

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΚΡΗΤΗΣ  
ΦΙΛΟΣΟΦΙΚΗ ΣΧΟΛΗ  
ΤΜΗΜΑ ΙΣΤΟΡΙΑΣ ΚΑΙ ΑΡΧΑΙΟΛΟΓΙΑΣ  
Π.Μ.Σ ΣΤΗΝ ΙΣΤΟΡΙΑ ΤΗΣ ΤΕΧΝΗΣ

ΔΙΠΛΩΜΑΤΙΚΗ ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ

# Ο ΙΕΡΩΝΥΜΟΣ ΜΠΟΣ ΣΤΗΝ ΙΣΠΑΝΙΚΗ ΓΡΑΜΜΑΤΕΙΑ

(16<sup>ος</sup> – 18<sup>ος</sup>)

ΝΙΟΒΗ ΓΙΑΝΝΕΤΑΚΗ

ΕΠΙΒΛΕΠΩΝ ΚΑΘΗΓΗΤΗΣ: ΠΑΝΑΓΙΩΤΗΣ ΙΩΑΝΝΟΥ

Ρέθυμνο, 2011

*«Μια συζήτηση (για τον Ιερώνυμο Μπος) δεν είναι μόνο πέραν των δυνατοτήτων αυτού του τόμου, αλλά, φοβάμαι, και πέραν της ικανότητας του συγγραφέα. Απομονωμένο και απρόσιτο, το έργο του Μπος αποτελεί νησίδα στο ρεύμα αυτής της παράδοσης, τις απαρχές και το χαρακτήρα της οποίας έχω προσπαθήσει να περιγράψω... Έχουμε ανοίξει μερικές τρύπες στην πόρτα του κλειδωμένου δωματίου, αλλά με κάποιον τρόπο δεν βλέπουμε ώστε να βρούμε το κλειδί... Όλο αυτό είναι πολύ υψηλό για το πνεύμα μου, προτιμώ να το παραλείψω...»*

Erwin Panofsky

## **ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ**

|   |           |
|---|-----------|
| Εισαγωγή.....   | 2 - 18    |
| <u>Κεφάλαιο 1</u> : Η φλαμανδική ζωγραφική στην Ισπανία.....  | 19 - 24   |
| <u>Κεφάλαιο 2</u> : Ο Μπος ως ζωγράφος δαιμόνων και τεράτων. “ Los disparates de Jeronimo Bosco”, “Los sueños del Bosco”..... | 25 - 46   |
| <u>Κεφάλαιο 3</u> : Ο Μπος ως ηθικολόγος.....   | 47 - 64   |
| <u>Κεφάλαιο 4</u> : Ο Μπος ως δημιουργός «άσεμων έργων» (pinturas lascivas).....  | 65 - 76   |
| <u>Κεφάλαιο 5</u> : Πρώτες μορφολογικές μελέτες: Antonio Palomino, Antonio Ponz, Marcos Antonio Orellana.....                 | 77 – 88   |
| Κατάλογος εικόνων.....  | 89- 108   |
| Βιβλιογραφία.....   | 109 - 119 |

## ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Τα έργα του Ιερώνυμου Μπος επιχείρησαν να προσεγγίσουν αρκετοί συγγραφείς από το 16<sup>ο</sup> αιώνα μέχρι και σήμερα. Ιερείς, ποιητές, θεατρικοί συγγραφείς, νομομαθείς, ιστορικοί τέχνης, ψυχίατροι, ψυχολόγοι, χημικοί· ο καθένας δίνοντας τη δική του ερμηνεία συνετέλεσαν άλλοι λιγότερο και άλλοι περισσότερο στις κύριες απόψεις που σήμερα συναντούμε. Οι σύγχρονοι μελετητές επηρεάστηκαν από τα κείμενα των προγενέστερων, όσο βέβαια και αν η μεθοδολογική τους προσέγγιση είναι διαφορετική· για παράδειγμα η άποψη του Σιγκουένθα ότι τα έργα του Ιερώνυμου Μπος συνιστούν μια σάτιρα για τις διαστροφές των ανθρώπων βρίσκει σύμφωνους αρκετούς μελετητές<sup>1</sup> και σήμερα. Ακόμα και η υπερβολική κατ'εμέ άποψη σχετικά με τον αθεϊσμό του ζωγράφου και τη συμμετοχή του σε κάποια αίρεση συναντάται και σε σύγχρονα κείμενα.<sup>2</sup>

Στην παρούσα εργασία στόχος μου είναι να διερευνήσω την υποδοχή των έργων του Μπος, μέσα από κείμενα Ισπανών συγγραφέων κατά την περίοδο των 16<sup>ου</sup>, 17<sup>ου</sup> και 18<sup>ου</sup> αιώνων. Κεντρικοί άξονες της εργασίας μου αποτέλεσαν τα εξής ζητήματα: Πρώτον η ένταξη των απόψεων των συγγραφέων στις ιστορικές συνθήκες της εκάστοτε περιόδου (εμπορικές, δυναστικές, θρησκευτικές σχέσεις με τη Φλάνδρα). Δεύτερον η εξάρτηση των συγγραφέων από τις κυρίαρχες ιδέες που επικρατούσαν σε κάθε περίοδο σε άλλες χώρες, στην Ιταλία, στη Φλάνδρα, στη Γαλλία· όπως, για παράδειγμα, τα διατάγματα της συνόδου του Τρέντο, η προσπάθεια ανάδειξης της ζωγραφικής ως ελευθέριας τέχνης (και κατ'επέκταση την αναβάθμιση της κοινωνικής θέσης του ζωγράφου), τα ιδεώδη του Διαφωτισμού επηρέασαν τις απόψεις των συγγραφέων, όπως θα δούμε εκτενέστερα παρακάτω. Ως εκ τούτου, η άποψη τους δε μου φαίνεται ανεξάρτητη τις περισσότερες φορές από ανάλογες

<sup>1</sup> Βλ. Mela Escherich, «Eine politische Satire von Hieronymus Bosch», *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, τόμ. 9 (1940), σ. 190· Andrew Pigler, «Astrology and Jerome Bosch», *The Burlington Magazine*, τόμ. 92, τχ. 566 (1950), σ. 136· Lotte Brand Philip, «The Prado Epiphany by Jerome Bosch», *The Art Bulletin*, τόμ. 35, τχ. 4 (1953), σ. 292· Louis Van den Bossche, *Jérôme Bosch*, Diest, Pro arte, 1944.

<sup>2</sup> Βλ. Wilhelm Fraenger, *Hieronymus Bosch*, Ν.Υόρκη, G.P. Putnam's Sons, 1983, σ. 8, 17-21.

απόψεις Ιταλών, Φλαμανδών και αργότερα Γάλλων συγγραφέων, οι οποίοι υπήρξαν τα πρότυπα τους· τέλος η αναπόφευκτη εξάρτηση των αυλικών κυρίως συγγραφέων από τις πολιτικές προτεραιότητες των μοναρχών αποτυπώνεται εμφανώς στα κείμενα τους.

Προκειμένου να εξετάσω αυτά τα ζητήματα μελέτησα τα διάφορα κείμενα των συγγραφέων εντάσσοντάς τα αρχικά στο κοινωνικό, πολιτικό πλαίσιο της περιόδου, εξετάζοντας τις σχέσεις τους με τον εκάστοτε βασιλιά, αλλά και με τους σημαντικότερους λόγιους της εποχής. Εν συνεχεία, παραθέτοντας τα αποσπάσματα που αναφέρονται στον Μπος, προσπαθώ να ερμηνεύσω την άποψη τους, το λόγο επιδοκιμασίας ή αποδοκιμασίας τους απέναντι στα έργα του· αναπόφευκτα κάποιες φορές καταλήγω στη διαπίστωση περί μη αυθεντικότητας των απόψεων τους.

Στο πρώτο κεφάλαιο παρουσιάζεται μια σύντομη επισκόπηση της παρουσίας έργων φλαμανδικής<sup>3</sup> τέχνης στην Ισπανία καθώς η περίπτωση της συλλογής έργων του Ιερώνυμου Μπος δεν αποτελεί εξαίρεση. Οι Ισπανοί και κυρίως ο βασιλιάς και οι αυλικοί ήδη από το 14<sup>ο</sup> αιώνα έδειξαν ιδιαίτερη προτίμηση στα φλαμανδικά έργα. Στα επόμενα κεφάλαια κατηγοριοποιώ τους συγγραφείς, ανάλογα με την κριτική που ασκούν ή σύμφωνα με τη γενικότερη άποψη τους απέναντι στα έργα του Μπος. Η κατηγοριοποίηση ακολουθεί, σε έναν βαθμό τουλάχιστον, χρονολογική σειρά εφόσον κάποιοι απαντούν σε ήδη διατυπωμένες προηγούμενες απόψεις. Κατέληξα έτσι σε τέσσερις κυρίαρχες οπτικές, χωρίς αυτό να σημαίνει ότι δεν υπάρχουν και άλλοι συγγραφείς, οι οποίοι μνημονεύουν τον Μπος, αλλά προτίμησα να τους παραλείψω καθώς πρόκειται για σύντομες και ουδέτερες αναφορές.<sup>4</sup> Στην πρώτη κατηγορία εντάσσω τους συγγραφείς, οι οποίοι μη μπορώντας ή μη θέλοντας να κατανοήσουν τα έργα του Μπος, τα χαρακτηρίζουν «disparates», ασυνάρτητα, ακατανόητα ή τα συνδέουν με τον κόσμο των ονείρων. Σε αυτή την κατηγορία προτίμησα να συμπεριλάβω και τον Φίλιππο ΙΙ, κρίνοντας καθαρά από τα δικά του λόγια (από τις επιστολές του προς τα παιδιά του) και όχι από τις ερμηνείες των μεταγενέστερων μελετητών, οι οποίοι θεωρούν ότι ο Φίλιππος συνέλεγε έργα του Μπος, εξαιτίας μιας ηθικής του περιέργειας, χωρίς βέβαια αυτό να σημαίνει ότι δε θα ληφθούν αυτές

<sup>3</sup> Η Φλάνδρα ήταν μια από τις δεκαεπτά περιοχές που απάρτιζαν τις Κάτω Χώρες. Οι Ισπανοί συγγραφείς όμως, αναφερόμενοι σε φλαμανδικά έργα, εννοούν όλες τις βόρειες περιοχές των Κάτω Χωρών, συμπεριλαμβανομένης και της Βραβάντης.

<sup>4</sup> Ενδεικτικά αναφέρω το έργο του Baltasar Porreño, *Dichos y hechos del Señor Rey Don Felipe Segundo* (1628), του Lázaro Díaz del Valle, *Origen y yllustración del nobilíssimo y real arte de la pintura* (1656) και του Bartolomé Leonardo de Argensola, *Sátira del incógnito* στο *Rimas de Lupercio y Bartolomé Leonardo de Argensola* (1602).

υπόψη. Έπειτα στην δεύτερη κατηγορία, ασχολούμαι με τους συγγραφείς, οι οποίοι προσδίδουν στα έργα του Μπος ηθικό-διδακτικό περιεχόμενο· προσωπικά θεωρώ ότι οι συγκεκριμένοι συγγραφείς απαντούν σε αυτούς που χαρακτηρίζουν τα έργα του Μπος «disparates». Από τη μια οι απεικονίσεις των γυμνών μορφών του, όντων του ζωικού βασιλείου και των τερατόμορφων φιγούρων του και από την άλλη η δύσκολη κατανόηση των έργων του Μπος, λόγω της σύγχυσης που θεωρούνταν ότι εμπεριέχεται σε αυτά, μόνο συναισθήματα ευλάβειας δεν προκαλούσαν. Οι συγγραφείς αυτοί θέλοντας να παραμείνουν πιστοί στα διατάγματα της συνόδου (και στον ευλαβικό χαρακτήρα των έργων τέχνης που αυτή επέβαλλε) και συνάμα να δικαιολογήσουν την προτίμηση του Φιλίππου ΙΙ στα έργα του Μπος αναζητούν το ηθικό διδακτικό περιεχόμενο στα έργα του. Στην τρίτη κατηγορία, μελετώ τους συγγραφείς που θεωρούν τα έργα του «lascivas», δηλαδή άσεμνα, και τα επικρίνουν· γράφουν κατά το 17<sup>ο</sup> αιώνα, κατά τη διάρκεια του οποίου τα γεγονότα που λαμβάνουν χώρα στην Ισπανία, όπως ο Τριακονταετής Πόλεμος, η προσπάθεια ανάδειξης της ισπανικής τέχνης στην υπόλοιπη Ευρώπη, επηρεάζουν τους συγγραφείς με αποτέλεσμα να ασκούν αρνητική κριτική σε ο,τιδήποτε μη ισπανικό και δη φλαμανδικό. Τέλος στην τέταρτη κατηγορία αναλύω τα γραπτά αυτών που προσεγγίζουν ‘μορφολογικά’ τα έργα του Μπος, έχοντας ενστερνιστεί εμφανώς τα ιδεώδη του Διαφωτισμού.

Αναφορικά με τους συγγραφείς που συμπεριέλαβα στην εργασία μου: στην πλειονότητά τους ανήκουν στον καλλιτεχνικό και θρησκευτικό χώρο· η μειοψηφία ανήκει στον ποιητικό και θεατρικό χώρο. Συμπεριέλαβα αυτούς τους συγγραφείς καθώς θεώρησα ενδιαφέρουσες τις αναφορές τους με δεδομένο ότι στο θέατρο εκείνη την περίοδο είχαν πρόσβαση και τα λαϊκά στρώματα άρα λειτουργούσε τρόπος τινά και ως μέσο διάδοσης των κυρίαρχων απόψεων· σε αντίθεση με το Εσκοριάλ, το παλάτι του βασιλιά και τους υπόλοιπους χώρους, στους οποίους φυλάσσονταν τα έργα του Μπος και δεν άνοιγαν συχνά τις πόρτες τους· καθώς και με τα κείμενα της εποχής, τα οποία πιθανότατα είχαν περιορισμένο αναγνωστικό κοινό καθώς το 80% του πληθυσμού δεν ήξερε να διαβάσει. Επιπροσθέτως θα αναλύσω αρκετές αναφορές ποιητών στον Μπος, οι οποίοι παραλληλίζονται μεταγενέστερα από τους μελετητές τους ως ο «Μπος των ποιητών», καθώς πραγματεύονται στα κείμενα τους ίδια θέματα με τον εν λόγω καλλιτέχνη (όπως ο Κεβέδο, ο Γόνδορα και ο Γκραθιάν) και δεδομένου ότι τα έργα του Μπος στην Ισπανία δεν ενέπνευσαν μόνο τους ζωγράφους

και τους συλλέκτες, αλλά και τους λογοτέχνες, οι οποίοι άντλησαν θέματά τους από τις απεικονίσεις του Μπος.

Οι συγγραφείς που ανήκαν στον καλλιτεχνικό και θρησκευτικό χώρο άντλησαν τα πρότυπα τους αρχικά από Ιταλούς και Φλαμανδούς συγγραφείς και από τις αρχές του 18ου αιώνα από Γάλλους συγγραφείς. Τα γραπτά τους εντάσσονται σε ένα γενικότερο κλίμα ιστοριογραφίας της τέχνης, όπως θα δούμε παρακάτω.

Από το 15<sup>ο</sup> αιώνα καλλιτέχνες και θεωρητικοί, αρχικά σε ιταλικά και φλαμανδικά περιβάλλοντα και έπειτα σε ισπανικά, γαλλικά, γερμανικά και αγγλικά, αναπτύσσουν συγκροτημένες σκέψεις γύρω από πρακτικά και θεωρητικά ζητήματα περί τέχνης. Είναι ενδεικτικό της καθυστέρησης συγγραφής τέτοιων κειμένων σε ισπανικά περιβάλλοντα ότι μόνο στα 1600 ο Γκουτιέρεθ δημοσίευσε το πρώτο κείμενο περί τέχνης στην καστιλιανική γλώσσα.<sup>5</sup> Οι Ισπανοί συγγραφείς παραπέμπουν σε γραπτά λατίνων, Ιταλών, Φλαμανδών και Γάλλων συγγραφέων· ακόμη όμως και στην περίπτωση που δεν παραπέμπουν άμεσα, γίνεται εμφανές ότι έχουν διαβάσει κείμενα τους και υιοθέτησαν τις ιδέες τους, προσπαθώντας βέβαια να τις προσαρμόσουν στα ισπανικά δεδομένα.

Κατά τη διάρκεια του 17<sup>ου</sup> αιώνα λοιπόν Ισπανοί θεωρητικοί και ζωγράφοι έγραψαν και δημοσίευσαν πληθώρα κειμένων, στα οποία ασχολούνται κυρίως με τρία ζητήματα: πρώτον, την αναζήτηση της ηθικής σκοπιμότητας των έργων τέχνης και την επιβολή εικονογραφικών προτύπων στους ζωγράφους, σύμφωνα με τα διατάγματα της συνόδου του Τρέντο· δεύτερον, την ένταξη της ζωγραφικής στις ελευθέρια τέχνες, πάγιο αίτημα των ζωγράφων από το 16ο αιώνα· τρίτον, την ανάδειξη της Ισπανικής τέχνης, η οποία πίστευαν ότι ήταν υποτιμημένη τους περασμένους αιώνες από τους ξένους συγγραφείς, ακόμα και από τους βασιλείς τους, οι οποίοι επέλεγαν ξένους καλλιτέχνες για τη διακόσμηση των εκκλησιών και των παλατιών· προς επίτευξη αυτού του σκοπού, δημοσιεύτηκαν πολλά έργα με βιογραφίες καλλιτεχνών, εστιάζοντας στους Ισπανούς καλλιτέχνες, καθώς και σε περιγραφές μνημείων, παλατιών, πόλεων της Ισπανίας, προκειμένου να προβάλλουν την ισπανική κουλτούρα.

Τα διατάγματα της συνόδου του Τρέντο και τα ιταλικά αντι-μεταρρυθμιστικά κείμενα υπήρξαν καταλυτικά στη διαμόρφωση των απόψεων των Ισπανών συγγραφέων από τα τέλη του 16ου αιώνα και μετά. Το τελευταίο διάταγμα της

<sup>5</sup> Gutiérrez de los Ríos Gaspar, *Noticia general para la estimación de las artes*, Μαδρίτη, Pedro de Madrigal, 1600.

συνόδου αφορούσε τις εικόνες.<sup>6</sup> Αν και το συγκεκριμένο διάταγμα ήταν αρκετά συνοπτικό, δημοσιεύτηκαν διάφορα συγγράμματα, κυρίως από εκκλησιαστικούς παράγοντες της ιταλικής χερσονήσου, στα οποία αναλύεται περισσότερο το περιεχόμενό του. Οι εικόνες μετά από τη λήξη της συνόδου συνέβαλαν σημαντικά στην ενίσχυση των καθολικών δογμάτων.

Αρκετοί Ισπανοί θεολόγοι, όπως συνέβαινε και στο σύνολο του Καθολικού κόσμου, δημοσίευσαν πραγματείες αναλύοντας το σκοπό της θρησκευτικής εικονογραφίας και προσπάθησαν να υποδείξουν την εφαρμογή των διαταγμάτων της συνόδου. Σε αυτό το πλαίσιο, το *decorum*, η καταλληλότητα δηλαδή, και η εικονογραφική ακρίβεια υπήρξαν το επίκεντρο του ενδιαφέροντος των συγγραφέων της Αντιμεταρρύθμισης. Επί παραδείγματι: Ο καρδινάλιος Μπορομέο (Carlo Borromeo) υποστήριξε στο έργο του *Instructiones fabricae et supellectilis ecclesiasticae* που δημοσιεύτηκε στα 1577 στα λατινικά ότι οι άγγελοι έπρεπε να απεικονίζονται με φτερά, οι άγιοι με φωτοστέφανο, ενώ αν υπήρχε κάποιος άγιος που δε μπορούσε να αναγνωρισθεί εικονογραφικά έπρεπε να αναγράφεται το όνομα του, για να μη δημιουργείται σύγχυση στο θεατή· οι απεικονίσεις του ζωικού βασιλείου δεν επιτρεπόταν να τοποθετούνται σε εκκλησιαστικούς χώρους, μόνο αν το επέβαλλε το θέμα του έργου.<sup>7</sup> Στο ίδιο πνεύμα, ο Φαμπριάνο (Gilio da Fabriano) υποστήριζε ότι για να είναι κάτι όμορφο συνολικά πρέπει να είναι σαφές και εύληπτο.<sup>8</sup> Ο ποιητής και κριτικός της τέχνης Μποργκίνι (Raffaello Borghini) παρότρυνε τους ζωγράφους να απεικονίζουν θέματα από την Αγία γραφή με απλό και καθαρό τρόπο, ώστε να μπορεί ο θεατής να κατανοεί τις σκηνές και να οδηγείται στη μετάνοια.<sup>9</sup> Αντίστοιχα, ο καρδινάλιος Παλεότι υποστήριζε ότι οι ζωγράφοι πρέπει να απεικονίζουν τις

<sup>6</sup> Στο εικοστό πέμπτο διάταγμα της συνόδου βρίσκονται οι αναφορές στην καταλληλότητα των θρησκευτικών εικόνων, όσον αφορά το μέρος που προορίζονται και η βασική αρχή δημιουργίας τους. Σύμφωνα με αυτό οι καλλιτέχνες όφειλαν μέσω των εικόνων τους να προκαλούν την ευλάβεια στον πιστό διδάσκοντάς τον και προτρέποντάς τον να μιμηθεί τον τρόπο ζωής των αγίων. Για την επίτευξη αυτού του σκοπού δε θα έπρεπε να υπάρχει τίποτα ασαφές, ακατάλληλο και ανακριβές στο περιεχόμενο των εικόνων, το οποίο θα ελεγχόταν από εκκλησιαστικούς φορείς.

Για το κείμενο του διατάγματος της συνόδου του Τρέντο σχετικά με τις εικόνες, βλ. *The canons and decrees of the council of Trent*, Schroeder (μτφ), Tan Books and Publishers, 1978, σ. 214-217. Για τη σύνοδο του Τρέντο και τα διατάγματα βλ. Theodore A. Buckley, *The canons and decrees of the Council of Trent*, Λονδίνο, George Routledge, 1851. James Waterworth, *The canons and decrees of the sacred and oecumenical Council of Trent*, Λονδίνο, C. Dolman, 1848. Hubert Jedin, *Geschichte des Konzils von Trent*, Freiburg, Herder, 1975. Martin Chemnitz, *Examination of the Council of Trent*, Concordia, 2008.

<sup>7</sup> Carlo Borromeo, *Instructiones fabricae et supellectilis ecclesiasticae*, Μιλάνο, 1577. Συμβουλευτήκα τη μετάφραση της Evelyn Voelker, *Charles Borromeo's Instructiones fabricate et supellectilis ecclesiasticae, 1577, a translation with commentary and analysis*, 1977, τόμ. 1, σ. 59-60.

<sup>8</sup> Gilio da Fabriano, *Due Dialoghi*, Camerino 1564, σ. 115.

<sup>9</sup> Raffaello Borghini, *Il Riposo*, 1584. Συμβουλευτήκα την αγγλική μετάφραση του Liloyd H. Ellis Jr., University of Toronto Press, 2007, σ. 73.



μορφές με σαφήνεια, καθώς τα έργα τους παίζουν το ρόλο των βιβλίων για τους αμαθείς. Θεωρούσε ότι η θεματική πολλών έργων είναι τόσο ασαφής και αντιφατική που, αντί να προάγουν την ευλάβεια και τη διδασχή, μπερδεύουν το θεατή· το αποτέλεσμα αυτού είναι να χάνεται η ευλαβική σκοπιμότητα της εικόνας και ο θεατής να μην κατανοεί την εικονογραφική τάξη. Οι ζωγράφοι όφειλαν να απεικονίζουν απλώς αυτό που έχει προταθεί από τους πατέρες και έχει αποδεχτεί η Εκκλησία, χωρίς να προσθέτουν ή να αλλάζουν κάτι. Επίσης, ο Παλεότι προσθέτει, ότι θα ήταν καλό, ο ζωγράφος να αναγράφει το όνομα της ιερής πράξης ή του αγίου που απεικονίζει, αν αυτά δεν είναι γνώριμα.<sup>10</sup>

Οι υποτυπώδεις ελευθερίες που αναγνωρίζονταν στους ζωγράφους ήταν πολύ συγκεκριμένες και πάντα στοχευμένες στη σαφή ανάγνωση του έργου. Για τους θεολόγους Μολάνους και Ποσεβίνο επιτρεπόταν η χρήση των αλληγορικών συνθέσεων στις εικόνες, αλλά εφόσον το θέμα που απεικονιζόταν έβρισκε σύμφωνες τις εκκλησιαστικές αρχές.<sup>11</sup> Οι γυμνές φιγούρες απαγορευόντουσαν στα έργα που θα τοποθετούνταν στην Εκκλησία· σύμφωνα με τον Παλεότι και τον Μπορομέο η απαγόρευση αυτή έπρεπε να εφαρμοστεί και στους ιδιωτικούς χώρους.<sup>12</sup> Στην ίδια λογική ο Φαμπριάνο σχολίαζε ότι ακόμα κι αν επιβάλλεται από τις βιβλικές σκηνές η απεικόνιση γυμνών μορφών, ο καλλιτέχνης πρέπει να προσθέτει σε αυτές ένα ύφασμα στα γεννητικά όργανα.<sup>13</sup> Ο Μολάνους αρνιόταν ακόμα και τη γυμνή αναπαράσταση του νεογέννητου Χριστού, ενώ ο Ποσεβίνο απέρριπτε καθολικά το γυμνό θεωρώντας ότι όποιος είναι αξιοπρεπής δεν τολμάει να δει ούτε τον εαυτό του γυμνό.<sup>14</sup>

Το ζήτημα επίσης της σημασίας των εικόνων ως κίνητρο ευλάβειας, τέθηκε από πολλούς συγγραφείς. Ο Παλεότι, σημείωνε ότι μια ζωγραφική απεικόνιση συμβάλλει στη συναισθηματική εμπλοκή του θεατή περισσότερο από ο,τιδήποτε άλλο. Αντίστοιχα, ο Κομανίνι θεωρούσε ότι τα έργα τέχνης σε μια εκκλησία λειτουργούν επαρκέστερα στη μεταβίβαση των μηνυμάτων της εκκλησίας σε όλους τους θεατές – λόγιους και αμαθείς, οι οποίοι βλέπουν μπροστά τους απεικονίσεις της Αγίας γραφής χωρίς να χρειάζεται να διαβάσουν.<sup>15</sup> Ο Φαμπριάνο παρότρυνε τους ζωγράφους να

<sup>10</sup> Gabriele Paleotti, *Discorso intorno alle imagini sacre e profane* (Μπολώνια 1582). Συμβουλευτήκα την έκδοση Davidis Sartorii, *De sacris et profanis imaginibus*, Ινγκολστατ, 1594, σ. 288-292.

<sup>11</sup> Johannes Molanus, *De Historia SS. imaginum et picturarum*, Λουβέν 1594, σ. 38-39. Antonio Possevino, *Tractatio de poesi et Pictura*, 1594, κεφ.25.

<sup>12</sup> Carlo Borromeo, *Acta Ecclesiae Mediolanensis*, Μπρέσια, Societas Brixianensis, 1603, τόμ. 2, σ. 496.

<sup>13</sup> Fabriano, όπ.π., σ. 104.

<sup>14</sup> Johannes Molanus, όπ.π., σ. 65-68. Possevino, όπ.π., κεφ. 27.

<sup>15</sup> Gregorio Comanini, *Il Figino* (Μάντοβα, 1591). Συμβουλευτήκα την έκδοση των Ann Doyle-Anderson, Giancarlo Maiorino. *The Figino*, University of Toronto Press, 2001, σ. 60.

απεικονίζουν μια σκηνή με αληθοφάνεια, χωρίς να τους απασχολεί η εξωτερική και σωματική ομορφιά των μορφών· αν θέλουν να απεικονίσουν το μαρτύριο ενός αγίου ή τα πάθη του Χριστού, χρειάζεται να επικεντρωθούν στην εκφραστικότητα των μορφών και στην τραγικότητα της απόδοσης του θέματος.<sup>16</sup> Ο Μολάνους αφιέρωσε τα δύο τελευταία βιβλία του στην καθοδήγηση της απεικόνισης των θρησκευτικών μορφών, ενώ ο Ποσεβίνο έγραφε ότι ο ζωγράφος πρέπει να νιώθει ο ίδιος το δέος εάν θέλει πραγματικά να το μεταφέρει στο θεατή.<sup>17</sup>

Σύμφωνα με τα παραπάνω, γίνεται εύκολα κατανοητό ότι οι συγγραφείς επεδίωκαν να επιβάλλουν στους καλλιτέχνες τη δημιουργία εκφραστικών συνθέσεων προκειμένου να υποβάλουν συγκινησιακά τους θεατές και να τους μεταδώσουν αποτελεσματικότερα τα κηρύγματα και τα δόγματα της Εκκλησίας.

Οι παραπάνω ιδέες επηρέασαν εμφανώς τους Ισπανούς συγγραφείς, πράγμα που αποδεικνύεται από τις απόψεις τους, τις οποίες θα εξετάσουμε παρακάτω, αλλά και από τις άμεσες παραπομπές τους στους προαναφερθέντες συγγραφείς. Πέρα από ελάχιστες εξαιρέσεις, οι Ισπανοί συγγραφείς, σε αντίθεση με τους Ιταλούς, δεν ήταν ιερωμένοι.<sup>18</sup> Στην Ισπανία μετά τη λήξη της συνόδου του Τρέντο δεν γράφτηκαν αυτούσια κείμενα σχετικά με την απεικόνιση των μορφών στις εικαστικές τέχνες (με εξαίρεση το κείμενο του Σιγκουένθα). Η συγγραφή τέτοιου είδους κειμένων συναντάται το 17ο αιώνα με τον ίδιο στόχο, δηλαδή την υπόδειξη της ηθικής και διδακτικής σκοπιμότητας των έργων τέχνης. Οι Ισπανοί συγγραφείς ασχολήθηκαν με ζητήματα καταλληλότητας και εικονογραφικής αληθοφάνειας θεωρώντας ταυτόχρονα απαραίτητο τον εκκλησιαστικό έλεγχο σε οποιαδήποτε καινούργια εικονογραφική απεικόνιση. Βλέπουμε συχνά, όπως θα φανεί και παρακάτω, την προσπάθεια τους να αποδώσουν διδακτική σημασία στα έργα τέχνης- και στα έργα του Μπος- και να φροντίζουν για την τήρηση του decorum.

<sup>16</sup> Fabriano, όπ.π., σ. 86.

<sup>17</sup> Ο σχολιασμός των παραπάνω κειμένων προέρχεται από το βιβλίο του Anthony Blunt, *Artistic theory in Italy*, Οξφόρδη, Clarendon Press, 1940, σ. 103-136. Ενδεικτική βιβλιογραφία για το σχολιασμό αυτών των κειμένων: Charles Dejob, *De l'influence du Concile de Trente sur la littérature et les beaux-arts chez les peuples catholiques*, Παρίσι, 1884. Christian Hecht, *Katholische Bildertheologie im Zeitalter von Gegenreformation und Barock: Studien zu Traktaten von Johannes Molanus, Paleotti und anderen Autoren*, Gebr.Mann, Βερολίνο, 1997. Ilaria Bianchi, *La politica delle immagini nell'età della controriforma*, Μπολώνια, Compositori, 2008.

<sup>18</sup> Εξαίρεση αποτελεί το συνυπογεγραμμένο από πολλούς συγγραφείς, *Copia de los pareceres y censuras sobre el abuso de las figuras y pinturas lascivas y deshonestas*, το οποίο κυκλοφόρησε στα 1632. Ακόμη το κείμενο του Αγιάλα (Interián de Ayala), *El pintor cristiano y erudito* (το οποίο εκδόθηκε μόνο στα 1730) και το κείμενο του Άρθε (Diego de Arce), *Diálogos del pintor cristiano*, το οποίο χρονολογείται στις αρχές του 17<sup>ου</sup> αιώνα.

Ο Σιγκουένθα, ο οποίος γράφει στα 1595 είναι πιο μετριοπαθής στις απόψεις τους συγκριτικά με μεταγενέστερους συγγραφείς, όπως ο Μπουτρόν, ο Καρντούτσο ή ο Πατσέκο.<sup>19</sup> Ο Σιγκουένθα απέδωσε ηθικό-διδασκτικό σκοπό στην τέχνη. Γράφει συγκεκριμένα ότι ο σκοπός της ζωγραφικής είναι να προκαλεί συναισθήματα ευλάβειας στον πιστό («los santos se han de pintar de manera que no quiten la gana de rezar en ellos, antes pongan devoción, pues el principal efecto y fin de su pintura, ha de ser esta»). Υποστήριξε την καταλληλότητα και τη σαφήνεια στη ζωγραφική, χωρίς όμως να απορρίπτει τα μυθολογικά θέματα, βρίσκοντας και σε αυτά μια ηθικό-διδασκτική σημασία. Δεν επέκρινε τις γυμνές μορφές στα έργα τέχνης, με την προϋπόθεση ότι αυτές θα έπαιζαν δευτερεύοντα και όχι πρωτεύοντα ρόλο στη σύνθεση («en las figuras que representan personas bajas, que se induzen en la historia no mas de para servicio, ó carga, ó oficios bajos, se permiten desnudos, y mostrar en ellos el arte; mas no se ha de permitir en las personas principales, graves, honestas»).<sup>20</sup>

Από τα μέσα του 17<sup>ου</sup> αιώνα η αρνητική κριτική που ασκήθηκε στα έργα που θεωρούνταν ‘άσεμνα’ ήταν αρκετά αυστηρή. Απόρροια της εφαρμογής των διαταγμάτων της Συνόδου και των κειμένων που ακολούθησαν ήταν η αποδοκιμασία τέτοιου είδους έργων. Ο όρος ‘pinturas lascivas’ που χρησιμοποιούσαν στην Ισπανία γι’αυτά τα έργα, χρησιμοποιήθηκε από τους συγγραφείς ποικιλοτρόπως. Αρχικά με τον όρο αυτό, υποδηλώνονταν η ερωτική διάθεση στα έργα τέχνης και την συνέδεαν με τις γυμνές μορφές. Η απεικόνιση του γυμνού επιτρεπόταν σε πολύ συγκεκριμένα θέματα, όπως αυτό της Σουζάνας με τους πρεσβυτέρους. Μέσα στο γενικότερο κλίμα απόρριψης του γυμνού, εκφράζονταν και πιο μετριοπαθείς απόψεις σχετικά με την απαγόρευσή του τουλάχιστον σε δημόσιους χώρους.<sup>21</sup>

Το 17<sup>ο</sup> αιώνα οι Ισπανοί συγγραφείς άρχισαν να αντιγράφουν τους Ιταλούς αναπαράγοντας αυτούσιες κάποιες φορές τις ιδέες του, προσεγγίζοντας έτσι περισσότερο τις αρχές των διαταγμάτων της Συνόδου. Το έργο του Παλεότι αποτέλεσε βασική πηγή για όσους υπερασπίζονταν τον ηθικό-διδασκτικό σκοπό της θρησκευτικής ζωγραφικής.<sup>22</sup> Ο Πατσέκο επηρεάστηκε από το έργο του Μολάνους

<sup>19</sup> Cristina Canedo Argüelles, «La influencia de las normas artísticas de Trento en los tratadistas españoles del siglo XVII», *Revista de ideas estéticas*, τχ. 32 (1974) σ. 223-226. Για αυτό το ζήτημα βλ. επίσης Rafael Maria de Honredo, «Arte Tridentino», *Revista de ideas estéticas*, τχ 3 (1945), σ. 443-472.

<sup>20</sup> Cristina Cañedo-Argüelles, *Arte y Teoría: La contrarreforma y España*, Servicio de Publicaciones Universidad de Oviedo, 1982, σ. 41-46.

<sup>21</sup> J.Portús Pérez, *όπ.π.*, σ. 16-18.

<sup>22</sup> Βλ. Carducho, *όπ.π.*, σ. 35. Butrón, *όπ.π.*, σ. 37-38.

σχετικά με τον τρόπο απεικόνισης των μορφών στα έργα τέχνης.<sup>23</sup> Ο Καρντούτσο παρέπεμπε στον Ποσεβίνο, προκειμένου να επιχειρηματολογήσει σχετικά με τα ‘άσεμνα’ έργα<sup>24</sup>· ο Μπουτρών αναφέρει τον Ποσεβίνο, τον Κομανίνι και τον Παλεότι<sup>25</sup>· ο Χαούρεγκι παρέπεμπε στον Μποργκίνι. Θεωρητικοί και ζωγράφοι προσπαθούσαν να αποδείξουν ότι η ζωγραφική υποβάλλει στους πιστούς την ευλάβεια και τη μίμηση της ζωής των αγίων. Αναφέρονται στο ρόλο της ζωγραφικής ως «historia y escritura para los que ignoran», «libros populares», «en su vista de ojos...el conocimiento de mil cosas que por el oído no hallaran camino en gran espacio de tiempo», «porque lo escrito como habla en una sola lengua sólo los que entienden aquélla pueden aprovecharse; mas lo pintado, con todo genero de naciones obra igualmente por ser uno mismo el lenguaje que entiende toda vista».<sup>26</sup>

Το σημείο του διατάγματος σχετικά με τη σαφήνεια των εικόνων, το οποίο ανέλυσαν διεξοδικά οι Ιταλοί συγγραφείς συναντάται και στους Ισπανούς. Ο Καρντούτσο έγραφε ότι η ζωγραφική πρέπει να ανταποκρίνεται στη γλώσσα του τόπου και της εποχής του εκάστοτε θεατή («hablar a cada uno en lenguaje de su tierra y de su tiempo»), συμβουλεύοντας τους καλλιτέχνες να είναι σαφείς στις απεικονίσεις τους.<sup>27</sup> Ο Πατσέκο υποστήριξε και αυτός την ίδια άποψη, παραπέμποντας στον Ντόλτσε και την εικονογραφική ανορθοδοξία που αυτός στηλιτεύει στη *Δευτέρα Παρουσία* του Μιχαήλ Αγγέλου («asi pues que Micael Angel no quiso que sus invenciones sean entendidas, sino de pocos y doctos, yo que no lo soy, dexo a ellos el entenderlas»).<sup>28</sup> Ο Καρντούτσο και ο Πατσέκο υιοθέτησαν την άποψη του Παλεότι σχετικά με το διδακτικό σκοπό της ζωγραφικής· πρέπει να υπάρχει σαφήνεια σε αυτήν γιατί λειτουργεί ως το ανοιχτό βιβλίο, ως τη κοινή γλώσσα των αμαθών. Όσα οι λόγιοι διαβάζουν, τα κατανοούν οι αμαθείς μέσω της ζωγραφικής («por este medio como por lenguaje comun y claro y como por libro abierto de declara y da á entender más propiamente en especial a mujeres y gente idiota que no saben o no pueden leer<sup>29</sup> ...y sirven de libros populares por que el vulgo entienda por la pintura lo que doctos leen en los sagrados libros»<sup>30</sup>). Ο Πατσέκο υποστηρίζει ότι οι εικόνες γεννούν

<sup>23</sup> Francisco Pacheco, *Arte de la pintura*, Σεβίλλη, Simon Faxardo, 1649, σ. 471, 499, 590, 620.

<sup>24</sup> Vicente Carducho, *Dialogos de la pintura*, Μαδρίτη, Imprenta de Manuel Galiano, 1865, σ. 169.

<sup>25</sup> Juan de Butron, *όπ.π.*, σ. 101.

<sup>26</sup> Cristina Canedo Arguelles, «La influencia de las normas artisticas de Trento en los tratadistas españoles del siglo XVII», *όπ.π.*, σ. 227-230.

<sup>27</sup> Vicente Carducho, *όπ.π.*, σ. 258.

<sup>28</sup> Francisco Pacheco, *όπ.π.*, σ. 227.

<sup>29</sup> Vicente Carducho, *όπ.π.*, σ. 271.

<sup>30</sup> Francisco Pacheco, *όπ.π.*, σ. 138.

συναίσθημα ευλάβειας και μπορούν να παροτρύνουν τον πιστό στη μίμηση της ζωής των αγίων και του Χριστού («ver las imagines piamente hechas acrecienta los buenos deseos, hace aborrecer el pecado y mueve nuestra voluntad y afecto a imitar las vidas de los gloriosos santos que vemos representados»<sup>31</sup>). Στο ίδιο πνεύμα ο Μαρτίνεθ θεωρούσε ότι εικόνες συνεπείς ως προς την αληθοφάνεια και το decorum, μπορούν να δημιουργήσουν αισθήματα μετάνοιας ακόμη και στον πιο άπιστο άνθρωπο («que compungiera al más depravado»<sup>32</sup>). Παρόμοια ο Καρντούτσο υποστήριξε ότι οι ζωγράφοι δεν πρέπει να προσθέτουν δικές τους λεπτομέρειες στις βιβλικές σκηνές, αλλά να τις παρουσιάζουν σύμφωνα με την Αγία Γραφή.<sup>33</sup> Τέλος ο Πατσέκο αφιέρωσε τέσσερα κεφάλαια του τρίτου βιβλίου του σχετικά με την απεικόνιση των σκηνών σύμφωνα με τα θρησκευτικά κείμενα.<sup>34</sup>

Τα ζητήματα τόσο της τήρησης του decorum, όσο και του τόπου τοποθέτησης του έργου συναντάται και στα ισπανικά κείμενα. Κάθε μορφή, ανάλογα με την ιδιότητα της, πρέπει να φέρει συγκεκριμένα χαρακτηριστικά γνωρίσματα ώστε να μην υπάρχει κανένα περιθώριο σύγχυσης του θεατή. Ο Μαρτίνεθ αποδοκίμασε μια *Αποκαθήλωση* που είδε στη Ρώμη (χωρίς να διευκρινίζει τον καλλιτέχνη του έργου), επειδή ο Χριστός και η Μαγδαληνή δεν αναγνωρίζονται («cristo parece un mozo de cordel y su madre y la Magdalena más lavanderas de trapos que personas del magestuoso respeto que requieren»<sup>35</sup>). Ο Καρντούτσο αντίστοιχα σχολίαζε ότι δεν πρέπει να ταυτίζονται η μορφή του Χριστού, με αυτή του πρίγκιπα ή η μορφή του πρίγκιπα με αυτή του μονάρχη («no igualando el sugeto del hombre particular con el del Señor, ni el del Señor con el del grande príncipe, ni el del príncipe con la soberania del Rei, ó monarca»<sup>36</sup>). Ακόμα και τα ενδύματα πρέπει να είναι έτσι δοσμένα ώστε να ενισχύεται η δυνατότητα ανάγνωσης της ιδιότητας του εκάστοτε απεικονιζόμενου προσώπου («vestir las figuras de manera conforme al tiempo»<sup>37</sup>).

Παράλληλα, η τοποθέτηση κάθε έργου έπρεπε να συνάδει με το χώρο στον οποίο εκτίθεται. Ο Σιγκουένθα ανέλυσε σχετικά την περίπτωση των έργων που θα τοποθετούνταν στη βιβλιοθήκη του μοναστηρίου στο Εσκοριάλ. Ο Καρντούτσο ασπάστηκε ομοίως το κριτήριο περί της συνάφειας έργου και τόπου έκθεσης («y

<sup>31</sup> Όπ.π., σ. 138.

<sup>32</sup> Jusepe Martinez, *Discursos practicables del nobilísimo arte de la pintura*, Μαδρίτη, Imprenta de Manuel Tello, 1866, σ. 37.

<sup>33</sup> Vicente Carducho, όπ.π., σ. 113.

<sup>34</sup> Francisco Pacheco, όπ.π., σ. 470-592.

<sup>35</sup> Jusepe Martinez, όπ.π., σ. 29.

<sup>36</sup> Vicente Carducho, όπ.π., σ. 247.

<sup>37</sup> Jusepe Martinez, όπ.π., σ. 36.

siempre que se ofrezca adornar alguna fábrica, se debe atender a la calidad della en general, y el uso de cada parte en particular, y la persona que le ha de ocupar y manda hacer. Porque si es Templo, claustro, o oratorio, claro está que todo cuanto se ha de pintar en su uso y adorno, serán historias de la vida, y muerte de nuestro Señor Jesu Christo, de su Santísima Madre, y santos que están gozando y asistiendo á Dios en aquella beatífica morada celestial».<sup>38</sup>

Η πολιτική των Ισπανών συγγραφέων, ακολουθώντας το παράδειγμα των Ιταλών και τις επιταγές των διαταγμάτων της συνόδου, ήταν να τονίσουν την ηθική διάσταση της ζωγραφικής, τη χρησιμοποίησή της ως όργανο ενίσχυσης των δογμάτων του Καθολικισμού και να καταδικάσουν την απεικόνιση των άσεμνων έργων. Ο Καρντούτσο θεωρούσε ηθική αμαρτία την απεικόνιση άσεμνων μορφών, ακόμη και αν εκτίθενται σε ιδιωτικό χώρο («ser pecado mortal pintar cosas deshonestas y lascivas y tenerlas con publicidad en sus casas».<sup>39</sup> Ο Μπουτρόν και ο Καρντούτσο συμερίζονταν την άποψη του Ποσεβίνο σχετικά με τη σατανική επινόηση των γυμνών μορφών.<sup>40</sup> Τέλος ο Πατσέκο κατηγορούσε τους ζωγράφους που απεικονίζουν γυμνές γυναικείες μορφές («porque ¿que cosa más ajena del respeto que se debe a la pureza de la Virgen Nuestra Señora que, pintándola asentada, ponerle la una rodilla cargada sobre la otra, y muchas veces los sagrados pies descubiertos y desnudos? {gracias a la Santa Inquisición que manda corregir esta libertad}».<sup>41</sup>

Στα κεφάλαια που ακολουθούν θα δούμε αναλυτικότερα την επίδραση που είχαν τα διατάγματα της συνόδου στους Ισπανούς συγγραφείς. Η σαφήνεια, το decorum, η διδαχή, η ηθική σκοπιμότητα των εικόνων είναι ζητήματα που επαναλαμβάνονται αρκετές φορές στα ισπανικά κείμενα και οι συγγραφείς τονίζουν είτε την έλλειψη τους επικρίνοντας ένα έργο τέχνης, είτε την παρουσία τους εξυμνώντας το.

Σχετικά με το δεύτερο ζήτημα, το αίτημα δηλαδή περί της ένταξης της ζωγραφικής στις ελευθέρια τέχνες, τα πρότυπα των Ισπανών ήταν και πάλι ιταλικά. Οι Ιταλοί ζωγράφοι είχαν καταφέρει την αναγνώριση της τέχνης τους ήδη από το 16<sup>ο</sup> αιώνα ως ανταμοιβή για την εμπέδωση των διαταγμάτων της Συνόδου του Τρέντο (αν και η αναγνώριση αυτή δεν ήταν τελεσίδικη). Ισπανοί, θεωρητικοί κυρίως, ξεκίνησαν

<sup>38</sup> Vicente Carducho, *όπ.π.*, σ. 245.

<sup>39</sup> Vicente Carducho, *όπ.π.*, σ. 277.

<sup>40</sup> Vicente Carducho, *όπ.π.*, σ. 275. Juan de Butrón, *Los discursos apologéticos en que se defiende la ingenuidad del arte de la pintura. Que es liberal y noble de todos los derechos*, Μαδρίτη, Luis Sanchez, 1626, σ. 87.

<sup>41</sup> Francisco Pacheco, *όπ.π.*, σ. 189.

να δημοσιεύουν κείμενα για τη ζωγραφική, στα οποία επιχειρηματολογούσαν υπέρ της ευγένειάς της και υπέρ των λόγιων –και όχι απλώς χειρονακτών- ζωγράφων· παραπέμπαν συχνά στους κλασικούς λατίνους και έλληνες συγγραφείς (Πλίνιο, Κικέρωνα, Οράτιο, Αριστοτέλη κ.α), εξομοιώναν τη ζωγραφική με την ποίηση και τη ρητορική, υπογράμμιζαν την υποστήριξη κάποιων ζωγράφων από τους βασιλείς και την άσκησή της από υψηλά πρόσωπα, καμιά φορά και από τους ίδιους τους βασιλείς (όπως ο Φίλιππος ΙΙΙ), καθώς και τη χρησιμότητα της στη θρησκευτική προπαγάνδα.

Στο έργο του ο Μπουτρόν προκειμένου να υποστηρίξει την ευγένεια της ζωγραφικής αναφέρεται συχνά στις απόψεις του Ποσεβίνο, του Κομανίνι, του Παλεότι, του Αμανάτι, του Βαζάρι, του Ντύρερ.<sup>42</sup> Ο Καρντούτσο υπερασπιζόμενος και αυτός την ελευθεριότητα της ζωγραφικής, συμμερίζεται τις απόψεις του Αλμπέρτι, του Τσούκαρο, του Λομάτσο<sup>43</sup>, κείμενα των οποίων διέθετε στη βιβλιοθήκη του. Ο Πατσέκο παραπέμπει συχνά στον Βαζάρι, στον Βαν Μάντερ, ενώ κάποια κομμάτια του περί ορισμού της ζωγραφικής είναι αυτούσια από τον Λομάτσο και τον Αρμενίνι.<sup>44</sup>

Το 18<sup>ο</sup> αιώνα βέβαια, έχοντας ενστερνιστεί αρκετοί συγγραφείς τα ιδεώδη του Διαφωτισμού, τα κριτήρια άλλαξαν και οι Ισπανοί θεωρητικοί, μιμούμενοι τους Γάλλους αυτή τη φορά συγγραφείς, κρίνουν υπό διαφορετικά κριτήρια τα έργα τέχνης, κάπως μορφολογικά και βασιζόμενα περισσότερο στη λογική, όπως θα δούμε στο τελευταίο κεφάλαιο.

Όσον αφορά το τρίτο ζήτημα, την ανάδειξη δηλαδή της ισπανικής τέχνης, οι Ισπανοί συγγραφείς μιμούμενοι το παράδειγμα του Βαζάρι, αλλά και του Βαν Μάντερ λίγο αργότερα, συμπεριέλαβαν στα έργα τους βιογραφικά στοιχεία καλλιτεχνών· αν και αμιγώς βιογραφίες καλλιτεχνών δεν υπάρχουν στην Ισπανία, με

<sup>42</sup> Juan de Butrón, *όπ.π.*, σ. 101-102. Ιδίως από τον Βαζάρι αντιγράφει αρκετά βιογραφικά στοιχεία Ιταλών καλλιτεχνών. Βλ. σ. 118-122.

<sup>43</sup> Vicente Carducho, *όπ.π.*, σ. 38. Ενδεικτικά αναφέρω ορισμένες ιδέες του Καρντούτσο, οι οποίες προέρχονται από Ιταλούς συγγραφείς. Η άποψη του σχετικά με τη ζωγραφική και την επινοητική μίμηση της φύσης σε αυτήν συναντάται και στον Βάρκι και στον Τσούκαρο ενώ τα γενικότερα στοιχεία που ορίζει τη ζωγραφική είναι ίδια με αυτά του Λομάτσο (*imitazione, lume, colori, rilievo, motti, affetti*). Υιοθετεί τις απόψεις του Αλμπέρτι σχετικά με τη σύνθεση της *istoria*. Βλ. Vicente Carducho, *όπ.π.*, σ. 38-39, 49-50.

<sup>44</sup> Βλ. Francisco Pacheco, *El arte de la Pintura*, Σεβίλλη, por Simon Fajardo, 1649, σ. 2-7, 163-165. Paolo Lomazzo, *Trattato dell'arte della Pittura, Scultura ed Architettura*, Ρώμη, Presso Saverio del-Monte, 1844, τόμ. 1, σ. 27, 29-33. Battista Armenini, *De'veri precetti della Pittura*, Ραβένα, Apresso Francesco Tebaldini, 1587, σ. 71, 73-76.

εξαίρεση το έργο του Βάλε <sup>45</sup>, το έργο του Παλομίνο<sup>46</sup> και το έργο του Πατσέκο<sup>47</sup>, γράφουν συνήθως για τη ζωγραφική και περιλαμβάνουν στο ίδιο έργο κάποια βιογραφικά στοιχεία Ισπανών καλλιτεχνών. Σε αυτά τα κείμενα προσπαθούν να εξυψώσουν τους Ισπανούς καλλιτέχνες, όπως ο Σικουένθα τον Ναβαρέτε, ο Πατσέκο τον Βελάσκεθ, ο Παλομίνο επίσης τον Βελάσκεθ και τον Μουρίγιο κ.α. Οι πληροφορίες που δίνουν για τους Ιταλούς καλλιτέχνες προέρχονται ως επί τον πλείστον από τον Βαζάρι και των Φλαμανδών από τον Βαν Μάντερ.<sup>48</sup> Στο πλαίσιο της ανάδειξης της καστιλιάνικης κουλτούρας δημοσιεύτηκαν αρκετά έργα, στα οποία οι συγγραφείς περιέγραφαν μνημεία, πόλεις και δρόμους της Ισπανίας όπως στην περίπτωση του Σικουένθα, του Λος Σάντος, του Χιμένεθ, του Ορεγιάνο.<sup>49</sup>

Συμπερασματικά, διαπιστώνουμε ότι τα περισσότερα θέματα που πραγματεύονται οι Ισπανοί συγγραφείς τα έχουν διαβάσει σε προγενέστερα ιταλικά, φλαμανδικά ή γαλλικά κείμενα<sup>50</sup> έχοντας ως γνώμονα τις απόψεις αυτών, προσπαθούν να τις προσαρμόσουν στα ισπανικά δεδομένα, επιδιώκοντας παράλληλα

<sup>45</sup> Lazaro Díez del Valle, *Origen y Yllustración del nobilísimo y Real Arte de la Pintura y Dibuxo/con un epilogo y nomenclatura de sus más yllustres más insignes y / más affamados Profesores y muchas honrras y mercedes que los han/hecho los Mayores Príncipes del orbe= y junta m(en)te se da Razón de los Príncipes que/ han excitado el pintar*. Το έργο γράφτηκε περίπου στα 1656 και παραμένει μέχρι και σήμερα χειρόγραφο.

<sup>46</sup> Antonio Palomino, *El parnaso español pintoresco laureado*, Μαδρίτη, Por la viuda de Juan García Infanzón, 1724.

