carlos V, jefe del Sacro Imperio Romano Germánico desde 1519, Italia era el cimiento de su gran proyecto de instaurar un imperio universal bajo su supremacía. No es de extrañar que, con estas miras, el estilo clásico resultara un instrumento visual indispensable. En consecuencia, el lenguaje artístico de Rafael, Bramante, Sansovino y similares se tomó



15. Representación de un blemio, en Hartmann Schedel, *Liber Chronicarum*, grabado



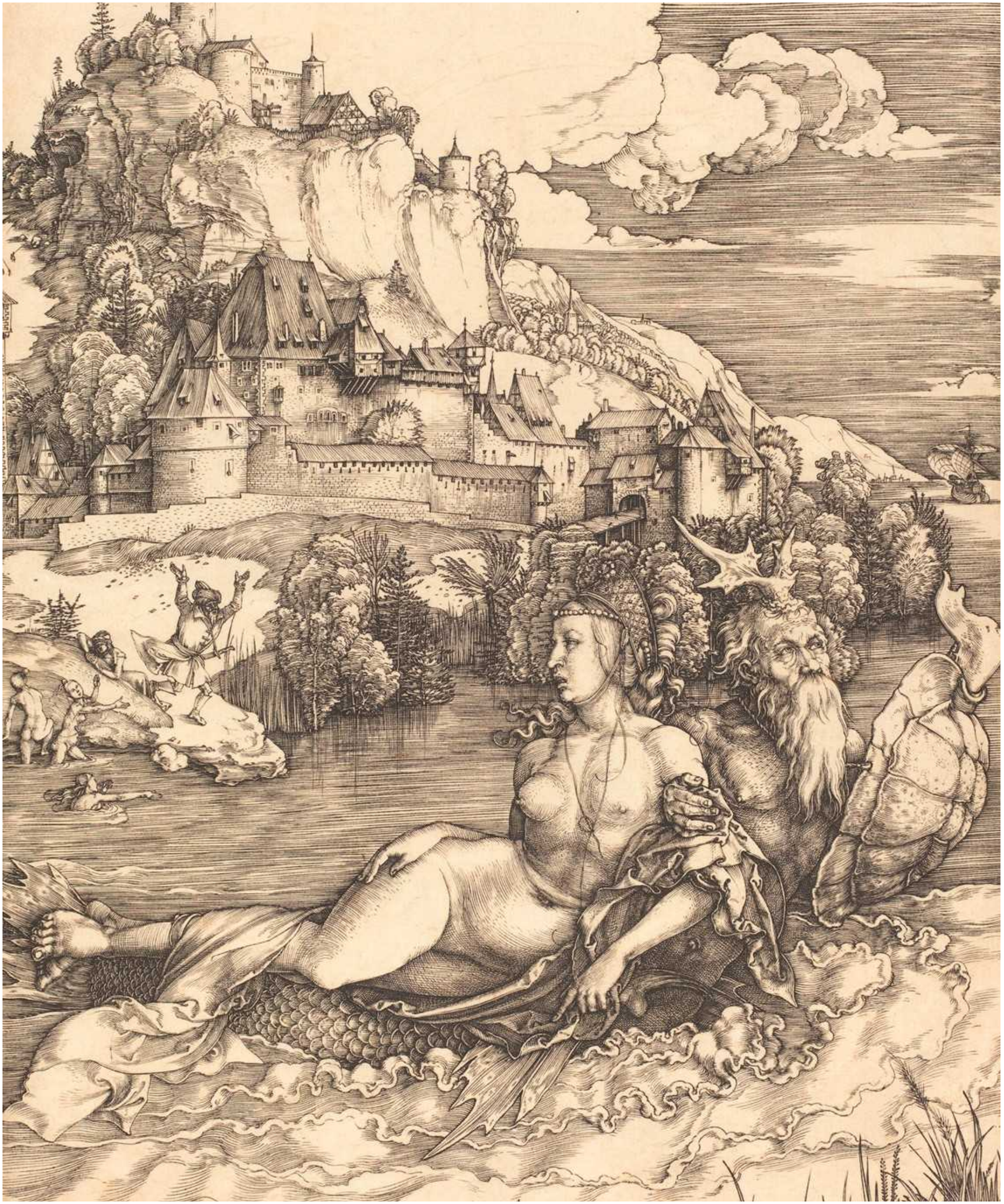
16. Representación de un esciápodo, en Hartmann Schedel, *Liber Chronicarum*, grabado

