

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS

INSTITUTO DE ARTES

Jheronimus Bosch e "As Tentações de Santo Antônio"
Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand
MASP

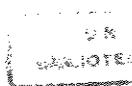
Sandra Daige Antunes Corrêa Hitner

Campinas, 1998

Este exemplar é a redação final da tese
defendida por SANDRA DAIGE
ANTUNES CORRÊA HITNER
e aprovada pela Comissão Julgadora em

10/09/98

PROF. DR. JOSÉ ROBERTO T. LEITE
PRESIDENTE



9823229

UNIDADE	BC
N.º CHAMADA	T/ UNICAMP
	H638j
V	Ex
TOMO	BC/ 35 893
PROC	395/98
	0 0 <input checked="" type="checkbox"/>
PREÇO	R\$ 11,00
DATA	19/11/98
N.º OPD	

CM-00118824-9

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA
BIBLIOTECA CENTRAL DA UNICAMP

H638j Hitner, Sandra Daige Antunes Corrêa
Jheronimus Bosch e "As Tentações de Santo Antão" :
Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand-MASP /
Sandra Daige Antunes Corrêa Hitner. -- Campinas, SP :
[s.n.], 1998.

Orientadores : José Roberto Teixeira Leite.
Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de
Campinas , Instituto de Artes.

1. Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand.
2. Arte medieval. 3. Simbolismo na arte. 4. Cronologia.
I. Leite, José Roberto Teixeira. II. Universidade Estadual
de Campinas, Instituto de Artes. III. Título

O *Corpus* deste trabalho concretiza uma
antiga busca.

Por esta razão é dedicado a

José Roberto Teixeira Leite

e

Marie Léopoldine Lievens-de Waegh.

A minha família, dedico os resultados.



Zelfportret van Hieronymus Bosch
op 56- of 57-jarigen leeftijd.
Ontleend aan De Doornenkroning,
berustend in het Escorial.

Jheronimus Bosch e “As Tentações de Santo Antônio” -Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand- MASP

AGRADECIMENTOS

---À **FAPESP**-- Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo, pela confiança e respeito à pesquisa;

---À **FAPESP**—em especial ao FUNDO DE RESERVA TÉCNICA.

---Ao prof. Dr. **José Roberto Teixeira Leite**, historiador da arte, meu orientador do Instituto de Artes da *UNICAMP*, sem o qual nunca teria sido possível esta pesquisa;

---A **Marie Léopoldine Lievens-De Waegh**, historiadora da arte e colaboradora científica honorária do *Centre International d’Étude de la Peinture Médiévale des Bassins de L’Escaut et de la Meuse* da cidade de Bruxelas que co-orientou o trabalho colocando à nossa disposição informações preciosas e estudos pessoais, ainda manuscritos, para não falar do tempo que dispendeu em exaustiva correspondência e correção dos módulos;

---Ao prof. **Roger Van Schoute** do *Laboratoire d’Étude des Oeuvres d’Art par les Méthodes Scientifiques da Université Catholique de Louvain* pelas indicações e análise de todo o material durante todo tempo da tese.

Agradecimentos à equipe brasileira:

---A **Luiz Hossaka**, curador do *MASP*, fotógrafo profissional que apostou comigo nesta idéia, investindo tempo e criatividade nas inúmeras sessões fotográficas em infravermelho, nos registros fotográficos detalhados e à luz rasante, fotos especiais para avaliação do suporte, etc., que foram incansavelmente feitas e refeitas durante esta jornada e, driblando os eventuais imprevistos, nunca negligenciou ajuda, tempo e camaradagem;

---Ao Prof. Dr. **Luiz Ludovico de George** e Prof. Dr. **Aristides Negretti**, do *Instituto de Biomédicas da USP (Departamento de Histologia e Embriologia)* por terem colaborado nesta experiência radiografando e revelando as chapas de RX;

---Ao Prof. Dr. Luiz A C. Souza do **Laboratório de Ciências da Conservação** do **CECOR** (Centro de Conservação e Restauração de Bens Culturais Móveis) *da Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte*, responsável pelas análises químicas do quadro do MASP;

---A **Geraldo Zenid** e técnico **Antonio Carlos Franco Barbosa**, do *Laboratório de Anatomia e Identificação de Madeira LAIM*, órgão do *Instituto de Pesquisas Tecnológicas I.P.T. da Universidade de São Paulo- USP*, pelo exame das madeiras do quadro (parquê, suporte, friso e moldura) executado no próprio museu;

---A **Eneida da Cunha Parreira**, restauradora do *MASP*, colaboradora do capítulo sobre o estudo em UV e responsável pelas fotografias desta modalidade.

Agradecimentos à equipe belga :

Centre International d'Étude de la Peinture Médiévale des Bassins de L'Escaut et de la Meuse:

---Especialmente à colaboradora científica e honorária, **Marie Léopoldine Lievens-de-Waegh**, historiadora da arte e ao Prof. Dr. **Roger Van Schoute** do *Laboratoire d'Étude des Oeuvres d'Art par les Méthodes Scientifiques da Université Catholique de Louvain* pelo interesse e dedicação a este trabalho;

---A **Hélène Mund** e **Cyriel Stroo**, secretários científicos do *Centre International d'Étude de la Peinture Médiévale des Bassins de L'Escaut et de la Meuse*; assim como à administradora **Karine Renmans** e **Jacques Deberghe**, bibliotecário;

Institute Royal de Patrimoine Artistique (I.R.P.A):

---A **R. H. Marijnissen**, historiador da arte, pela análise das amostras e indicações importantes;

---A **L. Kockaert**, chefe do departamento de química, pela análise de nossas amostras, parecer escrito, interesse e gentileza;

Agradecimentos à equipe portuguesa:

Estudo e restauração do tríptico *As Tentações de Santo Antão* do Museu Nacional de Arte Antiga, Lisboa:

---A **Maria Fernanda Viana** e família, restauradora chefe do quadro lisboeta, da cidade do Porto, que acompanhou os trabalhos enquanto estive em sua companhia;

---A **Dr.a Luisa Maria Alves Ribeiro**, engenheira química do *Instituto de José de Figueiredo*, responsável pela análise dos cortes estratigráficos em microquímica para restauração do quadro lisboeta, por toda atenção dispensada às nossas análises;

---A **Manuel Reis Santos**, pintor restaurador do tríptico *As Tentações de Santo Antão*, Museu Nacional de Arte Antiga, Lisboa, que participou da análise de nossas amostras.

Outros:

---A Prof.a **Dra. Hélène Verougstraete** - *Laboratoire d'Étude des Oeuvres d'Art par les Méthodes Scientifiques da Université Catholique de Louvain*.

---A todos os **professores** da UNICAMP que ministram em meu Instituto e em outros Institutos onde cursei que ofereceram colaboração, orientação e indicação das mais eficientes para o estudo de Bosch;

---Aos **professores estrangeiros** de outras Universidades que também colaboraram com muito interesse, especialmente prof. Dr. **Pablo de la Riestra**, da *Universidade de Marburg*, Alemanha;

---Às minhas amigas **Vera Lúcia Lopes Salomon**, **Maria Célia Nobre** e **Marília Marcello Braida** pela revisão gramatical;

---A **Dr.a Isabel Ribeiro**, engenheira química do *Instituto de José de Figueiredo*, em Lisboa;

Agradecimento especial:

A **toda minha família** que não poupou esforços, dedicação e paciência.

#

ÍNDICE

INTRODUÇÃO.....	6
I- ARTE E MEDIEVO.....	10
II- BIOGRAFIA.....	22
III- ESTILO	30
IV- AS TENTAÇÕES DE SANTO ANTÃO	34
Levantamento do vocabulário simbólico do quadro.....	37
Apêndice	
Vitae Patrum (Vaderboek).....	46
Leggenda Aurea (Lenda Dourada).....	48
Tentatio S. Antonii (Tentação de Santo Antão).....	50
V- TÉCNICA DOS PRIMITIVOS FLAMENGOS	
A Pintura Flamenga Medieval.....	53
O Desenho Subjacente	56
O Painel.....	59
VI- APRESENTAÇÃO TEÓRICA DOS EXAMES CIENTÍFICOS REALIZADOS NA OBRA	
A Pintura.....	62
O Suporte	65
VII - <u>ANÁLISE CIENTÍFICA:</u>	
A- CLASSIFICAÇÃO NO CORPUS.....	67
B- IDENTIFICAÇÃO.....	67
C- DESCRIÇÃO MATERIAL.....	67
<i>Forma</i>	67
<i>Dimensões</i>	68
<i>Camada protetora</i>	68
<i>Camada pictural</i>	68
a- <i>Estado de conservação</i>	68
b- <i>Espessura das camadas</i>	69
c- <i>Matéria e estrutura das camadas analisadas</i>	70
d- <i>Execução pictural</i>	71
e- <i>Desenho subjacente</i>	73
<i>Mudança de composição</i>	75
<i>Preparação</i>	78
<i>Suporte</i>	78

<i>Marcas no reverso</i>	80
<i>Moldura</i>	80
D- DESCRIÇÃO E ICONOGRAFIA	
1- <i>Assunto</i>	81
2- <i>Cores</i>	85
3- <i>Inscrições, marcas e insígnias</i>	87
E- HISTÓRICO	
1- <i>Origem</i>	
a- <i>Fontes</i>	88
b- <i>Opiniões de autores sobre atribuição e data</i>	88
2- <i>Histórico Ulterior</i>	
a- <i>Coleções e exposições</i>	96
b- <i>História material</i>	98
F- ELEMENTOS DE COMPARAÇÃO	99
G- OPINIÃO PESSOAL DA AUTORA	101
H- BIBLIOGRAFIA	109
I- TEXTOS DE ARQUIVO E FONTES LITERÁRIAS	110
Anexo.....	147
J- ILUSTRAÇÕES	151
VIII - BIBLIOGRAFIA GERAL	213

#

INTRODUÇÃO

O objetivo do presente trabalho é a análise científica da obra que se encontra no Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand- MASP- *As Tentações de Santo Antão* com o propósito de verificar se a atribuição feita ao nome do pintor Jheronimus Bosch se confirma.

O impacto da imagem de um painel como este a princípio surpreende. Após o primeiro exame, o observador confere seu vocabulário de correspondências com a natureza utilizada em pró do fantástico para finalmente hesitar no diagnóstico. Pode-se dizer que o fantástico desfigurado é a expressão do demoníaco onde está contida a surpresa da atração.

A representação do tema de *Tentações* mostra Santo Antão sendo assaltado por formas disformes, muitas vezes não evidentes (híbridas). A sensação é opressiva. Tudo é inteligível na condição de ser circunscrito. Ao mesmo tempo que tudo é *inteligível nada é compreensível*. O diabólico não pode ser evidente, pois se fosse, causaria imediata repulsão pela sua 'desnatureza'. A tentação permanece uma interrogação. As formas minúsculas e insidiosas estão ao redor do santo provocando a interrogação, e com ela a impulsão de perseguir estas formas a fim de compreendê-las. O caminho da santidade exige, no entanto, uma vontade que resista à sedução do inteligível circunscrito. E o monge lá está, imóvel, impassível; sem demonstrar a mínima tentativa de fuga. A santidade é incompatível com a fuga. Estar impassível significa intocado pelo Mal.

A disposição é idêntica a de um teatro, onde se representa uma séria peça de fundo moral (*Abele Spelen*) sobre Santo Antão Abate (251-356), um eremita taumaturgo de muito mérito para o universo cristão. Este santo foi o fundador da vida monástica e protetor de um mal muito conhecido na época: o chamado *Fogo de Santo Antão* (ergotismo, sífilis etc..). Sua história assim representada, ou melhor, da maneira como Bosch a entendia, leva os historiadores a crerem que o artista é um produto definitivo e sincero do fim do medievo e a força de seu espírito flamengo resume basicamente a alma desta época: o simbólico e o fantástico, na medida em que confirma a irrupção do maravilhoso dos finais da Idade Média, contribuindo de forma definitiva na abertura do caminho às interpretações alegóricas dos monstros, os quais, no imaginário medieval, eram um vocabulário de Deus. No maravilhoso do Ocidente medieval havia uma desumanização do universo que se dirigia para um universo animal, para um universo de monstros e de bichos; para um universo mineralógico ou também vegetal. As aparições do maravilhoso davam-se, muitas vezes, sem relação com a realidade cotidiana, mas surgiam sempre no meio dela. É talvez isso o que de mais inquietante havia

neste maravilhoso medieval: justamente o fato de ninguém se interrogar sobre sua presença sem nexos em pleno cotidiano.

No que diz respeito a cultura popular, a época privilegiava sobretudo a fé nos santos. Naturalmente Cristo e Maria eram as principais respostas a todas as súplicas, mas os santos, principalmente os eremitas, estavam muito próximos da cultura popular. Santo Antão era, por excelência, o símbolo da tentação-resistência e, com tal, parte do alfabeto de que a Igreja medieval se servia para pôr ordem no mundo, indicando ao fiel o caminho que o conduziria ao âmbito celestial.

As artes, refletindo cada vez mais as preocupações do espírito popular, sintetizavam a fé católica em imagens modelos que passavam diretamente de seu estado inanimado para as convicções, enraizando-se no espírito popular como figuras possuidoras de toda realidade que a Igreja lhes queria atribuir. A simples presença da imagem visível das coisas santas bastava para sugerir o invisível atuante; portanto, as imagens pretendiam mostrar às pessoas de espírito simples aquilo em que devia crer-se, como um “livro de iletrados”. A ingenuidade da consciência religiosa da população não carecia de provas intelectuais em matéria de fé.

Para o levantamento do vocabulário simbólico realizado nesta dissertação, fecharemos os olhos às diversas interpretações herméticas. Este tipo de análise convida a uma bibliografia extensa, conforme a linha que eventualmente o historiador aborda para interpretá-los. Esta investigação dedica-se somente a um dos temas do pintor de Bois-le-Duc: as tentações de Santo Antão, e este, por sua vez, possui incontestável caráter moral imbuído de sua essência flamenga que é basicamente o satírico e o fantástico¹.

Entre as obras “didáticas” do mestre de Bois-le-Duc, o tema sobre a vida de Santo Antão foi abordado de outras maneiras; todavia, a mais atraente e completa de todas as abordagens, pode ser vista atualmente no Museu Nacional de Arte Antiga da cidade de Lisboa. Trata-se de um tríptico dos fins do século XV, começo do XVI, onde, particularmente no painel central, pode ser vista uma representação de *Tentações* de uma forma muito semelhante àquela que vemos no acervo do MASP.

Esta obra chegou a São Paulo na segunda metade dos anos 50 como sendo uma primeira versão do painel central do tríptico lisboeta. Esta determinação havia sido estabelecida na

¹ A fonte deste levantamento será basicamente a obra de Bax, D. – *Temptations of St Anthony*, Rotterdam, 1979, A A Balkema, trad. de M.A Bax- Botha.

segunda metade dos anos 30 por um historiador de arte e um respeitável restaurador, na época Diretor da *Gemälde Sammlung Akademie der Bildende Künste* em Viena, que efetuou uma limpeza no quadro quando ele ainda pertencia a Galeria d’Atri, em Paris.

Durante os anos 70, o quadro do MASP tornou a ser objeto de análise de uma historiadora de arte flamenga que, pesquisando a fundo a obra de Lisboa, deparou-se com a brasileira e, a partir das colocações anteriormente estabelecidas pelos dois especialistas acima citados, e registradas pela historiografia da arte, ela penetrou mais profundamente no âmbito da questão sobre a autenticidade de *Tentações* de Jheronimus Bosch, no intuito de estabelecer uma tese sobre as etapas de elaboração anteriores à obra-prima lisboeta. Para a historiadora, as etapas de elaboração da obra-prima se davam da seguinte maneira: primeiramente Bosch teria pintado *Tentações* que atualmente se encontra em Merion (EUA), depois a do MASP e finalmente a de Lisboa. Todavia este levantamento se deu somente a nível estilístico, por ausência de material técnico deficiente no Brasil da época, no que concerne à investigação científica por métodos de laboratório.

Ao longo destes anos, no entanto, os historiadores da arte especialistas em Bosch, ao citar a obra de São Paulo, ou limitavam-se a acolher as opiniões destes especialistas citados acima, ou catalogavam a obra como uma mera cópia, entre muitas de igual configuração espalhadas pelo mundo (quinze oficiais). Esta controvérsia dentro da historiografia da arte permaneceu assim até hoje, e a obra paulista esteve então, extremamente vulnerável a diferentes atribuições e apreciações estilísticas, como foi o caso de algumas críticas severas que sofreu ao longo de suas exposições nacionais e internacionais.

A partir do momento que *Tentações* do MASP foi submetida a uma pesquisa científica com auxílio de métodos de laboratório, as críticas precisam ser reavaliadas.

A elaboração desta análise científica vai seguir rigorosamente um plano adotado pelos “Corpus de la Peinture des Pays-Bas Méridionaux au XVe siècle” do *Centre International d’Étude de la Peinture Médiévale des Bassins de l’Escaut et de la Meuse*, antigamente denominado de *Centre International de Recherches “Primitifs Flamands”*, em Bruxelas:

Os principais métodos científicos adotados na análise da obra compreendem *examens de superficie*, ou seja, exploração sistemática do painel a radiações que vão além do espectro visível: radiação ultravioleta e infravermelha; radiografia; registros fotográficos detalhados e à luz rasante; investigação minuciosa do suporte de madeira; e, *examen pontual* de avaliação, que

implica na retirada de amostra da tinta para análise química e dos pigmentos. Estes métodos, embora de valor relativo, revelam as primeiras conclusões sobre sua autenticidade.

Os métodos de laboratório aplicados na investigação da história da arte, embora experimentais entre os brasileiros, têm levado os investigadores a desvendar segredos irrelatáveis, cujo conhecimento permite, em geral, reconstituir as técnicas utilizadas pelos pintores, conhecer fases intermediárias de elaboração das obras, definir convenientemente os tratamentos mais adequados à sua conservação e restauro, assim como promover o desenvolvimento dentro da própria história da arte.

Deve-se destacar, no entanto, o caráter ainda experimental desta pesquisa, devido à maneira inédita como foi realizada, graças à colaboração de profissionais que se aventuraram a submeter seu nome e trabalho a estas análises, sem qualquer experiência objetiva neste campo, inaugural para os brasileiros.

Embora realizada um pouco precariamente devido a problemas de todos os tipos, como por exemplo, ausência completa de bibliografia técnica, que precisou ser totalmente importada, esta aventura conjunta nos dará os primeiros resultados materiais da principal obra de arte flamenga realizada no século XVI que temos na coleção brasileira.

Gostaríamos também de destacar que as análises realizadas na obra paulista estabelecem relações de reciprocidade com *Tentações* de Lisboa e de Merion, uma vez que esta investigação tem por objetivo contribuir para o esclarecimento sobre a autenticidade deste tema em Bosch.

#

I- ARTE E MEDIEVO

*Femme je -suis povrette et ancienne,
Qui rien ne sçai; oncques lettre ne leuz;
Au moustier voy dont suis paroissienne
Paradis paint, où sont harpes et luz,
Et ung enfer où dampnez boulluz:
L'ung me fait paour, l'autre joye et liesse...²*

O imaginário alimenta o homem e o faz agir. É um fenômeno coletivo, social e histórico. Quem se interessa pelo imaginário de uma época tem de olhar para o lado das produções características desse imaginário: a literatura e a arte³. “A letra ensina os fatos, a alegoria aquilo em que se deve acreditar, o sentido moral o que se deve fazer, o anagógico aquilo para que se deve tender”⁴, dizia a teoria atribuída a Nicolau de Lyra ou a Agostinho de Dacia. Os temas, refletindo cada vez mais as preocupações do espírito popular, sintetizavam diretamente a fé católica em imagens modelos que passavam diretamente de seu estado inanimado para as convicções, enraizando-se no espírito popular como figuras possuidoras de toda realidade que a Igreja lhes queria atribuir: “Todo ártifice tende a conferir à sua obra a melhor configuração, não em sentido absoluto, mas em relação ao fim visado”, já dizia São Tomás de Aquino (I, 91, 3).

A ingenuidade da consciência religiosa popular não carecia de provas intelectuais em matéria de fé. Em arte, a simples presença de uma imagem visível das coisas santas bastava para sugerir o invisível atuante; portanto, as imagens pretendiam mostrar às pessoas de espírito simples aquilo em que devia crer-se, como um “livros dos iletrados”, dizia Clemanges.

Para os eruditos, atribuir valor alegórico à arte significava estabelecer um paradigma religioso com a natureza, com um vivo repertório de figuras transcendendo seu significado e, para garantir a legibilidade dos signos utilizados pela arte, cita Eco, estava a capacidade medieval de apreensão das correspondências, o reconhecimento dos signos e emblemas que

² *Sou uma mulher pobre e velha / Que nada sabe;/ Não sei ler./ Na igreja da minha paróquia vejo/ O Paraíso pintado, onde há harpas e alaúdes,/ E um Inferno onde os danados serão cozidos em água fervente./ Umas causam-me horror, outras dão-me alegria e consolação.*: Versos de Villon ditos pela boca de sua mãe. *Apud* Huizinga, J. - *O Declínio da Idade Média*, Verbo, São Paulo, 1978, p.153.

³ Le Goff, J.- *O Imaginário Medieval*, Estampa, Lisboa, 1994, p.28.

⁴ “*Littera gesta docet, quid credas allegoria, / moralis quid agas, quo tendas anagogia*”. *Apud* Umberto Eco, *Arte e Beleza na Estética Medieval*, Presença, col. Dimensões, Lisboa, 1989, p.148.

vigoravam na esteira da tradição, e a tradução de imagens em seu equivalente espiritual. Pseudo-Dionísio dizia que “é precisamente da incongruência (dos símbolos) que nasce o esforço deleitoso da interpretação. É bom que as coisas divinas sejam indicadas por símbolos muito diferentes... porque é precisamente a estranheza do símbolo que o torna palpável e estimulante para o intérprete”⁵.

Nos fins da Idade Média, a fé popular dirigiu-se particularmente para os santos.

A popularidade dos santos era devida, quase sempre, a razões utilitárias, por isso a devoção raramente era desinteressada. A devoção se dirigia aos santos que tinham a reputação de advogarem junto a Deus. O culto dos santos seria a revanche do politeísmo pagão que a Igreja cristã jamais conseguiu eliminar⁶. Numerosos santos aparecem como herdeiros de deuses pagãos; substituição feita no seio da própria Igreja, e há outros estudiosos da religião que dizem que os santos da Igreja Católica representam o prolongamento direto do culto dos heróis- *Die Heiligen sind die Heroen der Antike*⁷.

A palavra latina *sanctus*, fonte de santo (it.; port.; *saint*-fr.,etc.) significa basicamente “separado do mundo profano”; já o termo germânico *Heilig* (ing.*holy*,esc.*helgi*), implica uma idéia de força. Há uma diferença de natureza moral entre o culto pagão dos heróis, que glorifica a força e os prazeres, e o culto cristão dos santos, mártires e ascetas, que exalta o sofrimento e a renúncia. O prolongamento entre os santos e os heróis seria, portanto, mais pertinente ao campo da analogia do que da identidade. Quanto ao empréstimo de mitologia, o culto dos santos não deixa de ser uma forma de politeísmo em que alguns elementos são retirados do paganismo, embora a Igreja tenha-se servido dos santos para rechaçar ferozmente os deuses pagãos, seus pais⁸.

Naturalmente Cristo e Maria eram as principais respostas a todas as súplicas, mas os santos estavam, de certa maneira, mais próximos, e tudo contribuía para os tornar muito familiares, quase vivos. Eles não ocupavam o mesmo lugar dos anjos, demônios, monstros etc. no imaginário medieval; cada santo possuía uma forma distinta e individual em afinidade com suas funções e com as devidas correspondências simbólicas. Todos eles, entretanto, exerciam um poder soberano sobre os quatro elementos: eram senhores da terra e da água, do ar e do fogo. Os animais, como os homens, também obedeciam aos santos taumaturgos e a morte dos

⁵ Em *De coelesti hier II. Apud Umberto Eco, Op. Cit.*, pp. 69,70.

⁶ Réau, Louis - *Iconographie de L'Art Chrétien*, Tome Premier, Presses Universitaires de France, Paris, 1955.

⁷ Por exemplo, Georg Wobbermin em *Religionsgeschichtliche Studien*, Berlin, 1896: “*Les saints sont les héros de l'Antiquité*”, *Apud Réau, Louis - Op. cit.* p.307.

⁸ Cfr. Réau, Louis - *Op. cit.* pp. 309-313.

santos sempre esteve acompanhada de milagres, que são verdadeiros lugares-comuns hagiográficos, estabelecendo-se o que Louis Réau chama de *telepatia obituária*.

De todas as personagens religiosas, o monge é considerado como a forma de vida mais perfeita, e entre os monges, o eremita é o mais próximo de Deus, estando, portanto, mais perto da cultura popular autêntica. “O deserto dos monges do Egito surge-nos como o lugar por excelência do maravilhoso; o monge encontra nele o demônio e de uma maneira dita inevitável, porque o demônio, no deserto, está em sua casa; mas também o monge encontra no deserto, de certo modo, o Deus que lá foi procurar⁹. A obra mais importante que fundará os grandes temas da hagiografia e da espiritualidade do deserto é a *Vida de Antão*, do grego Atanásio, Bispo de Alexandria (c.360), cujo êxito se espalhou imediatamente no Ocidente¹⁰. O deserto é o lugar que mais se afasta da cultura erudita, diz Le Goff, e é numa floresta-deserto que o eremita ombreia com os fora-da-lei. Em termos de moral feudal, a floresta é o lugar das tentações, dos embustes característicos do simbolismo do deserto e das alucinações criadas pela angústia. Penitência e revelação: eis o sentido apocalíptico do simbolismo cristão da floresta-deserto¹¹.

Os nomes dos diversos santos eram inseparavelmente ligados às diversas doenças, servindo até para as designar. A Santo Antão era atribuída a cura de uma doença muito conhecida como *fogo sagrado, doença do fogo, mal dos ardentes, fogo infernal*, denominada (século XII) como *Fogo de Santo Antão*, em homenagem ao seu curandeiro. Esta doença escurecia os membros como se eles tivessem carbonizados. E, não somente Santo Antão era o protetor e curandeiro deste mal, como também podia infligi-lo como punição, fazendo assim, parte da categoria dos “santos-vingadores”, noção extremamente complexa na história religiosa da Idade Média. Falco, dignitário da ordem, especifica que escreveu-se um volume inteiro sobre as vinganças do santo¹². Huizinga relata juras que quase atribuem a Santo Antão o papel de um demônio do fogo: ‘*Que Saint-Antoine me arde*’ (Que Santo Antão me queime!), ‘*Saint-Antoine arde le tripot*’; ‘*Saint-Antoine arde la monture*’ (Santo Antão queime o bordel!; Santo Antão, queime o

⁹ A Guillumont – “La conception du désert chez les moines d’Égypte” em *Les Mystiques du Désert*, apud Le Goff, J.—*O Imaginário Medieval*, Estampa, Lisboa, 1994, p.86, n.10.

¹⁰ Segundo Le Goff, J. - *Op. cit*, p. 85/6, o primado de Antão no eremitismo seria bem depressa contestado por S. Jerônimo, que por volta de 374 -379 escreveu, no deserto de Cálcis, na Síria, a leste de Antioquia, a *Vida de Paulo de Tebas, primeiro eremita*. “Que importam a historicidade destes dois santos, a anterioridade de um ou de outro”?, diz o autor. “Em ambos o Ocidente medieval viu os grandes modelos do ideal desértico; e Jerônimo imaginou, num rasgo de gênio, que Antão teria ido visitar, no seu retiro, com a idade de vinte e quatro anos, um Paulo mais que centenário”.

¹¹ Cf. Le Goff, J. - *O imaginário Medieval*, Estampa, Lisboa, 1994, p.97.

¹² Van Lenep, J. - *Feu saint Antoine et Mandragore*, Musées Royaux des Beaux Arts Bulletin, 1968-9, vol.1,2, p.126.

animal)---são citações de Coquillart. Também Eustache Deschamps, poeta superficial e espírito vulgar, e por essa razão fiel espelho das aspirações gerais da época, cita: '*Saint-Antoine me vent trop chier / Son mal, le feu ou corps me bouffe*' (Santo Antão vende-me o seu mal muito caro / Ele põe-me fogo no corpo)"¹³, daí várias doenças de pele terem o nome de "mal de Santo Antão". Segundo Réau, no século XVI aparecem novas doenças tais como a sífilis, desconhecidas na Idade Média. Logo, transfere-se a Santo Antão, responsável pela cura do mal dos "ardentes", o patronato dos sífilíticos, cujo número crescia intensamente¹⁴. É também muito provável que tratava-se de sintomas característicos do envenenamento das espigas de milho, doença denominada como "ergotismo". Para os botânicos este envenenamento das espigas de milho era uma pequena excrescência oblonga e venenosa formada por um cogumelo parasita. A cor variava entre o castanho claro e o castanho violeta. A súbita aparição do cogumelo nas espigas foi atribuída à passagem de um espírito maléfico nos campos. Entretanto, este cogumelo venenoso e com conseqüências desastrosas para as vítimas, era usado pelas mulheres "sábias" (ou bruxas) nos trabalhos de parto, chegando a salvar muitas vidas. É curioso notar que o cogumelo parasita se traduz em neerlandês por "moederkoren" ("moeder"-mãe; "koren"-trigo)¹⁵.

A abundância de fantasias fornecia ao espírito simples tanta matéria de desvio da pura doutrina como qualquer interpretação pessoal das Escrituras Sagradas, daí a multiplicação de santos. Isto se explica não somente pelas promoções espontâneas, não controladas pelo Papado, como também pelos vícios da linguagem e todas as contravenções literárias que eram admitidas na Idade Média. É necessário, portanto, prestar atenção nas *duplas hagiográficas*, que são mais abundantes do que se pensa. De um só santo fez-se dois ou três que levam o mesmo nome, ou nomes ligeiramente diferentes, para não citar as variantes dialéticas de seus nomes, santos fictícios que levaram os Bollandistas, nos fins do século XVI, a pesquisas científicas sobre a autenticidade dos santos e suas correspondentes hagiografias, etc...¹⁶.

Por esta razão, a história de Santo Antão Abade deve condizer com sua hagiografia, ligada principalmente aos tormentos de que foi acometido, e como os superou; com seu real mérito para o universo cristão como o fundador da vida monástica "anachoreta potens, pastor, patriarcha, magister..."e, conseqüentemente, com a posição taumatúrgica de santo protetor

¹³ Huizinga, J.- *O Declínio da Idade Média*, Verbo, São Paulo, 1978, p.159.

¹⁴ Cf. Réau, Louis - *Op. cit.*, p.378.

¹⁵ Cf. o ensaio de V. H. Bauer -*Illustrations du Feu de Saint-Antoine dans l'Oeuvre de Jerome Bosch*, na coletânea denominada *Jheronimus bosch*, Arcade, Bruxelles, 1972, p.212.

contra praga e doenças, creditada também a ele. Seu principal atributo é o porco. Esta iconografia é devida ao hábito dos Antoninos. Os membros da ordem de Santo Antão eram conhecidos por deixarem os ‘porcos de Santo Antão’ correrem livremente nas aldeias e vilas. Estes animais, identificados por um guizo pendurado, eram devorados pela população no dia da festa do santo (17 de janeiro).

Apesar das hagiografias da Idade Média não se prenderem a qualquer tipo de escrúpulo de verdade histórica, Santo Antão Abade é símbolo por excelência da tentação-resistência, e como tal é o alfabeto de que a Igreja se serve para pôr ordem no mundo pois, fundamentalmente, simboliza o caminho da recompensa que vai remeter os homens ao âmbito celestial :

**En nēmermeer mēsche en
sal ūwonnēsyn van dē viār oft vā sijn
tēpractien die mijne gebūdhede pallie
voor oghē neemt en aēroept om hul
pe. en vint hi hē te scer getēperr. lope
ouder die stādaert mijns cruce maken
de et cruce voor hem en spuwe nadē
māt seggēde. vliet vā mī oloseviant.
en bīdt mī om mī hulpe. en terstōt sal
hi hē vindē ūtroost vā mī. Alē bleck
vā sinte Marthons en vā veel heilige
Wat sinte Marthons se. Die gerrou
we god en laet niemāt tēpterē mee
vā in sijn macht en is te wērdnāē doet
hi ; h best**

Tradução: “Aqueles que querem contemplar minha santa Paixão não serão jamais vencidos pelo Inimigo [quer dizer, o diabo] e suas tentações. Que aquele que se encontra no ponto de sucumbir às tentações ponha-se sob a proteção de minha cruz; que ele faça um sinal da cruz e que ele cuspa no Inimigo ordenando que se vá. E se o homem me chama em seu socorro, imediatamente será consolado por mim. A vida de Santo Antão e de tantos outros santos assim o comprovam. Pois santo Agostinho afirma que o Bom Deus não tolera, de modo algum, que um homem seja tentado acima de suas forças, estabelecendo que ele faça o possível para resistir às tentações”.

O livro do Amor de Deus (Dat boecxken vanden minne gods), Anvers, cerca de 1520, penúltima página do caderno c¹⁷.

O conhecimento dos “feitos” de Santo Antão é indispensável para que se dê conta da representatividade deste tema, e também sua súbita manifestação durante os séculos XV e XVI. As três hagiografias de Santo Antão recolhidas das obras *Vitae Patum* (Vaderboek), *Legenda Aurea* (Lenda Dourada) e *Tentatio S. Antonii* (retirada da versão árabe traduzida

¹⁶ Para estudo aprimorado deste tema, vide Réau, Louis- *Iconographie de L'Art Chrétien*, Tome Premier, Presses Universitaires de France, Paris, 1955, cap. II, p. 314 em diante.

¹⁷ Tradução retirada do francês publicada em Marijnissen, R.H - *Le probleme Jerome Bosch*, da coletânea *Jheronimus bosch*, Arcade, Bruxelles, 1972, p.85 .

por Alphonse Bonhome na *Analecta Bollandiana*) podem ser lidas nesta dissertação (Cfr. Apêndice, pp. 46-52) ¹⁸.

De acordo com a opinião de muitos especialistas, um grande número de edições das *Vitae Patrum* e da *Legenda Aurea* testemunham que estes trabalhos eram favoritos nas leituras dos Países Baixos durante o século XV. Como Bosch possivelmente os lia na sua linguagem materna, é, portanto, natural presumir que os tenha consultado para pintar suas *Tentações*. As vidas dos santos, as representações dos Mistérios, as farsas sobre os temas diabólicos são simbolismos que influenciavam a arte da época, acentuando, até o exagero, certas máscaras vulgares.

No fim do medievo há a irrupção do “maravilhoso”. Uma das características do maravilhoso é o fato de ele ser produzido por forças ou seres sobrenaturais e múltiplos. Segundo Le Goff, no tocante à cultura *erudita*, o termo *mirabilis* era muito empregado na Idade Média e tinha, aproximadamente, o sentido que a palavra “maravilhoso” tem para nós. Etimologicamente em *mirabilia* há a raiz *mir* (*miror mirari*) que implica em algo de visual. Se ligarmos etimologicamente o maravilhoso às raízes visuais, há nele um traço fundamental: a noção de aparição. Como o milagre se opera por intermédio dos santos, estes encontram-se em tal situação que o aparecimento do milagre por sua intervenção é previsível.

Jheronimus Bosch é também o artista que vai contribuir de forma definitiva na abertura do caminho às interpretações alegóricas de monstros. O monstro se propagou sobretudo após 1250. Era uma presença particularmente freqüente desde a primeira metade do século XIV na maioria dos grandes berços góticos. Mas é sem dúvida a Idade Média que inaugurou suas formas.

No imaginário medieval, estes vinham a ser um vocabulário de Deus. Os *monstros*, dizia Cícero no “De Divinatione”, chamam-se assim porque *monstrant*, ou *demonstrant*, admoestam. Kappler¹⁹ recordando Benveniste escreve que “...na doutrina dos presságios, um monstro significava um ensinamento, uma advertência divina”. A maior autoridade no assunto, Aurélio Agostinho, nem cogitava sobre sua existência. Suas reflexões calcavam-se no *porquê* da existência do monstro, ou seja, no exercício de sua função no admirável contexto da Criação, na qual Deus não erra; mas é no princípio do erro, que é o pecado, que o monstro foi introduzido pelo homem. O monstro existe porque e enquanto *deve* existir: não é anulação; pelo contrário, é a confirmação da ordem divina da criação, no interior da qual,

¹⁸ Os trechos recolhidos são adequados somente à explicação do painel central de *Tentações*.