<sup>47</sup> Francisco Pacheco, *Libro de descripción de verdaderos retratos de illustres y Memorables varones*, Σεβίλλη, 1599. Στο έργο αυτό ο Πατσέκο αναφέρει τις σημαντικότερες προσωπικότητες της Ισπανίας χωρίς να συμπεριλαμβάνει σε αυτές ζωγράφους.

<sup>48</sup> Ενδεικτικά αναφέρω τον Μπουτρόν, ο οποίος στις σύντομες αναφορές στους Ιταλούς ζωγράφους (π.χ Τζιότο, Μαρτίνι, Φρα Αντζέλικο, κ.α) παραπέμπει στον Βαζάρι. Βλ. Juan de Butrón, όπ.π., σ. 117-122. Την περίπτωση του Βάλε ο οποίος αντλεί τις πληροφορίες για τους Ιταλούς και τους Φλαμανδούς καλλιτέχνες από τον Βαζάρι και τον Μάντερ αντιστοίχως. Ο Πατσέκο παραπέμπει συχνά στον Βαζάρι και αντλεί τις πληροφορίες του από αυτόν (π.χ πληροφορίες για τον Μιχαήλ Αγγελο ή τον Καβαλίνι). Η βιογραφία του Βαν Άικ είναι αντιγραμμένη από τον Βαν Μάντερ.

<sup>49</sup> Περιγραφές μνημείων συναντάμε και από άλλους συγγραφείς. Επί παραδείγματι: Albertini Francesco, *Memoriale de molte statue e picture di Florentia*, Φλωρεντία, 1510. Bernardino Baldi, *Descrizione del Palazzo Ducale d'Urbino*, Βενετία, 1590. Richard Cowdry, *Description of the pictures, statues, busto's, basso-relievo's and other curiosities at the Earls of Pembrokes House*, Sarum, 1706. Dubois de St.Gélais, *Description des Tableaux du Palais Royal*, Παρίσι, 1727. Antoine-Joseph Dezallier d' Argenville, *Voyage pittoresque de Paris*, 1749. Fanti, *Descrizione completa della...Galleria Liechtenstein*, Βιέννη, 1767. Joseph Sebastian Ritterhausen, *Die vornehmsten Merkwürdigkeiten der Residenzstadt München*, Μόναχο, 1787.

<sup>50</sup> Ακόμη και στα λογοτεχνικά έργα της εποχής συναντάμε επιρροές από την ιταλική λογοτεχνία. Το έργο του Μπαρμπαντίγιο, *Coronas del Parnaso*, πραγματεύεται την επίσκεψη πολλών διάσημων προσωπικοτήτων της εποχής στον Παρνασσό και τη περαιτέρω συζήτηση τους σχετικά με επίκαιρα ζητήματα. Παρόμοια ιστορία συναντάμε στο έργο του Traiano Boccalini (1556-1613), *De' Ragguagli di Parnaso*, το οποίο οι μελετητές του Μπαρμπαντίγιο θεωρούν ότι λειτούργησε ως πρότυπο του. Το έργο του επίσης *Casa del placer honesto*, στο οποίο κάποιοι νεαροί αφηγούνται διάφορες ιστορίες σε μια βίλα έξω από τη Σαλαμάνκα, έχει αρκετές ομοιότητες με το έργο του Βοκάκιου, *Δεκαήμερον*. Ο Λόπε ντε Βέγκα έχει πολλές ομοιότητες με τα ποιήματα του Πετράρχη και του Serafino Aquilano (1466-1500). Βλ. Joseph G.Fucilla, «Concerning the poetry of Lope de Vega», *Hispania*, τόμ. 15, τχ. 3 (1932), σ. 223-242.



και την επίτευξη των προσωπικών τους στόχων. Κάποιες αναφορές στα έργα του Μπος εντοπίζονται σε συγγραφείς, οι οποίοι στοχεύουν στην ένταξη της ζωγραφικής στις ελευθέρια τέχνες, (όπως αυτά του Μπουτρόν, του Καρντούτσο, του Μαρτίνεθ) αντιγράφουν τα επιχειρήματα των Ιταλών συγγραφέων- αλλά και τις κριτικές τους προς τον Μπος, όπως θα δούμε παρακάτω- προκειμένου να επιτευχθεί ο σκοπός τους. Η απόδοση ηθικού-διδασκτικού περιεχομένου στις εικόνες –και κατ'επέκταση στο έργο του Μπος- συναντάται σε ιταλικά και φλαμανδικά κείμενα, στα οποία οι συγγραφείς αποδίδουν στα έργα τέχνης τέτοιο περιεχόμενο, όπως το διάταγμα της Συνόδου επέβαλλε· η αρνητική κριτική στα άσεμνα έργα –αλλά και στα έργα του Μπος- αποτελεί απόρροια επίσης της γενικότερης αποδοκιμασίας προς αυτά· ακόμη και οι συγγραφείς που χαρακτηρίζουν τα έργα του ακατανόητα, αναζητούν άλλα στοιχεία που συνάδουν με τις επιταγές των διαταγμάτων της συνόδου προκειμένου να μην τα απορρίψουν λόγω της σύγχυσης και της ασάφειας που εμπεριέχεται σε αυτά.

Οι εν λόγω Ισπανοί συγγραφείς, αναφέρουν στα κείμενα τους συγκεκριμένα έργα του Μπος, καθώς αυτά μπόρεσαν να δουν στην Ισπανία. Επαναλαμβάνονται συνήθως ερμηνείες των σημαντικότερων τριπτύχων του: *Το κάρο με το άχυρο* (εικόνα 1), *Ο κήπος των επίγειων απολαύσεων* (εικόνα 2), *Οι πειρασμοί του αγίου Αντωνίου* (εικόνα 3), *Η προσκύνηση των μάγων* (εικόνα 4). Επίσης αναφέρονται συχνά στα *Επτά θανάσιμα αμαρτήματα* (εικόνα 5), στον *Ακάνθινο στέφανο* (εικόνα 6) και στην *Πορεία προς το Γολγοθά* (εικόνα 7). Υπάρχουν σύντομες αναφορές και σε κάποια άλλα έργα του Μπος, ορισμένα από τα οποία είναι σήμερα χαμένα, χωρίς όμως να προχωρούν σε περαιτέρω ερμηνείες.

Κατά την περίοδο που εξετάζουμε υπήρχαν αρκετά έργα του Μπος στην Ισπανία. Από τα 1535 ο Φίλιππος Γκεβέρα κατείχε στο σπίτι του στη Μαδρίτη έξι έργα του Μπος, τα οποία πουλήθηκαν στα 1570 στον Φίλιππο ΙΙ. Πρόκειται για τα έργα : *Κάρο με το άχυρο*, *Οι τυφλοί* (χαμένο), *Φλαμανδικός χορός* (χαμένο), *Τυφλοί κυνηγούν ένα γουρούνι* (χαμένο) , *Η μάγισσα* (εικόνα 8 ) και *Η θεραπεία της τρέλας* (εικόνα 9). Το 1574 ο Φίλιππος ΙΙ μεταφέρει στο Εσκοριάλ οκτώ έργα του Μπος: *Την Προσκύνηση των μάγων*, το *Ecce homo*, (εικόνα 10), *Η πορεία προς το Γολγοθά*, *Πειρασμός του αγίου Αντωνίου*, *Άγιος Αντώνιος* σε κυκλικό, *Τα επτά θανάσιμα αμαρτήματα*, *Το κάρο με το άχυρο*, *Ο κήπος των επίγειων απολαύσεων*. Στο Πάρδο, όπως γράφει και ο Μολίνα υπήρχαν στα τέλη του 16<sup>ου</sup> αιώνα οκτώ έργα του, τα οποία λόγω της πυρκαγιάς του 1608 δεν είμαστε σε θέση να τα γνωρίζουμε. Στις απογραφές του ίδιου παλατιού στα 1614, 1653, 1701 υπήρχαν αρκετά έργα του Μπος: τρεις

εκδοχές του αγίου Αντωνίου, μια εκδοχή του *Κήπου των επίγειων απολαύσεων*, *Απόκριες και Σαρακοστή* (εικόνα 11), *ο Γάμος*, *οι Τυφλοί*, *η Δικαιοσύνη* (χαμένο), *το Τέρας* (το οποίο είδε και ο Μολίνα, σήμερα χαμένο), *Άντρας στον πάγο* (χαμένο). Επίσης στην απογραφή του 1636 στο παλάτι του Φιλίππου IV στη Μαδρίτη υπήρχαν τα εξής έργα του Μπος: *ο Κήπος των επίγειων απολαύσεων*, *Πειρασμός αγίου Αντωνίου*, *Άγιος Μαρτίνος* (χαμένο), *Επτά θανάσιμα αμαρτήματα*, *οι Τυφλοί*, *Άγιος Χριστόφορος* (εικόνα 12), *Άγιος Χριστόφορος και άγιος Αντώνιος* (χαμένο), ένα έργο που απεικόνιζε μια ηλικιωμένη στην πόρτα ενός σπιτιού και η *Μάγισσα*. Στη Βαλένθια υπήρχε τότε στο μοναστήρι του αγίου Δομήνικου, στο παρεκκλήσι των βασιλιάδων ένα τρίπτυχο του, στο οποίο απεικονίζοντουσαν πάθη του Χριστού (εικόνα 13).<sup>51</sup>

Λίγες παρατηρήσεις τώρα σχετικά με τα χρονολογικά όρια της εργασίας. Επέλεξα για αφετηρία το 16<sup>ο</sup> αιώνα, καθώς η πρώτη αναφορά του Μπος σε ισπανικά κείμενα εντοπίζεται στα 1531 από τον Αμπρόσιο Μοράλες. Σταματώ στο 18<sup>ο</sup> αιώνα, καθώς μετά την έκδοση του λεξικού του Μπερμούντεθ στα 1800, τα σημαντικότερα κείμενα σχετικά με καλλιτεχνικά θέματα, συντάσσονται από μη Ισπανούς συγγραφείς, είτε λόγω της επίσκεψης αρκετών ξένων στην Ισπανία, λόγω της εισβολής του Ναπολέοντα (1808-1812), είτε λόγω της απόφασης της Ισπανικής κυβέρνησης να μοιράσει τις εκκλησιαστικές περιουσίες (1835) με αποτέλεσμα τα μοναστήρια να ερημώσουν και τα έργα τέχνης αυτών να μεταφερθούν σε άλλες χώρες.<sup>52</sup> Έναν επιπρόσθετο λόγο αποτελεί ότι κατά τη διάρκεια του 19<sup>ου</sup> αιώνα τα κριτήρια συγγραφής κειμένων ιστορίας της τέχνης αλλάζουν· δημοσιεύονται επιστημονικές μελέτες, συγκροτούνται μεγάλες συλλογές, ιδρύονται μουσεία· μια πιο εγκυκλοπαιδική γνώση αρχίζει να αναπτύσσεται με αποτέλεσμα οι συγγραφείς να έχουν άλλα κριτήρια και να προσεγγίζουν τα έργα τέχνης υπό διαφορετικό πρίσμα.

<sup>51</sup> Για όλα τα παραπάνω βλ. Gonzalo Argote de Molina, *Libro de la Monteria*, Σεβίλλη, Andrea Pescioni, 1582, σ. 21-22. Antonio Ponz, *Viage de España o cartas en que se da noticia de las cosas más apreciables y dignas de saberse que hay en ella*, Μαδρίτη, Por la viuda de Ibarra, 1788, τόμ.2, σ. 222,228, 149-150, 231-232. Antonio Ponz, *Viage de España o cartas en que se da noticia de las cosas más apreciables y dignas de saberse que hay en ella*, Μαδρίτη, Por D.Joachin Ibarra, 1779, τόμ. 4.,σ. 96. Juan Agustín Ceán Bermúdez, *Diccionario historico de los mas illustres profesores de las bellas artes en España*, Μαδρίτη, Viuda de Ibarra, 1800, τόμ. 1, σ. 175-176. Carl Justi, «Die Werke des Hieronymus Bosch in Spanien», *Jahrbuch der Preußischen Kunstsammlungen*, τχ. 10, (1889) σ. 141-144. Cantón F.J, *Fuentes Literarias para el arte Español*, Μαδρίτη, Imprenta clasica española, 1923-1941, τόμ.1, σ. 396, 404.

<sup>52</sup> Ως αποτέλεσμα αυτών βλέπουμε τη συγγραφή διάφορων κειμένων από μη Ισπανούς συγγραφείς. Ενδεικτικά αναφέρω: J.D.Fiorillo, *Geschichte der Malerey in Spanien* (1806), Frédéric Quilliet, *Dictionnaire des peintres espagnols* (1816), Louis Viardot, *Notices biographiques sur les principaux peintres de l' Espagne* (1839), William Stirling-Maxwell, *Annals of the artists of Spain* (1848), J.D Passavant, *Die Christliche Kunst in Spanien* (1852), Karl Justi, *Velázquez und sein Jahrhundert* (1888).

Αναφορικά με τη βιβλιογραφία είναι χρήσιμο να επισημάνω ότι δεν υπάρχουν μελέτες σχετικά με την κριτική υποδοχή του Ιερώνυμου Μπος στην Ισπανία. Στο έργο *El Bosco en la literatura española*<sup>53</sup> ο Σάλας (Xavier de Salas) παραθέτει κάποιους από τους Ισπανούς συγγραφείς που ανέφεραν τον Μπος, περισσότερο καταλογογραφώντας τα σχετικά γραπτά τους, παρά ερμηνεύοντας τα. Βασική μελέτη για την εργασία μου υπήρξε το βιβλίο του Walter Gibson, *Hieronymus Bosch: an annotated bibliography*<sup>54</sup>, στο οποίο συλλέγονται οι τίτλοι όλων των μελετών για τον Ιερώνυμο Μπος.

Οι πληροφορίες που δίνω για τον κάθε συγγραφέα καθώς και η ανάλυση των αποσπασμάτων τους μπορεί να φαίνονται σε κάποια σημεία άνισες, αλλά αυτό είναι αποτέλεσμα της υπάρχουσας βιβλιογραφίας· για κάποιους συγγραφείς και το έργο τους δεν υπάρχουν μελέτες στη βιβλιογραφία, παρά μόνο διάσπαρτες πληροφορίες σε άρθρα· τα ίδια τα έργα τους παραμένουν σε χειρόγραφη μορφή και έχουν δημοσιευτεί μόνο αποσπάσματα αυτών σε συλλογικούς τόμους.

\*

Έρευνα για τις ανάγκες της εργασίας διεξήγαγα στις βιβλιοθήκες του Πανεπιστημίου Κρήτης, στην Εθνική Βιβλιοθήκη της Μαδρίτης και στη Biblioteca Histórica της Βαλένθιας.

Στη Μαδρίτη είχα επίσης την ευκαιρία να επισκεφτώ το Πράδο και το Εσκοριάλ για να μελετήσω από κοντά έργα του Ιερώνυμου Μπος.

Όλες οι μεταφράσεις και οι υπογραμμίσεις των χωρίων έχουν γίνει από μένα, με εξαίρεση τις περιπτώσεις που το απόσπασμα προέρχεται από βιβλίο ήδη μεταφρασμένο στα ελληνικά, στο οποίο παραπέμπω.

\*

Ολοκληρώνοντας αυτή την εργασία θα ήθελα να ευχαριστήσω καταρχάς τον επιβλέποντα καθηγητή μου κ. Παναγιώτη Ιωάννου για την άψογη συνεργασία μας και τη συνεχή παρουσία του δίπλα μου, κάθε φορά που τον χρειαζόμουν.

<sup>53</sup> Xavier de Salas, *El Bosco en la literatura Española*, Βαρκελώνη, Imprenta J. Sabater, 1943.

<sup>54</sup> Walter Gibson, *Hieronymus Bosch: an annotated bibliography*, Βοστώνη, Hall, 1983.

Επίσης θα ήθελα να ευχαριστήσω τους γονείς μου και τις αδερφές μου, καθώς χωρίς τη δική τους στήριξη – οικονομική και ηθική- δε θα μπορούσα να ολοκληρώσω αυτή την εργασία.

Επιπλέον ευχαριστώ ιδιαίτερα, τις φίλες μου Χριστίνα, της οποίας η βοήθεια σε ιταλικά και γαλλικά κείμενα υπήρξε σημαντική την Πόπη, για τις πολύτιμες υποδείξεις της την Κορίνα, τη Βάσια, την Ελένη, και τη Βαγγελιώ, οι οποίες έδειξαν υπομονή και κατανόηση όλο αυτόν τον καιρό.

## Κεφάλαιο 1:

### Η ΦΛΑΜΑΝΔΙΚΗ ΖΩΓΡΑΦΙΚΗ ΣΤΗΝ ΙΣΠΑΝΙΑ

Μέσω της πλούσιας φλαμανδικής συλλογής στο μουσείο του Πράδο, στο Εσκοριάλ, στο μουσείο Καλών Τεχνών της Σεβίλλης, στο Βασιλικό μοναστήρι της Ισαβέλλας στη Γρανάδα, διαπιστώνουμε την εκτίμηση, της οποίας έχαιρε στην Ισπανία, από τις αρχές του 16<sup>ου</sup> αιώνα, η εν λόγω παραγωγή. Η φλαμανδική ζωγραφική υπήρξε για την ισπανική καλλιτεχνική παραγωγή μια από τις σημαντικότερες συνιστώσες για τη δημιουργία της δικής τους ζωγραφικής. Θα μπορούσαμε να πούμε ότι αν γενικά οι Φλαμανδοί και οι Ιταλοί καλλιτέχνες ήταν εκείνοι που επηρέασαν τους Ισπανούς, οι Φλαμανδοί ήταν εκείνοι που έπαιξαν το βασικότερο ρόλο στη διαμόρφωση της Ισπανικής τέχνης.<sup>55</sup> Η φλαμανδική παράδοση ξεκίνησε το 15<sup>ο</sup> αιώνα, όταν δεν υπήρχε πόλη, χωριό στην Ισπανία χωρίς να διαθέτει ένα άγαλμα, ένα ρετάμπλ, ένα χαλί από τη Βρύγη ή την Αμβέρσα ή από κάποια άλλη φλαμανδική περιοχή.<sup>56</sup> Αρκετοί Φλαμανδοί καλλιτέχνες επισκέφθηκαν την Ιβηρική χερσόνησο, αλλά και Ισπανοί ταξίδεψαν στις Κάτω Χώρες, προκειμένου να δουν φλαμανδικά έργα, να τα αγοράσουν και να τα αντιγράψουν, όπως θα δούμε και παρακάτω.

Η δυναστική σύνδεση των Κάτω Χωρών με την Ισπανία έπαιξε σημαντικό ρόλο στην αύξηση της ποσότητας των φλαμανδικών έργων τέχνης στην Ιβηρική

<sup>55</sup> Για το ζήτημα αυτό βλ. Émile Bertaux, «Un triptique flamand à Valence», *Gazette de Beaux Arts* (1906), σ. 217-222. Elias Tormo y Monzó, *Jacomart y el arte hispano-flamenco cuatrocentista*, Μαδρίτη, Centro de Estudios Históricos, 1913. Theodore Rousseau, «A flemish altarpiece from Spain», *The Metropolitan Museum of Art Bulletin*, τόμ.9, τχ.10 (1951), σ. 270-283. Richard Randall, «Flemish influences on sculpture in Spain», *The Metropolitan Museum of Art Bulletin*, τόμ.10, τχ. 4 (1956), σ. 257-264. Emilio Orozco Diaz, «Juan de Sevilla y la influencia flamenca en la pintura española del Barroco», *Goya*, τόμ.27 (1958) σ. 145-150. Luis Monreal y Tejada, «Arte flamenco en las colecciones españolas», *Goya*, τόμ.26 (1958). Eric Young, *Bartolomé Berméjo: the great Hispano-Flemish master*, Λονδίνο, Elek, 1975. J.Yarza, «El arte de los países bajos en la España de los reyes católicos» στο *Reyes y mecenas: los reyes católicos- Maximiliano I y los inicios de la casa de Austria en España*, Τολέδο, Electa España, 1992, σ. 132-152. *La senda española de los artistas flamencos*, Μαδρίτη, Galaxia Gutenberg, 2009.

<sup>56</sup> Ισπανοί καλλιτέχνες του 15<sup>ου</sup> αιώνα, όπως ο Berruguete (1450-1504), παραδέχονται το χρέος τους στους Φλαμανδούς ζωγράφους. Τα έργα των γλυπτών της εποχής έχουν ομοιότητες με τα έργα των φλαμανδών, του Gil de Siloé (1440-1501) και του Felipe Vigarny (1475-1542), καλλιτεχνών που διέπρεψαν στην Ισπανία. Η αρχιτεκτονική της Ισπανίας διαμορφωνόταν από Φλαμανδούς καλλιτέχνες, όπως ο Hannequin Egas και ο Juan Guas (1430-1496), αρχιτέκτονας πολλών μνημείων της Ισπανίας, όπως του μοναστηριού San Juan de los Reyes στο Τολέδο και του κάστρου στο Manzanares. Για τα παραπάνω βλ. Theodore K.Rabb, *όπ.π.*, σ. 87.

χερσόνησο. Μέσω διαφόρων επιγαμιών<sup>57</sup> δημιουργήθηκε ένας δεσμός ανάμεσα στους Ισπανούς, τους Αψβούργους και τους Βουργουνδούς. Το 1516 ο γιος του Φιλίππου του Ωραίου και της Χουάνας, Κάρολος V ανέλαβε την εξουσία, κληρονομώντας τα βασίλεια των Καθολικών βασιλιάδων, την Αυστρία και τις υπόλοιπες περιοχές των Αψβούργων. Έτσι η Ισπανία και οι Κάτω χώρες απέκτησαν ένα κοινό ηγεμόνα.<sup>58</sup>

Στα τέλη του 15<sup>ου</sup> αιώνα και στις αρχές του 16<sup>ου</sup> η Σεβίλλη με την Κάδιθ απέκτησαν εμπορικές σχέσεις με τη Βρύγη και την Αμβέρσα.<sup>59</sup> Επιπροσθέτως ο προσκυνητικός προορισμός Σαντιάγο ντε Κομποστέλα (Santiago de Compostela) στη Γαλικία της Ισπανίας ήταν αρκετά δημοφιλής τότε· οι Φλαμανδοί επισκέπτονταν πολύ συχνά την περιοχή, προκειμένου να διασχίσουν το γνωστό *Camino de Santiago* (δρόμος του αγίου Ιακώβου), του οποίου το πέρασμα επέβαλλαν και ως ποινή τα φλαμανδικά ‘δικαστήρια’ ως μέσο άφεσης αμαρτιών του εκάστοτε κατηγορουμένου.<sup>60</sup>

Η επίσκεψη λοιπόν Φλαμανδών καλλιτεχνών στην Ισπανία ήδη από το 14<sup>ο</sup> αιώνα, αλλά και Ισπανών στη Βρύγη και την Αμβέρσα εξηγείται χάρη στις παραπάνω σχέσεις. Παράλληλα, Ισπανοί επισκεπτόμενοι τη Φλάνδρα ή τη Βραβάντη για επαγγελματικούς λόγους, αγόραζαν έργα Φλαμανδών καλλιτεχνών. Ενδεικτικά αναφέρω την περίπτωση του συγγραφέα Φρανθίσκο δε Ρόχας (Francisco de Rojas), ο οποίος παρήγγειλε στον Μέμλινγκ (Hans Memling) ένα ρετάμπλ, στο οποίο

<sup>57</sup> Το δεύτερο μισό του 15<sup>ου</sup> αιώνα οι Κάτω Χώρες (συμπεριλαμβανομένης και της Φλάνδρας) ανήκαν στις πιο πλούσιες περιοχές στην Ευρώπη. Αρχικά ανήκαν στο δουκάτο της Βουργουνδίας, το οποίο ήταν υποτελές στο βασιλιά της Γαλλίας. Η ήττα από το Λουδοβίκο ΙΑ΄ της Γαλλίας, είχε ως αποτέλεσμα την απώλεια αυτών των περιοχών, αλλά και το θάνατο του δούκα. Η κόρη του δούκα, Μαρία, παντρεύτηκε τότε τον Μαξιμιλιανό των Αψβούργων. Τα παιδιά αυτών, Φίλιππος Ωραίος και Μαργαρίτα, παντρεύτηκαν στα 1495 με τα παιδιά των Καθολικών βασιλιάδων Χουάνα και Χουάν αντίστοιχα. Για όλα τα παραπάνω βλ. Luis Ribot, «¡Tan lejos! ¡Tan cerca! La difícil permanencia de Flandes en la monarquía de España», στο *La senda española de los artistas flamencos*, Βαρκελώνη, Galaxia Gutenberg, 2009, σ. 21-23

<sup>58</sup> Luis Ribot, *όπ.π.*, σ. 23-24. Για αυτό το ζήτημα βλ. Echevarría Ángel Miguel, *Flandes y la monarquía hispánica*, Μαδρίτη, Sílex, 1998. Antonio Domínguez Ortiz, *The golden age of Spain (1516-1659)*, Νέα Υόρκη, Basic Books INC.Publishers, 1971.

<sup>59</sup> Οι εμπορικές σχέσεις μεταξύ της Φλάνδρας και της Ισπανίας υπήρχαν ήδη από τον 13<sup>ο</sup> αιώνα. Το λιμάνι της Βρύγης είχε επεκτείνει την κυκλοφορία του ως τα παράλια του βασκικού κόλπου και τα λιμάνια της Κατάμπριας, με αποτέλεσμα το εμπόριο μεταξύ των δύο χωρών να ευνοούνταν. Με την απελευθέρωση του στενού του Γιβραλτάρ, ο Ευρωπαϊκός νότος απέκτησε μεγάλη δύναμη. Μπορούσε να περάσει κανείς εύκολα από τη Μεσόγειο στον Ατλαντικό. Miguel Ángel Echevarría, *Flandes y la monarquía hispánica*, Μαδρίτη, Sílex, σ. 55. Για την πολιτική και οικονομική σχέση των δύο περιοχών βλ. Geoffrey Parker, *Spain and the Netherlands*, Fontana Collins, 1979. José Alcalá-Zamora, *España, Flandes y el mar del Norte*, Βαρκελώνη, Editorial Planeta, 1975. A.Crespo Solana και M.Herrero Sánchez, *España y las 17 provincias de los Países Bajos. Una revisión historiográfica*, Κόρδοβα, Universidad de Córdoba, 2002.

<sup>60</sup> E.B.Martinez, *La pintura de los primitivos flamencos en España*, Μαδρίτη, Instituto Diego Velazquez, 1980, σ. 30. Για την παρουσία Ισπανών στις φλαμανδικές περιοχές βλ. J.Maréchal, «La colonie espagnole de Bruges du XIV au XVI siècle», *Revue du Nord*, τχ.35 (1953) σ. 5-40.

απεικονίζοταν και ο ίδιος (εικόνα 14), όπως και αυτή του επίσκοπου Φονσέκα (Rodríguez de Fonseca), όταν επισκέφτηκε τις Βρυξέλλες για διπλωματικές υποθέσεις που αγόρασε αρκετά έργα Φλαμανδών ζωγράφων.<sup>61</sup> Επιπλέον αξίζει να σημειωθεί ότι κατά τη διάρκεια του 15<sup>ου</sup> αιώνα, στην αγορά της πόλης Medina del Campo, η οποία ήταν μια από τις πιο σημαντικές σε ολόκληρη την Ευρώπη, πωλούνταν και έργα τέχνης, συμπεριλαμβανομένων και φλαμανδικών.<sup>62</sup>

Οι καλλιτεχνικές σχέσεις μεταξύ των δύο χωρών προϋπήρχαν της ενσωμάτωσης των Κάτω Χωρών στην Ισπανία, την εποχή του Καρόλου V. Τα εικονογραφημένα χειρόγραφα, και ιδιαίτερα τα *Βιβλία των Ωρών* ήταν περιζήτητα, και οι παραγγελίες, ιδίως από δούκες της Βουργουνδίας στα εργαστήρια των Κάτω Χωρών ήταν συχνές· από τη Φλάνδρα εξάγονταν σε όλη την Ευρώπη ποικίλα καλλιτεχνικά έργα. Ένα από τα παλαιότερα φλαμανδικά έργα στην Ισπανία αποτελεί ένα ρετάμπλ, στο Santibañez de Zarzaguda (στο Μπούργος), το οποίο χρονολογείται περίπου στα 1430 και αποδίδεται σε έναν ανώνυμο καλλιτέχνη από τις Βρυξέλλες, τον Maestro de Halkendover (εικόνα 15), και ένα ρετάμπλ, του 1453, το *Las Navas*, του Willen Aerts που βρίσκεται στον καθεδρικό της Παμπλόνα (εικόνα 16).<sup>63</sup>

Ο πρώτος Ισπανός βασιλιάς που έδειξε ενδιαφέρον για τα φλαμανδικά καλλιτεχνικά έργα ήταν ο Χουάν II της Καστίγης (1405-1454). Πιθανότατα ήταν δικές του επιλογές τα έργα των Βαν Άϊκ, Βαν ντε Βέυντεν, Μέμλινγκ και Μπουτς τα οποία χρονολογούνται στα μέσα του 15<sup>ου</sup> αιώνα και σήμερα βρίσκονται στο Πράδο. Ο Χουάν II υπήρξε αυτός που προώθησε τη φλαμανδική σχολή στην Ισπανία. Γνώρισε τον Βαν Άϊκ στο Αλκάθαρ της Σεγόβιας. Ήδη από τα μέσα του 15<sup>ου</sup> αιώνα υπήρχε ένα έργο του Βαν Άϊκ στο παρεκκλήσι Pargal της Σεγόβιας (εικόνα 17).<sup>64</sup> το πιθανότερο είναι να πρόκειται για παραγγελία του Χουάν. Ο ίδιος δώρισε στα μοναστήρια Cartuja de Miraflores και Santa Maria la Real στη Νάχερα έργα του Βέυντεν και του Μέμλινγκ αντίστοιχα (εικόνες 18, 19).<sup>65</sup>

<sup>61</sup> J.Yarza, *όπ.π.*, σ. 143.

<sup>62</sup> Η συγκεκριμένη αγορά υπήρξε το σημείο συνάντησης Ισπανών, Ιταλών, Πορτογάλων και Φλαμανδών εμπόρων. Για την αγορά, βλ. Cristóbal Espejo, *Las antiguas ferias de Medina del Campo*, Βαγιαδολίδ, Maxtor, 1908.

<sup>63</sup> J.Yarza, *όπ.π.*, σ. 136-140.

<sup>64</sup> C.Justi, «La pintura flamenca en España» στο *Estudios de arte español*, τόμ. 1, Μαδρίτη, La España moderna, 1913, σ. 255-256. Ο ίδιος ο Βαν Άϊκ επισκέφτηκε την Ισπανία στα 1428, μετά από απαίτηση του Φιλίππου του Καλού να κανονίσει τους αρραβώνες του με την Ισαβέλλα της Πορτογαλίας. Για το ταξίδι του Βαν Άϊκ στην Ισπανία βλ. Millard Meiss, «Nicholas Algerbati' and the Chronology of Jan van Eyck's Portraits», *The Burlington Magazine*, τόμ. 10, τχ 590 (1952) σ. 137. Penny Howell Jolly, «Jan van Eyck's Italiann Pilgrimage: A Miraculous Floretie Annunciation and the Ghent Altarpiece», *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, τόμ. 61, τχ. 3 (1998), σ. 384.

Αν ο Χουάν ΙΙ ήταν ο πρώτος που έδειξε ενδιαφέρον για τη φλαμανδική τέχνη, οι διάδοχοί του συνέχισαν αυτή την τακτική, την οποία συστηματικοποίησε η κόρη του, Ισαβέλλα (1451-1504). Η Ισαβέλλα ήταν λάτρης της φλαμανδικής τέχνης, πράγμα που αποδεικνύεται και από τη συλλογή της. Αξίζει να σημειωθεί ότι υπήρχαν στη συλλογή της τουλάχιστον τέσσερα έργα του Μπος.<sup>66</sup> Για τα έργα που βρίσκονταν στη συλλογή της πριν από τα 1474 (έτος που ξεκίνησε η βασιλεία της), δε γνωρίζουμε αν ήταν έργα που παρήγγειλε η ίδια ή που κληρονόμησε από τον πατέρα της Χουάν ΙΙ ή τον αδερφό της Ερρίκο ΙV, αν και γενικά δεν υπάρχει αμφιβολία ότι παρήγγειλε και η ίδια έργα από Φλαμανδούς ή τα αγόρασε από την αγορά της Medina del campo. Η Ισαβέλλα ήταν η πρώτη που προσέλαβε ξένους ζωγράφους για να εργαστούν στο βασίλειό της. Στο βασιλικό παρεκκλήσι της στη Γρανάδα τα έργα Φλαμανδών καλλιτεχνών πλειοψηφούν. Από τα 1489 έως τα 1504 υπήρξαν τέσσερις βασιλικοί ζωγράφοι, εκ των οποίων δύο ήταν Φλαμανδοί (ο Michel Sittow από τα 1480 και ο Juan de Flandes από τα 1496). Γενικότερα, όταν ανέβηκε στο θρόνο στα 1474, το λεγόμενο ‘ισπανό-φλαμανδικό’<sup>67</sup> στυλ άνθισε.<sup>68</sup> Κατά το θάνατο της Ισαβέλλας, τα περισσότερα ισπανικά έργα παρουσίαζαν επιρροές από τα φλαμανδικά. Ο εγγονός της Κάρολος V, αν και είχε ιδιαίτερη αδυναμία στον Τιτσιάνο, δεν έπαψε να συνεχίζει τη φλαμανδική παράδοση. Το 1504 η Ισαβέλλα πεθαίνει και αφήνει στην κόρη της Χουάνα 460 έργα. Το 1555 με το θάνατο της Χουάνα, τα έργα αυτά κληροδοτούνται στον Κάρολο, ο οποίος κληρονομεί το 1530 από τη θεία του Μαργαρίτα της Αυστρίας περίπου 100 έργα, συμπεριλαμβανομένων έργων των Βαν Άικ, Βέυντεν, Μέμλινγκ και Μπος. Αν προσθέσουμε σε αυτή τη συλλογή τα έργα του πατέρα του Φίλιππου του Ωραίου και του παππού του Μαξιμιλιανού, ο Κάρολος βρέθηκε κληρονόμος μιας τεράστιας καλλιτεχνικής

<sup>65</sup> Theodore K.Rabb, «Predominan los gustos flamencos: reflexiones sobre el patrimonio artístico de España» στο *La senda española de los artistas flamencos*, Βαρκελώνη, Galaxia Gutenberg, 2009, σ. 85.

<sup>66</sup> Για τη λεπτομερή περιγραφή της συλλογής της βλ. V.L.Brans, *Isabel la catolica y el arte hispano-flamenco*, Μαδρίτη, Ediciones cultura hispanica, 1952.

<sup>67</sup> Με τον όρο αυτό δηλώνουμε ένα στυλ το οποίο είχε επηρεαστεί από τη φλαμανδική ζωγραφική του 15<sup>ου</sup> αιώνα, αλλά ήταν προσαρμοσμένο στα ισπανικά δεδομένα και γούστα.

<sup>68</sup> Pilar Silva Maroto, «Pintura y pintores flamencos en la corte de Isabel la Católica» στο *La senda española de los artistas flamencos*, Βαρκελώνη, Galaxia Gutenberg, 2009, σ. 50, 52-54, 57, 59. Για το ισπανο-φλαμανδικό στυλ βλ. Elias Tormo y Monzó, *Jacomart y el arte hispanoflamenco cuatrocenista*, Μαδρίτη, Centro de estudios históricos, 1913. Pilar Silva Maroto, *El arte hispano-flamenco*, Μαδρίτη, La Muralla, 1993. Eric Young, *Bartolome Bermejo: the great hispano-flemish artist*, Λονδίνο, Elek, 1975.



συλλογής, θρησκευτικών έργων και πορτραίτων, εκ των οποίων και πολλά φλαμανδικά.<sup>69</sup>

Την τακτική της Ισαβέλλας και του Καρόλου V την ακολούθησαν και οι μεταγενέστεροι βασιλείς. Ο Φίλιππος II αγαπούσε τη φλαμανδική τέχνη και κυρίως τον Μπος, αν λάβουμε υπόψη το μεγάλο αριθμό έργων του καλλιτέχνη, τα οποία κατείχε. Ο Φίλιππος III κατείχε και αυτός πολλά φλαμανδικά έργα, του Μπος, του Βέυντεν και άλλων ζωγράφων.<sup>70</sup> Ο Φίλιππος IV κατείχε επίσης πολλά φλαμανδικά έργα. Στα 1623 έφτασαν στη Μαδρίτη μια σειρά φλαμανδικών έργων που παρήγγειλε η Ισαβέλλα των Βουρβόνων, η πρώτη σύζυγος του Φιλίππου IV. Στα 1636 έφτασε στη Μαδρίτη νέα σειρά έργων, συμπεριλαμβανομένων έργων του Μπρέγκελ και του Ρούμπενς. Από τα 1623 έως τα 1648 έφυγαν από την αγορά της Αμβέρσας έξι χιλιάδες έργα προς την Ισπανία.<sup>71</sup> Το 1721, χρονολογία που ο Φίλιππος V ιδρύει το San Ildefonso, η πινακοθήκη του περιελάμβανε μια πλούσια σειρά έργων τέχνης, συμπεριλαμβανομένων και φλαμανδικών, πολλά από τα οποία παρήγγειλε ο ίδιος ο Φίλιππος. Η γυναίκα του Φιλίππου, Ισαβέλλα Φαρνέζιο, μεταφέρει στο ίδιο παλάτι 170 φλαμανδικά έργα.<sup>72</sup> Στο καινούργιο παλάτι του Καρόλου III (1759-1788) υπήρχαν αρκετά έργα Φλαμανδών ζωγράφων. Σύμφωνα με τις απογραφές του 1794, όλα τα παλάτια στην Ισπανία κατείχαν ένα μεγάλο αριθμό φλαμανδικών έργων στις συλλογές τους.<sup>73</sup> Μέσω των βασιλικών συλλογών λοιπόν αποδεικνύεται ότι η φλαμανδική ζωγραφική ήταν παρούσα για πολλούς αιώνες στην Ιβηρική χερσόνησο.

Εξαιτίας των επανειλημμένων πυρκαγιών, στο Πράδο το 1608, στο Εσκοριάλ το 1671, στο Αλκάθαρ στη Μαδρίτη το 1734, καταστράφηκαν πολλά έργα και

<sup>69</sup> Pedro de Madrazo, όπ.π., σ. 32-33.

Παράδειγμα γνωστού φλαμανδικού έργου που βρέθηκε στην Ισπανία είναι το έργο του Βαν Άικ *οι Γάμοι των Αρνολφίνι*, υπογεγραμμένο από τον ίδιο το 1434, το οποίο φτάνει στην Ισπανία στα 1556. Ο πρώτος κάτοχος του έργου ήταν ο Ντιέγο Γκεβέρα. Ο Ντιέγο δώρισε το έργο στην κόρη του Μαξιμιλιανού, Μαργαρίτα της Αυστρίας, μετέπειτα δασκάλα του Καρόλου V. Με τη σειρά της αυτή κληροδότησε το έργο στην ανιψιά της Μαρία της Ουγγαρίας, η οποία, μαζί με τον αδερφό της Κάρολο V, έφτασαν στην Ιβηρική χερσόνησο το 1556. Το έργο λοιπόν αυτό ήταν στην κατοχή του Καρόλου. Για τα παραπάνω βλ. Alejandro Vergara, όπ.π., σ. 193-194.

<sup>70</sup> Όταν ο Ρούμπενς επισκέπτεται για πρώτη φορά την Ισπανία, στα 1603, ζωγραφίζει στο παλάτι του Βαγιαδολίδ αρκετά σημαντικά έργα.

<sup>71</sup> Ακόμα και στα 1648, όταν ο Φίλιππος IV αναγνώρισε την ανεξαρτησία των Κάτω Χωρών, η καλλιτεχνική σύνδεση δε διακόπηκε. Για παράδειγμα, το έργο του Τενιέρς, *ο Αρχιδούκας Γουλιέλμο στην πινακοθήκη του στις Βρυξέλλες*, παραγγέλθηκε από τον ίδιο τον αρχιδούκα και βρισκόταν στην Ισπανία από το 1653.

<sup>72</sup> 6 του Van Dyck, 28 του Rubens, 18 του Vouwermans, 60 του Teniers, 6 του Peter Neefs, 13 του Brueghel, 11 του Van Arthois, 15 του de Fyt, 5 του Lucas de Leyden, 5 του Adriano Brauwer και 3 του Dürer.

<sup>73</sup> Για το λεπτομερή κατάλογο των έργων στις βασιλικές συλλογές, βλ. Pedro de Madrazo, *Viaje artístico de tres siglos por las colecciones de cuadros de los reyes de España*, Βαρκελώνη, Biblioteca Arte y Letras, 1884.

χειρόγραφα, με αποτέλεσμα μια λεπτομερής καταγραφή των φλαμανδικών έργων του 15<sup>ου</sup> αιώνα να είναι αδύνατη.<sup>74</sup>

Εκτός από τους βασιλείς, ενδιαφέρον για τη φλαμανδική τέχνη έδειξαν και οι Ισπανοί καλλιτέχνες. Ήδη από τα 1432, ο Νταλμώ (Lluís Dalmau) από τη Βαλένθια, ταξίδεψε στη Φλάνδρα και αντέγραψε έργα του Βαν Άϊκ. Το έργο του Μπερμέχο (Bartolomé Bermejo) *Santo Domingo de Silos* (εικόνα 20) επίσης έχει αρκετές ομοιότητες με πορträίτα του Βαν Άϊκ. Άλλος εκπρόσωπος της φλαμανδικής σχολής στην Ισπανία ήταν και ο Γκαγιέγο (Fernando Gallego), ο οποίος επηρεάστηκε αρκετά από τον Μπουτς, αλλά και ο Ινγλές (Jorge Inglés).<sup>75</sup> Τη δεκαετία του 1560 άρχισε η συστηματική εισαγωγή των ιταλικών έργων, αλλά μέχρι το τέλος του αιώνα δεν υπερίσχυσαν ποσοτικά των φλαμανδικών.

Η φλαμανδική ζωγραφική είχε αρκετά χαρακτηριστικά που έλκυαν τους καθολικούς Ισπανούς. Μια σειρά από στοιχεία καθιστούσαν τα έργα των Φλαμανδών αρκετά ελκυστικά : Η ευλάβεια που προκαλούσαν, ιδίως σε περιόδους που δινόταν έμφαση στην ενίσχυση της καθολικής πίστης, η εκφραστικότητα των μορφών, η λεπτομερειακή απόδοσή τους, το έντονο χρώμα –αποτέλεσμα και της ελαιογραφίας του Βαν Άϊκ.

Σύμφωνα με όλα τα παραπάνω, γίνεται εύκολα κατανοητό ότι η περίπτωση της ύπαρξης έργων του Ιερώνυμου Μπος στην Ισπανία δεν αποτελεί εξαίρεση· βασιλείς συλλέγουν μανιωδώς φλαμανδικά έργα, καλλιτέχνες τα αντιγράφουν και συγγραφείς τα εξυμνούν στα κείμενα τους.<sup>76</sup> Η Ιβηρική χερσόνησος ανέπτυξε από πολύ νωρίς εμπορικές και καλλιτεχνικές σχέσεις με τη Φλάνδρα, τις οποίες και διατήρησε έως και τις αρχές περίπου του 18<sup>ου</sup> αιώνα.

<sup>74</sup> V.L.Brans, όπ.π., σ. 78.

<sup>75</sup> Alejandro Vergara, «Imágenes de Flandes y de España», στο *La senda española de los artistas flamencos*, Βαρκελώνη, Galaxia Gutenberg, 2009, σ. 197.

Σύμφωνα με τις πληροφορίες που μας δίνει ο Rabb το 1553 πλοία από την Αμβέρσα προς την Ισπανία και την Πορτογαλία μετέφεραν περίπου τέσσερις τόνους έργων και 70.000 μέτρα χαλιών. Τη δεκαετία του 1540 το 1/3 των έργων τέχνης από την Αμβέρσα είχαν ισπανικό προορισμό. Βλ. Theodore K.Rabb, όπ.π., σ. 89.

<sup>76</sup> Επί παραδείγματι: Ο Μαρτίνεθ γράφει ότι με εξαίρεση τα φλαμανδικά έργα και κάποια άλλα που έχουν δημιουργηθεί με ιδιαίτερη προσοχή, σε όλα τα υπόλοιπα δεν υπάρχει ακρίβεια στο σχέδιο, στην απεικόνιση των λεπτομερειών και στις μορφές, αλλά ούτε και προοπτική («Así, a exercición...las pinturas de género flamencas y holandesas, en todos los demás se omitió aquella exquisita precisión de dibujo, aquel estudio esmerado en la disposición de los ropajes y aquella fina y minuciosa ejecución en los accesorios y en la razonada perspectiva ó escenas donde figurasen los personajes», Jusepe Martínez, όπ.π., σ. 26). Ο Καρντούτσο εξυμνεί τα χρώματα των φλαμανδών, την απόδοση της λεπτομέρειας και τις φωτοσκιάσεις τους («y assi ai cosas excelentes y en la materia de paisajes y estremades colores, se han preciado con particular cuidado y han luzido grandemente...» Carducho, όπ.π., σ. 20 ).

## Κεφάλαιο 2:

### **Ο ΜΠΟΣ ΩΣ ΖΩΓΡΑΦΟΣ ΔΑΙΜΟΝΩΝ ΚΑΙ ΤΕΡΑΤΩΝ. “LOS DISPARATES DE JERONIMO BOSCO”, “LOS SUEÑOS DEL BOSCO”.**

Ορισμένοι συγγραφείς (όπως ο Μολίνα, ο Μπαρμπαντίγιο κ.α) παρουσίασαν κάποια έργα του Μπος ως αποκύημα φαντασίας, οράματος και τον ίδιο, ως ζωγράφο τεράτων και δαιμόνων. Οι φιγούρες του τους φαίνονταν ακατανόητες, ασυνάρτητες· μη μπορώντας να τις κατανοήσουν με τη λογική, αποκαλούσαν τα έργα του "disparates". Το επίθετο αυτό προέρχεται από το λατινικό *disparare* και σήμαινε το 15<sup>ο</sup> αιώνα στην Ισπανία τα πράγματα που φάνταζαν τερατώδη, παραμορφωμένα, παράλογα, αντιφατικά ή ηθικά κατακριτέα.<sup>77</sup> Κατά τη διάρκεια του 16<sup>ου</sup> και 17<sup>ου</sup> αιώνα, ο όρος χρησιμοποιήθηκε για να περιγράψει ένα συγκεκριμένο είδος τέχνης, λογοτεχνίας, δράματος, το οποίο συνήθως εμπειρείχε γκροτέσκο<sup>78</sup> ή σατιρικούς στίχους· στην ποίηση για παράδειγμα, σήμαινε παράλογους-δυσνόητους στίχους· στο θέατρο, το κωμικό διάλειμμα που παρεμβαλλόταν μεταξύ των κύριων σκηνών του έργου (*intermedio*)· στη ζωγραφική, δήλωνε κωμικά στοιχεία και ‘*capriccios*’ παρόμοια με αυτά που ο Μπος ζωγράφιζε.<sup>79</sup> Η λέξη αυτή συναντάται για πρώτη φορά στην ποίηση ως τίτλος ενός έργου του Juan del Encina (*Cancionero*, Σαλαμάνκα, 1496). Στα *Disparates* του ο Ενθίνα επιχείρησε να παρουσιάσει τη χαοτική κοινωνική και θρησκευτική κατάσταση, η οποία επικρατούσε κατά τη βασιλεία των Καθολικών

<sup>77</sup> Στο πρώτο ισπανικό λεξικό του Covarrubias ο ορισμός του *disparates* δίνεται ως εξής: «es lo mismo que dislate, como acabamos de decir, cosa despropositada, la cual no le hizo o dijo con el modo debido y con cierto fin y asi disparar, es hacer una salida sin intento, decir a lugar cierto, y los arcabuces y las piezas de artilleria se disparan cuando tiran, no a punteria, sino al aire». Λίγο παραπάνω: «...Le dijo de dispar, por no tener *paridad ni igualdad con la razon*...». Sebastian de Covarrubias, *Tesoro de la lengua castellana o española*, μέρος δεύτερο, Μαδρίτη, Melchor Sánchez, 1673, σ. 218. Η λέξη αυτή ορίζεται ως κάτι ασυνάρτητο, που δεν έχει σχέση με τη λογική. Ο ίδιος ο Κοβαρούμπιας αναφέρεται στον Μπος, δίνοντας τον ορισμό του γκροτέσκο: «...*figuras de medio sierpes medio hombres, sirenas, esfinges, minotauros, al modo de la pintura del famoso pintor Jerónimo Bosco*...». Sebastian de Covarrubias, *όπ.π.*, μέρος πρώτο, σ. 41.

<sup>78</sup> Για το γκροτέσκο στην ισπανική λογοτεχνία βλ. Henryk Ziomek, *Lo grotesco en la literatura española del siglo de Oro*, Μαδρίτη, Alcalá, 1983.

<sup>79</sup> Leo Joseph Koerner, «Hieronymus Bosch's world picture» στο *Picturing science, producing art*, Νέα Υόρκη, Routledge, 1998, σ. 306.

βασιλιάδων στην Ισπανία (εξορία των μη καθολικών, σύλληψη και ορισμένες φορές θανάτωση αλλόθρησκων, πλήρης έλεγχος πολιτών μέσω της αστυνόμευσης των αδελφοτήτων, υψηλή φορολογία κ.α.<sup>80</sup>). Το είδος αυτό έγινε κατά τη διάρκεια του 16<sup>ου</sup> και 17<sup>ου</sup> αιώνα αρκετά δημοφιλές· επρόκειτο για έργα που δε μπορούσαν να κατανοηθούν σε μια λογική επεξεργασία, καθώς το περιεχόμενο τους θεωρούνταν αρκετά συγκεχυμένο. Οι ποιητές ήθελαν να παρουσιάζουν την ‘τρέλα’ του κόσμου μέσω ασυνάρτητων στίχων. Το φανταστικό στοιχείο ήταν έντονο, εφόσον δεν υπήρχε σε αυτά καμία λογική· παρουσιάζονταν ένας ταραγμένος κόσμος. Μέσω των γκροτέσκο, φανταστικών πλασμάτων και δυσνόητων στίχων αυτό το είδος ποιημάτων ήταν ένας θρίαμβος στον παραλογισμό.<sup>81</sup>

Εκτός των συγγραφέων που αποκαλούσαν τα έργα του Μπος ‘disparates’, υπήρχαν και αυτοί που ταύτιζαν τη ζωγραφική του Μπος με το όνειρο, το όραμα και τη διαχώριζαν από την πραγματικότητα (όπως ο Φίλιππος ΙΙ, ο Κεβέδο κ.α). Έβλεπαν κάπως επιφανειακά τα έργα του χαρακτηρίζοντας τα άσχημα ή τρομακτικά· δεν ασκούν καμία κριτική όσον αφορά το θρησκευτικό ή ηθικό χαρακτήρα στο έργο του Μπος, ασχολούμενοι μόνο με αυτό που παρατηρούν ως θεατές: τους δαίμονες, τα τέρατα, που χωρίς περαιτέρω ερμηνεία παρέμεναν για αυτούς δυσνόητα.

Η σύνδεση του Μπος με τέρατα και δαίμονες και ταυτόχρονα με μια φανταστική διάσταση δε συναντάται μόνο στην Ισπανία, αλλά και στην Ιταλία και στις Κάτω Χώρες· ενδεχομένως οι Ισπανοί συγγραφείς γνωρίζοντας έργα συγχρόνων τους να επηρεάστηκαν από αυτούς.<sup>82</sup>

Ενδεικτικά στην Ιταλία, στα 1521 ο Marcantonio Michiel περιγράφει τρία έργα του Μπος που υπήρχαν στη Βενετία γράφοντας: «La tela dell’Inferno con la gran diversità de *mostri*...» και «la tella delli *sogni* fu de man de l’istesso».<sup>83</sup> Το 1567 ο συγγραφέας Guicciardini γράφει: «Girolamo Bosco...inventore nobilissimo&maraviglioso di cose *fantastiche&bizarre*».<sup>84</sup> Ο Βαζάρι, στην έκδοση

<sup>80</sup> Για την κατάσταση που επικρατούσε κατά τη βασιλεία της Ισαβέλλας της Καστίγης και του Φερδινάνδου ΙΙ βλ. J.H Elliott, *Imperial Spain (1469-1716)*, Λονδίνο, Edward Arnold Publishers, 1963.

<sup>81</sup> Blanca Perriñan, *Poeta Ludens, Disparate, perché y chiste en los siglos XVI y XVII*, Πίζα, Giardini Editori e stampatori, 1979, σ. 23, 40, 43-44, 61, 77-78.

<sup>82</sup> Δεν έχω βρει στοιχεία τα οποία να αποδεικνύουν ότι οι Ισπανοί συγγραφείς διάβασαν αυτά τα κείμενα (με εξαίρεση βέβαια το έργο του Βαζάρι), αλλά με δεδομένο αφενός ότι τα περισσότερα ισπανικά κείμενα αποτελούν αντιγραφή των ιταλικών ή και των φλαμανδικών και αφετέρου κρίνοντας από τις παραπομπές των ίδιων των Ισπανών συγγραφέων, εικάζω ότι ίσως κάποια από αυτά (ή και όλα) τα γνώριζαν.

<sup>83</sup> Marcantonio Michiel, *Notizia d’opere di disegno*, Iacopo Morelli (επιμ), Bassano, 1800, σ. 77. Πιθανότατα πρόκειται για τα έργα του Μπος *Πτώση των καταραμένων* και *Κόλαση*.

<sup>84</sup> Lodovico Guicciardini, *Descrittione di tutti i paesi Bassi*, Αμβέρσα, Guglielmus Silvius, 1567. Συμβουλευτήκα την έκδοση Plantino (Αμβέρσα, 1581), σ. 143.