Libro 1.indb 28 12/05/26 15:11



17. Severo da Ravenna,
Tintero con forma de monstruo marino,
bronce, 15,5 × 22 cm.
Brescia, Pinacoteca Tosio Martinengo

Libro 1.indb 29 12/05/26 15:11



como modelo en el norte y el centro de Europa, mientras que, en el transcurso de este siglo, artistas de la Italia septentrional como Tiziano Vecellio, Leone Leoni y muchos otros recibieron el encargo de plasmar esa idea imperial en las capitales de los Habsburgo; numerosos pintores, escultores y arquitectos del norte de Europa —Antonio Moro, Michel Coxcie, Nicolaes Jonghelinck, etc.— siguieron el ejemplo de éstos.

Aunque todo esto es cierto, la cuestión es más poliédrica: la magnificencia de los Habsburgo se manifestaba también de otras formas, como se expondrá en el siguiente capítulo. A lo largo de estas páginas queremos reexaminar la validez y los límites del «modelo vasariano» en Italia (y, en menor medida, en España, Portugal y Francia) como premisa indispensable para definir y comprender el extraordinario éxito del Bosco y de otros muchos artistas y obras a todas luces «no clásicos» en el mundo mediterráneo del siglo XVI.

La historia del arte es consciente desde hace tiempo de que el concepto de «Renacimiento» no debe limitarse al resurgimiento de la antigüedad al estilo toscano-romano. Además, ha quedado claro que la idea de la exaltación del individuo es, como mínimo, discutible. Aunque, en términos generales, es correcto recordar que la *pristina forma* del estilo a la antigua —en sus diversas manifestaciones monumentales— se había convertido en la expresión privilegiada del poder de los gobernantes de la península, hay que señalar, sin embargo, que la *maniera* clásica no era en absoluto el único modo artístico practicado en las regiones italianas. Lo cierto es que la diversidad de formas y expresiones artísticas es el rasgo fundamental y característico de la cultura visual del siglo XVI mediterráneo (y europeo en general), por encima de la mímesis clásica, tan aclamada casi en detrimento de todas las demás por Vasari[2]. Sin embargo, también es preciso matizar esta afirmación. En primer lugar, conviene aclarar qué entendemos por «estilo a la antigua». En la estética de la época, el resurgir de lo antiguo llevaba aparejada la idea de imitar la naturaleza: una combinación que desembocó en una gran diversidad de formas expresivas, con variantes locales y regionales que el historiador aretino sólo registró en parte. La renovada pintura de las Marcas, por poner un ejemplo, o en general el arte del sur de Italia, quedan en gran parte silenciadas por Vasari. Sin embargo, las regiones del norte y el centro de Italia también ofrecían un panorama artístico mucho más variado y que, desde luego, no se limitaba al modelo clasicista inspirado en cierta medida en las innovaciones toscanas[3].

Para enmarcar esta diversidad, que se manifiesta en todos los ámbitos artísticos y no sólo en la pintura, el historiador del arte italiano Eugenio Battisti introdujo, en un volumen de 1962, el concepto de «anti-Renacimiento». Aunque en un principio pasó prácticamente desapercibido, tras dos reediciones ampliadas (1989 y 2005), el libro adquirió una condición



18. Alberto Durero,
El monstruo marino (detalle),
grabado a buril, 250 × 187 mm

19. Pisanello,
Torneo-batalla de Louvezerp (detalle), fresco.
Mantua, Palacio Ducal, Corte Vecchia

Libro 1.indb 31 12/05/26 15:11





20. Anónimo,
Cortejo triunfal con jirafas, tapiz, 293 × 365 cm.
Lisboa, Museu de Artes Decorativas Portuguesas,
Fundação Ricardo do Espirito Santo Silva