¹⁹ Kappler, Claude - *Demoni Mostri e Meraviglie alla fine del Medioevo*, Sansoni Ed. Firenze, 1983.

conforme Cícero, possui a função de ‘mostrar’, de ‘manifestar’, de ‘predizer’ aquilo que é e será, ou mesmo, aquilo que poderá ser do homem. Dizia o padre Siguença²⁰:

“...pois existem muitas alegorias e metáforas a serem exprimidas dos salmos e dos profetas, sob a forma de animais mansos, bravos, corajosos, selvagens, preguiçosos, astutos, cruéis, carnívoros, (os que existem) para carga e para o trabalho, para o mimo, para a recreação e ostentação, objeto de desejo dos homens por inclinação ou costume, e o cruzamento que fazem entre de uns e outros, tudo está posto aqui (na obra de Bosch) com admirável propriedade. O mesmo sobre as aves e peixes e répteis, que formam os livros divinos. Aqui também se entende aquela transmigração das almas que Pitágoras e Platão e outros poetas inventaram e assim escreveram as douradas fábulas destas metamorfoses e transformações, que não pretendiam outra coisa senão mostrar-nos os maus costumes, hábitos e crenças corrompidas com que se embelezam as almas miseráveis dos homens que, pela sua arrogância, são leões; por seu espírito de vingança, são tigres; por sua luxúria, mulas, cavalos, porcos; pela sua tirania, peixes; pelo seu orgulho, pavões; pela sua sagacidade e falsidade, raposas; pela gula, macacos e lobos; por insensibilidade e malícia, asnos; por simplicidade bruta, ovelhas; por travessuras, cabritos, e outros tais acidentes e formas que...edificam este ser humano... e tudo para um fim tão pequeno e tão vil, como é o gosto de uma vingança, de uma sensualidade...” (tradução livre).

A hibridação e a fusão do homem com o animal é de onde mais facilmente procede o fantástico. Há uma desumanização do universo que se dirige para um universo animal, para um universo de monstros e de bichos, para um universo mineralógico e vegetal: Segundo Lascault²¹, “o desvio da natureza que o monstro representa cessa de ser uma transgressão verdadeira e própria nos confrontos das ordens naturais; é puramente um jogo pueril e extravagante feito com brinquedos provenientes do mundo; construir um monstro significa perverter aquilo que podemos chamar o *puzzle* de Deus”.

As aparições do maravilhoso dão-se, muitas vezes, sem relação com a realidade cotidiana, mas, surgem no meio dela; e é talvez isso o que de mais inquietante há neste maravilhoso medieval: justamente o fato de ninguém se interrogar sobre sua presença sem nexos em pleno cotidiano.

A Igreja cristã arrastou o maravilhoso, por um lado, para o milagre e, por outro, para uma representação simbólica e moralizante (p. e., o tema de “Tentações”, muito célebre na Idade Média, através das homilias e dos sermões, versavam sobre os demônios grotescos e

²⁰ Frei Jose de Siguença, *Terceira parte de la Historia de la Orden de S. Geronimo*, Madrid, 1605. Tradução da autora, retirado do texto espanhol original publicado em R.H. Marijnissen, *Jheronimus bosch*, Bruxelles, Arcade, 1972, pp. 31,32 e do francês publicado em Charles de Tolnay, Bâle, Holbein, 1937, Apêndice, pp.79,80.

²¹ Lascault, G., - *Le monstre dans l'art occidental*, Paris, 1973, p.179. Apud Claude Kappler - *Demoni Mostri e Meraviglie alla fine delMedioevo*, Firenze, Sasoni Editore, 1983, p.108, n.5. Tradução livre.

terrificantes dos Mistérios. Siguença²², fazendo alusão às obras de Bosch, dizia que“...ele as pintava como *um espelho* que devia guiar os cristãos”). Os viajantes, por sua vez, também faziam sua contribuição ao maravilhoso medieval determinando modos diferentes de observar a realidade: há elementos verdadeiramente extraordinários descritos em seus relatos de viagem: o mundo (já) estava a tal ponto saturado de coisas assombrosas que era sempre possível encontrar uma maravilha convincente parecida com aquelas já narradas. Não podemos esquecer que o maravilhoso é sempre um estrangeiro inatingível, pois a exclusividade é a condição do estupor e da admiração; daí o caráter diverso das narrativas dos viajantes tri-quadrocentescos, uma das mais estupefatas criações do espírito humano medieval.

A especulação sobre a transformação de todo este contexto em arte devia enlouquecer a imaginação fantástica de Bosch, fornecendo todas as “metonímias e sinédoques de seu pincel” (Gossart).

#

Por volta dos anos 1450, a época que Bosch nasceu (cfr. II, Biografia, p.22), os Países Baixos formavam uma união de pequenas províncias cuja expansão ligava-se à história dos duques de Borgonha. Estes, por sua vez, tinham unido, sob seu poder, um número de províncias com diferentes histórias, instituições e linguagens, desde o século XIV. Sob Felipe, o Bom (1419-1467), a prosperidade estampava-se no esplendor e luxo desta corte, que superava qualquer outra contemporânea²³. A extraordinária fortuna do ramo borgonhês dos Valois transplantado para Flandres já tivera, na realidade, como base, a riqueza das cidades flamengas e o Brabante, cuja nobre população era a mais belicosa e a mais laboriosa do norte. Esta prosperidade podia ser observada no viço cotidiano, especialmente sob Carlos, o Temerário (ascensão 1467-1477), cuja corte possuía prestígio político, grande esplendor artístico e saúde da burguesia, sempre procurando imitar a conduta de seus soberanos. Em 1472, ‘s-Hertogenbosch contava com 2.351 lares e 2.733, em 1480²⁴. Segundo Guicciardini, lá eram feitas grandes quantidades de tecidos de lã, e cerca de 2000 peças eram “exportadas”

²² Frei Jose de Siguença, *Terceira parte de la Historia de la Orden de S. Geronimo*, Madrid, 1605, *apud* Charles de Tolnay, *Hieronymus Bosch*, Bâle, Holbein, 1937, p.71, n.150.

²³Para estudo aprimorado, consultar Chastellain,--*Oeuvres de Georges*, ed. Kervyn de Lettenhove, 8 vols., Bruxelas, 1863-66. Chastellain, flamengo de nascimento, tinha vivido lado a lado com o poder e a riqueza inigualáveis dos burgueses daquela região.

para os países vizinhos, para não citar a qualidade atribuída à cidade, na fabricação de facas de corte²⁵.

Sob o Duque Felipe, o Belo (ascensão 1493), as Províncias estavam unificadas por um sistema representativo comum, principalmente através das corporações que, naquela época, já exerciam um papel muito importante e aos poucos transformavam-se num moderno meio de vida. Em 1515 Carlos (V), um dos seis filhos de Felipe, o Belo e Joana, a louca, herdeira de Castela e Aragão, filha dos reis católicos Fernando e Isabel, assumiu a regência dos Estados, nos Países Baixos, aos quinze anos. Bosch morre um ano depois, em 1516 (cfr. II, Biografia, p.22).

A mentalidade ideológica do homem medieval estabelecia uma forte relação com os feitos da nobreza belicosa e cortesã e com o domínio da religião e, pode-se dizer que a alma flamenga medieval praticava uma maneira particular de devoção, tanto ao rei quanto à Igreja. Vejamos:

A coexistência da devoção e da mundanidade na mesma pessoa era uma das características do Duque Felipe, o Bom. “O duque, famoso pela sua *moult belle compagnie* de bastardos, suas festas extravagantes, sua política ambiciosa, e ainda pelo seu orgulho não menos violento que o seu temperamento era, ao mesmo tempo, profundamente devoto. Tinha o costume de permanecer no oratório depois da missa durante muito tempo, e de ficar a pão e água quatro dias por semana”²⁶.

Era uma civilização onde se dava público espetáculo de luxúria e piedade, ao mesmo tempo em que vivia-se segundo um ritual de devoção e crença em Deus, nas suas recompensas e castigos, perseguindo ideais morais que se transgrediam com extrema facilidade e candura. Georges Chastellain conta-nos que Carlos, o Temerário, quando chegou à Holanda, tomou conhecimento que seu pai, o Duque Felipe, o Bom, havia se apropriado de todas as pensões e rendimentos que lhe pertenciam. Chamou, portanto, imediatamente toda sua corte, mesmo os cozinheiros e, em um comovido discurso, comunicou-lhes toda aquela desventura, insistindo no respeito pelo seu pai e na sua inquietação pelo bem estar da comunidade. Pediu, então, que todos os que tivessem meios para viver ficassem junto dele à espera de melhores tempos e que os desprivilegiados fossem embora e só voltassem em condições restabelecidas. Ouviram-se então gritos e soluços e em uníssono proclamaram: “Todos nós, meu senhor, viveremos e

²⁴ Gossart, M. – *Jérôme Bosch – le “faiseur de Dyables” de Bois le Duc*, Lille, Imprimerie Centrale du Nord, 1907, p.23.

²⁵ Cf. Guicciardini, M.L.- *Description de Touts les Pays-Bas*, s.e., Amsterdam, 1567.

²⁶ *Apud* Huizinga, J.- *O Declínio da Idade Média*, Verbo, São Paulo, 1978, p.166.

morreremos contigo”. Profundamente comovido, Carlos aceitou a devoção deles: “Pois bem, ficai e sofrei, e eu me sacrificarei por vós...”. Os nobres, então, ofereceram-lhe o que possuíam e, desse modo, continuou tudo como antes, sem faltar um pedaço de galinha naquela corte famosa pela sua cozinha pantagruélica²⁷.

O que caracterizava o cotidiano popular do medievo eram os contrastes violentos que, de forma impressionante, emprestavam à vida da população um tom de excitação, com tendências a produzir uma perpétua oscilação entre o desespero e a alegria descuidosa; entre a crueldade e a ternura : a solenidade da chegada dos príncipes que, num espetáculo formidável, punham à vista do povo todos os recursos que a arte e o luxo de suas condições podiam propiciar, tinha um efeito teatral semelhante ao das execuções atrozes. A cruel excitação e a rude compaixão suscitadas por uma execução, basicamente constituíam o fermento espiritual da população. Huizinga assinala que, em Bruxelas, por exemplo, um jovem incendiário e assassino foi colocado dentro de um círculo de feixes de lenha a arder e, atado a uma corrente que girava em torno de um eixo, dirigia aos espectadores apelos comoventes. “E, de tal modo enterneceu os corações, que todos desataram a chorar e sua morte foi considerada como a mais bela que já se viu”²⁸. O povo, tomado de respeito pela realeza, aplicava um constante intercâmbio dos termos religiosos e profanos simplesmente depreciando a simbologia sagrada em seu uso cotidiano. Molinet registra que o povo de Bruxelas emocionado de ternura ao ver entrar na cidade Maximiliano I acompanhado de seu pai e de Felipe, o Belo, seu filho, exclamava: “Ali vai a imagem da Trindade, o Pai, o Filho e o Espírito Santo”. Os duques, então, oferecem uma coroa de flores a Maria de Borgonha, digna da imagem de Nossa Senhora, *sechuse la virginité*²⁹.

O cotidiano medieval conhecia dois extremos: a punição pungente e o perdão. Os habitantes de Bruges, em 1488, conta Huizinga, sob a regência “provisória” de Maximiliano, “não se cansavam de ver torturas infligidas a magistrados suspeitos de traição num tablado erguido no meio do mercado. Negava-se aos desafortunados o golpe de misericórdia implorado por eles, a fim de que o povo pudesse continuar a deleitar-se com seus tormentos”³⁰. Segundo Umberto Eco³¹, a cultura medieval não pode justificar a contradição. Ela deve ser empiricamente tolerada, e é a partir desta tolerância que a consciência vivia num

²⁷ Cfr. Huizinga, J. - *Op. cit.* p.19.

²⁸ *Apud* Huizinga, J.- *O Declínio da Idade Média*, Verbo, São Paulo, 1978, p.15.

²⁹ *Excetuando a virgindade*. Em Huizinga, J. - *Op. cit.*, p.146.

³⁰ Em Huizinga, J. - *Op. cit.* p.25.

³¹ Eco, U. - *Arte e Beleza na Estética Medieval*, Coleção Dimensões, Presença, Lisboa, 1989.

curto circuito espiritual. A tristeza ocupava relevância no espírito pois, para o homem medieval, a alma trazia a marca do pecado e este provocava nela as devidas câimbras do remorso.

A doutrina religiosa medieval filiava as raízes de todo mal no orgulho, que provinha do orgulho de Lúcifer, autor de todo mal, e na luxúria, que ligava-se ao universo mundano e estabelecia relação com a natureza humana e a carne. Nesta época, o corpo é a prisão da alma e mais que sua imagem habitual, é a sua definição. O horror ao corpo culmina nos seus aspectos sexuais. O pecado original, pecado de orgulho intelectual, de desafio intelectual a Deus, foi transformado, pelo cristianismo medieval, em pecado sexual. A abominação do corpo e do sexo atinge o cúmulo no corpo feminino. De Eva à feiticeira do final da I.M., o corpo da mulher é o lugar de eleição do Diabo³².

Para reparar “lepras da alma”, em 1484, o Papa Inocêncio VIII lança uma *Bula* investindo dois inquisidores, James Sprenger e Henry Kramer, contra aqueles que negligenciaram a própria salvação desgarrando-se da Fé Católica e entregaram-se a depravações heréticas. Estes inquisidores, com plenos poderes de atuação, vão teorizar, em uma obra denominada *Malleus Maleficarum*, ou O Martelo das Feiticeiras, uma chacina inquisitorial feita em nome do zelo teológico, dirigido, principalmente, às bruxas. Seu texto é alimentado pelo ódio às mulheres, pela misoginia, em função da qual são atribuídas a elas características desbadoras (*Femina*, vem de *Fe* e *Minus*, por ser a mulher sempre mais fraca em manter e em preservar a sua fé—*Malleus*, I, Q. VI). E assim, o *Malleus Maleficarum* praticamente torna-se a continuação popular do segundo capítulo do Livro do Gênesis. A consequência disto foi uma “caça às bruxas”. As determinações que permitiram esse expurgo e que centralizam o pensamento do *Malleus* são as seguintes:

- 1- O demônio, com a permissão de Deus, procura fazer o máximo de mal aos homens a fim de apropriar-se do maior número possível de almas.
- 2- E este mal é feito prioritariamente através do único “lugar” onde o demônio pode entrar, pois o “espírito [do homem] é governado por Deus, a vontade, por um anjo, e o corpo pelas “estrelas” (Parte I, Questão I). E porque as estrelas são inferiores aos espíritos e o demônio é um espírito superior, só lhe resta o corpo para dominar.
- 3- E este domínio lhe vem através do controle e da manipulação dos atos sexuais. Pela sexualidade o demônio pode apropriar-se do corpo e da alma dos homens. Foi pela

³² Cfr. Le Goff, J.- *O imaginário Medieval*, Estampa, Lisboa, 1994, p. 145,146.

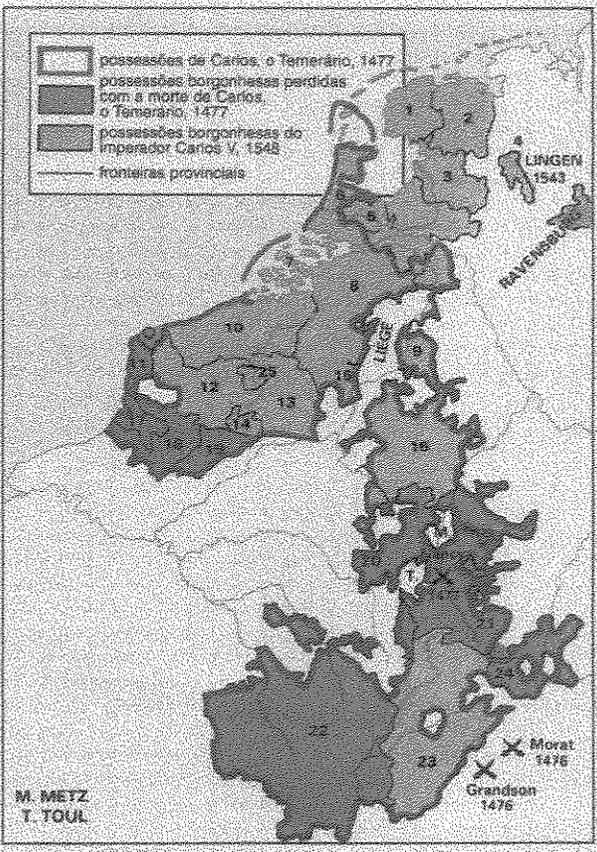
sexualidade que o primeiro homem pecou e, portanto, a sexualidade é o ponto mais vulnerável de todos os homens.

- 4- E como as mulheres estão essencialmente ligadas à sexualidade, elas se tornam as agentes por excelência do demônio (as feiticeiras). E as mulheres têm mais convivência com o demônio “porque Eva nasceu de uma costela torta de Adão, portanto nenhuma mulher pode ser reta “(I,6).
- 5- A primeira e maior característica, aquela que dá todo o poder às feiticeiras, é copular com o demônio. Satã é, portanto, o senhor do prazer.
- 6- Uma vez obtida a intimidade com o demônio, as feiticeiras são capazes de desencadear todos os males.
- 7- E todos estes males são mais hediondos do que os próprios pecados de Lúcifer quando da rebelião dos anjos e dos primeiros pais por ocasião da queda, porque agora as bruxas pecam contra Deus e o Redentor (Cristo), e, portanto, este crime imperdoável só pode ser resgatado com a tortura e a morte³³.

Conclusão; o fenômeno da queima de mulheres vivas em fogueiras, generalizado em toda a Europa, mas dirigido principalmente para o norte, mostraram estimativas estarrecedoras.

#

- 1 Frísia: comprada 1523-4
- 2 Groningen: adquirida por negociação 1536
- 3 Overijssel: adquirida por negociação 1536
- 4 Gelderland: conquistada 1473, perdida 1477; conquistada 1481, perdida 1492; conquistada novamente 1543
- 5 Utrecht: adquirida por negociação 1536
- 6 Holanda: adquirida através de tratado 1433
- 7 Zelândia: adquirida através de tratado 1433
- 8 Brabant: herdada 1404
- 9 Limburg: recebida como presente 1596
- 10 Flandres: recebida como dote 1384
- 11 Boulonnais: cedida por tratado 1435, perdida 1477
- 12 Artois: recebida como dote 1384, perdida 1477, devolvida 1493
- 13 Hainaut: adquirida através de tratado 1433
- 14 Cambrai: conquistada 1543
- 15 Namur: comprada 1429
- 16 Luxemburgo: herdada 1451
- 17 Ponthieu: cedida por tratado 1435, perdida 1477
- 18 Amiens: cedida por tratado 1435, perdida 1463, devolvida 1465, perdida 1477
- 19 Vermandois: cedida por tratado 1435, perdida 1463, devolvida 1465, perdida 1477
- 20 Bari: conquistada 1475, perdida 1476
- 21 Lorena: conquistada 1475, perdida 1476
- 22 Borgonha: herdada 1363, perdida 1477
- 23 Franco-Condado: recebido como dote 1384, perdido 1477, devolvido 1493
- 24 Alsácia: parcialmente conquistada 1469, perdida 1477
- 25 Tournai: conquistada 1521



HIERONYMO BOSCHIO PICTORI.
*Quid sitiale, Hieronymus Pictor: A sicuti Tili Diti amari
 Illuculi tunc atrament' quid: Cuiusmodi panti' resiste,
 Palleris ves' panti' tenent' si: T' arat'isq' dem' ma' quanda
 Spella B'chi' redim'is' et' his: Quisq' habet' f'm' un'us d'vini
 Tuu' p'one' d'et' p'p'os' d'vini*
 Portrait de Bosch reproduit dans le recueil de Lamponius, édité à Anvers en 1572 (voir p. 10, et aussi la traduction des vers latins).



Portrait de Bosch extrait du "Recueil d'Arras" (Fo. 275) (Bibliothèque de la Ville d'Arras).

II - BIOGRAFIA

No que diz respeito à vida de Jheronimus Bosch, a literatura moderna se baseia, principalmente, nos dados fornecidos pelos arquivistas brabantinos C. R. Hermans, A. Pinchart, M. Van Zuijlen, Jan Hezenmans, H. J. Ebeling e J. Mosmans. Como explica Pe. Gerlach³⁴, estes arquivistas tiveram grandes méritos, entretanto, carregam parte da responsabilidade pelas numerosas inexatidões que se encontram em muitos autores, porque todos eles se serviram de uma publicação feita em 1860 pelo arquivista bruxelense A. Pinchart, que por sua vez recebeu informações de M. Van Zuijlen, arquivista de Bois-le-Duc. Ainda segundo este autor, as fontes fidedignas que possuímos para o estudo da vida de Bosch dividem-se em duas categorias: a primeira, para abordagem do pintor como cidadão de 's Hertogenbosch, deve-se remeter às contas da cidade e o *Protocol* de Bosch (registros oficiais da paróquia); os manuscritos de Peter Van Os, secretário da cidade; e as crônicas de Molius e Cuperinus (registros privados-Biblioteca *Provinciaal Genootschap*). Já para o estudo biográfico de Bosch como membro da Confraria de Nossa Senhora, deve-se remeter às contas e aos registros da Confraternidade (*Liber obitus fratrum*). Os estudos de Pe. Gerlach apontam sérias intervenções nos aspectos científicos das publicações dos arquivistas, portanto, para descrever esta biografia, serão usados, em sua maioria, os apontamentos de Dirk Bax³⁵.

O rigor exato do nome de Bosch é sempre posto em dúvida já desde seu registro em arquivos antigos e como foi chamado pelos historiadores ao longo do tempo. Entre os cronistas espanhóis, por exemplo, se encontra *Géronimo Bosco* e *Bosque*. Em Guevara e Jose de Sigüenza, *Del Bosco. Bosqui* no inventário do Prado de 1574, *Bos di Ertoghen-Bosc* em Vasari e *Bos* também para Sandrart. Encontraremos *Girolamo Bosco di Bolduc* em Guicciardini, e *Jeronimus Van Aecken, dito Bosch* em Pinchart, entre outros. Através dos registros que pertenciam à sociedade de Bois-le-Duc retirou-se *Hieronimus Aquens alias Bosch*.³⁶ Os quadros que portam o monograma do artista são assinalados *Jheronimus bosch*.

Segundo Bax, o verdadeiro nome de Bosch era *Jheronimus van Aken*, mas ele próprio se

³³ Kramer, H. e Sprenger, J.- *O Martelo das Feiticeira s- Malleus Maleficarum*, Rosa dos Tempos, Rio de Janeiro, p.16.

³⁴ Père Gerlach, O. F. M. C.A. P. - *Les sources pour l'étude de la vie de Jérôme Bosch*, Gazette des Beaux Arts LXXI, Février, 1968, pp. 100-116.

³⁵ Bax, Dirk- *Temptation of St Anthony*, translated by M. A. Bax-Botha, Rotterdam, A A Balkema, 1979.

³⁶ Descoberto por M. Van Zuylen, no *Register der Namen ende wapenen der heeren beëdigde broeders soo geestelyke als wereltlyke van de Illustre Lieve Vrouwe Broederschap*, fólio 76 em uma inserção de caligrafia rápida mas que possuía uma subscrição. *Apud* Maurice Gossart *Jérôme Bosch, Le "faiseur de Dyables" de Bois-le-Duc*, Lille, I.C.N.,1907.

auto assinava ‘*Jheronimus bosch*’. Em documentos contemporâneos a referência a seu nome é feita por “*Jeroen*”, “*Jeronimus*” ou “*Joen*” (genitivo “*Joenen*”; também ocorrendo “*Joemen*”, como dativo do não documentado “*Joem*”). Um registro de contas menciona *Jheronymi van Aken, scilder ofte maelder, die hem selve scrijft Jheronymus Bosch* [Jheronymi de Aken, pintor, que se auto assina Jheronymus Bosch]³⁷.

O sobrenome Van Aken era, desde 1250, muito comum no lugar, vindo desta saga o nome do pintor Jan van Aken, seu avô. Este Jan teve quatro ou cinco filhos e todos os rapazes tornaram-se pintores. O pai de Jheronimus chamava-se Antonius, e, sabemos, era pintor. Morreu em 1478/9 e foi casado duas vezes. A primeira com Aleid, filha do alfaiate Bartholomeus van der Mijnnen. Dela nasceram quatro crianças: Jan (morto em 1498/99), Antonius (morto em 1495/96), Goessen (morto antes de 1502) e Jeroen (morto em 1516)³⁸. Não sabemos quando Aleid, mãe de Bosch, morreu; ela estava viva em 1458. O ano de nascimento de suas quatro crianças não é conhecido. Esta referência consta na obra de Carel van Mander (Hymans, I, p.169) com a seguinte ressalva sobre o mestre: “...mais je n’ai pu apprendre ni la date de sa naissance, ni celle de sa mort” ficando, portanto, seu nascimento por conta da atribuição ao ano de 1450³⁹ que foi estabelecida através de uma imagem provinda da coleção de Lampsonius, conhecida em 1552 em Antuérpia, sob o título de *Pictorum aliquot celebrium Germanicae inferioris effigies*⁴⁰. De acordo com J.H. Plokker⁴¹, este falso retrato gravado por Jérôme Cock que apareceu na coleção de Lampsonius, se trata de uma réplica medíocre de um outro retrato atribuído a Bosch, em Arras. Plokker é peremptório quando diz que o desenho de Arras também não é o retrato e muito menos o

³⁷ Cf. Bax, Dirk- *Temptation of St Anthony*, translated by M. A Bax-Botha, Rotterdam, A A Balkema, , 1979, p.1, nota 2, mediante Hezenmans, *Warande*, p.296. Ambos os apelativos *die maelder*, ou *die scilde* significam o pintor.

³⁸ O que sabemos sobre Bosch e a família foi extraído da *Rekeningen van de Illustre Lieve-Vrouwe Broederschap te ‘s-Hertogenbosch* (Relatos da Ilustre Fraternidade de Nossa Senhora em ‘s-Hertogenbosch). Estes relatos anuais corriam regularmente de 24 de junho (dia de S.João) a 24 de junho. A irmandade tinha sido fundada em honra de Santa Maria desde 1318, entretanto, a comunidade provavelmente já existisse antes desta data. *Apud* Bax, Dirk- *Temptation of St Anthony*, translated by M. A Bax-Botha, A A Balkema, Rotterdam, 1979, Introduction, p.1, nota 3.

³⁹ Uma gravura do Cabinet des Estampes de Bruxelles traz uma nota manuscrita indicando que Bosch pintava já em 1450. Como a nota é anônima, foi desprezada pelos estudiosos. *Apud* Maurice Gossart *Jérôme Bosch, Le “faiseur de Dyables” de Bois-le-Duc*, Lille, I.C.N.,1907, p.22, n.2.

⁴⁰ Sob o retrato podia-se ler os seguintes versos: “*Hieronymo Boschio Pictori/ Quid sibi vult, Hieronyme Boschi/ Ille oculus tuus attonitus? Quid/ Pallor in ore? Velut lemures si et / spectra Erebi volitantia coram/ Aspiceres? Tibi Ditis auari/ Crediderim patuisse recessus/ Tartareasque domos; tua quando/ Quicquid habet sinus imus Auerni/ Tam potuit bene pingere dextra*”. (Ó, Jerônimo Bosch, artista-pintor./ Jerônimo Bosch, o que é que esconde/ Teu rosto pálido, como se visse espectros/ que se erguem do Tártaro?/ Eu seria muito tentado a crer que o ávido Plutão/ tenha te dado livre acesso às suas tenebrosas moradas/ Pois a tua mão pôde juntar tão bem/ tudo o que existe no mais profundo do Averno).

⁴¹ Cfr. seu ensaio *Jerome Bosch et sa Vision du Monde*, na obra *Jheronimus bosch*, Bruxelles, Arcade, 1972, p.192.

autoretrato de Bosch. Observando bem, nenhum dos autores mais conceituados do século XVI que falaram do pintor, ou seja, De Guevara, Guicciardini, Van Vaernewijck, Vasari, De Molina, Lomazzo etc. citaram um retrato ou um autoretrato do mestre. Em Du Hameel e Bruegel também não encontramos qualquer alusão. Foi somente quarenta e cinco anos depois da morte do pintor que este desenho apareceu na coleção do pintor genealogista Jacques Lebourcq. Ele possuía, de acordo com Mosmans, uma pasta contendo duzentos e setenta e cinco retratos redesenhados por ele mesmo a partir de retratos de figuras reais e celebridades. Depois de sua morte, em 1573, a pasta tornou-se propriedade do Museu de Arras. É possível, ainda segundo Plokker, que se tratasse provavelmente de Hieronimus Jannen Goessenzoon Van Aken que, por volta de 1550-1560, já na meia idade, morava na Waterstraat e ali tinha seu ateliê. Também é possível que se tratasse de um desenho antigo e sem valor de algum membro já morto da família Van Aken; ou mesmo do pai de Jheronimus, Antonius.

Depois da morte de Aleid, mãe de Bosch, Antonius casou-se com uma certa Mechteld, que, provavelmente, não teve filhos e que morreu em 1482. Jan, irmão de Bosch, era marceneiro; Antonius era assistente na oficina do pai, e Goessen era pintor de profissão.

Jheronimus nasceu na cidade de 's-Hertogenbosch (Bois-le-Duc), naquela época, a mais bela vila do Brabante Setentrional. Da abreviação do nome de 's-Hertogenbosch Jheronimus irá tirar seu monograma. Na vila de 's-Hertogenbosch da época, não se pode dizer que houvesse uma corporação autônoma de pintores mas, uma associação de profissionais.

Por volta do ano de 1484, Bosch herdou, de seu cunhado, a pequena propriedade feudal *Rodeken*, situada nas vizinhanças de Oirschot. É provável que Bosch tenha-se casado antes de 1484, com Aleid van de Meervenne. Aleid, esposa de Bosch, nasceu em 1453 em 's-Hertogenbosch, de pais patricios. O pai de Aleid morreu em 1459. Depois da morte da mãe, em 1471/2, ela foi viver em Oirschot e, segundo Bax, até 1475 ela ainda era solteira. O casamento com Bosch deve ter-se dado entre 1475 e 1484.

Em 1486 Bosch foi registrado como membro da elitizada *Lieve-Vrouwe Broederschap* (Fraternidade de Nossa Senhora), da qual sua esposa fazia parte desde os dezesseis anos. Naquela época as confrarias religiosas assumiam a responsabilidade pela caridade do povo e Bosch evidentemente filiou-se à da Igreja de São João em sua cidade, 's-Hertogenbosch. De acordo com Pe Gerlach, seria um erro pensar que a afiliação de Jheronimus a esta confraria representasse qualquer coisa de extraordinário. No começo, a confraria representava uma

clerc bruederscappe, mas depois de algum tempo, os laicos, assim como os padres e os religiosos, os burgueses e os nobres afiliavam-se em busca de vantagens espirituais⁴².

Em janeiro de 1488 Bosch foi promovido, na Fraternidade, a *Notabel of Gezworen Broeder*, (lit.: Personalidade ou Irmão Solene) e participante da *Zwanenmaaltijd* (refeição do Cisne). Este evento era anual e assim denominado porque, entre outros pratos, um ou dois cisnes eram servidos à mesa. Em meados do mesmo ano *legde hij het laken* (lit.: ele pôs a toalha; deu um jantar) por ocasião de outra refeição promovida pelos Irmãos, sendo esta em sua própria casa, que ficava no *Grote Markt*, ou seja, na Praça principal e, em Pinchart, podemos vê-lo outra vez ocupando o mesmo cargo de destaque entre os Irmãos da Fraternidade de Nossa Senhora; e Mosmans, em seu livro “*Jheronimus*”, detalha as habilidades e o constante desempenho de Bosch à serviço da Fraternidade, tais como desenhos para candelabros, participação em conjuntos vocais portando vestimentas cerimoniais etc⁴³. Em 1489 Bosch pintou a cena de Abigail trazendo presentes a Davi, no exterior das portas do altar da Fraternidade, na capela de São João. Em 1491/2 Bosch fez alterações em um painel esculpido, no qual estavam os nomes dos Irmãos Solenes. A catedral de São João, iniciada em 1419 em ‘s-Hertogenbosch, uma das mais vastas produções que a arte ogival deixou, teve os desenhos de seus vitrais, no coração da catedral, feitos por Bosch, que, em 1494 coordenava ali o trabalho de pintores e mestres-de-obra⁴⁴. Também pintou ali os postigos de dois outros altares: os do altar de São Miguel e os do Altar Maior.

Durante o período em que Bosch estava construindo sua carreira, as finanças da cidade de ‘s-Hertogenbosch estavam em baixa, segundo a *gemeyne settinghe* (tributação comum), um guia da estrutura sócio-econômica da cidade. Esta tributação era uma taxa *per capita* aplicada à população da cidade, também chamada *personele omslag*, ou *buydelganck*, que ocorria esporadicamente nos Países Baixos, exceto quando as carências da cidade eram particularmente grandes. Bosch contribuiu com três *guilders* na tributação de 1497. Já durante a tributação comum de 1502/3 e 1511/2, cada cidadão era obrigado a contribuir “de acordo com sua condição, situação, honra e prosperidade”, então aproximadamente 85% da população mantenedora foi taxada e, de acordo com Pe Gerlach, “apesar do nome de Bosch não ter sido expressamente citado, pode-se supor, com toda certeza, que se tratasse dele ou de

⁴² Cf. Pe Gerlach OFM CAP - *Les Sources pour l'Étude de la Vie de Jérôme Bosch*, Gazette des Beaux Arts, LXXI, Février, 1968, p.112,113.

⁴³ Cf. Bax, Dirk- *Temptation of St Anthony*, translated by M. A Bax-Botha, A A Balkema, Rotterdam, 1979, Introdução e notas.

⁴⁴ *Apud* Gossart, M. - *Op. cit.*, pp. 24,25.

uma de suas obras⁴⁵ a contribuição aí feita. Segundo Blondé⁴⁶, de cada 100 habitantes em 1502/3 havia aproximadamente 89 mais pobres e somente 10 mais ricos do que Bosch.

Durante a refeição do Cisne, em 1498/99, Bosch, mais uma vez, *lede dat laken* [deu um jantar], mas desta vez não em sua residência. Em 1503/4 ele cedeu três brasões, os quais ele tinha sido comissionado para fazer, em memória de três Irmãos Solenes: Ridder (cavaleiro) Jan Bax, Henrick Masereels e Lucas van Erp, que foram pendurados na capela.

A lacuna entre o período de 1498/9 e 1503 foi atualmente atribuída a uma viagem de Bosch à Itália. Este período, no que diz respeito à vida do pintor em sua cidade 's-Hertogenbosch, é extremamente silencioso. Através dos estudos de Leonard J. Slatkes⁴⁷, sobre influências evidentes de Bosch em algumas obras italianas de pintores como Rafael (*S. Miguel-Louvre*); Dürer (*Cristo entre os Doutores - Thyssen Coll., Lugano*); Leonardo (*Grotescos - Windsor*); Giorgione (*O Cristo de S.Rocco - San Rocco, Veneza*); Marcantonio Raimondi (*O sonho de Rafael - British Museum*); Palma Vecchio e Paris Bordone (*S. Marco resgatando a Cidade de Veneza - Bibl. dell'Ospedale Civile*), entre outros, o autor vem a demonstrar que este silêncio de pelo menos três anos nos registros da cidade significa um período de atividade em Veneza e possivelmente em outras regiões do norte da Itália.

Na obra mais recente sobre Jheronimus Bosch⁴⁸ consta que em 1504 o pintor foi comissionado para pintar o *Julgamento Final* (hoje em Viena) para Felipe, o Belo. Este dado, segundo o Pe. Gerlach, foi descoberto por Pinchart em Lille, muito embora o texto desta fatura esteja citado literariamente e até mesmo com um número de referência dos Arquivos do departamento do Norte, exatamente como Pinchart o publicou em 1860, ou seja, de maneira truncada e incompleta⁴⁹. Para Roger Van Schoute⁵⁰, a verdade é que esta obra, muito provavelmente, está perdida, tanto quanto as que o artista pintou para a catedral de São João, em Bois-le-Duc⁵¹. As únicas certezas que se têm sobre Bosch fundamentam-se ou sobre antigas atribuições ou sobre assinaturas. E, ainda segundo ele, as atribuições refletem opiniões, e como tal estão sujeitas a erros, e as assinaturas também não podem estabelecer

⁴⁵ Apud Pe. Gerlach, OFM CAP - *Les Sources pour l'Étude de la Vie de Jérôme Bosch*, Gazette des Beaux Arts, LXXI, Février, 1968, p.110.

⁴⁶ Blondé, B. e Vlieghe, H. - "The Social Status of Hieronymus Bosch", The Burlington Magazine, n.1039, October, 1989, pp. 699, 700.

⁴⁷ Slatkes, L. J. - *Hieronymus Bosch and Italy*, The Art Bulletin, September, 1975, n.3, vol. LVII, pp. 335-345.

⁴⁸ De Tolnay, Charles - *Hieronymus Bosch*, Baden Baden, 1965, p.407. A primeira edição francesa original foi concebida em Bâle, 1937: esta foi traduzida em alemão e completada em 1965. A edição inglesa é de 1966.

⁴⁹ Cf. Gerlach, OFM CAP - *Op. cit.*, p.100.

⁵⁰ Van Schoute, R. - *Le dessin de peintre chez Jérôme Bosch - La tentation de Saint Antoine du Musée national d'Art ancien de Lisbonne*, Occidente: Revista Portuguesa de Cultura. 84 (421): pp. 358-362, maio, 1973.