του 1568, κάνει δύο αναφορές στον Μπος, τονίζοντας και αυτός το φανταστικό στοιχείο. Πιο συγκεκριμένα γράφει σε ένα σημείο για κάποια χαρακτηριστικά του Hieronymus Cock (εικόνες 22,23) από αντίγραφα έργων του Μπος (αν και μεταγενέστεροι μελετητές θεωρούν ότι πρόκειται για αντίγραφα έργων του Μπρέγκελ) : «*Fantastiche e capricciose invenzioni che sarebbe cosa fastidiosa a volere di tutte ragionare*».<sup>85</sup> Στο κεφάλαιο του σχετικά με τη φλαμανδική τέχνη γενικότερα ο Βαζάρι σημειώνει: «...e Francesco Mostaert che valse assai in fare paesi a olio, *fantasticherie, bizzarie, sogni e imaginzioni*. Girolamo Hertoghen Bos, e Pietro Brueghel di Breda furono imitatori de costui; e Lancilotto e stato eccellente in far fuochi, notti, splendori, diavoli e cose somiglianti.»<sup>86</sup> Ο Λομάτσο στα 1584 γράφει για τον Μπος: «Girolamo Bosch fiammingo, che nel rappresentare strane apparanze, e spaventevoli ed orridi *sogni*, fu singolare e veramente divino.»<sup>87</sup> Τέλος ο Μπαλντινούτσι στα 1681 σημειώνει και αυτός το ίδιο στοιχείο στα έργα του Μπος : «e valente assai nell'inventar capricci di cose estremamente terribili e spaventose, come lavre, spiriti, stregherie, malefici, ed alter rappresentazioni infernali e diaboliche».<sup>88</sup>

Ενδεικτικά της εικόνας που επικρατούσε για τα έργα του Μπος στη Φλάνδρα είναι τα κείμενα του Lampson και του Van Mander. Ο Dominicus Lampson στα 1572 συνδέει και πάλι τον Μπος με τον ονειρικό κόσμο, αλλά και με το διαβολικό, υποστηρίζοντας ότι σίγουρα είχε επισκεφτεί την κόλαση, εφόσον είναι τόσο ακριβής

<sup>85</sup> Giorgio Vasari, *Le vite de' piu eccellenti pittori, scultori e architettori*, Φλωρεντία, Apresso i Giunti, 1568. Συμβουλευτήκα την έκδοση Μιλανέζι. Gaetano Milanese, *Le opere de Giorgio Vasari*, τόμ. 5, Φλωρεντία, Sansoni, 1909, σ. 439.

Κάποια χαρακτηριστικά του Κοκ, στα οποία αναφέρεται ο Βαζάρι είναι αυτά του αγίου Μαρτίνου και αυτό του μεγάλου ψαριού που τρώει το μικρό. Οι μελετητές αποδίδουν τα αρχικά έργα στον Μπρέγκελ, αν και στα δύο υπάρχει η επιγραφή «*Jheronimus bos invento*», πράγμα που δικαιολογεί τη σύγχυση του Βαζάρι. Ο Gibson θεωρεί ότι ο Βαζάρι συγκέντρωσε τις πληροφορίες του για τους Φλαμανδούς ζωγράφους από τον Lampson, ο οποίος αποδίδει κάποια από αυτά τα έργα στον Μπος. Βλ. Walter Gibson, *όπ.π.*, σ. 206. Για την επιρροή του έργου του Lampson στους Ιταλούς συγγραφείς, βλ. S. Sulzberger, «*Dominique Lampsonius et Italie*» στο *Miscellanea J.Gessler*, Deurne, 1942.

<sup>86</sup> Gaetano Milanese, *Le opere de Giorgio Vasari*, τόμ. 7, Φλωρεντία, Sansoni, 1909, σ. 584. Ξέρουμε πολύ λίγα πράγματα για τον Mostaert: δεν έχει σωθεί κάποιο έργο του, το οποίο να ταυτίζεται με την περιγραφή του Βαζάρι. Ο Gibson υποστηρίζει ότι ίσως σε αυτό το κομμάτι ο Βαζάρι έχει μπερδέψει τον Mostaert με τον Μπος με δεδομένο ότι ο Mostaert γνωρίζουμε ότι ζωγράφιζε τοπία. Βλ. Walter Gibson, «*Bosch's Dreams: A Response to the art of Bosch in the sixteenth century*», *The Art Bulletin*, τόμ. 74, τχ. 2 (1992), σ. 206. Ο Μάντερ υποστηρίζει ότι ο Mostaert μαθήτευσε κοντά στο ζωγράφο τοπίων Herri Bles ενώ ο δίδυμος αδεργός του Gillis κοντά στον Jan Mandyn, ο οποίος ζωγράφιζε πολλά έργα χρησιμοποιώντας τη θεματική του Μπος. Αν ο Μάντερ μπερδέψε τους δασκάλους των αδερφών Mostaert ίσως ο ισχυρισμός του Βαζάρι ευσταθεί, αλλά αυτό είναι κάτι που δε γνωρίζουμε. Βλ. Karel van Mander, *όπ.π.*, σ. 261r.

<sup>87</sup> Paolo Lomazzo, *Trattato dell'arte della Pittura, Scultura ed Architettura*, υΜιλάνο, Paolo Gottardo Pontio, 1584. Συμβουλευτήκα την έκδοση του Saverio del-Monte, Ρώμη, 1844, τόμ. 2, σ. 201-202.

<sup>88</sup> Filippo Baldinucci, *Notizie de' professori del disegno* (Φλωρεντία 1681-1728). Συμβουλευτήκα την έκδοση Batelli e Compagni (Φλωρεντία 1846) τόμ. 2, σ. 139.

στις απεικονίσεις του (εικόνα 24).<sup>89</sup> Ο Karel Van Mander που μας δίνει μια βιογραφία για τον Μπος γράφει στα 1604: «Πώς να περιγράψουμε, για παράδειγμα, τις παράξενες απεικονίσεις γεννημένες από τη φαντασία του Μπος... Φαντάσματα και δαιμόνια τέρατα, πολλές φορές λιγότερο ευχάριστα και περισσότερο τρομακτικά.»<sup>90</sup>

Η λέξη όνειρο-όραμα<sup>91</sup>, η οποία συναντάται συχνά στα κείμενα της περιόδου, χρησιμοποιούνταν για να αποδώσει μια φανταστική διάσταση της πραγματικότητας, τονίζοντας το παράλογο και διεστραμμένο κομμάτι της κοινωνίας· ένα συνώνυμο της ματαιότητας.<sup>92</sup> Οι δαίμονες πολλές φορές, και στην περίπτωση του Μπος, συνδέονταν με τα όνειρα, όπως προκύπτει και από τους συνεχιστές του σε όλη την Ευρώπη, οι οποίοι απεικόνιζαν τα τέρατα του δίπλα σε μια κοιμισμένη μορφή (εικόνες 25,26,27).<sup>93</sup> Η σύνδεση του Μπος με τα όνειρα δεν είναι τυχαία.. Τα βιβλία της εποχής περιείχαν αφηγήσεις για τέρατα και δαίμονες και τα συνδέαν με τον κόσμο των ονείρων-οραμάτων. Ένα από αυτά, και το πιο δημοφιλές, ήταν το *Όραμα του Τάνταλου*.<sup>94</sup> Πρωταγωνιστής είναι ένας Ιρλανδός ιππότης, ο οποίος επισκέπτεται την

<sup>89</sup> «Quid sibi vult, Hieronymus Boschi, Ille oculuc tuus attonitus? Quid pallor in ore?velut lemurs si spectra erebi volitantia coram aspiceres? Tibi Ditis avari crediderim patuisse vecessus Tartareasque domos tua quando quiquid habet sinus imus averni Tam potuit bene pingere dextra.» Dominicus Lampson, *Pictorum aliquot celebrium Germaniae Inferioris effigies*, Αμβέρσα, 1572. Συμβουλευτήκα την έκδοση του Hendrick Hondius (Χάγη, 1610), σ. 15. Το έργο αυτό έφτασε στην Ισπανία στα 1585 μαζί με άλλα εικονογραφημένα έργα για τον Μοντάνο· αργότερα δώρισε τα βιβλία του στη βιβλιοθήκη του Εσκοριάλ. Βλ. Heidenreich, *όπ.π.*, σ. 186.

<sup>90</sup> Karel van Mander, *Het-schilder boeck*, Χάρλεμ, Paschier van Wesbusch Boeck Vercouper, 1604. Συμβουλευτήκα την έκδοση του Davaco Publishers (Ουτρέχτη,1969), σ.216v. «Wie sal verhalen al de wonderlijcke oft seldsaem versieringhen.die Ieronimus Bos in't hooft heft ghehadten met den Pinceel uytghedruckt.van ghespoock en ghedrochten der hellen.dickwils niet also vriendlijck als grouwlijck aen te sien». Το έργο του Μάντερ ήταν γνώριμο στους Ισπανούς συγγραφείς, καθώς παραπέμπουν συχνά σε αυτόν, όταν αναφέρονταν σε Φλαμανδούς ζωγράφους.

<sup>91</sup> Η λέξη 'όνειρο' χρησιμοποιούνταν και για τα έργα του Ντύρερ. Ο Ντύρερ είχε γράψει: «Κάθε άνθρωπος προσέχει να μην κάνει τίποτα αδύνατο και απαράδεκτο προς τη φύση, μόνο εάν δημιουργήσει κάποια 'φαντασία' στην οποία επιτρέπεται να αναμειξει πλάσματα από όλα τα είδη. Αυτές οι αναμειξεις, συνδέονται με το γκροτέσκο και με φανταστικές αναπαραγωγές». Jean Michel Massing, «Dürer's dreams», στο *Studies in imagery: Texts and images*, Λονδίνο, The Pindar press, 2004, σ. 500.

<sup>92</sup> Carmen Pereira-Muro, «When an image is not worth a thousand words: Divergent codes of representation of death and the afterlife in Quevedo's satirical works and the art of Hieronymus Bosch» στο *Death and afterlife in the early modern Hispanic world*, Hispanic issues, 2010, σ. 133.

<sup>93</sup> Βλ. Walter Gibson, «Bosch's Dreams: A Response to the art of Bosch in the sixteenth century», *The Art Bulletin*, τόμ. 74, τχ.2 (1992). Σε αυτό το άρθρο ο Gibson δίνει συγκεκριμένα παραδείγματα από συνεχιστές του Μπος στην Ιταλία, στη Φλάνδρα, στη Γαλλία καθώς και από εικονογραφημένα έργα της εποχής, τα οποία εμπεριέχουν την κοιμισμένη μορφή δίπλα στους δαίμονες του Μπος. Για το ίδιο θέμα, γράφει αναλυτικότερα και ο Gerd Unverfehrt, *Hieronymus Bosch. Die Rezeption seiner Kunst im frühen 16.Jahrhundert*, Βερολίνο, Gebr.Mann, 1980.

<sup>94</sup> Το έργο χρονολογείται περίπου στα 1149 και συγγραφέας του είναι ο μοναχός Marcus. Υπήρχαν 154 χειρόγραφα σε όλη την Ευρώπη κατά τη διάρκεια του 15<sup>ου</sup> αιώνα. Στην Ισπανία υπήρχαν τουλάχιστον επτά μεταφρασμένα χειρόγραφα και δύο εκδόσεις του έργου. Ένα βρίσκεται σήμερα στη Biblioteca den Cabildo στο Τολέδο και χρονολογείται στα τέλη του 14<sup>ου</sup> αιώνα. Ένα στη Biblioteca Universitaria της Σαλαμάνκα και χρονολογείται περίπου στα τέλη του 14<sup>ου</sup>- αρχές 15<sup>ου</sup> αιώνα. Ένα βρισκόταν στη βιβλιοθήκη της Ιζαμπέλας, σήμερα χαμένο. Το έργο *Historia de Gaudal*, στη Bayerische Staatsbibliothek στο Μόναχο είναι μια ισπανική μετάφραση του έργου, η οποία χρονολογείται στις

κόλαση και επιστρέφει στη γη να διηγηθεί τις εμπειρίες του. Στις περισσότερες απεικονίσεις αυτού του θέματος ο πρωταγωνιστής ζωγραφίζεται ξύπνιος, ακόμα και εάν βλέπει όνειρο. Οι ονειροκρίτες επίσης ήταν περιζήτητοι εκείνη την περίοδο, οι οποίοι εκτός της ερμηνείας των ονείρων, ήταν μερικές φορές εικονογραφημένοι με δαίμονες.<sup>95</sup>

Ο Οράτιος στο *Ars poetica*, υποστήριξε ότι αν ένας ζωγράφος αποφασίσει να ενώσει το κεφάλι ενός ανθρώπου με το κορμί ενός αλόγου, ούτως ώστε η κορυφή να είναι μια όμορφη γυναίκα και να καταλήγει σε ένα μαύρο και άσχημο ψάρι, τέτοιες εικόνες θα ήταν ένα βιβλίο που θα ταυτιζόταν με τα όνειρα ενός αρρωστημένου ανθρώπου.<sup>96</sup>

Η φαντασία και τα όνειρα συνδεόντουσαν και με το γκροτέσκο. Ο Daniel Barbaro στη μετάφραση της *Αρχιτεκτονικής* του Βιτρούβιου στα 1556 περιέγραψε το γκροτέσκο ως μια φαντασία μέσα σε ένα όνειρο, στο οποίο απεικονίζεται συγκεχυμένα η εικόνα των πραγμάτων· κατέληξε ότι το γκροτέσκο είναι τα 'όνειρα-οράματα της ζωγραφικής'.<sup>97</sup>

Είτε τα ονόμαζαν γκροτέσκο είτε όνειρα/οράματα, είναι σχεδόν βέβαιο ότι οι δαίμονες του Μπος αντιμετωπιζόνταν όχι σαν πραγματικοί ή τρομακτικοί, αλλά σαν τα φαντάσματα ενός μυαλού που βρίσκεται μεταξύ ύπνου και ξύπνιου.<sup>98</sup>

Όπως σε κάθε περίοδο, έτσι και το 17<sup>ο</sup> αιώνα στην Ισπανία υπήρχαν πολλοί άνθρωποι που πίστευαν στα παραμύθια και τους μύθους· έβλεπαν τον κόσμο γεμάτο δαίμονες –καλούς και κακούς· στην αμφιβολία και την αναποφασιστικότητα του 17<sup>ου</sup> αιώνα η δαιμονολογία κυριαρχούσε· δε χρειαζόταν να πιστεύει κανείς σε αυτούς για

αρχές του 15<sup>ου</sup> αιώνα. Το έργο *Visio del monestir Clares Valls* στο Εσκοριάλ είναι και αυτό μια μετάφραση του 15<sup>ου</sup> αιώνα. Υπάρχει επίσης στο Archivo de la Corona de Aragón στη Βαρκελώνη μια ακόμη μετάφραση με τίτλο *Historia del Caballero Tuglat*, η οποία χρονολογείται το 15<sup>ο</sup> αιώνα. Υπάρχουν αναφορές για μια έκδοση του 1508 στη Σεβίλλη από το Iacob Cromberger με τίτλο: *Libro del cavallero don Tungano y delas cosas que en el infierno y purgatorio y el paraiso vido*, η οποία δεν ξέρουμε σήμερα που βρίσκεται. Τέλος το έργο *Historia del virtuoso cavallero don Túngano*, σήμερα στην Εθνική βιβλιοθήκη του Παρισιού, είναι μια ισπανική έκδοση του έργου το 1526 στο Τολέδο. Για όλα τα παραπάνω βλ. Huw Aled Lewis, «The vision of the Knight Túngano in the literatures of the Iberian Peninsula», *Speculum*, τόμ. 72, τχ.1 (1997), σ. 85-87.

<sup>95</sup> Ο Macrobius στο σχολιασμό του έργου του Κικέρωνα, το *Όνειρο του Σκιπίωνα*, το οποίο ήταν αρκετά διαδεδομένο στο μεσαίωνα και στην αναγέννηση, εντοπίζει πέντε ειδών όνειρα-οράματα. Το *somnium*, το *visio*, το *oraculum*, το *insomnium* και το *phantasma*. Το φανταστικό έρχεται στον άνθρωπο μεταξύ ξύπνιου και ύπνου, στο 'πρώτο σύννεφο του ύπνου', όπως λέγεται, και σε αυτή την ημί-κοιμισμένη κατάσταση πιστεύει κανείς ότι είναι ξύπνιος και φαντάζεται ότι του επιτίθενται φαντάσματα διαφορετικής μορφής σε σχέση με τα φυσιολογικά τέρατα. Βλ. Macrobius, *Commentary on the dream of Scipio*, W.H.Stahl (μτφ), Νέα Υόρκη, 1952, σ. 87-92.

<sup>96</sup> Horace, *Satires, Epistles and Ars Poetica*, H.R. Fairclough (μτφ), Λονδίνο, William Heinemann LTD, Cambridge Massachusetts, Harvard University Press, 1942, σ. 451.

<sup>97</sup> Παραθέτεται στο έργο του N.Dacos, *La Découverte de la Domus Aurea et la formation des grotesques à la Renaissance*, Λονδίνο, Warburg Institut, 1969, σ. 123-124.

<sup>98</sup> Βλ. Walter Gibson, *όπ.π.*, σ. 212-217.

να τους απεικονίσει, αλλά ούτε και να τους φοβάται· μπορούσε απλώς να τους επινοήσει χωρίς να πιστεύει στην ύπαρξη τους απαραίτητα.<sup>99</sup>

Κατά τη διάρκεια του 16<sup>ου</sup> αιώνα αποδιδόταν στα οράματα μια προφητική σημασία· πίστευαν ότι έχουν μηνύματα από το Θεό ή από το σατανά και προσπαθούσαν να βρουν τον τρόπο διαχωρισμού τους.<sup>100</sup> Ίσως κάποιιοι από τους συγγραφείς που θα αναλύσουμε παρακάτω να πίστευαν στην προφητική σημασία των ‘ονειρικών’ απεικονίσεων του Μπος.

Σύμφωνα με όλα τα παραπάνω, δεν εκπλήσσει ότι και στην Ισπανία υπήρξαν συγγραφείς που σχολίασαν μόνο τις δαιμονικές αυτές φιγούρες, τις χαρακτήρισαν τρομακτικές, άσχημες, φανταστικές, «disparates» χωρίς να προχωρούν σε κάποια περαιτέρω ερμηνεία σχετικά με το ηθικό ή θρησκευτικό κομμάτι στο έργο του ζωγράφου.

Ο πρώτος χρονικά που αναφέρει τις δαιμονικές μορφές στο έργο του Μπος και συνάμα τρομακτικές είναι ο Λουίς Θαπάτα (Luis Zapata) στο έργο του *Carlo Famoso* στα 1566.<sup>101</sup> Πρόκειται για την πρώτη αναφορά στον Μπος σε έντυπη μορφή. Είναι ένα έργο που αφηγείται τους θριάμβους του Καρόλου V και αφιερώνεται στον Φίλιππο II. Στο πέμπτο κεφάλαιο του, το οποίο αφορά την εξέγερση των Comuneros (1521), ο επικεφαλής του καστεγιάνικου στρατού Φονσέκα (Antonio de Fonseca) φτάνει στο Bormez και αφηγείται στον αυτοκράτορα τα προβλήματα που έχουν προκύψει στην Ισπανία. Ο Φονσέκα παρομοιάζει την εξέγερση σε μια λερναία Ύδρα και αφηγείται τα κακά που αυτή επέφερε. Περιγράφοντας αυτό το τέρας, γράφει ότι δεν είχε φυσική μορφή και ήταν αρκετά τρομακτικό, όπως τις μορφές του Μπος («a aquella algun demonio, y no natura, la hizo, assi espantarnos procurando, con esta que el formo a alguna pintura de Hieronymo Bosque remedando: Y porque mas t’espante su figura...»<sup>102</sup>).

<sup>99</sup> Holländer H.B, *Hieronymus Bosch: Weltbilder und Traumwerk*, Κολωνία, Dumont Schauberg, 1975, σ. 114-115.

<sup>100</sup> Richard Kagan, *Los sueños de Lucrecia: política y profecía en la España del siglo XVI*, Nerea, 2005, σ. 55-70. Στο βιβλίο αυτό παρουσιάζονται αναλυτικώς έργα συγγραφέων, οι οποίοι δίνουν μια προφητική σημασία στα οράματα.

<sup>101</sup> Πρόκειται για ένα επικό ποίημα που χωρίζεται σε πενήντα κεφάλαια. Συνολικά αποτελείται από 5.611 οκτάβες. Ένα αντίγραφο του έργου υπάρχει στην Εθνική Βιβλιοθήκη στη Μαδρίτη. Μεταγενέστερες εκδόσεις ολόκληρου του κειμένου δεν υπάρχουν. Το 1916 ο José Toribio Medina δημοσιεύει 202 οκτάβες από τρία κεφάλαια του Θαπάτα και αργότερα ο Winston Reynolds το 1984, συμπεριλαμβανομένων των οκτάβων του Μεδίνα, δημοσιεύει άλλες 92 καινούργιες οκτάβες από δύο ακόμα κεφάλαια του έργου.

<sup>102</sup> Luis Zapata, *Carlo Famoso*, Βαλένθια, Ioan Mey, 1566, σ. 25.



Ο Θαπάτα είχε λάβει αξιώματα από τον αυτοκράτορα και είχε ακολουθήσει τον Φίλιππο ΙΙ στο ταξίδι του στις Κάτω Χώρες.<sup>103</sup> Από το έργο του Εστρέγια, το οποίο θα αναλύσουμε παρακάτω, πληροφορούμαστε ότι είδε μαζί με τον Φίλιππο έργα του Μπος στο Χερτόχενμπος. Το στοιχείο του τρομακτικού στο έργο του Μπος, υπάρχει και στις επιστολές του Φιλίππου προς τα παιδιά του· είναι πολύ πιθανό η άποψη του Θαπάτα να είναι επηρεασμένη από την εντύπωση που έκαναν αρχικά τα έργα του Μπος στον Φίλιππο. Ο Θαπάτα δε θα μπορούσε να ασκήσει αρνητική κριτική στα έργα του Μπος, καθώς ανήκε στο κοντινό περιβάλλον του Φιλίππου και είδε μαζί του τα έργα του στο Χερτόχενμπος, αλλά και στη συλλογή του ίδιου του βασιλιά.<sup>104</sup>

Ο Φίλιππος ΙΙ ήταν ενθουσιώδης συλλέκτης φλαμανδικών έργων και κυρίως έργων του Μπος. Πέρα από την προτίμηση των προγόνων του για τη φλαμανδική τέχνη, αλλά και για τον Μπος (όπως ανέφερα διεξοδικά στο πρώτο κεφάλαιο), ο Φίλιππος πρέπει να είχε και μια ‘ηθική περιέργεια’ για τα έργα του ζωγράφου. Το 1570 αγοράζει από την οικογένεια Γκεβάρρα έξι έργα του Μπος. Δύο σημαντικά έργα, *Τον κήπο των επίγειων απολαύσεων* και τον *Ακάνθινο στέφανο* (εικόνες 2,6) τα απέκτησε από την εκποίηση του Φερνάνδο Αλβάρεθ του Τολέδο.<sup>105</sup> Ο Γκόμεθ δικαιολογεί την προτίμηση του βασιλιά προς τον Μπος, εξαιτίας των κοινών αναγνωσμάτων του Φιλίππου και του Μπος. Υποστηρίζει ότι στη βιβλιοθήκη του

<sup>103</sup> Carlo Famoso, Winston Reynolds (επιμ), Μαδρίτη, José Porrúa Turanzas, 1984, σ. 10-11.

<sup>104</sup> Η άποψη για τον Μπος ως ζωγράφο τεράτων και δαιμόνων υπήρχε από πολύ νωρίτερα, εφόσον ο Γκεβάρρα ήδη από τα 1560 προσπάθησε να υπερασπίσει τον Μπος από τη λανθασμένη άποψη του λαού. Γράφει συγκεκριμένα: «... y a otros más que vulgo, de un error que de sus pinturas tienen concebido, y es, que cualquiera monstruosidad, y fuera de orden de naturaleza que ven, luego la atribuyen a Hierónimo Bosco, haciéndole inventor de monstruos y quimeras». Felipe de Guevara, *Comentarios de la Pintura*, Μαδρίτη, Don Geronimo Ortega, hijos de Ibarra y compañía, 1788, σ. 41. Ο Γκεβάρρα πιστεύει ότι αυτό συνέβη εξαιτίας των συνεχιστών του Μπος, οι οποίοι απεικονίζοντας μόνο τέρατα, έπεισαν τους ανθρώπους ότι μόνο σε αυτό συνίσταται η τέχνη του Μπος. Γράφει επίσης ότι κάποια έργα δεν ήταν δικά του, και παρόλα αυτά τα απέδωσαν σε εκείνον, με αποτέλεσμα να τον θεωρούν ζωγράφο των τεράτων. Ο ίδιος (ο Γκεβάρρα) υποστηρίζει ότι τερατόμορφες φηγούρες ζωγράφιζε μόνο όταν το θέμα του σχετιζόταν με την κόλαση.

<sup>105</sup> Από το άρθρο του Karl Justi, «Die Werke des Hieronymus Bosch in Spanien» (*Jahrbuch der Preussischen Kunstsammlungen*, τχ.10, 1889, σ. 141-144) πληροφορούμαστε για τα έργα του Μπος που κατείχε ο Φίλιππος. Τα έξι έργα που είχε στην κατοχή του ο Γκεβάρρα και πουλήθηκαν στον Φίλιππο από τη γυναίκα του και το γιο του στα 1570, είναι τα εξής: *Το κάρο με το άχυρο*, *Ο οδηγός των τυφλών*, (χαμένο), *Ο φλαμανδικός χορός* (χαμένο), *Οι τυφλοί κωνηρούν γουρούνια* (χαμένο), *Η μάγισσα* (χαμένο), *Η θεραπεία της τρέλας*. Ο Φίλιππος στα 1574 μεταφέρει στο Εσκοριάλ πολλά φλαμανδικά έργα, εκ των οποίων εννιά ήταν του Μπος. Πιο συγκεκριμένα: Ένα τρίπτυχο με τη γέννηση του Χριστού, *Η σύλληψη του Χριστού* (Ο Justi πιστεύει ότι πρόκειται για το έργο του Μπος, *Ecce homo*), *Η πορεία προς το Γολγοθά*, *Η κατάβαση του Ιησού στον Άδη* (χαμένο), τρία έργα με τον άγιο Αντώνιο, *Τα επτά θανάσιμα αμαρτήματα*, *Το κάρο με το άχυρο*, και τον *Κήπο των επίγειων απολαύσεων*.

Φιλίππου<sup>106</sup>, την οποία κληρονόμησε από τη γιαγιά του, αλλά εμπλούτισε και ο ίδιος, συναντάμε αρκετά βιβλία, που ξέρουμε ότι αποτέλεσαν πηγή για τον Μπος, τον Μπρέγκελ και για τον Πατινίρ, καλλιτέχνες τους οποίους ο Φίλιππος θαύμαζε: δε γράφει όμως ποια ήταν αυτά τα έργα.<sup>107</sup>

Ο Φίλιππος στις επιστολές του προς τα παιδιά του αναφέρει τον Μπος δύο φορές.<sup>108</sup> Το Σεπτέμβριο του 1582, έχοντας δει μια παρέλαση στη Λισσαβόνα, συγκρίνει τις γιγάντιες και τερατώδεις μορφές που παρέλαυναν με τις μορφές του Μπος.<sup>109</sup> Γράφει συγκεκριμένα : «...y aunque decían mucho de ella (la procesión) y yo pensé que no había de parecer por esto tan bien, ha parecido aún mejor de lo que todos pensáramos; y cierto me ha pesado mucho de que no la vieseis, ni vuestro hermano, aunque hubo unos diablos que parecían a las pinturas de Jerónimo Bosco, de que creo que tuviera miedo.» Λίγες μέρες μετά ξαναγράφει, έχοντας λάβει προφανώς απάντηση : «Muy bien es que vuestro hermano no tenga miedo como decís vos, la menor, y no creo que le tuviera de los diablos de la procession, porque venían buenos y veíanse de lejos y más parecían cosas de Jerónimo Bosco que no diablos y cierto que eran muy buenos, pues no eran verdaderos.»<sup>110</sup> Ο Φίλιππος στην πρώτη του επιστολή πίστευε ότι ο γιος του (αργότερα βασιλιάς Φίλιππος ΙΙΙ) θα φοβόταν βλέποντας την παρέλαση. Στη δεύτερη επιστολή, που προφανώς έχει λάβει την απάντηση ότι δε φοβήθηκε, γράφει ότι οι μορφές της παρέλασης «parecían cosas de Jerónimo Bosco que no diablos». Ο Φίλιππος διαχωρίζει τις φιγούρες του Μπος, από τις διαβολικές μορφές, «eran muy buenos, pues no eran verdaderos». Είναι όμορφες

<sup>106</sup> Από το 1540, σε ηλικία 13 χρονών άρχισε να αγοράζει βιβλία, πραγματείες για την αρχιτεκτονική του Σέρλιο, του Βιτρούβιου και το βιβλίο προοπτικής του Ντύρερ. Η βιβλιοθήκη του Εσκοριάλ ήταν από τις πλουσιότερες το 16<sup>ο</sup> αιώνα. Η συλλογή του, το μεγαλύτερο μέρος της οποίας έχει σωθεί, περιλαμβάνει βιβλία και χειρόγραφα διάφορων γλωσσών και κάποια αποκρυφιστικά κείμενα. Το καλλιτεχνικό γούστο του Φιλίππου ήταν πιο κοντά στη φλαμανδική τέχνη, καθώς είχε την ευκαιρία να βλέπει έργα Φλαμανδών συχνότερα, από τη συλλογή του πατέρα του, της θείας του Μαρίας της Ουγγαρίας, αλλά και της γιαγιάς του Ιζαβέλλας της Καθολικής στη Γρανάδα. Βλ. Rosemarie Mulcahy, *Philip II of Spain, patron of the arts*, Δουβλίνο, Four Courts Press, 2004, σ. 4, 8.

<sup>107</sup> *El monasterio del Escorial y la pintura: actas del simposium*, πρακτικά συνεδρίου, José Luis Cano de Gardoquí García (επιμ). I.Mateo Gómez, «La pintura flamenca en el Escorial: Roger Van der Weyden, Jheronimus Bosch, Peter Brueghel y Joachim Patinir», Real centro universirario Escorial-María Cristina, 2001, σ. 9-30.

<sup>108</sup> Να σημειωθεί ότι οι επιστολές του Φιλίππου εκδόθηκαν για πρώτη φορά στο Παρίσι στα 1884. Gachard, *Lettres de Philippe II à ses filles les infantes Isabelle et Catherine écrites pendant son voyage en Portugal 1581-1583*. Στην Ισπανία εκδόθηκαν μόνο τον 20<sup>ο</sup> αιώνα (1943) με την επιμέλεια της Luisa Elena del Partillo.

<sup>109</sup> Πρόκειται για μια παρέλαση που διοργανωνόταν από την ενορία του αγίου Ιουλίου κάθε επτά χρόνια. Ήταν αρκετά μεγαλοπρεπής, καθώς ξοδεύονταν 1200 δουκάτα. Πλήθος ανθρώπων παρέλαυναν ντυμένοι με περίεργες στολές.

<sup>110</sup> Fernando Bouza, *Cartas de Felipe II a sus hijas*, Μαδρίτη, Ediciones Akal, 1998, σ. 90,93.

και δεν είναι αληθινές, άρα δεν υπάρχει και λόγος να φοβηθεί κάποιος, ακόμα και ένα τετράχρονο παιδί, που όντως, μετά από απάντηση της κόρης του, δε φοβήθηκε.

Αν και οι επιστολές αυτές παρέμειναν χειρόγραφες, έχουν σημασία για να δούμε την άποψη του Φιλίππου για τον Μπος, ζήτημα που έχει απασχολήσει αρκετά τους συγγραφείς, όπως θα δούμε και παρακάτω, όσον αφορά την προτίμηση του προς το συγκεκριμένο ζωγράφο. Άλλωστε ο Φίλιππος δε χρειαζόταν να επηρεάσει με τα γραπτά του κάποιον, μόνο που συνέλεγε μανιωδώς έργα του Μπος και διακοσμούσε δημόσιους χώρους με αυτά, ήταν αρκετό για να επηρεάσει το αυλικό περιβάλλον και όσους επισκέπτονταν τους χώρους αυτούς· πράγμα που αποδεικνύεται και από τα γραπτά των ανθρώπων που βρισκότουσαν στο περιβάλλον του, οι οποίοι εκτός από το θαυμασμό των ίδιων προς τον Μπος, σημείωναν και τον ενθουσιασμό του ίδιου του Φιλίππου.

Στα τέλη του 16<sup>ου</sup> αιώνα πιθανόν να είχε ακουστεί κάποια κατηγορία ότι ο Μπος ήταν αιρετικός και για αυτό ο ιερέας Σιγκουένθα<sup>111</sup> προσπάθησε να την ανασκευάσει, με σκοπό να δικαιολογήσει και την προτίμηση του βασιλιά προς αυτόν. Όσο βέβαια ο Φίλιππος ζούσε, κανείς δεν θα είχε γράψει κάτι που να έθιγε έναν από τους αγαπημένους ζωγράφους του βασιλιά· όταν όμως εκείνος πέθανε (1598), και ο Μπος έχασε τον υποστηρικτή του, σίγουρα θα ακούστηκε κάτι, που ο Σιγκουένθα φρόντισε να αντικρούσει για να υπερασπίσει και τον ίδιο το βασιλιά.<sup>112</sup>

Αν και ο Φίλιππος θαύμαζε τόσο πολύ τον Μπος, δεν έχει γραφτεί κάτι, τουλάχιστον από αυτά που εγώ μελέτησα που να μπορεί να εξηγήσει πειστικά την εκτίμηση του βασιλιά προς αυτόν. Αν όντως είχε διαδοθεί η φήμη ότι ο Μπος ανήκε σε κάποια αίρεση, θα ήταν αδύνατο ο Φίλιππος, υπέρμαχος του Καθολικισμού, να συνέλεγε έργα του. Όπως γίνεται φανερό τα έργα του Μπος δεν είχαν τον ευλαβικό χαρακτήρα άλλων φλαμανδικών έργων, αλλά ούτε και κάποια σχέση με τα έργα του Τιτσιάνο ή κάποιου άλλου Ιταλού καλλιτέχνη, που ο Φίλιππος εξίσου θαύμαζε. Ο Justi υποστηρίζει ότι ο Φίλιππος δεν ενδιαφερόταν τόσο για την τέχνη καθεαυτή, αλλά κυρίως ως μέσο υστεροφημίας του, εννοώντας τα πορτραίτα· έτσι όμως μπορεί να εξηγηθεί η σχέση του με τον Τιτσιάνο και όχι με τον Μπος. Υποστηρίζει ότι λόγω της έλλειψης καλλιτεχνικών γνώσεων του βασιλιά προτίμησε να μη συμπεριλάβει στο

<sup>111</sup> José de Sigüenza, *Historia de la Orden de San Gerónimo* (1595-1605). Το έργο του Σιγκουένθα θα το αναλύσουμε στο επόμενο κεφάλαιο.

<sup>112</sup> Wilhelm Fraenger, *Hieronymus Bosch*, N.Υόρκη, G.P. Putnam's Sons, 1983, σ. 309-310. Αξίζει ίσως να σημειωθεί ότι ο Φρένγκερ υποστηρίζει την άποψη ότι ο Μπος ανήκε σε κάποια θρησκευτική αίρεση, αλλά δε δίνει καμία πειστική εξήγηση για το πώς ο βασιλιάς συνέλεγε έργα κάποιου 'αιρετικού'.

Εσκοριάλ έργα του Ραφαήλ, του Μιχαήλ Αγγέλου και άλλων ζωγράφων, τα οποία ήταν τότε αρκετά δημοφιλή.<sup>113</sup>

Κάποιοι μελετητές προσπαθώντας να εξηγήσουν τη σχέση αυτή, προσέγγισαν το ζήτημα ψυχολογικά. Ο Pfandl υποστήριξε ότι ο Φίλιππος είχε μια ‘αρχαϊκή’ σκέψη. Τα δύο σημαντικότερα χαρακτηριστικά αυτής της ‘αρχαϊκής’ σκέψης είναι σύμφωνα με τον Pfandl, ότι τα άψυχα πράγματα λειτουργούν και φέρονται όπως τα έμψυχα και η ικανοποίηση των επιθυμιών μας γίνεται μέσω σκοτεινών και μαγικών δυνάμεων. Ο Μπος και ο Γκρυνεβάλντ είναι για αυτόν παραδείγματα ‘αρχαϊκής’ σκέψης και δε θεωρεί τυχαίο ότι ο Φίλιππος έχοντας την ίδια σκέψη συνέλεγε έργα του πρώτου.<sup>114</sup>

Ο Τρινιδάδ υποστηρίζει ότι η προτίμηση του Φιλίππου προς τον Μπος, ίσως εξυπηρετούσε διαφορετικούς σκοπούς: την προσωπική του αναζήτηση σχετικά με τις ανθρώπινες αμαρτίες και διαστροφές και τη θεϊκή τιμωρία απέναντι σε αυτά. Επίσης, τα προσωπικά του αναγνώσματα περί επιστημονικής έρευνας, αλχημείας και μαγείας, όπως γράφει, δικαιολογούν την προτίμηση του για το συγκεκριμένο καλλιτέχνη. Άλλωστε η συλλογή έργων του Μπος τον διαφοροποιούσε και από τους άλλους βασιλείς, οι οποίοι συνέλεξαν εκείνη την περίοδο μανιεριστικά κατά βάση έργα.<sup>115</sup>

Το 1548 ο Φίλιππος ξεκίνησε ένα ταξίδι στις περιοχές που επρόκειτο να κληρονομήσει. Το έργο του Καλβέτε δε Εστρέγια (Calvete de Estrella) αποτελεί ένα είδος ημερολογίου για το ταξίδι αυτό. Στις 23 Σεπτεμβρίου του 1549 ο Φίλιππος βρισκόταν στο Χερτόχενμπος και επισκέφτηκε την εκκλησία του αγίου Ιωάννη, όπου είδε καταπληκτικά ζωγραφισμένα, όπως σημειώνει, έργα τέχνης. Γράφει συγκεκριμένα ο Εστρέγια: «El siguiente día, que fueron veinte y tres de Septiembre, salió...a la iglesia mayor, de nuestra señora, la cual es un templo muy rico...hay en el (templo) cuarenta altares con sus retablos riquissimos todos de bultos dorados y maravillosamnete pintados...».<sup>116</sup> Υπάρχουν πηγές που αποδεικνύουν ότι στη

<sup>113</sup> Carl Justi, «Felipe II amigo del arte», στο *Estudios de arte Español*, τόμ. 2, Μαδρίτη, Valentin Tordesillas, 1913, σ. 43-44.

<sup>114</sup> Ludwig Pfandl, *Felipe II*, Μαδρίτη, Cultura española, 1942, σ. 556-560.

<sup>115</sup> Trinidad de Antonio Sáenz, «Coleccionismo, devoción y contrarreforma. Felipe II: coleccionista de pintura religiosa» στο *Felipe II: Un monarca y su época*, κατάλογος έκθεσης (Μαδρίτη, Πράδο, 1998), Μαδρίτη, Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 1998, σ. 138.

<sup>116</sup> J.Calvete de Estrella, *El felicissimo viaje del muy alto y muy poderoso principe don Phelippe, hijo d 'el emperador don Carlos quinto Maximo, desde España a sus tierras dela baja Alemaña: con la descripcion de todos los estados de Brabante y Flandes*, Αμβέρσα, Casa de Martín Nucio, 1552, σ. 266.

συγκεκριμένη εκκλησία, υπήρχαν τουλάχιστον τρία έργα του Μπος, σήμερα χαμένα.<sup>117</sup> Ο Φίλιππος προφανώς δε θεωρούσε τα έργα του Μπος ακατανόητα, ασυνάρτητα, καθώς ήταν εξοικειωμένος με τέτοιου είδους θεματική. Το 16<sup>ο</sup> αιώνα υπάρχει μια πλούσια εργογραφία, στην οποία οι συγγραφείς τονίζουν το εφήμερο της ζωής, το φρικαλέο, το τρομακτικό και το βέβαιο προορισμό του ανθρώπου· έργα με ηθικό-διδασκτικό περιεχόμενο, τα οποία σατιρίζουν την κοινωνία, τα αμαρτήματα της και προσπαθούν να εξυψώσουν το παράδειγμα της ζωής των αγίων.<sup>118</sup>

Στα 1527 κυκλοφορεί η ισπανική μετάφραση του έργου του Prudencio, *Psychomachia* στο οποίο ο συγγραφέας αφηγείται τη μάχη ανάμεσα στις αρετές και τα αμαρτήματα της ανθρώπινης ψυχής. Οι αρετές και τα αμαρτήματα του ανθρώπου παρουσιάζονται σε διάφορες μορφές -και εικονολογικές- κατά τη διάρκεια του 16<sup>ου</sup> αιώνα· άρα δεν ήταν άγνωστα στον Φίλιππο και στους συγχρόνους του έργα με ηθικό-διδασκτικό περιεχόμενο στη λογοτεχνία -και όχι μόνο- της εποχής. Ίσως για αυτό και ο Σιγκουένθα προσπάθησε να συνδέσει τα έργα του Μπος με θρησκευτικά χωρία και κείμενα της εποχής, ώστε να επικαλεστεί στους αναγνώστες του κάτι οικείο.<sup>119</sup>

Ο Μπος πιθανόν να επεδίωκε, όπως και πολλοί σύγχρονοί του, την κοινωνική κριτική μέσω μιας καλλιτεχνικής και λογοτεχνικής θεματικής, η οποία προϋπήρχε. Ο Φίλιππος γνώριζε αυτή τη λογοτεχνία· τα έργα του Μπος δεν του φαίνονταν παράξενα ή «disparates».<sup>120</sup> Ακόμα και τα έργα του, στα οποία εμπεριέχονται δαιμονικές μορφές, δεν τις θεωρούσε αληθινές ώστε να τρομάζουν κάποιον. Η

<sup>117</sup> Στα βιβλία της αδελφότητας (Rekeningen van St Jan) που ανήκε ο Μπος στο Χερτόχενμπος, υπάρχουν όλες οι παραγγελίες της αδελφότητας προς τον Μπος. Το 1480-81 αναλαμβάνει να ζωγραφίσει τα πλευρικά σημεία της τράπεζας της αδελφότητας. Το 1511 ζωγραφίζει μια *Σταύρωση*. Από το έργο του J.B Gramaye, *Taxandria*, (Βρυξέλλες 1610) και του Jacobus van Oudenhoven, *Beschryvinge der Stadt ende meyereye van 's Hertogenbosche* (Αμστερνταμ 1649) επιβεβαιώνεται ότι το 17<sup>ο</sup> αιώνα τρία έργα του Μπος ήταν ακόμα εκεί. Για όλα τα παραπάνω και την ακριβή παράθεση των πηγών βλ. Charles de Tolnay, *Hieronymus Bosch*, Ν.Υόρκη, Reynal and company, 1966, σ. 397, 407, 412.

<sup>118</sup> Επί παραδείγματι: το έργο του Fray Juan de Dueñas, *Espejo de Consolación de tristes* (1543), στο οποίο κατηγορεί τα ήθη της εποχής, χρησιμοποιώντας κείμενα πατέρων της εκκλησίας και αρχαίων ηθικολόγων. Ο Fernández de Oviedo στο έργο του *Quinquajenas de la nobleza de España* (1546-1555) συμπεριλαμβάνει πρακτικούς κανόνες σχετικά με τη γνώση της ανθρώπινης ψυχής δίνοντας ηθική διάσταση· χωρίζει το έργο του σε διάφορα κεφάλαια ανάλογα με τα αμαρτήματα του ανθρώπου, την κακία τη λαγνεία, κ.α. Στην ίδια γραμμή είναι και τα κείμενα του Juan de Pineda, *Dialogos familiares de la agricultura cristiana* (1589) και του Antonio de Guevara, *Oratorio de religiosos* (1542), στα οποία πραγματεύονται ηθικές διδασκαλίες ενάντια του φθόνου, της αλαζονείας κ.α. Στα έργα του Juan Manuel, *Libro de los Estados* και του Esteban Garibay, *Grandezas de España* καταμερίζονται ηθικές ευθύνες στους ανθρώπους ανάλογα με την κοινωνική τους τάξη (πάπες, κληρικοί, μοναχοί, αυτοκράτορες, βασιλιάδες, ευγενείς κ.τ.λ).

<sup>119</sup> Isabel Mateo Gómez, «Felipe II coleccionista de el Bosco» στο *El arte en las cortes de Carlos V y Felipe II*, IX Jornadas del arte, Μαδρίτη, CSIC, 1999, σ. 335-345.

<sup>120</sup> Οπ.π., σ. 345.

σύνδεση λοιπόν με το φανταστικό/ονειρικό κόσμο γίνεται και από την πλευρά του Φιλίππου, «τα τέρατα του Μπος δεν είναι αληθινά», όπως γράφει. Επιπροσθέτως, το αστείο στα έργα τέχνης, το γκροτέσκο, το ‘macarrónico’ ερμηνευόταν ως μια διαφορετική θέαση του κόσμου· όχι απαραίτητα αντιθετική, αλλά συμπληρωματική των υπολοίπων.<sup>121</sup>

Το 1582 ο Μολίνα (Gonzalo Argote de Molina)<sup>122</sup> χαρακτηρίζει για πρώτη φορά τα έργα του Μπος «disparates». Σημειώνει ότι είδε οκτώ έργα του Μπος και τα περιγράφει εκθειάζοντας τα («De mano de Hieronimo Bosco pintor de Flandes, famoso por los *disparates* de su pintura, se ven ocho tablas, la una dellas de un extraño muchacho que nasció en Alemania que siendo de tres dias nacido parecia de siete años, que ayudado con feisimo detalle y gesto es figura de mucha admiración, a quien su madre está envolviendo en las mantillas. Las otras tablas son las tentaciones de Sant Antón...»<sup>123</sup>). Το έργο που περιγράφει στη συνέχεια είναι σήμερα χαμένο. Αν και υπάρχει στις απογραφές του Πάρδο το 1614, το 1653 και το 1701.<sup>124</sup> Η ασάφεια στα έργα τέχνης ήταν κατακριτέα σύμφωνα με τα διατάγματα της συνόδου του Τρέντο. Δεν είναι τυχαίο ότι πριν τα 1598, χρονολογία που πεθαίνει ο Φίλιππος δεν είχε γραφτεί κάτι αρνητικό για τον Μπος. Το γεγονός ότι ο ίδιος ο Φίλιππος επισκέφτηκε τον Μολίνα στο σπίτι του, αποδεικνύει ότι οι σχέσεις τους ήταν αρκετά καλές και δε θα μπορούσε να γράψει κάτι αρνητικό για το ζωγράφο.<sup>125</sup>

Ένας ακόμη συγγραφέας που κάνει λόγο για τις δαιμονικές και συνάμα ‘περίεργες’ φιγούρες του Μπος ανήκει στο χώρο της λογοτεχνίας<sup>126</sup>, ο Φρανθίσκο

<sup>121</sup> Felipe II: *Un monarca y su época*, όπ.π., σ. 48.

<sup>122</sup> Στα έργα του αναφέρει ότι ταξίδεψε σε όλη την Ισπανία, είδε διάφορα αρχεία, όπως αυτό της Ανδαλουσίας, και πολλές βιβλιοθήκες (αναφέρει πολύ συχνά αυτή του Εσκοριάλ). Είχε σχέσεις με πολλούς συγγραφείς και καλλιτέχνες της περιόδου του και συνέλεγε βιβλία, χειρόγραφα, νομίσματα κ.α στο σπίτι του, το οποίο αργότερα έγινε μουσείο και θεωρούνταν από τα καλύτερα στην Ευρώπη. Το 1570 επισκέπτεται το σπίτι του ο ίδιος ο Φίλιππος II. Ο Σάντσεθ Κοέγιο ζωγράφισε για τον Μολίνα περίπου 15 έργα. Το 1584 ο Mateo Pérez de Alesio υπέγραψε συμβόλαιο να μείνει στην υπηρεσία του Μολίνα για πέντε χρόνια. Ακόμα και ο Juan de Arfe συνεργάστηκε μαζί του· γίνεται κατανοητό ότι η σχέση του με τους καλλιτέχνες της εποχής – και όχι μόνο- ήταν αρκετά καλή. Για όλα τα παραπάνω βλ. Antonio Palma Chaguaceda, *El historiador Gonzalo Argote de Molina*, Μαδρίτη, Instituto Jeronimo Zurita, 1949, σ. 24, 35, 111.

<sup>123</sup> Gonzalo Argote de Molina, *Libro de la Monteria*, Σεβίλλη, Andrea Pescioni, 1582, κεφ.47, σ. 20.

<sup>124</sup> Σύμφωνα με τον Justi τα έργα που βρισκόντουσαν στο Πάρδο τότε ήταν: Τρεις άγιοι Αντώνιοι, μια εκδοχή του *Κήπου των επίγειων απολαύσεων*, *Η δικαιοσύνη* (χαμένο), *Ο γάμος της Κανά*, *Σαρακοστή και Καρναβάλι*, *Οι τυφλοί* (χαμένο), *El Fuellero* (χαμένο), *Το τέρας* (πρόκειται για το έργο που αναφέρει ο Μολίνα) και ένας *Άντρας περπατώντας στον πάγο* (χαμένο).

<sup>125</sup> Οι πληροφορίες για τις σχέσεις του Φιλίππου με τον Μολίνα προέρχονται από το Chaguaceda. Βλ.υποσημ. 122.

<sup>126</sup> Σε μια εποχή που οι καλλιτέχνες δεν είχαν καταφέρει να ενταχθεί η τέχνη τους στις ελευθέριας και οι συγγραφείς υπάκουαν σε πολλές απαγορεύσεις, το *ut pictura poesis* του Ορατίου ήταν κάτι που συνέφερε και τις δύο πλευρές· όχι μόνο οι ζωγράφοι συνέδεαν τη ζωγραφική με την ποίηση (ο Μαρτίνεθ, ο Καρντούτσο, ο Πατσέκο κ.α), αλλά και οι ποιητές επεδίωκαν μια τέτοια σύνδεση.

Κεβέδο (Francisco de Quevedo). Το θέμα που πρέπει να εξετάσουμε εδώ δεν είναι μόνο αυτά που έγραψε ο Κεβέδο για τον Μπος, αλλά και την υποτιθέμενη επιρροή του τελευταίου από τον Μπος, πράγμα που υποστήριξαν πολλοί συγγραφείς αποκαλώντας τον Κεβέδο, «Μπος των ποιητών». Αν ισχύει κάτι τέτοιο, η κριτική του Κεβέδο στον Μπος είναι θετική, αφού αποτελεί παράδειγμα προς μίμηση για εκείνον.

Ο Φρανθίσκο Κεβέδο ανέφερε αρκετές φορές τον Μπος στα έργα του εξαιτίας αυτής της επαναλαμβανόμενης αναφοράς, υπήρξε μια τεράστια συζήτηση σχετικά με την πιθανή επιρροή του από τον Μπος και πιο συγκεκριμένα στο έργο του *Όνειρα και λόγοι της αλήθειας*. Ο Κεβέδο είχε καλές σχέσεις με αρκετούς ζωγράφους από το βασίλειο του Φιλίππου IV είχαν ζωγραφίσει αρκετοί από αυτούς το πορτραίτο του, συμπεριλαμβανομένου και του Βελάσκεθ. Ο Καρντούτσο τον συγκαταλέγει ανάμεσα στους αριστοκρατικούς πάτρωνες και συλλέκτες τέχνης.<sup>127</sup> Ο Astrana Marín υποστηρίζει ότι και ο ίδιος ο Κεβέδο είχε πειραματιστεί στη ζωγραφική. Ο Κεβέδο είχε δει σίγουρα έργα του Μπος στη βασιλική συλλογή, καθώς κατείχε αξιώματα στην αυλή ήταν γιος ενός βασιλικού αξιωματούχου και μιας κυρίας των τιμών της βασίλισσας· αργότερα ο ίδιος υπήρξε διπλωμάτης του Φιλίππου III και μέλος του περιβάλλοντος του Φιλίππου IV. Το γνωστό του ποίημα *El Pincel* αποδεικνύει ότι ήξερε τα κείμενα των θεωρητικών της τέχνης, όχι μόνο της Ισπανίας, αλλά και της Ιταλίας.<sup>128</sup>

Η σύνδεση του Μπος με τον Κεβέδο ξεκίνησε από πολύ νωρίς. Το 1635 ο Πατσέκο δε Ναρβάεθ (Luis Pacheco de Narváez) στο έργο του *Tribunal de la justa venganza* συνδέει τον Μπος με τον Κεβέδο γράφοντας ότι ό,τι ο πρώτος ζωγράφιζε με το πινέλο του αντέγραψε ο δεύτερος με την πένα του σα να ήταν μαθητής του.<sup>129</sup> Η σύνδεση τους είχε γίνει και με άλλους τρόπους. Υπήρχαν σατιρικά έργα που κυκλοφορούσαν υπό το ψευδώνυμο Μπος και τιτλοφορούνταν 'Όνειρα', σύμφωνα με

---

Υποστήριξαν ότι η ζωγραφική και η ποίηση μπορούν να κρατήσουν ζωντανή τη μνήμη και να διασφαλίσουν τη χριστιανική παράδοση. Άρα έχουν και οι δύο τέχνες μια κοινωνική λειτουργία. Οι αναφορές λοιπόν των ποιητών στον Μπος, είναι σχετικές με αυτή την τάση. Για τα παραπάνω ζητήματα βλ., Julián Gallego, *El pintor artesano a artista*, Γρανάδα, Universidad de Granada, 1976. Javier Portús Pérez, *Pintura y pensamiento en la España de Lope de Vega*, Μαδρίτη, Nerea, 1999. Karin Hellwig, *La literatura artística española en el siglo XVII*, Μαδρίτη, Visor, 1999. Juan Jose Martin Gonzalez, *El artista en la sociedad española del siglo XVII*, Μαδρίτη, Cátedra, 1984.

<sup>127</sup> Vicente Carducho, όπ.π., σ. 59.

<sup>128</sup> Helmut Heidenreich, «Hieronymus Bosch in some literary contexts», *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, τόμ. 33 (1970), σ. 176-178.