21. Ciriaco de Ancona,
Jirafa, tinta sobre papel.
Florencia, Biblioteca Medicea Laurenciana

22. El Bosco,
Tríptico de *El jardín de las delicias* (detalle).
Madrid, Museo Nacional del Prado



casi de manifiesto de culto; esta fama póstuma sin duda estaba relacionada con la revalorización general a finales del siglo XX de las ideas de Aby Warburg, defensor de una historia del arte más experimental e interdisciplinar (como se solía decir hace décadas), así como una de las principales fuentes de inspiración de Battisti[4]. Según este último, la multiplicidad de formas y expresiones artísticas en el siglo XVI debía considerarse en oposición más o menos explícita al clasicismo dominante. Desde luego, se trata de una afirmación demasiado esquemática: no todas las manifestaciones «alternativas» al estilo a la antigua son contrarias al clasicismo, más bien al contrario. Pero lo fascinante, la vigencia perdurable de la obra de Battisti y su relevancia para nuestro tema, radican en otro lado: en su apertura hacia sectores enteros de la cultura visual, como la representación de los cuentos de hadas, la brujería, las diversas formas de magia, el incipiente coleccionismo «microcósmico», los orígenes del arte cómico y los temas tomados de la vida cotidiana, pero también la ilustración científica y la cartografía progresiva del planeta. Estos temas, por lo general relegados a un segundo plano en los estudios dominantes de la historia del arte, se exponen en el libro de Battisti bajo una amplia horquilla que abarca del arte elevado al arte popular, de la cultura de masas a la de las élites, de los centros a las periferias; todo ello acompañado de una abundancia de perspectivas espaciotemporales y respaldado por una erudición vastísima, que le permite establecer múltiples conexiones entre las distintas formas artísticas (visuales, literarias e incluso teatrales y musicales).

Dicha diversidad de temas y categorías artísticas responde a las necesidades de un público que, a lo largo del siglo XVI, se amplía y multiplica, y se vuelve más heterogéneo en términos socioculturales, al desarrollar gustos artísticos cada vez más diferenciados y refinados, sobre todo en determinados campos. Entre estas nuevas temáticas destacan las escenas y figuras fantásticas, extrañas e incluso monstruosas, que no correspondían al *modus* clásico albertiano ni al concepto de imitación de la naturaleza. Estos temas se manifestaron de diversos modos y técnicas, en la pintura, el grabado, la escultura y las artes menores; sin embargo, cabe preguntarse: ¿deben considerarse temas «antirrenacentistas»? En primer lugar, conviene precisar que no se trata de temas «nuevos» en absoluto; en el imaginario medieval, se solía asociar a monstruos como los basiliscos o los panotios con los confines de la tierra, donde poblarían un *mundus inversus*[5]. Según Aby Warburg, estos prodigios se inspiraban en gran medida en el aspecto de los dioses antiguos, a los que transformaban hasta un punto irreconocible. «*Per monstra ad astra*»: en el Renacimiento, las divinidades mitológicas recuperarían su forma clásica «original». Una idea fascinante que brinda muchas perspectivas, pero que debería reconsiderarse y ampliarse. La apertura del mundo occidental a otros continentes a finales del siglo XV y XVI, fruto de los viajes



de exploradores, comerciantes, científicos, artistas y demás, y, en general, de la cultura de la *curiositas* en ciernes, reveló otras nuevas «maravillas» a las poblaciones europeas. Estas *mirabilia* tuvieron una clamorosa acogida y se estudiaron y coleccionaron con entusiasmo[6], pero, en general, hay que subrayar que la teratología renacentista fue distinta de la medieval. Además de las estirpes más tópicas de los blemios, panotios, acéfalos, basiliscos y demás (figs. 15–16), aparecían ahora monstruos singulares, únicos, de aspecto curioso, fantástico, deforme, «contra natura»[7]. Al mismo tiempo, los descubrimientos de pueblos «diferentes» en América y Asia llevaron a una comparación con los modelos medievales tradicionales de «seres monstruosos», lo que suscitó una variedad de reflexiones, a menudo contradictorias, sobre la diversidad de la naturaleza del género humano[8]. Como prueba de este interés, puede citarse un cuadro claramente bosquiano de en torno a 1510–1520, probablemente de factura portuguesa (Lisboa, Museu Nacional de Arte Antiga), que representa una escena infernal particularmente escenográfica, con algunos elementos indios y africanos (plumas, un cuerno, etc.)[9].