⁵¹ Van Schoute, R. - *Op. cit.*, p.359.

critério de autenticidade, porque sabe-se da existência de um discípulo que continuou a trabalhar após a morte do artista assinando suas obras com o nome do mestre⁵². É bem conhecido um texto de Felipe de Guevara⁵³, 1560, que atesta que depois da morte do mestre, um discípulo havia continuado a pintar no seu estilo sem envergonhar-se de assinar com o nome de Bosch às obras que andava realizando :

“...Pero es justo dar aviso que entre estos imitadores de Hyerónimo Bosco hay uno que fué su discípulo, el qual por devoción a su maestro, o por acreditar sus obras, inscribió en sus pinturas el nombre de Bosch, y no el suo. Esto, aunque sea así, son pinturas muy de estimar, y el que las tiene, debe tenellas en mucho, porque en las invenciones y moralidades, fué rastreando tras su maestro, y en el labor fué mas diligente y paciente que Bosco, no se apartando del ayre y galania, y del colorir del maestro. ”

Em um banquete em 1508/9 a Fraternidade consultou Bosch e o arquiteto Jan Heijns sobre a policromia do retábulo do seu altar. Em 1511 Bosch realizou um desenho para um lustre de metal e também para uma cruz, em 1512; ambos em favor dos Irmãos.

Bosch morre em 1516, no dia 9 de agosto. Suas exéquias foram cerimonialmente celebradas na capela da Fraternidade e sua morte documentada em registro denominado “*Nomina Decanorum et praepositorum 1318-1638*” que porta a lista dos Irmãos defuntos, ou, “*Obitus fratrum A° 1516 Hieronimus Aquen als Bosch insignis pictor*”. O grêmio dos “*Illustre Lieve VrouweBroederschap*”, Fólio 76, também documentou a morte de Bosch sendo *seer vermaerd schilder* (pintor muito famoso). Conforme já mencionado na primeira parte desta dissertação, segundo Pe Gerlach, foi por conta do arquivista Jan Hezenmans que, durante os anos de 1874-88 publicou artigos sobre Bosch e sobre a Confraria de Nossa Senhora, que apareceu o epíteto de *illustre*, procurado em vão nos séculos XV e XVI⁵⁴. Também nos *Annales civitatis Buscoducensis* de Molius⁵⁵ e na *Kronyk*⁵⁶ de Cuperinus, ambos adolescentes quando Bosch vivia, não há uma só palavra sobre o pintor de Bois-le-Duc, Jheronimus Bosch.

Um pouco antes de sua morte, próximo a julho de 1516, uma pintura dele foi presenteada a Margarida da Áustria por uma certa Jhorine Bosch, eventualmente uma afilhada de Jeroen⁵⁷.

⁵² J. K. Steppe - *Jheronimus Bosch. Bijdrage tot de historische en ikonografische studie van zijn werk, Jheronimus Bosch. Bijdragen* (Bois-le-Duc), 1967, p.21. *Apud* Roger Van Scoute, *Op. cit.*, p.359, n.12.

⁵³ *De Comentaros de la pintura*, Madrid, Ed. de Antonio Ponz, 1788. *Apud* Torviso, I. B. e Marias, F.-*Realidad, símbolo y fantasia*, s.l. Silex, 1982, p.16.

⁵⁴ Cf. Gerlach, OFM CAP - *Op.cit.*, p.100.

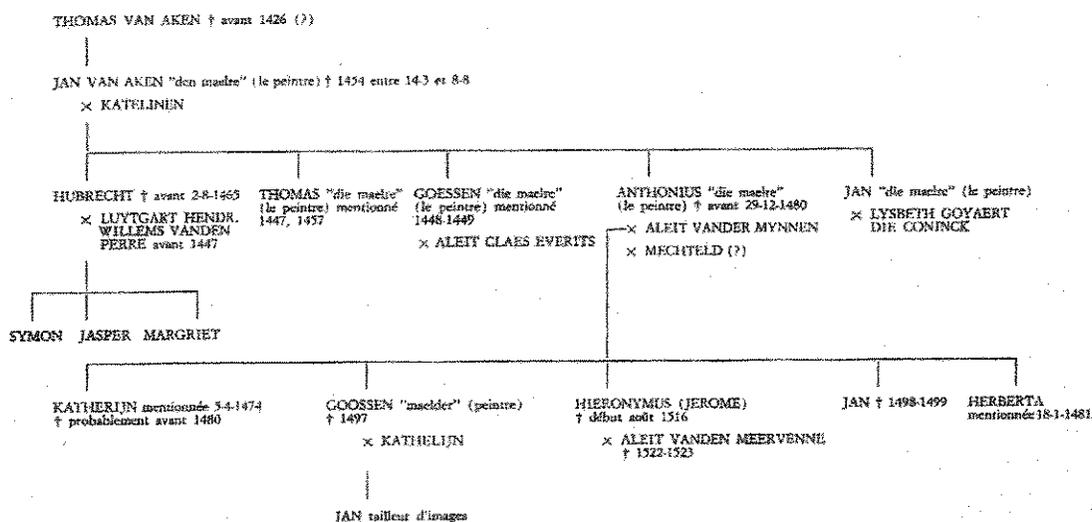
⁵⁵ Encontrada atualmente nos Archives Provinciales des Capucins à Bois-le-Duc (ms.51, antigo n° 243), cf. Pe Gerlach, *Op.cit.*, p.111.

⁵⁶ Editada por Hermans em *Verzameling van Kronyken*, I, pp.1-395. Um manuscrito do século XVI-XVII no Archives des Capucins à Bois-le-Duc, ms. 61. *Apud*, Pe Gerlach, - *Op.cit.*, p.116, nota 13.

⁵⁷ Seria ela também que presenteou o mosteiro dominicano, em Bruxelas, com uma pintura de Bosch, para o altar-maior, vinculando à obra a obrigação de se observar, no convento, a *jaargetijde* pelo artista? [lit. ofício

Aleid morreu anos depois, em 1522-23, segundo registro da Fraternidade, e se o casal chegou a ter filhos, eles não foram classificados enquanto vivos pois, assim que morreu Aleid, o patrimônio foi doado a seu sobrinho pelo estado⁵⁸.

ESQUEMA⁵⁹



Certos autores, particularmente W. Fraenger, e P. Reuterswärd, atribuíram a Bosch uma ligação com as concepções místicas dos Irmãos do Livre Espírito. Esta hipótese perde, para os historiadores⁶⁰, sua característica de probabilidade na medida em que nada é especificado sobre as fontes da seita e sua presença nos Países Baixos, particularmente em 's-Hertogenbosch no fim da Idade Média.

Igualmente C. A Wertheim Aymès, levantou a hipótese que estabelecia uma relação entre o pintor e a confraria Rosa-Cruz. Para o historiador K. Blockx, esta teoria é muito frágil não

anual]. A *jaargetijde* é uma missa anual oferecida a uma pessoa morta, realizada no aniversário de sua morte. *Apud* Bax, D.- *Op. cit.*, p.3, nota 11.

⁵⁸ De acordo com os Archives de Belgique. Cour Féodale de Brabant, n.20. Cf. Bax, Dirk- *Temptation of St Anthony*, translated by M. A Bax-Botha, A A Balkema, Rotterdam, 1979, p.3 nota 13.

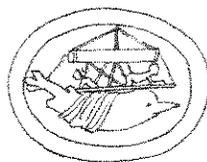
⁵⁹ *Apud* R. H. Marijnissen; K. Blockx; P. Gerlach; H. T. Piron; J. H. Plokker; V. H. Bauer --*Jheronimus bosch*, Bruxelles, Arcade, 1972, p.16.

⁶⁰ Verificar os ensaios de K. Blockx- *La vie Religieuse au Temps de Jerome Bosch*; J.H. Plokker- *Jerome Bosch et as Vision du Monde*; Marijnissen, R. H.- *Le Probleme Jerome Bosch*; H.T. Piron- *A Propos de l'Interpretation Psychanalytique de l'Oeuvre de Jerome Bosch*; e os outros ensaios da obra *Jheronimus bosch*, Arcade, Bruxelles, 1972.

somente porque o autor não pôde fornecer testemunhas dignas de fé, como também pelo fato de ainda não existir Rosa Cruz na época de Bosch⁶¹.

Como um adepto da *Devotio Moderna* dos Irmão da Vida Comum, há, para J.H. Plokker, na obra de Bosch, numerosos elementos que tornam possível a existência de uma ligação estreita entre eles⁶². Os Irmãos da Vida Comum faziam apelo à piedade pessoal mais profunda, procurando uma comunhão com Deus pregando a prática de um ideal cristão.

A relação com a gnose, com a filosofia e crença dos antigos egípcios, persas e assírios, assim como as referências ligadas aos motivos greco-romanos parece pouco convincente a muitos historiadores, como é o caso, por exemplo da glíptica. Jurgis Baltrusaitis⁶³ explica que para os povos ribeirinhos, o mar é a origem de todos os seres, mesmo dos animais terrestres. Todo pensamento antigo é dominado pelas crenças que provêm da magia das águas e daí os milagres das conchas de formas espiraladas que geraram muitos seres e animais⁶⁴. Conchas geravam quadrúpedes, pássaros etc., e estas imagens eram reproduzidas pelos antigos em forma de gravura em gemas preciosas (glíptica). A glíptica contribuiu na Idade Média com um grande número de motivos grotescos que se multiplicaram sobretudo com a arte gótica. Mas, a Idade Média, ao absorver o mito e as imagens das conchas geradoras, reduziu estas figuras, antes até belas, em monstruosas e demoníacas. O bestiário que a Idade Média produziu formou uma nova família (p. e., o peixe associado a um barco e posteriormente as fronteiras entre o céu e o oceano foram abolidas), mas sua gênese é idêntica à das velhas doutrinas cosmogônicas gravadas na glíptica greco-romana:



#

⁶¹ Para um estudo mais aprofundado sobre as seitas herméticas, consulte K. Blockx, *La Vie Religieuse au Temps de Jerome Bosch*, em *Jheronimus bosch*, Arcade, Bruxelles, 1972, pp.115-132.

⁶² *Devotio Moderna* era uma secular sociedade religiosa cujo propósito era escolar e intelectual. Foi fundada por Gerhard Groot no século XIV. Este já havia deixado claro aos mais doutos que a devotada prática da alquimia conduzia à redenção da alma - *Apud* Laurinda S. Dixon - *Bosch's Garden of Delights Triptych: Remnants of a "Fossil" Science*, *The Art Bulletin*, march, 1981, Vol. LXIII, n.1, p.112, nota 60.

⁶³ Baltrusaitis, J. - *Le Moyen Âge Fantastique*, Paris, Flammarion, 1981, 1993.

III- ESTILO

A expressão artística de um pintor flamengo do século XV, sua estrutura cultural e sua maneira de compreender uma obra, não são condizentes com os princípios decorativos estabelecidos pela “evolução” pictórica ocorrida a partir da Renascença, que fez da arte cada vez mais livre e individual. Os artistas flamengos eram submetidos a toda uma série de influências instintivas para estabelecer a harmonia das cores, inspiradas talvez em vitrais, sempre obedecendo as exigências de um comitente que tenha feito seu pedido de acordo com a tradição vigente daquela região e, como o belo é integrado também à presença sensível do material artístico, abundam os exemplos de colaboração ou de substituição”⁶⁵. É por esta razão que, por exemplo, G. David não obedecia escrupulosamente os princípios modernos da “propriedade artística” para elaborar uma figura da Virgem como a de Memlinc, ou a de Van der Goes; “era possível pedir-se em Bruges uma *Adoração* do tipo da de Van Eyck que havia dado tamanha glória a Gant.

A origem do estilo de Bosch ainda não encontrou unanimidade de opinião entre os historiadores⁶⁶, que se recusam a admitir que uma arte tão universal e de um nível tão elevado seja fruto da tradição local, uma vez que não se pode encontrar em suas primeiras obras nenhuma relação direta com os trabalhos dos grandes mestres da época.

À criatividade de Jheronimus Bosch não bastavam os demônios antropomórficos com feições emprestadas de animais como os criados pela concepção medieval tardia; ele os incrementou em conjunto com novos símbolos e, apesar de ocupar um lugar na história da arte dentro de um certo conservantivismo, este é muito discutido.

Friedländer (1941) aponta que a obra do pintor não estabelece relação com o estilo da época, por exemplo, com Roger Vander Weyden; atribuindo talvez, a experiência de Bosch a um artista de iluminuras. Na opinião de De Tolnay (1937), apesar de Jheronimus Bosch criar uma arte que anuncia a grande escola nacional do século XVII, seu estilo se insere no bojo de um meio artístico provincial em virtude da arte executada em Bois-le-Duc, especialmente aquela dedicada à mais importante igreja do país, a igreja de São João, se identificar mais com os moldes do gótico universal do que com os dos grandes centros. A relação que o estilo de

⁶⁴ Para um estudo mais aprimorado sobre estas fontes remeta-se às notas indicativas da obra de Jurgis Baltrusaitis, *Op. cit.*, capítulo II, p.59.

⁶⁵ Edgar Baes- *La Tradition dans l'art du Moyen-Age*. Bruxelles, Havermans, 1902, *apud* Gossart, Maurice - *Jérôme Bosch—La peinture de Diableries à la fin du Moyen-Age* Lille, 1907, p.12, n.2.

⁶⁶ R. H. Marijnissen - *Le Probleme Jerome Bosch*, *Op. cit.*

Bosch estabelece com os mestres setentrionais ou com qualquer dos Primitivos Flamengos também é muito frágil, chegando-se a aventar, inclusive, para um retorno ao ‘weicher Stil’, ou, o estilo cortês pré-Eyckiano. Marijnissen⁶⁷, entre outras alternativas, cataloga e especifica fontes estilísticas como os incunábulos, as xilogravuras, as gravuras alemãs feitas em cobre, as esculturas em madeira da época borgonhesa, para não citar referências ocasionais com a literatura escatológica, hipótese descartada pelos artigos de Wadstein (cfr. *Zeitschrift für wissenschaftliche Theologie*, XXXVIII, XXXIX, 1895/96). Não se deve desprezar, também, a influência dos Salmos⁶⁸, provérbios populares, os anedóticos manuscritos flamengos dos séculos anteriores, e mesmo os da época de Bosch, aos quais Gossart faz um paralelo interessante com as personagens que animam as *Tentações*, e a própria literatura⁶⁹, para não levantar uma hipótese coreográfica das prédicas de Alain de la Roche, o Savonarola dos Países Baixos. Certas fisionomias burlescas representadas na ornamentação arquitetural, que explicam bem as contorções e as deformações observadas nas personagens de Jheronimus Bosch também não devem ser esquecidas⁷⁰, além da influência cotidiana do teatro religioso praticado em seu tempo. A “caligrafia” de Bosch, pelo fato de ir além de qualquer legibilidade de signos fincados na esteira da tradição, foi também confrontada com filões herméticos de seitas secretas esotéricas, especialmente a alquimia, a bruxaria e astrologia, e, para explicar “tal soma de fantasmas”, Robert L. Delevoy⁷¹ cita a experiência do professor Peuckert, da Universidade de Göttingen, que reconstituiu o unguento usado pelas bruxas do século XVI, e o administrou entre vários voluntários, os quais, ao despertar de um sono de vinte horas, fizeram comentários a respeito de suas “visões”. Como diz Delevoy: “...supor que Bosch tenha usado de “meios do gênero” para atingir a zona defendida dos sentimentos do coração não diminui em nada o valor de sua obra. O modo de proceder frustra o gênio criador, não o põe em causa”.

A obra de Bosch possui um evidente pessimismo na representação do castigo da leviandade insensata e da fraqueza da humanidade e a imediata identificação entre a maldade e a bondade

⁶⁷ Para estudo mais elaborado dirija-se a Marijnissen, R. H., *Op. cit.*, pp. 24, 25 e 26 e notas correspondentes.

⁶⁸ Cfr. o estudo de Calas, Elena -*D for Deus and Diabolus. The Iconography of Hieronymus Bosch*, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 27, 1968-9, pp.445-454, onde a autora coteja a obra de Bosch com *Augustine, Exposition of the Book of Psalms*. A relação é muito interessante.

⁶⁹ *Ars moriendi; Visio Tundali* (Cfr. artigo de Robert L. McGrath - *Satan and Bosch, The ‘Visio Tundali’ and the Monastic Vices*, *Gazette des Beaux-Arts*, Tome LXXI, 1968, pp.45-50); *Malleus Maleficarum* (O Martelo das Feiticeiras); *Le Purgatoire de saint Patrick; Le Voyage de Jean de Mandeville; Narrenschiff* (A nave dos Loucos) de Sébastien Brant; etc.

⁷⁰ É importante recordar que os grotescos eram repetidamente condenados por Vitruvius e outros tratadistas do século XV por fugirem à realidade natural representando “coisas que não são nem podem ser”. Lomazzo, P. Ligorio e outros teóricos apontam o caráter simbólico dos grotescos como possíveis resultados de uma atividade lógica fundada no mundo de convenções simbólicas e esotéricas.

⁷¹ Delevoy, R. L. - *Bosch*, Genève, Albert Skira, 1960, p.76.

se encontra disposta em núcleos que devem ser percorridos de maneira circular, preparados dentro de uma paisagem flamejante concebida especialmente para indicar sua visão da natureza e não como um incidente decorativo ou cena de ação. Os significativos matizes sutis que aparecem nas obras são inegavelmente o resultado de uma perspectiva filosófica permitindo muitas ilustrações do Evangelho que sugerem uma atenção muito acurada no conteúdo de seus trabalhos.

Todavia, a pintura flamenga do “tempo” de Bosch não desfrutou da estima que merecia, quer por ter sido posterior ao século dos irmãos Van Eyck, quer por ter sido anterior ao gênio de Rubens, para não citar outros nomes nem falar do prestígio que a Renascença Italiana alcançou nestes anos, eclipsando, aos olhos da maioria, todas as outras manifestações do espírito humano. J. e A Romein (1938)⁷² assinalaram sua candura, sua falta de formalismo, sua veemência e falta de estilo, sua estreita solidariedade com a maneira de pensar de um homem simples e pouco viajado, que parecia ter aversão às invenções “modernas”, conservando-se como um homem medieval. Entretanto, pode-se dizer que Bosch, à sua maneira, deu uma expressão condensada e adequada daquilo que preocupava o espírito e o coração de seus contemporâneos e compatriotas, através de renovação nas composições, cor e execução, cujas unidades compositivas constituem verdadeiras entidades orgânicas, devido principalmente à realização técnica na manipulação do óleo, produzindo expressões de emoção num senso cósmico e paisagístico, porém essencialmente auto didático. Pode-se dizer que a criatividade da arte de Bosch foi o universo para si própria, tudo encontrou em si própria e na parcela da Natureza com que se identificou, e por isso, muito copiada pelos seus contemporâneos. Segundo Felipe de Guevara ⁷³:

“Esto que Hyerónimo Bosco hijo com prudencia y decoro, han hecho y hacen otros sin discreción y juicio ninguno; porque habiendo visto en Flandes quan acepto fuese aquel género de pintura de Hyerónimo Bosco acordaron de imitarle, pintando monstruos y desvariadas imaginations, dándose a entender que en esto solo consistía la imitación del Bosco. Ansi vienen a ser infinitas las pinturas de este género, selladas con el nombre de Hyerónimo Bosco, falsamente inscripto; en las quales a él nunca le pasó por el pensamiento poner las manos, sino el humo y cortos ingenios, ahumándolas a las chimeneas para dalles autoridad y antigüedad”.

Quanto a temática sobre a vida de Santo Antão, este foi o carro-chefe dos trabalhos do artista e, para representar esta história da maneira como Bosch a entendia, os historiadores

⁷² Em J.H.Plokker, no artigo - *Jerome Bosch et sa Vision du Monde*, da obra *Jheronimus bosch*, Arcade, Bruxelles, 1972, p. 191.

⁷³ Felipe de Guevara- *Comentarios de la pintura*, Ed. de Antonio Ponz, Madrid, 1788, *apud* Torviso I.B. e Marias, F.- *Bosch-Realidad, Símbolo y Fantasía*, Sílex, s.l., 1982, p.16.

são unânimes em afirmar que o artista não deixa de ser o produto definitivo e sincero do fim do medievo e a força de seu espírito flamengo resume basicamente a alma desta época: o simbólico e o fantástico. O emaranhado enredo abordado pelo mestre, melancólico até, misturado de seriedade e deboche, de afronta e de piedade, de grosserias e terror, ou mesmo, sua predileção pelas figuras solitárias, eremitas que vivem longe do mundo, anacoretas em meditação, são provas de grande sensibilidade aos fenômenos espirituais em conflito com a vida religiosa e eclesiástica daquele período de transição. As cenas diabólicas são, todavia, as mais célebres e as mais incompreensíveis de sua obra: Felipe de Guevara assim escreveu:

“Y pues Hyerónimo Bosco se nos há puesto delante, razón será desengañar al vulgo, y a otros más que vulgo, de un error que de sus pinturas tienen concebido, y es, que qualquiera monstruosidad, y fuera de orden de naturaleza que vem, luego la atribuyen a Hyerónimo Bosco, haciéndole inventor de monstruos y quimeras. No niego que no pintase extrañas efigies de cosas, pero esto tan solamente a un propósito, que fué tratando del infierno, en la qual materia, quiriendo figurar diablos, imaginó composiciones de cosas admirables...”⁷⁴”.

Algumas combinações produzidas por Bosch não são definitivamente heteróclitas. Há, por exemplo, grandes painéis de *Tentações de Santo Antão* cuja relação histórica é notavelmente delicada de se estabelecer. São elas: a de Nicolas Manuel Deutsch (Museu de Berne) e a de Mathias Grünewald (postigo direito do retábulo de Isenheim em Colmar) para não citar a contribuição italiana de Parentino (Roma, Galeria Doria). Segundo Ludwig von Baldass⁷⁵, o jovem Martin Schongauer foi o primeiro, em uma de suas gravuras juvenis, a arriscar-se a retratar os tormentos do santo abade fora do solo, inaugurando a iconografia sobre a zoologia de demônios. Esta concepção foi expandida por Bosch, já que a obra de arte do medievo não era um fenômeno isolado, e sim o produto de uma atividade coletiva. Jheronimus Bosch não pode ser abstraído deste conjunto.

#

⁷⁴ Apud Markl, Dagoberto - "O Tríptico das Tentações de Santo Antão de Jerónimo Bosch--Um Ensaio de Interpretação Iconológica", Ocidente, Revista Portuguesa de Cultura, 84 (421), Maio, 1973, p.332.

⁷⁵ Baldass, Ludwig Von - *Hieronymus Bosch*, Thames and Hudson, Londres, 1960, p.44.

IV - AS TENTACÕES DE SANTO ANTÃO

Este santo era o favorito na devoção do duque borgonhês Felipe, o Belo⁷⁶, cuja data de nascimento coincide com o dia dedicado ao santo, ou seja, 17 de janeiro⁷⁷.

Apesar de todos os esforços dos eruditos para elucidarem satisfatoriamente as particularidades desta representação, nenhuma explicação satisfatória foi ainda fornecida. Entre os mais antigos defensores do “naturalismo” do pintor encontra-se Siguença, na obra *Historia de la Orden de San Geronimo, Libro quarto, 838* :

*Pintó por vezes las tentaciones de san Anton (...) por ser un sugeto dõde podia descubrir estraños efectos. De una parte se vee aquel santo principe de los Eremitas, com rostro sereno, devoto, contemplativo, sosegado, y llena de paz el alma: de outra las infinitas fantasias y mōstruos que el enemigo forma, para trastornar, inquietar, y turbar aquella alma pia y aquel amor firme: para esto finge animales, fieras, chimeras, monstruos, fuegos, muertes, gritos, amenazas, vivoras, leones, dragones, y aves espãtosas y de tãtas suertes, que pone admiracion como pudo formar tantas ideas: y todo esto para mostrar que una alma ayudada de la divina gracia, y llevada de Su mano a semejante manera de vida, aunque en la fantasia y a los ojos de fuera y dentro, represente el enemigo lo que puede mover a risa ò deleyte vano, ò yra y otras dessordenadas passiones, no seran parte para derribarle ni moverle d su proposito. Variò este sugeto y pensamiento tantas veces y com tan nuevas invenciones, q me pone admiracion como pudo hallar tanto, y me detiene a considerar mi propria miseria y flaqueza, y quan lexos estoy de aquella perfeccion, pues con tan faciles musarañas y poquedades me turbo y descõpongo, pierdo la celda, el silecio, el recogimiento, y aun la paciencia: y en este santo pudo tan poco todo el ingenio del demonio y del infierno para derribarle en esto: y tan aparejado está el Señor para socorrerme a mi como a el, si me pongo animosamete en la pelea*⁷⁸.

As cogitações são as mais diversas⁷⁹. Para Maurice Gossart⁸⁰, o tema de *Tentações* ilustram a palavra de São Paulo aos Efésios:

⁷⁶ Em seu livro *Les Ducs de Bourgogne*, M.de Laborde cita que Bosch e Mandyn trabalharam para o duque Felipe, o Belo, filho de Maximiliano Habsburg e Maria de Borgonha, em 1482. Porque o autor não cita nenhuma fonte justificando esta informação, os historiadores rejeitaram esta afirmação desde que, no que concerne a Mandyn, nasceu em 1502 (Gossart, M.-*Jérôme Bosch, le faiseur de Dyables de Bois-le-Duc*, Lille,I.C.N., 1907,p.21, nota 4). Entretanto, fontes historiográficas declaram que Bosch foi recrutado por este duque para pintar o “Juízo Final” por volta dos anos de 1504. As *Tentações de Santo Antônio* não poderiam ter sido, portanto, também dedicadas a este duque, já que santo Antônio fazia parte de sua devoção particular?

⁷⁷ Cf. Réau, Louis- *Iconographie de L'Art Chrétien*, Tome Premier, Presses Universitaires de France, Paris, 1955, Livro III, cap. I, p.371.

⁷⁸ *Apud* Marijnissen, R.H. -*Op. cit.*, p.29.

⁷⁹ Cf. a opinião de Gombrich, E. H. - *Bosch's Garden of Earthly Delights: A Progress Report*, Journal of the Warburg and Courtauld Institutes, 1969, vol. 32, p.167 : “ *It seems to me that we are much more likely to make further progress in the 'decoding of Bosch' by reading the Bible and its commentaries than by studing the kind of esoteric lore that has attracted so many of Bosch's interpreters*”.

“Revesti-vos (irmãos) da armadura de Deus, para que possais resistir às ciladas do demônio. Pois não é contra homens de carne e sangue que temos de lutar, mas contra os principes deste mundo tenebroso, contra as forças espirituais do mal (espalhadas) nos ares”- (Efésios,VI,10).

Há explicações que ligam o contexto da obra de Bosch com a hagiografia *Tentatio S. Antonii* retirada da *Analecta Bollandiana* (cfr. Apêndice, p.50). Na opinião de V.H. Bauer⁸¹:

“Satan serait apparu à saint Antoine sous les traits d’une belle reine. Sur le retable de Bosch nous voyons la tentaion empruntant l’aspect d’une dame d’honneur élégamment parée, étendue à la gauche de saint Antoine. La longue traîne de sa précieuse robe fait songer à la queue d’un reptile et est probablement un indice de la nature démoniaque de cette créature...”

Dirk Bax⁸², também se baseia nas hagiografias *Vitae Patrum* (cfr. Apêndice, p.46) para explicar a obra, e na *Lenda Dourada* (cfr. Apêndice, p.48) para complementá-la. Segundo ele, Satã não tocou Santo Antão, mas demônios o aborreceram com sua abominável presença (através de uma aparência corpórea sugestiva dos vícios da humanidade).

De Tolnay (1966) contesta esta opinião, afirmando “que os elementos da pintura não correspondem a esta noção”⁸³. Na opinião dele (1937) a imagem nos remeteria à literatura do *Malleus Maleficarum* :

“Le Malleus Maleficarum, paru en 1487, enseigne que Dieu, irrité par la corruption du monde permis au diable de fonder sur la terre la secte des magiciens et des sorcières. Ce sont les adeptes de cette secte dont Bosch entoure dans le panneau central son saint Antoine; ils envahissent la forteresse délabrée que, selon la tradition, l’ascète a choisie pour mener la vie érémitique, et les épisodes du Sabbat déroulent autour de lui: la chevauchée à travers les airs, la réunion près d’un étang, l’incendie du village, le pacte avec le diable sous la forme d’une messe noire—un prêtre-démon à tête de porc lit la messe et, en vedette, tout à côté du saint, un jeune chevalier écoute les paroles de bien-venue de l’Esprit Tentateur”⁸⁴.

Para o historiador Leo Van Puyvelde⁸⁵, a força do *Malleus*, nos Países Baixos, vai-se manifestar, sobretudo, no começo do século XVII, bem depois, portanto, da morte de Bosch. Para ele o caráter religioso da obra é indiscutível, e apareceria como ilustração do Salmo XXVI, v.5:

*“Assim, no dia mau ele me esconderá na sua tenda,
Ocultar-me-á no recôndito de seu tabernáculo,
Sobre um rochedo me erguerá”...*

⁸⁰ Gossart, M. -- *Op. cit.*, p.109.

⁸¹ Cf. o ensaio de V. H. Bauer, *Op. cit.*, p.214.

⁸² Cf. Dirk Bax- *Tentation of St Anthony*, A A Balkema, Rotterdam, 1979, capítulo 3, p.49.

⁸³ Cf. ed. 1966-“...but the elements of the painting, with the exception of the water in the foreground, which also plays a part in the ‘witches sabbath’, do not correspond to this notion”.

⁸⁴ Tolnay, Charles- *Hieronymus Bosch*, Bâle, Les Éditions Holbein, 1937, p. 29.

Segundo a opinião de Chastel⁸⁶, um importante manuscrito astrológico da Biblioteca de Tübinguen, datada de 1404, continha como representação do filho de Saturno a imagem simbólica de um monge antonino com um *Tau* bem visível⁸⁷. Ocupando lugar-comum na iconografia dos temperamentos, o monge ilustra, de forma exemplar, o caráter melancólico e saturnino. Santo Antão é, de longe, o melhor exemplo. Tanto a idéia de *crise*, cuja expressão maior é a *tentação*, quanto a *contemplação serena*, respondem à polaridade fundamental do mundo saturnino. O mesmo se dá com a presença diabólica, que traduz em linguagem religiosa o drama do melancólico⁸⁸. Chastel conclui sua análise assim:

“Enfin dans cette peinture du mal sur la terre, se manifeste la vision du mélancolique... ‘Cogitatio de re non cogitanda, certificatio rei terribilis et timorosae et tamen non timendae, et sensus rei que non est’ (Constantinus Africanus)⁸⁹. L’ambiguïté de l’oeuvre de Bosch se trouve traduite, pour ainsi dire, par cette définition de la mélancolie”.

Van Lennep associando a temática de *Tentações* ao uso da planta *mandragora*, cuja administração deveria ser feita, entre outros modos, no vinho, sustenta o argumento de Charles D. Cuttler⁹⁰ confirmando a idéia de que a cena pintada por Bosch seria uma representação da oferenda do *santo vinagre*⁹¹ onde a bebida oferecida pela personagem feminina destinar-se-ia aos dois músicos que se aproximam da mesa, um deles de feição porcina, detalhe importante no que concerne à iconografia de Santo Antão.

#

⁸⁵ Puyvelde, Leo Van- *La Peinture Flamande au Siècle de Bosch et Breughel*, Elsevier, Bruxelles, 1962, p.44.

⁸⁶ Chastel, A - *La Tentation de Saint Antoine ou Le Songe du Mélancolique*, Gazette des Beaux Arts, 1936, vol. XV, pp. 218-229.

⁸⁷ Hauber, *Planetenkinder und Sternbilder*, 1906, fig.8, *apud* Chastel, A. - *Op. cit.*, pp. 219,220. Bosch registrou o símbolo do Tau na figura de santo Antônio na obra-prima das *Tentações* que hoje se encontra em Lisboa.

⁸⁸ “*Gaudebat (Antonius) de Christi gloria et de interitu Satanæ*” (Antônio alegrava-se com a glória de Cristo e com a derrota de Satanás), conforme S. Jerônimo, Vita S. Pauli, 8.

⁸⁹ ‘*Reflexão sobre o que não deve ser refletido. Convicção de algo terrível e temeroso e que, contudo, não deve ser temida. Sensação de algo que não defino*’. Cf. Chastel, A - *Op. cit.*, p.229.

⁹⁰ Respectivamente: Charles D. Cuttler - *The Lisbon Temptation of St. Anthony by Jerome Bosch*, The Art Bulletin, March, 1957, vol. XXXIX, n.1, p.118 e Jacques Van Lennep - *Feu saint Antoine et Mandragore - A Propos de la “Tentation de saint Antoine” par Jérôme Bosch*, Musées Royaux des Beaux-Arts Bulletin, 1968-9, vol. 1,2, p.124.

⁹¹ O *santo vinagre* era feito anualmente em St. Antoine-en-Dauphiné, onde despejava-se vinho sobre as relíquias de Santo Antão. Acreditava-se que tal procedimento dava ao vinho poderes curativos miraculosos, e o líquido era dado àqueles que sofriam da doença do fogo de Sto Antão, *ignis sacer*. In Charles D. Cuttler - *Op. cit.*, p.118.

Levantamento do vocabulário simbólico do quadro:

“Há uma grande relação entre a pintura da Idade Média e o teatro. O teatro representa todos os cenários ao mesmo tempo; é uma imagem resumida do mundo. Nestas cenas as múltiplas ações se relacionam; os atores viajam de um lugar a outro, o espectador habitua-se a abraçar com um olhar, um vasto espaço”, já dizia Petit de Julleville⁹². A partir desta constatação torna-se possível entender os caracteres de *Tentações* de Bosch, que povoa o painel de pequenos grupos independentes, como um repertório teatral, onde as personagens desempenham um papel moral muito importante .

Desde suas origens mais distante, os belgas mostraram uma preferência marcada por dois gêneros: o satírico e o fantástico, sendo que este, muitas vezes, pelo seu caráter irreal, manifesta-se naquele como uma agressão o desfigurando. Segundo Maeterlinck⁹³, especialmente os belgas encantavam-se com o gênero fantástico porque este proporcionava satisfação a seu gosto pelo maravilhoso, e as manifestações quiméricas seduziam sua imaginação, enquanto que as figuras satíricas, desde a época mais remota, inseriam-se particularmente em todo tipo de cotidiano. Podemos ver provas desta afirmação nas iluminuras. Estas sintetizavam, ao mesmo tempo, pequenas cenas da natureza, repletas de frescor, malícia e fleuma, caracterizando ou utilizando bestas para representarem as farsas e tragédias humanas. Os manuscritos dos século XIII oferecem inúmeros exemplos destas pequenas comédias representadas por animais. Tais iluminuras estão minuciosamente catalogadas por este autor. Mas, é sobretudo no século XIV e XV que estas cenas se multiplicam e seu caráter satírico se torna mais geral, privilegiando formas típicas, exagerando as máscaras vulgares na sátira de grandes sentimentos e de grandes idéias, sobretudo morais.

Segundo Bax, o painel central mostra que o santo está sendo atormentado por uma exibição de caridade simulada. Nobres mulheres e servos estão distribuindo comida e bebida para uma alcoviteira , um pedinte, e dois indigentes menestrelis, enquanto que o terceiro músico atrai a atenção do espetáculo fazendo soar seu instrumento. Santo Antão aponta seus dedos para o Cristo dentro da abside. Ali, o Filho de Deus, cuja presença consola o eremita, está próximo

⁹² Petit de Julleville – *Les Mystères* , Paris, 1880, 2 vol, 8. In Gossart, M. *Op. cit.*, p. 134.

⁹³ Para um estudo mais acurado sobre o gênero satírico remeta-se a Maeterlinck, L. - *Le Genre Satirique dans la Peinture Flamande*, Gand, Extrait du tome LXII de *Mémoires couronnés et autres Mémoires*, Académie Royale

de um altar com um crucifixo no meio. A ruína é provavelmente um castelo depredado no deserto onde o santo residiu por algum tempo. Nesta cena, Bosch vai censurar os nobres que publicamente proclamam suas benfeitorias, ao mesmo tempo que denuncia a alcovitagem, a mendicância ordinária, pecados que os moralistas nunca cansaram de prevenir.

Todavia, é em frente a Santo Antão que se situa a cena mais enigmática: um homem cabeça com pernas envolvido por um turbante, senta-se com desenvoltura (fig. 20). Tudo parece bem neste contorno de traços compactos, porém extremamente regulares. A cabeça, bem feita, encara o eremita. Marcel Brion⁹⁴ afirma tratar-se de um auto retrato do pintor.

Bax⁹⁵ diz que esta figura pretende representar um pobre-diabo, pela posição de sua perna estendida, seu traseiro nu e pela caneca sobre os joelhos, que alude á expressão: *arme lieden eten op de knieën* (pobre coitado, come sobre os joelhos)⁹⁶. Esta alusão implica que o homem ordinário sempre usa os joelhos como mesa. De qualquer maneira, a caneca é um símbolo de pobreza e inclinação para a bebida. As estranhas figuras atribuídas a Bosch foram chamadas de *grillos* já por Don Felipe de Guevara (aproximadamente 1560) em seus *Comentarios de la Pintura*⁹⁷ e, embora estejam limitadas a um bestiário particular, receberam a mesma denominação em sua acepção moderna.