<sup>129</sup> Luis Pacheco de Narváez, *El tribunal de la Justa venganza*, Pamplona, Ediciones Universidad de Navarra, 2008, σ. 100. «Quevedo parecía ser aprendiz o segunda parte del ateaista y pintor Gerónimo Bosque, porque todo lo que este ejecutó con el pincel...había copiado con la pluma el dicho don Francisco». Για το σχόλιο του Πατσέκο, θα ασχοληθούμε διεξοδικότερα παρακάτω.

την τακτική του Κεβέδο (π.χ δύο αντίγραφα φυλλαδίου τιλοφορούνταν *Sueño de Vosco*, *Sueño del el Bosco*. Οι συγγραφείς τους αναφέρονταν σε ένα πολιτικό επεισόδιο που έγινε στη Μαδρίτη στα 1668).<sup>130</sup> Η άποψη σχετικά με την επιρροή του Κεβέδο από τον Μπος συναντάται ξανά στα 1852 στο έργο του Fernández Guerra και επαναλήφθηκε και από μεταγενέστερους βιογράφους του ποιητή.<sup>131</sup> Το ζήτημα αυτό είναι αρκετά σημαντικό, καθώς αν ισχύει κάτι τέτοιο, οι αναφορές του Κεβέδο στον Μπος, σίγουρα είναι με θετικό πρόσημο, εφόσον πρόκειται για το πρότυπο του. Προσωπικά πιστεύω ότι ο Κεβέδο, γνωρίζοντας τη συνεχή σύνδεση του με τον Μπος θα προσπαθούσε μέσω των αναφορών του στον Μπος να εξυψώσει τον ίδιο του τον εαυτό, γιατί το αντίθετο δε θα συνέφερε ούτε τον ίδιο.

Η Λεβίσι στο άρθρο της σχετικά με αυτή την επιρροή διαχωρίζει τις απόψεις των μελετητών σε τέσσερις κατηγορίες. Σε αυτούς που υποστηρίζουν μια στοιχειώδη επιρροή, αλλά με μια επιφύλαξη· σε αυτούς που αρνούνται κατηγορηματικά οποιαδήποτε επιρροή· σε αυτούς που είναι σίγουροι ότι υπάρχει (κυρίως στα *Όνειρα* του Κεβέδο)· και σε αυτούς που λίγο πιο διστακτικά υποστηρίζουν μια θεματική συγγένεια των δύο, αλλά διαφορετικότητα στα σημεία που εστιάζουν, άποψη που συμμερίζεται και η ίδια η Λεβίσι. Θεωρεί ότι υπάρχουν ομοιότητες στις θεματικές τους, όπως στις κολάσεις τους, στους διάβολους, στις σεξουαλικές σκηνές ή στα αλχημιστικά σύμβολα που χρησιμοποιούν.<sup>132</sup>

Ο James Iffland από την άλλη υποστηρίζει ότι η θεματική αυτή ήταν συχνή εκείνη την περίοδο και δε χρειαζόταν ο Κεβέδο να αντιγράψει συγκεκριμένα τον Μπος για κάτι τέτοιο· για τα αλχημιστικά σύμβολα υποστηρίζει ότι διαφέρουν, καθώς ο Κεβέδο τα χρησιμοποιεί σατιρικά, σε αντίθεση με τον Μπος που τα απεικονίζει με μεγαλύτερη αληθοφάνεια.<sup>133</sup>

Σε όσους υποστηρίζουν την ομοιότητα των δύο λόγω του γκροτέσκο και των τεράτων που χρησιμοποιούν, ο Emilio Carilla απαντά γράφοντας ότι στα έργα του Κεβέδο, δεν υπάρχει το φανταστικό στοιχείο τόσο έντονο, όσο στον Μπος· τα τέρατα του Κεβέδο είναι συνήθως υπαρκτά πρόσωπα, γιατροί, δικηγόροι, ράφτες σε

<sup>130</sup> Το αναφέρει ο Heidenreich, όπ.π., σ. 177.

<sup>131</sup> Fernández-Guerra, *Obras completas de don Francisco de Quevedo Villegas*, Bibliobazaar LLC, 2008, σ. 24. Την ίδια άποψη έχουν και άλλοι μελετητές του Κεβέδο, όπως ο Américo Castro, ο Astrana Marín και ο Spitzer.

<sup>132</sup> Margarita Levisi, «Hieronymus Bosch y los Sueños de Francisco Quevedo», *Filología*, ix (1963), σ. 170-180. Παρόμοιες απόψεις σχετικά με τις κοινές θεματικές έχει και η Morreale. Βλ. Margherita Morreale, «Quevedo y el Bosco, una apostilla a los Suenos», *Clavileño* 7, τχ. 40 (1956), σ. 40-44.

<sup>133</sup> James Iffland, *Francisco Quevedo and the grotesque*, Λονδίνο, Tamesis Books, 1982, σ. 44.



αντίθεση με αυτά του Μπος, που δίνει την εντύπωση ότι σατιρίζει μια αφηρημένη ανθρωπότητα, την οποία απεικονίζει γυμνή και μικροσκοπική.<sup>134</sup>

Η συζήτηση για την επιρροή του Κεβέδο δεν έχει τελειώσει και σίγουρα οι γνώμες δίστανται. Μπορούμε να δούμε αναλυτικά τις αναφορές του στον Μπος, για να μπορέσουμε να καταλάβουμε αν η κριτική του Κεβέδο είναι θετική, αρνητική ή ακόμα και ουδέτερη.

Η πρώτη αναφορά του Κεβέδο γίνεται στο ποίημα του με τίτλο *Alguacil endemoniado*<sup>135</sup>, το οποίο έχει ως κεντρικό θέμα μια συνέντευξη σχετικά με τη ζωή στην κόλαση. Στο σημείο που ένας διάβολος διαμαρτύρεται για τον τρόπο που τους απεικονίζουν οι άνθρωποι, ο Κεβέδο τοποθετεί τον ίδιο τον Μπος στην κόλαση, λέγοντας στους διάβολους ότι δεν πίστευε ποτέ ότι ήταν αληθινοί και για αυτό τους ζωγράφιζε με αυτόν τον τρόπο («Mas dejando esto, os quiero decir que estamos muy sentidos de los potajes que hacéis de nosotros, pintándonos con garras sin ser avechuchos; con colas, habiendo diablos rabones; con cuernos, no siendo casados; y mal barbados siempre, habiendo diablos de nosotros que podemos ser ermitaños y corregidores. Remediad esto, que poco ha que fué Jerónimo Bosco allá y preguntándole porque habia hecho tantos guisados de nosotros en sus sueños, dijo que porque *no habia creído nunca que habia demonios de veras*»<sup>136</sup>).

Ο Justi υποστηρίζει ότι λόγω της συνεχούς σύγκρισης του ποιητή με το ζωγράφο, ο Κεβέδο ζήλευε και τον τοποθέτησε στην κόλαση.<sup>137</sup> Ο Σάλας πιστεύει ότι ο Κεβέδο τοποθετώντας τον Μπος στην κόλαση θέλει να του επιτεθεί σε θρησκευτικό επίπεδο: ο άθεος Μπος που αξίζει να πάει στην κόλαση.<sup>138</sup> Ο Γκόμεθ ερμηνεύει το απόσπασμα του Κεβέδο σαν μια κατηγορία προς τον άπιστο Μπος, ο οποίος κάτω από αστείες απεικονίσεις, αποκαλύπτει την απουσία της πίστης του.<sup>139</sup> Αν και ο Κεβέδο, όπως παραθέσαμε και το απόσπασμα, δε γράφει κάτι τέτοιο. Προσωπικά δεν

<sup>134</sup> Emilio Carilla, *Quevedo: Entre dos centenarios*, Tucumán, Universidad Nacional de Tucumán, 1949, σ. 113-118. Την άποψη αυτή συμμερίζεται και ο Iffland.

<sup>135</sup> Γράφτηκε περίπου στα 1607, αλλά δημοσιεύτηκε με άλλα τέσσερα ποιήματα στα 1627 υπό τον τίτλο: *Sueños y discursos de verdades descubridores de abusos, vicios y engaños en todos los oficios y estados del mundo*, Βαρκελώνη, Esteban Liberós, 1627. Το έργο αυτό έχει μεταφραστεί και στα ελληνικά από την Ισμήνη Κανσή. *Όνειρα και λόγοι αλήθειας που ξεσκεπάζουν απάτες, καταχρήσεις και διαφθορές σε όλα τα επαγγέλματα και σε κάθε μεριά της γης*, Αθήνα, Αίολος/Θερβάντες, 1994.

<sup>136</sup> Francisco Quevedo, *Sueños y discursos de verdades descubridores de abusos, vicios y engaños en todos los oficios y estados del mundo*, Cornellii Reynier, 1679, σ. 28.

<sup>137</sup> Carl Justi, «Die Werke des Hieronymus Bosch in Spanien», *Jahrbuch der Preussischen Kunstsammlungen Band*, τχ. 10 (1889), σ. 137.

<sup>138</sup> Xavier de Salas, *El Bosco en la literatura Española*, Βαρκελώνη, Imprenta J. Sabater, 1943, σ. 32-34.

<sup>139</sup> Isabel Mateo Gómez, *El Bosco en España*, Μαδρίτη, Instituto Diego Velazquez del Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1965, σ. 13.

πιστεύω ότι πρόκειται για μια θρησκευτική επίθεση, επειδή τον τοποθετεί στην κόλαση. Άλλωστε ο Κεβέδο σημειώνει ότι «proco ha que fué Jerónimo Bosco allá» που σημαίνει ότι απλώς πέρασε από την κόλαση και δεν έμεινε εκεί.

Ο Κεβέδο δεν ήταν ο πρώτος που τοποθέτησε τον Μπος στην κόλαση· ο Dominicus Lampson στο έργο του *Pictorum aliquot celebrium Germaniae Inferioris effigies* το είχε κάνει πρώτος<sup>140</sup>. Ο Κεβέδο γνώριζε το έργο του Lampson, καθώς δημοσιεύτηκε στην ίδια έκδοση που περιείχε την αλληλογραφία του Λείπσιου, η οποία περιελάμβανε την πρώτη απάντηση του Λείπσιου στον Κεβέδο (10 Οκτωβρίου 1604). Σε κάθε περίπτωση όμως δεν είναι τυχαίο ότι ο Κεβέδο επιλέγει αυτόν τον καλλιτέχνη να κατέβει στην κόλαση· όχι να ζωγραφίσει αυτά που είδε εκεί, αλλά να δηλώσει ότι αυτά που ζωγράφισε στη γη δεν είναι αληθινά. Ενδεχομένως εδώ υπάρχει μια έμμεση δικαιολογία για τα θέματα που ο ίδιος ο Κεβέδο πραγματεύεται· ίσως και αυτός δεν πίστευε ότι οι δαίμονες και τα τέρατα που περιγράφει στα κείμενα του είναι αληθινά. Ίσως μέσω του Μπος, του δίνεται η ευκαιρία να δικαιολογήσει τους δικούς του δαίμονες και τις κολάσεις του.

Σε αυτό το απόσπασμα διακρίνουμε και κάτι άλλο· αυτό που και ο Φίλιππος έγραψε στις επιστολές του: μια ελευθερία του καλλιτέχνη. Δε χρειάζεται να μιμείται τη φύση, αλλά μπορεί να γράφει ή να απεικονίζει πράγματα εκτός πραγματικότητας. Ο ίδιος γνωρίζει ότι δεν είναι αληθινά, αλλά μπορεί να τα απεικονίζει.

Σε ένα απόσπασμα του έργου του Κεβέδο *Pintura de la mujer de un abogado, abogada ella del demonio* (1608), ο ποιητής αναφέρει πάλι τον Μπος, αυτή τη φορά χωρίς να κάνει κάποια ιδιαίτερη κριτική. Ο Κεβέδο αναφέρει αρκετά συχνά τον άγιο Αντώνιο και τους πειρασμούς του. Στο απόσπασμα αυτό, περιγράφοντας μια γριά μάγισσα, την ταυτίζει με το διάβολο και το άσχημο πρόσωπο της με τους εφιάλτες του συγκεκριμένου αγίου και τα όνειρα του Μπος («Viejecita, arredro vayas, donde sirva por lo lindo a San Antón esa cara de tentación y cochino...barba que con la nariz se junta a dar un pellizco; sueño del Bosco con tocas, rostro de impresión del grifo;»)<sup>141</sup>.

Ο Heidenreich υποστηρίζει ότι ίσως ο Κεβέδο είχε δει ένα έργο με τον άγιο Αντώνιο του Μπος (εικόνα 28), στο οποίο μπορεί κανείς να πει ότι η μορφή στα δεξιά θυμίζει γρύπα.<sup>142</sup> Σε κάθε περίπτωση όμως και σε αυτό το σημείο ο Κεβέδο δεν

<sup>140</sup> Dominicus Lampson, όπ.π., σ. 15.

<sup>141</sup> Francisco de Quevedo, *Un heráclito cristiano, canta sola a lisi y ortos*, Βαρκελώνη, Crítica, 1998, σ. 568, 572.

<sup>142</sup> Helmut Heidenreich, όπ.π., σ. 180.

ασκεί κάποια αρνητική κριτική στο ζωγράφο· τονίζει μόνο το τρομακτικό στοιχείο στο έργο του Μπος.

Στο ποίημα του Κεβέδο *Alguacil del Parnaso, Gongorilla* (1621), αναφέρει και πάλι τον Μπος. Πρόκειται για ένα ποίημα στο οποίο ο Κεβέδο επιτίθεται στο σύγχρονο του ποιητή Γόνδορα.<sup>143</sup> Σε αυτό ταυτίζει τον Γόνδορα με τον Μπος («Trata de extrema unción y no de musas, que escribes moharraches, Bosco de los poetas, todo diablos y culos y braguetas»). Με δεδομένο ότι ο Κεβέδο δε συμπαθούσε τον Γόνδορα, το γεγονός ότι τον αποκαλεί ‘Μπος των ποιητών’ αποτελεί αρνητικό σχόλιο και για τον Μπος; Ο Σάλας υποστηρίζει ότι ο Κεβέδο επιτίθεται εδώ στον άθεο Γόνδορα, άρα η σύνδεση του με τον Μπος σχετίζεται με τη θρησκευτική επίθεση που κάνει και στους δύο.<sup>144</sup> Ο Heidenreich από την άλλη πιστεύει ότι η επίθεση γίνεται στο culteranismo του Γόνδορα και δεν έχει να κάνει με τη θρησκεία, κάτι που όπως υποστηρίζει θα μπορούσε να το πει με μεγαλύτερη σαφήνεια για να τον κατηγορήσει.<sup>145</sup> Η ισπανική λέξη βέβαια «moharraches», είναι πιο έντονη και πιο σκληρή από το «disparates» που συνήθιζαν να αποκαλούν τα έργα του Μπος. Αν η εχθρότητα ανάμεσα στους δύο ποιητές όντως υπήρχε, το σχόλιο του Κεβέδο είναι αρνητικό. Επιπρόσθετο πρόβλημα αποτελεί το γεγονός ότι μερικοί μεταγενέστεροι μελετητές του Κεβέδο αμφιβάλουν για την ταυτότητα του συγγραφέα αυτού του έργου.<sup>146</sup> Αν κάτι τέτοιο ισχύει, παύει να υπάρχει το μοναδικό αρνητικό σχόλιο του Κεβέδο προς τον Μπος.

Η τελευταία αναφορά του Κεβέδο γίνεται στο έργο του *Historia de la vida del Buscón* (1626). Ένα ξημέρωμα σε ένα πανδοχείο, οι ένοικοι προσπαθούν να επιδιορθώσουν τα ρούχα τους, σκοπεύοντας να φύγουν για τη Μαδρίτη με μια αξιοπρεπή εμφάνιση. Ο Κεβέδο συγκρίνει τις φιγούρες των ενοίκων, την ώρα της επιδιόρθωσης με τις φιγούρες του Μπος και καταλήγει ότι αυτές που ο ίδιος έχει δει, δεν τις έχει απεικονίσει ο Μπος («Cuál para culcursirse debajo del brazo estirandole, se hacia L. Uno hincado de rodillas, arremedando un 5 de guarismo, socorria a los

<sup>143</sup> Η έχθρα μεταξύ του Κεβέδο και του Γόνδορα αμφισβητείται από μερικούς νεότερους μελετητές. Ως παράδειγμα αναφέρω το άρθρο της Amelia de Paz, «Gondora... y ¿Quevedo?», *Criticón*, τχ. 75 (1999) σ. 29-47. Στο συγκεκριμένο άρθρο η συγγραφέας αναφέροντας τα ελλιπή στοιχεία και τη μη αυθεντικότητα ορισμένων κειμένων καταλήγει ότι η αντιπαράθεση αυτή είναι ένας μύθος, ο οποίος διαωνίστηκε εξαιτίας των βιογράφων των ποιητών.

<sup>144</sup> Xavier de Salas, *El Bosco en la literatura Española*, Βαρκελώνη, Imprenta J. Sabater, 1943, σ. 32.

<sup>145</sup> Helmut Heidenreich, *όπ.π.*, σ. 182-183.

<sup>146</sup> Βλ. James Crosby, *Sueños y discursos*, Μαδρίτη, Castalia, 1993. Antonio Rodríguez Moñino, *Catalogo de manuscritos poéticos castellanos*, Νέα Υόρκη, Hispanic society of America, 1967 και Amelia de Paz, *όπ.π.*

cañones. Otro, por plegar las entrepierñas, metiendo la cabeza entre ellas se hacía un ovillo. *No pintó tan extrañas posturas Bosco como yo vi*<sup>147</sup>).

Δεν απεικονίζονται στα έργα του Μπος μορφές με τέτοιες χειρονομίες, εκτός αν ο Κεβέδο εννοεί τα σχέδια με τους ανάπηρους του Μπος (εικόνα 29) τα οποία κυκλοφορούσαν σε χαρακτηριστικές αναπαραγωγές τότε. Στο συγκεκριμένο κομμάτι ο Κεβέδο δεν κάνει κάποια σημαντική νύξη για τον Μπος, εκτός του ότι ο Μπος δε ζωγράφιζε και τόσο «*extrañas posturas*» όσο τις φιγούρες που ο ίδιος είχε δει (εικόνα 30) . Ίσως σε αυτό το απόσπασμα ο Κεβέδο ήθελε να αποδείξει, γνωρίζοντας τη συνεχή σύγκριση του με το ζωγράφο, ότι αυτός ήταν καλύτερος, εφόσον δε ζωγράφιζε τόσο ‘παράξενες’ μορφές ο Μπος, όσο αυτές που περιέγραψε εκείνος στα κείμενα του.

Ο Μπος είναι από τις λίγες προσωπικότητες που αναφέρει ο Κεβέδο στα έργα του ονομαστικά, και από τους πολύ λιγότερους καλλιτέχνες τον αναφέρει τέσσερις φορές. Ο Χαιντερνράιχ πιστεύει ότι στις πρώτες δύο αναφορές, ο Κεβέδο τον φέρει ως παράδειγμα της εκκεντρικότητας και της ασχήμιας που υπάρχει στην πραγματικότητα και όχι μόνο στη ζωγραφική του Μπος την τρίτη ως παράδειγμα υπερβολικής τολμηρότητας στη λογοτεχνία και την τέταρτη δίνοντας τη γνώμη του ως ειδικός στους δαίμονες για ένα καλλιτεχνικό ζήτημα.<sup>148</sup>

Προσωπικά πιστεύω ότι η κριτική που ασκεί ο Κεβέδο είναι θετική, αν και η συζήτηση σχετικά με την επιρροή ή όχι του Κεβέδο από τον Μπος δεν έχει λήξει. Σε περίπτωση που ο Κεβέδο όντως δέχτηκε κάποια επιρροή από τον Μπος, δε θα μπορούσε να κατηγορήσει το πρότυπο του και πολύ περισσότερο αυτόν που όλοι ταυτίζουν μαζί του. Αν πάλι δεν ισχύει κάτι τέτοιο, σίγουρα ότι τον τοποθετεί στην κόλαση δεν έχει κάποια ιδιαίτερη σημασία με δεδομένο ότι δεν ήταν ο πρώτος που το έκανε· άλλωστε ο Μπος, λαμβάνοντας υπόψη τις απεικονίσεις του, ήταν ο πιο ‘κατάλληλος’ να μιλήσει για τους δαίμονες στην κόλαση. Η μόνη αρνητική κριτική του Κεβέδο είναι ο χαρακτηρισμός του Γόνδορα, (με δεδομένη πάντα την αντιπάθεια του προς εκείνον και την αυθεντικότητα του έργου), ως «Μπος των ποιητών» ίσως ο Κεβέδο να αναφέρεται στη δυσνόητη μορφή των έργων και των δύο και στα πολύπλοκα μηνύματα που φέρουν. Σε κάθε περίπτωση όμως εφόσον η έχθρα μεταξύ των ποιητών δεν είναι σίγουρη και αφού το έργο δεν αποδίδεται με σιγουριά στον

<sup>147</sup> Francisco de Quevedo, *Historia de la vida del Buscón*, Θαραγόσα, Pedro Verges, 1626. Συμβουλευτήκα την έκδοση του 1999 (Μαδρίτη, Edimat libros) σ. 135.

<sup>148</sup> Helmut Heidenreich, *όπ.π.*, σ. 187.

Κεβέδο, πιστεύω ότι το συγκεκριμένο απόσπασμα δε μπορεί να είναι αντιπροσωπευτικό της άποψης του.

Το τερατώδες, το φανταστικό, το ασυνάρτητο στο έργο του Μπος εμφανίζεται και στα ποιητικά έργα της εποχής.<sup>149</sup> Το 1620 δημοσιεύεται το έργο του Αλόνσο Μπαρμπαντίγιο (Alonso Gerónimo de Salas Barbadillo)<sup>150</sup> *Casa del placer honesto*.<sup>151</sup> Πρόκειται για την πρώτη ισπανική συλλογή σύντομων ιστοριών, μιμούμενος το έργο *Decameron* του Βοκάκιου. Στη δεύτερη ιστορία, γράφει ότι ο πρωταγωνιστής αφέθηκε σε ένα δυσάρεστο και φανταστικό όνειρο, στο οποίο οι μορφές ήταν πιο περίεργες και από τις μορφές του Μπος στο έργο του *οι Πειρασμοί του αγίου Αντωνίου* («...me dexé arrebatado de un sueño desabrido y fantástico, en que ví más peregrinas figuras que las que pinta Gerónimo Bosco en las tentaciones de aquel Santo, cuyo animal aborrecen los cristianos modernos, y cuyo fuego les castiga»<sup>152</sup>). Ο Μπαρμπαντίγιο τόνισε σε αυτό το απόσπασμα το περίεργο, το φανταστικό, ίσως και το τρομακτικό στο έργο του Μπος.

Το 1630 στο έργο του *Coronas del Parnaso y platos de las musas*<sup>153</sup> (το οποίο δημοσιεύεται μόνο μετά το θάνατο του στα 1635) αναφέρει τον Μπος γράφοντας ότι υπήρξε ο μόνος που τόλμησε να απεικονίσει τις τερατώδεις ασυναρτησίες του μυαλού του («De verte pintar estoy por atreverme yo a pintarte. Mas, ¿ quién, no siendo Geronimo Bosco, osará retratar los monstruosos disparates de tu cara?»<sup>154</sup>).

Ο Μπαρμπαντίγιο τονίζει το ασυνάρτητο στα έργα του Μπος, αναφερόμενος στο αισθητικό μέρος των έργων του χωρίς να υποβόσκει καμία ηθική ή θρησκευτική αιχμή. Υπάρχει βέβαια το ζήτημα της αμφισημίας των επιθέτων ‘φανταστικό’, ‘περίεργο’, ‘ασυνάρτητο’, αλλά νομίζω ότι έχουν να κάνουν όλα με την εξωτερική

<sup>149</sup> Εκτός από τον Μπαρμπαντίγιο μια σύντομη αναφορά κάνει και ο Σολόρθανο (Alonso de Castillo Solórzano) στο έργο του *Tiempo de regocijo* (1627) εστιάζοντας και αυτός στις δαιμονικές φιγούρες του Μπος χωρίς περαιτέρω ερμηνεία: «Pudiera el vivo esqueleto por lo horrendo y por lo monstruo entre demonios magnates pretender muy bien el proto, y a copiar su original con sus pinceles el Bosco con más primor afectara las tentaciones de Antonio». Emilio Cotarelo, *Colección selecta de antiguas novelas españolas*, Μαδρίτη, Viuda de Rico, 1907, τόμ. 7, σ. 357.

<sup>150</sup> Γεννήθηκε στη Μαδρίτη το 1581. Το 1609 η φιλία του με ένα Πέρση και ο άτυχος τραυματισμός του φίλου του, υπήρξε η αιτία να οδηγηθεί στο δικαστήριο. Κατηγορήθηκε αργότερα για συγγραφή σατιρικών και δυσφημιστικών κειμένων εναντίον τουλάχιστον τριών αξιωματούχων και των συζύγων τους, καθώς και για πολλές άλλες γυναίκες. Η τιμωρία του ήταν η εξορία από τη Μαδρίτη για δύο χρόνια· επέστρεψε το 1610, αλλά ένα χρόνο μετά κατηγορήθηκε ξανά για τα σατιρικά του κείμενα.

<sup>151</sup> Alonso Gerónimo de Salas Barbadillo, *Casa del placer honesto*, Μαδρίτη, Casa de la viuda de Cosme Delgado, 1620.

<sup>152</sup> Edwin Place, *La Casa del placer honesto de Alonso Jerónimo de Salas Barbadillo*, Κολοράδο, Boulder, 1927, σ. 353.

<sup>153</sup> Alonso Gerónimo de Salas Barbadillo, *Coronas del Parnaso y platos de las musas*, Μαδρίτη, Imprenta del Reino, 1635.

<sup>154</sup> Όπ.π., *Coronas del Parnaso y platos de las musas*, σ. 234.

όψη των έργων του Μπος και τη γενικότερη άποψη για τα έργα του, παρά για μια βαθύτερη ερμηνεία για τον Μπαρμπατιγίο συγκεκριμένα, ο οποίος επαινέθηκε για την «τερατώδη ευστροφία» των γραπτών του νομίζω ότι είναι κάτι θετικό ή τουλάχιστον ουδέτερο.<sup>155</sup> Ο Μπαρμπατιγίο άλλωστε ήταν ένας συγγραφέας που ο ίδιος σατίριζε τις ανθρώπινες διαστροφές και είχε κατηγορηθεί και εξοριστεί για αυτό· δε νομίζω ότι θα μπορούσε να γράψει κάτι αρνητικό για κάποιον που σατίριζε εξίσου την εποχή του. Όπως έγραψε και ο Peyton, ο Μπαρμπατιγίο αποκαλύπτει την εποχή του: την πανουργία, την αρπαγή, μια παρακμάζουσα πλευρά της Μαδρίτης, τη διαφθορά του καιρού του.<sup>156</sup> Κάτι που θα μπορούσε να ισχυριστεί κανείς και για τον Μπος.

Υπάρχουν αναφορές στις περίεργες και άσχημες φιγούρες του Μπος και στα θεατρικά έργα της εποχής.<sup>157</sup> Ο Αγκουστίν Μορέτο (Agustín Moreto) γράφει δύο έργα στα οποία αναφέρει ονομαστικά τον Μπος, ενδεικτικό της φήμης που εξακολουθούσε να έχει και το 17<sup>ο</sup> αιώνα στην Ισπανία. Ο Μορέτο έγραφε σε μια περίοδο που το θέατρο είχε υποστεί πολλές απαγορεύσεις· είχαν κλείσει αρκετά θέατρα λόγω των βασιλικών θανάτων και υπήρξε μια καινούργια απαγόρευση, σύμφωνα με την οποία οι συγγραφείς έπρεπε να πραγματεύονται θέματα που ήδη προϋπήρχαν· με αυτόν τον τρόπο η ελευθερία των συγγραφέων περιοριζόταν αρκετά.<sup>158</sup>

<sup>155</sup> Helmut Heidenreich, *όπ.π.*, σ. 190.

<sup>156</sup> Myron Peyton, *Alonso de Salas Barbatillo*, Νέα Υόρκη, Twayne Publishers, 1973.

<sup>157</sup> Αξίζει να σημειωθεί ότι στο θέατρο, κατά τη διάρκεια των διαλειμμάτων (*entremeses*), υπήρχαν ‘*disparates*’· κάποια ήταν αφιερωμένα και στον ίδιο τον Μπος. Συγκεκριμένα: *Entremeses de las pinturas del Bosco* λεγόταν τα διαλείμματα σε ένα έργο του M.de Lanuza το 1645 (παραθέεται από Latassa y Ortín, *Biblioteca nueva de los escritores aragoneses*, τόμ. 4, Pamplona, 1800, σ. 90). Σε μια παρωδία σχετικά με το μύθο της Κίρκης, όπου συγκρίνονται τα έργα του Μπος με μια κομική διάθεση, το διάλειμμα καταλήγει στο έργο του Καλντερόν, *El golfo de las sirenas* (παραθέεται στο *Obras*, II, Biblioteca de Autores Españoles, ix, 1881, σ. 630). Τέλος μια φάρσα που αποδίδεται στον Μπος, *El viudo consolado. Entremes famoso de Geronimo Bosque*, το οποίο περιλαμβάνονταν σε μια συλλογή από *entremeses*, στο *Ramillite gracioso*, Βαλένθια, 1643 (παραθέεται στο J.Montaner, *La colección teatral de D.Arturo Sedó*, Βαρκελώνη, 1951, σ. 125). Για όλα τα παραπάνω βλ. Helmut Heidenreich, *όπ.π.*, σ. 194.

<sup>158</sup> Mary Parker, *Spanish dramatists of the Golden age: a bio-bibliographical sourcebook*, Greenwood, 1998, σ. 132. Το θέατρο κατά τη διάρκεια του 16<sup>ου</sup> και 17<sup>ου</sup> αιώνα στην Ισπανία αποτελούσε τον πιο δημοφιλή τρόπο διασκέδασης. Αν και υπήρξαν εξαιρέσεις στον κανόνα οι περισσότεροι συγγραφείς στόχευαν πρώτα στην θεατρική παράσταση του έργου, ενώ η έκδοση τους αποτελούσε δευτερεύοντα στόχο. Ο όρος *comedia* σήμαινε τότε το θεατρικό έργο και κάποιες φορές ήταν το ίδιο με το δράμα. Είναι σημαντικό ότι μέχρι τα μέσα του 16<sup>ου</sup> αιώνα δεν υπήρχε στην Ισπανία ένα θέατρο. Το 1561 όταν η Μαδρίτη έγινε πρωτεύουσα της Ισπανίας, ξεκίνησαν κάποιες εγκαταστάσεις. Η θρησκευτική αδελφότητα με το όνομα ‘*Cofradía de la Pasión y Sangre de Jesucristo*’, το 1565 ανέλαβε τη χρηματοδότηση των θεατρικών έργων. Τα πρώτα θέατρα ονομάζονταν *corrales* και επρόκειτο ουσιαστικά για μια σκηνή, η οποία τοποθετούνταν στο κέντρο ενός συγκροτήματος σπιτιών. Το πρώτο θεατρικό έργο έλαβε χώρα στις 5 Μαΐου 1568. Διαδοχικά διάφορες αδελφότητες ίδρυσαν και άλλα θέατρα, όχι μόνο στη Μαδρίτη, αλλά και στη Σεβίλλη, τη Βαλένθια, τη Σαραγόσα, τη Βαρκελώνη. Από το 1585 και μετά δύο ήταν τα δημόσια θέατρα της Μαδρίτης: το *Corral del Príncipe* και το *Corral de la Cruz*. Το 1651 επιτρέπονταν μόνο ιστορικά έργα και δραματοποιήσεις βίων των αγίων. Το θέατρο διαρκούσε από δύο έως τέσσερις ώρες. Για όλα τα παραπάνω βλ. James A.Castañeda, *Agustín*

Στο έργο του *San Franco de Sena*<sup>159</sup> και *Todos es enredos amor* βρίσκονται οι αναφορές στον Μπος. Ο Μορέτο δεν κατηγορεί ή υπερασπίζεται τον Μπος, απλώς γράφει για τις μορφές του Μπος, συγκρινόμενες με τους δικούς του ήρωες· πρόκειται για άσχημες φιγούρες που θέλοντας να δείξει την ‘περιέργεια’ τους, αναφέρει τον Μπος, ότι ακόμα και αυτός δεν είχε ζωγραφίσει τέτοιες μορφές.

Στο πρώτο έργο γράφει συγκεκριμένα, σχετικά με ένα μιλανέζο άντρα που θέλουν να παντρέψουν τη Λουκρητία (πρωταγωνίστρια έργου) : «No pintó el Bosco, Señora, figura de tales gestos. ¿No le has visto?» Συνεχίζει περιγράφοντας την άσχημη εικόνα του άντρα. Στο δεύτερο έργο, περιγράφοντας μια γυναίκα που επισκέφτηκε το σπίτι, γράφει : «Yo quedo advertido. ¡Hay tal mujer! El Bosco en sus *embelecós* no pensó transformaciones tan extrañas como ha hecho...».<sup>160</sup> Είναι εμφανές ότι ο Μορέτο αναφέρει τον Μπος προκειμένου να δείξει ότι οι άνθρωποι που αυτός περιγράφει, άρα και που υπάρχουν στην πραγματικότητα, είναι πιο άσχημοι και πιο περίεργοι από τις φανταστικές μορφές του Μπος.

Τα κείμενα του Μορέτο έχουν ένα σατιρικό τόνο· πραγματεύεται συνήθως κοινωνικά θέματα. Δεν είναι τυχαίο ίσως ότι εκείνοι που γράφουν θετικά για αυτόν ή τουλάχιστον όχι αρνητικά είναι αυτοί που και οι ίδιοι στα γραπτά τους σατιρίζουν την κοινωνία της εποχής τους, άλλοι με άμεσο τρόπο, όπως τον Κεβέδο, άλλοι με πιο έμμεσο, όπως τον Μορέτο. Μέσα από τις αναφορές τους, είτε υπερασπίζονται τη δική τους σάτιρα, όπως ο Μορέτο και ο Μπαρμπατίγιο, είτε ανήκουν στο περιβάλλον του Φιλίππου ΙΙ, όπως ο Θαπάτα και ο Μολίνα (οι οποίοι ακόμα και να πίστευαν κάτι αρνητικό δε θα το έγραφαν), είτε θα υπάρχει μια σαφή ταύτιση του συγγραφέα με τον Μπος, όπως με τον Κεβέδο, άρα οποιαδήποτε αρνητική κριτική στον Μπος, θα στρέφονταν αυτομάτως και εναντίον του. Σε κάθε περίπτωση οι αναφορές στον Μπος στα θεατρικά έργα, στα ποιήματα της εποχής, στις επιστολές του ίδιου του

---

*Moreto*, Νέα Υόρκη, Twayne publishers, 1974, σ. 21-27.

<sup>159</sup> Δημοσιεύεται πρώτη φορά στο πρώτο μέρος του *Comedias escogidas de los mejores ingenios de España*, Μαδρίτη, Domingo García y Morrás, 1652.

<sup>160</sup> Τα έργα του Μορέτο υπάρχουν στην ψηφιακή βιβλιοθήκη του Θερβάντες. Το απόσπασμα για το Μπος στο πρώτο έργο βρίσκεται στο πρώτο μέρος του έργου, στην έκτη σκηνή. Το απόσπασμα του δεύτερου έργου βρίσκεται στο τρίτο μέρος του στην όγδοη σκηνή.

Η λέξη *embelecós* σημαίνει με μια ελεύθερη μετάφραση εξαπατήσεις, παραισθήσεις. Ένα έργο ενός ανώνυμου συγγραφέα του 17<sup>ου</sup> αιώνα, ο οποίος υπογράφει ως *caballero de la Tranca*, χαρακτηρίζει και αυτός τα έργα του Μπος *delirios*. Γράφει συγκεκριμένα, μετά από μια λεπτομερή περιγραφή της άσχημης πρωταγωνίστριας του έργου: «...como me había de portar con esta mujer de tan descomunal talle y cara, que en su tiempo la retrató el Bosco, y si el fué mas antiguo, le imitó naturaleza, pues está en el Pardo entre sus *delirios* en el cuarto de su alteza». *Curiosidades bibliograficas, colección escogida de obras raras de amenidad y erudicion*, Adolfo de Castro (επιμ.), Μαδρίτη, M.Rivadeneyra, 1855, σ. 516.

βασιλιά είναι ενδεικτικές της εκτίμησης που ο Μπος έχαιρε στην Ισπανία, όχι μόνο σε αυλικούς και λόγιους ανθρώπους, αλλά και στα λαϊκά στρώματα, με δεδομένο ότι το θέατρο ήταν δημοφιλές σε όλες τις κοινωνικές τάξεις.

Οι παραπάνω συγγραφείς, αν και ανήκουν σε διαφορετικό χώρο ο καθένας, συγκλίνουν κάπως στην ίδια άποψη για τον Μπος: ασχολούμενοι μόνο με αυτά που βλέπουν ως θεατές και επηρεασμένοι φανερά από τα κείμενα συγχρόνων τους, αλλά και από μια γενικότερη παράδοση της εποχής σχετικά με τη δαιμονολογία, τα οράματα, εστιάζουν στη θεματική που χρησιμοποιεί ο ζωγράφος. Θεωρώ σημαντική την ομάδα αυτών των συγγραφέων ως προς την επιροή που άσκησαν τα κείμενα τους στους σύγχρονους μελετητές, καθώς ο χαρακτηρισμός του Μπος, ως ζωγράφο τεράτων και δαιμόνων, το φανταστικό και το ακατανόητο στοιχείο στο έργο του, εξακολουθεί να υπάρχει μέχρι και σήμερα, με αφετηρία το 16<sup>ο</sup> αιώνα και τα κείμενα που εξετάσαμε. Σε ολόκληρη την ισπανική γραμματεία του 16<sup>ου</sup> αιώνα, αλλά και των αρχών του 17<sup>ου</sup>, ο Μπος αναφέρεται είτε με αυτούς τους χαρακτηρισμούς, είτε οι συγγραφείς προσπαθούν, λόγω της συνόδου του Τρέντο και άλλων ιστορικών συνθηκών (που θα εξετάσουμε αργότερα), να ανασκευάσουν αυτούς τους χαρακτηρισμούς: ένας διάλογος ξεκινά με επίκεντρο αυτό το ζωγάφο και αυτά τα κείμενα, ο οποίος λήγει μόνο το 18<sup>ο</sup> αιώνα, κατά τη διάρκεια του οποίου οι ιστορικές συνθήκες έχουν αλλάξει και οι συγγραφείς εστιάζουν σε καινούργια πράγματα.



### Κεφάλαιο 3:

## Ο ΜΠΟΣ ΩΣ ΗΘΙΚΟΛΟΓΟΣ

Ορισμένοι συγγραφείς μετά τη λήξη της συνόδου του Τρέντο, προσέδωσαν στο έργο του Μπος ηθικό-διδασκτικό περιεχόμενο· παρουσίασαν τον ίδιο ως ηθικολόγο ζωγράφο που μέσω του έργου του άσκησε κριτική σε ορισμένες συμπεριφορές των ανθρώπων και επιχείρησε παράλληλα, να προειδοποιήσει για τις συμφορές που θα έρθουν ως αποτέλεσμα των αμαρτιών. Με άλλα λόγια, προέβαλαν τον Μπος ως ένα ζωγράφο που μέσω των αλληγορικών συνθέσεων και των συμβόλων του αποκάλυπτε τις ανομολόγητες αμαρτίες των ανθρώπων, οι οποίοι τρομοκρατημένοι από τη θέαση των έργων του οδηγούνταν στο δρόμο της εκκλησίας. Οι περισσότεροι από τους συγγραφείς αυτούς, μένοντας πιστοί στα διατάγματα της συνόδου του Τρέντο και γνωρίζοντας ότι η ασάφεια στα έργα, αλλά και γενικότερα οι αλληγορικές συνθέσεις, έπρεπε να αποφευχθούν εικονογραφικά, θέλησαν να βρουν το ‘ηθικό’ μήνυμα στα έργα του, την ευλάβεια που αυτά ενδεχομένως θα προκαλούσαν στον πιστό.

Ο πρώτος χρονικά που επιχειρεί κάτι τέτοιο ήταν ο Μοράλες (Ambrosio de Morales)<sup>161</sup> με το έργο: *Las obras del Maestro Fernan Perez de Oliva*, το οποίο εκδόθηκε στα 1586 στην Κόρδοβα.<sup>162</sup> Πρόκειται για μια συλλογή κειμένων του θείου

<sup>161</sup> Γεννήθηκε στην Κόρδοβα το 1513. Το 1526 ξεκίνησε σπουδές θεολογίας στο πανεπιστήμιο της Σαλαμάνκας με δάσκαλο τον Κάνο (Melchor Cano). Στη συνέχεια σπούδασε ανθρωπιστικές επιστήμες στο πανεπιστήμιο του Αλκαλά (1543-1546) με δάσκαλο τον Χουάν ντε Μεντίνα (Juan de Medina), ο οποίος πραγματεύεται στα έργα του ζητήματα ηθικής θεολογίας και ηθικής γενικότερα. Αργότερα, το 1563, έγινε χρονικογράφος του Φιλίππου ΙΙ, μέσω του οποίου απέκτησε πρόσβαση στη βιβλιοθήκη του Εσκοριάλ. Το 1572 ο Φίλιππος του αναθέτει ένα ταξίδι στο βασίλειο του Λεόν, στη Γκαλιθία, και στο πριγκιπάτο της Αστουρίας με σκοπό τη συλλογή βιβλίων για τον εμπλουτισμό της βιβλιοθήκης του μοναστηρίου του αγίου Λαυρεντίου στο Εσκοριάλ. Για τα βιογραφικά του στοιχεία βλ. Enrique Redel, *Ambrosio de Morales: Estudio biografico*, Κόρδοβα, Imprenta del ‘diario’, 1908 και Enrique Florez, *Viage de Ambrosio de Morales por orden del Rey D.Phelipe II. A los reynos de León, y Galicia y principado de Asturias*, Μαδρίτη, Antonio Marin, 1765.

<sup>162</sup> Ο ολοκληρωμένος τίτλος του έργου είναι : *Las obras del Maestro Fernan Perez de Oliva , natural de Cordova, Rector que fue de la Universidad de Salamanca y Cathedratico de Teologia en ella con otras cosas que van añadidas, como se dará razón luego al principio*. Το έργο του Μοράλες συμπεριλήφθηκε και στον τόμο: *Theatro moral de la vida humana en cien emblemas con el Enchiridion de Epicteto y la Tabla de Cebes filosofo platonico*, Βρυξέλλες, P.Foppens, 1669-1672. Ακολουθούν άλλες δύο εκδόσεις, Αμβέρσα, Henrico y Cornelio Verdussen, 1701 και Αμβέρσα, por la viuda de Henrico Verdussen, 1733. Άλλη μια έκδοση των έργων του θείου του στα 1787: *Las obras*

του, Πέρεθ δε Ολίβα (Pérez de Oliva), στην οποία παρεμβάλλει και ορισμένα δικά του γραπτά, μεταξύ των οποίων και μια σχολιασμένη μετάφραση του έργου του Κέβητος *Πίναξ*<sup>163</sup>. Στη συνέχεια ακολουθεί ο παραλληλισμός του έργου του Κέβητος με το έργο *Κάρο με το άχυρο* του Μπος (εικόνα 1), όσον αφορά τα ηθικά μηνύματα που φέρουν. Ο Μοράλες γράφει συγκεκριμένα ότι και τα δύο έργα απεικονίζουν την ανθρώπινη ζωή, τη δυστυχησμένη ζωή και τις ματαιότητες που μας διακρίνουν. Στην *Κόλαση* του Μπος απεικονίζονται διάφορα είδη βασανιστηρίων των αμαρτωλών ψυχών, οι οποίες πέρασαν τη ζωή τους στη ματαιότητα. Οι ζωές τους ήταν σαν το άχυρο που ξεραίνεται και έτσι χάθηκαν χωρίς να αποφέρουν κάποιο καρπό αρετής («...dar cuenta aquí de otra pintura, con que en nuestros tiempos, quasi a imitacion de Cebes, se ha presentado con mucha agudeza y doctrina toda, la *vida humana*. Tiene esta tabla el Rey nuestro Señor, y fue el que inventó y pinto Geronimo Bosco, pintor ingeniosissimo en Flandes. Este con gentil aviso y primor muy agudo figuró bien y puso al propio en aquella tabla todo nuestro *vivir miserable, y el grande embevecimiento que en sus vanidades traemos*...los demonios guian el carro, al cuadro postrero, donde se representa lo que despues de la vida succeed. Assi está allí pintado el infierno, y diversos generos de tormentos, *que padecen las miserables almas, cuya vida se pasó toda en vanidad de pecados*, y fue como heno que le secó, y pereció sin dar fruto de virtud»<sup>164</sup>).

---

*del Maestro Fernan Perez de Oliva, natural de Cordoba, Rector que fue de la Univesridad de Salamanca y Cathedratico de Teologia en ella con otras cosas que van añadidas, como se dará razón luego al principio*, Μαδρίτη, Benito Cano.

<sup>163</sup> Το έργο του Κέβητος, *Πίναξ*, έχει ως κεντρικό θέμα την περιγραφή ενός πίνακα από ένα γηγενή ηλικιωμένο σε ταξιδιώτες μέσα σε ένα ιερό. Ο πίνακας απεικονίζει έναν περίβολο που περικλείει άλλους δύο, ένα μεγαλύτερο κι ένα μικρότερο. Στον πρώτο από τους δύο διακρίνεται πλήθος ανθρώπων μπροστά σε μια πύλη, στους οποίους απευθύνει το λόγο ένας άντρας. Ο ηλικιωμένος εξηγεί στους ξένους, ότι όλος αυτός ο χώρος λέγεται ζωή και οι άνθρωποι που περιμένουν μπροστά στην πύλη είναι αυτοί που πρόκειται να εισέλθουν σε αυτή, ενώ ο άντρας που τους μιλάει ονομάζεται Δαίμων και τους υποδεικνύει το δρόμο που πρέπει να ακολουθήσουν για να σωθούν στη ζωή. Ο Μοράλες δίνει στην ερμηνεία του έργου καθαρά ηθικό περιεχόμενο, γράφοντας ότι πρόκειται για ένα έργο που παρουσιάζει την πορεία της ζωής του ανθρώπου από την αρχή έως το τέλος της: ένα έργο που μας διδάσκει το καλό και το κακό, την προσωρινότητα του υλικού πλούτου, αίτιο όλων των διαστροφών του ανθρώπου. Βλ. *Απαντα αρχαίων ελλήνων συγγραφέων*, Αντρέας Δαλέζιου (επιμ), Αθήνα, Πάπυρος, 1975, σ. 14-23.

Το έργο του Κέβητος είχε μεταφραστεί ήδη στα καστεγιάνικα από ένα φίλο του Έρασμου, τον Juan Martínez Población (*Tabla de Cebetis, Philosopho Thebano, sacada de Grieco {sic} en castellano por el doctor Población, médico de la Christianissima Reina de Francia*. Παρίσι, Apud Simonem Colinaeum, 1532). Όπως γράφει ο Μοράλες στον πρόλογο του, αποφάσισε να μεταφράσει το κείμενο του Κέβητος απευθείας από τα ελληνικά, καθώς η μετάφραση του Πομπλαθιόν είναι δυσανάγνωστη και δε μπορούν οι Ισπανοί να καταλάβουν το περιεχόμενο του κειμένου. Βλ. *Las obras del Maestro Fernan Perez de Oliva*, Μαδρίτη, Benito Cano, 1787, σ. 244.

<sup>164</sup> *Theatro moral de la vida humana en cien emblemas con el Enchiridion de Epicteto y la Tabla de Cebes filosofo platonico*, Αμβέρσα, por la viuda de Henrico Verdussen, 1733, σ. 25, 27.

Ο Μοράλες περιγράφοντας το έργο του Μπος, *Κάρο με το άχυρο*, αναφέρει ότι βρισκόταν στην κατοχή του Φιλίππου ΙΙ, πράγμα που ίσχυε το έτος που εκδίδεται το έργο για πρώτη φορά, στα 1586. Ωστόσο η πληροφορία αυτή αποτελεί μάλλον μεταγενέστερη προσθήκη.<sup>165</sup> Ο Μοράλες διατηρούσε σχέσεις με τον Φίλιππο Γκεβέρα, στην κατοχή του οποίου υπήρχαν έξι έργα του Μπος μέχρι και τα 1570.<sup>166</sup> Προφανώς είχε δει έργα του Μπος στη συλλογή του Γκεβέρα μετά το 1535.<sup>167</sup>

Κοινό στοιχείο για τον Μοράλες του έργου του Κέβητος και του Μπος αποτελεί φανερά το διδακτικό τους μήνυμα. Ο Μοράλες δίνει και στα δύο ένα ηθικό περιεχόμενο: ο πρόσκαιρος χαρακτήρας του υλικού πλούτου και οι συνέπειες του σε εκείνους που αναλώνονται στην απόκτηση και τη διατήρησή του. Το έργο του Μπος, σύμφωνα με τον Μοράλες, απεικονίζει τη ματαιοδοξία των ανθρώπων και τις αμαρτίες τους. Τόσο η ερμηνεία του *Πίνακος*, όσο και του έργου του Μπος δηλώνει ταυτόχρονα πολλά για τον ίδιο τον Μοράλες· ως χριστιανός μιλούσε για τις αντιφάσεις αλλά και τη ματαιότητα της ζωής και ήλπιζε στον προσωρινό τους χαρακτήρα. Ίσως αυτές οι θρησκευτικές ανησυχίες τον οδήγησαν στην απόφαση να μπει στα δεκαεννιά του χρόνια στο μοναστήρι του αγίου Ιερώνυμου του Valparaiso στην Κόρδοβα.<sup>168</sup> Επομένως, ένας άνθρωπος με τέτοιες ιδέες, έχοντας δει τα έργα του

<sup>165</sup> Στον πρόλογο του ο Μοράλες γράφει ότι αισθάνεται νέος που μεταφράζει το *Πίναξ* στα καστεγιάνικα. Είναι απίθανο όμως να γράφει ότι αισθάνεται νέος τότε, δηλαδή ενώ ήταν ήδη εξήντα χρονών. Επίσης αναφέρει τη μετάφραση του Πίνακος στα καστεγιάνικα του 1532, ενώ δεν κάνει λόγο για αυτή του 1549. Το έργο πρέπει να γράφτηκε πριν το 1549 τουλάχιστον, χωρίς να γνωρίζουμε για την ακριβή χρονολογία. Το έργο του Μπος βρισκόταν στη συλλογή του Γκεβέρα (Felipe de Guevara) αυτά τα χρόνια. Άρα ο Μοράλες το είδε εκεί. Χρειάζεται μια εξέταση των σχέσεων αυτών των δύο. Η απάντηση για τη σχέση αυτή βρίσκεται στα ίδια τα έργα του Μοράλες, αλλά και σε μεταγενέστερους βιογράφους του. Ο Φίλιππος Γκεβέρα μετέφερε τη συλλογή της οικογένειάς του στην Ισπανία περίπου στα 1535. Ο γιος του Ντιέγκο (1538-1565) ήταν αυτός που τους έφερε σε επαφή ή που βοήθησε στην ενδυνάμωση των σχέσεων τους, χωρίς να είναι βέβαιο πότε πρωτογνωρίστηκαν. Βλ. Abdon Salazar, «El Bosco y Ambrosio de Morales», *Archivo español de arte*, τχ. 110 (1955), σ. 131-134.

<sup>166</sup> Το 1565 στο έργο του *Discurso general de las antigüedades* γράφοντας για την αξία των μεταλλίων και των νομισμάτων αναφέρει ότι είχε δει την πιο ποικίλη και επιλεκτική συλλογή που υπήρχε στην Ισπανία, αυτή του Φιλίππου Γκεβέρα. Όσο αυτός ζούσε, γράφει, του επέτρεψε να δει τη συλλογή του. Το 1565 πεθαίνει ο Ντιέγκο, γιος του Φιλίππου, και ο Μοράλες γράφει ότι τον λυπεί αυτός ο θάνατος, καθώς ήταν δάσκαλος του στη γραμματική από την παιδική του ηλικία. Αφιερώνει αρκετές σελίδες στην εξύμνηση του και στα συναισθήματα που του προκαλεί ο θάνατος του. Βλ. Ambrosio de Morales, *Antigüedades de las ciudades de España que van nombradas en la Coránica con la averiguación de sus sitios y nobres antiguos*, Μαδρίτη, Benito Cano, 1792, σ. 34-37.

<sup>167</sup> Ο Μοράλες ίσως γνώριζε και το χειρόγραφο του Γκεβέρα με τίτλο *Comentarios de la pintura* του 1560 (αν και εκδόθηκε πολύ αργότερα, στα 1788). Σε αυτό ο Γκεβέρα γράφει για τον Μπος ότι τα έργα του απεικονίζουν με ένα καταπληκτικό και επινοητικό τρόπο τις συνήθειες και τα πάθη των ανθρώπων («la pintura en si sea maravillosa, el quadro de la invidia a mi juicio es tan raro y ingenioso, y tan exprimido el efecto de ella, que puede competir con Aristides, inventor de estas pinturas, que los griegos llamaron Ethice, lo qual en nuestro castellano suena, *Pinturas que muestran las costumbres y afectos de los ánimos de los hombres*» Felipe de Guevara, *Comentarios de la Pintura*, όπ.π., σ. 44.). Το ηθικό-διδακτικό περιεχόμενο που αποδίδεται στο έργο του Μπος είναι εμφανές και στο κείμενο του Γκεβέρα. Δεν είναι απίθανο να το είχε διαβάσει ο Μοράλες, λόγω των σχέσεων του με τον τελευταίο.

<sup>168</sup> Enrique Florez, όπ.π., σ. 4.

Μπος, που επιπλέον βρίσκονταν αρχικά στην κατοχή του φίλου του Γκεβάρρα και στη συνέχεια του βασιλιά του δε θα μπορούσε να έχει διαφορετική άποψη γι' αυτά. Ακόμα κι αν δεν πίστευε αυτά που γράφει, θα επιδίωκε να βρει κάποιο ηθικό μήνυμα στα έργα του ζωγράφου, ώστε να δικαιολογήσει την προτίμηση και του φίλου του, αλλά και του Φιλίππου ΙΙ, στην υπηρεσία του οποίου βρισκόταν.