Entre el gran público prevalecía la curiosidad, pero también el divertimento (*lusus*) que provocaban estos fenómenos. Estas sensibilidades frente al «otro» respondían de forma puntual al afortunado concepto de *fantasía* (φαντασία), retomado de la *Poética* de Aristóteles, según el cual era preferible la creatividad de los artistas a la imitación mecánica de la naturaleza (retomaremos este tema al final del capítulo). Un reflejo de este debate lo encontramos en las figurillas de bronce que representan animales y monstruos de todo tipo, moldes en muchos casos y, en general, elaborados con gran atención al detalle naturalista, que entre finales del siglo XV y las primeras décadas del XVI se produjeron en diversas partes de Europa, sobre todo en los núcleos de la llanura del Po, entre Venecia, Padua y alrededores (fig. 17). Las figuritas de bronce de Andrea Riccio y sus colegas, muy apreciadas en los círculos científicos y humanísticos patavinos[10], retomaban de diversas maneras conceptos y prototipos antiguos, pero también han de contemplarse con respecto a las imágenes de temática naturalista que se produjeron en los grandes centros del continente a partir de la segunda mitad del siglo XV[11]. Esta corriente dio lugar a numerosas obras maestras en miniatura, como las de Alberto Durero, Giorgio Liberale, Jacopo Ligozzi, Joris Hoefnagel y muchos otros. Estas representaciones, con su virtuosismo imitativo, se ajustaban a los criterios estéticos de la antigüedad clásica, que exaltaban la representación «fotográfica» de la naturaleza, tal y como se expone en la *Naturalis Historia* de Plinio; por tanto, no sería acertado definir estas obras como «anticlásicas» o «antirrenacentistas». Cabe señalar que tampoco se oponen a los principios del clasicismo las fantasiosas combinaciones de realismo detallado y visiones extrañas y extravagantes de un



23. Piero di Cosimo,
Incendio en el bosque,
óleo sobre tabla, 71,2 × 202 cm.
Oxford, Museo Ashmolean

Libro 1.indb 37 12/05/26 15:11

artista de la talla de Alberto Durero, como el grabado a buril de *El monstruo marino* (*Meereswunder*, fig. 18), ni las invenciones del Bosco, sobre las que ahora procede volver.

Según Marcantonio Michiel (1521), dos de los tres cuadros del Bosco de la colección veneciana de Domenico Grimani representarían, respectivamente, «el infierno», «monstruos» y «sueños[12]»: temas que se inscriben en la categoría de lo fantástico y que coinciden, no en vano, con el gusto de los eruditos coleccionistas patavinos de bronces, como el filósofo Nicolás Leónico Tomeo y el humanista Pomponio Gaurico. Por consiguiente, es lícito suponer que el ilustre cardenal veneciano adquirió las obras del Bosco como ejemplos de una tendencia artística en boga, que de alguna manera se remonta al interés por lo antiguo. Cabe destacar en particular la alusión al sueño, referida por Michiel. La temática onírica se relaciona con el aumento del interés, en esa época, por los escritos antiguos al respecto, como *El sueño de Escipión* y los *Comentarios* de Macrobio y el tratado sobre la interpretación de los sueños de Artemidoro, publicado por Aldo Manuzio en 1518. El debate sobre la naturaleza del sueño —que se consideraba profético, engañoso o incluso otras cosas— se dilucidará más adelante en el capítulo «Soñar con los ojos abiertos con el Bosco», de Ralph Dekoninck y David Zagoury; cabe destacar el impacto de la temática onírica en la producción artística contemporánea, como se desprende de la *Hypnerotomachia Poliphili* de Francesco Colonna (fig. 26) —el famoso relato ilustrado con xilografías de un sueño de inspiración dantesca, publicado en Venecia, también por Manuzio, en 1499— y del grabado a buril de Marcantonio Raimondi titulado *El sueño de Rafael* (ca. 1509), que representa a dos mujeres desnudas dormidas sobre un paisaje con un incendio al fondo y unos monstruitos en primer plano. Este grabado, que podría representar una invención pictórica del ámbito veneciano, resume de manera casi programática las diversas tendencias ilustradas hasta ahora. Habrá que retomar también este aspecto.