Ao lado do *grillo* cabeça com pernas, uma velha mulher cujo tipo de rosto Bosch comumente reservava às alcoviteiras: nariz e queixo pontudos. Para Bax este tipo remete a uma rima: "*Spitse neus en spitse kin/ Daar zit de duvel in!*" (Nariz pontudo e queixo pontudo/ Aí senta-se o diabo). E, por estar estendendo a mão vazia, significa que está reduzida à pobreza.

Na figura das outras mulheres, Bosch ridiculariza a indumentária suntuosa, especialmente da mulher ajoelhada ao lado de Santo Antão que oferece a cuia à velha [seria esta a rainha tentadora do santo descrita em *Tentatio S. Antonii?* (cfr. Apêndice, p. 50)]. De seu vestido rosa, sai uma longa cauda (fig.25). Este vestígio, ao mesmo tempo que acentua o elemento demoníaco atribuído a ela, pretende demonstrar exagero e censura no estilo contemporâneo de

de Belgique, 1903, onde o autor cataloga as inúmeras ornamentações satíricas e grotescas desde a época mais antiga.

⁹⁴ Brion, M. – *Bosch*, Paris, 1938, p. 40.

⁹⁵ Bax, D. - *Temptation of St Anthony*, Rotterdam, AA Balkema, 1979. Tradução de M.A Bax-Botha, p.51.

⁹⁶ A tradução dos ditos holandeses foram elaboradas em português pela autora a partir das respectivas traduções para o inglês presentes no texto.

⁹⁷ Don Felipe de Guevara era filho de Don Diego, administrador das tapeçarias de Margarida da Áustria que conheceu Bosch. *Apud* Baltrusaitis, *Op. cit.*,p.55.

Grillo é uma denominação zombateira dada pelo grecoegípcio Antiphilos (300 aC) depois de ter rabiscado com tinta uma figura esquisita. A Don Felipe de Guevara esta denominação pôde ser facilmente atribuída a Bosch,

vestir-se: “*Si sleipen na hem lange sterten/ Gelijc serpente, vier ellen lanc.../ Si hebben liever beesten gedane/ Dan menschelike te dragen ane*” (O rasto atrás delas, longas caudas/ Como serpentes, quatro medidas (?) ⁹⁸de comprimento/ preferem parecer com as bestas / que com seres humanos)⁹⁹. Tem na cabeça um adorno branco. Bax diz que Bosch aí também censura este tipo de moda que tendia a formas exageradas. Robert L. Mcgrath¹⁰⁰ compara o ornamento a uma xilogravura que mostra a personagem portando um modelo idêntico. O autor o atribui a prostitutas dos séculos XV e XVI.

Atrás da loira ajoelhada, uma mulher trajada de maneira extravagante (Bax diz que é um homem, e que é jovem) estende a taça ao menestrel músico (fig. 25). A roupa desta personagem está tipicamente ligada à nobreza do século XV. A seu lado, outra jovem ricamente trajada. Sobre o capuz de sua cabeça, há um enfeite de galhos emaranhados espinhentos. É possível que Bosch tivesse ridicularizado o ornamento ou quisesse indicar a natureza diabólica da usuária.

De dentro de um nicho na parede, à esquerda, sai uma personagem escura e esverdeada, porém, extremamente bem vestida. Sobre a bandeja que carrega, uma coruja. Estas personagens representam a sedução pelo Mal, uma vez que simbolizam ação pecaminosa, ou atuação no escuro, segundo Bax.

Do lado esquerdo da plataforma, aproximam-se dois menestrais (pedintes) (fig. 8). Um terceiro menestrel está atrás da mulher nobre (fig.25). Sua face prolonga-se como uma clarineta onde se prende uma pequena bola (também um símbolo de festividade licenciosa). É possível que não fosse por acaso que Bosch tivesse pintado exatamente três menestrais, pois este número ocorria freqüentemente nas artes plásticas do século XV. Quanto aos dois outros menestrais mendicantes que se aproximam, por serem os responsáveis pelo entretenimento, simbolizam a escória da sociedade, ganham dinheiro de maneira desonesta e sobretudo fazem clara incitação à incastidade: “*Den speelluden yet gheven in handen, / Ende den duvel doen offerande, / Dits vor Gode even gelike*”(Dar o que seja nas mãos de artistas / Ou fazer oferendas ao demônio / Diante de Deus, dá no mesmo)¹⁰¹. São representados parte animal parte homem a fim de acentuar suas qualidades bestiais. O músico com cabeça porcina

sempre muito estranho naquilo que pintava. (Contexto retirado das Fontes Literárias do livro de Charles de Tolnay - *Hieronymus Bosch*, Bâle, 1937).

⁹⁸ Antiga medida de tecidos (A inglesa era equivalente a 45 polegadas cada).

⁹⁹ Bax, D. - *Op. cit.*, p. 54 e referido em nota 57.

¹⁰⁰ Mcgrath, R.L.- *Satan and Bosch-The Visio Tundali and the Monastic Vices*, Gazette des Beaux-Arts, Tome LXXI, 1968.

¹⁰¹ In Bax, D. - *Hieronymus Bosch, his Picture-Writing Deciphered*, tradução de *Ontcijfering van Jeroen Bosch*, La Haye, 1949.

estabelece ligação com o significado simbólico medieval atribuído ao porco, ou seja, voracidade e excesso e, particularmente, uma inclinação por bebida; em suma, glotoneria. O (pseudo) aleijado simboliza dependência permanente da caridade pública. O elemento diabólico destas duas personagens é acentuado pelo rabo atrás do (pseudo) aleijado e na echarpe ao redor do pescoço do cabeça porcina.

Encostado na plataforma, esperando pela vez de receber a porção que lhe cabe, está um homem usando uma cartola e um manto vermelho (fig.30). Para Gossart (p.107) e Chastel (p.228) trata-se de um mago. Bax diz que através desta personagem Bosch censura o mendicante que, mutilado por punição de ofensa e fraude, tenta provocar a compaixão do público ingênuo. A vasilha atrás dele para recolhimento de moedas é a prova desta afirmação. Expõe um pé decepado para que se acredite que foi torturado. A algema e a muleta também fazem apelo à piedade pública. Realmente existia um certo número de pessoas cuja mutilação era um mero pretexto; mas havia também um exército de pedintes pelo país com orelhas, dedos, mãos ou pés cortados e olhos perfurados pela severa administração da justiça flamenga, através de punições corporais, registrados em fontes medievais e do século XVI.

Atrás de Antão, está Cristo ao lado do altar sobre o qual está uma vela acesa em frente ao crucifixo (fig. 47). Tanto em *Lenda Dourada* como em *Vitae Patrum* (ver Apêndice, pp.46 e 48) lemos que, após ser maltratado pelos demônios, Antão foi consolado por Deus, através da aparição de Cristo. Segundo Bax, a passagem descrita em *Vitae Patrum (Vaderbroek)*, onde se lê que tudo aconteceu enquanto Antão residia numa gruta sepulcral, está mais próxima da composição de Bosch. *A Lenda Dourada* não menciona a gruta.

Da esquerda um grupo lúgubre se aproxima liderado por uma bruxa com luvas de metal e tronco oco na cabeça (para Bax é um homem) (fig.8). O tronco, sinônimo de disputa, significa que esta personagem tem em mente a discórdia. No topo do tronco há um chapéu, o que significa que a personagem não pode evitar as más conseqüências de suas ações, ou não pode evitar o próprio pecado. Está calçada com tamancos, ou seja, não querer passar despercebida; alardeia sua trajetória. A imagem do monstro (dragão) a seu lado com a cabeça espetada por uma seta deriva das miniaturas. A roda sobre o grupo, o jarro quebrado que enfeita a cabeça do monstro-macaco , e a cor vermelha são indicações de que tratam-se de carrascos. Da roda pende um porco morto com uma seta espetada em seu estômago. O porco é a companhia oficial de Santo Antão. Segundo Bax, os executores-demônios mataram o porco a fim de atormentar o santo --- na Idade Média, os carrascos também costumavam levar a cabo as sentenças de morte em animais. Através da personagem armadura Bosch censura os

destemperamentos pessoais (está em perene posição de ataque) pois, o pintor sempre fez uso da faca para simbolizar a irascibilidade, a violência.

Bem em frente à plataforma, às margens do lago, vê-se uma enorme fruta oca servindo de tenda (fig.45). Bax diz que Bosch e seus imitadores, sempre que incluem estes tipos de “casca de plantas ou frutas ocas” em qualquer atmosfera exótica, estes têm um sentido desfavorável. A casca oca tinha também um símbolo de inferioridade na Idade Média: “*Dese die slachten...den ghenen die sappels schelle mint boven die kerne, die hi daer in vint*” [Estas (pessoas) que fazem valer o corpo mais que a alma—assemelham-se àqueles que amam mais a casca de uma maçã do que a substância dentro dela]¹⁰². Dentro dela acham-se dois demônios. Segundo Charles De Tolnay, um deles em postura semelhante àquela que Bosch dá às criaturas que estão prestes a morrer enquanto que o outro, espreitando o ambiente, procura encrencas. Para Bax, lá certamente há sinais de confronto, muito embora o pássaro de bela plumagem colocado à entrada da tenda estabeleça uma relação com a disposição para a bebedeira¹⁰³, aliás, a causa de muitas brigas. À cesta (*korf*) pendurada à porta da tenda balança-se um manequim segurando uma grande faca sobre a cabeça. Representa um malfeitor sofrendo uma punição muito bem conhecida para os medievais. Havia uma variedade de delitos (bigamia, adultério, blasfêmia, fraude etc.) pelos quais os culpados eram erguidos numa cesta e expostos ao público. Empunha uma grande faca sobre a cabeça. Parece a Bax que Bosch censura o tipo briguento suportando sua punição, inclusive porque inseriu neste núcleo a figura do pássaro de bico e pescoço longos (símbolo da agressividade), que reforça o sentido de disputa. Em frente à tenda, o ganso depenado significa pobreza. Porque calça tamancos, reforça o significado de ordinário. A criatura sentada no ganso, uma caveira de cavalo, tinha, na época de Bosch, entre outras coisas, o símbolo da licenciosidade, folia e, talvez, de estupidez. Tem nas mãos uma harpa que significa o órgão sexual feminino. Os instrumentos musicais, em Flandres, tiveram, por muitos séculos, o sentido popular de símbolos do sexo, especialmente os de corda. O cervo (entre o ganso e a plataforma) reforça este sentido.

Em primeiríssimo plano nadam um peixe embarcação e um palmípede que aprisiona um homem. O símbolo do peixe foi adotado na arte cristã primitiva, talvez em memória do deus peixe babilônio Oannès; mas, sobretudo porque seu nome grego *ikhthus* é o acróstico de Jesus Cristo Filho de Deus, Salvador (*Jesous Khristos Theou Uios Sôter*), os peixes (*pisciculi*)

¹⁰² Verdam i.p.146,l.11414 ff. In Bax, D.--*Temptation of St Anthony*, Rotterdam, 1979, p. 83, n.23, trad.livre.

¹⁰³ Ver Bax, *op. cit.* p. 86, que retira o significado da palavra flamenga *putter*, aux. *Petter, petten*= beber.

representavam as almas que o divino Pescador recolhia em sua rede¹⁰⁴. Sobre o peixe de *Tentações*, Bosch colocou dois macacos-demônios com rostos humanos (fig.14). Um deles está sentado na popa e segura uma imensa concha como remo. A concha é símbolo de licenciosidade e folia; o jarro atrás dele reforça o sentido. O outro recolhe uma rede (?) da água. Simbolizam a vadiagem e o entretenimento, “*varende mannen of luden*” [viajantes (descompromissados)], ou seja, perambulagem de todos os tipos, como contador de histórias, menestréis, prestidigitadores etc. e para Bax, Bosch satirizou este tipo de vadiagem em macacos por eles simbolizarem muitos vícios e agirem como os seres humanos que “pescam” muitos (peixes) em sua rede (ou seja: os disvirtuados). O peixe (pervertido) de Bosch tem por adereços a armadura e a faca, que denotam belicosidade, fiel companheira da folia desenfreada, e o xale sobre ele, denota falsidade, porque o encobre.

À sua direita aproxima-se um pato com a proa transformada em um longo bico estreito. Dentro do pato está um homem (Bax diz que é um monge), gesticulando com suas mãos traspassadas pelo corpo da ave (fig.16). À sua frente, um pergaminho (Bax diz que o monge canta). O pato é símbolo da estupidez e apego à bebida. Sobre ele monta um monstro escuro simbolizando a incastidade, por ser representado com um galho saindo de seu traseiro, especialmente de espinho, o que significava, em meados do século XVI holandês, pênis. O seu pé é uma cabeça de osso; com isto Bosch marca os pedintes, ou em todo caso, um pobre, ou, um *lichtvoet* (pé-leve), isto é um ser frívolo, pela cor e peso do osso. Está coberto na cabeça e costas com um xale feminino (*doek*), o que significa descaminho. Tem sobre a cabeça uma espécie de gaiola em cujo interior há um macaco preto e, sobre ela, um tufo de ramos verdes. Bax questiona se isto não quer dizer que o pequeno monstrinho, sentado sob uma lareira (*aap zit in de showw*), não esteja em “maus lençóis”. A faca que lhe espeta a perna é talvez indicativa de sua natureza irascível.

No canto direito da plataforma, três demônios (um pseudo padre e dois acólitos) estão lendo um livro (fig. 46). Para Bax, este livro foi tomado de Santo Antão, uma vez que em numerosas representações o eremita Antão foi retratado tendo um livro na mão (na asa direita do tríptico de Lisboa, e em duas outras *Tentações*, de Bruegel e de Mandijn), com o propósito de zombar do eremita recitando orações de seu breviário. Através deste grupo, Bosch censura aqueles servos de Deus que desempenham suas funções eclesíásticas com limitado respeito. São, por isto, representados como bestas. O pseudo monge tem a cabeça de ovelha, que

¹⁰⁴ Réau, L. – *Iconographie de L'Art Chrétien*, Paris, Presses Universitaires de France, Introduction, Tome Premier, 1955, p.6.

significa lascívia e estupidez. O acólito atrás dele tem orelhas pendentes (de lontra?) e funil na cabeça. São provas simbólicas, entre outras coisas, de estupidez (orelhas pendentes, mesmo de lontra) e licenciosidade (funil)¹⁰⁵. O terceiro auxiliar tem bico de cegonha e na Idade Média isto alude a algo desonroso. Segundo Bax¹⁰⁶ estas características animais nos pseudos sacerdotes são censuras à vida imoral do clérigo. O acólito com bico de cegonha tem um ninho com um ovo na cabeça (fig. 20). Até o presente momento, nenhuma explicação satisfatória foi dada, indicando, eventualmente, deboche.

Atrás dos pseudo-monges, aos pés da torre desmoronada, está um grupo de cavaleiros cujas montarias estão dentro d'água (atolados no poço da iniquidade? - fig.37). Através deste grupo Bax diz que Bosch censura um grupo de pobres. O primeiro cavaleiro (da esquerda) monta um animal com traseira de jarro (fig. 62 ampliada) . Porta armadura e escudo. Para Bax o jarro (de cerveja ou vinho) indica sua devoção à bebida. Tem um par de grandes asas de penas mosqueadas, símbolo da ingenuidade e tolice, também da glotonaria dos brutos e excentricidade. O cardo que está no lugar de sua cabeça é um símbolo do mal. Tem um pássaro pousado na mão, parte revestida por luva. Não é um falcão. Bax questiona se neste gesto não está contido uma alusão de um nobre que age como um mendigo. Atrás deste cavaleiro há um homem com um chapéu azul (símbolo da fraude e hipocrisia). Tem a barba branca e carrega um escudo vermelho (*rooi*), de um tipo muito em voga na época de Bosch. A cor vermelha indica pobreza; trata-se, portanto, de um vulgar. Há, também no grupo, uma mulher em cujas mãos entrelaçam-se galhos de árvore e tem a cabeça revestida com um tronco (fig. 38). Senta-se sobre um rato e a parte inferior de seu corpo termina por uma cauda afilada. Segura um bebê em seus braços, enquanto que uma criança emerge d'água à sua frente. Bax (p. 109, nota 73) contesta Charles de Tolnay (p.66, nota 80) que vê erroneamente a personagem como um símbolo erótico, sendo, para ele, mais um símbolo de mendicância, desde que expõe as duas crianças no intuito de atingir o sentimento alheio. Vermeulen (p.41) a denomina (incorretamente para Bax) como uma sereia (*meermin*). Bax diz que a cabeça encapsulada na casca da árvore e a longa cauda testemunham uma personagem predisposta à discórdia indicando, ao mesmo tempo, tratar-se de mulher vulgar (*schobbaerse*). A mesma palavra sugere tratar-se de uma espécie de fantasma ou espírito mau. Portanto, a cauda simboliza a vilania (*schobbig*). Sua cavalgadura é um rato, e, segundo Bax, foi o meio usado

¹⁰⁵ Esta característica atribuída ao funil, nos Países Baixos, vem da inabilidade de reter qualquer coisa, p. e. todo tipo de líquido que for entornado dentro de um funil desaparece. Representa a instabilidade, desperdício. Se virado do avesso, a fraude, ou a falsa sabedoria. In Bax, D. -- *Hieronymus Bosch, his Picture-Writing Deciphered*, tradução de *Ontcijfering van Jeroen Bosch*, La Haye, 1949, pp.181, 182.

pelo artista para insinuar que a falta de aprimoramento moral da personagem a levou à condenação: a expressão “*een rat besitten*” (sentar-se em um rato) ¹⁰⁷ significa suportar uma punição. Já J. Combe (p. 61, n.46) vê no rato a imagem de todas as heresias. O manto (enganador) que cobre a cavalgadura, é outra indicação de que a personagem é uma enganadora. Quando isolado do resto da cena, o núcleo da mulher e a criança sobre o rato, junto com o cavaleiro de barba branca, estabelece certa correspondência com o grupo de pinturas representando a “fuga para o Egito”. Bax questiona se a intenção do artista não foi demonstrar como o sagrado pode ser profanado.

Atrás da mulher (sereia) um homem com aparência de aço monta um cavalo. Seu traje é precioso. Bax diz que através dos desenhos, miniaturas, esculturas e pinturas do século XV nós sabemos que o chapéu desta personagem é o mesmo usado pelos príncipes e nobres da Burgúndia ¹⁰⁸. Tem uma maçã na cabeça, o que quer dizer que é um nobre empobrecido.

No canto, uma armadura. Para Bax mais uma censura à vadiagem, daqueles que, para exibição pública, demonstram habilidades de luta.

Na parede cilíndrica da torre desmoronada, dividida por faixas, algumas cenas do Antigo Testamento estão pintadas (fig. 20): Na inferior vê-se dois israelitas que, enviados para fora de Canaã, estão voltando com um enorme cacho de uva. Esta representação era frequentemente pintada nos Países Baixos durante a Idade Média. Talvez Bosch quisesse insinuar que as uvas, símbolo da abundância, desvia o homem de Deus. Na faixa do meio vê-se um macaco sentado em um trono recebendo oferendas. Usa um capuz e segura nas patas um bastão onde está espetado algo (um pedaço de carne?). Personifica reverência à incastidade. Na extremidade da faixa há uma coruja que espreita. Além de ser um símbolo erótico, pode representar estupidez e desatino. A decoração da faixa superior representa a dança em torno do Bezerro de Ouro. Bax (p.121, nota 32) contesta Mosmans (*Jheronimus*, p.31) que atribui a esta representação a Queda do Maná. Representa, naturalmente, o pecado.

Um estrutura palaciana estende-se entre a torre desmoronada e uma outra, afunilada. Na parte superior, anteparados por uma cortina vermelha, símbolo da luxúria, uma mulher e um monge sentam-se ao redor de uma mesa (fig.19). Segundo Bax, a mulher é uma meretriz, identificada como tal pelo seu véu de duas pontas em cada extremidade. L. von Baldass

¹⁰⁶ Bax, D.-- *Temptation of St Anthony*, Rotterdam, AA Balkema, 1979. Tradução de M.A Bax-Botha, p.102.

¹⁰⁷ In C.G.N. de Vooys, *Middelnerlandsche Marialegenden*, i. Leiden. n. d., p.409, *apud* Bax, D. –*Op.cit.*, p.112, n.110.

¹⁰⁸ Por exemplo, confira em Charles de Tolnay, *Le Maître de Flémalle et les frères Van Eyck*, Bruxelles, 1939, fig.122; M. Konrad, *Meisterwerke der Skulptur in Flandern und Brabant*, Berlin, 1928-1934, Tafel (fig.) 19; Charles le Téméraire, p.71ff, ill. P.85; etc. *apud* Bax, D. – *Op. Cit.*, p.113, n. 117.

(p.245) diz que é uma monja. O casal busca privacidade. Um galho seco escore a cortina. Simboliza o sexo, a indignidade. O topo da torre tem a forma de um pombal. Em uma pequena brecha vê-se uma meretriz que inclina-se para olhar para fora. Mais abaixo, outra pequena janela de onde sai uma comprida vara com um frango espetado no meio dela. Trata-se de um símbolo obscuro e eventualmente também significa glotonaria. Na parte superior da torre há fogo e fumaça: imagens de paixão carnal e impureza; na parte inferior, água, onde um nadador nu, caçador de mulheres (fig.20), movimenta-se em direção às arcadas do castelo. Esta imagem é uma censura à copula, à lascívia.

Bem acima, no céu, estranhas embarcações navegam (fig.10). Dirigem-se para um espaço escuro, fumacento. Os demônios procuraram uma tentação mais forte que tudo, engendrando o equívoco de se apresentarem como os verdadeiros ‘instrumentos de elevação’, ou seja, os anjos. Esta cena foi retirada de uma passagem da *Lenda Dourada* (cfr. Apêndice, p.48). Representa as tentações de Antão no ar, onde o santo foi acometido por animais repugnantes de todas as formas, espíritos guardiões (*Godelingher*), simbolizando o mal. Segundo Bax, o povo estava familiarizado com a idéia de que os espíritos maus eram para serem vistos no céu e em forma de guerreiros: p. e. o pássaro preto sempre foi símbolo popular do Maligno, pois Satã apresentava-se no bico.

No plano de trás, os demônios estão queimando uma vila a fim de atormentar o santo protetor das queimaduras (fig. 11) sem que ele nada possa fazer. De Tolnay atribuiu o fogo ao Sabá das Bruxas. Bax o contesta dizendo que na Idade Média o povo acreditava que os espíritos maus causavam grandes destruições : cita a conhecida lenda popular registrada por De Vooy (*Legenden*, p.161) que conta que durante o reino de Felipe da Burgúndia (o Bom), estes espíritos incendiários chegaram a destruir o interior do Monastério dos Cânones Regulares em Heilo, perto de Alkmaar, devastando todo o arrabalde; e diz que Bosch deve ter ouvido falar ou deve ter lido tal narrativa para idealizar tal ruína.

No primeiro plano deste espetáculo, à esquerda, o artista pintou uma graciosa casa de fazenda (fig.39) e cercanias a beira de um riacho, onde pessoas vivem seu cotidiano (fig.26). A atmosfera é contrastante com o que acontece no fundo, mas, aí, não há pânico. Bax diz que esta antítese é proposital, na medida em que quer mostrar que a calma precede a tempestade, ou seja, é um aviso para os que desfrutam de maneira alienada. Um ditado muito popular no século XVI dizia: “*Die slapen gaet, weet niet hoe hi ontwecken sal*” que corresponde ao dito popular “ deita-se de um jeito, acorda-se de outro”.

#



APÊNDICE

As *Vitae patrum*, durante a Idade Média, consistiam em muitos livros e eram quase sempre atribuídos a São Jerônimo, porque iniciavam com sua versão da *Vita Sancti Pauli*.

As *Vitae* eram, no entanto, compostas por diferentes autores. O primeiro livro, no qual a biografia de Santo Antão pode ser achada, teve sua primeira versão holandesa feita por volta do século XIV. Em 1480 a primeira tradução editada das *Vitae* apareceu com Gheraert Leeu. A tradução holandesa seguinte, feita em 1490, realizou-se em Zwolle, por P. Van Os.

A *Leggenda Aurea* foi escrita pelo dominicano Jacopo da Varagine (1230-1290). Em 1360 a *Leggenda* já tinha sido traduzida para o holandês medieval. Uma tradução editada apareceu, pela primeira vez, em 1478, em Gouda, na editora de Gheraert Leeu. Louis Réau diz que a *Lenda Dourada* é a Bíblia hagiográfica da Idade Média e ao representar santos, qualquer artista erudito dava preferência a esta compilação¹⁰⁹.

As *Tentatio S. Antonii e codicibus Bruxellensi 8077-82 (=B), Moonacensi 5681 (=C) et Londiniensi 30972 (=L)*, foram retiradas da *Analecta Bollandiana*¹¹⁰. O trecho escolhido é: I. *Disputatio S. Antonii cum tentatore ipsum sub specie reginae ad matrimonium alliciente*.

VITAE PATRUM (Vaderboek)¹¹¹

Antão nasceu no Egito e era filho de pais devotos e saudáveis. Já durante a infância ele levava uma vida pia. Quando tinha dezoito anos, com a morte de seus pais, Antão e sua irmã herdaram suas possessões. Um sermão a respeito de um jovem rico o persuadiu ao ponto de vender sua parte na herança e dar todo dinheiro arrecadado aos pobres. Em seguida, depois de alojar sua irmã aos cuidados de mulheres virtuosas, Antão partiu para uma vida de mortificações, primeiramente em sua própria casa, por algum tempo, e em seguida foi viver numa gruta sepulcral. O demônio, temeroso que este exemplo fosse seguido, decidiu fazer Antão sentir a força de seu poder. 'E ele veio numa noite com seus outros companheiros e o surrou tão violentamente que o deitou por terra como morto, sem poder nada ver e nada

¹⁰⁹ Cf. Réau, Louis- *Iconographie de L'Art Chrétien*, Tome Premier, Presses Universitaires de France, Paris, 1955, pp. 333-335.

¹¹⁰ Em F. Halkin S. J. *La Légende de S. Antoine traduite de l'arabe par Alphonse Bonhome*, in *Analecta Bollandiana* LX, 1942, p.163-165. Tradução do latim para o português de Dr. Claret Rocha de Toledo Piza.

¹¹¹ Esta fonte é uma tradução inglesa do livro de Dirk Bax--*Tentation of St Anthony*, Rotterdam, 1979, realizada por M.A Bax-Botha, de maneira mais próxima possível do holandês. Por esta razão pode parecer vulgar ao leitor o uso do pronome "você" na tradução portuguesa retirada do inglês "you". Tal já não ocorre na tradução para o português retirada da versão italiana de *Lenda Dourada*. As traduções para o português, da versão inglesa e da versão italiana, são da responsabilidade da autora desta dissertação.

falar; e foi de tal maneira grave, como ele mesmo depois veio a dizer, que os golpes recebidos superaram calamitosamente seus esforços'. Os demônios o arremessaram do sepulcro para o chão, em frente à gruta, onde um "amigo fiel" o achou na manhã seguinte e 'o carregou semi-morto nas costas para sua casa'. Quando Antão recuperou-se, pediu a seu amigo que o levasse para a gruta. Seu amigo obedeceu.

Então, com penosa aflição e dor forte, ele (Antão), não podia nem levantar-se nem sentar-se e assim permaneceu em oração e falou aos demônios da melhor maneira que pôde: 'Agora é Antão, outra vez que vos fala; eu não fugi de vocês, e vocês não podem me separar do amor de nosso Senhor Jesus Cristo'.

E, ao falar tal coisa, vieram mais uma vez os demônios com maior clamor como imensos cães pretos e atacaram-se em frente a ele. Então Satã falou a todos os seus companheiros: 'Vejam quão firmemente este monge colocou-se contra nós, contra o senhor de todas as devassidões. Os maiores golpes não podem humilhá-lo. Ele ainda fala ameaçadoramente e zombateiramente contra nós. Devemos atacá-lo com mais força e fazê-lo compreender que ele não pode triunfar sobre nós. Em seguida ele chamou outra vez seus companheiros diabólicos com uma horrível voz. Então vieram muitos deles com a aparência de várias espécies de animais. Um deles, parecido com leão, ameaçou despedaçá-lo, o outro, como um lobo, mordê-lo. E outros o ameaçaram com rugidos de urso, como se fossem comê-lo. E a gritaria era tanta que parecia a Antão que as pedras e as paredes despedaçavam-se. Ele permaneceu prostrado no chão em frente aos demônios e, por causa das chagas em seu corpo, ele (apenas) suspirou. Mas ainda assim seu coração internamente estava tão firme e corajoso que diante de todo este perigo ele falou aos demônios: ' Vocês tiveram força e poder em suas ações como pretendiam, pois apenas um de vocês seria suficiente contra mim. Mas porque vocês estão privados de Deus na sua força, conseqüentemente vocês pensam em assustar-me, ameaçando-me assim. Mas qualquer um pode ver a impotência que deriva disto, já que tomam todas as formas de animais. Se Deus deu-lhes poderes sobre mim, então realizem o que é de Sua vontade. É que Ele não deu a vocês poder sobre mim, pois Seu signo da santa cruz é uma parede e uma proteção contra seus poderes'. E, assim que empenhou-se em lutar contra os demônios, Deus o tirou da armadilha mandando uma formidável luz que expulsou os demônios e toda a escuridão. E quando ele olhou a luz, toda sua dor esvaiu-se. E tudo que os demônios haviam quebrado tornou-se íntegro outra vez. E Antão ainda tomou consciência, através da beleza da luz, da presença de nosso Senhor Jesus Cristo e falou: 'Ó Senhor Jesus Cristo, onde estavas quando me golpearam; porque não

vieste desde o princípio a fim de aliviar os golpes e tormentos? ‘ Então a voz divina respondeu a ele fora da luz: ‘Antão, Antão, eu estava presente aqui (diante de) suas necessidades. Eu queria ver a luta e sua perseverança na batalha e, porque eu vi seu esforço tão varonil e tão corajoso, é minha vontade que seu nome torne-se conhecido no mundo inteiro’. E quando a voz divina proferiu tais palavras, (Antão) ergueu-se e seu corpo tinha-se tornado tão poderoso que parecia a ele nunca ter tido tamanha saúde na vida. E quando isto aconteceu, tinha ele quinze anos.

#

LEGGENDA AUREA (Lenda Dourada)¹¹²

A vida de Santo Antão foi escrita por Anastasio¹¹³.

Antão tinha vinte anos quando acreditou ter lido em uma igreja estas palavras de Jesus: ” Se quiserdes ser perfeito ide, vendei tudo aquilo que tendes e o doai aos pobres”. Santo Antão deu aos pobres todos os seus bens e fez-se eremita no deserto, onde veio a suportar inúmeras tentações.

Uma vez, estando em uma gruta, uma fileira de demônios o atacou reduzindo-o a um tal estado que um companheiro seu o carregou nas costas como se fosse morto. Enquanto todos choravam a morte do santo, este, de improviso, ressuscitou e de novo fez-se levar à gruta. Ainda jazia o santo com o corpo chagado mas com ânimo invicto e já convidava os demônios à luta. Estes se apresentaram sob forma de bestas ferozes e começaram a dilacerar o corpo de Antão com os dentes, com os chifres e com as garras. Mas apareceu um admirável fulgor e os diabos foram forçados a fugir: o santo se encontrou completamente curado. Compreendeu, então, Antão que Cristo estava a seu lado e disse: “Onde estáveis, meu Senhor Jesus, onde estáveis? Por que não viestes rapidamente em minha ajuda, guardar-me de tantas feras”? Respondeu o Senhor: “Eu estava aqui e assisti a tua luta: combatestes virilmente a fim de defender a tua glória no mundo inteiro”.

¹¹² Retirada da versão editada pela Libreria Editrice Fiorentina, traduzione dal latino di Cecilia Lisi, Firenze, 1990, pp. 109-114.

¹¹³ Nome retirado da fonte italiana. Cf. nota anterior.

Antão se encontrava em um outro lugar do deserto e ali encontrou um disco de prata. Começou então a dizer-se: “De onde terá vindo este disco se eu não vejo nenhuma pegada humana? Se estivesse perdido, um viandante o teria descoberto certamente, tão grande é. Satanás: também esta é uma emboscada tua: mas tu não poderás mais dominar a minha vontade!”. Enquanto dizia estas palavras o disco se desfez em fumo. Encontrou Antão, em seguida, uma grande quantidade de ouro mas o evitou como se fosse fogo. Em seguida subiu em uma montanha e ali permaneceu por vinte anos, tornando-se famoso pelos milagres.

Um outro dia (o santo) foi transportado pelo céu por alguns anjos; e eis que os demônios, querendo impedir o santo de transitar, o recordaram dos pecados cometidos depois do nascimento. E os anjos: “Não podeis falar destes pecados que foram já cancelados pela graça de Deus: mas se sabeis de algum praticado por Antão, quando estava no deserto, dizei-o”. Os demônios não souberam responder; e assim, o santo pôde livremente subir no mais alto dos céus e descer novamente sobre a terra.

Um indivíduo perguntou a Antão que coisa deveria fazer para agradar a Deus. Respondeu o santo: “ Em qualquer lugar onde vais há sempre Deus diante dos olhos; para aquele que constrói, há sempre as sagradas escrituras como testemunha; em qualquer lugar encontrarás hesitações. Observa estes três conselhos e te salvarás”.

Um dia Antão trabalhava com os frades: alçou os olhos ao céu e teve uma triste visão e repentinamente elevou a Deus uma oração para que se afastasse tal flagelo. Os frades o pediram para revelar e Antão disse entre lágrimas e soluços: Vi o altar do Senhor rodeado de cavalos que pisavam as coisas santas; a fé católica será subvertida por turbinas vertiginosas e homens semelhantes a jumentos conspurcarão aquilo que é sagrado a Cristo. Ouvi ainda a voz de Deus pronunciar estas palavras: “ O meu altar será contaminado”. Depois de dois anos realmente os arianos romperam a unidade da Igreja: mancharam com sua infâmia as igrejas e trucidaram sobre os altares os cristãos como cordeiros.

Um comandante do Egito, de nome Bellachio, pertencia à seita ariana por meio da qual atormentava a Igreja católica e fazia desnudar as virgens consagradas a Deus e os religiosos. Assim então lhe escreveu Antão: “Vejo a ira de Deus descer sobre ti: desiste de perseguir os cristãos se queres afastar de tua cabeça a ameaça de uma próxima morte”. Leu o desgraçado a carta, a rasgou e fez espancar aqueles que a haviam trazido. Depois mandou dizer a Antão: “ Já que te fez doer tanto o coração a sorte dos religiosos sentirás também a aspereza da minha disciplina”. Depois de cinco dias Bellachio montou seu fiel cavalo e este o lançou por terra e o esmagou. Dali a três dias estava morto.

Alguns frades rogaram a Antão que falasse a eles sobre a salvação da alma. Ele respondeu: “Conheceis a palavra do Senhor: “*Se alguém te dá um tapa numa face, ofereçelhe a outra*”... “Quando fordes batidos abstende ao menos de devolver a ofensa”. Ordenou assim Antão a um discípulo seu que preparasse um licor para aqueles frades que os restabelecessem da fraqueza e acrescentou: “Quanto a vós, não podeis fazer outra coisa que pregar”. Todas estas coisas são compreensíveis na vida.

Finalmente o beato Antão, quando completou cento e cinco anos de idade, abraçou um a um seus frades e adormeceu em paz. Começava o reino de Constantino, que teve início acerca do ano de 340.

#

TENTATIO S. ANTONII (Tentação de Santo Antão)¹¹⁴

1. Como Santo Antão já tivesse vivido sessenta e cinco anos, no deserto, levando uma vida solitária, pareceu-lhe bem fazer diante de sua cela, um pequeno jardim que pudesse, às vezes não só a ele recrear, mas, mais ainda, restaurar, com as hortaliças, outros homens que o visitavam por causa da sua sabedoria. Pouco depois, plantou o jardim no qual semeou plantas talosas e outras hortaliças. Tendo crescido as hortaliças, desceram do bosque diferentes animais selvagens --- muito freqüentemente por instigação dos demônios --- para comerem as plantas talosas e outras verduras, e, não contentes com isso, também calcaram o que restou com os pés. Tendo Santo Antão saído de sua cela, vendo o seu jardim totalmente destruído e devastado, admirou-se muito. Não obstante, começou a caminhar pelo deserto e a passear atento às suas meditações; e tinha nas suas mãos folhas de palmeira com as quais tecia um cesto. Pois, durante este tempo, colocava para vender os cestos ou alcofas que fazia, porque vivia do trabalho de suas mãos, segundo aquele princípio teológico: “Quem não trabalha, não coma”.