Το ηθικολογικό περιεχόμενο στα έργα του Μπος επιχείρησε να προσδώσει και ο ιερέας Σιγκουένθα (José de Sigüenza)<sup>169</sup>. Το 1595 δημοσιεύεται το πρώτο μέρος του έργου του, *Historia de la Orden de San Gerónimo*.<sup>170</sup> Η χρονολογία έκδοσης του έργου δεν είναι τυχαία, κυρίως του δεύτερου και τρίτου μέρους του. Το 1598 αναστέλλονται όλες οι εργασίες στο Εσκοριάλ, λόγω του θανάτου του Φιλίππου ΙΙ. Ίσως ο Σιγκουένθα, το εξέδωσε τότε και το αφιέρωσε στον Φίλιππο ΙΙΙ, προκειμένου να κερδίσει την εύνοια του τελευταίου, όπως και του προστατευόμενου του Φιλίππου, δούκα της Λέρμα, υπενθυμίζοντας τους παράλληλα τις υποχρεώσεις τους για τη συνέχεια των έργων στο Εσκοριάλ.<sup>171</sup>

Γενικά ο Σιγκουένθα κρίνει τα έργα τέχνης υπό ένα πρίσμα αντι-μεταρρυθμιστικό, προσπαθώντας να αποκαλύψει το διδακτικό τους χαρακτήρα και τη σχέση τους με τον Καθολικισμό. Στο Εσκοριάλ εξάλλου υπήρχαν αρκετά έργα τέχνης που είχαν παραγγελθεί για την ενίσχυση του θρησκευτικού αισθήματος των πιστών-θεατών (καθώς υπήρχαν μέρες που επιτρεπόταν η πρόσβαση τους) και παράλληλα λειτουργούσαν ως πρότυπα για τους Ισπανούς ζωγράφους. Ο ίδιος γράφοντας για δύο μοναστήρια αναφέρει ότι σε όποιο σημείο και να σταθεί κάποιος υπάρχουν έργα που αφυπνίζουν την ευλάβεια της ψυχής («Estan estos dos claustros adornados de varias pinturas[...].a cualquier parte que se camine, lleven los religiosos algun objeto que

<sup>169</sup> Το 1556 ξεκίνησε τη θρησκευτική του εκπαίδευση στο μοναστήρι του Πάραλ στη Σεγόβια. Το 1563 αποφοίτησε από το πανεπιστήμιο της Σαλαμάνκας, όπου έκανε σπουδές σχετικές με τις εικαστικές τέχνες. Πιθανό να ξεκίνησε και σπουδές στη θεολογία, τις οποίες δεν ολοκλήρωσε, προκειμένου, το 1567, να γίνει μοναχός του τάγματος των Ιερωνυμιτών στο μοναστήρι του Πάραλ. Το 1590 εικάζεται ότι είναι η χρονολογία της οριστικής του εγκατάστασης στο Εσκοριάλ, όπου είχε παραμείνει και το διάστημα 1575-1577. Στο Εσκοριάλ, απέκτησε δύο φορές το αξίωμα του ηγούμενου. Για τα βιογραφικά στοιχεία του Σιγκουένθα, βλ. Juan Catalina Garcia, *Elogio del P.Fray José de Sigüenza*, Μαδρίτη, Memorias de la Real Academia de la Historia, 1906.

<sup>170</sup> Το έργο χωρίζεται σε τρία μέρη που εκδίδονται στη Μαδρίτη: στο πρώτο, του 1595, με τίτλο *Vida de San Jerónimo*, στο δεύτερο, του 1600, με τίτλο: *Segunda parte de la Historia de la Orden de San Gerónimo Doctor de la Iglesia* και στο τρίτο, του 1605, με τίτλο: *Tercera parte de la Historia de la Orden de San Gerónimo Doctor de la Iglesia*. Το δεύτερο και το τρίτο μέρος χωρίζονται σε τέσσερα βιβλία αντίστοιχα. Το πρώτο μέρος πραγματεύεται τη ζωή του αγίου Ιερώνυμου, το δεύτερο μέρος τη δημιουργία του τάγματος των Ιερωνυμιτών και τα διάφορα μοναστήρια του και το τρίτο, την ίδρυση του Εσκοριάλ από τον Φίλιππο ΙΙ και πιο συγκεκριμένα στα τελευταία δύο βιβλία περιγράφει το μοναστήρι του αγίου Λαυρεντίου.

<sup>171</sup> Bonaventura Bassegoda, *El Escorial como museo*, Βαρκελώνη, Ediciones Universitat de Barcelona, 2002, σ. 29.

recree la vista y *despierre a devoción el alma...* Pinturas todas de valientes maestros que con el arte nos muestra como vivos los casos y las historias»).

Απόρροια επίσης των διατάξεων της Αντιμεταρρύθμισης ήταν και η άποψη του Σιγκουένθα για το *decorum*, σε συνάρτηση τόσο με το σημείο τοποθέτησης του, όσο και με τα ίδια τα θρησκευτικά κείμενα από τα οποία ο καλλιτέχνης αντλεί το εκάστοτε θέμα του. Περιγράφοντας το έργο του Τιτσιάνο στο Εσκοριάλ, το *Μαρτύριο του αγίου Πέτρου*, υποστηρίζει ότι δεν υπάρχει *decorum* σε αυτό το έργο επειδή ο άγιος απεικονίζεται σα να απολογείται που δεν έχει πεθάνει ακόμη («*tiene una intolerable falta en el decoro, porque parece que el santo se excusaba, y aun escudaba por no morir...*»). Το ίδιο υποστηρίζει αναφορικά με την κίνηση της Παναγίας στην *Αποκαθήλωση* του Βαν ντερ Βέυντεν, αλλά και για τους δαίμονες, οι οποίοι απεικονίζονται στο έργο *Άγιος Μιχαήλ* του Καμπιάζο.<sup>172</sup> Οι σχολιασμοί του άλλες φορές είναι μακροσκελείς, άλλοτε πάλι περιορίζονται σε μια μόνο φράση, πράγμα που πιθανότατα φανερώνει ποιους ζωγράφους εκτιμά περισσότερο και ποιους λιγότερο. Πέρα από διάσπαρτες αναφορές στο σύνολο του κειμένου, ο Σιγκουένθα αφιερώνει στον Μπος οκτώ σελίδες του 17<sup>ου</sup> κεφαλαίου του με τίτλο: *De la grandeza y variedad de la pintura que hay en esta casa, de que no se ha hecho memoria.*<sup>173</sup>

Ο Σιγκουένθα ξεκινάει το κείμενο του δικαιολογώντας τον εκτενή σχολιασμό του για τον Μπος. Γράφει ότι το κάνει αυτό για τρεις λόγους, επειδή το αξίζει η επινοητικότητα του ζωγράφου, επειδή τα έργα του έχουν χαρακτηριστεί «ακατανόητα» ενώ δεν είναι και επειδή άδικα τον έχουν κατηγορήσει αιρετικό («... porque lo merece su grande *ingenio*, porque comunmente las llaman los *disparates* de Geronimo Bosque gente que repara poco en lo que mira, y porque pienso que sin razon le tienen infamado de *herege*»<sup>174</sup>).

Σύμφωνα με τα διατάγματα της Συνόδου αλλά και με τις σχετικές πραγματείες, τα έργα τέχνης έπρεπε να είναι κατανοητά σε όλους τους θεατές-πιστούς, καθώς αποτελούσαν τα βιβλία των αμαθών. Αν η μορφή ή η σκηνή που απεικονιζόταν δεν ήταν γνώριμη, έπρεπε να τοποθετηθεί μια σχετική επιγραφή. Για το λόγο αυτό προσπαθεί ίσως ο Σιγκουένθα να ανασκευάσει την κατηγορία σχετικά με το χαρακτηρισμό των έργων του Μπος ως «*disparates*», για να μην υπάρχει η

<sup>172</sup> Fernando Checa, *Felipe II: mecenas de las artes*, Μαδρίτη, Nerea, 1992, σ. 435.

<sup>173</sup> Συμβουλευτικά την έκδοση του F.J Sanchez Cantón, *Fuentes Literarias para el arte Español*, Μαδρίτη, Imprenta clasica española, 1923-1941, τόμ. 1, σ. 425-432.

<sup>174</sup> F.J Sanchez Cantón, *όπ.π.*, σ. 426.

υποψία της ασυναρτησίας ή της σύγχυσης. Ουσιαστικά ο Σιγκουένθα απαντά εδώ σε όλους όσους έχουν χαρακτηρίσει τα έργα του Μπος «disparates». Υποστηρίζει ότι αν στα έργα του υπάρχει κάτι το ‘ασυνάρτητο’ αυτό συμβαίνει επειδή ο ίδιος ο κόσμος είναι ασυνάρτητος και αυτό ακριβώς απεικονίζει στα έργα του πρόκειται, όπως γράφει για μια σάτιρα στις αμαρτίες και στις διαστροφές των ανθρώπων («...y si disparates son, son los nuestros, no lo suyos, y por decirlo de una vez, es una *satyra pintada de los pecados y desuorios de los hombres*»<sup>175</sup>).

Ο Μπος για τον Σιγκουένθα ζωγραφίζει τις επιθυμίες, τη ματαιότητα, τις ηδονές, τις ορμές των ανθρώπων είναι ο μόνος που επιχειρεί να αποδώσει τον εσωτερικό κόσμο του ανθρώπου και όχι τον εξωτερικό, το «είναι» και όχι το «φαίνεσθαι», όπως κάνουν οι υπόλοιποι ζωγράφοι («la diferencia que a mi parecer ay de las pinturas deste hombre a las de otros, es que los demás procuraron pintar al hombre que parece por de fuera: *este solo se atrevió a pintarle cual es dentro*»). Είναι φανερός εδώ ο διδακτικός χαρακτήρας που δίνει στο έργο του.

Ο συγγραφέας δίνει και μια ηθική σημασία στο έργο του ζωγράφου, καθώς ο ίδιος συλλογίζεται, βλέποντας το έργο του Μπος οι *Πειρασμοί του Αγίου Αντωνίου* (εικόνα 3), τη δική του αθλιότητα και αδυναμία να αντισταθεί στους καθημερινούς πειρασμούς, σε αντίθεση με τον άγιο Αντώνιο («...*mi propia miseria y flaqueza, y quan lexos estoy de aquella perfeccion, pues con tan faciles musarañas y roquedades me turbo y descompongo, pierdo la celda, el silencio, el recogimiento y aun las paciencia, y en este santo pudo tan poco todo el ingenio del demonio y del infierno para derribarlo en esto*»<sup>176</sup>). Στη συνέχεια γράφει ότι ο Μπος ζωγραφίζοντας τον εσωτερικό κόσμο των ανθρώπων, παρακινεί τους θεατές των έργων του να αναγνωρίζουν τους εαυτούς τους σε αυτά, εκτός αν είναι τυφλοί και δεν γνωρίζουν ότι τα πάθη και οι διαστροφές τον μεταμορφώνουν σε τέτοιου είδους τέρατα («si y está tan ciego que no conoce las pasiones y vicios que le tienen tan desfigurado en bestia o en tantas bestias»<sup>177</sup>). Καταλήγει στο συμπέρασμα ότι τα έργα του Μπος αποτελούν μια σάτιρα<sup>178</sup> των διαστροφών του ανθρώπου και αν οι θεατές τα εκλάβουν ως προειδοποίηση, θα μπορέσουν να αναγνωρίσουν τα σφάλματά τους, να αντισταθούν στους πειρασμούς της καθημερινότητας, σύμφωνα με το παράδειγμα του

<sup>175</sup> F.J Sanchez Cantón, όπ.π., σ. 426.

<sup>176</sup> Όπ.π., σ. 427-428.

<sup>177</sup> Όπ.π., σ. 426, 431.

<sup>178</sup> Για τη λέξη σάτιρα εκείνη την εποχή, διαβάζουμε στο πρώτο λεξικό της καστεγιανικής γλώσσας του Κοβαρούμπιας : «είναι ένα είδος...το οποίο αναπαριστά τις διαφθορές και τα ελαττώματα των ανθρώπων.» Sebastian de Covarrubias, όπ.π., σ. 172.

αγίου Αντώνιου, και να οδηγηθούν στο σωστό δρόμο της Εκκλησίας. Το αντι-μεταρρυθμιστικό πρότυπο είναι και εδώ πρόδηλο. Το έργο τέχνης πρέπει να έχει διδακτικό χαρακτήρα: να κάνει τον άνθρωπο ευλαβή και να τον απομακρύνει από την αμαρτία.<sup>179</sup>

Στη συνέχεια ο Σιγκουένθα προσπαθεί να ανασκευάσει την κατηγορία ότι ο Μπος ήταν αιρετικός<sup>180</sup>, επικαλούμενος την ευλάβεια και το θρησκευτικό ζήλο του Φιλίππου ΙΙ, ο οποίος αν αντιλαμβανόταν κάτι τέτοιο, δεν θα είχε διακοσμήσει προσωπικούς του χώρους με έργα του («que si supiera era esto assi, no admitiera las pinturas dentro de su casa, de sus claustros, de su aposento, de los capitulos y de la sacristia; todos estos lugares estan adornados con ellas»<sup>181</sup>). Ο Σιγκουένθα, θέλοντας να υποστηρίξει τον Μπος, επικαλείται το βασιλιά, τον οποίο κανείς δε θα μπορούσε να αμφισβητήσει. Αυτό όμως μπορεί να ειπωθεί και διαφορετικά. Αν, δηλαδή, υπήρχαν κάποιοι που έκριναν αρνητικά το βασιλιά για την τοποθέτηση τέτοιων έργων εκεί, ο Σιγκουένθα προσπαθεί να αποδείξει ότι δεν υπάρχει λόγος κατηγορίας, εφόσον ο Μπος δεν είναι αιρετικός.<sup>182</sup> Εκτός από την ευλάβεια του βασιλιά, αναφέρει ως επιπρόσθετο επιχείρημα τη θεματολογία του ζωγράφου, που απέχει μακράν από αυτή των αιρετικών.<sup>183</sup>

Ο Σιγκουένθα προβαίνει στην ανάλυση τεσσάρων έργων του Μπος, τους *Πειρασμούς του Αγίου Αντωνίου* (που υπήρχαν σε πολλές εκδοχές στο Εσκοριάλ, όπως αναφέρει), τα *Επτά Θανάσιμα Αμαρτήματα*, τον *Κήπο των επίγειων απολαύσεων* και το *Κάρο με το άχυρο*. Οι περιγραφές του είναι στο ίδιο μοτίβο της διδαχής. Τον επαινεί ως ιδιοφυΐα, ως αξιοθαύμαστο ζωγράφο. Τα έργα του Μπος ερμηνεύονται από τον Σιγκουένθα ως μια απεικόνιση της δραματικής κατάστασης που έχει φτάσει ο

<sup>179</sup> «Μέσω των μυστηρίων της λύτρωσης μας, η οποία απεικονίζεται σε πίνακες και άλλες αναπαραστάσεις, οι άνθρωποι οδηγούνται και διδάσκονται στα αντικείμενα πίστης... Επίσης το καλό από όλα τα θρησκευτικά έργα δεν είναι μόνο ότι υπενθυμίζουν στους ανθρώπους τα δώρα και τα οφέλη που τους προσφέρει ο Χριστός, αλλά και ότι μέσω των αγίων, τα θαύματα του Θεού[...] τοποθετούνται μπροστά στα μάτια του πιστού, έτσι ώστε ευχαριστεί το Θεό για όλα αυτά και προσαρμόζει τη ζωή και τη συμπεριφορά του, μιμούμενος τους αγίους και παροτρύνεται να λατρεύει το Θεό και να καλλιεργεί την ευλάβεια». *The canons and decrees of the council of trent*, όπ.π., σ. 216.

<sup>180</sup> Στα κείμενα που εγώ μελέτησα (ισπανικά, ιταλικά και φλαμανδικά) δε συνάντησα καμιά τέτοια μομφή στον Μπος. Ίσως κυκλοφορούσε προφορικά κάτι τέτοιο. Ίσως η φήμη αυτή να είχε προκύψει από κάποιους συλλέκτες των έργων του Μπος, οι οποίοι είχαν κατηγορηθεί ότι συμμετείχαν σε αιρετικούς κύκλους. Όπως η Mencía de Menduza (1508-1554), της οποίας το σπίτι στο Guadalajara υπήρξε το κέντρο μιας αιρετικής ομάδας. Ο Damião de Goes (1502-1574), φίλος και μαθητής του Έρασμου, ο οποίος δικάστηκε με την κατηγορία της συμμετοχής του σε κάποια αίρεση. Αν κάτι τέτοιο είχε ακουστεί, σίγουρα ο Σιγκουένθα θα προσπαθούσε να προφυλάξει τη θρησκευτικότητα του Φιλίππου ΙΙ, όντας και αυτός συλλέκτης του Μπος.

<sup>181</sup> F.J Sanchez Cantón, όπ.π., σ. 426.

<sup>182</sup> R. Mulcahy, όπ.π., σ. 29-30.

<sup>183</sup> Δε θα επεκταθώ στο ζήτημα σχετικά με την αίρεση, καθώς θα γίνει λόγος σε επόμενο κεφάλαιο.

άνθρωπος και ταυτόχρονα μιας προειδοποίησης για το που θα καταλήξει αν δε συμμορφωθεί.

Προκύπτει όμως το ζήτημα της αυθεντικότητας των απόψεων του Σιγκουένθα, το οποίο οφείλουμε να εξετάσουμε, από τη στιγμή που αυτές αποτέλεσαν πρότυπο για τους περισσότερους μεταγενέστερους Ισπανούς συγγραφείς: το έργο του υπήρξε σημείο αναφοράς πολλών συγγραφέων, πράγμα που διαπιστώνουμε τόσο από τις συνεχείς παραπομπές των μεταγενέστερων, όσο και από την αναπαραγωγή παραθεμάτων από το έργο του. Το ερώτημα, με άλλα λόγια, είναι αν οι ιδέες που αναπτύσσει αποτελούν δικές του απόψεις ή λόγω της αφοσίωσης του στον Φίλιππο, προβάλλει εκείνες του τελευταίου. Σύμφωνα με τον Σάλας, ο Σιγκουένθα, είναι ο πρώτος που ταξινομήσε τα έργα του Μπος στο Εσκοριάλ ανάλογα με τη θεματική τους και προφανώς τα γνώριζε καλά.<sup>184</sup> Αν ο Φίλιππος είχε δεχτεί κριτική από κάποιους για τα έργα που κατείχε, σίγουρα θα ήθελε να τον προστατεύσει και θα μπορούσε να γράψει πράγματα που δεν πίστευε.

Επιπροσθέτως, οι σχέσεις του συγκεκριμένου τάγματος, των Ιερωνυμιτών με το βασιλιά ήταν πολύ καλές.<sup>185</sup> Εξάλλου, από τα 1373 που ιδρύθηκε, τα μέλη του τάγματος αυτού απολάμβαναν την εύνοια όλων των μοναρχών, όχι μόνο του Φιλίππου ΙΙ. Δεν είναι τυχαίο ότι οι περιγραφές του Εσκοριάλ, γράφτηκαν από τους μοναχούς του συγκεκριμένου τάγματος και σε όλες ο Φίλιππος εξυμνείται. Το τάγμα γνώριζε τη συμπάθεια που έτρεφε ο Φίλιππος ΙΙ σε αυτό και γι' αυτό του ήταν αφοσιωμένο, υπακούοντας πρόθυμα σε κάθε του εντολή. Γι' αυτούς, ο Φίλιππος ήταν τα πάντα: όχι μόνο ο πάτρωνας και ιδρυτής του Εσκοριάλ, αλλά και ο κύριος τους, η ψυχή του Εσκοριάλ. Ο Σιγκουένθα αναφέρει πολλές φορές στο έργο του ότι το Εσκοριάλ είναι το μοναστήρι του Φιλίππου, το σπίτι Του, ενώ σε άλλο σημείο κάνει λόγο για τους μοναχούς Του και τους πιστούς Του.<sup>186</sup> Θεωρώ πιθανότερο πως η άποψη του Σιγκουένθα για τον Μπος είναι αυτή του Φιλίππου, που ίσως να ταυτιζόταν με τη δική του. Μοιάζει απίθανο να μπορούσε να γράψει κάτι αρνητικό

<sup>184</sup> Xavier de Salas, *όπ.π.*, σ. 13.

<sup>185</sup> J.Campos, *El monasterio del Escorial y la arquitectura*, Real Centro Universitario Escorial, 2002, σ. 201, 205-206, 209-210.

<sup>186</sup> Είναι φανερό ότι ο Φίλιππος ήταν για το τάγμα των Ιερωνυμιτών κάτι παραπάνω από βασιλιάς. Άλλωστε κατά τη διάρκεια των έργων στο Εσκοριάλ, ο Φίλιππος το επισκεπτόταν και ερχόταν σε επαφή με τους μοναχούς, γεγονός που βοηθούσε και στη βελτίωση των μεταξύ τους σχέσεων. Αυτοί ως ανταπόδοση της εύνοιας των μοναρχών, δύσκολα τους αρνούσαν αυτά που ζητούσαν. Βλ. J.Z.Cuevas, *Los jeronimos de San Lorenzo el real de el Escorial*, Imprenta del real monasterio San Lorenzo de el Escorial, 1930, σ. 15, 24.



για τον Μπος, τη στιγμή που ο Φίλιππος συνέλεγε με τόση μανία τα έργα του και διακοσμούσε τους προσωπικούς του χώρους με αυτά.

Ο Σιγκουένθα συγκρίνει στο κείμενο του τον Μπος με τον ποιητή Μέρλιν Κοκάγιο (Merlin Cocayo). Οι συγγραφείς και οι καλλιτέχνες στόχευαν μέσω των εικόνων, των λέξεων να διαιωνίσουν τη μνήμη των γεγονότων του παρελθόντος και να διατηρήσουν τη χριστιανική παράδοση.<sup>187</sup> Γράφει συγκεκριμένα ότι οι ποιητές και οι ζωγράφοι είναι ‘γείτονες’ και οι τέχνες αυτές ‘αδερφές’ («Los poetas y los pintores son muy vezinos a juyzio de todos; las facultades tan hermanas, que no distan mas que el pinzel y la pluma, que casi son una cosa»).

Ο Σιγκουένθα στη συνέχεια διακρίνει τα έργα του Μπος στο Εσκοριάλ σε τρεις κατηγορίες: στα έργα με θρησκευτικό περιεχόμενο («pinta cosas devotas») τα οποία δεν περιγράφει, αλλά τα αναφέρει απλώς ως έργα χωρίς τέρατα και ‘ασυναρτησίες’ («donde no se vee ninguna monstruosidad ni disparate») · τους *Πειρασμούς* («pintó por vezes las tentaciones de san Anton , que es el segundo genero de pintura»), των οποίων υπάρχουν αρκετές παραλλαγές στο Εσκοριάλ: τα ‘κωμικά’, τα οποία είναι έργα «grandissimo ingenio, y no de menor provecho, aunque parecen mas macarronicis que es el tercero genero de sus invenciones». Τα τελευταία τα παραλληλίζει με τα έργα του Κοκάγιο συνδέοντάς τα με θρησκευτικά χωρία, ώστε να μη φανούν έργα λιγότερο σημαντικά. Συγκεκριμένα για το έργο *Κάρο με το άχυρο* (εικόνα 1), γράφει ότι το περιεχόμενο του αντλείται από τα γραπτά του Ησαΐα και του Δαβίδ («El pensamiento y artificio dellos está fundado en aquel lugar de Esayas, en que por mandado de Dios dize a voces: Toda carne es heno, y toda su gloria como flor del campo. Y sobre lo que dize Daud: El hombre es como heno, y sus glorias como la flor del campo»<sup>188</sup>).

Η σύνδεση του έργου με θρησκευτικά χωρία εξυπηρετεί τους στόχους του Σιγκουένθα, αφενός γιατί με αυτό τον τρόπο παραμένει πιστός στα διατάγματα της Συνόδου και αφετέρου για την ανασκευή της κατηγορίας του Μπος ως αιρετικού. Πιστεύει ότι αν κάποιος ασχολούνταν εντατικά με τα έργα του Μπος, θα μπορούσε να δημοσιεύσει ένα έργο που θα περιλάμβανε πολλά χωρία της τότε φιλολογίας σχετικά με τις αμαρτίες του ανθρώπου («Y digo verdad, que si se tomara de proposito y algun grande ingenio quisiera declararla, hiziera vn muy prouechoso libro, porque en ella se veen, como viuos y claros, infinitos lugares de Escritura de los que tocan a

<sup>187</sup> J.P.Pérez, *Lope de Vega y las artes plasticas. Estudio sobre las relaciones entre pintura y poesia en la España del siglo de Oro*, Μαδρίτη, Editorial de la universidad Complutense, 1992, σ. 21-23.

<sup>188</sup> F.J Sanchez Cantón, όπ.π., σ. 428.

la malivia del hombre, porque cuantas alegorias o metáforas ay en ella paara sinificar esto, en los Profetas y Psalmos, debaxo de animales mansos, brauos, fieros, perezosos, sagazes, crueles, carnizeros, para carga y trabajo, para gusto y recreaciones y ostentaciones, buscados de los hombres y conuertidos en ellos por sus inclinaciones y costumbres, y la mezcla que se haze de vnos y de otros, todos estan puestos aqui con admirable propiedad»<sup>189</sup>).

Το κείμενο του Σιγκουένθα μας ενδιαφέρει κυρίως επειδή είναι ο μόνος που αναφέρεται στον Μπος τόσο εκτεταμένα. Ανεξάρτητα από το αν αυτά που γράφει αποτελούν δικές του απόψεις ή προσπαθεί να υπερασπίσει την προτίμηση του βασιλιά του, ο Σιγκουένθα εγκαινίασε μια καινούργια ‘ερμηνευτική’ προσέγγιση του έργου του Μπος, την ηθικό-διδασκτική ερμηνεία, η οποία αναπαράχθηκε αυτούσια από πολλούς μεταγενέστερους συγγραφείς. Ακόμα και στα τέλη του 18<sup>ου</sup> αιώνα διαπιστώνουμε την αυτούσια χρήση των γραπτών του.<sup>190</sup>

Ανάμεσα σε αυτούς που ακολουθούν την ηθικό-διδασκτική ερμηνεία του Σιγκουένθα συγκαταλέγονται και θεατρικοί συγγραφείς. Ο Λόπε ντε Βέγκα (Lope de Vega) κάνει αναφορά στον Μπος σε δύο έργα του. Λόγω της δυσaráσκειας απέναντι στην ισπανική κοινωνία του 17<sup>ου</sup> αιώνα, οι αναφορές των συγγραφέων στις αμαρτίες

<sup>189</sup> F.J Sanchez Cantón, όπ.π., σ. 430-431.

<sup>190</sup> Το έργο του Φρανθίσκο δε λος Σάντος (Francisco de los Santos) αποτελεί επανάληψη των όσων έγραψε ο Σιγκουένθα. Βλ. *Descripcion breve del monasterio de s Lorenzo el real del Escorial unica maravilla del mundo. Fabrica del prudentissimo rey Philippo Segundo aora nuevamente coronada por el catholico rey Philipo quarto el grande, con la magestuosa obra de la capilla, insigne del Pantheon, y traslacion a ella de los cuerpos reales*, Μαδρίτη, Imprenta Real, 1667, σ. 68-69, 80. Το κείμενο του Λος Σάντος επανεκδίδεται στα 1681 και στα 1698. Υπάρχουν επίσης δύο μεταφράσεις του στα αγγλικά, στα 1671 και στα 1760. Αναπαραγωγή του κειμένου του Σιγκουένθα είναι και το κείμενο του ιερέα Αντρέθ Χιμένεθ (Andrés Ximenez). Βλ. *Descripción del real monasterio se San Lorenzo del Escorial*, Μαδρίτη, Imprenta de Antonio Marin, 1764, σ. 417-418. Ο Μάγιανς (Gregorio Mayans) γράφει στα 1776 το έργο του *Arte de Pintar* (αν και εκδόθηκε πολύ αργότερα στα 1854), στο οποίο αφιερώνει στον Μπος ένα ολόκληρο κεφάλαιο με τίτλο *De la invención*. Βλ. Gregorio Mayans, *Arte de pintar*, Βαλένθια, Imprenta de José Rius, 1854, σ. 69-73. Τα λόγια του Σιγκουένθα αναπαράγονται αυτούσια και στον Μάγιανς. Όλα τα παραπάνω αποτελούν κείμενα ένθερμων καθολικών, οι οποίοι κοντά δύο αιώνες αργότερα αντιγράφουν τα λόγια του Σιγκουένθα. Είναι περίεργο πάντως, αν όχι για τον Χιμένεθ, που είναι ηγούμενος, αλλά για τον Μάγιανς, ο οποίος ήταν οπαδός του Διαφωτισμού, ότι στα τέλη του 18<sup>ου</sup> αιώνα, όταν οι καλλιτεχνικές και ιστορικές συνθήκες έχουν αλλάξει, αναπαράγει ένα κείμενο του 16<sup>ου</sup> αιώνα. Στα συμπεράσματα του διατυπώνει απόψεις παρωχημένες για την εποχή του. Γράφει ότι τα θέματα των έργων τέχνης πρέπει να είναι χρήσιμα για την ενίσχυση της ευλάβειας του πιστού. Να παρουσιάζουν τα βάσανα των αγίων και να παρακινούν τους πιστούς σε ηθικές αρετές και στη μίμηση των αγίων. Οι ζωγράφοι πρέπει να αντλούν τα θέματα τους από θρησκευτικά κείμενα («Todos los asuntos sean útiles para fomentar la devoción cristiana; para fortalecer la fe con la expresiva descripción de los tormentos que padecieron en defensa de ella los pacientísimos mártires; para avivar la esperanza en Dios y la caridad, proponiendo a la vista de cualquiera los memorables ejemplos de una y otra virtud divina que refieren las divinas letras; para animar a la práctica de las virtudes morales y el odio de los vicios con las alegóricas y hermosas pinturas de éstos; para representar las más insignes acciones que se leen en la historia sagrada, eclesiástica y seglar; para retratar los varones y las mujeres más ilustres en virtud, letras, artes y ejercicios útiles al bien común y sociedad humana; para representar los objetos, los instrumentos y los artificios de las artes»). Gregorio Mayans y Siscar, όπ.π., σ. 182-183.

της ‘τυφλής’ κοινωνίας μέσω της σάτιρας ήταν συχνές. Υπήρχε η διάθεση αποφυγής οποιουδήποτε νεωτερισμού, επίθεση στις ανθρώπινες συμπεριφορές, καθώς και μια προσπάθεια ανεύρεσης ενός εναλλακτικού κοινωνικού μοντέλου· ένα παιχνίδι λέξεων, αντιθέσεων και παραλληλισμών συναντάται συχνά στα κείμενα της εποχής, προκειμένου οι συγγραφείς να δημιουργήσουν ένα κωμικό (burlesco) και συνάμα σατιρικό κλίμα.<sup>191</sup>

Ο Ντε Βέγκα αναφερόταν συχνά στα κείμενα του σε έργα τέχνης, στα οποία απεικονίζονταν ανθρώπινες πράξεις· ήταν γι’ αυτόν ένα ευχάριστο θέμα, αν και δεν προχωρούσε σε περαιτέρω αναλύσεις. Συνέκρινε, όπως ήταν σύνηθες τότε, τη ζωγραφική με την ποίηση.<sup>192</sup> Γράφει σε ένα έργο του ότι τα μολύβια και τα πινέλα είναι ακριβώς το ίδιο πράγμα («*Dos cosas son al hombre naturales, o pintar o escribir en tiernos años que plumas y pinceles son iguales*»<sup>193</sup>).

Ο Ντε Βέγκα, αλλά και άλλοι λογοτέχνες, ανέφεραν έργα τέχνης και ζωγράφους στα έργα τους, όχι μόνο για να υποστηρίξουν το *Ut pictura poesis* αλλά και για κοινωνικούς λόγους. Από τα τέλη του 16<sup>ου</sup> αιώνα όλο και περισσότεροι λόγιοι ασχολούνταν με την τέχνη· ήταν γι’ αυτούς μια ένδειξη κύρους, όπως για εκείνους που αγόραζαν έργα τέχνης ήταν ένδειξη πλούτου· παρείχε μια κοινωνική αναβάθμιση σε αυτούς που ασχολούνταν με αυτά. Επιπροσθέτως οι συγγραφείς χρησιμοποιούσαν τις θεματικές των εικόνων ως ‘κλειδιά’ για την κατανόηση των δικών τους έργων.<sup>194</sup> Ο Ντε Βέγκα τοποθετούσε πολλές φορές τους πρωταγωνιστές του να περιγράφουν φόβους και συναισθήματα σχολιάζοντας τους συμβολισμούς, τις συναισθηματικές καταστάσεις και τους προβληματισμούς που απέπνεαν τα έργα τέχνης. Μέσω των αναφορών στα έργα τέχνης, οι ποιητές, οι θεατρικοί συγγραφείς κατάφεραν να

<sup>191</sup> R.O. Jones, *Historia de la literatura española*, Βαρκελώνη, Ariel, 1983, σ. 177-178, 287.

Χαρακτηριστικό κείμενο της εποχής, στο οποίο αντικατοπτρίζεται η επίθεση στα ήθη και τα έθιμα της περιόδου, καθώς επίσης και στις διαστροφές των ανθρώπων είναι το έργο του Cristóbal Suárez de Figueroa, *El pasajero* (Μαδρίτη, 1617).

<sup>192</sup> Σχετικά με αυτό το θέμα βλ. J. Camón Aznar, «Citas de arte en el teatro de Lope de Vega», *Revista de ideas estéticas*, τόμ. 3 (1945), σ. 87,89. Σε ένα έργο του μάλιστα γράφει: «*Marino, gran pintor de los oídos y Rubens, gran poeta de los ojos*». *Rimas humanas del licenciado Tóme de Burguillos*, Μαδρίτη, Imprenta real, 1674, σ. 56.

<sup>193</sup> Lope de Vega, *Laurel de Apolo con otra rimas*, Μαδρίτη, Juan González, 1630, σ. 79.

<sup>194</sup> Πολλές φορές συναντάμε σε ποιήματα και θεατρικά έργα ένα δάσκαλο με το μαθητή του σε ένα σπίτι να αναλύουν διεξοδικά έναν πίνακα ή ένα τάπητα, καταλήγοντας σε συμπεράσματα για τη ζωή· με τον τρόπο αυτό ο συγγραφέας μετέδιδε τα μηνύματα του. Οι λογοτέχνες είχαν σχέσεις με ζωγράφους, είτε οικογενειακές, είτε φιλικές είτε επαγγελματικές. Έβλεπαν έργα τέχνης σε όλη την Ισπανία και μερικές φορές αγόραζαν κιόλας. Ο Ντε Βέγκα συγκεκριμένα είχε αρκετούς φίλους ζωγράφους. Ήξερε τον Καρντούτσο, τον Πατσέκο, τον Ρούμπενς. Αλλά και ο ίδιος είχε πειραματιστεί στη ζωγραφική, αφού σε κάποιες από τις χειρόγραφες κωμωδίες του, υπάρχουν στο τέλος μικρά σχέδια του. Επιπλέον, αξίζει να σημειωθεί ότι συμμετείχε σε κείμενα καλλιτεχνών με σκοπό την ένταξη της ζωγραφικής στις ελευθέρια τέχνες (pleitos). Βλ. Javier Portús Pérez, *Pintura y pensamiento en la España de Lope de Vega*, Μαδρίτη, Nerea, 1999.

‘ζωντανεύουν’ τα κείμενα τους και να εκφράζουν καλύτερα τα συναισθήματα των ηρώων τους. Συνολικά, επομένως, θα λέγαμε ότι πέρα από τη συνήθη σύνδεση της ζωγραφικής με την ποίηση υπήρχαν και άλλοι λόγοι που γίνονταν επανειλημμένες αναφορές σε αυτή: λόγοι κοινωνικής ανέλιξης, ευκολότερης κατανόησης των κειμένων και διδακτικής σημασίας.<sup>195</sup>

Ο Ντε Βέγκα γράφει στο έργο του *Epistola a un señor destos reynos* (1624), για τον Μπος: «Dos docenas de versos de Geronymo Bosco, si bien pintor excelentissimo e inimitable, que se pueden llamar Salios, de quien dice Antonio: Saliorum carmina vix suis Sacerdotibus intellecta, han sido *el remedio del arte* y la ultima lima de nuestra lengua».<sup>196</sup> Εδώ χρησιμοποιεί για τα έργα του Μπος μια φράση από τον Κουϊντιλιανό (*Instituto Oratoria*) προκειμένου να υποστηρίξει το πόσο ακατανόητα είναι τα έργα του. Τον αποκαλεί ζωγράφο «excelentissimo e inimitable» και τα έργα του «remedio del arte». Ο Ντε Βέγκα είχε κατηγορηθεί στα 1588 από τον Χερόνιμο Βελάσκεθ και την οικογένεια του για συκοφαντική δυσφήμιση εξαιτίας κάποιου έργου που έγραψε ένα χρόνο νωρίτερα. Συλλήφθηκε και τιμωρήθηκε με επταετή εξορία από την Καστίγη. Ίσως μέσω αυτών που έγραψε για τον Μπος, ήθελε να υπερασπιστεί και τον εαυτό του για τους σατιρικούς του στίχους.<sup>197</sup> Σε κάθε περίπτωση, με αυτά τα λόγια δεν ασκείται καμιά κριτική στο ηθικό ή θρησκευτικό περιεχόμενο των έργων του Μπος. Ο ακατανόητος όμως χαρακτήρας των έργων του αποτιμάται θετικά από τον Ντε Βέγκα και αυτό αποδεικνύεται όχι μόνο από τους χαρακτηρισμούς του στο παραπάνω απόσπασμα, αλλά και από μια επιπλέον αναφορά του σε ένα μεταγενέστερο έργο. Πρόκειται για το έργο του *Rimas humanas del licenciado Tóme de Burguillos* (1634), στο οποίο κάνει μια αναφορά στον Μπος, τονίζοντας τις «φιλοσοφικές ηθικολογίες» που αποκαλύπτει στα έργα του μέσω των αστείων του μορφών («este libro que sale a luz como si fuera expósito, por donde conocerá el señor lector, cual es el ingenio, honor y condición de su dueño, y en muchas partes los realces de sus estudios entre las sombras de los donaires, a la traza

<sup>195</sup> Javier Portús Pérez, *όπ.π.*, σ. 69-70, 119, 173-174, 184, 187.

<sup>196</sup> Lope de Vega, *La Circe con otras poemas y prosas*, Μαδρίτη, En casa de la viuda de Alonso á costa de Alonso Perez, 1624, σ. 193.

<sup>197</sup> Για περισσότερα βιογραφικά στοιχεία του Βέγκα βλ. H.A.Rennert, *The life of Lope de Vega*, Γλασκόβη, Gowans and Grey, 1904.

que el Bosco *encubría con figuras ridiculas e imperfectas las moralidades filosoficas de sus celebradas pinturas*»<sup>198</sup> ).

Ο Ντε Βέγκα με αυτό το σχόλιο, αποδίδει στα έργα του Μπος διδακτικό περιεχόμενο· υποστηρίζει ότι πίσω από τις αστείες φιγούρες του κρύβονται ηθικά μηνύματα. Σίγουρα μέσω του Μπος προσπαθεί να δικαιολογήσει και τον εαυτό του, τα δικά του «disparates». Ο ίδιος έγραψε κωμικούς στίχους που δε μπορούσαν να κατανοηθούν λογικά, γνωστοί στους σύγχρονους του ως «comedia de disparates».<sup>199</sup> Είχε διαβάσει σίγουρα κείμενα στα οποία τα έργα του Μπος αποκαλούνταν «disparates» και γνώριζε φυσικά τις επικρίσεις για τα δικά του έργα. Συνεπώς, ίσως οι αντιλήψεις του ταυτίζονται με τα μηνύματα στα έργα του Μπος και γι' αυτό τον δικαιολογεί.

Αναφορά στον Μπος κάνει και ο Μπαλτασάρ Γκραθιάν (Baltasar Gracián)<sup>200</sup>, στο έργο του *El Criticón*, το οποίο δημοσιεύθηκε σε τρία μέρη.<sup>201</sup> Πρόκειται για μια κριτική εξέταση της ηθικής κατάστασης του ανθρώπου κατά τη διάρκεια του 17<sup>ου</sup> αιώνα. Ο Γκραθιάν, διακατεχόμενος από ένα ηθικό πεσιμισμό, επικεντρώνεται στην αθλιότητα της ανθρώπινης κατάστασης. Θεωρεί ότι η τύχη του ανθρώπου δεν είναι καθορισμένη, κι ότι, αν αυτός αποφύγει τις αμαρτίες κι αφοσιωθεί στην αρετή, μπορεί να σωθεί. Σε όλο το κείμενο του αναφέρονται τα αμαρτήματα του ανθρώπου, η αλαζονεία, το ψέμα, η υποκρισία κ.α. Σύμφωνα με τον Γκραθιάν, για να μπορέσει κανείς να απαρνηθεί την αμαρτία, πρέπει πρώτα να την αναγνωρίσει και έπειτα να την πολεμήσει.<sup>202</sup> Επιχειρεί να 'αφυπνίσει' τους ανθρώπους για να μπορέσουν να αντιληφθούν τις ηθικές συνέπειες των πράξεων τους. Γράφει ο Γκραθιάν: «Oh! Que bien pintaba el Bosco! Ahora entiendo su capricho. Cosas vereis increíbles». Για εκείνον η ζωγραφική του Μπος δεν είναι γεμάτη παραλογισμούς και όνειρα, αλλά

<sup>198</sup> Όπ.π., *Rimas humanas del licenciado Tóme de Burguillos*, Μαδρίτη, Imprenta del Reino, 1634. Συμβουλευτήκα την έκδοση της Imprenta real, 1674, πρόλογος σ. 9.

<sup>199</sup> Για το disparates, αλλά και για το κωμικό στοιχείο στο έργο του Ντε Βέγκα, βλ. Frédéric Serralta, «Sobre disparate y comedia burlesca en el teatro de Lope», *Criticón*, τόμ. 92 (2004), σ. 171-184.

<sup>200</sup> Το 1601 γεννήθηκε στο Μπελμόντε της Θαραγόσας. Το 1619 έγινε δεκτός ως δόκιμος στο Κολέγιο των Ιησουιτών της Αραγόνας. Το 1636 διορίστηκε στο Κολέγιο των Ιησουιτών της Ουέσκας ιεροκήρυκας και εξομολογητής και οκτώ χρόνια μετά απέκτησε τον ίδιο τίτλο στο Κολέγιο της Βαλένθιας. Το ιησουίτικο περιβάλλον στο οποίο διαμορφώθηκε επηρέασε αρκετά το έργο του. Για τα βιογραφικά στοιχεία του Γκραθιάν, βλ. M.Batlloiri και C.Peralta, *Baltasar Gracián: en su vida y en sus obras*, Θαραγόσα, Institucion «Fernando el Católico», 1969.

<sup>201</sup> Το 1651 εκδίδεται στη Θαραγόσα το πρώτο μέρος: *Στην άνοιξη της παιδικής ηλικίας και στο καλοκαίρι της νεανικής*. Το 1653 εκδίδεται στην ίδια πόλη το δεύτερο μέρος: *Στο φθινόπωρο της αντρικής ηλικίας*. Το 1657 εκδίδεται στη Μαδρίτη, το τρίτο και τελευταίο: *Στο χειμώνα των γηρατειών*. Και τα τρία μέρη του εκδίδονται με ψευδώνυμο. Το έργο του υπάρχει και σε ελληνική μετάφραση. Βλ. Μπαλτασάρ Γκραθιάν, *Ο Υπερκριτής*, Ηλίας Ματθαίου (μτφ), Αθήνα, Εκδόσεις Καστανιώτη, 1997.

<sup>202</sup> Ángel Gutiérrez Gracián, *La ética en Baltasar Gracián*, Μαδρίτη, Universidad Complutense de Madrid, 1976, σ. 115-124.

αυτό που ο Σιγκουένθα υποστηρίζει, ότι πρόκειται για μια σάτιρα των αμαρτιών και διαστροφών του ανθρώπου («unos libros de gran prudencia y artificio...una sátira pintada de los pecados y desvaríos de los hombres»<sup>203</sup>). Είναι ο πραγματικός κόσμος, γεμάτος αμαρτία και διαστροφή που ο Γκραθιάν στο κείμενο του και ο Μπος στη ζωγραφική του προσπάθησαν να παρουσιάσουν.<sup>204</sup>

Για να μπορέσουμε να παρακολουθήσουμε καλύτερα το σκεπτικό του Γκραθιάν, ας παραθέσουμε το ακριβές απόσπασμα για τον Μπος: «Πρόβαλαν από μια γωνιά της πλατείας μερικοί μεγαλόσχημοι που περπατούσαν πολύ σοβαροί, με το κεφάλι κοντά στο έδαφος, να αγγίζει σχεδόν τη λάσπη, και τα πόδια προς τα πάνω, πολύ σηκωμένα, παρασταίνοντας τους πολύ κομψούς, που μετακινούνταν ωστόσο πολύ δύσκολα και μολονότι πολύ συχνά έπεφταν, αφού βάδιζαν με τα χέρια, επέμεναν να προχωράνε κατ' αυτόν τον τρόπο, τον τόσο γελοίο και επικίνδυνο. Άρχισε ο Αντρένιο να θαυμάζει κι ο Κριτίλο να γελάει. – Υποθέστε, φίλοι, είπε ο Χείρων, πως ονειρεύεστε ξύπνιοι, Τι όμορφα, στα αλήθεια, ζωγράφιζε ο Μπόσκο. Τώρα καταλαβαίνω την ιδιοτροπία του. Θα δείτε πράγματα απίστευτα. Μάθετε πως αυτοί που θα έπρεπε να είναι κεφαλές, χάριν στις γνώσεις τους και τη σύνεση τους, αυτοί πάνε με το κεφάλι κάτω, αγνοημένοι, υποτιμημένοι, περιφρονημένοι· αντίθετα εκείνοι που θα έπρεπε να είναι ουρανοί, αφού δεν ξέρουν που πάνε τα τέσσερα και δεν καταλαβαίνουν τα πιο απλά πράγματα, άνθρωποι ανίκανοι, χωρίς γνώσεις και πείρα, αυτοί προστάζουν· για αυτό πάει ο κόσμος από το κακό στο χειρότερο».<sup>205</sup>

Αν και δε γράφει ότι στα έργα του Μπος υπάρχουν 'ηθικολογίες', ο γενικότερος σκοπός του συγκεκριμένου έργου του Γκραθιάν είναι καθαρά διδακτικός. Ο Γκραθιάν παρουσιάζει μια διαστρεβλωμένη πραγματικότητα. Άνθρωποι περπατάνε με το κεφάλι, μισοί άνθρωποι και μισοί ζώα –σύνηθες φαινόμενο στα έργα του ο ζωικός κόσμος για τη χρήση της αλληγορίας. Βλέπει τον κόσμο διαστρεβλωμένο, αντεστραμμένο, γεμάτο διαταραχές και αντιθέσεις, και ως εκ τούτου δεν του προκαλεί εντύπωση που οι άνθρωποι περπατάνε με τα κεφάλια και η ζωγραφική του Μπος δε φαντάζει σε εκείνον ασυνάρτητη.<sup>206</sup> Προσωπικά πιστεύω ότι ο Γκραθιάν βρίσκει στη ζωγραφική του Μπος αυτό που αν ο ίδιος μπορούσε να ζωγραφίσει, θα απεικόνιζε, τη διαστροφή του ανθρώπου, τα αμαρτήματα του, τον διαστρεβλωμένο

<sup>203</sup> F.J Sanchez Cantón, όπ.π., σ. 426.

<sup>204</sup> E.Corraea Calderón, *Baltasar Gracián, su vida y su obra*, Μαδρίτη, Editorial Gredos, 1970, σ. 191.

<sup>205</sup> Μπαλτάσαρ Γκραθιάν, *Ο Υπερκριτής*, Ηλίας Ματθαίου (μτφ), Αθήνα, Καστανιώτη, 1997, σ. 95-96.

<sup>206</sup> Blecua, José Manuel, «El estilo de 'El Criticón' de Gracián », *Archivo de Filología Aragonesa*, τόμ.1 (1945), σ. 16-18.

κόσμο. Θα μπορούσε να πει κανείς ότι ό,τι η πένα του Γκραθιάν έγραψε, το πινέλο του Μπος ζωγράφισε.

Μια ακόμη αναφορά στο έργο του Μπος εντοπίζουμε στο κείμενο ενός ζωγράφου αυτή τη φορά, του Μαρτίνεθ (Jusepe Martínez).<sup>207</sup> Πρόκειται για το *Discursos practicables del nobilísimo arte de la pintura*<sup>208</sup>, το οποίο χρονολογείται περίπου στα 1673 και παρέμεινε ανέκδοτο έως τα 1853.<sup>209</sup> Το χειρόγραφο όμως το γνώριζαν από πολύ νωρίτερα αρκετοί συγγραφείς, συμπεριλαμβανομένων και του Πόνθ (Antonio Ponz), του Μπερμούντεθ (Juan Agustín Ceán Bermúdez), του Στίρλινγκ (William Stirling Maxwell) και του Κιλιέ (Frédéric Quilliet).<sup>210</sup>

Ο Μαρτίνεθ πίστευε ότι ο καλλιτέχνης πρέπει να είναι ιδιαίτερα ικανός στη μίμηση. Η θεωρία του για τη μίμηση προϋποθέτει και τη μίμηση της φύσης, αλλά και τη μίμηση των μεγάλων δασκάλων, οι οποίοι λειτουργούν στους νεότερους παραδειγματικά. Αποδοκιμάζει τους νεωτερισμούς, την υπερβολή, αλλά και τη μανιεριστική εκζήτηση. Θεωρεί τη ρεαλιστική απεικόνιση τον καλύτερο δρόμο για να πειθαρχηθεί η φαντασία. Προτιμά τη ζωγραφική του 16<sup>ου</sup> αιώνα και αναφέρει συχνά τον Μιχαήλ Άγγελο, τον Ντύρερ, τον Τιτσιάνο, τον Τιντορέτο, τον Ντα Βίντσι· παροτρύνει τους ζωγράφους να μιμηθούν τους μεγάλους δασκάλους. Η εκφραστικότητα των μορφών είναι γι' αυτόν εξίσου σημαντική. Εκθειάζει τον Ντα

<sup>207</sup> Το 1634 ταξίδεψε στη Μαδρίτη, όπου ανέπτυξε σχέσεις με τους σημαντικότερους καλλιτέχνες του βασιλείου, ανάμεσα στους οποίους ήταν ο Βελάσκειθ και ο Πατσέκο. Το 1642 επέστρεψε στη Σαραγόσα και μετά από προτροπή του Βελάσκειθ, ο Φίλιππος IV του απονέμει τον τίτλο του ζωγράφου του βασιλιά, κατά τη διάρκεια της παραμονής του Φιλίππου σε αυτή την πόλη. Ανέλαβε και την καλλιτεχνική διδασκαλία του γιου του βασιλιά, Χουάν της Αυστρίας, στον οποίο αργότερα αφιέρωσε και το έργο του. Για βιογραφικά στοιχεία του Μαρτίνεθ, βλ. Vicente Gonzalez Hernandez, *Jusepe Martínez, Σαραγόσα*, Museo e Instituto de Humanidades «Camón Aznar», 1981.

<sup>208</sup> Jusepe Martínez, *Discursos practicables del nobilísimo arte de la pintura*, Μαδρίτη, Imprenta de Manuel Tello, 1866. Ακολουθούν δύο επανεκδόσεις, τις οποίες προλογίζει ο Γκαγιέγο: *Discursos practicables del nobilísimo arte de la pintura*, Βαρκελώνη, Selecciones Bibliófilas, 1950· *Discursos practicables del nobilísimo arte de la pintura*, edición, prólogo y notas por Julián Gallego, Μαδρίτη, Akal, 1988.

<sup>209</sup> Μέχρι το 1853 παρέμεινε ανέκδοτο, αν και βρισκόταν στο μοναστήρι του Aula Dei, στα προάστια της Σαραγόσας, περιοχή όπου έμενε ο γιος του Μαρτίνεθ. Ο Αντόνιο Λάρεα (Juan Antonio Larrea) παρήγγειλε στα 1796 ένα αντίγραφο αυτού, το οποίο πήρε ο Σεκάλ (Mariano Nogués Secall) και το συμπεριέλαβε στην έκδοση του *Diario Zaragozano* του 1853-54. Αργότερα, στα 1866 ο Καρδεδέρα (Valentín Cardedera) το εξέδωσε ξανά. Ίσως το έργο παρέμεινε ανέκδοτο γιατί αφιερώνεται στο Χουάν της Αυστρίας, γιο του Φιλίππου IV, που τον παρότρυνε να το γράψει. Όταν ο Μαρτίνεθ το τελείωσε, στα 1673, ο Δον Χουάν εμπλεκόταν σε πολιτικές μάχες και πιθανότατα κάτω από αυτές τις συνθήκες δεν μπόρεσε να το δημοσιεύσει. Επιπλέον, με δεδομένο ότι ο Μαρτίνεθ ήταν ήδη εβδομήντα χρόνων, άρρωστος και από τα 1677 τυφλός, δε θα μπορούσε και ο ίδιος να επιταχύνει την έκδοσή του.

<sup>210</sup> Antonio Ponz, *Viaje de España, Μαδρίτη*, Viuda de Ibarra, 1788, σ. 21-22· Juan Agustín Ceán Bermúdez, *Diccionario historico de los mas illustres profesores de las bellas artes en España*, Μαδρίτη, Viuda de Ibarra, 1800, τόμ. 3, σ. 78· Frédéric Quilliet, *Dictionnaire des peintres espagnols*, Παρίσι, Chez l' auteur rue du Gros-Chenet, 1816, σ. 196· William Stirling Maxwell, *Annals of the artists of Spain*, Λονδίνο, John Ollivier, 1848, τόμ. 2, σ. 737-738.