¿Qué tiene que ver, pues, el Bosco con lo antiguo? Los autores españoles Ambrosio de Morales, Felipe de Guevara y José de Sigüenza, que gravitaban en torno a la corte de Felipe II y a El Escorial, no tenían ninguna duda: para ellos, el pintor debía ser valorado en términos clasicistas (Fernando Checa Cremades lo comenta más adelante en esta obra). Sin embargo, para el espectador moderno, las obras «caleidoscópicas» del Bosco resultan opuestas a las composiciones ordenadas de sus principales contemporáneos florentinos y venecianos. Mientras que las obras renacentistas italianas se basan en esquemas proporcionales y modelos matemáticos, que tienden a reducir el número de protagonistas y a establecer una división equilibrada entre figuras principales y secundarias, marcada por ese vacío «rítmico» que se consideraba esencial para articular la historia representada, las pinturas del Bosco se presentan sin ninguna



compositio aparente. Estas obras, con una (sobre)abundancia de detalles y una proliferación de figuritas humanas, animales y de todo tipo, presentan un estilo «aditivo», todo lo contrario del sistema «sintáctico» tan apreciado por Leon Battista Alberti[13]. Al autor de *pictura*, las pinturas del artista de Bolduque —si las hubiera llegado a conocer— le habrían parecido ejemplos de ese estilo *dissolutus* que tanto criticaba en el arte de un pintor italiano contemporáneo suyo como Pisanello. Ciertas obras de este último, que fue un artista de gran éxito en la primera mitad del siglo XV, se parecen a grandes tapices: por ejemplo, los frescos de Mantua con escenas de la historia de Arturo (1447–ca. 1448, fig. 19)[14]. También algunas pinturas del Bosco se asemejan a tapices, como *El jardín de las delicias* (fig. 13) y *El carro de heno* (fig. 11); de hecho, como veremos más adelante, estas representaciones se prestaban perfectamente a ser tejidas. En los siglos XV y XVI, el tapiz (como conviene recordar) era el arte más apreciado y más caro; los príncipes europeos rivalizaban entre sí por el esplendor de sus tapicerías.

En los primeros años del siglo XVI, varios ciclos de tapices de temas exóticos y extraños, inspirados en los descubrimientos y en las conquistas de ultramar de los portugueses, fueron adquiridos por los principales gobernantes del continente, como Felipe el Hermoso, Maximiliano I, Enrique VIII, Carlos V y Francisco I. Un tapiz interesantísimo que, por desgracia, está recortado por los bordes, actualmente en la colección del Museo de Artes Decorativas de Lisboa, y que representa un desfile triunfal con cinco jirafas, un elefante y muchas figuras pintorescas, se confeccionó, con toda probabilidad, para el rey Manuel de Portugal, como parte de una serie titulada *À la manière de Portugal et de Indie*, y puede datarse en torno a 1500–1505 (fig. 20)[15]. La obra recuerda en más de un sentido *a El jardín de las delicias* del Bosco, lo que abre la puerta a observaciones e hipótesis prometedoras (fig. 22). La jirafa es un elemento que conecta la obra maestra bosquiana con el mundo extraeuropeo: en este caso concreto, el Bosco retomó el motivo de la jirafa de un dibujo del viajero italiano Ciriaco de Ancona, que se conserva en la Biblioteca Medicea Laurenciana de Florencia (fig. 21) y que fue copiado en varias ocasiones, por ejemplo, en las *Historiae Senenses* de Sigismondo Tizio (a finales del siglo XV)[16]. En términos más generales, se refuerza, por un lado, la idea de que *El jardín de las delicias* era la expresión de una tradición de arte cortesano de altísimo nivel con todas sus implicaciones ideológicas, didácticas y sociales, y, por otro, se acentúa la sospecha de que los cuatro tapices monumentales del Bosco, producidos en un principio para Francisco I de Francia y luego retomados para los altos jerarcas de los Habsburgo, se inscriben en una tradición de ciclos de tapices con temas triunfales, exóticos y fantásticos, emprendida hacia 1500 en los ámbitos de las casas reinantes más ambiciosas y poderosas de Europa central y meridional.

24. Giuseppe Maria Mitelli, *Museo Cospiano (Bolonia)*, grabado, 284 × 435 mm

25. Detalle de la decoración de una pilastra con motivos monstruosos. Belém (Lisboa), Monasterio de los Jerónimos, claustro