2. Como avançasse, mais longe, encontrou o diabo, em forma humana, sentado no deserto; e não reconheceu que fosse o diabo, mas pensou ser um dos caçadores árabes, ali a caçar animais selvagens: pois, fazia redes e preparava laços; e que, como parecia, estava acostumado a preparar no chão, armadilhas para caçar animais selvagens. E disse-lhe Antão: “Faze-me, eu te peço, uma armadilha para pegar animais daninhos e animais selvagens que

¹¹⁴ Tradução do latim para o português de Dr. Claret Rocha de Toledo Piza, a quem muito agradeço.

destruíram o meu jardim”. Respondeu-lhe o diabo: “De boa vontade, prepararei para ti uma armadilha. Vai, para onde vais e não duvides; pois eu farei para ti, segundo a minha capacidade; e far-te-ei uma armadilha muito adequada e espero que te convenha bem”. E Santo Antão, dali, avançou adiante pelo deserto, caminhando. O diabo, na realidade, como lhe havia prometido, há muito tempo tinha pensado em fazer, para Santo Antão, laços e redes para apanhá-lo; e lhe fez laços e redes tais quais não se tinham visto, desde o início do mundo até aquele momento.

3. Enquanto Santo Antão assim caminhava, encontrou, diante de si, na margem de um rio corrente, uma senhora, segundo parecia, de grande respeito e honestidade. Era, com efeito, de aparência graciosa e estavam com ela dez moças escravas que a acompanhavam, as quais se banhavam no rio; e a própria senhora parecia ter saído banhada do rio, pois, estava semi-vestida e apareceu, em parte, nua. Como Santo Antão a tivesse visto, desviou o seu rosto e começou a fugir, voltando pelo caminho pelo qual tinha vindo. E aquela senhora gritou, atrás dele, dizendo: “Ó homem solitário, habitante deste deserto, pelo Homem Deus a quem serves, pára, não fujas, porque eu te procurei, durante muito tempo e espero que me ensinarás o caminho da salvação e lucrarás a minha alma. E não sabes quão agradável é a Deus dirigir as almas para a salvação?” Tendo ouvido isso, Santo Antão voltou para ela a fim de ouvir o que aquela mulher queria dizer. E ela lhe disse: “Fizeste bem o que deveste, pai abençoado, voltando até nós. Porque o homem bom expõe a sua vida pelo seu irmão. Este teu grau de perfeição convém à santidade. Pois, eu ouvi muitas e grandes coisas a teu respeito e sei de que modo venceste soberbos demônios. Por isso, eu te suplico, ó Pai Santo, que empregues o teu cuidado a fim de que salves a minha alma antes que eu caminhe para a perdição”.

4. E, enquanto ela falava, suas servas estavam de pé, nuas, no rio, como se, atentamente, ouvissem as palavras de sua senhora. Depois, gritando contra elas, disse repreendendo-as: “Não vos envergonhais? Cobri-vos. Devíeis vos enrubescer porque estais assim nuas, diante deste homem santo que o Senhor nos enviou, a fim de que as nossas almas sejam salvas por ele”. E, por ordem da senhora, as moças saíram do rio e vestiram-se com suas roupas. Então, Santo Antão disse à senhora: “Ó mulher, também tu te cubras”. E ela pareceu cobrir-se de rubor e, tendo se voltado para Santo Antão, disse: “Ó santo e amigo de Deus, tu tens medo de mim, miserável pecadora? Perdoa-me. Eu sou uma simples mulher. Não sabia que estivesse atento à minha nudez e visse o meu corpo e percebesse estar eu nua, pois, estou coberta com o manto. Mas, farei como manda a tua santidade. E, imediatamente, vieram aquelas dez moças e começaram a vestir a sua senhora com as suas preciosas e perfumadas vestes. E,

enquanto ela se vestia, disse a Santo Antão: “Pai, não me olhes; todavia, não te admires se eu olho para ti. Porque, como sabes, Deus criou a mulher do lado do homem e, o homem, criou da terra; e, portanto, o homem deve olhar a terra, como a sua mãe, e a mulher (deve olhar) o homem do qual foi formada”. Tendo ouvido essas coisas, Santo Antão espantou-se muito com a eloquência daquela mulher e dirigiu o olhar para o chão.

Depois de ela estar vestida e ornada, sentaram-se ao mesmo tempo. E, tendo deixado de lado os verdadeiros propósitos por causa dos quais tinha atraído o santo, com suas súplicas, começou a falar ao santo, com palavras doces e honestas, para que Santo Antão não percebesse nem compreendesse as intenções da malícia dela...

#

V-TÉCNICA DOS PRIMITIVOS FLAMENGOS

A Pintura Flamenga Medieval:

Os velhos mestres flamengos pintavam em tela e especialmente em madeira. A preferência pela madeira era em virtude de sua resistência. A primeira inquietação, todavia, era abastecerem-se com um painel que pudesse ser aplainado até atingir total polimento, total lisura, que não lascasse, não empenasse ou rachasse e que já começasse liso, igualado. Os pintores flamengos tinham de saber sobre qualidade de madeiras e muito mais sobre carpintaria. Frequentemente faziam seu painel de muitas tábuas bem selecionadas e encaixadas juntas, de maneira particularmente criteriosa. O próximo passo da preparação dos flamengos era o de revestir o painel com o cré (CaCo_3) e cola de pele aplicados em duas camadas relativamente espessas, sendo que a última era depois limpa e coberta com uma camada de óleo¹¹⁵.

Seguia-se o seguinte procedimento: primeiramente pequenos desenhos eram feitos com pontas de prata sobre bases de papel. A partir do momento que o painel estivesse construído, aplainado e pronto para uso, o desenho era feito nele em um monocromo de tintas neutras a mão livre, usando os esboços preliminares como modelos. Este desenho era de tinta negra de osso- $\text{C}+\text{Ca}_3(\text{PO}_4)_2$ e traçado sobre o que se denomina preparação branca.

Até a segunda metade do século XVI, praticamente só foram usadas preparações brancas nas pinturas sobre madeira. Era aplicada com uma camada de tinta branca, feita com branco de chumbo- $2\text{PbCO}_3.\text{Pb}(\text{OH})_2$ - e óleo, que aumentava o reflexo da luz, contribuindo para vivificar, nestas áreas, as cores dos pigmentos das camadas cromáticas sobrepostas, produzindo no observador uma impressão de luminosidade.

Um dos mais antigos e mais importantes pigmentos para os pintores flamengos era o chumbo branco. Sua preparação a partir do chumbo metálico e vinagre é descrita por Plínio. O método antigo seguido pelos pintores medievais era o de acondicionar finas tiras de chumbo em potes de argila que tivessem compartimentos separados no fundo contendo uma solução fraca de ácido acético. Estes potes eram enterrados em um amontoado de adubo cerca

¹¹⁵ Muito embora o óleo já tivesse sido empregado na Europa durante os séculos XIII (Inglaterra e Noruega) e XIV (Itália), onde era o aglutinante escolhido para certos pigmentos como o verdigris e a laca vermelha, foi só no início do séc. XV- na época de Van Eyck- que a técnica do óleo foi elevada a um nível de altíssima qualidade. Talvez fosse por isso que Vasari, por volta de 1550, difundiu a opinião de que fora VanEyck o inventor da pintura a óleo. *Apud* Cabral, J.M.P.- *Exame Científico de Pinturas de Cavalete*, Colóquio/Ciências, n.16, fev. 1995, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa , p.65.

de três meses, enquanto o calor, vapores acéticos, dióxidos de carbonos, oxigênio e a água vagarosamente transformavam o chumbo em carbonato de chumbo básico.

Ao desenho subjacente dos painéis, seguiam-se camadas de tinta estendidas sobre a preparação (*Glacis*). A técnica pictórica solicitava, por vezes, o emprego de duas ou mais camadas sobrepostas, constituídas por pigmentos. Os detalhes eram desenhados com branco.

Quando começava a pintar o painel, é preciso lembrar que o pintor medieval não podia comprar tintas; ele forçosamente as tinha de fazer. Ele nunca mexia suas cores na paleta. Também não pintava rapidamente, mas devagar e precisamente, construindo uma camada suavemente sobre a outra e deixando a tinta secar nível a nível. Sobre a tinta fresca, as cores eram delgadamente difundidas em camadas brilhantes e Van Mander deixou claro que ele entendia as peculiaridades deste material, pois ele indicava que cada cor deveria ser organizada com segurança e posta em seus devidos lugares, a fim de evitar mudanças posteriores.

Sobre a última camada de tinta, os pintores flamengos estendiam uma camada fina e transparente colorida, rica em aglutinante e pobre em pigmentos, também chamada *veladura*, cujo objetivo consistia em alterar a cor da camada sobre a qual era aplicada.

#

O conhecimento de como os pintores flamengos medievais fizeram suas pinturas veio do assim chamado MANUSCRITO DE STRASBOURG, um trabalho do século XV sobre a técnica de pintura. O manuscrito foi destruído pelo fogo em 1870 mas, felizmente, uma cópia dele tinha sido feita alguns anos antes por um inglês empenhado num livro de história da pintura a óleo¹¹⁶. O autor do MANUSCRITO DE STRASBOURG explicita a metodologia de como “temperar” as cores com óleo:

“... Agora eu irei também ensinar como todas as cores são para serem temperadas com óleo... e em primeiro lugar como o óleo é para ser preparado para este propósito de maneira que possa ficar límpido e claro, e que seque rapidamente.

Como preparar óleo para as cores: Pegue o óleo de linhaça ou de cânhamo ou óleo velho de noqueira ou de avelira, quanto for necessário. Coloque nisso ossos mantidos por longo tempo, escandecidos até tornarem-se brancos com uma quantidade igual a de pedra-pomes; deixe-os cozinhar no óleo, removendo a espuma. Então retire o óleo do fogo e deixe-o esfriar bem. Se a quantidade for de aproximadamente um quarto, adicione a isto uma onça de sulfato de zinco. Isto irá difundir-se no óleo que se tornará bem límpido e claro.

¹¹⁶ *Materials for a History of Oil Painting*, por Charles Lock Eastlake, publicado em 1847. Um importante trabalho pioneiro na história da pintura técnica.

Mais tarde esprema o óleo num pedaço de pano de linho limpo dentro de uma bacia limpa, e o ponha no sol por quatro dias. Deste modo ele adquirirá uma consistência densa, e também se tornará tão transparente como um cristal fino. E este óleo seca muito rapidamente e faz todas as cores clarearem e sobretudo tornarem-se transparentes. Os pintores não estão familiarizados com isto. Esta excelência foi chamada de *oleum preciosum*; e com este óleo as cores deverão ser firmadas e temperadas. Todas as cores deverão ter base firme e depois serem temperadas em um estado meio-líquido, nem muito denso nem muito delgado...¹¹⁷.

Os pintores flamengos tinham recursos limitados, entretanto, altos padrões. Era comum que usassem as cores da terra circulando através dos amarelos atingindo vermelhos surdos, até chegarem nos marrons. As *nuanças* coloridas podiam ser mudadas artificialmente através de aquecimento.

Os pigmentos azuis eram difíceis de ser adquiridos e difíceis de ser usados. Um dos mais preciosos era o *ultramarino natural* (Na,Ca)₈[(SO₄,S,Cl)₂](AlSiO₄)₆], feito de lápis lazuli moído. O lápis lazuli, vindo das minas de Badakhshan (N.Afeganistão) e do Egito, era um item muito importante no comércio da Europa Medieval. Era carregado por caravana ao porto de Acre e daí transportado para Veneza. Os venezianos o reexportavam para as cidades da França, Alemanha e dos Países Baixos. O pigmento era tão raro que era freqüentemente classificado com o ouro e seu uso tornou-se um sinal de luxo.

O azul mais importante conhecido pelos pintores flamengos e holandeses era o *azurite* (2CuCO₃.Cu(OH)₂, um minério de cobre associado com a malaquita (carbonato básico de cobre). Em sua forma mineral, o *azurite* é transparente e, portanto, pobre em saturação de cor. A princípio vinha especialmente da Hungria. Por causa de seu caráter transparente, o *azurite* tinha de manter-se em seu estado rude, a fim de preservar seu poder de cor e, mesmo neste estado, a tendência era perder seu poder quando misturado a óleos que se destinavam à pintura de superfícies. O resultado disto é que muito do azul que vemos agora aparece como verde, ou escurecido.

¹¹⁷ Apud Baron Van der Elst, J.- *The Last Flowering of the Middle Ages*, Doubleday, Doran & Company, New York, 1944, p.38.

Apesar dos progressos ultimamente efetuados nos métodos instrumentais de análise e dos esforços de muitos investigadores, parece que os pintores flamengos misturavam ao óleo secativo um aditivo especial [x] que, segundo alguns, seria uma resina, e segundo outros, água. Entretanto, continua sem esclarecimento o tipo de composição deste famoso aglutinante oleoso. Na ocasião do exame e tratamento da obra de Van Eyck L'AGNEAU MYSTIQUE, sob a direção de Paul Coremans- *Les Primitifs Flamands, III Contributions a l'étude des Primitifs Flamands 2*, De Sikkel, Anvers, 1953, p.76, o autor diz: "Nous ne pouvons préciser, avec une certitude suffisante, la nature exacte de la substance "x" ajoutée à l'huile siccatif. Nous sommes portés à croire que cette matière a des propriétés proches de celles de certaines résines naturelles, soit donc d'une substance complètement soluble dans l'huile siccatif et formant avec elle un film de structure homogène. Nous pensons que ces caractéristiques ne se retrouvent pas dans une émulsion".

O mais triste capítulo na história da pintura flamenga é aquela relacionada com os azuis. O *ultramarino* era muito escasso e extremamente caro para o uso comum e era pobre em força colorida quando misturado com óleos. O *azurite* facilmente perdia a cor numa forte mistura por ter de ser moído a partir de seu estado rústico. Na pintura flamenga temos de nos acautelar com o tom que parece ser verde; o artista pode tê-lo pintado em azul.

Os vermelhos eram quase sempre feitos de vermelhão (HgS)-cor cinabrina, rubro-escarlate-. O vermelhão natural vem do cinabre, sulfeto de mercúrio. Os artífices medievais recebiam-no possivelmente da Inglaterra, Espanha ou outras partes da Europa. Era produto disponível, não muito caro e confiável.

Relação de alguns pigmentos importantes aplicados na época de Bosch ¹¹⁸:

*Branco*s: barita, cré, gesso, branco de chumbo.

Vermelhos e alaranjados: vermelho de chumbo, vermelho ocre, terra vermelha de Siena, úmbria queimada (séc. XVI), vermelhão, sangue de dragão, garança, realgar.

Amarelos: ocre, auripigmento, massicote, pó de ouro, amarelo de chumbo e de estanho.

Verdes: terra verde, malaquite, verdigris.

Azuis: ultramarino natural, azurite, indigo.

Castanhos: úmbria (séc. XVI), ocre castanho, castanho de Van Dyck (séc. XVI).

Negros: negro de osso, negro de fumo, negro carvão, grafite.

O Desenho Subjacente:

Em 1967, em uma mostra feita em 's-Hertogenbosch, foi realizada uma análise do desenho subjacente de algumas obras de Bosch (Van Schoute 1967, pp.72-79) e estabeleceram-se três diferentes “maneiras” de execução para estes desenhos:

1-Executado com pincel grosso, limitando-se a uma esquematização e numerosas reprises de formas (p.e. *São João em Patmos* do Museu Staatliche de Berlim, fig.A) .

2-Traço fino e preciso, acompanhado de numerosas hachuras paralelas, diagonais ou não, que permitem situar as sombras(p.e. *A Nave dos Tolos*, Louvre, fig.B).

3-Traço simples de espessura média, freqüentemente descontínuo, às vezes nervoso e hesitante, que não é necessariamente o contorno definitivo das figuras, exercendo, por vezes,

¹¹⁸ Cf. tabela oferecida por Cabral, J.M.P.- *Exame Científico de Pinturas de Cavalete*, Colóquio/ Ciências, Revista de Cultura Científica, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, n.16, fev. de 1995, p.66.

função puramente indicativa dos contornos definitivos dos elementos pictóricos. Coteja, por exemplo, com os desenhos configurados atrás dos postigos do tríptico das *Tentações de Lisboa*¹¹⁹, (fig. C e D) onde as hachuras são escassas.



A

Jheronimus Bosch, San Giovanni a Patmos, particolare: san Giovanni, esempio di disegno soggiacente eseguito nella prima maniera (fotografia all'infrarosso); Berlino, Ehemalige Staatliche Museen



B

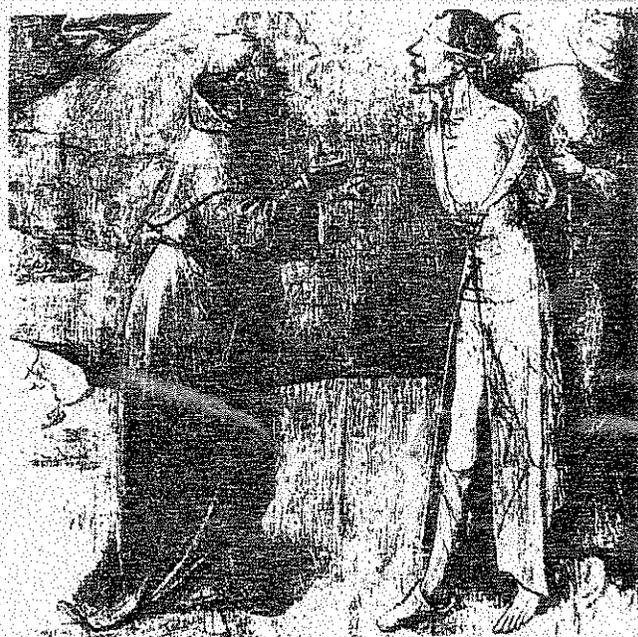
Jheronimus Bosch, La nave dei folli, particolare: parte inferiore, esempio di disegno soggiacente eseguito nella seconda maniera (fotografia all'infrarosso); Parigi, Louvre

¹¹⁹ Apud Van Schoute, R. e Van Schoute Verboomen, M. -*L'Opera di Jheronimus Bosch: Studio Tecnico Base dei Disegni Soggiacenti*, Venezia, Cardo, 1992.

Jheronimus Bosch, Tentazioni di sant'Antonio, particolare dell'esterno dell'anta sinistra: un monaco e il buon ladrone (fotografia all'infrarosso), Lisbona, Museu Nacional de Arte Antiga



G



Jheronimus Bosch, Tentazioni di sant'Antonio, particolare dell'anta destra: un monaco e il cattivo ladrone (fotografia all'infrarosso), Lisbona, Museu Nacional de Arte Antiga

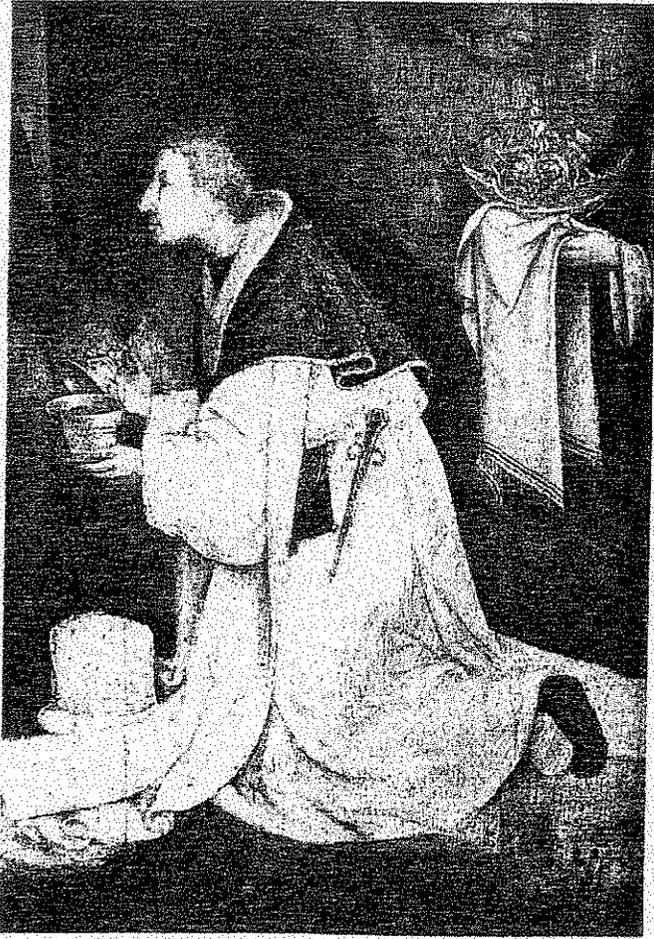
D

Todavia, exames do desenho subjacente de algumas cópias de obras, investigadas com o mesmo rigor dos originais, revelaram o seguinte:

Na obra *Adoração dos Magos*, fig. E (atualmente mantida pela Maison Erasmo), observa-se, na personagem do rei ajoelhado a direita do Menino, um desenho ligeiro, constituído de um traço contínuo, que define os contornos e o panejamento do hábito. É enriquecido por um sombreado de traços que determina precisamente as zonas de sombra. De acordo com a opinião de Van Schoute, encontra-se aqui um estilo de desenho jamais verificado até hoje.

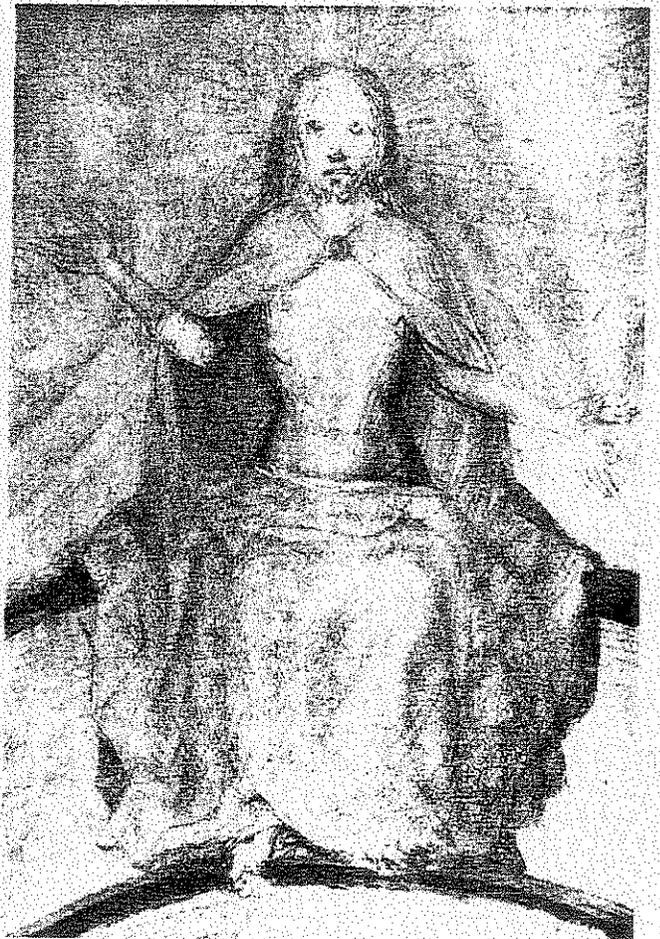
No caso de *Jufzo Universal*, fig. F (Akademie der Bildenden Künste - Viena), a figura do Deus-Juiz revela um esboço aparentemente muito ligeiro, com diversos reparos na forma do rosto, das mãos e dos pés, enquanto que outras zonas da mesma obra mostram um desenho seguro e rigorosamente linear, embora diferente da segunda *maneira* descrita acima, mas tendo alguns elementos confrontáveis com a terceira *maneira*¹²⁰.

¹²⁰ Apud Van Schoute, R. e Van Schoute Verboomen, M. -- *L'Opera di Jheronimus Bosch: Studio Tecnico sulla Base dei Disegni Soggiacenti*, Venezia, Cardo, 1992, p. 56.



E

Copia da Jheronimus Bosch o Maestri dell'Adorazione di Anderlecht, Adorazione dei magi, particolare della tavola centrale: mago inginocchiato a destra, esempio di disegno di un copista (fotografia all'infrarosso). Anderlecht, Maison Erasme



F

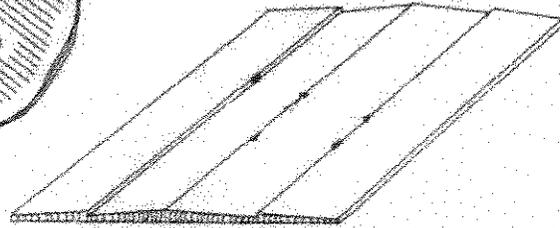
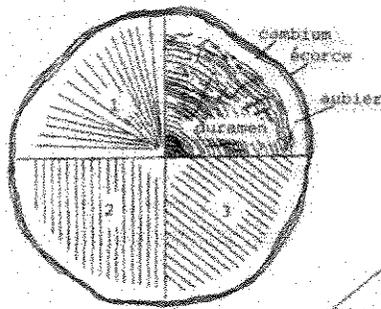
Jheronimus Bosch, Giudizio universale, particolare della tavola centrale: il personaggio di Dio-Giudice (fotografia all'infrarosso). Vienna, Akademie der Bildenden Künste

O Painel:

Para se formar um painel flamengo, a disposição dos elementos não era arbitrária. Normalmente uma borda mais espessa e mais tenra era unida à outra da mesma categoria no centro do painel. Os elementos da superfície à esquerda e à direita eram dispostos simetricamente em relação a estes elementos centrais não sendo, no entanto, da mesma categoria¹²¹.

¹²¹ Verougstraete-Marcq, H. e Van Schoute, R. – *Cadres et supports dans la peinture flamande aux 15e e 16e siècles*, Belgique, Heure-le-Romain, 1989, p.68. Tradução dos termos a partir da superfície externa do tronco: *Ecorce*: casca; *Cambium*: câmbio; *Aubier*: albarno; *Duramen*: cerne.

Fig. 6. Grume: composition, débit et disposition des éléments d'un panneau. La grume comporte l'écorce, le cambium, l'aubier, le duramen (bois de coeur, bois parfait) et le coeur. Les éléments d'un support de peinture viennent de grumes divisées en quartiers. 1. le débit ou fendage radial, pratiqué à la scie ou au couteau, donne du bois de pur quartier avec une rive fine et de bois dur (près du coeur) et l'autre rive plus tendre et plus épaisse (près de l'aubier).



Pour faire un panneau, les rives tendres sont jointes au centre de l'assemblage, et les éléments de g. et de dr. disposés symétriquement par rapport aux éléments centraux. 2 et 3: débits pratiqués à la scie, donnant des planches d'épaisseur régulière de quartier et de faux quartier, avec du déchet aux rives qui ne sont pas droites. Ce sont les deux débits que Roubo (97, p. 33-34, Pl. 4, Fig. 8) dit être pratiqués pour donner du "bois de Hollande".

La disposition des éléments qui forment un panneau n'est pas arbitraire. Deux rives tendres (de bois proche de l'aubier) sont jointes au centre d'un panneau. Les autres éléments à gauche et à droite sont disposés symétriquement par rapport à ces éléments centraux.

Suportes de madeira são feitos de um ou vários elementos. Este número é determinado pelo tamanho do suporte. As larguras podem variar em aproximadamente 30cm em pinturas flamengas. As junções são frequentemente paralelas, usualmente no caso de pinturas flamengas. Geralmente, quando o suporte é mais longo que largo, as pranchas são organizadas verticalmente. (Sobre o tipo de montagem das pranchas usualmente encontradas nos painéis flamengos cfr.: VI – Apresentação Teórica dos Exames Científicos realizados na obra, p.62).

Marcas na parte de trás:

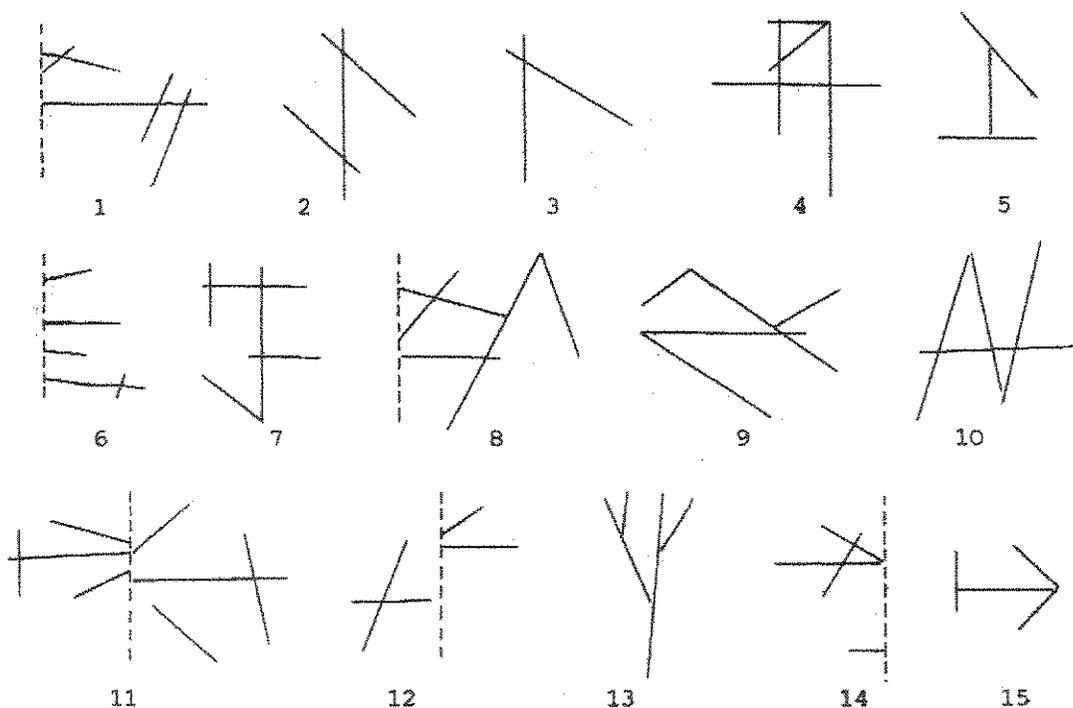
A partir dos mais recentes estudos ¹²², constatou-se que sobre o reverso de certos painéis flamengos observam-se marcas talhadas com buril cuja significação não é elucidada. Podemos vê-las no dorso de um pedestal e no dorso de diversos painéis. No caso das pinturas, as marcas se situam sobre um só elemento e são frequentemente seccionadas em uma junta, ou em uma das bordas, ou nos lados. Estas marcas são anteriores ao traçado e à junção final com as quais não parecem estabelecer relações. Frequentemente há uma só marca nas costas de um só elemento do suporte. Estas marcas foram fixadas antes do corte e junção finais. É possível que se tratem de signos convencionais relativos a uma primeira operação de serrar, por exemplo, para indicar a parte onde era necessário ser serrada, ou onde convinha ser removido uma parte desnecessária, para determinar o número de peças desejado, etc...

¹²² Cf. Verougstraete-Marcq e Schoute, R. Van- *Cadres et supports dans la peinture flamande aux 15e et 16e siècles*, Heure-le-Romain, 1989, Belgique, p.68.

Provavelmente certas marcas significassem que a prancha deveria ser serrada ao comprimento em sua densidade. Note-se que estas marcas podem freqüentemente se encontrar, muitas vezes, em um mesmo grupo de artistas.

No século 18, a maior parte deste tipo de marcas, tinha por objetivo, indicar, sobre cada peça, sua colocação no momento da reunião final.

Conforme demonstrado pelos especialistas, as marcas corresponderiam aos seguintes desenhos:



#

VI-APRESENTAÇÃO TEÓRICA DOS EXAMES CIENTÍFICOS REALIZADOS NA OBRA :

A Pintura

SUPERFÍCIE

- 1- Exame a olho nu. Registro fotográfico (Suporte: Ektacrome 100 plus EPP/ 6105 4X5''
- Luz Rasante T Max 100 4X5''4052)**

Os principais exames científicos de pinturas começam pela sua observação atenta a olho nu, que permite distinguir o estado da estrutura pictórica, seus efeitos e qualidades, e o estado do suporte. Os resultados destas observações foram registrados em fotografias do quadro inteiro, pormenores e à *luz rasante*, evidenciando a especificidade técnica do artista na procura de expressar as formas na matéria cromática.

- 2- Exame à radiação ultravioleta:**

(Fotos: Filme EPD 200 Kodak. Filtros CC40R e 2E-Kodak- Eneida da Cunha Parreira - MASP):

Quando se incide um feixe de radiação ultravioleta na superfície de um painel a óleo, os fenômenos de fluorescência e de fosforescência ocorrem sobretudo em compostos orgânicos, sendo raros nos inorgânicos. Nas pinturas a óleo, a fluorescência provém geralmente do óleo que se encontra na camada cromática superficial, ou dos vernizes, particularmente os preparados com resinas naturais. A intensidade da fluorescência de ambos os materiais dá-se em função do grau de seu envelhecimento, sendo também muito influenciada pela natureza dos pigmentos, visto que alguns produzem um efeito inibidor, ao passo que outros, pelo contrário, produzem um efeito estimulante.

Esta técnica permite obter informações importantes sobre o estado de conservação das obras, e a existência ou não de repintes, pois os materiais novos são normalmente menos fluorescentes do que os mais antigos.

3- Exame à radiação infravermelha:

(Fotos - Filme High Speed Infrared 2481 Kodak Wratten Gelatine- Filtro n.87- Luiz Hossaka- MASP)

A fotografia à radiação infravermelha é também muito importante na avaliação do estado de conservação das pinturas. Além de detectar repintes, sua principal aplicação tem sido na revelação do desenho subjacente, que constitui a primeira fase da criação artística. As informações obtidas quanto ao desenho subjacente têm contribuído muito significativamente para o desenvolvimento da história da arte. O pintor modificava com frequência seu desenho preparatório e a análise destas alterações tem ajudado os historiadores a caracterizar o estilo do artista, fornecendo, também, novos elementos críticos no estudo do problema de atribuição.

Entretanto, deve-se ter cautela nas conclusões sobre o desenho subjacente unicamente baseadas em fotografias à radiação infravermelha, porque certas películas não são sensíveis a radiações de comprimento da onda superior a $0,9\mu\text{m}$, o que limita a revelação do desenho subjacente em determinadas condições, sobretudo quando este se encontra sob camadas de tinta azul ou verde. Também, sob este ponto de vista, ocorre às vezes que em áreas pintadas com cores mais favoráveis como o vermelho, o castanho e o branco, o desenho não chega a ser inteiramente revelado¹²³. Por isso, Van Asperen de Boer inventou uma nova técnica que permite ver, não só o desenho sob o azul, como também de isolar o desenho subjacente da parte pintada. Denomina-se reflectografia.

4- Radiografia:

(Chapas - Filmes Fuji e Braf (Kodak) verdes. 80KV, 10MA, exposição de 2 segs.- Luiz Ludovico de George e Aristides Negretti -- Instituto de Biomédicas da USP -- Departamento de Histologia e Embriologia)

A radiografia fundamenta-se nas diferenças de comportamento dos materiais ao serem atravessados pela radiação X. O grau de opacidade aos raios X depende da massa específica do material atravessado e da sua natureza química, sendo tanto maior quanto maior for a sua massa específica e o número atômico dos elementos que o constituem. Todos os materiais

¹²³ Cf. Cabral, J.M.P.- *Exame Científico de Pinturas de Cavalete*, Colóquio/ Ciências- Revista de Cultura Científica-, n.16, fev. de 1995, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, p.70.

ocultos na pintura, desde que absorvam radiação X, são revelados na radiografia. É o caso dos pregos que tenham sido colocados para reforçar o suporte, das juntas usadas para ligar as tábuas empregadas na sua construção, das massas provenientes de restauros antigos, etc.

É uma técnica de exame importante em trabalhos de conservação e restauro, fornecendo informações sobre os danos existentes assim como alterações introduzidas nas pinturas, como, por exemplo, os danos produzidos por xilófagos, elementos adicionados para consolidar o suporte, remendos, lacunas--preenchidas ou não--,áreas de repinte, etc.

É também uma técnica de investigação muito importante para a historiografia da arte, contribuindo para esclarecer detalhes como:

- 1- Alguns pormenores sobre o suporte de madeira: caracterização dos elementos que o compõem, tipo, qualidade e número de elementos, assim como seu sistema de juntas.
- 2- Características das pinceladas e do modelado que permitem, por um lado, definir a “maneira” de cada pintor.
- 3- Diferentes motivos da composição que se encontram sobrepostos, os quais ajudam a compreender o processo criativo;
- 4- Sinais de prática de técnicas especiais, como a de fazer incisões na preparação para definir elementos da composição, como pregas de panejamento, contornos de figuras, desenhos de chão ou linhas de decoração arquitetônica, na composição. Estes sinais resultam do fato de que a tinta se deposita nos sulcos deixados pelas incisões, contribuindo para aumentar aí a opacidade aos raios X e, conseqüentemente, dar lugar ao aparecimento de traços brancos na radiografia.

PONTUAL

O acesso a um conhecimento mais vasto e preciso da camada pictórica só pode ser alcançado através do uso de métodos de análise química que exigem a colheita de amostras em pontos da obra. Estas amostras são limitadas a áreas muito pequenas, inferiores a 0,5mm².

Estratigrafia das camadas cromáticas e análise dos pigmentos :

Método utilizado: Espectroscopia no Infravermelho por Transformada de Fourier FTIR (Luiz A C. Souza -- Laboratório de Ciências da Conservação --Centro de Conservação e Restauração de Bens Culturais Móveis - (CECOR) - U.F.M.G.)

Os exames em microscópios permitem obter a estratigrafia das camadas cromáticas, sua espessura e função; estrutura de preparação e espessura das camadas que as compõem; certos pormenores da técnica do pintor; natureza dos repintes presentes em alguns pontos; e, eventualmente, o tamanho das partículas dos pigmentos utilizados em cada camada, o qual, em conjugação com a cor, poderá levar à sua identificação.