Βίντσι και τον Ντύρερ για τη ζωντάνια των μορφών τους, καθώς πιστεύει ότι οι φιγούρες εκφράζουν την ψυχή των δημιουργών τους. Η έκφραση και η μίμηση είναι αυτά που μπορούν να επηρεάσουν ηθικά το θεατή, σύμφωνα με τον Μαρτίνεθ.<sup>211</sup>

Το απόσπασμα του για τον Μπος, περιέχει αρκετές ανακρίβειες και ασάφειες. Γράφει ότι κατάγεται από το Τολέδο και σπούδασε στη Φλάνδρα. Υποστηρίζει ότι δεν χαρακτήρισαν τα έργα του «disparates» επειδή δεν εμπεριέχονται σε αυτά επινοητικότητα και ηθική, αλλά επειδή κανείς δεν είχε δει νωρίτερα τέτοια έργα με αποτέλεσμα να μη μπορούσαν να τα καταλάβουν. («En esta misma ciudad de Toledo hubo un pintor, hijo de ella, que dicen estudió mucho tiempo en Flandres, y volviendo a su patria, viendo muchos pintores que le aventajaban en hacer historia y figuras con mas estudio que el, dió por un rumbo y cosas tan raras y nunca vistas, que solían decir: el disparate de Geronimo Bosco, que así se llamaba, no porque debajo de ellas no hubiese cosas de grande consideración y moralidad»<sup>212</sup>).

Προκαλεί έκπληξη η πληροφορία που δίνει, αφού έχοντας διαβάσει τον Καρντούτσο<sup>213</sup>, ο οποίος γράφει ότι γεννήθηκε στο Χερτόχενμπος, ο Μαρτίνεθ υποστηρίζει ότι γεννήθηκε στο Τολέδο. Αυτό το λάθος μπορεί να οφείλεται, όπως αναφέρει ο Μπερμούντεθ, στο ότι πολλοί πίστευαν ότι ο Μπος ήταν Ισπανός, εξαιτίας της πληθώρας των έργων του που βρίσκονταν στην Ισπανία.<sup>214</sup> Μια διαφορετική εκδοχή είναι ότι εξαιτίας του πατριωτικού πνεύματος (για το οποίο θα γίνει λόγος σε επόμενο κεφάλαιο) του 17<sup>ου</sup> αιώνα, ήθελε να παρουσιάσει αυτόν το ζωγράφο, που τόσο θαύμαζε και του οποίου τα έργα βρίσκονταν παντού στην Ισπανία, ότι καταγόταν από τη χώρα του. Ίσως επίσης να ήθελε να προβάλει αντίλογο στον Ριμπέρα, ο οποίος υποστήριξε ότι η Ισπανία είναι ευλαβική μητέρα για τους ξένους, αλλά σκληρή μητριά για τους Ισπανούς («España es madre piadosa de forasteros y cruelísima madrastra de los propios naturales»<sup>215</sup>). Σε κάθε περίπτωση, εφόσον δε μπορούσε να αρνηθεί το φλαμανδικό στοιχείο στη ζωγραφική του (άλλωστε γράφει

<sup>211</sup> María Virginia Sanz Sanz, «La teoría del arte del pintor Jusepe Martínez», *Cuadernos Hispanoamericanos*, τχ. 427 (1985), σ. 83-100. Η άποψη μιας 'συναισθηματικής' ζωγραφικής, η οποία θα παρακινεί την ψυχή του θεατή είναι όπως έχουμε ήδη υπογραμμίσει, απόρροια της συνόδου του Τρέντο. Για την εν λόγω επιρροή στο έργο του Μαρτίνεθ, αλλά και των υπολοίπων Ισπανών συγγραφέων του 17<sup>ου</sup> αιώνα, βλ. Cristina Canedo-Arguelles, *όπ.π.*, σ. 223-242.

<sup>212</sup> Jusepe Martínez, *Discursos practicables del nobilísimo arte de la pintura*, Θαραγόσα, Μ.Ρεϊρό, 1853. Συμβουλευτήκα την έκδοση του Manuel Tello (Μαδρίτη 1866), σ. 184.

<sup>213</sup> Ο ίδιος γράφει για το βιβλίο του Καρντούτσο: «...este libro es de mejor dirección de los que hasta hoy he visto, y así lo confiesan los más eruditos, con muy convenientes avisos para los estudiosos de esta profesión, y desengaños manifiestos...». Jusepe Martínez, *όπ.π.*, σ. 114.

<sup>214</sup> Juan Agustín Ceán Bermúdez, *όπ.π.*, τόμ. 1, σ. 172.

<sup>215</sup> Jusepe Martínez, *όπ.π.*, σ. 34.



ότι σπούδασε στη Φλάνδρα), προτίμησε να του δώσει ισπανική καταγωγή. Δε νομίζω πάντως ότι δε γνώριζε την καταγωγή του, εφόσον είχε διαβάσει τον Καρντούτσο. Προφανώς το παρουσίασε εσκεμμένα, ώστε να εξυπηρετήσει τις σκοπιμότητες του και κυρίως την εξύψωση της ισπανικής τέχνης.

Στη συνέχεια γράφει ότι θα αναφερθεί σε τρία έργα του Μπος (καθώς δε μπορεί να γράψει για όλα, γιατί θα χρειαστεί ένα ολόκληρο βιβλίο, όπως σημειώνει), ενώ περιγράφει δύο, τους *Πειρασμούς του αγίου Αντωνίου* (εικόνα 3) και τα *Επτά θανάσιμα αμαρτήματα* (εικόνα 5), τα οποία πρέπει να είδε («...a mas de este he visto...») όταν επισκέφτηκε τη Μαδρίτη.<sup>216</sup> Τα χαρακτηρίζει αριστουργήματα, επινοητικά και γράφει για τους δαίμονες του, ότι μπορούν να τρομοκρατήσουν ακόμα και τον πιο θαρραλέο άνθρωπο. Υποστηρίζει ότι ο ποιητής Κεβέδο επηρεάστηκε από τα έργα αυτού του ζωγράφου («referir lo que el pintó, fuera menester un libro entero para darlo a entender: sólo diré de *tres* para qué se conozca su raro capricho y fecundo ingenio, y fué una tabla de la tentación de San Antón, donde finge un infierno, en forma de un país muy dilatado, todo lleno de llamas, atormentando a muchos condenados, así de lejos como de cerca, con mucha propiedad y distinción: en el término principal de esta obra está el Santo tan atribulado, que se dega conocer padece grande fatiga rodeado de infinidad de demonios que le atormentan, de tan extrañas figuras y horribilidad, *que sola una de ellas bastara a atermonizar cualquier animoso corazón*; a mas de este he visto así en pintura como en estampas, los siete pecados mortales, con tanta viveza expresados, que es una maravilla y de grande ejemplo: a mas que hay un genero de demonios tan espantables, que están atormentado a los condenados, según el pecado, con tan extraordinarios modos de tormentos, que es cosa nunca vista, y por este camino se hizo singular y llegó a merecer ser tenido en grande estimación, y muchos convienen que nuestro Francisco Quevedo, en sus Sueños, *se valió* de las pinturas de este hombre ingenioso, porque inventó y pintó innumerables cuadros, así al oleo como al temple: no se seba donde murió, solo conoce que vivió muchos años por lo mucho que obró»<sup>217</sup>).

Η σύνδεση του Μπος με τον Κεβέδο γίνεται και σε αυτό το κείμενο. Ο Μαρτίνεθ γράφει ότι στα *Όνειρα* ο Κεβέδο επηρεάστηκε από αυτόν τον *επινοητικό* άνθρωπο. Το *Ut pictura poesis* χρησιμοποιείται και σε αυτό το κείμενο, αυτή τη φορά

<sup>216</sup> Στην απογραφή του 1636, στο βασιλικό παλάτι στη Μαδρίτη υπήρχαν και τα δύο έργα που αναφέρει ο Μαρτίνεθ. Βλ. Carl Justi, «Die Werke des Hieronymus Bosch in Spanien», *Jahrbuch der Preussischen Kunstsammlungen*, τχ. 10 (1889) σ. 141-144.

<sup>217</sup> Jusepe Martínez, όπ.π., σ. 184-185.

από ένα ζωγράφο, τον Μαρτίνεθ, προκειμένου να συγκρίνει αυτές τις δύο τέχνες και με απώτερο σκοπό να ενταχθεί η ζωγραφική στις ελευθέρια τέχνες, πάγιο αίτημα των ζωγράφων το 17<sup>ο</sup> αιώνα στην Ισπανία.

Αποδίδει και αυτός στον Μπος μια ηθικό-διδασκτική ερμηνεία, προκειμένου να υποστηρίξει τη συμφωνία των έργων του με τις επιταγές της Συνόδου του Τρέντο.<sup>218</sup> Ο Μαρτίνεθ ανήκε στο περιβάλλον του Φιλίππου IV, ο οποίος είχε στη συλλογή του έργα του Μπος. Νομίζω ότι βλέπει στα έργα του μια παραδειγματική λειτουργία. Το παράδειγμα του αγίου Αντωνίου πρέπει να το ακολουθήσουν όλοι οι πιστοί να μπορούν να αντιστέκονται στους καθημερινούς πειρασμούς. Η περιγραφή του για τους δαίμονες που βασάνιζαν τον άγιο είναι τρομακτική, δίνοντας την αίσθηση ότι προσπαθεί να τρομοκρατήσει τους πιστούς, προκειμένου να μην αμαρτάνουν. Ερμηνεύει τα έργα του Μπος, ως την απεικόνιση της τιμωρίας των ανθρώπων για τις αμαρτίες που διέπραξαν εν ζωή. Αν και δεν έχει κάποια σχέση με τα κείμενα των ιερέων<sup>219</sup> του Εσκοριάλ, θα το τοποθετούσα στην ίδια 'ερμηνευτική κατεύθυνση', καθώς προσδίδει στο έργο του Μπος ένα ηθικό-διδασκτικό περιεχόμενο, προσπαθώντας και αυτός να πείσει ότι τα έργα του δεν είναι «disparates».

Εν κατακλείδι θα μπορούσαμε να πούμε ότι τα κείμενα των παραπάνω συγγραφέων απαντούν σε όσους έχουν χαρακτηρίσει τα έργα του Μπος «disparates». Επηρεασμένοι από τα διατάγματα της συνόδου, προσπαθούν να αποδώσουν στα έργα ένα ηθικό-διδασκτικό περιεχόμενο προκειμένου να αποβάλλουν τη σύγχυση και τη δυσκολία κατανόησης αυτών.

<sup>218</sup> Για τον Μαρτίνεθ και την επιρροή του από τα διατάγματα έχει γίνει ήδη λόγος στην εισαγωγή.

<sup>219</sup> Στους ιερείς που δίνουν μια διδασκτική σημασία στο έργο του Μπος, συγκαταλέγεται και ο ιερέας Σάλας, στο έργο του *Historia del convento de Predicadores de Valencia* (1608). Γράφει: «Son imagenes y pinturas muy raras, diferentes rostros de los que ahora se pintan, muy devotos y que mueven a mucha y extremada devoción y convidan y mueben para que alli se haga oración». Το έργο του Σάλας παραμένει χειρόγραφο. Το απόσπασμα αυτό συμπεριλαμβάνεται στο κείμενο του José Teixidor, *Capillas y sepulturas del real convento de predicadores de Valencia*, Βαλένθια, Acción bibliográfica valenciana, 1950, σ. 217· στο άρθρο του Luis Tramoyeres Blasco, «Un díptico de Jerónimo Bosco en el museo de Valencia», *Archivo de Arte Valenciano* (1915), σ. 92· στο Xavier de Salas, όπ.π., σ. 42. Το χειρόγραφο βρίσκεται στη Biblioteca Histórica του Πανεπιστημίου της Βαλένθιας.

Αξίζει ίσως να σημειωθεί ότι η ύπαρξη ενός έργου του Μπος στη Βαλένθια αναφέρεται μόνο στα κείμενα του Σάλας, του Τειξιδόρ και του Πόνθ. Βλ. José Teixidor, όπ.π., σ. 216-217· Antonio Ponz, *Viage de España o cartas en que se da noticia de las cosas más apreciables y dignas de saberse que hay en ella*, Μαδρίτη, Por D.Joachin Ibarra, 1779, τόμ. 4. σ. 96. Αν και στην πραγματικότητα πρόκειται για έργο συνεχιστή του Μπος.

## Κεφάλαιο 4:

### Ο ΜΠΟΣ ΩΣ ΔΗΜΙΟΥΡΓΟΣ «ΑΣΕΜΝΩΝ ΕΡΓΩΝ» (PINTURAS LASCIVAS)<sup>220</sup>

Η υπόθεση ότι ο Μπος ανήκε σε κάποια αίρεση πρέπει να υπήρχε από το 16<sup>ο</sup> αιώνα, αν και δεν είχε γραφτεί κάτι σχετικό ως τα μέσα περίπου του 17<sup>ου</sup>. Μέχρι τα 1598, έτος θανάτου του Φίλιππου ΙΙ, δε θα τολμούσε κανείς να γράψει κάτι αρνητικό για ένα ζωγράφο που τόσο θαύμαζε ο βασιλιάς. Το 1599 ο Σιγκουένθα προσπαθεί να ανασκευάσει την κατηγορία ότι ο Μπος ήταν αιρετικός, υπερασπιζόμενος παράλληλα την προτίμηση του Φίλιππου ΙΙ προς εκείνον, πράγμα που δηλώνει ότι πιθανότατα θα ήταν διαδεδομένη κάποια σχετική προφορική φήμη, εφόσον δεν υπάρχει κάτι τέτοιο σε προγενέστερο γραπτό κείμενο

Σύμφωνα με τα λεγόμενα του ίδιου του Σιγκουένθα, ασχολείται εκτεταμένα με αυτόν το ζωγράφο για τρεις λόγους, ένας από τους οποίους ήταν να αποδείξει ότι δεν υπήρξε αιρετικός. Υποστήριξε ότι αν ίσχυε κάτι τέτοιο ο Φίλιππος ΙΙ δε θα διακοσμούσε χώρους με τα έργα του, αλλά ούτε και ο ίδιος ο Μπος θα απεικόνιζε θρησκευτικές σκηνές («quiero hablar un poco mas largo por algunas razones...y porque pienso que sin razon le tienen infamado de *herege*...tengo tanto concepto por empear desto postrero de la piedad y zelo del Rey nuestro fundador, que si supiera era esto assi, no admitiera las pinturas dentro de su casa, de sus claustros, de su aposento, de los capitulos y de la sacristia; todos estos lugares estan adornados con ellas;sin esta razon, que para mi es grande, ay otra que se toma de sus pinturas: veense en ellas casi todos los Sacramentos y estados y grados de la Iglesia, desde el Papa hasta el mas infimo, dos puntos en que todos los hereges estropieçan, y los pintó en muchas veras y con gran consideracion, que si fuera herege no lo hiziera, y de los misterios de nuestra redencion hizo lo mismo»<sup>221</sup>). Ο Σιγκουένθα επικαλείται την ευλάβεια του βασιλιά για να αποκλείσει την πιθανότητα της συμμετοχής του Μπος σε κάποια αίρεση, όπως προανέφερα σε προηγούμενο κεφάλαιο.

<sup>220</sup> Στο λεξικό του Κουβαρούμπιας η λέξη *lascivas* ορίζεται ως εξής: «δε χρησιμοποιείται πολύ αυτή η λέξη στα ισπανικά, σημαίνει ακολασία, ακολασία της ψυχής...η ενασχόληση με φιλήδονα πράγματα...» Sebastian de Covarrubias, *όπ.π.*, σ. 85.

<sup>221</sup> F.J Sanchez Cantón, *όπ.π.*, τόμ. 1, σ. 425.

Η επιμονή του Σιγκουένθα κατά της κατηγορίας του αιρετικού Μπος μοιάζει παράξενη· αν και είναι ο μεγαλύτερος υπέρμαχος του Μπος, παράλληλα είναι και ο μόνος που κάνει την αναφορά αυτήν.<sup>222</sup> Σε όλες τις προγενέστερες αναφορές στον Μπος –τουλάχιστον σε ισπανικά, ιταλικά και φλαμανδικά κείμενα που εγώ μελέτησα - δεν εμπεριέχεται κάτι ανάλογο. Αξίζει να σημειωθεί ότι ο Σιγκουένθα δεν ταξίδεψε ποτέ εκτός Ισπανίας, άρα αποκλείεται να είχε ακούσει κάτι σε άλλη χώρα. Επιπλέον, στα ιταλικά κείμενα, τα οποία υπήρχαν στη βιβλιοθήκη του Εσκοριάλ, δεν γίνεται καμία τέτοια αναφορά. Ως εκ τούτου είναι πιθανό να πρόκειται για μια προφορική φήμη που κυκλοφορούσε στην Ισπανία και είχε ακούσει ο Σιγκουένθα. Εκτός αν φοβόταν ότι θα μπορούσε να υπάρξει μια τέτοια κατηγορία και φρόντισε να την αντικρούσει εκ των προτέρων· ίσως και ο ίδιος ο Σιγκουένθα τα θεωρούσε ανομολόγητα ως δυνάμει αιρετικά. Τα έργα του Μπος, και κυρίως οι τρομακτικές απεικονίσεις της κόλασης, παρέμεναν ακατανόητα λόγω της σύγχυσης που επικρατούσε σε αυτά και καμιά φορά προκλητικά, λόγω των γυμνών μορφών. Επομένως θα ήταν πολύ εύκολο να διαδοθεί μια τέτοια φήμη. Άλλωστε στη χώρα της Ιεράς εξέτασης όλοι και όλα φάνταζαν ύποπτα.<sup>223</sup> Για αρκετά χρόνια δεν υπήρξε κανένας άλλος συγγραφέας που να αναφέρει ή να υπονοεί κάτι αντίστοιχο στο κείμενο του.

Το 1626 δημοσιεύεται το έργο του Μπουτρόν (Juan de Butrón)<sup>224</sup> με τον τίτλο: *Los discursos apologeticos en que se defiende la ingenuidad del arte de la pintura. Que es liberal y noble de todos los derechos.*<sup>225</sup> Το βιβλίο εκδόθηκε τότε με αφορμή την απαίτηση του εισαγγελέα του συμβουλίου της Χαθιέντα, Μογρομπέχο

<sup>222</sup> Είναι ενδιαφέρον ότι ο ιταλός Ilario Mazzolari που συνέλεξε την περίληψη του έργου του Σιγκουένθα παρέλειψε τα αποσπάσματα σχετικά με την αντίκρουση της κατηγορίας του Μπος ως αιρετικού. Βλ. I.Mazzolari, *Le reali Grandezze dell'Escorial de Spagna*, Μπολόνια, 1650, σ. 242-244. Κάτι αντίστοιχο έκαναν και Ισπανοί συγγραφείς που συνέχισαν το έργο του. Βλ. Francisco de los Santos, όπ.π., σ. 68-69, 80. Andrés Ximénez, όπ.π., σ. 417-418.

<sup>223</sup> W.Fraenger, όπ.π., σ. 309-310.

<sup>224</sup> Οι ελάχιστες πληροφορίες που υπάρχουν για τη ζωή του προκύπτουν από όσα έχει γράψει ο ίδιος στα κείμενα του. Στη σελίδα τίτλου του *Discursos* υπογράφει ως καθηγητής ambos derechos. Ο Carducho στο βιβλίο του *Dialogos de la pintura* τον αναφέρει ως δικηγόρο του συμβουλίου της Καστίλης. Πρέπει να γεννήθηκε το 1603 στη Matute, κοντά στην πόλη Nájera. Βλ. Francisco Calvo Serraller, *Teoría de la pintura del siglo de oro*, Cátedra, Μαδρίτη, 1981, σ. 195.

<sup>225</sup> Juan de Butrón, *Los discursos apologeticos en que se defiende la ingenuidad del arte de la pintura. Que es liberal y noble de todos los derechos*, Μαδρίτη, Luis Sanchez, 1626. Ο Μπουτρόν είχε γράψει και άλλα έργα σχετικά με την υπεράσπιση της ζωγραφικής ως ελευθέρια. Το 1626 δημοσίευσε το *Epístola dirigida al rey suplicando protección para la Academia de los pintores* και το 1629, σε συνεργασία με άλλους δικηγόρους, ζωγράφους και ποιητές γράφει το *Memorial informatorio por los pintores en el pleyto, que tratan con el señor Fiscal de su Magestad, en el Real consejo de Hazienda sobre la exempción del Arte de la pintura*.

(Juan Balboa Mogrobejo) να πληρωθεί από τους ζωγράφους στις 27 Αυγούστου του ίδιου χρόνου ο φόρος αλκαμπάλα.<sup>226</sup>

Στο δέκατο τέταρτο κεφάλαιο του με αφορμή μια επιστολή του Σενέκα, στην οποία ο Σενέκας υποστήριζε ότι η ζωγραφική και η γλυπτική δεν πρέπει να ανήκουν στις ελευθέρια τέχνες επειδή προωθούν την ακολασία, ο Μπουτρόν αναδεικνύει τον ηθικό χαρακτήρα της τέχνης, σύμφωνα πάντα με το αντί-μεταρρυθμιστικό πρότυπο, που είχε επιβάλλει έναν αυστηρό έλεγχο στην ορθοδοξία και τη σεμνότητα των έργων.<sup>227</sup> Προσπαθεί να είναι μετριοπαθής στο κείμενο του, εκθειάζοντας και δικαιολογώντας μεν τον Σενέκα αλλά τονίζοντας ταυτόχρονα ότι η σημασία της ζωγραφικής και τα οφέλη της είναι εντελώς διαφορετικά απ' ό,τι στην εποχή του· ο Μπουτρόν θεωρεί ότι αν ο Σενέκας ζούσε τότε, σίγουρα θα ήθελε η ζωγραφική να συμπεριληφθεί στις ελευθέρια τέχνες. Υποστήριξε επίσης ότι η ζωγραφική μας μαθαίνει να απεχθανόμαστε τη διαφθορά και μας οδηγεί στη θεϊκή σοφία· αναφέρει πολλούς ζωγράφους που δημιούργησαν έργα «*lascivas*» και πολλούς αυτοκράτορες που παρήγγειλαν «*caprichos*». Σε αυτό το πλαίσιο κάνει μια μικρή αναφορά στον Μπος, γράφοντας ότι αν και τα έργα του Μπος θεωρήθηκαν άσεμνα, παρέμειναν δημοφιλή («*Y Geronimo Bosco pintó caprichos que le diero mucha opinión, y cuando fuessen lascivos, no se la quitarian*»). Προηγείται αυτού του αποσπάσματος μια

<sup>226</sup> Από τις αρχές του 17<sup>ου</sup> αιώνα στην Ισπανία οι καλλιτέχνες προωθούσαν το αίτημα τους να ενταχθεί η ζωγραφική στις ελευθέρια τέχνες. Προσπαθούσαν να αποδείξουν ότι οι καλλιτέχνες είναι λόγιοι και η τέχνη τους δε βασίζεται μόνο στη χειρωνακτική εργασία. Ανακαλούσαν κείμενα αρχαίων, τη σύνδεση της ζωγραφικής με την ποίηση, τη ρητορική και προσπαθούσαν να πείσουν για την ευγένεια της. Σε αυτό το πλαίσιο δε θα μπορούσε να λείπει η σύνδεση της τέχνης με τη θρησκεία. Έγραφαν για τη θρησκευτική προπαγάνδα της τέχνης, καθώς τα έργα βοηθούσαν στην ενίσχυση της ευλάβειας των πιστών. Το 1600 δημοσιεύτηκε το πρώτο σχετικό κείμενο στην Ισπανία (Gaspar Gutiérrez de los Ríos, *Noticia general para la estimación de las artes*, Μαδρίτη, Pedro de Madrigal, 1600). Αφορμή για τη συγγραφή αυτών των κειμένων, ήταν συνήθως η άρνηση των ζωγράφων να πληρώνουν φόρους ή να συμβιβαστούν με άλλες υποχρεώσεις των τεχνιτών. Οι συγγραφείς, σύμφωνα με τα ιταλικά πρότυπα, υπερασπιζόταν την ευγένεια της ζωγραφικής και επιχειρηματολογούσαν υπέρ του ρόλου των έργων στη θρησκευτική προπαγάνδα. Χρησιμοποιούσαν ιστορικά, κοινωνικά, θρησκευτικά και φιλοσοφικά επιχειρήματα (πρόκειται για κατηγοριοποίηση που έχει κάνει ο Γκαγιέγο. Βλ. Julián Gallego, *El pintor de artesano a artista*, Γρανάδα, Universidad de Granada, 1976, σ. 49) Τέτοιου είδους έργα γράφτηκαν κυρίως στο αυλικό περιβάλλον της Μαδρίτης, όπου οι ζωγράφοι επιζητούσαν την κοινωνική αναβάθμιση της δουλειάς τους. Οι συγγραφείς ήταν κυρίως δικηγόροι, ποιητές, ουμανιστές, αλλά σχεδόν ποτέ ζωγράφοι. Στην Ισπανία τα επιχειρήματα που συνήθως χρησιμοποιούσαν ήταν η ευγένεια της ζωγραφικής και ότι αυτή παράγεται πνευματικά· η ομοιότητα της με την ποίηση· η υποστήριξη των ζωγράφων από τους βασιλιάδες και οι τιμές που αποδίδονταν σε αυτούς· η άσκηση της ζωγραφικής από υψηλά πρόσωπα, καμιά φορά και από τους ίδιους τους βασιλιάδες (Φίλιππος IV)· η σύγκριση του Θεού με το ζωγάφο και τον κόσμο ως δημιουργία του, προκειμένου να αποδώσουν στη ζωγραφική μια θεϊκή προέλευση. Για όλα τα παραπάνω βλ. Karin Hellwig, *όπ.π.*, σ. 51, 147-150 και Juan Jose Martin Gonzalez, *όπ.π.*, σ. 77-88.

<sup>227</sup> Franciso Calvo Serraller, *όπ.π.*, σ. 197-198.

αναφορά στον Καρακάλλα, σχετικά με το ότι κατείχε ‘περίεργα’ έργα, και δίνει ως παράδειγμα μια μορφή με δύο κεφάλια.<sup>228</sup>

Η πρώτη αναφορά στα «άσεμνα» έργα του Μπος μοιάζει κάπως οξύμωρη. Από τη μια, δηλαδή, ο Μπουτρόν συγκαταλέγει τον Μπος ανάμεσα στις σημαντικότερες προσωπικότητες, από την άλλη χαρακτηρίζει τα έργα του «lascivas».<sup>229</sup> Τα έργα του Μπος δεν είχαν χαρακτηριστεί «lascivas» σε κανένα προγενέστερο κείμενο. Ίσως ο Μπουτρόν να επηρεάστηκε από το κείμενο του Σικουένθα, ο οποίος παρόλο που δε δίνει στα έργα του αυτόν τον χαρακτηρισμό, κάνει λόγο για τη μομφή σχετικά με τον αιρετικό Μπος, παραπέμποντας αναπόφευκτα σε ζωγράφους άσεμων έργων. Ο Μπουτρόν δε φαίνεται να επικρίνει τον Μπος, αλλά αναφέρει απλώς κάτι που ίσως άκουσε, χωρίς να γράφει την προσωπική του άποψη γι’ αυτό· αντίθετα, προσπαθεί να τον υποστηρίξει. Σε άλλο σημείο του ίδιου κεφαλαίου, σχολιάζει ότι η ζωγραφική μας μαθαίνει να απεχθανόμαστε τη διαφθορά και ότι ακόμα και ο Τιβέριος είχε στο δωμάτιο του έργα «lascivas», με σκοπό να μπορέσει να απομακρύνει την αμαρτία από τη ζωή του, αντικρίζοντάς την.<sup>230</sup> Ο Μπουτρόν πιστεύει ενδεχομένως ότι υπάρχει ένα διδακτικό μήνυμα στα έργα του Μπος και γι’ αυτό εξακολούθησαν να ήταν δημοφιλή. Αν και απεικονίζει άσεμνα θέματα, αυτά μπορεί να λειτουργήσουν ως παράδειγμα προς αποφυγή αποσκοπώντας στην απομάκρυνση των θεατών από την αμαρτία.

Συμπερασματικά, λοιπόν, θα λέγαμε ότι ο Μπουτρόν χαρακτηρίζει τα έργα του Μπος περίεργα («carpichos»), έχοντας, όμως, νωρίτερα δώσει αξία σε αυτά λέγοντας ότι τέτοια έργα είχαν και οι Ρωμαίοι αυτοκράτορες. Αναγνωρίζει ότι πολλοί τα θεώρησαν «lascivas», χωρίς όμως να αναφέρει αν αυτή η άποψη εκφράζει και τον ίδιο. Αν και ο Μπουτρόν ήταν δικηγόρος και δεν ξέρουμε τη σχέση του με τους ζωγράφους της εποχής και τις γνώσεις του σε αυτά τα ζητήματα, το απόσπασμα του είναι αρκετά σημαντικό· πρόκειται για την πρώτη νύξη σχετικά με τη μη-ηθική

<sup>228</sup> Juan de Butrón, όπ.π., σ. 80, 82, 88.

<sup>229</sup> Να σημειωθεί ότι λίγα χρόνια αργότερα, στα 1632, κυκλοφόρησε ένα κείμενο υπογεγραμμένο από πολλούς συγγραφείς, με τίτλο: *Copia de los pareceres y censuras de los reverendísimos padres maestros, y señores catedráticos de las insignes Universidades de Salamanca y Alcalá, y de otras personas doctas. Sobre el abuso de las figuras, y pinturas lascivas, y deshonestas; en que se muestra que es pecado mortal pintarlas, esculpiras, y tenerlas patentes donde sean vistas*. Οι συγγραφείς αυτού του κειμένου παρέμειναν πιστοί στα διατάγματα της συνόδου του Τρέντο, καταδικάζοντας τις άσεμνες εικόνες και όλα τα έργα που δεν είχαν ευλαβικό σκοπό. Μια αναπαραγωγή αποσπασμάτων αυτού βρίσκεται στο έργο του Serraller, όπ.π., σ. 241-258. Οι συγγραφείς είναι εμφανώς επηρεασμένοι από Ιταλούς συγγραφείς. Βλ. Giovanni Andrea Gilio, *Da degli errori e degli abusi de' pittori circa l'istorie* (Camerino 1564). Giovanni Battista Armenini, *De veri precetti della pittura* (Μπολόνια 1587). Gabriele Paleotti, *Discorso intorno alle immagini sacre e profane* (Μπολόνια, 1582).

<sup>230</sup> Juan de Butrón, όπ.π., σ. 85.

διάσταση στο έργο του Μπος που αργότερα θα υποστηριχθεί σαφέστερα από άλλους συγγραφείς .

Λίγα χρόνια αργότερα, στα 1635, ένας πολέμιος του ποιητή Κεβέδο, ο Λούις Πατσέκο (Luis Pacheco de Narváez) δημοσίευσε το έργο του *El tribunal de la justa verganza*.<sup>231</sup> Όλο το κείμενο, με τα λόγια ενός κληρικού, ο οποίος παρέπεμπε συχνά σε θρησκευτικά κείμενα, είναι ιδανικό για την καταδίκη ενός αιρετικού, όπως ήταν ο Κεβέδο στα μάτια του Πατσέκο. Ακριβώς αυτόν τον αιρετικό χαρακτήρα θέλει να προσάψει ο συγγραφέας στον Κεβέδο · τον αποκαλεί «εχθρό της εκκλησίας», «εχθρό του Χριστού», «φίλο του Ιούδα», ενώ τον συγκρίνει συνεχώς με το διάβολο πιστεύοντας ότι προσπαθεί να οδηγήσει στην κόλαση τις ψυχές των αναγνωστών του. Επιπλέον υποστηρίζει ότι τα βιβλία του πρέπει να καούν και γενικότερα να του απαγορευτεί η συγγραφή έργων.<sup>232</sup>

Στο έργο του *El tribunal*, στο πλαίσιο της καταδίκης του Κεβέδο, αναφέρεται στον Μπος γράφοντας ότι ο Κεβέδο θα μπορούσε να είναι μαθητής ή το alter ego του άθεου Μπος, καθώς όσους δαίμονες ζωγράφισε ο τελευταίος με το πινέλο του, αντέγραψε ο Κεβέδο με την πένα του («dijeron que don Francisco Quevedo parecía ser aprendiz o segunda parte del *ateísta* y pintor Gerónimo Bosque, porque todo lo que este ejecutó con el pincel, haciendo irrisión de que dijesen que había demonios, pintando muchos con varias formas y defetos, había copiado con la pluma el dicho don Francisco; y que si fue con el mismo intento que el otro en la dudativa acerca de

<sup>231</sup> Η πρώτη έκδοση πραγματοποιήθηκε στα 1635. Luis Pacheco de Narváez, *El Tribunal de la justa verganza*, Βαλένθια, Felipe Mey. Συμβουλευτήκα την έκδοση του Victoriano Roncero López (επιμ.), Ediciones Universidad de Navarra, 2008, σ. 31-32, 35.

Η μορφή του *El tribunal de la justa verganza* είναι διαλογική· ο διάλογος διεξάγεται κυρίως ανάμεσα σε έναν εισαγγελέα και σε έναν κληρικό, οι οποίοι κατηγορούν τον Κεβέδο. Ο κατηγορούμενος δεν είναι παρών στη δίκη και παρίσταται μόνο ο δικηγόρος του. Το έργο χωρίζεται σε έξι ακρόασεις, η κάθε μια αφιερωμένη σε ένα έργο του Κεβέδο. ( Η πρώτη στο *Perinola y Política de Dios*, η δεύτερη στο *Buscón*, η τρίτη στο *Sueños y discursos*, η τέταρτη και η πέμπτη στο *Discurso de todos los diablos* και η έκτη στο *Juguetes de la niñez*, στο *Cartas del caballero de la Tenaza*, στο *El entremetido*, *la dueña* y *el soplón* και στο *Cuento de cuentos*.)

<sup>232</sup> Η εχθρότητα μεταξύ του Πατσέκο και του Κεβέδο είχε εκδηλωθεί πολύ νωρίτερα. Το 1608, όπως αναφέρει ο βιογράφος του Κεβέδο, Pablo de Tarsia, ξεκίνησε η διαμάχη τους στο σπίτι του κόμη της Miranda, λόγω μιας διαφωνίας του Κεβέδο για ένα έργο του Πατσέκο. Βλ. Pablo Antonio Tarsia, *Vida de don Francisco de Quevedo Villegas*, Μαδρίτη, Imprenta de Sancha, 1792, σ. 58-59. Ακόμα κι αν η πληροφορία αυτή δεν είναι αληθής, το σίγουρο είναι ότι ο Κεβέδο είχε σατιρίσει επανειλημμένα τον Πατσέκο στα έργα του, ενώ ο Πατσέκο έγραψε με τη σειρά του γύρω στα 1630 ένα υπόμνημα στο οποίο αποδοκιμάζει πολλά έργα του Κεβέδο (το *Política de dios*, το *Buscón*, το *Sueños y discursos*, το *Discurso de todos los diablos*). Αργότερα έγραψε ένα κείμενο που παρέμεινε ανέκδοτο με τίτλο *Peregrinos discursos y tardes bien empleadas*, στο οποίο κάνει επίθεση στον Κεβέδο και στο έργο του *Política de dios*. Το έργο αυτό εκδόθηκε πρόσφατα από το Valladares Reguero (Παμπλόνα, Eunsa, 1999).

la inmortalidad del alma, lo tenían por sospecha, aunque no lo afirmaban»<sup>233</sup>). Είναι η πρώτη φορά που ο Μπος χαρακτηρίζεται ρητώς ως άθεος. Επιπροσθέτως ο Πατσέκο κατηγορεί τον Κεβέδο - κατ' επέκταση και τον Μπος - ότι υποτίμησε την κόλαση, εξανθρωπίζοντας τους δαίμονες κι απεικονίζοντάς τους αστείους και όχι διαβολικούς, πράγμα αντίθετο προς τα διατάγματα της συνόδου του Τρέντο.

Ο Μπος κατηγορείται λοιπόν, μέσω της ταύτισης του με τον Κεβέδο, ότι με τα έργα του έκανε τους πιστούς να μη φοβούνται την τιμωρία της κόλασης. Ο Πατσέκο, προέβαλε αυτήν την κατηγορία για να υποτιμήσει τον Κεβέδο, τον οποίο αντιπαθούσε. Ο Πατσέκο ήταν στην υπηρεσία του Φιλίππου IV, άρα θα είχε δει έργα του Μπος. Είναι αρκετά παράξενη αυτή η μομφή, με δεδομένο ότι δεν είχε ειπωθεί ξανά κάτι ανάλογο· ακόμα και όταν τελείωσε η σύνοδος του Τρέντο και η καχυποψία για τέτοιου είδους έργα αλλά και για τους ίδιους τους καλλιτέχνες ήταν αρκετά έντονη. Σίγουρα η επίθεση του Πατσέκο γίνεται προς τον Κεβέδο, αλλά μέμφεται έμμεσα και το ζωγάφο εξαιτίας της συνηθισμένης σύνδεσης του με τον τελευταίο. Λίγα χρόνια νωρίτερα, στα 1621 ο ίδιος ο Κεβέδο είχε κατηγορήσει τον Γόνδορα χαρακτηρίζοντάς τον «Μπος των ποιητών», λόγω των διαβολικών του μορφών. Ίσως ο Πατσέκο χρησιμοποιεί τον ίδιο ζωγάφο που ο Κεβέδο επέλεξε να ταυτίσει με τον εχθρό του, για να κάνει το ίδιο πράγμα και να του δείξει ότι δεν είναι κάτι διαφορετικό από αυτόν που ο ίδιος κατηγορεί (τον Γόνδορα δηλαδή). Ανεξάρτητα όμως από τον έμμεσο ψόγο του Πατσέκο προς τον Μπος, υπάρχει και ο χαρακτηρισμός του ως άθεου· πρόκειται για την πιο σκληρή κατηγορία σχετικά με τη θρησκευτικότητα του Μπος, χωρίς να προηγείται –αλλά ούτε και να ακολουθεί– άλλη συναφής αναφορά.

Μια ακόμη αναφορά στα άσεμνα έργα του Μπος γίνεται και στον Φρανθίσκο Πατσέκο. Η σκέψη του ήταν επηρεασμένη από το πνεύμα των διαταγμάτων της Συνόδου του Τρέντο, αλλά και από τις αρχές της Ιεράς εξέτασης. Το 1618 διορίζεται ελεγκτής-επιθεωρητής των έργων τέχνης για το δικαστήριο της Σεβίλλης. Η στενή φιλία του με τον Πινέδα (Juan de Pineda) ευνόησε κάτι τέτοιο, καθώς ο τελευταίος ήταν υπεύθυνος για τον κατάλογο των απαγορευμένων βιβλίων του 1612, στον οποίο ο Έρασμος εμφανιζόταν ανάμεσα στους καταδικασμένους συγγραφείς.<sup>234</sup>

<sup>233</sup> Luis Pacheco de Narváez, *όπ.π.*, σ. 100.

<sup>234</sup> Jonathan Brown, *Images and ideas in seventeenth-century Spanish painting*, Princeton University Press, 1978, σ. 54-56.



Το 1649 δημοσιεύθηκε το σημαντικότερο έργο του Φρανθίσκο Πατσέκο <sup>235</sup>, *El arte de la pintura*. Το έργο του αν και εκδόθηκε μετά το θάνατο του, υπήρχε σε μορφή χειρογράφου από τα 1638.<sup>236</sup> Εξαίρεση αποτελεί το δωδέκατο κεφάλαιο του δεύτερου βιβλίου του, το οποίο εξέδωσε σε μορφή φυλλαδίου στα 1620, έτος στο οποίο τοποθετείται και η ολοκλήρωση του βιβλίου αυτού.<sup>237</sup>

Η επιρροή των διαταγμάτων της συνόδου στο έργο του είναι φανερή.<sup>238</sup> αφιερώνει ένα ολόκληρο κεφάλαιο στο σκοπό της ζωγραφικής. Το έργο του Πατσέκο, είναι ουσιαστικά μια περίληψη των θέσεων για την τέχνη που πρέσβευε η σύνοδος του Τρέντο, και κυρίως από πλευράς εικονογραφίας.<sup>239</sup>

Η άποψη του συνοψίζεται στο ότι θεωρεί ότι σκοπός της ζωγραφικής είναι να παρουσιάζει στο θεατή ηθικές αρετές απομακρύνοντας τον από τις διαστροφές και οδηγώντας τον ταυτόχρονα στο δρόμο της εκκλησίας («Así que, hablando a nuestro propósito, la pintura, que tenía por fin sólo el parecerse a lo imitado, ahora, como *acto de virtud*, toma nueva y rica sobreveste;...y procurando *apartar los hombres de*

<sup>235</sup> Είχε στενές σχέσεις με την εκκλησία και οι σημαντικότερες παραγγελίες του προέρχονταν από εκεί. Το 1611 ταξίδεψε στη Μαδρίτη, στο Εσκοριάλ και στο Τολέδο. Εκεί, μελετώντας για αρκετούς μήνες έργα καλλιτεχνών, γνώρισε τον Γκρέκο και τον Καρντούτσο. Υπήρξε ζωγράφος, ποιητής και θεωρητικός: ανάμεσα σε αυτά που υποστήριζε σθεναρά ήταν η θρησκευτική πίστη και η ευλάβεια. Δε δίστασε να παρουσιάζει δημοσίως τις θέσεις του, θέσεις που δεν αφορούσαν ουσιαστικά τον τομέα του, αλλά το θρησκευτικό. Για βιογραφικά στοιχεία, βλ. Charles Harrison, *Art in theory, 1648-1815*, Blackwell Publishers, 2000, σ. 29-30· Robert Enggass, *Italian and spanish art, sources and documents*, Northwestern University Press, 1999, σ. 160-162· Bonaventura Bassegoda i Hugas, «Las tareas intelectuales del pintor Francisco Pacheco» στο *Symposium Internacional Velázquez*, Σεβίλλη, Consejería de Cultura, 2004, σ. 39-46· Bonaventura Bassegoda i Hugas, ό.π., σ. 36-38.

<sup>236</sup> Francisco Pacheco, *El arte de la pintura*, Σεβίλλη, Simón Fajardo, 1649. Υπάρχουν τρεις μεταγενέστερες εκδόσεις: Gregorio Cruzada Villamil, Μαδρίτη, Imprenta de Manuel Galiano, 1866· Javier Sánchez Cantón, Μαδρίτη, Imprenta y editorial Maestre, 1956· Bonaventura Bassegoda i Hugas, Μαδρίτη, Cátedra, 1990. Το χειρόγραφο βρίσκεται σήμερα στο Instituto Valencia de Don Juan στη Μαδρίτη.

<sup>237</sup> Karin Hellwig, ό.π., σ. 45-47.

<sup>238</sup> Το δέκατο και ενδέκατο κεφάλαιο του πρώτου βιβλίου του Πατσέκο, συνιστούν ουσιαστικά μια μετάφραση αποσπασμάτων του έργου του Παλεότι, *Discurso intorno alle imagini sacre e profane* (1582). Στην έκδοση του Bonaventura Bassegoda i Hugas υπάρχουν σε υποσημειώσεις τα ακριβή αποσπάσματα του Παλεότι. Στο έργο του υπάρχουν επίσης και άμεσες αντιγραφές από τα διατάγματα της συνόδου: «... materia de las imágenes, hago saber que si no son todo el empleo de la pintura, son, empero, la parte más ilustre y majestuosa y que le da mayor gloria y esplendor, empleándose en las historias sagradas y misterios divinos que ensaña la fe, de las obras de Cristo y de su Santísima Madre, vidas y muertes de los santos mártires, confesores, y vírgenes, y todo lo que a esto pertenece;...por las obligaciones forzosas que tiene de verdad, propiedad y decoro, en que tan pocos aciertan, aunque sean grandes pintores...», σ. 265. Πρόκειται για μια ακριβή αντιγραφή του 25<sup>ου</sup> διατάγματος της Συνόδου. Βλ. *The canons and decrees of the council of Trent*, ό.π.

<sup>239</sup> Η θεωρία της τέχνης στη Σεβίλλη ξεκίνησε κατά κάποιον τρόπο από το έργο του Θέσπεδες (Pablo de Céspedes), *Poema de la Pintura*, το οποίο αποτελεί ουσιαστικά μια θεωρία της τέχνης σε ποιητική μορφή. Ο Πατσέκο αναφέρεται σε πολλά σημεία του ποιήματος, αλλά όπως γράφει και ο ίδιος είχε στην κατοχή του μόνο μερικά αποσπάσματα αυτού. Ο Θέσπεδες είχε δημοσιεύσει ένα ακόμη έργο, μια επιστολή του στο Πέδρο της Βαλένθιας το 1604, με τίτλο: *Discurso de la comparación de la antigua y moderna pintura y escultura*. Ο Πατσέκο επηρεάστηκε σίγουρα από τα έργα αυτού του ποιητή, ζωγράφου και αρχιτέκτονα.

*los vicios, los induce al verdadero culto de Dios Nuestro Señor»<sup>240</sup>*). Ο Φρανθίσκο Πατσέκο θεωρεί ότι οι ζωγράφοι οφείλουν να συνειδητοποιούν την ηθική τους ευθύνη και με γνώμονα αυτή να επιλέγουν τα «σωστά» θέματα. Ο ζωγράφος δεν είναι μόνο αυτός που εικονογραφεί ένα θέμα, αλλά αυτός που το δημιουργεί, ένας συγγραφέας θα λέγαμε μεταφορικά, ένας λόγιος. Στο όγδοο κεφάλαιο του τρίτου βιβλίου του ο Πατσέκο σχετικά με την απεικόνιση των ζώων, των πουλιών, των ψαριών, της νεκρής φύσης, καθώς και την ευρηματική απόδοση των πορτρέτων εκ του φυσικού, κάνει μια αναφορά στον Μπος. Τον εξυμνεί όσον αφορά την επινοητικότητα του στην ποικιλία των μορφών, αλλά θεωρεί υπερβολική την προσέγγιση του Σιγκουένθα· δεν πιστεύει ότι αυτές οι «άσεμνες φαντασίες», οι οποίες πρέπει να αποφεύγονται από τους ζωγράφους μπορεί να έχουν ηθικό διδακτικό περιεχόμενο («Bastante documento para que se haga caso de las cosas mayores y mas dificultosas, que son las figuras y se huya de semejantes divertimientos, despreciados siempre de los grandes Maestros: aunque algunos los buscan de propósito, como sucede en los *ingeniosos caprichos* de Geronimo Bosco, con la variedad de guisados que hizo de los demonios, de cuya invencion gusto tanto nuestro Rei Filipo segundo, como lo manifiesta lo mucho que junto de este genero. Pero *onralo demasiado* el Padre Fr. Iosefe de Ciguença {I. Parte de la Historia de San Geronimo} haziendo misterios aquellas *licenciosas fantasias, a que no combidamos a los Pintores»<sup>241</sup>*).

Η πίστη του στον Καθολικισμό, ο φόβος του για τις αιρέσεις, αλλά και η άποψη του για το σκοπό της ζωγραφικής, ότι, δηλαδή, μέσω αυτής οι άνθρωποι πρέπει να ενθαρρύνονται να ακολουθούν το δρόμο του Θεού, είναι οι λόγοι που η γνώμη του για τον Μπος δεν μας ξαφνιάζει. Ο Πατσέκο είναι παιδί της συνόδου του Τρέντο και της ιδεολογικής επιβολής της Ιεράς Εξέτασης. Το 1611 πιθανόν να είδε έργα του Μπος στο Εσκοριάλ, εφόσον βρισκόταν εκεί και θα είχε αρκετό χρόνο να τα μελετήσει. Οι «ακόλαστες φαντασίες» του Μπος δεν ταίριαζαν στο προφίλ του ηθικού ζωγράφου που αυτός εκθείαζε, και ούτε βέβαια στα διατάγματα της Συνόδου.<sup>242</sup>

Επιπροσθέτως, εννιά χρόνια πριν την έκδοση του βιβλίου του, στα 1640, δημοσιεύτηκε ένα κείμενο, σύμφωνα με το οποίο απαγορευόταν σε όλους να μεταφέρουν στο βασιλίο πίνακες, εικόνες, γλυπτά, στα οποία απεικονίζονταν άσεμνα

<sup>240</sup> Bonaventura Bassegoda i Hugas, Francisco Pacheco, *El arte de la pintura*, Μαδρίτη, Cátedra, 1990, σ. 249.

<sup>241</sup> Francisco Pacheco, *El arte de la pintura*, Μαδρίτη, Cátedra, 1990, σ. 431-432.

<sup>242</sup> Robert Enggass, *όπ.π.*, σ. 161.

θέματα απαγορευόταν η τοποθέτηση τους σε δημόσιους χώρους ή ακόμη και σε ιδιωτικούς χώρους, στους οποίους οι ιδιοκτήτες δέχονταν κόσμο· επίσης απαγορευόταν και η δημιουργία άσεμνων έργων από τους ζωγράφους. Στη συνέχεια αναφέρονται οι τιμωρίες αυτών που δε θα υπακούσουν σε αυτούς τους κανόνες, οι οποίες περιελάμβαναν χρηματικά πρόστιμα, αλλά και ένα χρόνο εξορία («y para obviar en parte el grave escándalo y daño no menor que ocasionan las pinturas lascivas, mandamos que ninguna persona sea osada a meter en estos Reynos imágenes de pintura, láminas, estatuas, o otros de escultura lascivas, ni usar dellas en lugares públicos de plazas, calles o aposentos comunes de las casas. Y assimismo se prohíbe a los pintores que no las pinten y a los demás artífices que no las tallen ni hagan, pena de excomunió n mayor latae sententiae trina canonica monitione praemissa y de quinientos ducados por tercias partes, gastos del santo oficio, juezes y denunciador, y un año de destierro a los pintores y personas particulares que las entraren en estos reynos o contravinieren en algo de lo referido»<sup>243</sup>).

Ο Πατσέκο, με εξαίρεση τα έργα του Ρούμπενς, δε συμπαθούσε τη φλαμανδική τέχνη. Γράφει συγκεκριμένα ότι όταν ένα έργο δεν έχει δύναμη και ζωντάνια, είναι σίγουρα φλαμανδικό· τα έργα αυτά δεν έχουν ζωντάνια, είναι πολύ απλοϊκά («Y por esto cuando una pintura es seca y sin fuerza y brío, decimos que es flamenca; que se huya de aquella manera, porque tiene poca fuerza y mucha simpleza»<sup>244</sup>). Αυτός είναι ένας παραπάνω λόγος που η κριτική του προς τον Μπος είναι αρνητική, λόγω της φλαμανδικής του καταγωγής. Το μόνο θετικό σχόλιο του, το οποίο αφορά την ευρηματικότητα των έργων, ίσως το συμπεριέλαβε λόγω της εκτίμησης που έτρεφε ο Φίλιππος ΙΙ για το ζωγράφο. Δεν είναι τυχαίο επίσης ότι οι μόνοι συγγραφείς που αναφέρουν ρητώς στα κείμενα τους τις «licenciosas fantasias» του Μπος, είναι ο Πατσέκο και ο Μπουτρόν. Ο Πατσέκο είχε διαβάσει τον Μπουτρόν, καθώς παραπέμπει συχνά στο κείμενο του και άρα δεν είναι παράλογο να εικάσουμε ότι επηρεάστηκε και από την άποψη εκείνου.<sup>245</sup> Εξάλλου, ο Βαν Μάντερ

<sup>243</sup> Για το παράθεμα βλ. M.Rafael Hornedo, όπ.π., σ. 445.

<sup>244</sup> Francisco Pacheco, όπ.π., σ. 348.

<sup>245</sup> Ο Πελάγιο υποστηρίζει ότι η βιογραφία του Βαν Άϊκ και άλλων φλαμανδών, είναι πιστή αντιγραφή από το έργο του Μάντερ. Βλ. Menéndez Pelayo, Menéndez Pelayo, *Historia de las ideas estéticas en España*, τόμ. 2, Μπουένος Άιρες, Espasa-Calpe Argentina, 1943, σ. 415. Πέρα από τα κείμενα του Μπουτρόν, στα οποία παραπέμπει συχνά, ο Πατσέκο είχε διαβάσει και κείμενα του Καρντούτσο Μάλιστα, σε μια επιστολή του προς τον Ντίαθ (Valentín Díaz) σημειώνει ότι ο Καρντούτσο τον πρόλαβε και έχασε τη δόξα να είναι ο πρώτος που θα γράψει κάτι τέτοιο. Βλ. José Martí y Monso, *Estudios histórico - artísticos relativos principalmente a Valladolid*, Βαγιαδολίδ, Impr. de Leonardo Miñon, 1901, σ. 37-39. Ο Καρντούτσο, αν και πραγματεύεται κι αυτός το θέμα σχετικά με τις «pinturas lascivas», δεν τις συσχετίζει με τον Μπος, αλλά αντίθετα τον τοποθετεί ανάμεσα στις σημαντικές προσωπικότητες που διέπρεψαν απεικονίζοντας νυχτερινές σκηνές, όνειρα και κολάσεις.