O Suporte

Método utilizado: Exame *in loco* (Geraldo José Zenid e o técnico Antonio Carlos Franco Barbosa – Laboratório de Anatomia e Identificação de Madeiras (LAIM) –Instituto de Pesquisas Tecnológicas (I.P.T) –U.S.P.)

A madeira foi constantemente usada como suporte em todas as escolas de pintura. A variedade da madeira usada como suporte depende do país e do período. Como norma, o uso das madeiras está diretamente ligado a determinadas épocas e locais. De acordo com os estudos de J. Murette, *Connaissance des Primitifs par l'étude du bois du XII e au XVIe siècle*, Paris, 1961, nos Países Baixos é usado o carvalho, em praticamente 100% dos casos (há uma ou duas exceções).

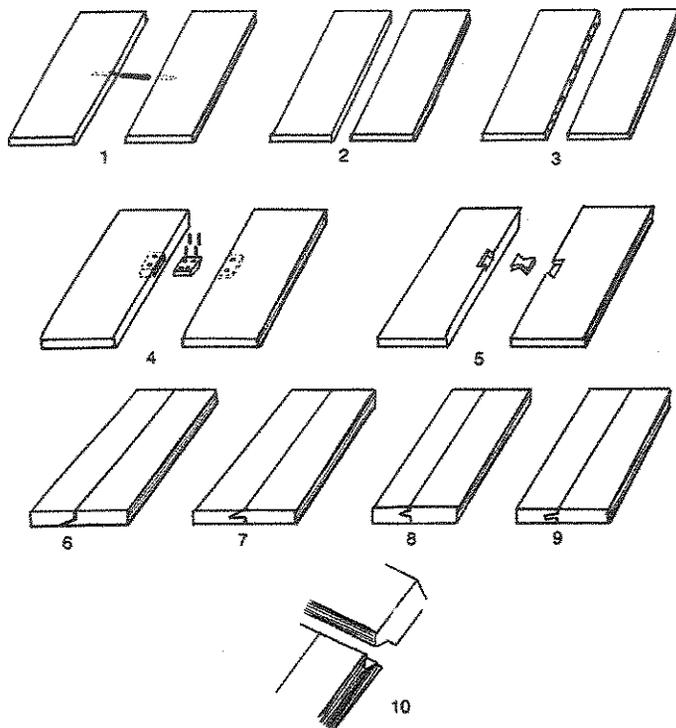
Uma prancha pode ser cortada de duas maneiras: no plano radial ou tangencial. O corte radial executava-se perpendicularmente aos anéis originais. Era o corte mais indicado para inibir a contração da tábuca. Este tipo de corte era usado na pintura flamenga e francesa do norte nos séculos XV e XVI. Como a parte de trás das pranchas era normalmente deixada irregular, sua espessura é facilmente determinada. Entretanto, são observadas espessuras que variam entre 0.7 e 1.5cm ¹²⁴.

Dependendo do tamanho da pintura, os suportes de madeira eram feitos de uma ou mais pranchas. Os tipos de montagem usualmente encontrados são: *junção a topo, macho e fêmea e junta de encaixe*.

A figura seguinte demonstra as técnicas de junção observadas nos painéis flamengos do século XV ao XVII ¹²⁵:

¹²⁴ Cf. Schoute, R. Van e Verougstraete - Marcq, H. - *Scientific Examination of Easel Painting*, Pact, 13, 1986, Belgium, p.20.

¹²⁵ *Apud* Schoute, R. Van e Verougstraete-Marcq, H.- *Scientific Examination of Easel Painting*, Pact, 13, 1986, Belgium, p.21.



Joinery techniques observed in Flemish panels from the 15th to the 17th century. The gluing of butt joints, reinforced with dowels (1), without dowels (2), or, rarely, with punching marks intended to improve the glueing surface (3), accounts for the great majority of ancient panelmaking. Occasionally a tenon fixed with pins reinforces the joint (4). The pins then either surface on both sides (as in Hugo Van der Goes, The Adoration of the Shepherds in Berlin) or they surface only in the reverse of the panel (as in J. Bosch, The Adoration of the Magi, in the Prado in Madrid). The reinforcement of the joint with dovetail occurs very seldom (5). Joints as represented in numbers 6, 7 and 8 appear in the beginning of the 16th century. The earliest painting with a groove and tongue joinery we found, was dated 1588 (9).

A *junção a topo*, reforçada ou não por pinos (cavilhas), é o sistema mais simples e mais comum usado pelas diferentes escolas. Presume-se que mais de 90% dos painéis flamengos, do séc. XIV ao XIX, eram montados desta maneira (Fig. 6,7,8). A *junção macho e fêmea* é encontrada primeiramente na escola de Norte e na Alemanha. Seu uso é menos freqüente em outros lugares (fig.1). Uma montagem do tipo *encaixe reforçado por pinos*, perpendicular ao plano do painel, é raramente usada (fig 4). Este tipo tardio de construção é encontrado em trabalhos de Hugo Van der Goes. Suportes de Jheronimus Bosch em *Adoração dos Magos* (Prado, Madrid) e de Quentin Metsijs também são montados desta maneira¹²⁶.

#



ANÁLISE CIENTÍFICA

VII – ANÁLISE CIENTÍFICA:

A-CLASSIFICAÇÃO NO CORPUS :

GRUPO BOSCH --- AS TENTAÇÕES DE SANTO ANTÃO

B- IDENTIFICAÇÃO NO MUSEU:

Escola Flamengo

As Tentações de Santo Antão

São Paulo, Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand, nº de tomo 179.

C- DESCRIÇÃO MATERIAL

A especificação dos registros fotográficos segue abaixo:

Fotografamento do Suporte : Ektacrome 100 Plus EPP/ 6105 4X5” ;

Luz Rasante: T Max 100 4X5” 4052;

Ultravioleta: Filme EPD 200 Kodak. Filtros CC40R e 2E-Kodak;

Infravermelho: Filme High Speed Infrared 2481 Kodak Wratten Gelatine- Filtro n. 87;

Radiografia: Chapas- Filmes Fuji e Braf (Kodak) verdes. 80KV, 10MA, exposição de 2 segundos.

A natureza do material das camadas pictóricas e da preparação foi determinada a partir dos levantamentos analisados pelo Prof. *Luiz A C. Souza* do *Laboratório de Ciências da Conservação* do “Centro de Conservação e Restauração de Bens Culturais Móveis- (CECOR)” - UFMG- (Ver I. Documentos, nº 26, pp.142-146).

Formato:

Retângulo vertical.

Dimensões:

Suporte: 126 X 99 cm (altura./ largura) - Friso moldura: 0,8 cm

Superfície pintada: 126 X 99 cm

Espessura das pranchas: 0,8cm.

¹²⁶ *Idem, Op. cit., p.25.*

Camada protetora: Verniz de várias idades. Em algumas regiões há verniz opaco e em excesso. Há manchas escuras provocadas pelos repintes que estão intercaladas com as “entrecamadas” de verniz. Mesmo sob luz ultravioleta, há vários lugares onde não é possível ver os repintes por causa do excesso de verniz opaco. À esquerda do topo da torre central do quadro, na área amarelada da floresta, particularidades da antiga composição tornaram-se descaracterizadas devido a limpeza do verniz (Ver item E2a). A foto ultravioleta mostra, à esquerda do quadro, movimento na área de verniz e estrias nas camadas (fig. 1). Evidências de verniz amarelecido, por exemplo, na área da veladura vermelha, conforme amostra retirada do manto da torre ovóide e examinada quimicamente (Cfr. I. Documentos , n ° 26, p.143).

Camada pictural:

a- *Estado de conservação:* Estado geral da obra: Desgastada.

N.B. O leitor poderá observar o desgaste do painel nos detalhes mostrados pelas fotografias coloridas denominadas em seu cabeçalho como “obra limpa”. Esta denominação deveu-se ao registro fotográfico que foi efetuado durante a limpeza e restauração da obra no Brasil.

Heterogeneidade nas camadas variando da sobrecarga a camadas muito finas (figs 2-7). A sobrecarga de camadas picturais alterou a cor original e deu espessura à transparência inerente à estilística do artista (Cf. figs.3, 4, 5, e 6). Um exame cuidadoso a olho nu denuncia muitos repintes devidos a restauros de várias idades interferindo, talvez, no próprio movimento do pincel do artista, como, por exemplo, a camada verde que atualmente cobre os adereços da bruxa com dragão (área A,B / V,VI, fig. 8), especificamente o chapéu sobre o tronco de sua cabeça e a roda espetada no pau, que eram absolutamente transparentes e nítidos quando o quadro chegou ao Brasil em meados dos anos 50. (Cfr. fig. 59). Várias áreas apresentam intervenções, como é demonstrado pela fotografia em ultravioleta, especialmente as mais extensas. *A Tentação* nos ares, o santo, e a embarcação que está a seu lado, possuem largas estrias causadas por abrasão, mas deixam ainda transparecer a camada pictórica azul do céu pintada por baixo (fig. 10). Dentre as personagens, os trajés de Santo Antão e do tocador de alaúde com cabeça porcina apresentam muitas avarias e repintes (fig. 1).

Não há rebarbas nas extremidades da obra, porém, pequenos esfolamentos do suporte e conseqüentemente da tinta, pois esta se distribui até a extremidade do painel (figs 2-6). As juntas e adjacências da obra padecem de fortes interferências causadas por danos,

conseqüência da retirada de antigos eixos de conexão. Notoriamente nos locais das lacunas e sulcos há cobertura de massa e retoques por vezes indiscretos. São eles:

● Entre a 1^a e a 2^a pranchas: a 15 cm para baixo, na região da fumaça (fig.11). Entre a bruxa com dragão e o pseudo-aleijado (figs.8 e 9); e a 17 cm de cima para baixo na área onde o animal depenado bebe água(fig.12).

● Entre a 2^a e a 3^a pranchas: a 18 cm de cima para baixo (fig.13), na região da separação da fumaça com o céu e na cabeça do gnomo preto que pesca na embarcação peixe (fig.14).

● Entre a 3^a e a 4^a pranchas: a 13 cm de cima para baixo, na região das embarcações aéreas (fig.10); sob o telhado da torre central (fig.15); e abaixo da embarcação cadeia (fig.16).

Na área superior esquerda do fogo (fig.3), há craquelês formando uma rede de dimensão variada. A rede mais estreita de fissuras detectada pelo raio X fica na área acima da torre ovóide, à extrema direita do quadro (fig.18 e 19). Infelizmente a fotografia é insuficiente para mostrar este tipo de detalhe. À esquerda, na área livre entre a bruxa com dragão e o pseudo-aleijado há redes mais largas de fissuras (figs.8 e 9) e, outras áreas do painel apresentam abundantes fissuras horizontais em forma de linhas alongadas, especialmente a área central (fig.20). Estas fissuras acompanham o fio da madeira. Há figuras bem preservadas, outras que estão ainda intactas (p.e., figs. 6 e 7).

As chapas de raio X acusam ter sido o painel acometido por xilófagos ou outros microorganismos em núcleos e épocas distintos (figs.21 e 22).

b- *Espessura das camadas:*

N. B.:

--Foram analisadas as camadas correspondentes às seguintes áreas:

G /III- verde da floresta e G/IV- vermelho do manto da torre.

Amostra de Azurita:

1^a camada = 39,022 μ (Base- Branco de chumbo)

2^a camada = 5,012 μ (Marrom transparente)

3^a camada = 78,76 μ (Azul esverdeada)

4^a camada = 46,898 μ (Marrom esverdeada)

Amostra de Garança:

Obs: Corte estratigráfico não disponível devido ao tamanho da amostra.

c- *Matéria e estrutura das camadas analisadas:*

*MÉTODO UTILIZADO: ESPECTROSCOPIA NO INFRAVERMELHO POR TRANSFORMADA DE FOURIER (FTIR) - (Cf. I. Documentos, n.26, pp.143-146).

Pigmentos Branco: Carbonato de cálcio e Branco de chumbo; *Azul:* Azurita; *Amarelo alaranjado:* Massicot (provavelmente); *Vermelho:* Garança (“madder rose”).

Solubilidade:

Aglutinante a base de óleo.

Estrutura:

Camada de veladura vermelha: - Manto da torre afunilada, (G / IV, fig.2): Pigmentos presentes: Carbonato de cálcio e Garança.

Estratigrafia mostrando veladura vermelha / verniz amarelecido

Camada marrom esverdeada :- Paisagem acima da torre afunilada (G / III, IV, fig.19): Pigmentos presentes: Azurita, Branco de chumbo, Pigmento amarelo, Pigmento amarelo alaranjado.

Estratigrafia mostrando quatro camadas: a primeira constituída de verde claro (1) seguida de camada marrom transparente (2), camada azul esverdeada (3) e, por último, camada marrom esverdeada (4).

Obs: Camada 4 escurecida certamente devido a envelhecimento fotoquímico.

Camada azul esverdeada (3)- desdobramento:

Pigmentos presentes: Azurita, Branco de chumbo, Pigmento amarelo.

Estratigrafia constando de quatro camadas: *Idem*.

*PARECER : (Texto de cortesia de L. Kockaert, atual chefe do Departamento de Química do I.R.P.A, Bruxelas): “Ces analyses semblent être faites de façon approfondie et exhaustive, avec toutefois les remarques que voici:

--Il eût été plus intéressant de rechercher les microfossiles pour microscopie afin d’identifier la craie, au lieu de simplement du carbonate de calcium;

--Nos spécialistes de l’analyse des colorants sont sceptiques quant à la possibilité d’identifier la garance pour F.T.I.R.;

--L'apport le plus utile à l'étude de ce type est certainement la coupe et les photos en couleur de pigments;

--Le brun verdâtre à grains bleus semble être du résinate de cuivre, et dans l'affirmative le mélange avec de l'azurite nous paraît tout à fait particulier, car nous ne l'avons pas trouvé chez Bosch ni chez les autres P.F. examinés.

d- *Execução pictural:*

Basicamente a distribuição da cor é feita sobre fundo revestido por espessa camada branca, sobre a qual o pintor deposita camadas da cor escolhida começando de um tom claro até alcançar um mais escuro (fig.23).

É nas camadas coloridas que se distingue os traços do pincel indicativos das pregas das roupagens ou o contraste entre a luz e sombra. Sobre estas superfícies claras, o pintor coloca a mistura colorida formada de um pouco de pigmentos e muito aglutinante. Estas cores parecem *glacis*. É através de superposições sucessivas que o pintor aumenta o sombreado das figuras. O manto que envolve a torre afunilada (fig. 2), ou a própria tenda cucúrbita (fig.7) são exemplos onde se distingue bem os traços do pincel vermelho que depositou a base clara, em seguida, o pigmento vermelho (garança) formando uma camada relativamente fina e transparente nas zonas claras e conseqüentemente mais espessa e escura nas zonas de sombra. Esta etapa de aplicação pode ser vista na capa que cobre o peixe embarcação, que passa do alaranjado para o rosa (fig.14). Há também camadas intermediárias que deixam transparecer o desenho subjacente. É o caso daquela aplicada na plataforma central ou mesmo no arrimo de madeira que a circunda (fig.7). São bem claros, no painel de São Paulo, camadas espessas ou finas de cor azul que aparecem, às vezes sobrecarregando algumas formas: as zonas claras da radiografia são as zonas de forte densidade em chumbo. O branco de chumbo (zonas claras), pigmento muito antigo, não deixa passar os raios da radiografia. Tudo aquilo que é claro e distinto na radiografia é antigo, embora seja possível que algumas zonas não originais apareçam. É o caso da mancha cinza azulada ao lado dos símbolos desenhados no chão da plataforma. Estas manchas são visíveis no RX embora os símbolos não estejam detectados. Outro pormenor que fluoresce no RX é a camada azulada da torre afunilada pintada ao lado do vão onde se encontra o casal sentado na mesa (fig.24); a extensão desta área pictórica, no entanto, é opaca (Cf. também fig.2).

Em algumas formas há camadas pictóricas muito finas. Este tipo de camada, quase transparente, deixa perfeitamente revelar o próprio desenho subjacente que já não é pintura

mas a própria subjacência que transparece, coberta ou não de retoques mais claros ou mais escuros. Pode-se observar detalhes como este nos dois peixes sobrepostos (fig. 34) na zona inferior da torre central que penetra na água, ou na coroa da personagem híbrida alada que monta o jarro cavalgada, (fig.62 ampliada), na capa da personagem que está sobre a embarcação cadeia, (Cf. fig.16 e depois fig. 22), rostos, pernas e mãos do casal anatomicamente reduzido (Cf. fig.40, 41), etc. Em muitos detalhes que compõem as personagens há um forte realce branco ou azul acinzentado claríssimo indicativo de intensa luminosidade sobre pontos precisos (o pé da mesa central, o manto do monstro que sai do nicho (fig.25). Estes realces estão, por vezes, desenhados sob formas extremamente transparentes, como é o caso do enfeite sobre o véu da cabeça da personagem nobre (*Idem*), a manga esquerda da camisa do músico pseudo aleijado (fig.8), ou o chapéu adorno que está às suas costas (*idem*); e sempre de uma maneira muito estratégica (pontos brancos nas personagens desenhadas na torre central, fig. 24), ou espalhados pelas cores mais fortes de detalhes, como é o caso da aplicação à personagem do híbrido alado, no grupo da sereia com bebê (para vê-lo ampliado, fig.62), ou ainda no grupo da bruxa com dragão (a luva, fig.6) etc.

Conclusão: A forma de elaboração pictural da obra de São Paulo, através da técnica de superposição de cores para chegar a uma tonalidade mais escura, corresponde tipicamente a procedimentos realizados no século XVI. O toque do artista é diversificado e funcional, ou seja, o movimento do pincel faz o desenho. A dinâmica do volume é muitas vezes elaborada nas pinceladas contendo branco de chumbo ou misturadas com azuis , particularmente observada nos inúmeros *pentimenti* vistos a olho nu por todo o painel (p.e. fig.11, o peixe bem embaixo da pequena árvore) . A modelagem das figuras estabelece relação direta com a densidade de chumbo usada para a execução de cada pormenor. Na cobertura de áreas maiores foi privilegiado o movimento vertical das pinceladas. Movimentos sobrepostos e eventualmente divergentes da camada original podem ser atribuídos a recentes restaurações (p. e. fig. 12 ou fig. 26 lat.dir.). Em grandes áreas, o sentido variado das pinceladas, assim como a cor diferente da tinta original é mais nítida principalmente nos seguintes lugares: no alto do céu (fig.4); na água do lago (fig.5); abaixo da ponte sobre o rio (fig.26); na torre afunilada (fig 19). A leitura da superfície oferecida pela fotografia à luz rasante (fig.27), dá uma pequena demonstração da textura desta área.

e- *Desenho subjacente:*

No painel paulista, a execução do desenho preparatório é muitíssimo heterogênea se considerarmos as “três maneiras” de desenho subjacente executadas por Jheronimus Bosch segundo a classificação de Roger Van Schoute (Cf. V- Técnica dos Primitivos Flamengos, pp.56-59).

Todas as zonas pintadas mostraram um bom resultado para o estudo dos traços subjacentes pouco assemelhando-se, no entanto, com os estudados no painel de *Tentações* Lisboa.

1- Para o grupo central (fig.28), os traços são contínuos e mais acentuados onde são definidos os contornos. Embora ligeiros no enriquecimento dos detalhes, também observam-se traços que determinam sombreamento sem que, contudo, se possa denominar de “hachuras à maneira de Bosch”, como catalogados por Van Schoute na “segunda maneira” (cfr. V- Técnica dos Primitivos Flamengos, p.56). Abundância de reparos, com certa linearidade ou hesitantes, por exemplo, nos desenhos executados para posicionar a mão esquerda da personagem nobre. Para a personagem do músico que se apóia sobre uma perna de madeira, o pseudo aleijado, (fig.29) o I. V. revela um traço fino que sai do braço da personagem, passa pela lateral do rosto e chega à testa dividindo-se (ver fig. 8). Outro traço fino corresponde a um pedaço de bastão. Sobre a coxa esquerda, traços médios indicam vincos da roupa causados pelo movimento da perna. Já a mão do mago e a bengala (fig.30) têm traços contínuos e a mão livre. Particularmente na bengala, o traço é acentuado onde define o contorno. Neste grupo também podemos ver esboços pobres, por exemplo, no contorno do cachorro mais interior (*Idem*) que se aproxima da mesa ou na estilização da parede ao lado do nicho de onde sai o monstro com bandeja, cuja parte superior é culminada por uma arquitetura clássica (fig. 8). Traços paralelos heterogêneos, hesitantes e retos na arquitetura que se prolonga na diagonal; Sombreamento sem hachuras (fig.31; em cores, fig.19).

2- Para o grupo da bruxa com dragão (fig.32), a espessura e textura dos traços também é variada: desenhos mostram traços finos, médios e grossos, a carvão ou a tinta¹²⁷ (cf., p. e., o contorno do porco estripado ou traço pronunciado que sai do meio do tronco sobre a

¹²⁷ Segundo Micheline Sonkes em Le dessin sous-jacent chez les Primitifs Flamands, Bruxelles, Extrait du Bulletin de l'Institut royal du Patrimoine artistique, t. XII, 1970, pp.195-197 : “Dans les tableaux du XVe siècle étudiés jusqu'ici par l'Institut Royal du Patrimoine artistique... plusieurs techniques de dessin ont été observées. Des prélèvements effectués sur l'Agneau mystique de Van Eyck et sur la Trinité attribuée au Maître de Flémalle ont révélé la présence de noir d'os agglutiné à un liant aqueux; il s'agit d'un dessin à la détrempe. Dans ces deux exemples ainsi que dans le Portement de croix de Jérôme Bosch, ce dessin est appliqué au pinceau...”

cabeça da bruxa), esboços hesitantes, como no caso da definição das formas atrás do dragão (Cf. assinalado em *Mudança de composição*).

- 3- Para o grupo da cucurbita (fig. 33) traços grossos, objetivos, finalizados a tinta no contorno do manto da personagem esqueleto de equino.
- 4- Os exames I.V. mostraram a presença de traços paralelos entre os olhos da personagem do peixe embarcação (fig.34). Os traços do desenho são leves porém objetivos. Na parte interior do peixe há traços feitos a mão, arredondados e indicativos de contornos definitivos (o rabo de um “pato”?). O traço que define o contorno da carapaça escura que cobre seu corpo é de espessura média e contínuo na parte de baixo. Em cima, porém, é executado com pincel grosso e limita-se à esquematização da forma. A forma triangular sobre a carapaça tem desenho ligeiro, interrompido e pontilhado.
- 5- Para o grupo do pseudo-sacerdote com acólitos (fig.35) o rosto do mestre mostra desenho interrompido, contornos heterogêneos, reparos, várias espessuras e qualidades na aplicação. Para a mão superior do acólito (que posteriormente virou capuz), ensaio de posicionamento.
- 6- Para o grupo da sereia com bebê (fig.36) os traços são descontínuos, às vezes nervosos e tão hesitantes que é como se o artista chegasse em etapas a esta forma. É também extremamente deslocada, pois seu rosto a princípio havia sido desenhado um pouco mais para baixo. Pode-se ver indícios de estudos do rosto desta personagem entre o rosto do bebê e o dela própria. Este rosto localiza-se entre o rosto definitivo da sereia e do bebê, um pouco mais para a esquerda, entre um traço reto que o atravessa e o cotovelo do cavaleiro com fruta na cabeça . Este *pentimento* pode ser visto a olho nu (cfr. figs. 37, 38). Há “alargamento” da personagem da sereia. Os reparos confundem-se, por vezes, com o método usado para a disposição das sombras (cfr. fig. 36).
- 7- Contrastes no sombreamento da paisagem onde está o povoado (fig.39).

Segundo Van Schoute,¹²⁸ em sua análise do *Cristo portando a Cruz* do Museu de Gand, há uma tendência geral para o fato de serem muito numerosos os casos em que a superfície das figuras definitivas pintadas não somente abrangem, como ultrapassam o desenho. Na obra de São Paulo isto ocorre particularmente em detalhes como a base da mesa, a ânfora que está sobre ela, a perna do cabeça com pernas, costas e tronco da amazona esbranquiçada, o focinho do rato cavalgadura, à direita da composição, tronco que enfeita a cabeça da bruxa

¹²⁸ Van Schoute, R. -- Bosch-, Arnoldo Mondadori Ed., Milano, 1982, p.172.



com dragão, à esquerda da composição, e o grosso traço preto que passa na horizontal deste tronco .

Mudança na composição:

RX:

Na parte central e no grupo da cucúrbita à esquerda da composição da radiografia certos elementos não existem na camada pictórica efetiva. São eles:

--Área central (C,D / V): No lugar do monstro verde de mantilha que está saindo do nicho em frente à mesa carregando a bandeja com coruja aparecem dois rostos diferentes. São representativos em termos de tamanho. O primeiro, à esquerda, é redondo e mostra dois olhos profundos porém penetrantes e um esboço de nariz configurados a partir da oposição sombra / luz. Quase sobre o contorno do lado direito do rosto, bem abaixo do olho, um perfil com focinho. É branco, elaborado com a força da densidade do chumbo. O movimento da tinta o configura. Os olhos, semi-cerrados, parecem ter sido desenhados (figs. 40 e 41).

--Sob a túnica de Santo Antão, (D / VI) bem abaixo da prega do quadril, um rosto de bicho (?). Está mal caracterizado, parecendo esboço (*Idem*).

--A personagem “fole” (D / V) que está atrás da personagem nobre, tem no alto do capuz um “bico” projetado para cima (*Idem*). Na representação definitiva posterior, este “bico” eventualmente foi coberto por um manto.

--Grupo da cucúrbita (C / IX): Outro posicionamento do pescoço, maxilar e bico do animal deitado que serve de montaria para o esqueleto de equino (figs 42 e 43).

I.V.

O desenho subjacente apresenta mudanças de composição nos seguintes casos:

Grupo central (C,D,E / V,VI):

A trança loira da acólita ao lado de Santo Antão, que aparece na pintura definitiva, desaparece na fotografia I.V. No lugar da trança, o infravermelho acusa desenhos de duas posições para a mão esquerda da personagem nobre. O segundo posicionamento da mão inclui um polegar (cf. figs 28 e 25 respectivamente).

A base da mesa central assim como a perna estendida da personagem masculina cabeça com pernas sofreram remodelações com tinta, ou seja, o artista trabalhou diretamente com a cor até o posicionamento definitivo (cf. figs 25 e 28 respectivamente). Este processo não

permite correções. Talvez por esta razão a perna desta personagem tenha sido elaborada gradualmente (cfr. fig.41 e 44).

A ânfora que está no centro da mesa foi remodelada (cf. figs 28 e 25).

Grupo da bruxa com dragão(A / V,VI):

Há, na obra de São Paulo, um braço vermelho que segura o porco estripado surgindo atrás do tronco que enfeita a cabeça da bruxa. Não pertence aparentemente a nenhuma personagem, a menos que a “forma” arredondada cinza sobre o braço componha-se com ele (ver fig. 8). Neste braço, o I.V. acusa uma mão de cinco dedos segurando o porco (fig.32). Este número reduziu-se para três, na pintura definitiva (fig 8,9).

O infravermelho mostra um eminente detalhe atrás do dragão definido posteriormente em suas características: o esboço definiu-se como perna interna do dragão a fim de destacar-lhe o movimento, sendo a outra forma transformada em um manto vermelho (figs. 32 e 8).

O tronco que enfeita a cabeça da bruxa com dragão foi remodelado com tinta até atingir a configuração definitiva, mais transparente. (fig.8).

Grupo da cucúrbita (A,B/ VII, VIII):

Neste grupo há um híbrido na porta da cabana que “espia” o movimento do lago. A pintura definitiva mostra este rosto inteiro fora da cabana, sendo diagonalmente dividido em duas cores (cf. fig. 45). A parte superior do rosto mistura-se com a cor da cabana e a inferior, outra tonalidade. A foto em I.V. mostra o desenho da metade superior que posteriormente iria aparecer pintada (fig. 33).

Grupo das Embarcações Bizarras (D,E,F,G / VIII, IX):

O infravermelho mostra o desenho do arremate triangular sobre a carapaça escura que cobre a embarcação peixe (fig.34). Este arremate é vermelho, fica atrás de uma grande “gola” que arremata a carapaça escura e permaneceu na composição definitiva da obra paulista (fig.14).

Esta embarcação peixe pressupõe dois peixes sobrepostos. É outro *pentimento* que pode ser visto a olho nu. O infravermelho acusa uma eventual hipótese de haver um terceiro elemento interior, menor e mais arredondado do que os dois peixes sobrepostos citados anteriormente, e que na pintura definitiva tenha sido transformado na capa vermelha que cobre a embarcação peixe. Esta hipótese de um terceiro elemento deve-se ao desenho de

“rabo de ave”, talvez de pato, que finaliza o desenho, aparecendo no interior dos dois peixes citados anteriormente (fig.34).

Esta prova em infravermelho também acusa uma antiga disposição na configuração da proa da embarcação cadeia (palmípede) que navega em sentido contrário. Este arranjo ultrapassava o limite da embarcação peixe hoje definitiva. Está delineado em branco, e podemos aí observar traços compositivos. Sua disposição na obra coincidia com o peixe menor configurado no interior da embarcação peixe (*Idem*).

Grupo do pseudo- sacerdote com acólitos (E,F / VI,VII):

O infravermelho acusou o desenho de duas mãos pousadas nas costas do pseudo- sacerdote: uma perto do pescoço e uma na cintura. Estas duas mãos pertencem ao acólito de boca aberta que está ao lado do mestre (fig.35). A pintura definitiva mostra somente uma das mãos do acólito, a que está pousada próxima à cintura. Portanto, a mão superior revelada pelo IV foi transformada no capuz da túnica do sacerdote (fig 46).

O infravermelho também mostrou que o desenho para o rosto do pseudo sacerdote era mais encorpado. Estes traços transformaram-se no longo bico do acólito com ovo na cabeça. Este *pentimento* visível a olho nu (fig. 46) A mão do sacerdote, que na configuração definitiva aponta o livro, sofreu reposicionamento (figs 35 e 46).

Grupo da sereia com bebê (F,G / VI,VII):

O infravermelho mostra que o corpo da amazona esbranquiçada, o tronco que lhe enfeita a cabeça, suas sela e indumentária, estão absolutamente percorridos por traços que teriam sido remodelados até atingirem a configuração atual. Também há a presença de traços geométricos verticais cortando o rosto da sereia compondo outro rosto para esta personagem, mais à direita (cf. figs 37 e 38, em cores demonstrando o *pentimento*).

O focinho do rato cavalgadura foi alargado com tinta. Este *pentimento* pode ser visto a olho nu. Os olhos do rato também foram reposicionados (figs 36 e 38).

A personagem híbrida que monta o jarro cavalgadura foi submetida a uma transformação. Conforme fotografia I.V., fig. 37, a personagem apresenta um desenho subjacente tendo o couro cabeludo em forma de espinhos e óculos. Pode ser vista desta maneira na pintura definitiva (fig. 62; ver estudo sobre esta personagem no item E2a).

Arrependimentos vistos a olho nu - (*pentimenti*):

-- Cavalo e cavaleiro atravessando a ponte (A / IV): na pintura definitiva aparecem nitidamente dois pares e uma “sombra” de cavalo bem atrás (fig 26).

--Dois cachorros couraçados sobre a plataforma que acompanham o músico pseudo-aleijado (B / VI): O infravermelho acusa desenho de um cachorro e esboço de um segundo (fig. 30).

--A mão direita do homem dentro da abside (Jesus Cristo segundo alguns historiadores) sofreu reposicionamento (E / V): segura o queixo e pousa no peito. A mão esquerda está pousada no altar (fig. 47 ou 23).

--Peixe no meio da fumaça traçado em branco acima da pequena árvore preta de cabeça para baixo (C / III, fig.11).

-- Um bicho em branco atrás da embarcação cadeia (G / IX), fig.16 ;

--Os pés do *grillo* cabeça com pernas (E / VI), fig.41 e 44;

--Anterior disposição de um outro rosto para a sereia com bebê (G / VII), fig.37 e 38;

--Os traços do rosto do pseudo sacerdote que transformaram-se no bico do acólito com ovo na cabeça (E / VII), fig.35 e 46;

--Os dois peixes sobrepostos (E / IX), fig.34

--“Alargamentos” :

a- da grande ânfora sobre a mesa (D / V, VI), fig.28;

b- do focinho do rato cavalgadura (F, G / VII) e olhos reposicionados, fig.37 e 38(cor);

c- do tronco sobre a cabeça da bruxa com dragão (A, B / V), fig.8;

d- corpo da sereia com bebê (G/VII), fig.36;

e- corpo do híbrido com asas (F/ VI,VII), fig.37.

Preparação:

O exame acusou dois tipos de preparação: Carbonato de cálcio (CaCO₃)—área do vermelho; Branco de chumbo (2PbCO₃Pb(OH)₂)—área do verde. O Carbonato de Cálcio é a cola dos Primitivos Flamengos - Centro de Conservação e Restauração de Bens Culturais Móveis (CECOR) (Cfr. I. Documentos, nº 26, pp.143-146).

Suporte:

Carvalho; quatro pranchas individuais (da esq. /dir. rever.): 24 cm, 23cm, 26cm, 26cm. Peso: 26kg (Cfr. fig. 48).

O painel brasileiro é composto de quatro pranchas anteriormente ligadas por junções denominadas *macho e fêmea* e, notoriamente em um lugar, com *encaixe reforçado por pino*

(sobre este assunto, leia V- Técnica dos Primitivos Flamengos, p.53). O local onde estavam estes antigos eixos de conexão entre as pranchas está especificado no item *Camada pictural: a- Estado de conservação*. Este item vai catalogar o lugar onde antigamente encontrava-se o *encaixe reforçado por pino*, já que os outros sulcos são correspondentes às junções do tipo *macho e fêmea*.

Entre a 1ª e a 2ª pranchas, na área que fica entre a bruxa e o dragão e o pseudo aleijado, há uma antiga marca de junção correspondente a um *encaixe reforçado por pino*. Nesta área, o raio X também acusa sulcos de antigos eixos (*macho e fêmea*) na parte inferior (cf. figs.8, 9 e fig.21 RX).

Quanto aos sulcos deixados pelas antigas junções *macho e fêmea* detectados pelo raio X observa-se que há aqueles que bloqueiam a entrada do raio X, sinal de introspecção de elementos de alta densidade (p.e., fig.24 RX ou 42 RX), e outros que denunciam eixos de madeira (fig.21 RX).

Reverso: Quatro pranchas de veios verticais reunidas a princípio por eixos internos na parte superior, média e inferior da madeira. A parte superior direita da primeira prancha apresenta uma intervenção no meio dela. Esta intervenção, de material singular não identificado (cf. I. Documentos, nº 25, pp.140-141), parece ser enxerto de fibra vegetal (cf. fig. 49). Marcas de formão estreito intervindo no veio da madeira. Sinais de tinta marrom nas marcas de formão. As lacunas deixadas pelos antigos eixos de união foram compensadas com cera amarelada.

A união das pranchas está reforçada por um friso de madeira (ver figs 2-6) que circunda toda a obra. A madeira deste friso, de qualidade diferente da usada nas quatro pranchas, não foi identificada (*Idem*). Atrás do suporte, parquê (9 / 9 vertical / horizontal) de madeira clara, também não identificada (fig.48) tendo entre as ripas distâncias idênticas de 5.04 cm. Detalhe: as ripas verticais são entalhadas e o entalhamento é aparentemente feito com máquina. O parquê possui sete etiquetas em papel e um registro a tinta-- nº A 4597-- (2º ripa interior).

Na primeira etiqueta (4º ripa ext.) está escrito: "Museu de Arte, São Paulo, Brasil, Acervo 003"; a segunda é pequena, redonda e traz o nº "20", (*idem*); a terceira é pequena, retangular, e traz escrito mais uma vez o nº A 4597 (ib). A quarta etiqueta registra "Rossi Art Brokers s.r.l. Trasporti Internazionali, Via Balducci,23, Autore: HIERONYMUS, AS TENTACÕES DE SANTO ANTONIO" (5º ripa ext.); a quinta, "MUSEU DE ARTE DE SÃO PAULO,

Revisão feita em 12/01/70, P.M.Bardi (ass.), C.O A Pellegrino (ass.), L.S. Hossaka (ass.), M.G. Paiva (ass.)” (7º ripa ext.); a sexta registra, “Hieronymus Bosch- As Tentações de Santo Antonio” (8º ripa / sup); e, finalmente, na sétima etiqueta está escrito “Arthur Lenars & CIA Agents en douane 22, bis, Rue de Paradis, Paris X-Fine Art Dep. Kno/ 59 New York”(*idem / inf.*).

Verso: O painel é pintado de castanho escuro até a extremidade do suporte.

Marcas no reverso:

Dois carimbos praticamente ilegíveis no lado esquerdo superior e direito inferior (fig.50).

Moldura:

Madeira não identificada (cf. Laudo, I, Documentos, nº 25, pp. 140-141).

Frente: Moldura reproduzindo uma janela profana gótica, como há muitas no âmbito alemão, holandês e suíço proporcionada por um efeito de declive que concretiza uma idéia de perspectiva. Segundo Pablo de la Riestra¹²⁹, a articulação é elaborada como “arquitetura pura”, ou seja, o plano inclinado inferior (banco da janela; em alemão, *Fensterbank, Sohlbank*) possui marcas de imitação de pedras (retângulos geométricos). Nas laterais, possui colunelos góticos com base, e, na parte superior, perfis entrecruzados ultrapassando o eixo de fusão, motivo muito utilizado na segunda metade do século XV. Totalmente elaborada em dourado (fig.51). Segundo Van Schoute, em entrevista particular (janeiro 1998), atribuída ao século XIX.

Reverso: Liso e sem pintura. Na parte central superior há um sulco em forma de flecha (fig.52 - Ler sobre este detalhe em V-Técnica dos Primitivos Flamengos, pp. 60-61).

Modo de união dos elementos do painel: conforme fotografia do RX (fig.53).

*ANÁLISE FEITA NO LOCAL- LABORATÓRIO DE ANATOMIA E IDENTIFICAÇÃO DE MADEIRAS-LAIM-ÓRGÃO DO INSTITUTO DE PESQUISAS TECNOLÓGICAS - I.P.T. (cfr. I. Documentos, nº 25, pp.140-141).

¹²⁹Agradeço muito a colaboração deste especialista em Arquitetura Gótica Alemã da Universidade de Marburg nesta análise.

D- DESCRIÇÃO E ICONOGRAFIA

1-*Assunto*

No plano central da obra há uma grande plataforma quadrada que se estende, parte sobre as margens de um lago, parte sobre um terreno. Esta plataforma é palco de uma reunião disposta em um grande “S” e, em cujo centro se encontra Santo Antão (D,E /VI). Diversos grupos circundam a grande plataforma. A torre central que compõe o cenário comunica-se com outra torre afunilada, à direita, através de uma sólida construção palaciana em diagonal que se estende sobre um rio.

O plano superior, de floresta e céu claríssimo, está neste momento escurecendo-se por causa de um grande incêndio no povoado visto ao lado esquerdo no fundo.

No canto direito da grande plataforma, uma torre ergue-se dentro do rio. Frente a entrada desta torre há uma pequena varanda. Santo Antão, ajoelhado, apoia-se em um muro raso. Veste roupas monásticas e seu bordão está a seu lado direito. Só é possível identificá-lo por comparação com *Tentações* de Lisboa por estar, aqui, despojado de seus atributos, como por exemplo a marca do “tau” (T) gravado na manga. Tem três dedos (incluindo o polegar) da mão direita erguidos em um gesto de bênção, estando a mão esquerda pousada por baixo do braço que abençoa. Olha para um grupo que está à beira direita da grande plataforma.

À frente de Santo Antão, um homem cabeça-com-pernas e uma velha mulher com véu de freira (E /VI /). Entre o santo e o casal há dois degraus redondos ladeados por murinhos também redondos rasos entreabertos no centro, sobre um dos quais se apóia Santo Antão, do lado esquerdo, servindo o da frente de arrimo ao casal. Mais ao fundo um pequeno patamar leva à porta de uma ábside cavada no interior da torre destruída. Plantas já tomaram conta da parte superior do que restou da antiga torre, mas podemos ainda ver a escada que anteriormente levava à sua extremidade (E, F / III,IV). No interior da torre há uma ábside. Sobre a porta, um telhado fino e ovalado. Dentro dela há um altar encimado por um crucifixo. Ao lado do altar, um homem está de frente para o observador.

Ao lado esquerdo de Santo Antão está uma mulher loira em cujo vestido se engata uma comprida cauda de réptil (D / V, VI). Está, neste momento, oferecendo uma cuia à mulher a sua frente, com véu de freira na cabeça, que retribui o gesto. À sua esquerda, uma personagem nobremente vestida (D / V) ao lado de uma acólita postam-se ao redor de uma

mesa redonda. Animais debruçam-se à mesa (D / VI). Sobre ela jazem uma grande ânfora detalhada na qual se encosta uma espécie de pão redondo, e, mais recuada, outra ânfora pequenina. A personagem nobre levanta, neste momento, um copo. Talvez a dirija ao músico tocador de alaúde com cabeça porcina que se adianta estendendo a mão para recebê-la. Atrás da personagem nobre e acólita, de perfil, uma criatura híbrida com bico de corneta olha em direção oposta à reunião central (D / V).

Em uma curta parede adjunta à esquerda da torre há um nicho dentro do qual está saindo um monstro nobremente vestido. Tem nas mãos um suporte oval protegendo uma espécie de pão redondo, coroado por uma coruja depenada com dois braços abertos. Bem ao lado dele, um bicho escuro espia a reunião.

Os dois músicos aproximam-se da mesa (B, C / V, VI): um tocador de alaúde de corpo disforme e cabeça porcina é o mais próximo; o outro o segue: um tocador de viela à manivela encurvado com a perna direita dobrada sobre um pilão. Apóia-se em um bastão para movimentar-se. Atrás deles, dois cães vestidos.

Um homem de barba preta observa de frente este movimento (C/ VII): está sentado no chão da plataforma, encostado em um arrimo de madeira que a ladeia, de costas para o observador. É humano, apesar de exibir garra em vez de mão, a qual está apoiada num bastão. À sua frente, um lenço emoldura um pé decepado ao lado de um par de algemas; ao lado delas, símbolos estão desenhados no chão entre duas linhas ovaladas.

Bem à esquerda da grande plataforma, um grupo movimenta-se em direção ao centro: uma bruxa com um tronco de árvore na cabeça o lidera (A / V, VI). Está armada com arco e flecha e arrasta seu dragão bípede de grandes orelhas por uma lança denteada enterrada em seu crânio. Olha diretamente para o espectador. Às suas costas, um braço vermelho segura um animal estripado cujas patas estão presas a um eixo triangular, em cujo topo se prende uma roda. São seguidos por uma armadura ambulante em posição de ataque e um monstro focinhento que tem na cabeça uma moringa quebrada.

Às margens do lago, frente ao arrimo de madeira que contorna a plataforma (A, B / VIII, IX) encontra-se um grupo em uma grande tenda cucúrbita. À sua porta, um gnomo balança-se numa cesta de palha pendurada. Empunha uma espada. A seu lado, uma ave de bico longo tem um escudo no pescoço. Sobre a porta da tenda, um galho seco espeta um jarro com plantas eriçadas dentro dele. Um monstro deitado sob a tenda tem as pernas abertas para fora dela. Neste mesmo vão, um animal escondido espia o movimento do lago. Também dentro da tenda, um grande pássaro olha a sua frente um esqueleto de equino que monta um animal

depenado que se sustenta sobre tamancos. O esqueleto de equino está coberto por um manto, calça botas com estribos e segura uma harpa. Sua montaria bebe água do lago. A seu lado movimentam-se animais encostados no arrimo de madeira. Parte deste alicerce da plataforma está dentro de um lago e parte às margens dele (C, D, E / VII, VIII). A base que fica dentro d'água forma um duto e dentro nadam repugnantes animais.

Em primeiríssimo plano vê-se o lago. Nele navegam peixes embarcações bizarras . Uma das embarcações parece um palmípede com função de micro-navio (F, G / VIII, IX). Aprisiona um humano cujas mãos e cabeça emergem, respectivamente, da lateral e boca desta embarcação e, em sua proa preta pontiaguda, prende-se uma vela estampada com um réptil escuro. Carrega um repugnante monstro com uma espada traspassada pela perna e cauda de galho seco escondido sob um manto. Ele transporta, sobre as costas, um outro monstrinho escuro aprisionado numa gaiola com tentáculos. A outra embarcação, disposta em sentido contrário (D, E / VIII, IX), é um peixe selado com uma carapaça côncava atada num garrote que se prende ao corpo. Sob a sela, um manto prende uma espada. Navega em direção ao lado direito. Carrega na popa dois macacos-gnomos. Um deles rema com uma grande colher de pau enquanto que o outro pesca com linha quase invisível.

À beira da grande plataforma (E, F / VI, VII) encontram-se um pseudo-sacerdote híbrido e dois acólitos. Sobre eles pousa o olhar de Santo Antão. Conferem informações num livro. O pseudo-sacerdote tem a cabeça arredondada à moda dos franciscanos. Apoiado na plataforma, segura o livro, apontando, com o indicador da mão esquerda, uma passagem do texto. Parece dizer algo. Seu auxiliar mais próximo, de orelhas compridas penduradas, abraça o corpo do mestre. Já o outro auxiliar tem comprido bico de pássaro e ninho com ovo na cabeça. Este está bem à frente da parede lateral direita da torre desmoronada, ainda está intacta, e onde vê-se restos de arquitetura elaborada (F / IV, V, VI). É recortada por faixas e estas destacam configurações do Antigo Testamento. O desenho da extremidade superior mostra imagens de dança no episódio da Adoração do Bezerro de Ouro e a entrega da Tábua da Lei (*Êxodo XXXII*). Na faixa do meio, bem mais saliente, está representado um grupo de homens fazendo oferenda de um cisne a um macaco entronizado (para este *Sacrifício do Cisne* ninguém até hoje achou referência bíblica ou outra fonte literária); e na seguinte há homens trazendo um enorme cacho de uvas preso num comprido bastão (“Os Emissários de Hebron”, *Números XIII, 23*). A parte inferior da parede, lisa, penetra na água do lago.

Frente à parede decorada dentro d'água (F, G / VI, VII), uma cavalgadura com traseiro de um enorme jarro transporta um híbrido com corpo de pássaro e cabeça espinhosa coroada.

Este híbrido possui asas envolvendo seus braços; no momento, abertas. Um pássaro pousa no braço esquerdo. Parece movimentar-se na direção contrária à da plataforma, embora olhe em sua direção. Em sentido à plataforma, no mesmo grupo, um grande rato é montado por uma criatura cuja cabeça é envolta num tronco de árvore com galhos. Esta criatura possui garras de compridos ramos de árvore, afiadas e entrelaçadas. A parte inferior de seu corpo é um longo prolongamento; como rabo de peixe. Senta-se em uma sela sobre um manto comprido que cobre o rato. Debruça-se sobre um pequeno bebê. A seus pés, emerge uma criança encapuzada que confunde-se com a borda do manto. Atrás de sua montaria, um grande animal escuro. Também estão no grupo um ancião barbado de chapéu com um escudo nas costas, um cavaleiro com cebola na cabeça e um ser-armadura.

Na diagonal direita da torre central um castelo se prolonga (F, G / IV, V, VI). Nele vê-se janelas palacianas suportadas por arcos fincados no lago. Os arcos são cortados na horizontal por um antigo instrumento feudal de proteção, suspenso por correntes. Um homem nada em direção a esta passagem protegida. Esta estrutura termina por uma torre ovóide vertical totalmente fechada, com exceção de um grande orifício circular em sua base que jorra líquido, e de outro pequenino, mais acima, de onde sai diagonalmente uma longa vara penetrada num frango. Esta armação, assim como outro galho seco espetado numa frisa do lado inverso, serve de suporte a um enorme manto armado como uma asa que enlaça toda a construção. Na metade esquerda da torre, um casal de religiosos ceia em uma pequena mesa. No cume afunilado desta estrutura, também destruído, uma mulher é vista em uma pequena janela. Acima da torre, há fogo; atrás, uma floresta e o horizonte.

O plano superior do quadro é verticalmente dividido entre fogo e fumaça de um lado, e horizonte e céu, de outro. No céu limpo um movimento aéreo dirige-se à esquerda, onde há fogo (E, F, G / I). Este movimento é liderado por uma pequena embarcação parecendo um bote. É conduzida por um ser encapuzado que está empunhando um escudo onde espeta-se uma tocha com fogo. Também há lanças dentro do bote. Atrás dele, voa Santo Antão carregado por criaturas amorfas: um pingüim com garras e um híbrido-sapo. Insetos disformes acompanham. São as tribulações do santo nos ares. No meio da fumaça, pássaros agitam-se (C / II, III). A fumaça provém do incêndio de um povoado que localiza-se à beira de um fino córrego. Sobre o córrego, uma ponte liga as duas margens (A / IV). Um pedestre seguido de um cavaleiro atravessam a ponte, enquanto outros cavaleiros aguardam sua vez de cruzá-la. Atrás das construções, no plano seguinte, (C, D / III, IV) um comprido muro corta horizontalmente o córrego passando atrás da torre central. A partir deste muro, o fino

córrego transforma-se num largo rio. Na margem esquerda localiza-se um povoado (A, B / III), que neste momento se incendeia, e na margem direita, floresta. Bem no meio do muro, há um pequeno portal aberto (D / IV).

2-Cores:

No quadro de São Paulo dominam os cinzentos, azulados, azuis e verdes, com grande mancha laranja acastanhada do fogo no plano superior à esquerda, e vários toques de cor de rosa e de branco: a cucúrbita, a personagem nobre e a mulher loira atrás do santo, uma das faixas da torre central, o manto da torre ovóide, o manto do rato cavalgadura, e a capa do peixe. Pontos vermelhos: a roupa do homem de cartola, o braço que segura o porco e o braço do cavaleiro que monta o jarro. Portanto, o rosa estende-se basicamente na diagonal do quadro, enquanto que os brancos, embora abranjam todo o sentido oval da pintura, destacam-se principalmente na linha paralela a partir de sua borda inferior.

Santo Antão veste túnica cinza ardósia. Seu bordão é esverdeado. À sua frente o casal anatomicamente reduzido que se encosta no muro verde têm, ele, turbante verde e ela, acinzentado. A torre destruída, um pouco mais ao fundo tem uma tonalidade cinza azulada. Em seu telhado pousam pássaros azuis. O da esquerda é particularmente turquesa. Dentro da abside, a personagem veste túnica marrom clara esverdeada, o altar é cinza esverdeado, sobre ele, um castiçal verde. O cruxifixo, assim como Jesus, são acastanhados.

A mulher loira com cauda de réptil que está atrás do santo enverga um vestido rosa pálido e chapéu branco. O vestido da personagem nobremente vestida tem a mesma tonalidade, entretanto, mais escurecida pela carga de tinta. Na cabeça, chapéu e véu da mesma cor culminando com adorno transparente. O chapéu é trabalhado, como o decote do vestido. A mesa redonda, em volta da qual se agrupam as personagens centrais é dourada, e, tonalizada pela luz, torna-se mais quente na parte interior. O mesmo ocorre na base da mesa, salpicada de branco, proporcionando efeitos brilhantes. Os animais debruçados à mesa são acinzentados sendo aquele ao lado da personagem nobre semelhante a um morcego azinhavre. As ânforas sobre a mesa são prateadas e entalhadas.

À direita da personagem nobre sua auxiliar é monocromaticamente perolada, variando a saturação da cor conforme a luz. Seu chapéu é coroado por galhos emaranhados azuis. Preso neste emaranhado, um bicho preto. O cabeça-de-fole é amarelado e cobre-se com um manto verde. A mulher-monstro que sai de dentro do nicho cavado na parede adjunta à torre central é verde, veste-se de rosa e seu véu, mais transparente, é comprido e salpicado de pontos brilhantes. O músico cabeça-porcina tocador de alaúde veste roupa verde e o pseudo-aleijado, branca-cinzenta. O homem que está encostado no muro de costas para o observador veste manto vermelhão e tem na cabeça um alto chapéu preto. O lenço que emoldura o pé decepado é branco-acinzentado.

No grupo da esquerda, a bruxa tem indumentária acinzentada e o tronco que lhe cobre a cabeça é esverdeado. O dragão, por sua vez, também é cinza esverdeado e sua orelha é azul transparente. Atrás do tronco da bruxa, um braço vermelho Também vermelho é o detalhe de uma espécie de cauda que toca no chão, bem atrás do dragão. Atrás deles, o porco estripado é marrom acastanhado. Este grupo é acompanhado de duas armaduras cinzas.

Às margens do rio, frente ao arrimo de madeira há animais escuros cujas tonalidades variam entre as cores cinza e marrom. À borda do lago o esqueleto-de- equino veste manto verde. O monstro depenado com tamanco, que bebe água é perolado. Atrás deles, à porta da tenda vermelho-rosada, sentado na cesta, há um monstro cinza e ao seu lado uma ave cujo bico é verde transparente. O jarro, espetado no galho seco da abóbora, é azul. O animal que espia à porta tem o rosto diferenciado por sobreposições de cores, sendo rosada a metade superior e acastanhada a inferior.

Dentro do lago, a embarcação palmípede é branca acinzentada, com uma auréola dourada circundando o rosto do prisioneiro. Está coberta por uma carapaça cinza. A bandeira do mastro é esverdeada. O monstro que está sobre ela tem o corpo verde e braço cinza escuro. Cobre-se com manto rosa-acinzentado. A embarcação-peixe que navega no sentido oposto, também é branca com cauda acastanhada. Está coberta por um manto rosa-amarelado e carapaça cinza. Os dois monstros sobre ela são cinzentos, sendo um deles mais escuro que o outro, grafite.

O grupo dentro d'água que está às bordas da plataforma é composto de um pseudo-sacerdote, que aponta para um livro azul acinzentado. Veste túnica branca azulada, mas a manga interior e o capuz são alaranjados. A seu lado, dois acólitos: um marrom-claro e outro preto. Ao lado deste grupo, pouco distante, sobre a cavalcadura com traseiro de jarro amarelada há um híbrido de pássaro acastanhado. Sua cabeça verde-limão exibe uma coroa

lilás-arrocheada. Seu braço estendido é vermelhão. Porta indumentária cinza. O rato-cavalgadura que transporta a mulher de corpo esbranquiçado é coberto por um manto avermelhado. Atrás deles, o grande animal é cinzento. O ancião barbado tem roupa acastanhada, chapéu cinza, e seu escudo traseiro é rosado. O cavaleiro com cebola na cabeça é cinzento e monta um cavalo verde de manto rosado. A armadura ao seu lado, é cinza avermelhada. Estas personagens localizam-se frente a parede da torre desmoronada que tem sua faixa superior de fundo verde-claro com toques turquesas na parte superior. A seguinte, mais relevante, é de um rosa claríssimo, seguida por outra verde. A faixa que penetra na água é palidamente rosada, com toques monocromáticos que variam do rosado ao vermelho, em seu lado externo. A construção diagonal do palácio é cinza. O manto que enlaça a torre ovóide, na extremidade do palácio, à direita do quadro, é rosa laqueado no seu interior, tornando-se mais claro no exterior iluminado. Tem as mesmas nuances do vestido da personagem nobre.

No plano superior, o verde da floresta vai clareando, torna-se cinza, e então, azul. Os tons azuis do céu mais pálidos no ponto em que encontra o horizonte e mais escuro onde vêem-se as *tentações* dos ares são cortados pelos marrons avermelhados da fumaça. O ser encapuzado navegador dos ares que lidera o grupo dos voadores é branco e tem asas azuis. O sapo-híbrido que puxa Santo Antão tem o corpo rosa e pernas azuis muito claras. Já o corpo do santo, é azul índigo coberto por uma capa cinza grafite. Atrás, um ser esbranquiçado.

Do lado esquerdo, a cromaticidade do fogo deriva das tonalidades amarelas acastanhadas que vão escurecendo até atingirem o avermelhado. Para as casas, as tonalidades variam entre os tons perolados e os acinzentados.

3-Inscrições, marcas e insígnias

Não há. A obra não tem assinatura do pintor. Um relatório de restauro do MASP, datado de 4-10-1979, n.179 assinala “*possíveis sinais da assinatura de Bosch no lugar normalmente usado por ele para assinar, em baixo no centro*”. Os resultados obtidos pelo RX e I.V. descartam esta hipótese (I. Documentos, nº 19, p.132).

E- HISTÓRICO

1- Origem

a- Fontes:

A origem da obra não é conhecida.

b- Opiniões sobre atribuição e data:

Em uma carta de outubro de 1936 (cfr. I. Documentos, nº 1, p. 110)¹³⁰ Max J. Friedländer, que examinou cuidadosamente este quadro (atualmente no MASP), o atribuiu a Bosch, insistindo nas diferenças deste painel com a obra de Lisboa: sinais de criatividade. Todavia este historiador de arte fez mais de um certificado de complacência.

No mesmo ano, em dezembro de 1936, Robert Eigenberger restaura o quadro e o atribui a Bosch (cfr. I. Documentos, nº 2, p.110,111)¹³¹. Este restaurador, que é um profundo conhecedor de Bosch por já ter restaurado anteriormente o *Juízo Final* da Academia de Viena, também vê neste quadro que estilo, qualidade artística e técnica provam a autoria do mestre e, sobretudo, que os *pentimenti* demonstram uma obra de pesquisa. Na sua opinião, o quadro que se encontra atualmente em São Paulo é uma primeira versão da obra-prima de Lisboa.

Em 1937, no vol. XIV de Die Altniederländische Malerei¹³², Max Friedländer escreve que, após ter examinado as duas réplicas do painel central do tríptico de Lisboa (Paris, Com. D'Atri, atualmente em S. Paulo, e Coleção Barnes, Merion, Pensylvania), divergências nos ornamentos do reconhecido original (Lisboa) demonstram uma pintura feita pelas “mãos do mestre”, pois são uma demonstração da fantasia criativa do artista. Escreve que estes dois quadros não mostram sinais das incompreensões quase inevitáveis em simples cópias, e que os *pentimenti* sinalizam criações .

Em 1937 Charles De Tolnay¹³³ em seu livro sobre o pintor de Bois-le-Duc acata a opinião de Friedländer em relação às versões de Paris (atualmente S. Paulo) e Merion. Idêntica é a opinião de Ludwig Von Baldass em seu catálogo de 1943 sobre o pintor.

¹³⁰ Apesar de retirado dos arquivos do MASP, este documento não possui cabeçalho nem outra informação que nos conduza à sua fonte. A tradução também é apócrifa.

¹³¹ *Idem*.

¹³² Friedländer, M. J.-- Die Altniederländische Malerei, Leiden, 1937, vol. XIV, pp.99,100. A título de conferência, no item I.Documentos. Anexo, 1, pp. 147,148, publicamos uma tradução em inglês deste documento, elaborada em 1969 por Heinz Worden.

¹³³ De Tolnay, Charles – Hieronymus Bosch, Bâle, Les Éditions Holbein, 1937.

Em 1948, J.V.L. Brans¹³⁴ fazendo um levantamento de *Tentações* menciona que há, entre outras, uma “na coleção Dr. Barnes e uma no mercado (Paris)”. Cita que Friedländer defende a autenticidade destes dois últimos exemplares. Logo após, esta *Tentação* disponível no mercado de Paris foi comprada pelo MASP. O mesmo se deu em 1950, com Erik Larsen¹³⁵.

Em 1954 C.L.Ragghianti¹³⁶ e R. Longhi, abordando a obra de São Paulo, não discutem a opinião de Friedländer.

Em 1956, o tema do quadro foi objeto de estudo do historiador da arte brasileiro José Roberto Teixeira Leite¹³⁷. Sem penetrar diretamente no mérito da classificação, abordou-o como cópia.

Em 1959/60 Ludwig Von Baldass¹³⁸, remete o leitor a Friedländer e a Charles de Tolnay (p.232) para estudo mais esclarecido sobre as cópias de *Tentações*.

Em 1965 (ed. al.), 1966 (ed. ingl.) e 1967 (ed. fr.) Charles De Tolnay, catalogando mais uma vez todas as cópias de *Tentações* do Museu Nacional de Arte Antiga (Lisboa) a partir dos estudos de Friedländer, faz a citação sobre a cópia de Paris (já na época o painel se encontrava no MASP). (Ver referência às pp. 337,8 e fig. 21 da ed. fr.).

Em 1968 P. Gerlach O F.M. Cap.¹³⁹ classifica o “exemplar” de São Paulo (Brasil) citando Friedländer (*twee toevoegde*): “*Het exemplaar van São Paolo (Brasilië) heeft...*”

Em 1973/4 Marie-Léopoldine Lievens-de Waegh¹⁴⁰ constata que certos pormenores das *Tentações* paulista estão também presentes em Merion (coleção Barnes) e ausentes em Lisboa, e outros aparecem em São Paulo e Lisboa e não estão em Merion. Emite, então, a hipótese de um esclarecimento, como se o quadro de São Paulo fosse o elo intermediário. A evolução mostra a paisagem de uma composição estreita, com linha do horizonte alta para uma paisagem panorâmica em quadros de dimensões cada vez maiores; sendo a obra de Lisboa um tríptico, examina a “desnaturalização” progressiva dos monstros e o afilamento dos rostos humanos.

¹³⁴ Brans, J.V.L.--Hieronymus Bosch (El Bosco) en el Prado y en el Escorial, Barcelona, Ediciones Omega, 1948, p. 53, n.4.

¹³⁵ Larsen, Erik--Les Tentations de Saint Antoine de Jerome Bosch, Revue Belge d'Archéologie et d'Histoire de l'Art, Recueil Trimestriel, XIX, Anvers, 1950, 1-2, pp.21,22.

¹³⁶ Ragghianti, C.L. -- Ancora sul Museo de San Paulo, Selearte, julho/agosto, 1954, XIII, p. 62.

¹³⁷ Teixeira Leite, J.R.-- Jheronimus Bosch, Rio de Janeiro, Coleção Letras e Artes, MEC, 1956.

¹³⁸ Baldass, L. Von -- Hieronymus Bosch, London, Thames and Hudson, 1960.

¹³⁹ P. Gerlach O F M Cap.--“De Temptatie van St. Antonius” te Antwerpen afkomstig uit ‘s-Hertogenbosch, Jaarboek, Koninklijk Museum voor schone Kunsten Antwerpen, p.70.

¹⁴⁰ Lievens-de Waegh, M.L. --Les Tentations de Saint Antoine de Jérôme Bosch au Musée de Lisbonne—Étapes de l'Élaboration d'un Chef-D'Oeuvre, Bulletin de l'Institut royal du Patrimoine artistique, t.XIV, Bruxelles, 1973/4.

Segundo ela, uma pesquisa contínua do pintor também pode ser vista nos numerosos *pentimenti* que apresenta cada um dos quadros (Merion, São Paulo, Lisboa). O peixe que foi pintado em Merion aparece em São Paulo recoberto por outro, muito próximo ao de Lisboa. Em São Paulo, o arco abaixo da plataforma é muito próximo do de Lisboa, no entanto, o desenho subjacente detectado pelo IV mostra um arco muito maior, similar ao de Merion. O rato que serve de cavalgadura à sereia apresentava, primeiro, em São Paulo, a face triangular, como aparece em Merion; depois o desenho foi corrigido para uma cabeça mais próxima à composição de Lisboa. Enfim, em Lisboa, aparecem braços subjacentes que seguram o porco morto, quando, em São Paulo, o braço é bem visível. Se o quadro de São Paulo fosse uma simples cópia de um pintor qualquer, como é que este poderia ter copiado um pormenor que já estava escondido na versão definitiva de Lisboa e que não aparece em nenhuma outra cópia?

Há, todavia, um enigma para elucidar: os exames de RX mostraram, no quadro de Lisboa, uma tenda com músicos e um jogador, cobrindo em parte a cabeça de Santo Antão. Este detalhe, considerado por Roger Van Schoute¹⁴¹, como prova iminente de que a obra lisboeta é um protótipo de *Tentações*, para Lievens-de Waegh indicaria simplesmente uma conversão no painel. Em uma comunicação verbal (janeiro de 1988), esta mesma historiadora da arte chama a atenção sobre esta tenda visível no exame de RX: só deixa aparecer metade da cara do santo e esconde totalmente a acólita à sua esquerda. As duas composições parecem incompatíveis (ver fig. 54).

Em 1980, Gerd Unverfehrt¹⁴², examinando as cópias (*Wiederholungen*) da obra de Lisboa, discute a idéia de procurar um protótipo para as versões. A partir de Friedländer, primeiramente denominou “cópia” a obra de São Paulo, mas, argumenta que para fazê-la, o pintor certamente tinha diante de si o original lisboeta. Ao destacar o traço impulsivo e rápido do artista não dissimulando a textura do pincel, a aplicação superficial das cores e outros detalhes que evidenciam a maneira de Bosch, o autor tende a considerar a obra paulista como “réplica”, embora um certo desejo de volume plástico bem como uma habilidade menor na representação de efeitos luminosos sejam indícios que vão contra esta atribuição.

¹⁴¹ Catálogo da Exposição: Documentação do Tratamento- Exame da pintura e do desenho subjacentes in A A V. V. - Museu Nacional de Arte Antiga, editado por M. J. Mendça, Lisboa, 1972.

¹⁴² Unverfehrt, G.—Die Rezeption seiner Kunst im frühen 16 Jahrhundert, Belim, Mann Verlag, 1980, pp. 79-82 e — *Idem*, *Die Boschrezeption 1510 bis 1520*, p. 261 item 45.

Em 1987, o professor Ettore Camesasca discorreu sobre o quadro brasileiro de Jheronimus Bosch, entre outros cinquenta de nossa coleção¹⁴³ e, ainda no ano seguinte, catalogações estrangeiras deste autor continuamente adotam a opinião de Lievens-de Waegh (Ver Bibliografia,^{8, 10}). Em outubro deste mesmo ano, durante uma exposição da obra brasileira na Itália, o jornal “*Arte*”, caderno *Notizie* da cidade de Milão, (Trento, ottobre 1987, n.178) fez a seguinte chamada: “*Sorpresa al Museo di San Paolo: il quadro di Bosch è soltanto una brutta imitazione ed è sbagliato perfino il nome del pittore*”¹⁴⁴ para o artigo de Gloria Vallese, onde a autora atesta que a obra de São Paulo é uma cópia, não da obra-prima lisboeta, mas de uma eventual precedente versão da obra-prima.

Em 1996, na cidade do Porto (Portugal), Maria Fernanda Viana, restauradora do quadro de Lisboa, através de entrevista pessoal em sua residência deu seu parecer: “Se fosse etapa de elaboração, desenharia, não pintaria. Em Lisboa há uma busca constante, comprovada pelo desenho subjacente. Em São Paulo não há desenho criador como há em Lisboa, que se vê o desenho. No Brasil, a busca que fez em Lisboa voltaria ao mesmo ponto, apesar dos desenhos que fez na obra lisboeta? A pintura de Bosch no quadro de Lisboa tem manifestações espontâneas. Não está à procura de nada, como é o caso da pintura do Brasil, onde o artista “procura” chegar nas formas adequadas, como, por exemplo, no caso da personagem do barco-pato, diante da expressão do rosto, demarcação dos olhos e as mãos pequenas e acanhadas. Também mal se percebe a gaiola em cima do monstro que o navega. Notamos, na água, pinceladas verticais; em Lisboa, são horizontais, ou seja, o movimento da água é diferente. As expressões de santo Antônio também não são tão fortes na obra brasileira. O santo, em Lisboa, é muito mais expressivo. Por outro lado, pode haver cópias sem desenho?”

No que diz respeito à possibilidade do painel de São Paulo ser uma etapa intermediária:

A- Elaboração técnica remodelada - Elaboração em três etapas:

“*Un fait est plus respectable qu'un Lord Maire*”, dizem os ingleses. Os quadros de Merion, São Paulo e Lisboa seguem-se de maneira lógica como etapas sucessivas. A hipótese como a de que se, pelo contrário, Merion fosse copiado de São Paulo e este de Lisboa, não se sustentaria pelo caráter cada vez mais arcaico das cópias (horizonte alto); os *pentimenti*; e sobretudo os

¹⁴³ Camesasca, Ettore- Da Raffaello a Goya...da Van Gogh a Picasso--50 dipinti dal Museo de Arte di San Paolo del Brasile. Milano, Gabriele Mazzotta Edizioni, 1987.

¹⁴⁴ A entrevista da docente de História da Arte Gloria Vallese da Accademia Albertina di Torino pode ser lida em I. Documentos, nº 22, pp.135,136.

pormenores recobertos por outros (que apareceriam na cópia ulterior). Para acompanhar este estudo remeta-se às figuras 55 (Merion), 56 (São Paulo) e 57 (Lisboa):

Muitos historiadores da arte acham que os quadros de Merion e São Paulo são de má qualidade. Há então duas hipóteses a serem consideradas: ou uma evolução surpreendente no estilo de Bosch desde sua juventude, ou o pintor se servia dos esboços feitos no ateliê por um colega.

No que diz respeito a obra de São Paulo:

- O polegar de Santo Antão (área E / VI) em São Paulo (fig.56) aparece em seu gesto de bênção com a mão direita, daí três dedos em Merion (fig. 55) e São Paulo, incluindo o polegar. Lisboa apresenta dois dedos (fig.57);
- A mão esquerda e Santo Antão (área D,E / VI) repousa por baixo do braço que abençoa em Merion e São Paulo. Em Lisboa este detalhe parece aparecer nas fotografias I. V. (cfr. fig. 58);
- Nas composições de Merion e São Paulo podemos nitidamente ver a base da mesa (área D/ VI), ao passo que em Lisboa a base está coberta pelo vestido da mulher de trança loira;
- Desnaturalização progressiva da cauda do vestido desta personagem que evoca um comprido rabo de rato em Merion;
- A mulher com véu de freira que recebe a taça oferecida pela loira (área E / VI), em Merion e São Paulo tem a mão esquerda estendida, em Lisboa, a direita;
- Este gesto de oferecimento / recebimento somente concretiza-se na obra de Lisboa devido a maior aproximação; em Merion e São Paulo, ele quase perde seu sentido;
- Atrás da personagem nobre, o híbrido cabeça de fole (área D,E / V) apresentou na radiografia de São Paulo um “bico” na parte de cima do capuz idêntico àquele usado pela personagem do painel de Merion (cfr. Merion, fig.55 e RX de S.Paulo, fig.41). Posteriormente este “bico” foi omitido na pintura definitiva em São Paulo (fig.56) e arredondou-se em Lisboa (fig. 57).
- O pé da personagem masculina cabeça com pernas (área E / VI) sofre reposicionamento: a partir de Merion vai erguendo-se do chão em São Paulo, e configura-se definitivamente calçado em Lisboa (fig. 55, 56 e 57);
- A personagem que sai de dentro do nicho (área C,D / V) em Merion é um homem branco. Em São Paulo esta personagem tem um rosto disforme, é esverdeada, mas já tem roupas mais elaboradas. Em Lisboa, transforma-se numa bela mulher negra e os adereços da roupa aperfeiçoam-se. A coruja, conteúdo da bandeja que ela transporta, aparece em Merion e São Paulo. Esta coruja vai-se transformar em um sapo, os braços vão-se elevando até posicionarem-se para segurar um ovo (*Idem*);

• Na obra de São Paulo há um pequeno furo no início da relevância da faixa do meio da parede lateral da torre desmoronada (área F / V). Dentro dele há uma coruja meio escondida. Este detalhe foi aperfeiçoado em Lisboa. Merion não apresenta nitidez deste detalhe.

• A pintura de São Paulo mostra, no grupo da sereia com bebê (área F,G / VI, VII), que o focinho triangular do rato cavalgada da sereia foi corrigido em uma configuração muito próxima à de Lisboa;. Merion não apresenta nitidez deste detalhe nem tampouco grande elaboração na estrutura deste grupo ou da construção que se estende na diagonal à direita da plataforma.

• O arco sob a plataforma central (área D,E / VIII) foi diminuindo e arredondando-se até chegar à forma representada no painel de Lisboa. O mesmo se deu com “deslocamento” do asno que saiu do lado esquerdo do animal deitado (Merion), ocupou um lugar junto ao arco da plataforma (São Paulo, C / VIII) e subiu à altura do arrimo de madeira que contorna a plataforma em Lisboa (Cf. fotos dos três painéis: respectivamente, Merion, fig.55; São Paulo, fig. 56; Lisboa, fig. 57);

• O exame I.V. da obra de São Paulo demonstrou remodelação na boca do peixe embarcação (área E / IX) a partir de Merion, São Paulo até aperfeiçoar-se em Lisboa (cf. fig. 34). Desnaturalização da personagem palmípede cadeia a partir de Merion ;

• À beira da grande plataforma, o grupo do pseudo sacerdote (área E, F / VII) foi-se desnaturalizando progressivamente (cf. fotografias dos três painéis), embora ainda seja possível ver já em São Paulo o alongamento que terá em Lisboa, (cfr. fig.46).