(Van Mander), τον οποίο συμβουλευτήκε για τους Φλαμανδούς ζωγράφους, δεν αναφέρει κάτι ανάλογο για τον Μπος.<sup>246</sup>

Δεν εκπλήσσει το γεγονός ότι ο Μπουτρόν, ο Λουίς Πατσέκο, αλλά και ο Φρανθίσκο Πατσέκο γράφουν αρνητικά για τον Μπος. Εκείνη την περίοδο λαμβάνει χώρα ο Τριακονταετής Πόλεμος (1618-1648), όπου οι Κάτω χώρες εξεγέρθηκαν ενάντια στην καθολική Ισπανία, και σε αυτό το πλαίσιο οτιδήποτε φλαμανδικό ήταν ύποπτο για προτεσταντισμό.<sup>247</sup> Η κατάσταση στην Ισπανία την περίοδο που οι συγκεκριμένοι συγγραφείς μεγάλωσαν και γαλουχήθηκαν ήταν ιδιαίτερος αυστηρή και καταπιεστική. Η Ιερά Εξέταση ιδρύθηκε αρχικά με σκοπό τη δίωξη των Εβραίων και των μουσουλμάνων, οι οποίοι θεωρούνταν ότι απειλούσαν τον Καθολικισμό. Με την προτεσταντική δράση του 16<sup>ου</sup> αιώνα, η Ιερά Εξέταση έστρεψε την προσοχή της σε ζητήματα ιδεολογίας και λειτούργησε με εξαιρετικά παρεμβατικό τρόπο στη ζωή των λογίων, με αποκορύφωμα τα έτη από τα 1556 έως τα 1563. Η απομάκρυνση από το φιλελεύθερο ουμανισμό των αρχών του 16<sup>ου</sup> αιώνα, ξεκίνησε με την καταδίωξη των οπαδών του Έρασμου. Στη δεκαετία του 1550 πάρθηκαν μέτρα με σκοπό να σωθεί η Ισπανία από τον Λούθηρο, διακόπτοντας κάθε πνευματική σχέση με την υπόλοιπη Ευρώπη. Αρχικά έπαψαν να διδάσκονται οποιεσδήποτε φιλελεύθερες ιδέες στα πανεπιστήμια της Ισπανίας, όπως αυτό του Αλκαλά. Το 1547 δημοσιεύτηκε ο πρώτος κατάλογος απαγορευμένων βιβλίων. Το 1551 άλλος ένας τέτοιος κατάλογος δημοσιεύτηκε με ένα παράρτημα ισπανικών βιβλίων, στο οποίο συμπεριλήφθηκε μόνο ένα βιβλίο του Έρασμου. Στον κατάλογο του 1559, δεκαέξι βιβλία του Έρασμου απαγορεύτηκαν, ενώ η λίστα με τους ισπανούς συγγραφείς διευρύνθηκε. Η Ιερά Εξέταση είχε το δικαίωμα να φυλακίσει ή να εκτελέσει τους απαγορευμένους συγγραφείς. Επιπροσθέτως, το 1558 απαγορεύτηκε η εισαγωγή ξένων βιβλίων σε ισπανική μετάφραση. Το 1559 ο Φίλιππος απαίτησε την επιστροφή όλων των

Γράφει συγκεκριμένα: «En Alemania, y Flándres, Polonia, Ungría, Suecia, y en todas aquellas partes Setentrionales, nacieron grandes hombres en esta facultad: en Flándres Juan Lik de Brugias, Miguel Ceckisien, Gerónimo Hertoglens, Pedro Bruguel de Breda, Lanciloetto, que se señalo en pintar fuegos, noches, resplandores, y cosas semejantes. Francisco Mostaret pintó bizzarias de sueños, é imaginations». Vicente Carducho, *όπ.π.*, σ. 83-84.

<sup>246</sup> Ο Μάντερ γράφει για τη δυσκολία στην ερμηνεία των μυστηριωδών και αλλόκοτων ιδεών του μυαλού του Μπος, καθώς και στην έκφραση που έδινε με το πινέλο του. Χαρακτηρίζει τα έργα του «θαυμάσιες και παράξενες φαντασίες», οι οποίες όμως είναι λιγότερο ευχάριστες και περισσότερο τρομακτικές («Wie sal verhalen al de wonderlijcke oft seldsaem versieringhen die Ieronimys Bos in't hooft heft ghehadten en met den Pinceel uytghedruckt.van ghespoock en ghedrochten der Hellen.dickwils niet also vriendlijck als grouwlijck aen te sien»). Karel van Mander, *όπ.π.*, σ.216v.

<sup>247</sup> Την άποψη αυτή, σχετικά με τις αιτίες που προκαλούν τους αρνητικούς χαρακτηρισμούς του Μπος, από αυτούς τους τρεις συγγραφείς συμμερίζονται ο Salas, ο Heidenreich αλλά και ο Koerner. Αλλά ακόμα και την περίοδο που γράφει ο Σιγκουένθα και προσπαθεί να αντικρούσει την κατηγορία του αιρετικού η ολλανδική επανάσταση είχε ξεκινήσει ήδη από τα 1568.

φοιτητών από τα ξένα πανεπιστήμια. Τέλος, η εύρεση δύο προτεσταντικών οργανώσεων στη Σεβίλλη και το Βαγιαδολίδ, υπήρξε η αιτία νέων τιμωριών. Από τα 1558 έως τα 1562 φυλακίστηκαν 218 άτομα, εκ των οποίων 51 κήθηκαν στη φωτιά.

Επιπλέον εκείνη την περίοδο διαπιστώνεται στα κείμενα μια χροιά κάπως «πατριωτική».<sup>248</sup> Οι Ισπανοί συγγραφείς άρχισαν να επιδιώκουν μέσω των κειμένων τους την προβολή και την ανάδειξη της ισπανικής τέχνης. Απευθύνονταν άλλοτε στους ίδιους τους ζωγράφους προκειμένου να ενισχύσουν την αυτοπεποίθησή τους κι άλλοτε στους μαικήνες και συλλέκτες προκειμένου να προκαλέσουν το ενδιαφέρον τους για την ισπανική τέχνη. Θεωρούσαν ότι οι ξένοι συγγραφείς, αγνοούσαν την ισπανική τέχνη, αν και εξυμνούσαν κάποιους Ισπανούς καλλιτέχνες στα κείμενα τους. Οι Ισπανοί συγγραφείς φαίνονται δυσαρεστημένοι με την καλλιτεχνική κατάσταση της χώρας τους<sup>249</sup>, για την οποία θεωρούν υπεύθυνους πρωτίστως τους ίδιους τους ζωγράφους, καθώς δεν διέθεταν την κατάλληλη εκπαίδευση και δευτερευόντως τους παραγγελιοδότες - βασιλιάδες και εκκλησιαστικές αρχές - καθώς συνέλεξαν έργα σχεδόν αποκλειστικά ξένων ζωγράφων. Εκείνη την εποχή λοιπόν, εμφανίζεται ένας ανταγωνισμός ανάμεσα στους ντόπιους και ξένους ζωγράφους.<sup>250</sup> Οι πρώτοι ήθελαν να αναγνωριστεί η τέχνη τους και μέσα στην Ισπανία, αλλά και έξω από αυτήν. Οι συγγραφείς εστιάζουν στην εγχώρια καλλιτεχνική παραγωγή και επιχειρούν να

<sup>248</sup> Ο Maravall χρησιμοποιεί τον όρο 'πρωτοεθνικισμός' ή 'προεθνικισμός' (*Enciclopedia del nacionalismo* Alianza Editorial, 1999)· η Hellwig από την άλλη υποστηρίζει ότι είναι ακριβέστερο να μιλάμε για ένα 'πολιτισμικό πατριωτισμό' και όχι για εθνικισμό με την πολιτική έννοια του όρου. (Hellwig, όπ.π., σ. 73)· η Sally Gross ερμηνεύει τις απόψεις των συγγραφέων των ισπανικών πραγματειών ως ένα δείγμα 'αυξανόμενου εθνικισμού' («A second look: Nationalism in art treatises from the golden age in Spain» *The Rutzers art review*, τ. 5, σ. 8-27)· ο Smith κάνει λόγο για 'προνεωτερικά έθνη' και υποστηρίζει ότι δεν υπάρχουν παρά μόνο φευγαλέες εκφράσεις του εθνικού αισθήματος και αόριστες νύξεις των κεντρικών ιδεών του εθνικισμού. (*Εθνική ταυτότητα*, Αθήνα, Οδυσσέας, 2000, σ. 70)· ο Hastings πιστεύει ότι μπορούμε να μιλάμε για εθνικά αισθήματα, από τη στιγμή που αυτά αναπτύχθηκαν σε μερικές περιοχές πολύ πριν την επίσημη θεωρία του εθνικισμού. Στην περίπτωση της Ισπανίας η εθνική συνείδηση προηγείται της πολιτικής ενότητας (*La construccion de las nacionalidades. Entricidad, religion y nacionalismo*, Cambridge university press, 2000, σ. 144-146). Για όλα τα παραπάνω βλ. Αθηνά Παπανικολάου, «Εκφάνσεις της εθνικής συνείδησης στις ισπανικές πραγματείες περί τέχνης του 17<sup>ου</sup> αιώνα» στο *Προσεγγίσεις της καλλιτεχνικής δημιουργίας από την Αναγέννηση έως τις μέρες μας*, Αθήνα, Νεφέλη, 2008, σ. 429-432.

<sup>249</sup> Ενδεικτικά αναφέρω τον Πατσέκο, ο οποίος γράφει στον πρόλογο του: «Porque ¿quién no hace lástima ver una arte tan noble y tan digna de ser estimada y entendida, sepultada en olvido en España». Ο Καρντούτσο αντίστοιχα: «Que lástima ver el poco premio debido a tan luzidos ingenios, que oi florecen en la corte...». Vicente Carducho, *Dialogos de la pintura*, Impreso con licencia Fr.Martinez, 1633, σ. 158. Ο Μπουτρόν γράφει: «No contradize a esta doctrina, el ver reducido a trato el arte mas estimado, la pintura, que se venden a baxissimos precios, pues ni son los pintores los que las venden, ni los que la obran semejantes: tienen tan poco primor sus obras, que no deslustran la eminencia con que hoy movhas pintan.» Juan de Butrón, όπ.π., σ. 71.

<sup>250</sup> Ο Μαρτίνεθ γράφει σχετικά: «...tan buenas (las obras) hechas por los españoles como por cualquiera de otra nación». Jusepe Martínez, όπ.π., σ. 189. Χαρακτηριστικά ως προς τις διαμαρτυρίες των Ισπανών ζωγράφων ήταν και τα υπομνήματα τους στα 1603 και στα 1624, στα οποία επέκριναν τους βασιλείς για την ανάθεση παραγγελιών σε ξένους και όχι σε Ισπανούς καλλιτέχνες. Μέρος αυτών των υπομνημάτων παραθέτεται στον Serraller, όπ.π., σ. 165-168.

γράψουν μια υποτυπώδη ισπανική ιστορία τέχνης· σε αυτό το πλαίσιο ξεκινά η κυκλοφορία των πρώτων βιογραφιών Ισπανών καλλιτεχνών.<sup>251</sup>

Επομένως δεν είναι αδικαιολόγητη η άποψη των συγγραφέων για τα έργα του Μπος. Η άποψη τους είναι αρκετά σημαντική, καθώς αμφισβητείται για πρώτη φορά η θρησκευτικότητα του Μπος. Πριν από αυτούς δεν υπήρξε καμία ανάλογη κριτική, με εξαίρεση τον Σιγκουένθα, ο οποίος όμως δεν εξέφρασε κάποια σαφή κατηγορία. Στα μέσα του 18<sup>ου</sup> αιώνα ο Μάγιανς αναφέρει ξανά τον Σιγκουένθα σε συνάρτηση με το ότι ορθώς υπερασπίστηκε τον Μπος σχετικά με το αν ζωγράφιζε ενάντια στον Καθολικισμό ή όχι.<sup>252</sup> Ίσως ο Μάγιανς υπενθύμισε το χωρίο του Σιγκουένθα με αφορμή κάποια σχετική προφορική φήμη που προέκυψε ξανά.<sup>253</sup>

Σε κάθε περίπτωση, όμως, το ζήτημα είναι ότι μετά τα τέλη του 17<sup>ου</sup> αιώνα, η κατηγορία περί άσεμνων έργων του Μπος δε συναντάται ξανά σε ισπανικά κείμενα.

<sup>251</sup> Για όλα τα παραπάνω βλ. Karin Hellwig, όπ.π., σ. 20, 71-91.

<sup>252</sup> Το κείμενο του Μάγιανς γράφτηκε στα 1776, αλλά δημοσιεύτηκε μόνο το 1854. Gregorio de Mayans y Siscar, όπ.π., σ. 73. Ο Andrés Ximénez στο έργο του *Descripción del Real Monasterio de San Lorenzo del Escorial* (1764), ο οποίος αντιγράφει και αυτός τον Σιγκουένθα, έχει παραλείψει αυτήν την αναφορά.

<sup>253</sup> Στα ισπανικά κείμενα πέρα από αυτή τη νύξη, το θέμα της κατηγορίας της αίρεσης του Μπος δεν εντοπίζεται πουθενά αλλού. Ο Norberto Caimo, στο έργο του *Lettere d'un vago italiano* (1759-1767) μεταφράζει κάπως διαφορετικά την υπεράσπιση του Σιγκουένθα: «Le P. Siguenza, dans son Histoire de l'orde de sain Jérôme, dit de Bosco qu'étant à Escorial, il fut soupçonné d'être hérétique, & qu'il fut fort-heureux que Philippe II n'en fut pas averti, parce qu'il auroit infailliblement fait jeter au feu le Peintre avec ses peintures, ses pinceaux, ses couleurs & tout son atelier». Το παραπάνω κομμάτι προέρχεται από τη γαλλική μετάφραση του έργου του Caimo. Βλ. P. Delivoy, *Voyage d'Espagne faite en l'année 1755*, τόμ. 2, Παρίσι, J.P. Costard, 1772, σ. 27. Αυτό το υποστηρίζει και ο J.B. Nougaret στο έργο του *Anecdotes des Beaux-arts*, τόμ. 2, Παρίσι, 1776, σ. 348.

## Κεφάλαιο 5:

### ΠΡΩΙΜΕΣ ΜΟΡΦΟΛΟΓΙΚΕΣ ΜΕΛΕΤΕΣ:

**ANTONIO PALOMINO, ANTONIO PONZ, MARCOS ANTONIO  
ORELLANA**

Οι συγγραφείς, οι οποίοι στα κείμενα τους πραγματεύονται το μέγεθος, τις διαστάσεις και τις αναλογίες των μορφών του Μπος συμπίπτουν χρονικά έγραψαν και δημοσίευσαν τα έργα τους κατά τη διάρκεια του 18<sup>ου</sup> αιώνα. Οι ιστορικές συνθήκες στην Ισπανία- και σε όλη την Ευρώπη- έχουν αλλάξει και αυτή η αλλαγή αντικατοπτρίζεται και στα κείμενα των συγγραφέων· δε γράφει κανείς για το ηθικό-διδασκτικό περιεχόμενο του έργου του Μπος ή ακόμα και αν το αναφέρει, το κάνει πολύ σύντομα· δεν ασχολούνται με τον καθολικισμό του ίδιου του ζωγράφου ή την πιθανή συμμετοχή του σε κάποια αίρεση. Τον 18<sup>ο</sup> αιώνα συναντάται μια πρώτη απόπειρα κριτικής προσέγγισης των έργων τέχνης. Ο διάλογος που είχε ξεκινήσει από το 16<sup>ο</sup> αιώνα σχετικά με το διδασκτικό περιεχόμενο των έργων του Μπος σταματά· δε συναντάμε τους χαρακτηρισμούς του Μπος ως ζωγάφο τεράτων και δαιμόνων, καθώς κανείς (αν εξαιρέσουμε αυτούς που αντιγράφουν αυτούσια αποσπάσματα από προγενέστερους συγγραφείς<sup>254</sup>) δεν ασχολείται με τέτοια ζητήματα.

Οι ιδέες του Διαφωτισμού δεν έγιναν αποδεκτές αρχικά από τους Ισπανούς συγγραφείς, καθώς θεωρούσαν ότι πλήττεται η θρησκευτικότητα τους· σίγουροι για την πίστη τους, δεν εφήρμοσαν τις πολιτικές, φιλοσοφικές και θρησκευτικές αλλαγές της Ευρώπης.<sup>255</sup> Οι απόψεις των συγγραφέων εκείνη την περίοδο, όπως θα δούμε και

<sup>254</sup> Αν και ο Μάγιανς θεωρείτο υπέρμαχος των ιδεών του Διαφωτισμού, στο κείμενο του *Arte de Pintar* (1776), το απόσπασμα που αναφέρει τον Μπος αποτελεί μια αντιγραφή των ιδεών του Σιγκουένθα. Παρουσιάζει το έργο του ζωγράφου προσδίδοντας διδασκτική σημασία σε αυτό και χρησιμοποιώντας πολλές φορές αυτούσια τα κομμάτια του Σιγκουένθα. Βλ. Gregorio Mayans y Siscar, *Arte de Pintar*, Βαλένθια, Imprenta de José Rius, 1854, σ. 69-73. Την ίδια γραμμή ακολουθεί και ο ιερέας Ximenez, στο έργο του *Descripción del real monasterio se San Lorenzo del Escorial* (1764), ο οποίος αντιγράφει το κείμενο του Λος Σάντος (όπως αναφέρει ο ίδιος στον πρόλογο του) και κατ'επέκταση του Σιγκουένθα. Βλ. Andrés Ximenez, *Descripción del real monasterio se San Lorenzo del Escorial*, όπ.π., σ. 417-418.

<sup>255</sup> «Ο Διαφωτισμός ήταν μια ιδεολογία ζωής, της οποίας το κέντρο υπήρξε ο άνθρωπος απαλλαγμένος από τις παραδόσεις, και κυρίως τις θρησκευτικές· πίστη στις δυνάμεις του ίδιου του εαυτού, στη λογική, στην επιστήμη, μια προσπάθεια προσωπικού ελέγχου στα προβλήματα της ζωής και κυριαρχίας στη φύση. Αυτό δεν το συναντάμε στην Ισπανία πριν από τα τέλη του 18<sup>ου</sup> αιώνα...». Hirschberger, *Historia de la filosofía*, Βαρκελώνη, Herder, 1956, τόμ. 2, σ. 419. Ο Sanna Bacallar γράφει στα 1719 στο έργο του *Monarquía hebrea*: «το να πιστεύουμε πάντα στην αρχαιότητα

παρακάτω, μας παρουσιάζονται αρκετά ασαφείς ως προς τις λύσεις που προτείνουν· ακόμα και μέσα στο ίδιο έργο, προτείνεται η παλαιότερη-συνηθισμένη λύση ενός προβλήματος και η καινοτόμα. Παράδοση ή καινοτομία ήταν το ερώτημα που συναντάται σχεδόν σε όλα τα ισπανικά κείμενα της εποχής.<sup>256</sup>

Στο πρώτο μισό του 18<sup>ου</sup> αιώνα δεν υπήρχαν στην Ισπανία συγγραφείς, οι οποίοι πρέσβευαν τις ιδέες του Διαφωτισμού.<sup>257</sup> Στο δεύτερο μισό, με την ίδρυση της Βασιλικής Ακαδημίας (1752), τα μέλη της και οι συγγραφείς άρχισαν να επηρεάζονται από τις αρχές του Διαφωτισμού.<sup>258</sup> Η ενημέρωση των συγγραφέων ήταν σημαντική ως προς την υιοθέτηση των αρχών αυτών. Τα μέλη της βασιλικής Ακαδημίας αποφάσισαν να δημιουργήσουν μια εκδοτική σειρά για τις τέχνες, στην οποία συμπεριλήφθηκαν και προγενέστερα έργα, όπως αυτά του Βιτρούβιου, του Σέρλιο, του Αλμπέρτι· εκτός από την επανέκδοση παλαιότερων κειμένων, δημοσιεύονται καινούργια ισπανικά κείμενα στο πνεύμα του Διαφωτισμού.<sup>259</sup>

Οι θεωρητικοί της τέχνης υποστήριζαν ότι η μαθηματική εκπαίδευση του ζωγράφου είναι απαραίτητη· ιδρύθηκαν μαθηματικές σχολές με σημαντικότερη αυτή της Βαλένθιας· μια διαφορετική προσέγγιση των έργων τέχνης ξεκινά να αναπτύσσεται, η οποία βασίζεται στα κλασικά ιδεώδη και προωθεί την κλασική

---

αποτελεί έναν τυφλό σεβασμό, προσβολή στη δική μας κατανόηση{...}Το να πιστεύουμε στους πρεσβύτερους είναι καλό, το να πιστεύουμε στην αρχαιότητα είναι επικίνδυνο.» τόμ.1 , Μαδρίτη, Don Manuel Martin, 1776, σ. 37.

<sup>256</sup> Francisco Puy, *El pensamiento tradicional en la España del siglo XVIII*, Μαδρίτη, Instituto de estudios politicos, 1966, σ. 26, 28, 30-31, 38, 44-46.

<sup>257</sup> Εξάιρεση αποτελεί ο Benito Jerónimo Feijoo και το έργο του *Teatro crítico universal* (1727-1739).

<sup>258</sup> Από το δεύτερο μισό του 18<sup>ου</sup> αιώνα δημοσιεύονται κείμενα, στα οποία τα ιδεώδη του Διαφωτισμού είναι εμφανή. Ως παραδείγματα αναφέρω το κείμενο του Pérez y López, *Principios del orden esencial de la naturaleza*. Σε ένα σημείο γράφει: «Lo que está bien ordenado es perfecto en su linea, porque no siendo otra cosa la perfeccion que el convenio y armonia de varias partes, ó atributos entre sí, que se dirigen á un fin y concuerda en él, es incontrovertible que cualquiera cosa ordenada es perfecta.» Μαδρίτη, Imprenta real, 1785, σ. 4. Επίσης το κείμενο του Estevan de Arteaga Matritense, *Investigaciones filosóficas sobre la belleza ideal, consideraba como objeto de todas las artes de imitación*, στο οποίο γράφει: «Las partes principales de la pintura son la composición, el dibujo ó diseño, el claro obscuro, el colorido y la expresion. En cada una de estas partes tiene su lugar la belleza ideal». Μαδρίτη, Antonio de Sancha, 1789, σ. 95.

<sup>259</sup> Η αρχιτεκτονική του Βιτρούβιου, αν και είχε μεταφραστεί πρώτη φορά στα 1582, μεταφράζεται τώρα άλλες δύο, στα 1761 και στα 1787. Το 1784 εκδίδεται ξανά το *Περί ζωγραφικής* του Αλμπέρτι. Το 1764 και το 1792 το έργο του Βινιόλα. Το 1797 τα τέσσερα βιβλία αρχιτεκτονικής του Παλάντιο. José Enrique García Melero, *Arte español de la ilustración y del siglo XIX*, Μαδρίτη, Encuentro, 1998, σ. 27-29.



τέχνη.<sup>260</sup> Δημιουργείται σταδιακά θα λέγαμε η ιδέα μιας ‘γεωμετρικής’ ομορφιάς, η οποία ευχαριστεί περισσότερο τη λογική, παρά την όραση.

Στη ‘συστηματικοποίηση’ αυτή της γνώσης και της κριτικής, άρχιζαν να δημοσιεύονται και τα πρώτα λεξικά τέχνης.<sup>261</sup> Προσπάθησαν να ορίσουν την ομορφιά σε ένα έργο τέχνης· πρέπει να είναι τέλειο, αρμονικό και αληθοφανές. Οι απόψεις όμως στα κείμενα της εποχής, όπως αναφέραμε, ήταν αρκετά συγκεκριμένες ως προς το περιεχόμενο τους· κάποιοι συγγραφείς υποστήριζαν ότι το όμορφο είναι κάτι ανεξάρτητο από το γούστο του καθενός, ότι υπάρχει μια απόλυτη και αντικειμενική ομορφιά, (όπως ο θεωρητικός Pérez y López και ο ζωγράφος Preciado de la Vega) και άλλοι που υποστήριζαν ότι το ωραίο είναι αλληλένδετο με το γούστο και τις αισθήσεις του εκάστοτε θεατή (όπως ο φιλόσοφος Piquer)<sup>262</sup>. Συγκεκριμένες απόψεις υπήρχαν και για το άσχημο στα έργα τέχνης· μερικοί συγγραφείς, συμμεριζόμενοι τα κλασικά ιδεώδη το αποδοκίμαζαν<sup>263</sup> και άλλοι πίστευαν ότι πρόκειται για μια έκφραση συναισθημάτων που πρέπει να υπάρχει. Η πλειονότητα των συγγραφέων επέμεναν στη διατήρηση της αληθοφάνειας στα έργα τέχνης και προέτρεπαν τους καλλιτέχνες να μιμούνται τη φύση (όπως ο Mayans, ο Peñalosa, ο Bosarte<sup>264</sup>)· πρέπει να απεικονίζουν τον ορατό κόσμο και τα συναισθήματα των ανθρώπων πειστικά

---

<sup>260</sup> Οι θεωρητικοί αρχίζουν να προσεγγίζουν τα έργα τέχνης με πιο αναλυτικές μεθόδους· προσπαθούσαν να βρουν σταθερούς κανόνες και να ορίσουν την ομορφιά του έργου τέχνης με επιστημονικά κριτήρια. Ως παραδείγματα αναφέρω τον Rodríguez Laso στο έργο του *Oración en alabanza de las bellas artes y en particular de los artistas valencianos* (Βαλένθια, 1799). Θεωρούσε ότι το έργο τέχνης πρέπει να είναι τέλειο και αυτό επιτυγχάνεται μόνο με τη δημιουργία και την τήρηση σταθερών κανόνων. Ο P.M Raimundo Melchor Magí στο έργο του *Oración en honor de las Bellas Artes* (Βαλένθια 1787) προτείνει το έργο τέχνης να έχει κατάλληλη σύνθεση και ποικιλία χωρίς υπερβολή. Ο Pedro Joaquín de Murcia στο έργο του *Nobleza de las Bellas Artes* (Βαλένθια 1780) αναζητά την αρμονία, την τάξη, τη συμμετρία και τις αναλογίες σε ένα έργο τέχνης. Ο Isidoro Bosarte στα έργα του υποστηρίζει ότι τα βασικά χαρακτηριστικά ενός έργου τέχνης πρέπει να είναι η εφευρετικότητα, η σύνθεση, το σχέδιο, η συμμετρία, η ομορφιά, η μέθοδος, η αρμονία, το decorum κ.α. Τέλος, για τον Μάγιας η συμμετρία είναι η μητέρα του σχεδίου. Τα παραπάνω παραθέτονται στο Francisco José León Tello.

<sup>261</sup> Το 1788 δημοσιεύεται το λεξικό του Rejón de Silva, *Diccionario de las Nobles Artes para instrucción de los aficionados y uso de los Profesores*, Σεγόβια, Imprenta de Antonio Espinosa. Τον ίδιο χρόνο δημοσιεύτηκε και το έργο του Francisco Martínez, *Introducción al conocimiento de las bellas artes o Diccionario Manual de Pintura, Escultura, Arquitectura, Grabado*, Μαδρίτη, Imprenta de la Viuda de Escribano.

<sup>262</sup> Βλ. Pérez Lopez, *Principio del orden esencial de la naturaleza*, Μαδρίτη, Imprenta Real, 1785. Andrés Piquer, *Lógica de don Andrés Piquer*, Μαδρίτη, Por don Joaquín Ibarra, 1771.

<sup>263</sup> Guillermo Lameyra, *Disertación sobre la belleza ideal de la pintura*, Μαδρίτη, 1790.

<sup>264</sup> Βλ. Gregorio Mayans, *Arte de pintar*, Βαλένθια, Imprenta de José Rius, 1854. Clemente Peñalosa, *Sobre las bellas artes*, 1790. Isidoro Bosarte, *Gabinete de lectura española, ó Colección de muchos papeles curiosos de escritores antiguos y modernos de la nación : contiene noticias para ayudar á formar el juicio sobre las obras de las artes, las costumbres de diferentes pueblos y edades, sobre muchos puntos de la historia nacional, y otros*, Madrid : por la viuda de Ibarra, Hijos y Compañía, 1798.

μέσω της έκφρασης.<sup>265</sup> Ο ηθικός και ο διδακτικός χαρακτήρας των έργων τέχνης συνέχιζε να αποτελεί ζήτημα προς συζήτηση, αλλά όχι στο βαθμό που απασχολούσε τους συγγραφείς παλαιότερα.<sup>266</sup>

Κάτω από αυτές τις συνθήκες δε μας εκπλήσσει ότι οι συγγραφείς του 18<sup>ου</sup> αιώνα στην Ισπανία, κυρίως του δεύτερου μισού, ασχολούνται με τον Μπος από άλλη οπτική γωνία: όταν αναφέρονται στον Μπος, κάνουν λόγο για το μέγεθος και τις αναλογίες των μορφών του, καθώς και για την ποιότητα του σχεδίου του.

Ο Αντόνιο Παλομίνιο (Antonio Palomino)<sup>267</sup> υπήρξε ο πρώτος που προσέγγισε τα έργα του Μπος υπό το πρίσμα της κλασικής τέχνης. Το έργο του Παλομίνιο *Museo Pictórico y Escala Optica*<sup>268</sup> δημοσιεύθηκε σε δύο τόμους: ο πρώτος εκδίδεται στα 1715 με τον τίτλο: *Teorica de la Pintura* και αφιερώνεται στη βασίλισσα Ιζαμπέλα Φαρνέσιο και ο δεύτερος στα 1724, με τίτλο: *Practica de la Pintura* και αφιερώνεται στον Λουδοβίκο Ι. Στον πρώτο τόμο του διαχωρίζοντας το σχέδιο στο διανοητικό (intelectual) και στο πρακτικό (práctico) και το τελευταίο στο φυσικό (natural) και στο τεχνητό (artificial ή quimérico) αναφέρει τον Μπος επεξηγώντας το τεχνητό σχέδιο. Γράφει συγκεκριμένα ότι η γενικότερη θεματική αυτού του σχεδίου δεν έχει φυσική υπόσταση ενώ κάποιες μεμονωμένες μορφές του μπορεί να έχουν. Ο καλλιτέχνης ενώνει ποικίλες συνθέσεις, των οποίων το αποτέλεσμα είναι απεχθές και δε μπορεί να κατανοηθεί με τη λογική. Ως παραδείγματα του τεχνητού σχεδίου φέρει το γκροτέσκο και τους πίνακες του Μπος («El dibujo intencional ó chimérico, es

<sup>265</sup> Francisco José León Tello, *La teoría española de la pintura en el siglo XVIII: El tratado de Palomino*, Μαδρίτη, Publicaciones del Departamento de Filosofía Práctica de la Universidad Autónoma de Madrid, 1979, σ. 22, 38, 41, 46-47, 61-64, 84.

<sup>266</sup> Ο Λάσο υποστήριξε ότι το έργο τέχνης πρέπει να ευχαριστεί, αλλά η ευχαρίστηση να παρέχει στο θεατή και κάποια διδακτικά μηνύματα. Ο Andrés de Valldigna, στο έργο του *Oración en honor de las Bellas artes*, (Βαλένθια 1787) υποστήριξε ότι τα έργα τέχνης πρέπει να δημιουργούν πατριωτικές αξίες. Ο Μούρθια θεωρούσε ότι η τέχνη έχει ηθική σκοπιμότητα. Ο López Portillo, στο έργο του *Oración en alabanza de las Nobles artes* (1773) εντοπίζει τον κίνδυνο στις άσεμνες αναπαραστάσεις και προτείνει ηθική λογοκρισία σε αυτά τα έργα. Τέλος ο Μάγι σημειώνει ότι τα έργα τέχνης πρέπει να διδάσκουν, να συγκινούν και να διασκεδάζουν το θεατή ή τον αναγνώστη.

<sup>267</sup> Ο Παλομίνιο γεννήθηκε στο χωριό Bujalance της Κόρδοβας το 1655. Το 1678 πήγε στη Μαδρίτη, όπου και έμεινε 20 χρόνια. Ο ίδιος αναφέρει ότι πήγε στην Μαδρίτη για να δει έργα ονειρεμένα, που δεν υπήρχαν στην Κόρδοβα. Αναφέρει ως παράδειγμα την *Πρακτική Προοπτική* του Vignola, με την οποία καταπιάστηκε, αλλά του ήταν δυσνόητη, καθώς δεν είχε γνώσεις στα μαθηματικά. Αργότερα σπούδασε γεωμετρία και οπτική. Σταδιακά ξεκίνησε να αναλαμβάνει δημόσιες αλλά και ιδιωτικές παραγγελίες εντός και εκτός Μαδρίτης. Η επιθυμία του να ασχοληθεί με την εκκλησία πραγματοποιήθηκε το 1725, χρονολογία κατά την οποία χειροτονήθηκε ιερέας. Για τα βιογραφικά στοιχεία βλ. J.A.Gaya Nuño, *Vida de Acisclo Antonio Palomino: El historiador el pintor descripción y crítica de sus obras*, Κόρδοβα, Servicio de Publicaciones de la Excm. Diputación Provincial de Córdoba, 1956.

<sup>268</sup> Υπάρχουν τρεις μεταγενέστερες εκδόσεις: Μαδρίτη, En la imprenta de Sancha, 1795. Buenos Aires, Editorial Poseidon, 1944. Μαδρίτη, M.Aquilar Editor, 1947. Οι παραπάνω εκδόσεις αφορούν το δίτομο, *Museo Pictórico*, όπου και γίνονται οι αναφορές στον Μπος, και όχι τον τρίτο τόμο του με τους βίους καλλιτεχνών.

*aquel, cuyo ser objetivo solo está en el entendimiento, esto es, que no tiene existencia física y real á parte rei, como dice el logico, aunque los extremos de que se compone le tengan: tales son los grutescos de varios cogollos, hojas, tallos y cartelas, artificiosa y galanamente compuestas, y otros diferentes adornos, con grifos, sátiros, faunos, silvanos, centauros, vichas y otras varias y exquisitas sabandijas, cuya semejanza no hay in rerum natura, sino solamente en la idea del artífice, que hace un conjunto de varias naturalezas para formar un compuesto, cuya existencia repugna, en que fué extremadísimo el Bosco en sus exquisitos y extravagantes sueños»<sup>269</sup>).*

Είναι φανερό ότι ο Παλομίνο δε γράφει θετικά για τον Μπος· για αυτόν η ζωγραφική είναι «η εικόνα του ορατού...σχεδιασμένη στην επιφάνεια». Ο Παλομίνο θεωρούσε ότι στο σχέδιο πρέπει να υπάρχει συμμετρία και ανατομία («la exacta observancia de la simetría y la prolíja conmutación de la Anatomía»<sup>270</sup>): πράγματα που δε συναντά στις εικόνες του Μπος. Ο Παλομίνο αποδοκιμάζει τις εικόνες, στις οποίες δεν κυριαρχεί η λογική· για αυτόν το σχέδιο είναι το «παιδί της κατανόησης». Θεωρούσε τα γκροτέσκο, τις αλληγορικές συνθέσεις, φανταστικές σκηνές, οι οποίες αφενός δεν κατανοούνται με τη λογική και αφετέρου δε μιμούνται ορατά αντικείμενα. Η ύπαρξη αυτών των έργων «προκαλεί απέχθεια», όπως γράφει, καθώς δεν υπάρχει αντίστοιχο τους στη φύση. Αν και το έργο του Παλομίνο, γράφεται πριν το δεύτερο μισό του 18<sup>ου</sup> αιώνα, διακρίνουμε έστω υποτυπωδώς τις ιδέες του Διαφωτισμού.

Στο δεύτερο τόμο του, στα συμπεράσματα του, αναφέρει ξανά τον Μπος γράφοντας ότι στα έργα του βλέπουμε τα κεφάλια των μορφών να είναι ασύμμετρα ως προς τα σώματα τους· δεν υπάρχει συμμετρία στο σύνολο της σύνθεσης με αποτέλεσμα η εικόνα να «εξοργίζει» το θεατή («Vemos en algunos antiguos, como Alberto, el Bosco y otros de aquella escuela, una cabeza muy bien hecha, y proporcionada en una figura desnuda, y el cuerpo tan diminuto, y mezquino, que *impacienta el verlo*; pues *no corresponde su organización á la simetría de la cabeza*; y así conviene tener presente la buena *correspondencia del todo con las partes*, y de las partes entre sí»<sup>271</sup>). Προτιμά τη συμμετρία των μερών της σύνθεσης, πράγμα που δε βρίσκει στη ζωγραφική του Μπος. Η κάθε φιγούρα πρέπει να είναι σύμφωνη με τους κανόνες της φύσης. Τον «εξοργίζει», όπως γράφει, να βλέπει κεφάλια μορφών

<sup>269</sup> Antonio Palomino, *Museo Pictorico y Escala Optica*, Μαδρίτη, Lucas Antonio de Bedmar, Impresor del Reino, 1715, τόμ. 1, σ. 26.

<sup>270</sup> Όπ.π., σ. 27.

<sup>271</sup> Antonio Palomino, *Museo Pictorico y Escala Optica*, Μαδρίτη, Viuda de Juan Garcia Infançon, 1724, τόμ. 2, σ. 143.

με σωστές αναλογίες και σώματα δυσανάλογα σε αυτά. Ίσως κάποιος θα μπορούσε να υποστηρίξει ότι ο Παλομίνο έγραψε αρνητικά για τον Μπος, εξαιτίας των γυμνών ή και 'άσεμνων' μορφών του· κάτι τέτοιο όμως δε μπορεί να ισχύει, καθώς ο ίδιος δε φαίνεται τόσο επικριτικός στο θέμα του γυμνού στην τέχνη. Υποστηρίζει ότι ναι μεν οι καλλιτέχνες πρέπει να είναι προσεκτικοί στη σεμνότητα και την καταλληλότητα των μορφών, αλλά ότι «υπάρχουν θρησκευτικά θέματα που δε μπορούν να απεικονιστούν χωρίς γυμνές φιγούρες»<sup>272</sup>. Πρέπει να γίνει μια «διαφοροποίηση ανάμεσα στο γυμνό και το άσεμνο και πολύ περισσότερο στο χυδαίο», όπως γράφει.<sup>273</sup> Λίγο παρακάτω αναφερόμενος σε κάποια ερωτικά πορτραίτα, τα οποία αν και δεν έχουν κάτι άσεμνο, θεωρούνται προκλητικά, γράφει για την αυστηρή θρησκευτική κατάσταση που επικρατεί στην Ισπανία σε αντίθεση με τις άλλες περιοχές («supongo que en Francia, Flandes, Alemania, Italia e Inglaterra, es corriente el tener retratos mayores y menores de todas las Madamas sobresalientes en calidad de hermosura, sin que de esto haga melindre, ni misterio alguno: pero en España es más escrupuloso el pundonor. Y así es menester tratar esta materia con diferente recato»<sup>274</sup>).

Μέσω αυτής της άποψης του, αποδεικνύεται η αυστηρή αντιμετώπιση που εξακολουθούσε να υπάρχει στην Ισπανία απέναντι στα 'άσεμνα' έργα, ακόμα και αν η δυναστεία έχει αλλάξει και οι ιστορικές συνθήκες είναι διαφορετικές.<sup>275</sup> Σε κάθε περίπτωση όμως δε νομίζω ότι η επίθεση του Παλομίνο γίνεται προς τα 'άσεμνα' έργα του Μπος, αλλά στην έλλειψη συμμετρίας στις φιγούρες του και στη θεματική που εκείνος επιλέγει, η οποία δεν έχει ανάλογο στη φύση, εννοώντας τα τέρατα, τους δαίμονες του και γενικότερα τα τερατόμορφα πλάσματα που απεικονίζει. Ο Παλομίνο είχε σπουδάσει γεωμετρία και προοπτική και είχε διαβάσει σημαντικά βιβλία, όπως του Βινιόλα· ήταν λοιπόν γνώστης των μαθηματικών και επέκρινε οτιδήποτε ήταν ενάντια στους κανόνες αυτών.

Την ίδια γραμμή ακολουθεί ο Αντόνιο Πονθ (Antonio Ponz)<sup>276</sup> στις αναφορές του στα έργα του Μπος. Ο πρώτος τόμος του έργου του *Viaje de España*

<sup>272</sup> Όπ.π., τόμ. 2, σ. 95.

<sup>273</sup> Όπ.π., σ. 96.

<sup>274</sup> Όπ.π., σ. 97.

<sup>275</sup> Για όλα τα παραπάνω, Francisco José León Tello, όπ.π., σ. 153-157, 180-182, 196-197.

<sup>276</sup> Το 1736 σπούδασε κοντά στους ιησουΐτες γραμματική και φιλοσοφία. Υπήρξε ένας από τους πρώτους μαθητές του Junta Preparatoria της Βασιλικής Ακαδημίας του αγίου Φερνάνδου. Το 1760 ο Κάρολος ΙΙΙ αποφάσισε να δημιουργήσει μια πινακοθήκη στη βιβλιοθήκη του Εσκοριάλ. Ανέθεσε στον Πονθ να ζωγραφίσει πορτραίτα των σημαντικότερων Ισπανών προσωπικοτήτων, καθώς και την αντιγραφή κάποιων ιταλικών έργων. Το 1776 διορίστηκε γραμματέας της Βασιλικής Ακαδημίας.

δημοσιεύεται στα 1772.<sup>277</sup> Ο Πονθ έγραψε σε μια περίοδο, κατά την οποία οι Βουρβόνοι επιχείρησαν να κάνουν θρησκευτικές μεταρρυθμίσεις, η γαλλική επιρροή στις βασιλικές αρχές ήταν έντονη και ο Πονθ υπήρξε υπέρμαχος αυτών των αλλαγών. Το έργο του λειτούργησε ως εργαλείο της επίσημης πολιτικής για μια επιστροφή του ‘καλού γούστου’ στην τέχνη, δηλαδή του κλασικού, και της επίθεσης ενάντια στην τέχνη του 17<sup>ου</sup> αιώνα. Ο τρόπος για να επιστρέψει κανείς στο ‘καλό γούστο’ είναι να μελετήσει τα αρχαία μνημεία της Ελλάδας, της Ιταλίας και της Ασίας, ως πρότυπα προς μίμηση. Η επιστροφή στο κλασικό στην τέχνη ήταν το ζητούμενο κατά τη βασιλεία του Καρόλου III, του Καρόλου IV, αλλά και αργότερα του Φερνάνδου VII.<sup>278</sup> Ο ίδιος ο Πονθ γράφει στον πρόλογο του ότι πρέπει «να ξεσκεπάσουμε τις αμέτρητες τερατώδεις, τις οποίες με απερίγραπτη σπατάλη και ντροπή εκθέτουμε στην Ισπανία όλους αυτούς τους αιώνες».<sup>279</sup>

Ο Πονθ αποτέλεσε όργανο του Καρόλου III, ο οποίος όντας βασιλιάς στη Νάπολη, χρηματοδότησε και τις ανασκαφές στην Πομπηία. Σύμφωνα με τους θεωρητικούς της εποχής, σκοπός των καλλιτεχνών θα πρέπει να ήταν να απεικονίζουν μνημεία της αρχαιότητας, τη βιτρουβιανή θεωρία και τις ακαδημαϊκές απόψεις.

Γράφοντας για τα έργα στο Εσκοριάλ, δεν επιδεικνύει ιδιαίτερο θαυμασμό, συγκριτικά με τους προγενέστερους συγγραφείς, οι οποίοι εκθειάζαν τα έργα αυτού του μνημείου. Αναφέρει σε αρκετά σημεία τον Μπος: τα σχόλια του στην πλειονότητα τους είναι αρνητικά. Επιδοκιμάζει την *Προσκύνηση των μάγων* (εικόνα 4) γράφοντας ότι οι λεπτομέρειες που ο Μπος απεικόνισε σε αυτό το έργο, δε θα μπορούσε να τις αποδώσει ούτε ο πιο σχολαστικός μικρογράφος («Es imposible darse cosa mas prolixa ni caprichosa. Los mantos, tunicas, coronas y los demas

<sup>277</sup> Ο ακριβής τίτλος του έργου του είναι: *Viage de España o cartas en que se da noticia de las cosas más apreciables y dignas de saberse que hay en ella. Su autor, don Pedro Antonio de la Puente*. Αποτελείται από 18 τόμους σε μορφή επιστολών, οι οποίοι δημοσιεύτηκαν μεταξύ 1772-1794. Στους δύο πρώτους τόμους, ο Πονθ εμφανίζεται με ψευδώνυμο. Οι 17 τόμοι του, οι οποίοι δημοσιεύτηκαν όσο ήταν εν ζωή είχαν αλληπάλληλες εκδόσεις, συμπεριλαμβανομένων διορθώσεων του ίδιου του Πονθ. Πιο συγκεκριμένα οι εκδόσεις των τόμων: Τόμος I: 1772, 1776, 1787. Τόμος II: 1773, 1777, 1788. Τόμος III: 1774, 1777, 1789. Τόμος IV: 1774, 1779, 1789. Τόμος V: 1776, 1782, 1793. Τόμος VI: 1776, 1782, 1793. Τόμος VII: 1778, 1784. Τόμος VIII: 1778, 1784. Τόμος IX: 1780, 1786. Τόμος X: 1781, 1787. Τόμος XI: 1783, 1787. Τόμος XII: 1783, 1788. Τόμος XIII: 1785, 1788. Τόμος XIV: 1788. Τόμος XV: 1788. Τόμος XVI: 1791. Τόμος XVII: 1792. Τόμος XVIII: 1794. Για τις λεπτομερείς αλλαγές σχετικά με την κάθε έκδοση, βλ. Selina Blasco Castiñeyra, «El Viaje de España de don Antonio Ponz», *Anales de Historia del arte*, τχ. 2 (1990), σ. 223-304.

<sup>278</sup> E.I. Estrada de Gerlero, «La política oficial borbónica en las artes: Antonio Ponz y Agustín Ceán Bermúdez y el movimiento antibarroco» στο *La abolición del arte: XXI Coloquio Internacional de Historia del arte*, Μεξικό, Instituto de investigaciones Estéticas, 1998, σ. 339-351.

<sup>279</sup> Antonio Ponz, *Viage de España*, τόμ. 6, πρόλογος.

pertenecientes a los Reyes está adornado de tan menudisimas labores, *que el miniador mas diligente no las alcanzaría en esta línea*»<sup>280</sup>).

Παρακάτω αναφέροντας το έργο *Κάρο με το άχυρο* (εικόνα 1) παρατηρεί ότι ο Μπος απεικόνισε τα ανθρώπινα πάθη, μεταμορφώνοντας τους ανθρώπους σε ανθρωπόμορφα τέρατα και αποκτώντας με αυτόν τον τρόπο τεράστια φήμη στην Ισπανία («Halló el modo con esta suerte de ideas de expresar las humanas pasiones, transformado a los hombres en fieras, según sus inclinaciones...Por este camino adquirió gran reputacion en España y Alemania»<sup>281</sup>). Ο Πόνθ, γνωρίζοντας το έργο του Σιγκουένθα και την ερμηνεία που ο τελευταίος έδωσε στα έργα του Μπος, γράφει για το έργο του *Κάρο με το άχυρο* (εικόνα 1): «Sin duda que la referida tiene mucho que mirar, y se necesita consideración para acertar con el significado de cada cosa».<sup>282</sup> Ο Πονθ προφανώς δε συμεριζόταν την ηθικό-διδασκτική ερμηνεία του Σιγκουένθα, καθώς θεωρούσε ότι ο θεατής πρέπει να παρατηρήσει αρκετή ώρα το έργο για να αντιληφθεί τη σημασία της κάθε μορφής.

Τα σχόλια του Πονθ για τον Μπος είναι κατά κύριο λόγο αρνητικά. Γράφοντας για τον *Ακάνθινο στέφανο* (εικόνα 6) αποδοκιμάζει τις μορφές που απεικονίζονται, λόγω της έλλειψης κομψότητας στη φόρμα («por el tamaño de las figuras, que son del natural, aunque no enteras y por mucha verdad que se nota en ellas, bien que *sin elección de formas elegantes*»<sup>283</sup>). Για το ίδιο έργο σχολιάζει σε άλλο τόμο του: «y aunque las figuras tienen expresión, *les falta* cierta nobleza, y *las buenas formas, que son dignas del asunto*»<sup>284</sup>. Ο Πόνθ αναγνωρίζει την εκφραστικότητα των φιγούρων του Μπος, αλλά θεωρεί ότι η μορφή που τους δίνει ο ζωγράφος σπανίως αντιστοιχεί στη θεματική του έργου.

Σε μια υποσημείωση του για τον Μπος, αναφέρει ότι αυτός ο Φλαμανδός ζωγράφος επισκέφτηκε το Εσκοριάλ και γνωρίζοντας ότι δεν πρόκειται να ξεπεράσει ποτέ τον Ραφαήλ, τον Ντα Βίντσι και τον Τιμπάλντι, αποφάσισε να καταπιαστεί με ‘περίεργα’ θέματα («Geronimo Bosco pintor flamenco de grande ingenio, *vino al Escorial*: y conociendo, según se dice, que nunca podría superar con sus obras las de Rafael, Vinci, Tibaldi y otras que allí habia, se dió a pintar asuntos adaptados a sus

<sup>280</sup> Antonio Ponz, *Viage de España o cartas en que se da noticia de las cosas más apreciables y dignas de saberse que hay en ella*, Μαδρίτη, Por la viuda de Ibarra, 1788, τόμ. 2, σ. 149.

<sup>281</sup> Antonio Ponz, όπ.π., σ. 231.

<sup>282</sup> Όπ.π., σ. 232.

<sup>283</sup> Antonio Ponz, *Viage de España o cartas en que se da noticia de las cosas más apreciables y dignas de saberse que hay en ella*, Μαδρίτη, Por D.Joachin Ibarra, 1779, τόμ. 4, σ. 96.

<sup>284</sup> Όπ.π., τόμ. 2, σ. 228.

ideas y estraña fantasia...»<sup>285</sup>). Οι ισχυρισμοί του Πονθ είναι σαφώς αναληθείς. Ο Μπος δεν επισκέφτηκε ποτέ το Εσκοριάλ («vino al Escorial»)· άλλωστε θα ήταν αδύνατο αφού όταν ιδρύθηκε, είχε πεθάνει. Ο Μπος έζησε τα περισσότερα χρόνια, αν όχι όλα, στο Χερτόχενμπος· δεν υπάρχει καμιά πηγή, η οποία να επιβεβαιώνει ότι επισκέφτηκε την Ισπανία.<sup>286</sup>

Η άποψη ότι δε μπόρεσε να ξεπεράσει τους άλλους και για αυτό καταπιάστηκε με τέτοια θεματική, υπάρχει και στον Μάγιανς, ο οποίος αναφέρει ότι επειδή ο Μπος θεωρούσε ότι δε μπορούσε να ξεπεράσει τον Μιχαήλ Άγγελο, τον Τιτσιάνο και τον Ραφαήλ αποφάσισε να ανοίξει έναν καινούργιο δρόμο στην τέχνη με τον οποίο αποκάλυψε όλη του την επινοητικότητα («Jerónimo Bosco pensó, que si iba por el camino ordinario de la pintura, no llegaría a la eminencia a que subieron Miguel Angel Bonarrota, Ticiano Vecelio y Rafael Urbino. Y así quiso abrir una senda estrecha, por la cual se encumbró a lo sumo del arte en lo que toca a la invención»<sup>287</sup>).

Ο Μάγιανς και ο Πόνθ βρισκόντουσαν στην υπηρεσία του Καρόλου III την ίδια περίοδο. Ίσως έτσι να ερμηνεύεται η έκφραση «όπως λένε» (según se dice) στο κείμενο του Πόνθ. Επιπλέον γράφει ότι δε μπόρεσε να ξεπεράσει ποτέ τον Ραφαήλ, τον Ντα Βίντσι και τον Τιμπάλντι («nunca podría superar con sus obras las de Rafael, Vinci, Tibaldi»). Κάτι τέτοιο δεν θα μπορούσε να αληθεύει καθώς ο Πελεγκρίνο Τιμπάλντι<sup>288</sup> γεννήθηκε στα 1527, έντεκα χρόνια αφότου πέθανε ο Μπος. Ίσως ο Πόνθ, στο πλαίσιο της γενικότερης δυσαρέσκειας του για τις μορφές του Μπος, θεώρησε ότι ο ζωγράφος δε μπόρεσε να ξεπεράσει τους δημοφιλείς ζωγράφους της εποχής του και για αυτό απεικόνισε πράγματα της φαντασίας του. Ίσως ήθελε να

<sup>285</sup> Όπ.π., σ. 231.

<sup>286</sup> Εξάιρεση αποτελεί σχετικά με το αν ο Μπος έφυγε απ' το Χερτόχενμπος, τουλάχιστον από αυτά που εγώ μελέτησα, το άρθρο του Leonard Slatkes, ο οποίος υποστηρίζει ότι ο Μπος ταξίδεψε στη Βενετία και δραστηριοποιήθηκε εκεί από τα 1499 έως τα 1503. Βλ. Leonard Slatkes, «Hieronymus Bosch and Italy», *The Art Bulletin*, τόμ. 57, τχ.3 (1975) σ. 335-345.

<sup>287</sup> Gregorio Mayans y Siscar, όπ.π., σ. 69.

<sup>288</sup> Ο Τιμπάλντι έμεινε στην υπηρεσία του Φιλίππου από τα 1586 έως τα 1592. Κατά τη διάρκεια αυτών των χρόνων ο Φίλιππος του ανέθεσε αρκετά έργα στο Εσκοριάλ: στην αγία τράπεζα, στη Βιβλιοθήκη και στο κεντρικό μοναστήρι· εκτός αυτών ανέλαβε και τη δημιουργία εκ νέου των περισσότερων έργων του Τζούκαρο. Η πρόσκληση του Φιλίππου στον Τιμπάλντι δεν είναι τυχαία. Ο Φίλιππος ήθελε να συνεχίσει την ουμανιστική παράδοση και να ανταγωνιστεί στο Εσκοριάλ τα δημοφιλή έργα του Βατικανού. Η σύνδεση του Τιμπάλντι με τον Μιχαήλ Άγγελο (όπως γράφει και ο Σιγκουένθα: «éνας από τους πιο διακεκριμένους συνειδητές του Μιχαήλ Αγγέλου, όπως αποδεικνύεται από τα έργα του στο Εσκοριάλ...»)βλ. Sigüenza, Fundación del Monasterio de el Escorial, Μαδρίτη, 1963, σ. 233) ήταν κάτι που ευνοούσε τον πρώτο και επηρέασε τον Φίλιππο στην επιλογή του. Ο Τιμπάλντι έχοντας δουλέψει στο Μιλάνο γνώριζε τις καλλιτεχνικές παραγγελίες υπό ισπανική κυριαρχία, πράγμα που επίσης τον βοήθησε αρκετά. Για όλα τα παραπάνω βλ. Rosemarie Mulcahy, όπ.π., σ. 44-48. Michael Scholz-Hansel, «Las obras de Pellegrino Tibaldi en el Escorial: un resumen original del Arte Italiano de su tiempo», *Imafronte*, τχ 8 (1992-1993), σ. 389-401.

δικαιολογήσει την παρουσία τόσο των έργων του Μπος στην Ισπανία και για αυτό επικαλέστηκε την παρουσία του Μπος στο Εσκοριάλ. Προκαλεί έκπληξη πάντως ότι ο Πόνθ, όντας αρκετά ενημερωμένος για τα καλλιτεχνικά δρώμενα, έγραψε τέτοιες ανακρίβειες. Σε κάθε περίπτωση, η άποψη του Πονθ για τον Μπος είναι αρνητική· ο Μπος ζωγραφίζει μορφές που δεν έχουν φυσική υπόσταση και δεν κατανοούνται με τη λογική, πράγμα που για τον Πονθ, αλλά και για τον Παλομίνο είναι κατακριτέο.

Ο μοναδικός συγγραφέας εκείνης της περιόδου, ο οποίος αναφερόμενος στις μορφές του Μπος, τις σχολιάζει θετικά είναι ο Ορεγιάννα. Γύρω στα 1780, ο Αντόνιο Ορεγιάννα (Marcos Antonio Orellana)<sup>289</sup> γράφει το έργο του *Valencia antigua y moderna*.<sup>290</sup> Πρόκειται για ένα τρίτομο έργο στο οποίο περιγράφει τους δρόμους και τις πλατείες της Βαλένθιας.<sup>291</sup> Ο Ορεγιάννα γράφοντας για την πλατεία Καραθά στη Βαλένθια και δίνοντας τον ορισμό της λέξης *caraca*, αναφέρει τον Μπος. Η λέξη *caraca* σημαίνει, όπως σημειώνει, μια μορφή με μεγάλο κεφάλι. Παρακάτω γράφει ότι ένα από τα θαύματα στο σχέδιο είναι να μπορεί να απεικονίσει κανείς μεγάλες μορφές σε μικρό χώρο και μικρές μορφές αντιστοίχως σε μεγάλο χώρο· αυτό είναι που καθορίζει για τον Ορεγιάννα την ποιότητα της μορφής, την επινοητικότητα, το ύψος και την ιδιοφυΐα του καλλιτέχνη. Η αναφορά στον Μπος, ακολουθεί αυτό το συλλογισμό («...es uno de los *milagros del dibujo* saber hacer a un mismo tiempo las cosas grandes y pequeñas, sabiendo representar a la vista en *pequeño círculo una figura muy grande*, al mismo tiempo que por el contrario nos demuestra *un personado muy pequeño en dilatado espacio*, siendo las voces que declaran la cantidad de la figura, el ingenio, el arte y la industria, que supieron por medio de las facciones y disposición de los músculos del representado informarnos de la realidad quantitativa, tanto en campo grande como en pequeño ¿ Que caras no pintó *el Bosco a un tiempo grandes y pequeñas?* Y hago solo recuerdo de este, porque todas las suyas mas que caras son *caracas*, como es sabido.»<sup>292</sup>).

<sup>289</sup> Γεννήθηκε στη Βαλένθια το 1731. Σπούδασε Φιλοσοφία και Νομική στο πανεπιστήμιο της Βαλένθιας. Υπήρξε αρχικά δικηγόρος του βασιλικού δικαστηρίου της Βαλένθιας. Αργότερα άσκησε το επάγγελμα του στην Κάδιθ και στη Μαδρίτη. Ανέλαβε το αξίωμα του δικηγόρου των βασιλικών συμβουλίων (*abogado de los Reales Consejos*).

<sup>290</sup> Το χειρόγραφο βρίσκεται σήμερα στη Biblioteca Universitaria y Provincial στη Βαλένθια. Παρέμεινε ανέκδοτο έως τα 1923. Βλ. Marcos Antonio Orellana, *Valencia antigua y moderna*, Βαλένθια, Accion bibliografica valenciana, 1923.

<sup>291</sup> Ο ίδιος έχει γράψει και το *Biografía Pictórica Valentina o vida de los pintores, arquitectos, escultores y grabadores valencianos*, στο οποίο δεν κάνει καμία αναφορά στον Μπος, καθώς ασχολείται μόνο με καλλιτέχνες της Βαλένθιας.

<sup>292</sup> Marcos Antonio Orellana, *Valencia antigua y moderna*, τόμ. 1, Βαλένθια, Accion bibliografica valenciana, 1923, σ. 326.



Ο Ορεγιάννα έζησε στη Βαλένθια και παρέμεινε αρκετό καιρό στη Μαδρίτη. Πιθανόν να είδε στη Βαλένθια τον *Ακάνθινο στέφανο* (εικόνα 13) , και να συμπέρανε ότι «ήξερε να απεικονίζει μέσα σε ένα μικρό κύκλο μεγάλες φιγούρες» ή ίσως να είδε στη Μαδρίτη τα τρίπτυχα του και να έγραψε ότι «απεικόνισε μικροσκοπικές μορφές σε τεράστιο χώρο και αυτό είναι που αποδεικνύει την ποιότητα της μορφής, την ιδιοφυΐα του, την τέχνη του...».<sup>293</sup>

Ο Ορεγιάννα κρίνει ένα έργο τέχνης αρκετά επιφανειακά και θεωρεί το μέγεθος των μορφών βασικό παράγοντα σε αυτό πράγμα που επιβεβαιώνεται και από αποσπάσματα του στο βιβλίο με τις βιογραφίες του.<sup>294</sup> Το κριτήριο αυτό δε μας εκπλήσσει, καθώς δεν είναι ο πρώτος που υποστήριξε κάτι τέτοιο. Προφανώς είχε επηρεαστεί από το δημοφιλή συγγραφέα του 18<sup>ου</sup> αιώνα, Φειχόο (Benito Jerónimo Feijoo) και το έργο του *Teatro crítico universal* (1726-1740). Ο Φειχόο, υπέρμαχος των ιδεών του Διαφωτισμού, γράφει στο έργο του, στο πρώτο κεφάλαιο με τίτλο: *Το μεγάλο στο μικρό*: «El poder, y el arte de los hombres se han hecho admirar en dos distantísimos extremos: *el poder en lo más grande, el arte en lo más pequeño...* La mayor gala del arte es introducir *en poca materia mucha forma*, y obrar con acierto las manos en lo que por su pequeñez resiste la dirección de los ojos. Elevemos ya esta *máxima a más noble asunto...* En lo máximo resplandece mas su Poder, en lo minimo brilla mas su Sabiduría.»<sup>295</sup>

Ο Ορεγιάννα αντιγράφοντας το κείμενο του Φειχόο και ενστερνιζόμενος τις απόψεις του τελευταίου σχετικά με την τοποθέτηση των μορφών σε μικρή και μεγάλη επιφάνεια, φέρει ως ενδεικτικό παράδειγμα τον Μπος.

Ο θαυμασμός των Ισπανών συγγραφέων για τον Μπος είχε αρχίσει αισθητά να υποχωρεί. Ο Ορεγιάννα αποτελεί μεν εξαίρεση, αλλά το έργο του υπήρξε μικρής εμβέλειας , αφενός επειδή εκδόθηκε δύο αιώνες μετά και αφετέρου, επειδή ήταν ένας δικηγόρος χωρίς εξειδικευμένες γνώσεις στη ζωγραφική. Εκείνη την περίοδο, είχε αρχίσει να δημιουργείται μια επιστημονικότερη προσέγγιση των έργων τέχνης τα κριτήρια των θεωρητικών του 18<sup>ου</sup> αιώνα πλησιάζουν κάπως τα σύγχρονα κριτήρια περί τέχνης. Οι συγγραφείς εστιάζουν σε άλλα πράγματα και φέρουν παραδείγματα

<sup>293</sup> Marcos Antonio Orellana, *όπ.π.*, σ. 326.

<sup>294</sup> Στο *Biografía Pictórica Valentina* γράφει χαρακτηριστικά: «los partos del ingenio no se miden a varas de la magnitud, si al compas del esmero y del primor, subiendo mas de quilate la finura quando en menor recinto sabe encerrarse la grandeza de la mayor preciosidad, que en fin es grande maña saber comprender 'lo maximo en lo minimo'».

<sup>295</sup> Benito Jerónimo Feijoo, *Teatro crítico universal*, τόμ. 7, Μαδρίτη, Real Compañía de Impresores, y Libreros, 1738, σ. 3, 7.

προς μίμηση άλλους ζωγράφους, οι οποίοι ασπάζονταν εξίσου τις καινούργιες ιδέες. Η γαλλική επιρροή είναι εμφανής στην Ισπανία, ιδίως μετά τη βασιλεία του Φιλίππου V (1700-1746), ενώ η φλαμανδική και ιταλική εξασθενεί. Τα έργα του Μπος αποτέλεσαν παράδειγμα προς μίμηση σε περιόδους, κατά τις οποίες αυτά εξέφραζαν τους προβληματισμούς και τις ιδέες της εποχής.

Η ενασχόληση με τα έργα του Μπος και η εκτίμηση που έχαιραν, θα εμφανιστεί ξανά τον 20ο αιώνα, κατά τη διάρκεια του οποίου ψυχαναλυτές και σουρεαλιστές θα καταπιαστούν στα κείμενα τους με το έργο του.

## ΚΑΤΑΛΟΓΟΣ ΕΙΚΟΝΩΝ



(εικόνα 1)

*Το κάρο με το άχυρο*, 1500-1502, λάδι σε ξύλο, 135 x 100(κεντρικό), 135 x 45 (πλευρικά) , Μαδρίτη, Πράδο



εξωτερικά φύλλα, 1500-1502, 135 x 45



(εικόνα 2)

*Ο κήπος των επίγειων απολαύσεων, περ.1500, λάδι σε ξύλο, 220 x 195 (κεντρικό),  
220 x 97 (πλευρικά), Πράδο, Μαδρίτη*

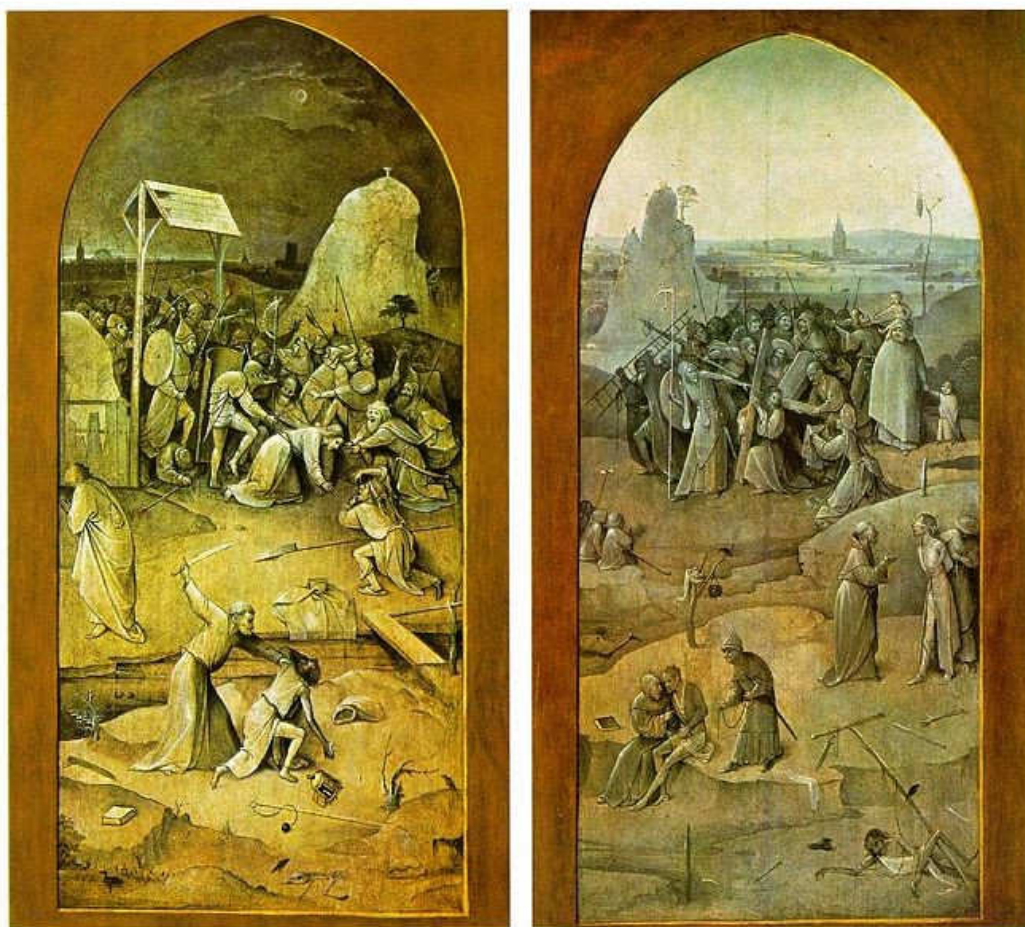


*εξωτερικά φύλλα, περ.1500, 220 x 97*



(εικόνα 3)

*Ο πειρασμός του αγίου Αντωνίου, 1505-1506, λάδι σε ξύλο, 131,5 x 119 (κεντρικό),  
131,5 x 53 (πλευρικά), Museu Nacional de Arte Antiga, Λισαβόνα*



*εξωτερικά φύλλα, 1505-1506, 131 x 53*



(εικόνα 4)  
*Προσκύνηση των μάγων,*  
 περ.1510, λάδι σε ξύλο, 138 x 72 (κεντρικό) , 138 x 34 (πλευρικά),  
 Πράδο, Μαδρίτη



εξωτερικά φύλλα, περ.1510, 138 x 36



(εικόνα 5)

Τα επτά θανάσιμα αμαρτήματα, περ.1480, λάδι σε ξύλο, 120 x 150  
Πράδο, Μαδρίτη



(εικόνα 6)

Ακάνθινος στέφανος, - , λάδι σε ξύλο, 165 x 195, Monasterio de san Lorenzo,  
Εσκοριάλ



(εικόνα 7)

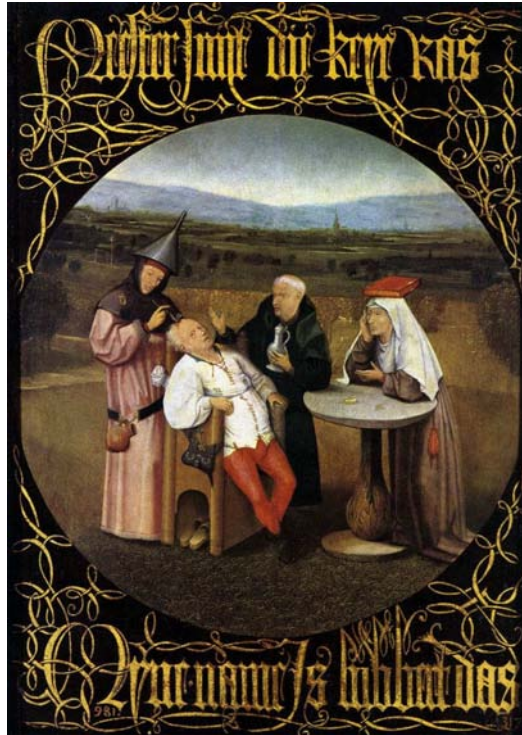
*Η πορεία προς το Γολγοθά, 1480-1490, λάδι σε ξύλο, 57 x 32,  
Kunsthistorisches Museum, Βιέννη*



(εικόνα 8)

*Μάγισσες, - , πενάκι και υδατόχρωμα, 125 x 85, Museum Boijmans Van Beuningen,  
Ρότερνταμ*





(εικόνα 9)

*Η θεραπεία της τρέλας, 1475-80, λάδι σε ξύλο, 48 x 35, Πράδο, Μαδρίτη*



(εικόνα 10)

*Ecce homo, 1475-80, τέμπερα και λάδι σε ξύλο, 71 x 61, Städelsches Kunstinstitut, Φρανκφούρτη*



(εικόνα 11)  
 συνεχιστής του Μπος, *Απόκριες και Σαρακοστή*, 1570-1590, λάδι σε ξύλο,  
 Rijksmuseum, Άμστερνταμ



(εικόνα 12)  
*Άγιος Χριστόφορος*, - , λάδι σε ξύλο, 113 x 72, Museum Boijmans Van Beuningen,  
 Ρότερνταμ



(εικόνα 13)  
 συνεχιστής του Μπος,  
*Ακάνθινος στέφανος*, περ.1512, λάδι σε ξύλο,  
 137 x 169(κεντρικό), 137 x 83 (εξωτερικά), Museo de Bellas Artes,  
 Βαλένθια

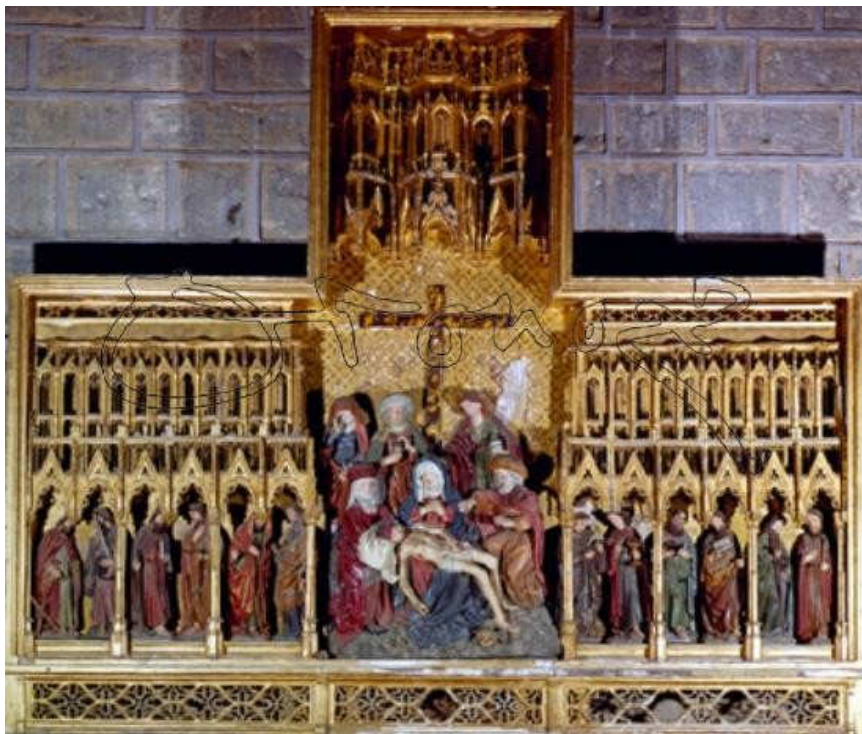


(εικόνα 14)  
 Hans Memling,  
*Φρανθίσκο δε Ρόχας*, περ. 1490, λάδι σε ξύλο, ιδιωτική συλλογή, Η.Π.Α



Triptico de Santibañez Zarzaguda (Burgos)

(εικόνα 15)  
 Τρίπτυχο Santibañez Zarzaguda  
 Ανώνυμος  
 Maestro de Halkendover,  
 περ. 1430,  
 Μπούργος



(εικόνα 16)  
 Willen Aerts,  
 Καθεδρικός Παμπλόνα,  
 περ. 1435-1440



(εικόνα 17)

Βαν Άικ,

*Το σιντριβάνι της ζωής, 1430, λάδι σε ξύλο, 181 x 119, Πράδο, Μαδρίτη*



(εικόνα 18)

Rogier van der Weyden,

*περ.1440, λάδι σε ξύλο, 71 x 43, Staatliche Museen, Βερολίνο*



(εικόνα 19)  
 Hans Memling,  
 περ.1480, λάδι σε ξύλο, 164 x 212 (κεντρικό), 165 x 230 (πλευρικά),  
 Μουσείο Καλών τεχνών,  
 Αμβέρσα



(εικόνα 20)  
 Bartolomé Bermejo,  
 Άγιος Δομήνικος, 1474-1477, λάδι σε ξύλο, 242 x 130, Πράδο, Μαδρίτη



(εικόνα 21)  
Βαν Άικ,  
*Γάμος των Αρνολφίνι*, 1434, λάδι σε ξύλο, 82 x 60,  
Εθνική Πινακοθήκη,  
Λονδίνο

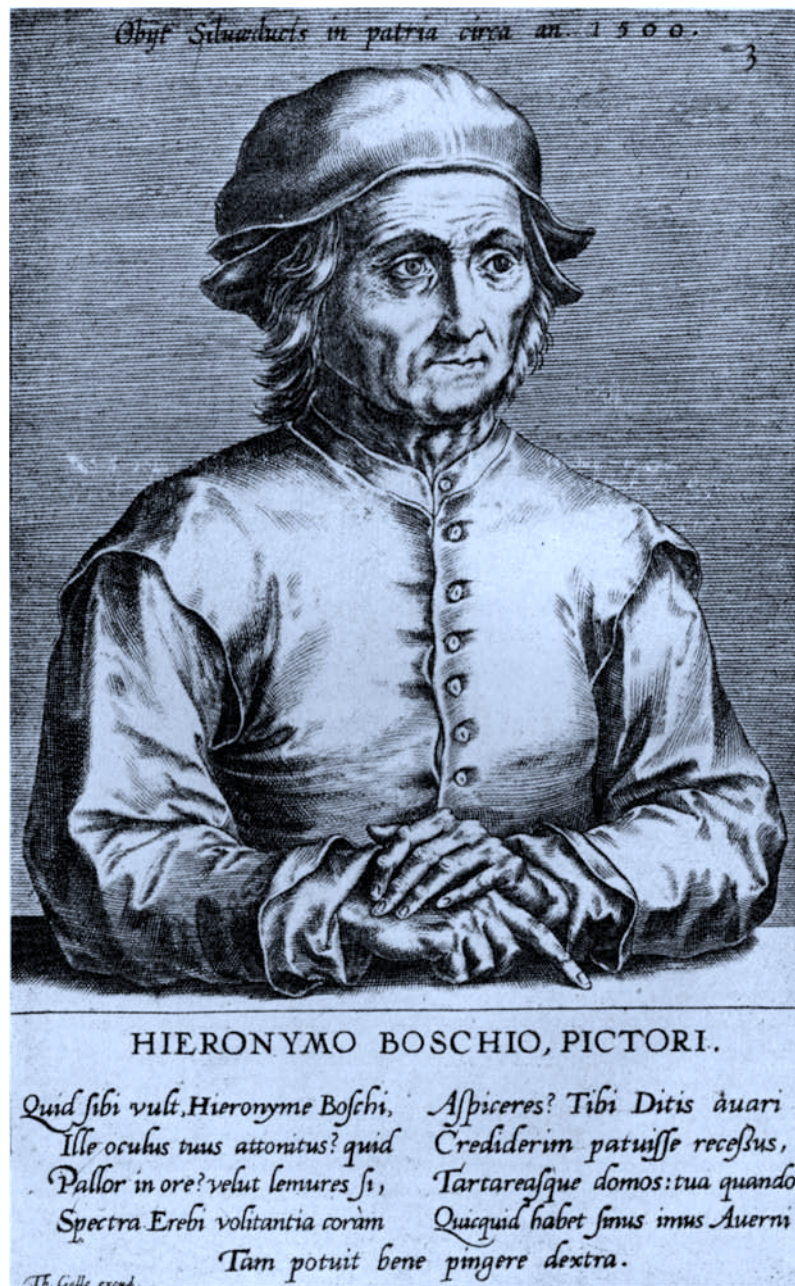


(εικόνα 22)  
 Hieronymus Cock,  
*Άγιος Μαρτίνος*,  
 Χαρακτικό,  
 Albertina,  
 Βιέννη





(εικόνα 23)  
 Hieronymus Cock,  
*Το μεγάλο ψάρι τρώει τα μικρά,*  
 χαρακτηριστικό,  
 Albertina,  
 Βιέννη



(εικόνα 24)

Dominicus Lampson, Πορτραίτο του Μπος από το έργο: *Pictorum aliquot celebrium Germaniae Inferioris effigies*, Αμβέρσα, Th.Galle, 1600



(εικόνα 25)

Σχολή Αλσατίας, *Κοιμισμένοι άντρας με τέρατα*, περ.1530, Musée des Beaux arts, Στρασβούργο



(εικόνα 26)

Marcantonio Raimondi,  
*Το όνειρο του Ραφαήλ*, 1507-1508, 23,6 x 33,2, The Metropolitan museum of art, Νέα Υόρκη



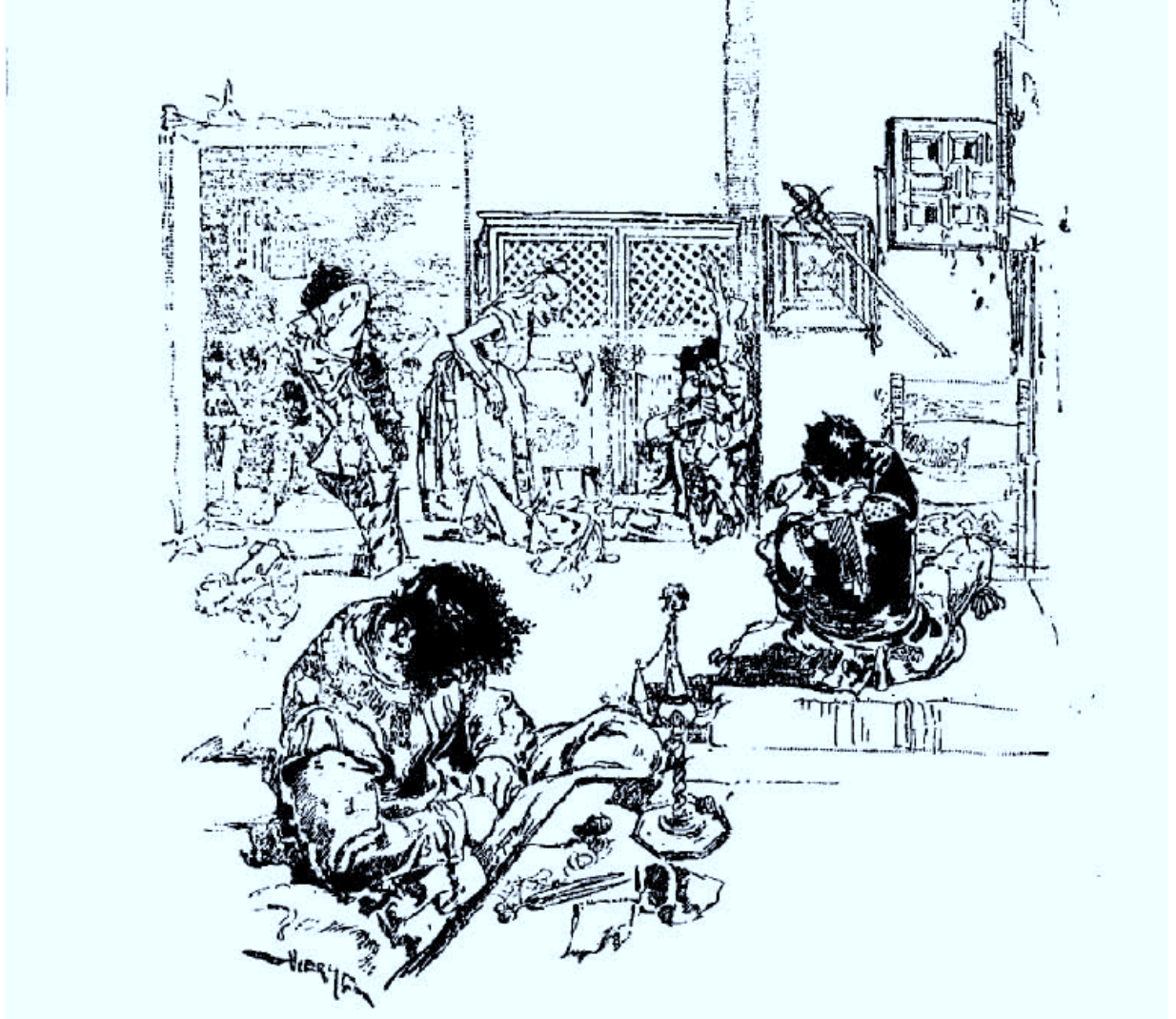
(εικόνα 27)  
 Φλαμανδική σχολή,  
*Κοιμισμένος άντρας με τέρατα*, 16<sup>ος</sup> αιώνας, Βρετανικό μουσείο,  
 Λονδίνο



(εικόνα 28)  
*Οι πειρασμοί του αγίου Αντωνίου*, 1500-1510, λάδι σε ξύλο, 70 x115,  
 Πράδο,  
 Μαδρίτη.



(εικόνα 29)  
*Ανάπηροι,*  
πενάκι και υδατόχρωμα, 264 x 198,  
Bibliothèque Royale Albert,  
Βρυξέλλες



(εικόνα 30)

Εικονογράφηση του Daniel Urrabieta Vierge για τη σκηνή που περιγράφει ο Κεβέδο στο *Oeuvres choisies de F. de Quevedo*, A. Germond de Lavigne (επιμ), Παρίσι, 1882, σ.145

**ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ**

Argüelles Cañedo Cristina, *Arte y Teoría: La contrarreforma y España*, Οβιέδο, Servicio de Publicaciones Universidad de Oviedo, 1982

Argüelles Cañedo Cristina, «La influencia de las normas artísticas de Trento en los tratadistas españoles del siglo XVII», *Revista de ideas estéticas*, τχ. 32 (1974), σ. 223-242

Bacallar y Sanna Vicente, *Monarquía hebrea*, Μαδρίτη, Don Manuel Martin, 1776

Baldinucci Filippo, *Notizie de'professori del disegno*, τόμ.2, Φλωρεντία, Batelli e Compagni, 1846

Barbadillo de Salas Gerónimo Alonso, *Coronas del Parnaso y platos de las musas*, Μαδρίτη, Imprenta del Reino, 1635

Bassegoda i Hugas Bonaventura, «Las tareas intelectuales del pintor Francisco Pacheco» στο *Symposium Internacional Velázquez*, Σεβίλλη, Consejería de Cultura, 2004, σ. 39-46

Bassegoda i Hugas Bonaventura, *El Escorial como museo*, Βαρκελώνη, Ediciones Universitat de Barcelona, 2002

Batllore Miguel, *Baltasar Gracián: en su vida y en sus obras*, Θαραγόσα, Institucion «Fernando el Católico», 1969

Bermúdez Ceán Agustín Juan, *Diccionario historico de los mas illustres profesores de las bellas artes en España*, Μαδρίτη, Viuda de Ibarra, 1800

Bleuca, José Manuel, «El estilo de 'El Criticón' de Gracián», *Archivo de Filología Aragonesa*, τόμ.1 (1945)

Blasco Tramoyeres Luis, «Un tríptico de Jerónimo Bosco en el museo de Valencia», *Archivo de Arte Valenciano*, τόμ. 1, τχ. 3 (1915), σ. 87-102

Blunt Anthony, *Artistic theory in Italy*, Οξφόρδη, Clarendon Press, 1940

Borghini Raffaello, *Il Riposo*, Lloyd H.Ellis Jr (μτφ), University of Toronto Press, 2007 (Φλωρεντία<sup>1</sup> 1584)

Borromeo Carlo, *Acta Ecclesiae Mediolanensis*, Μπρέσια, Societas Brixienensis, 1603

Bouza Fernando, *Cartas de Felipe II a sus hijas*, Μαδρίτη, Ediciones Akal, 1998

Brans V.L., *Isabel la catolica y el arte hispano-flamenco*, Μαδρίτη, Ediciones cultura hispanica, 1952

Brown Jonathan, *Images and ideas in seventeenth-century Spanish painting*, Princeton University Press, 1978

Butrón Juan de, *Los discursos apologéticos en que se defiende la ingenuidad del arte de la pintura. Que es liberal y noble de todos los derechos*, Μαδρίτη, Luis Sanchez, 1626

Calderón Correa E., *Baltasar Gracián, su vida y su obra*, Μαδρίτη, Editorial Gredos, 1970

Camón Aznar J., «Citas de arte en el teatro de Lope de Vega», *Revista de ideas estéticas*, τόμ.3 (1945), σ. 71-137

Campos Javier, *El monasterio del Escorial y la arquitectura*, Real Centro Universitario Escorial, 2002

Cantón F.J., *Fuentes Literarias para el arte Español*, τόμ.1, Μαδρίτη, Imprenta clasica española, 1923-1941

Carducho Vicente, *Dialogos de la pintura*, Μαδρίτη, Imprenta de Manuel Galiano, 1865

Carilla Emilio, *Quevedo: Entre dos centenarios*, Tucumán, Universidad National de Tucumán, 1949

Castañeda James, *Agustín Moreto*, Νέα Υόρκη, Twayne publishers, 1974

Castiñeyra Blasco Selina, «El Viaje de España de don Antonio Ponz», *Anales de Historia del arte*, τχ. 2 (1990), σ. 223-304

Chaguaceda Palma Antonio, *El historiador Gonzalo Argote de Molina*, Μαδρίτη, Instituto Jeronimo Zurita, 1949

Checa Fernando, *Felipe II: mecenas de las artes*, Μαδρίτη, Nerea, 1992

Comanini Gregorio, *The figino*, Ann Doyle-Anderson και Giancarlo Maiorino (μτφ), University of Toronto Press, 2001 (Μάντοβα<sup>1</sup> 1591)

Covarrubias Sebastian de, *Tesoro de la lengua castellana o española*, Μαδρίτη, Melchor Sánchez, 1673

Crosby James, *Sueños y discursos*, Μαδρίτη, Castalia, 1993

Cuevas Julián Zarco, *Los jeronimos de San Lorenzo el real de el Escorial*, Imprenta del real monasterio San Lorenzo de el Escorial, 1930

*Curiosidades bibliograficas, colección escogida de obras raras de amenidad y erudicion*, Adolfo de Castro (επιμ.), Μαδρίτη, M.Rivadeneyra, 1855



- Delivoy P., *Voyage d'Espagne faite en l'année 1755*, Παρίσι, J.P.Costard, 1772
- Echevarría Ángel Miguel, *Flandes y la monarquía hispánica*, Μαδρίτη, Sílex, 1998
- Elliott J.H., *Imperial Spain (1469-1716)*, Λονδίνο, Edward Arnold Ltd, 1963
- Enggass Robert, *Italian and Spanish art, sources and documents*, Northwestern University Press, 1999
- Escherich Mela, «Eine politische satire von Hieronymus Bosch», *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, τόμ. 9 (1940), σ. 188-190
- Espejo Cristóbal, *Las antiguas ferias de Medina del Campo*, Βαγιαδολίδ, Maxtor, 1908
- Estrella Calvete de, *El felicissimo viaje del muy alto y muy poderoso principe don Phelippe, hijo d'el emperador don Carlos quinto Maximo, desde España a sus tierras dela baja Alemaña: con la descripcion de todos los estados de Brabante y Flandes*, Αμβέρσα, Casa de Martín Nucio, 1552
- Feijoo Jerónimo Benito, *Teatro crítico universal*, τόμ.7, Μαδρίτη, Real Compañía de Impresores, y Libreros, 1738
- Felipe II: Un monarca y su época*, κατάλογος έκθεσης (Μαδρίτη, Πράδο, 1998), επιμέλεια έκθεσης Fernando Checa Cremades, Μαδρίτη, Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 1998
- Florez Enrique, *Viage de Ambrosio de Morales por orden del Rey D.Phelipe II. A los reynos de León, y Galicia y principado de Asturias*, Μαδρίτη, Antonio Marin, 1765
- Fraenger Wilhelm, *Hieronymus Bosch*, Νέα Υόρκη, G.P.Putnam's Sons, 1983
- Fucilla G Joseph, «Concerning the poetry of Lope de Vega», *Hispania*, τόμ.15, τχ. 3 (1932)
- Gallego Julián, *El pintor de artesano a artista*, Γρανάδα, Universidad de Granada, 1976
- Garcia Catalina Juan, *Elogio del P.Fray José de Sigüenza*, Μαδρίτη, Memorias de la Real Academia de la Historia, 1906
- Gerlero de Estrada E.I, «La política oficial borbónica en las artes: Antonio Ponz y Agustín Ceán Bermúdez y el movimiento antibarroco» στο *La abolición del arte: XXI Coloquio Internacional de Historia del arte*, Μεξικό, Instituto de investigaciones Estéticas, 1998, σ. 339-351
- Gibson Walter, «Bosch's Dreams: A Response to the art of Bosch in the sixteenth century», *The Art Bulletin*, τόμ.74, τχ. 2 (1992), σ. 205-218
- Gibson Walter, *Hieronymus Bosch: an annotated bibliography*, Βοστώνη, Hall, 1983

Gilio Fabriano da, *Due Dialoghi*, Camerino, 1564

Gómez Mateo Isabel, «La pintura flamenca en el Escorial: Roger Van der Weyden, Jheronimus Bosch, Peter Brueghel y Joachim Patinir» στο *El monasterio del Escorial y la pintura: actas del simposium*, Real centro universirario Escorial-María Cristina, 2001, σ. 9-31

Gómez Mateo Isabel, «Felipe II coleccionista de el Bosco» στο *El arte en las cortes de Carlos V y Felipe II*, IX Jornadas del arte, Μαδρίτη, CSIC, 1999, σ. 335-345

Gómez Mateo Isabel, *El Bosco en España*, Μαδρίτη, Instituto Diego Velazquez del Consejo Superior de Investigaciones Cientificas, 1965

Gonzalez Martin Jose Juan, *El artista en la sociedad española del siglo XVII*, Μαδρίτη, Cátedra, 1984

Gracián Baltasar, *El Criticón*, Μαδρίτη, por Pablo de Val, 1658

Gracián Gutiérrez Ángel, *La ética en Baltasar Gracián*, Μαδρίτη, Universidad Complutense de Madrid, 1976

Guerra-Fernández, *Obras completas de don Francisco de Quevedo Villegas*, Bibliobazaar LLC, 2008

Guevara Felipe de, *Comentarios de la Pintura*, Μαδρίτη, Don Geronimo Ortega, Hijos de Ibarra y compañía, 1788

Guicciardini Lodovico, *Descrittione di tutti i paesi Bassi*, Αμβέρσα, Plantino, 1582

Gutiérrez de los Ríos Gaspar, *Noticia general para la estimación de las artes*, Μαδρίτη, Pedro de Madrigal, 1600

Hansel-Scholz Michael , «Las obras de Pellegrino Tibaldi en el Escorial: un resumen original del Arte Italiano de su tiempo», *Imafronte*, τχ 8 (1992-1993), σ. 389-401.

Harrison Charles, *Art in theory, 1648-1815*, Blackwell Publishers, 2000

Hecht Christian, *Katholische Bildertheologie im Zeitalter von Gegenreformation und Barock: Studien zu Traktaten von Johannes Molanus, Paleotti und anderen Autoren*, Βερολίνο, Gebr.Mann, 1997

Heidenreich Helmut, «Hieronymus Bosch in some literary contexts», *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, τόμ.33 (1970), σ. 171-199

Hellwig Karin, *La literarura artística española en el siglo XVII*, Μαδρίτη ,Visor, 1999

Hernandez Gonzalez Vicente, *Jusepe Martinez*, Σαραγόσα, Museo e Instituto de Humanidades «Camón Aznar», 1981

Holländer Hans Band, *Hieronymus Bosch: Weltbilder und Traumwerk*, Κολωνία, Dumont Schauberg, 1975

Honredo Rafael M., «Arte tridentino», *Revista de ideas estéticas*, τόμ. 3 (1945), σ. 443-472

Iffland James, *Francisco Quevedo and the grotesque*, Λονδίνο, Tamesis Books, 1982

Jedin Hubert, *Geschichte des Konzils von Trent*, Freiburg, Herder, 1975

Jolly Howell Penny, «Jan van Eyck's Italiann Pilgrimage: A Miraculous Floretie Annunciation and the Ghent Altarpiece», *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, τόμ.61, τχ. 3(1998), σ. 369-394

Jones R.O., *Historia de la literatura española*, Βαρκελώνη, Ariel, 1983

Justi Carl, «Die Werke des Hieronymus Bosch in Spanien», *Jahrbuch der Preußischen Kunstsammlungen*, τόμ.10 (1889)

Justi Carl, «Felipe II amigo del arte», στο *Estudios de arte Español*, Μαδρίτη, La España Moderna, 1913, σ. 1-46

Justi Carl, «La pintura flamenca en España» στο *Estudios de arte español*, Μαδρίτη, La España moderna, 1913, σ. 254-279

Kagan Richard, *Los sueños de Lucrecia: política y profecía en la España del siglo XVI*, Nerea, 2005

Koerner Joseph Leo, «Hieronymus Bosch's world picture» στο *Picturing science, producing art*, Νέα Υόρκη, Routledge, 1998, σ. 297-323

Lampson Dominicus, *Pictorum aliquot celebrium Germaniae Inferioris effigies*, Αμβέρσα, Th.Galle, 1600

Levisi Margarita, «Hieronymus Bosch y los Sueños de Francisco Quevedo», *Filología*, τόμ.9 (1963), σ. 163-200

Lewis Aled Huw, «The vision of the Knight Túngano in the literatures of the Iberian Peninsula», *Speculum*, τόμ.72, τχ. 1 (1997)

Lomazzo Paolo, *Trattato dell'arte della Pittura, Scultura ed Architettura*, Ρώμη, Saverio del-Monte, 1844

Los Santos Francisco de, *Descripcion breve del monasterio de s Lorenzo el real del Escorial*, Μαδρίτη, Imprenta Real, 1667

Macrobius, *Commentary on the dream of Scipio*, W.H.Stahl (μτφ), Νέα Υόρκη, 1952

Madrazo Pedro de, *Viaje artístico de tres siglos por las colecciones de cuadros de los reyes de España*, Βαρκελώνη, Biblioteca Arte y Letras, 1884

Mander Karel van, *Het-schilder boeck*, Ουτρέχτη, Davaco Publishers, 1969 (Χάρλεμ<sup>1</sup> 1604)

Maréchal Joseph, «La colonie espagnole de Bruges du XIV au XVI siècle», *Revue du Nord*, τόμ. 35 (1953), σ. 5-40

Maroto Silva Pilar, «Pintura y pintores flamencos en la corte de Isabel la Católica» στο *La senda española de los artistas flamencos*, Βαρκελώνη, Galaxia Gutenberg, 2009, σ. 45-62

Martinez Bermejo Elisa, *La pintura de los primitivos flamencos en España*, Μαδρίτη, Instituto Diego Velazquez, 1980

Martínez Jusepe, *Discursos practicables del nobilísimo arte de la pintura*, Μαδρίτη, Imprenta de Manuel Tello, 1866

Massing Michel Jean, «Dürer's dreams» στο *Studies in imagery: Texts and images*, Λονδίνο, The Pindar press, 2004, σ. 496-512

Matritense Arteaga de Estevan, *Investigaciones filosóficas sobre la belleza ideal, consideraba como objeto de todas las artes de imitación*, Μαδρίτη, Antonio de Sancha, 1789

Mayans y Siscar Gregorio de, *Arte de pintar*, Βαλένθια, Imprenta de José Rius, 1854

Maxwell Stirling William, *Annals of the artists of Spain*, Λονδίνο, John Ollivier,, 1848

Mazzolari Ilario, *Le reali Grandezze dell'Escuriale de Spagna*, Μπολόνια, 1648

Melero García Enrique José, *Literatura española sobre artes plásticas*, Μαδρίτη, Encuentro, 2002

Melero García Enrique José, *Arte español de la ilustración y del siglo XIX*, Μαδρίτη, Encuentro, 1998

Michiel Marcantonio, *Notizia d'opere di disegno*, Iacopo Morelli (επιμ), Bassano, 1800

Meiss Millard, «'Nicholas Algerbati' and the Chronology of Jan van Eyck's Portraits», *The Burlington Magazine*, τόμ.10, τχ 590 (1952), σ. 137-146

Molanus Johannes, *De Historia SS.imaginum et picturarum*, Λουβέν, 1594

Molina Argote Gonzalo de, *Libro de la Monteria*, Σεβίλλη, Andrea Pescioni, 1582

Monso y Martí José, *Estudios histórico - artísticos relativos principalmente a Valladolid*, Βαγιαδολίδ, Imprenta de Leonardo Miñon, 1901

Morales Ambrosio de, *Antigüedades de las ciudades de España que van nombradas en la Coránica con la averiguación de sus sitios y nobres antiguos*, Μαδρίτη, Benito Cano, 1792

Morreale Margherita, «Quevedo y el Bosco, una apostilla a los Suenos», *Clavileño* 7, τχ. 40 (1956), σ. 40-44

Mulcahy Rosemarie, *Philip II of Spain, patron of the arts*, Δουβλίνο, Four Courts Press, 2004

Nougaret J.B., *Anecdotes des Beaux-arts*, Παρίσι, 1781

Nuño Gaya J.A, *Vida de Acisclo Antonio Palomino: El historiador el pintor descripcion y critica de sus obras*, Κόρδοβα, Servicio de Publicaciones de la Excma.Diputación Provincial de Córdoba, 1956

Orellana Antonio Marcos, *Valencia antigua y moderna*, Βαλένθια, Accion bibliografica valenciana, 1923

Ortiz Domínguez Antonio, *The Golden age of Spain*, James Casey (μτφ), Νέα Υόρκη, Basic Books Publishers, 1971

Pacheco Francisco, *Arte de la pintura*, Σεβίλλη, Simon Faxardo, 1649

Pacheco Francisco, *El arte de la pintura*, Bonaventura Bassegoda i Hugas (επιμ) Μαδρίτη, Cátedra, 1990

Pacheco de Narváez Luis, *El Tribunal de la justa verganza*, Victoriano Roncero López (επιμ.), Ediciones Universidad de Navarra, 2008

Paleotti Gabriele, *De sacris et profanis imaginibus*, Ίνγκολστατ, Davidis Sartorii, 1594 (*Discorso intorno alle imagini sacre e profane*, Μπολώνια<sup>1</sup>, 1582)

Palomino Antonio, *Museo Pictorico y Escala Optica*, Μαδρίτη, Lucas Antonio de Bedmar, Impressor del Reino, 1715

Palomino Antonio, *Museo Pictorico y Escala Optica*, Μαδρίτη, Viuda de Juan Garcia Infançon, 1724

Parker Geoffrey, *Spain and the Netherlands*, Fontana Collins, 1979

Parker Mary, *Spanish dramatists of the Golden age: a bio-bibliographical sourcebook*, Greenwood, 1998

Paz Amelia de, «Gondora... y ¿Quevedo?», *Criticón*, τχ. 75 (1999), σ. 29-47

Pelayo Menéndez Marcelino, *Historia de las ideas estéticas en España*, Μπουένος Άιρες, Espasa-Calpe Argentina, 1943

Pereira-Muro Carmen, «When an image is not worth a thousand words: Divergent codes of representation of death and the afterlife in Quevedo's satirical works and the art of Hieronymus Bosch» στο *Death and afterlife in the early modern Hispanic world*, *Hispanic issues*, 2010, σ. 126-143

Pérez Portús Javier, *Lope de Vega y las artes plasticas*, Μαδρίτη, Editorial de la Universidad Complutense, 1992

Pérez Portús Javier, *Pintura y pensamiento en la España de Lope de Vega*, Μαδρίτη, Nerea, 1999

Pérez y López, *Principios del orden esencial de la naturaleza*, Μαδρίτη, Imprenta real, 1785

Periñan Blanca, *Poeta Ludens, Disparate, perché y chiste en los siglos XVI y XVII*, Πίζα, Giardini Editori e stampatori, 1979

Peyton Myron, *Alonso de Salas Barbadillo*, Νέα Υόρκη, Twayne Publishers, 1973

Pigler Andrew, «Astrology and Jerome Bosch», *The Burlington Magazine*, τόμ.92, τχ. 566 (1950), σ. 132-136

Philip Brand Lotte, «The Prado Epiphany by Jerome Bosch», *The Art Bulletin*, τόμ. 35, τχ. 4 (1953), σ. 267-293

Pfandl Ludwig, *Felipe II*, Μαδρίτη, Cultura española, 1942

Place Edwin, *La Casa del placer honesto de Alonso Jerónimo de Salas Barbadillo*, Κολοράδο, Boulder, 1927

Ponz Antonio, *Viage de España o cartas en que se da noticia de las cosas más apreciables y dignas de saberse que hay en ella*, Μαδρίτη, Por la viuda de Ibarra, 1788

Ponz Antonio, *Viage de España o cartas en que se da noticia de las cosas más apreciables y dignas de saberse que hay en ella*, Μαδρίτη, Por D.Joachin Ibarra, 1779

Puy Francisco, *El pensamiento tradicional en la España del siglo XVIII*, Μαδρίτη, Instituto de estudios politicos, 1966

Quevedo Francisco de, *Sueños y discursos de verdades descubridores de abusos, vicios y engaños en todos los oficios y estados del mundo*, Cornelli Reynier, 1679

Quevedo Francisco de, *Un heráclito cristiano, canta sola a lisi y ortos*, Βαρκελώνη, Crítica, 1998

- Quevedo Francisco de, *El Buscón*, Μαδρίτη, Edimat libros, 1999
- Quilliet Frédéric, *Dictionnaire des peintres espagnols*, Παρίσι, Chez l' auteur rue du Gros-Chenet, 1816
- Rabb K Theodore, «Predominan los gustos flamencos: reflexiones sobre el patrimonio artístico de España» στο *La senda española de los artistas flamencos*, Βαρκελώνη, Galaxia Gutenberg, 2009, σ. 83-92
- Randall Richard, «Flemish influences on sculpture in Spain», *The Metropolitan Museum of Art Bulletin*, τόμ.10, τχ. 4 (1956), σ. 257-264
- Redel Enrique, *Ambrosio de Morales: Estudio biografico*, Κόρδοβα, Imprenta del 'diario', 1908
- Rennert H.A., *The life of Lope de Vega*, Γλασκώβη, Gowans and Grey, 1904
- Ribot Luis, «¡Tan lejos! ¡Tan cerca! La difícil permanencia de Flandes en la monarquía de España», στο *La senda española de los artistas flamencos*, Βαρκελώνη, Galaxia Gutenberg, 2009, σ. 21-44
- Rodríguez Laso Nicolás, *Oración en alabanza de las bellas artes y en particular de los artistas valencianos*, Βαλένθια, Imprenta Monfort, 1799
- Rousseau Theodore, «A flemish altarpiece from Spain», *The Metropolitan Museum of Art Bulletin*, τόμ.9, τχ.10 (1951), σ. 270-283
- Salas Xavier de, *El Bosco en la literarura Española*, Βαρκελώνη, Imprenta J. Sabater, 1943
- Salazar Abdon, «El Bosco y Ambrosio de Morales», *Archivo español de arte*, τχ.110 (1955), σ. 117-138
- Sanna y Bacallar Vicente, *Monarquía hebrea*, Μαδρίτη, Ramírez, 1746.
- Sanz Sanz Virginia María, «La teoría del arte del pintor Jusepe Martínez», *Cuadernos Hispanoamericanos*, τχ. 427 (1985), σ. 83-100
- Seraller Calvo Francisco, «La huella de los flamencos», στο *La senda española de los artistas flamencos*, Βαρκελώνη, Galaxia Gutenberg, 2009, σ. 13-20
- Serraller Calvo Francisco, *Teoría de la pintura del siglo de oro*, Cátedra, Μαδρίτη, 1981
- Serralta Frédéric, «Sobre disparate y comedia burlesca en el teatro de Lope», *Criticón*, τόμ.92 (2004), σ. 171-184
- Slatkes Leonard, «Hieronymus Bosch and Italy», *The Art Bulletin*, τόμ.57, τχ.3 (1975), σ. 335-345

Tarsia Antonio Pablo, *Vida de don Francisco de Quevedo Villegas*, Μαδρίτη, Imprenta de Sancha, 1792

Teixidor José, *Capillas y sepulturas del real convento de predicadores de Valencia*, Βαλένθια, Acción bibliográfica valenciana, 1950

Tello León José Francisco, *La teoría española de la pintura en el siglo XVIII: El tratado de Palomino*, Μαδρίτη, Publicaciones del Departamento de Filosofía Práctica de la Universidad Autónoma de Madrid, 1979

*Theatro moral de la vida humana en cien emblemas con el Enchiridion de Epicteto y la Tabla de Cebes filosofo platonico*, Αμβέρσα, por la viuda de Henrico Verdussen, 1733

*The canons and decrees of the council of Trent*, Schroeder H.J (μτφ) , Tan Books and Publishers, 1978

Tolnay Charles de, *Hieronymus Bosch*, Νέα Υόρκη, Reynal and company, 1966

Unverfehrt Gerd, *Hieronymus Bosch. Die Rezeption seiner Kunst im frühen 16. Jahrhundert*, Βερολίνο, Gebr.Mann, 1980

Vasari Giorgio, *Le opere de Giorgio Vasari*, Milanesi Gaetano (επιμ), Φλωρεντία, Sansoni, 1909

Vega Lope de, *Rimas humanas del licenciado Tóme de Burguillos*, Μαδρίτη, Imprenta real, 1674

Vega Lope de, *Laurel de Apolo con otra rimas*, Μαδρίτη, Juan Gonzalez, 1630

Vega Lope de, *La Circe con otras poemas y prosas*, Μαδρίτη, En casa de la viuda de Alonso á costa de Alonso Perez, 1624

Vergara Alejandro, «Imágenes de Flandes y de España», στο *La senda española de los artistas flamencos*, Βαρκελώνη, Galaxia Gutenberg, 2009, σ. 193-214

Voelker Evelyn, *Charles Borromeo's Instructiones fabricate et supellectilis ecclesiasticae, 1577, a translation with commentary and analysis*, 1977

Ximenez Andrés, *Descripción del real monasterio se San Lorenzo del Escorial*, Μαδρίτη, Imprenta de Antonio Marin, 1764

Yarza Joaquín, «El arte de los países bajos en la España de los reyes católicos» στο *Reyes y mecenas: los reyes católicos- Maximiliano I y los inicios de la casa de Austria en España*, Τολέδο, Electa España, 1992, σ. 133-150

Zapata Luis, *Carlo Famoso*, Winston Reynolds (επιμ), Μαδρίτη, José Porrúa Turanzas, 1984



*Άπαντα αρχαίων ελλήνων συγγραφέων: Εγχειρίδιον, Πίναξ, Εννεάδες, Χρυσά Έπη*, Αντρέας Δαλέζιου (επιμ), Αθήνα, Πάπυρος, 1975

Γκραθιάν Μπαλτασάρ, *Ο Υπερκριτής*, Ηλίας Ματθαίου (μτφ), Αθήνα, Εκδόσεις Καστανιώτη, 1997

Παπανικολάου Αθηνά, «Εκφάνσεις της εθνικής συνείδησης στις ισπανικές πραγματείες περί τέχνης του 17<sup>ου</sup> αιώνα» στο *Προσεγγίσεις της καλλιτεχνικής δημιουργίας από την Αναγέννηση έως τις μέρες μας*, Αθήνα, Νεφέλη, 2008, σ. 419-437