SÃO PAULO E LISBOA (fig. 56 e fig.57):

• O homem de cartola (área C / VII) definiu-se em São Paulo e foi aperfeiçoado em Lisboa;

• A personagem que “espia” para fora da tenda cucúrbita (área A / VIII), em Lisboa é mostrada com somente uma parte do rosto para fora. O I. V. de São Paulo, como um “ensaio compositivo” mostra um desenho semelhante e um esboço do desenho subjacente do outro lado da face que posteriormente apareceu pintada (cf. fig.33);

• O *pentimento* atrás da embarcação cadeia do painel de São Paulo (área G / VIII, fig.16) virou definitivo e aprimorou-se em Lisboa;

• O mesmo se deu com o *pentimento* “sombra (s) de cavalo(s)” atrás dos cavaleiros (fig. 26) atravessando ponte que concretizou-se na tropa que atravessa a ponte em Lisboa;

• O porco estripado que está atrás da bruxa com dragão (área A / V, VI) teve seu corpo aumentado em Lisboa, cobrindo a perna esquerda da armadura ambulante em posição de ataque (cf. figs. 57 e 56);

• Em um plano superior a este grupo, há um povoado em chamas à esquerda das margens de um rio. Um comprido muro horizontal atravessa a composição (área C,D /IV). No meio do muro, um portal. Este detalhe não existe em Merion, é nítido no painel de São Paulo, e aperfeiçoado em Lisboa (cfr. fig. 56 e fig.57);

SÃO PAULO E MERION (fig 56 e fig.55):

• A trança loira da acólita (área D/ V, VI), não aparece na obra de Lisboa, mas, o I. V. mostra que ela também não existe no desenho subjacente do painel de São Paulo (cf. fig. 28), embora exista na pintura definitiva de Merion e São Paulo ;

• Às costas do músico pseudo aleijado há um chapéu. Este detalhe está em Merion e em São Paulo. Foi retirado da pintura definitiva em Lisboa;

B- Detalhes Inéditos:

A partir dos levantamentos catalogados até agora, é importante notar que grande parte dos motivos presentes no painel de São Paulo afiguram-se como impulsos espontâneos pintados diretamente no suporte somente com o auxílio do básico branco de chumbo. Muitos destes impulsos aí existentes vieram a transformar-se em motivos definitivos na obra de Lisboa. Os rudimentos de desenhos já analisados anteriormente, de cadência irregular, no entanto retos na prefiguração de alguns valores volumétricos não indicam nem manifestações destras nem canhotas, diferentemente de *Tentações* de Lisboa, onde o desenho das hachuras é orientado na diagonal que vai do canto superior direito ao canto superior esquerdo, indicando, assim, um artista destro¹⁴⁵. Assim, é importante destacar também este detalhe entre outros que dizem respeito àqueles inéditos do painel de São Paulo catalogados abaixo, os quais, como já havia anteriormente alertado Friedländer e Eigenberger, podem ser encarados como manifestações definitivamente autônomas e passíveis de análise sobre sua espontaneidade:

• A direção do olhar de Santo Antão é na diagonal, ou seja, olha para o grupo do pseudo sacerdote que está debruçado na plataforma;

• Três bichos circundam a mesa da área central (área C,D / VI);

• Símbolos originais desenham-se (com branco)no chão da plataforma (área B,C / VII) ao lado do homem de cartola;

¹⁴⁵ "..., ou un dessin de gaucher, tel Jérôme Bosch dans la Nef des fous du Louvre. La présence de ces deux sortes de dessin chez Bosch pose un problème; l'hypothèse la plus plausible qui permette de la résoudre est que Bosch a travaillé avec au moins un collaborateur". Apud Micheline Sonkes, Le Dessin sous-jacent chez les Primitifs Flamands, Bruxelles, Extrait du bulletin de l'Institut royal du Patrimoine artistique, t.XII, 1970, p.223.

• Um grande animal se coloca atrás do rato cavaladura (área G / VII), fazendo parte do grupo da sereia com bebê (fig.38). Talvez, no painel de Lisboa, este animal tenha sido encoberto pelo manto vermelho do rato, já que esta montaria foi alongada e esta personagem eliminada (fig.57).

• Sobre a armadura que cobre o peixe embarcação de São Paulo, no primeiro plano do quadro (área E/ VIII,IX), há um pequeno detalhe triangular vermelho. [É como se este adereço arrematasse a armadura do peixe interno (cf. fig.14)]. É inédito em todas as versões;

• A disposição dos elementos do grupo da bruxa com dragão é totalmente original. Também deve ser assinalado que, em São Paulo, a bruxa olha diretamente o espectador e, às suas costas, surge um braço vermelho e sobre ele uma “forma” arredondada (área A, B / V), como se o artista tivesse renunciado a uma personagem que segurava as patas do animal (fig.8). A relação deste detalhe com o painel de Lisboa foi muito bem abordado por Lievens-de Waegh em sua análise (1973/4);

• A embarcação aérea que simboliza os tormentos de Santo Antão nos ares (área F,G / I, II) também tem uma proposta inédita em relação à composição, ou seja, disposição do corpo do santo e personagens diferentes. Este grupo tem semelhança com o que aparece no postigo esquerdo do tríptico lisboeta.

Uma outra observação importante no que diz respeito à autonomia do painel de São Paulo é a cor. Gaston van Camp (*Miscellanea*, Leo van Puyvelde, p.72, nota 7) insiste a respeito das incomparáveis cores dos originais de Bosch, com os quais nenhuma cópia pode rivalizar. O documento endereçado ao *Institut Royal du Patrimoine Artistique*, IRPA pelo historiador de arte E. P. Richardson (*I. Documentos, Anexo, 2*, pp.149,150) cita, entre outros detalhes do painel de Merion que descreve, que a sacerdotisa que levanta o copo está em azul. As cores da versão brasileira não demonstram padrões que escapem aos matizes lisboetas.

Data:

Para Friedländer¹⁴⁶ (1937) os quadros de Merion e São Paulo demonstram um estilo mais antigo (horizonte alto, estrutura espacial etc.) do que o de Lisboa.

Lievens-de Waegh¹⁴⁷ (1973 / 4) está de acordo com o autor e examina a evolução da arte de Bosch a partir da obra de Merion passando por São Paulo até atingir Lisboa.

¹⁴⁶ *Op.cit., Idem.*

¹⁴⁷ *Op. cit.*

E.P. Richardson, em uma carta de 1975 (cf. I. Documentos, Anexo, 2, pp.149,150), aceita a opinião de Lievens-de Waegh e comenta que para ele o quadro de Merion é certamente o mais antigo das três versões e estabelece uma aproximação com a obra de Bosch que está no Louvre *A Nave dos Tolos*.

Em 1980 Gerd Unverfehrt¹⁴⁸ ao comentar o quadro de São Paulo cita que a data ainda precisa ser confirmada, apesar de catalogá-la em: II- *Die Boschrezeption 1510 bis 1520*, n.45.

E 2-Histórico Ulterior

a- Coleções e exposições:

--- Bardi (ver I. Documentos, n° 21, p.134) afirma sem provas que a obra pertenceu a Felipe II da Espanha.

--- Data desconhecida - Convento de Santa Sofia, perto de Sevilha (cf. carta de P.M.Bardi, s/r, I. Documentos, n° 21, p. 134);

---1930, 28 de abril, Paris, Drouot - Charles De Tolnay (1937 e 1967 ed. fr.) ao catalogar as cópias (p.338) e, ao mencionar as vendas, cita precisamente a referência acima citada associando-a à fotografia correspondente à obra de São Paulo (fig. 21 da mencionada edição).

--- 1936 - Paris, Galeria d' Atri (ver Friedländer, I. Documentos, n° 1, p.110).

----1952 / 1953 - Galeria Knoedlers em Nova York apresenta *Tentações*, atribuída a Bosch por Friedländer e Eigenberger, para venda ao MASP. Era obra “recentemente adquirida” por Knoedlers, (cfr. carta de 17-01-1952, de Walter Leary a Assis Chateaubriand, em I. Documentos, n° 3, pp. 112,113). Oferta da obra por U\$200.000,00 (*Idem*).

* Etapas da negociação da obra e distribuição do pagamento (cfr. I. Documentos, n°s 4,5,6,7,8,9,10,11,12,13, pp. 114-125):

* A Ficha do MASP (287-65), aponta para um valor de Cr\$30.000.000,-- (I. Documentos, n° 17, p.130).

---1954 - Depois da negociação, parte diretamente: Knoedlers / Tate Gallery. Para exposição na Tate Gallery, em Londres, Rudolf J. Heinemann (ver I. Documentos, n° 15, p.127) também aceita a atribuição de Friedländer e Eigenberger.

---C. 1958 / 19 de março - Registro oficial da obra no acervo do MASP (cf. Ficha n.287-65, em I. Documentos, n° 17, p.130).

Exposições:

N.B. As exposições da coleção do MASP pela Europa iniciaram-se na cidade de Paris, realizadas na *Orangerie do Museu do Louvre* (outubro de 1953 até janeiro de 1954). Contava com 64 obras. De lá seguiram para o *Palais des Beaux-Arts* de Bruxelas, viajaram para Utrecht e foram expostas no *Centraal Museum*, depois para o *Berner Kunstmuseum*, de Berna. Até então a obra de Bosch não estava inserida na coleção. Depois de serem expostas nestas cidades, a coleção, com a inclusão da obra de Bosch, foi mostrada na *Tate Gallery* de Londres, na *Kunsthalle* em Dusseldorf, e *Palazzo Reale* de Milão. Finalmente a exposição foi solicitada pela direção do *The Metropolitan Museum of Art* de Nova York, terminando sua estadia no exterior no *The Toledo Museum of Art*, de Toledo, Ohio. Quando a coleção retornou ao Brasil, o número de obras aumentara para cem ¹⁴⁹.

1954- Exposição na *Tate Gallery*, Londres, (cf. carta de Rudolf Heinemann, I. Documentos, n° 15, p. 127); *Kunsthalle* em Dusseldorf, e *Palazzo Reale* de Milão.

1956- Exposição no *The Metropolitan Museum of Art* de Nova York ;

1957- (de 08-10 a 17-11) Exposição denominada “One Hundred Paintings from the São Paulo Museum of Art”, *The Toledo Museum of Art*, Toledo, Ohio (cf. Catálogo, prefácio de *Blake-More Godwin*,) catalogado sob n° 5.

1958 -(final do ano) - *Museu Nacional de Belas Artes*, Rio de Janeiro (Bardi,1992, p.19).

1973- (de 05-04 a 08-07) Exposição no Japão: Tokyo, Osaka, Nagoya, Shizuoka e Kita-Kyushu (cf. Ficha do MASP n. 179, em I. Documentos, n° 19, p.132);

1978- (durante o mês de setembro) Exposição no Japão (sem especificação das diversas cidades). (cf. Ficha do MASP n.179, *Idem*,);

1987- Exposição em Milão, Trento, Nápoles, Palermo e Bari - Itália (cf. Bardi, 1992, p.36) ¹⁵⁰,

1988- Exposição na *Fondation Pierre Gianadda*, Martigny - Suíça (cf. Bardi, 1992, p.36) ¹⁵¹;

1989- Exposição no *Stadtische Kunsthalle*, Manheim; *Villa Stuck*, Munique; e *Staatliche Kunsthalle*, Berlim - Alemanha (*Idem*) ¹⁵².

¹⁴⁸ *Op. cit.*, p.80, *Idem*, p.261, n.45.

¹⁴⁹ Cf. Bardi, P. M. – História do MASP, São Paulo, Instituto Quadrante, Empresa das Artes, 1992, pp.18,19.

¹⁵⁰ Catálogo de Camesasca, Ettore – Da Raffaello a Goya—da Van Gogh a Picasso: 50 dipinti dal Museu de Arte di San Paolo, Milano, Mazzotta, 1987.

¹⁵¹ Catálogo de Camesasca, Ettore – Trésors du Musée d’Art de São Paulo: de Raphael a Corot, Milano, Mazzotta, 1988.

¹⁵² Catálogo de Camesasca, Ettore – Von Raffael bis Goya : Meisterwerke aus den Museu de Arte de São Paulo, Milano, Mazzotta, 1989.

1990- Exposição denominada “Il Mondo delle Torri: da Babilonia a Manhattan” em Milão, Palazzo Reale, Itália ¹⁵³ (cf. carta de Fábio Magalhães, I. Documentos, n° 24, p.139).

No que diz respeito às alterações provocadas pelas restaurações:

Quando o painel das *Tentações* chegou ao Brasil, (fig. 59) e até o momento de ser submetido a limpeza e restauração neste país (fig.60), ele apresentava as seguintes características:

A- Verniz amarelecido e espesso que favoreciam a representação dos seguintes detalhes:

- Cabeça do híbrido que monta o jarro cavalgadura (área F / VI) completamente preta e tomada por espinhos (cfr. fig. 61 ou fig.59), exatamente como em Merion (cfr.fig.55) e como em Lisboa (cfr.fig.57). Após a limpeza, esta personagem tornou-se como foi originalmente concebida (fig. 62 e fig.37 I.V.);

- Floresta nitidamente configurada (área D / III, fig. 63) que descaracterizou-se após a limpeza (fig. 64);

- Na área superior do quadro (céu) o sombreado da fumaça penetrava na camada azul provocando um efeito *sfumato* mais sutil. É como se a camada protetora e a camada pictórica se misturasse (cf. fig.59 e após a limpeza, fig. 60).

B- Maior clareza na identificação dos adereços da bruxa com dragão (área A,B /V) sobrecobertos posteriormente com tinta verde (cf. *Idem*).

C- Maior clareza na identificação do cachorro interno que descaracterizou-se ligeiramente após a limpeza do quadro. Cfr. foto anterior e posterior à limpeza do quadro (figs.59 e 60).

b- História material

1936- Limpeza e Restauração, por Robert Eigenberger, Viena (cf. ficha do MASP em I. Documentos, n°19, p.132);

1978- Limpeza e restauro pictórico, fixação dos craquelês, por Maria Helena Chartuni, responsável pelo departamento de restauro de 1965 até 1988, MASP, São Paulo (cf. catalogação do Gabinete de Restauração e Conservação; em I. Documentos, n° 18, p.131).

1985- Limpeza, *idem*, MASP, São Paulo (cf. Ficha do MASP n.179, em I. Documentos, n°19, p.132). Procedimento usado na Limpeza (ver Ficha do MASP, s.n.,s.d., em I. Documentos, n° 20, p. 133).

¹⁵³ Catálogo de Farina, Paolo; Rovero, Giuliana; Tommasi, Marcello –Il mondo delle torri: da Babilonia a Manhattan , Milano, Mazzotta, 1990.

N.B. Os aspectos caracterizadores da obra desde sua chegada ao Brasil, a passagem pela etapa de limpeza e restauração, até seu estado atual estão demonstrados em fotografias (figs. 59-64).

F- ELEMENTOS DE COMPARAÇÃO

Versão Definitiva:

Lisboa (Portugal), Museu Nacional de Arte Antiga:

Triptico das Tentações de Santo Antão

1- Painel Central - *A Tentação de Santo Antão*

SUPORTE: Carvalho. DIMENSÕES : alt. 131,5 cm. ; larg. 119 cm.

2- Aba esquerda-anverso - *Desfalecimento do Santo.*

3- Aba direita-anverso - *A Tentação da Carne.*

4- Aba esquerda- reverso - *Prisão de Jesus Cristo.*

5- Aba direita-reverso - *A Caminho do Calvário.*

SUPORTE: Carvalho. DIMENSÕES : alt. 131,5 cm.; larg. 53 cm.

NÚMERO DE INVENTÁRIO: 1498 (nº 231) DATA DE INCORPORAÇÃO: 1913.

PROCEDÊNCIA: segundo Vieira Santos¹⁵⁴, a referência mais remota data do último terço do século XVI e encontra-se no processo de Damião de Góis (tribunal do Santo Ofício). Nada há de concreto acerca das vicissitudes que o tríptico sofreu até meados do século XIX quando fazia parte da coleção de obras-de-arte existente no Real Palácio das Necessidades, considerado por D. Fernando II, o rei artista, como uma das melhores peças da coleção. (Foto do painel central, fig.57).

Réplica do Painel Central (Friedländer, 1937):

Merion, Pensylvania (E.U.A). Barnes Foundation.

SUPORTE: Carvalho. DIMENSÕES: alt. 67.30 cm ; larg.50.16 cm.

DATA DE INCORPORAÇÃO: 1937 (RKD, La Haye)

PROCEDÊNCIA: Dr. Barnes adquiriu a obra de Vitale Bloch em Londres.

*Segundo Lievens-de Waegh (1973/4), esta é a primeira das três versões apontadas por Friedländer como tendo sido feitas pela mão do artista. (fig.55).

¹⁵⁴ Vieira Santos, A - *Subsídios para um Estudo sobre o Triptico "Tentações de Santo Antão" do Museu de Lisboa*. Lisboa, Boletim do Museu Nacional de Arte Antiga, III, 4, 1958, pp. 19-24.

Outras:

- A- Amsterdam (Holanda), Galeria Goudstikker---Rotterdam, M. Boymans-Van Beuningen. Excelente réplica do painel central----50 X 39,5 cm
- B- Dessau (Alemanha), Museu
Cópia medíocre do conjunto----53 X 27---14 cm.(sic!).
- C- Bruxelles (Bélgica), Museu, n. 50.----com assinatura.
Cópia do conjunto----133 X 119---53cm.
- D- Bruxelles (Bélgica), antiga Coleção Cardon (venda em 1921, n.I).
Boa cópia do painel central----73 X 71 cm.
- E- Amsterdam (Holanda) Rijksmuseum, n.588.
Cópia do painel central----69 X 87 cm.
- F- Antuérpia (Bélgica), Musée des Beaux-Arts, n. 25.---com assinatura.
Cópia do painel central----88 X 70 cm.
- G- Madrid (Espanha), Prado, n.2050-2051----com assinatura.
Boas réplicas dos volantes----cada um 90 X 37 cm.
- H- Bonn (Alemanha), Museu Provincial, n.19----com assinatura
Cópia do conjunto----79,5 X 74---89 X 40 cm.
- I - Munique (Alemanha), Galeria Böhler, 1910.
Boa cópia do conjunto ---- 83 X 72, 91 X 37 cm.
- J - Amsterdam (Holanda), venda em 13 de abril de 1920, n.4 .
Cópia medíocre do conjunto sobre um painel.
- K -Budapeste (Hungria), coll. V. Gerhardt ----venda a Berlim, 1911, n.61.
Cópia do painel central----71 X 58 cm.
- L - Escorial (Espanha)
Boa cópia do conjunto (Fr. A M.V, p.149-150)
- M- Zurique (Suiça) catalogado por Mosmans e posteriormente reprisado por Tolnay¹⁵⁵.

G-OPINIÃO PESSOAL DA AUTORA

Estou pessoalmente de acordo com as conclusões de Friedländer, Eigenberger e Lievens-de Waegh, no que concerne a hipótese do painel de São Paulo ser anterior a Lisboa.

Em outubro de 1936, em um certificado, Max J. Friedländer vê a mão de Bosch no quadro que atualmente se encontra em São Paulo (ver I. Documentos, nº 1, p.110). Para ele, as próprias diferenças com o painel de Lisboa eram os sinais de criatividade e engenhosidade na invenção; as pinceladas individuais; etc. não eram senão demonstrações da arte de Bosch.

Um pouco mais tarde, neste mesmo ano, Eigenberger, Diretor da *Gemälde Sammlung Akademie der Bildende Künste* em Viena, restaura o quadro e o atribui a Bosch (ver I. Documentos, nº 2, pp.110,111) pelo estilo, qualidade artística, variações de pormenores, técnica individual e sobretudo pelos *pentimenti*, indícios de uma vigorosa intenção. Segundo ele, a obra do MASP seria uma primeira versão menos minuciosa de Bosch; com técnica menos elaborada.

Em P.S., Friedländer apóia as conclusões de Eigenberger (ver I. Documentos, nº 2, p.111).

Em 1937, Friedländer, no vol. XIV de Die Altniederländische Malerei (ver H. Bibliografia, nº ⁵, tradução em I. Documentos, Anexo, 1, pp. 147,148), embora ache surpreendente que um pintor com a criatividade torrencial de Bosch copiasse a si mesmo, chega à conclusão manifesta de que nas versões de Merion e São Paulo (então em Paris) há nítidas transformações de personagens; os pormenores diferentes não são outra coisa senão marcas do espírito criador do pintor de Bois-le-Duc, pelo fato de aí não aparecerem marcas de cansaço das cópias mecânicas, como, por exemplo, certas transformações de personagens [o animal apoiado à mesa em São Paulo (C,D / VI, fig. 8) que se torna inseto em Lisboa (fig. 57)]; os *pentimenti*, que são provas concretas de pesquisa criadora, e, sobretudo, o aspecto arcaico (horizonte muito alto) que leva a crer que os quadros de Merion e São Paulo são anteriores à obra-prima de Lisboa.

Em 1973/74, Lievens-de Waegh (ver H. Bibliografia, nº ⁶) vem a constatar que certos pormenores estão presentes em Merion e São Paulo e ausentes em Lisboa e, que outros, pelo contrário, só aparecem em São Paulo e Lisboa. Para esta historiadora da arte, há, portanto,

¹⁵⁵ Cf. Pe Gerlach OFM CAP -- Les Sources pour l'Étude de la vie de Jérôme Bosch, in Gazette des Beaux Arts, LXXI, Février, 1968, p.110 e nota 6.

uma sucessão lógica na elaboração dos três quadros, sendo que à obra de São Paulo caberia o lugar do meio.

No entanto, os primeiros esboços em Merion e depois em São Paulo, teriam sido feitos pelo próprio Bosch, ou teria sido um, ou ainda vários copista a realizá-los a partir da obra-prima de Lisboa?

Segundo Lievens-de Waegh esta hipótese é impossível (comunicação verbal de janeiro de 1998). Os quadros de Merion e São Paulo têm um caráter mais arcaico como já o dizia Friedländer. Se Merion fosse copiado de São Paulo e este de Lisboa, como é que se explicaria que muitos detalhes pintados em Merion (numa hipotética terceira etapa) aparecem já em São Paulo, porém cobertos por pormenores tais como são vistos em Lisboa? (p.e. o peixe-embarcação (D,E / IX), arco da plataforma (D,E / VIII), cabeça do rato (F/ VII), entre outros). Esta constatação demonstra que a hipótese apontada por Gloria Vallese (ver I. Documentos, nº 22, pp. 135,136) de que o quadro de São Paulo é uma “*brutta imitazione*” de Lisboa não tem sentido: por que uma cópia apresentaria pesquisas da importância dos *pentimenti* assinalados na obra de São Paulo? Lievens-de Waegh conclui que chegaram até nossos dias três etapas no que concerne às *Tentações* de Bosch: 1-Merion, 2-São Paulo, 3-Lisboa assinalando os inúmeros *pentimenti* dos três quadros (a essência desta idéia pode ser lida em I. Documentos, nº 16, pp. 128,129).

Todavia, permanecem alguns problemas a serem resolvidos. O RX de *Tentações* de Lisboa mostra, atrás do santo, em pintura subjacente, uma tenda com pessoas a mesa e músico (ver fig. 54). Para Van Schoute ¹⁵⁶ a verdadeira explicação de *Tentações* está nesta tenda que depois teria sido substituída pela torre de São Paulo (cópia).

Para Lievens-de Waegh, Bosch pode ter empregado um painel onde já estavam pintados aqueles pormenores, como foi o caso dos dois postigos, hoje em Veneza, pintados pelo mestre de Bois-le-Duc sobre dois retratos (comunicação verbal, janeiro de 1998).

Outro problema é a grande diferença de qualidade entre as pinturas de Merion, São Paulo e a de Lisboa. Estas diferenças fazem com que Gerd Unverfehrt (ver H. Bibliografia , nº 7 ; Maria Fernanda Viana (comunicação verbal em dezembro de 1996); Luisa Maria Alves Ribeiro (comunicação verbal em dezembro de 1996); Manuel Reis Santos (comunicação verbal em dezembro de 1996); Roger Van Schoute (comunicação verbal nos meses de janeiro dos anos 1996, 1997, 1998); e R.H. Marijnissen (comunicação verbal, jan.1998) atribuam

¹⁵⁶ Van Schoute, R. – Le dessin de peintre chez Jérôme Bosch: La tentation de Saint Antoine du Musée national d'Art ancien de Lisbonne, in *Ocidente: Revista Portuguesa de Cultura*, 84 (421): 358-362, maio 1973.

Tentações de Merion e São Paulo a copistas, muito embora a dúvida permaneça em relação a obra de São Paulo:

1980 - (Gerd Unverfehrt) "*Mir scheint, dass gerade im Motivischen die Schwächen der beiden Tafeln in São Paulo und Merion liegen, und auch die von Friedländer postulierte, dem Lissaboner Altar entsprechende, gleichermassen persönliche und freie Handschrift lässt sich weder ... noch vor Fotografien jener in São Paulo und Merion verifizieren...Die Kopie in São Paulo stimmt wie die Rotterdamer im wesentlichen mit der Mitteltafel des Lissaboner Altars überein, mit der Ausnahme, dass ihr Maler in das Luftgeschehen Motive des linken Flügels interpoliert hat. Ihm muss das Lissaboner Original oder eine vollständige Kopie vorgelegen haben. Friedländer, der sich auf Eigenbergers Urteil stützt, nennt die brasilianische Tafel ein ausserordentlich frühes Werk, das er noch vor den Lissaboner Altar setzt (dessen Mitteltafel dann die eigentliche Replik wäre).Der frühen Datierung ist zuzustimmen... Blieb für das Exemplar in São Paulo das Urteil Friedländers bisher unwidersprochen...*"¹⁵⁷

1996 - Maria Fernanda Viana (restauradora da obra-prima lisboeta) "...A pintura de Bosch no quadro de Lisboa tem manifestações espontâneas. Não está à procura de nada, como é o caso da pintura do Brasil, onde o artista "procura" chegar nas formas adequadas...Notamos na água pinceladas verticais; em Lisboa são horizontais... As expressões de Santo Antão também não são tão fortes na obra brasileira...Por outro lado, pode haver cópias sem desenho?"

1998- Lievens-de Waegh (comunicação verbal) "*Estamos a frente de duas possibilidades:*

--*Ou o estilo de Bosch evoluiu muito nos supostos quarenta anos de sua produção (Lievens- de Waegh chamou atenção sobre a grande diferença, por exemplo que há entre as primeiras obras, um pouco caricaturais, do desenhista belga Hergé, pai de Tintim, e seus últimos álbuns);*

--*ou Bosch trabalhava em um ateliê com ajudantes. Um ou dois deles poderiam ter inventado o tema que o mestre aperfeiçoou mais tarde. Vários pintores flamengos tinham ajudantes, embora houvessem encomendas que exigissem obrigatoriamente a mão do mestre em certos detalhes. De qualquer forma um caminho de elaboração inverso partindo da obra de Lisboa em relação às outras duas (S.P. e Merion), parece impossível. Hélène Mund (comunicação verbal em janeiro de 1998), secretária*

¹⁵⁷ "A mim parece que é justamente nos motivos que se encontram os pontos fracos dos dois painéis de São Paulo e Merion, e mesmo o traço pessoal e livre, postulado por Friedländer como análogo ao do altar de Lisboa, e igualmente individual e livre, não pode ser verificado...nem nas fotos dos altares de São Paulo e Merion... A cópia de São Paulo, da mesma forma que a de Rotterdam, coincide no todo com o painel central do Altar de Lisboa, com a diferença de que seu pintor interpolou motivos da asa esquerda no motivo aéreo. Ele certamente tinha diante de si o original lisboeta ou uma cópia completa. Friedländer, que se apóia na opinião de Eigenberger, considera o quadro brasileiro como sendo uma das primeiras obras, classificando-a ainda como anterior ao altar de Lisboa (cujo painel seria, então, a verdadeira réplica). A data ainda precisa ser confirmada... Enquanto a opinião de Friedländer sobre o exemplar de São Paulo permanece, até o momento, inquestionada..." Unverfehrt, Gerd – *Hieronymus Bosch- Die Rezeption seiner Kunst im frühen 16. Jahrhundert*, Berlim, Mann Verlag, 1980, pp. 79,80, 81.

científica do Centre d'Étude de la Peinture Médiévale des Bassins de l'Escaut et de la Meuse, que fez uma tese de doutoramento sobre as cópias na Pintura Flamenga, nunca viu cópias que apresentassem caracteres mais arcaicos do que o original”.

Seguindo o plano do *Corpus de la Peinture des Anciens Pays-Bas Méridionaux au XVe Siècle*, em Bruxelas, a resposta dos exames realizados no painel de São Paulo se dá da seguinte maneira :

C- Descrição material

--Análises químicas: Segundo Leo Kockaert (comunicação verbal em janeiro de 1998), a composição da preparação e os pigmentos estão dentro dos padrões flamengos do século XV e princípio do XVI. Portanto a obra é antiga mas não prova que seja de Bosch. Segundo ele, ao examinar a camada de tinta castanha esverdeada salpicada com grãos azuis, o resultado da mistura lhe pareceu peculiar, por nunca ter encontrado semelhante composição nem em outros quadros de Bosch analisados, nem entre os Primitivos Flamengos.

--RX: As radiografias surpreenderam demonstrando os dois rostos subjacentes no painel (figs 40 e 41).

-- Mudanças de composição: Os desenhos subjacentes e *pentimenti* evidenciaram impulsos artísticos inéditos que não devem ser considerados levemente, pois demonstram que os esboços articulados não podem ser manifestações de copistas, quase sempre desenhistas criteriosos. O resultado dos IV permitiram encontrar indicações preciosas em todos os núcleos da obra. Os *pentimenti* catalogados, prova do trabalho criativo de um artista (Bosch ou discípulo), e não de cópia mecânica, ultrapassaram os assinalados por Friedländer e Lievens-de Waegh, (p.e. maiores evidências na sobreposição do peixe embarcação, fig. 14; posições da mão de Cristo no grupo central, fig. 23, etc.). Os “reposicionamentos” (p.e. olhos e focinho do rato cavalgada, fig 37; rosto da sereia, fig. 37; mãos do acólito sobre o pseudo sacerdote, fig 35) e “alargamentos” (p.e., pés da mesa central, fig.25; tronco sobre a cabeça da bruxa, fig. 8, etc.) das personagens são evidentes indicações de “ensaios compositivos”.

- Suporte: O carvalho e a reunião das pranchas são clássicos flamengos dos séculos XV e princípio do XVI. Mais uma vez estas evidências apontam para um quadro antigo mas não necessariamente de Bosch. É também notório o fato da obra não ter sido pintada compondo-se com a moldura, como era comum na época: as pesquisas não demonstraram nem bordas nem rebarbas. Mas, a conceituada obra atribuída a Bosch *A Nave dos Tolos* também não

apresenta tal particularidade (cfr. *Corpus* do Museu do Louvre, n° do inventário RF 2218)¹⁵⁸, para não citar outras investigadas do Grupo Bosch que também não possuem, como p. e. *Homem e mulher bebendo em uma tenda, figuras grotescas no fundo* [Cfr. *Corpus* de New England Museums: Hartford and New Haven, Connecticut -Boston, Cambridge, Williamstown and Worcester, Massachusetts, n° 67]¹⁵⁹. Enfim, a espessura do suporte está dentro dos padrões estabelecidos pela escola flamenga medieval, com 0,8 cm, apesar da impossibilidade de determinar objetivamente se o corte obedece o sentido radial comum aos painéis flamengos. É possível que as quatro pranchas do painel com a mesma espessura, inclusive na parte central, e muitas marcas de plaina, tenha relação com a posterior colocação do parquê, bastante atual.

D- Descrição e iconografia:

Quanto à questão da versão de São Paulo ser estilisticamente fraca em relação à de Lisboa, direi o seguinte:

1- Embora haja uma menor habilidade na representação dos efeitos luminosos, ou seja, embora esteja claro que as pinceladas em São Paulo sejam manifestações de toques pequenos e nervosos, a distribuição da cor seja pouco menos hábil, contudo, semelhante a Lisboa nas tonalidades, ainda assim as pinceladas mostram impulsos *alla prima*, e são, na sua maioria, golpeadas separadamente, prática disseminada por Bosch, como apontado por Charles De Tolnay¹⁶⁰.

Quanto a questão das formas serem mais rígidas, enquanto que em Lisboa há toda uma suavidade de movimentos, ainda assim há personagens já muito bem elaboradas, como é o caso do híbrido sobre o jarro (cfr. fig.62). Gostaria de chamar atenção também para a vivacidade que há na expressão do rosto da bruxa que acompanha o dragão (fig. 8), ou nos macacos-gnomos sobre o peixe- embarcação (fig.14) e, sobretudo, na expressividade dos bichos ao redor da mesa (fig.25), e nas personagens da pseudo-missa (fig.46).

A versão de São Paulo, com suas evidentes formas caricaturais em relação à obra-prima de Lisboa, estabelece reciprocidade de detalhes com obras catalogadas como sendo obras de Bosch, como é o caso, por exemplo, de *A Adoração dos Magos (Epifania, Filadélfia, Philadelphia Museum of Art - cfr. fig. 65)*. Vejamos:

¹⁵⁸ Ver: Le Musée National du Louvre (cat.n° 400) - Paris, Vol I, Bruxelles, MCMLXII. Hélène Adhémar (conservateur au Département des Peintures).

¹⁵⁹ Cfr. Colin Tobias Eisler, Brussels, MCMLXI.

¹⁶⁰ De Tolnay, Charles - *A Temptation of Saint Anthony by Hieronymus Bosch*, Art In America, vol. XXXII, April, 1944, n.2, p.64.

A mão da personagem nobremente vestida (D / V) em São Paulo é tesa; imobilizada, não abraça o copo que ergue no ar. Este tipo de “consagração artística”, que torna cada vez mais elaboradas as soluções formais, será alcançada posteriormente em Lisboa. No entanto, esta imobilização da mão desta personagem é idêntica à da Virgem que segura o Menino na *Adoração dos Magos* (Epifania, fig. 65). A mão de três dedos do braço vermelho que segura o corpo do porco estripado no grupo da bruxa com dragão em São Paulo (fig. 8) também é análoga à mão da personagem de São José da *Epifania* (Filadélfia) que coça a cabeça, com idênticos três dedos. É importante notar que a elaboração da personagem São José na *Epifania* é muito rude; primitivo. Mas há, nesta obra, detalhes de aprimoramento artístico à maneira de Bosch, como é o caso do contorno luminoso de que são feitos os animais (asno e boi). O painel de São Paulo iguala-se a este tipo de acabamento aprimorado na elaboração de muitos detalhes: p. e. as asas dos pássaros sobre o telhado (fig. 15); a gaiola nas costas do bicho sobre a embarcação palmípede (fig. 16); os contornos do híbrido alado, fig.62; etc., muito embora a rudeza na disposição das pregas e distribuição da luminosidade nas figuras centrais do painel de São Paulo (fig.25) estabeleça uma comparação mais próxima com a rudeza com que foi elaborada a personagem de São José da *Epifania*. Observando a naturalidade do movimento do braço desta personagem que descobre a cabeça, ou mesmo a espontaneidade dos pastores à janela, notamos detalhes que nos remetem imediatamente às pequenas figuras de Bosch. Tais movimentos espontâneos abundam nas pequenas figuras do painel de São Paulo. Outro detalhe significativo de relação entre os dois painéis é a semelhança na dominação dos rosados, na disposição da cor verde e na forma com que as manchas de envelhecimento tomam as paredes. Ora, por razões de imobilidade de algumas formas (pés do Menino) e primitivismo na composição das cores (roupas de São José), o painel da Filadélfia está catalogado entre as obras de Bosch, e, segundo análises do respeitado historiador Charles De Tolnay¹⁶¹, estabelece relação com trabalhos da igreja de Bois-le-Duc, datadas da metade do século XV. Obviamente não será discutido aqui que Charles de Tolnay catalogou a obra da Filadélfia como sendo pertencente a uma fase “intermediária” de Bosch (entre 1480-85), devido a evidente discrepância de elaboração nas personagens da Virgem, do Menino e de São José (“primitivismo”) em relação à belíssima figura do rei negro. Note bem, tal discrepância compositiva não ocorre no painel de São Paulo.

¹⁶¹ *Tout l'Oeuvre peint de Jérôme Bosch*, Paris, Les Classiques de l'Art, Flammarion, 1967, p.90.

2- Até hoje, apenas cinco obras de Bosch são autenticadas por documentos¹⁶²: *Cruz às Costas* (Palácio Real, Espanha); *A Adoração dos Magos* (Prado, Espanha); *Os Sete Pecados Mortais e os Quatro Novíssimos do Homem* (Tampo de mesa, Prado, Espanha); *A Coroação de Espinhos* (El Escorial, Monastério de S. Lorenzo, Espanha) e *O Jardim das Delícias* (Prado, Espanha). A “provável” autenticidade do tríptico lisboeta *As Tentações de Santo Antão*, assim como outras sete obras¹⁶³ é atribuição posterior à pesquisa de Jacqueline Folie. Sobre a verdade da arte de Jheronimus Bosch ainda restam dúvidas a serem esclarecidas: Vieira Santos¹⁶⁴, quando escreve sobre a procedência da obra de Lisboa diz: “... nos parece bastante estranho o fato de Felipe II, apaixonado colecionador das pinturas de Bosch, não ter levado para a Espanha uma obra tão valiosa, firmada pelo Mestre, se a tivesse visto ou sabido de sua existência em Portugal”.

Os registros estabelecidos sobre o desempenho do artista baseiam-se nos desenhos e na assinatura. A questão da assinatura é irrelevante na análise das obras do pintor, porque sabe-se que ele não gravou nenhuma das pranchas que portam seu nome e é conhecida a existência de um discípulo que assinava as obras com o nome do mestre¹⁶⁵. Este poderia ter assinado a obra-prima.

E1b - Opinião sobre atribuição

A hipótese mais generalizada sobre a “evolução compositiva” de São Paulo - Lisboa a ser considerada é sobretudo a totalidade dos núcleos que compõem a obra, o que não acontece em Merion, onde faltam personagens.

A desnaturalização progressiva de muitas personagens [p.e., o pseudo sacerdote, (E/ VII, cfr. Merion, São Paulo e Lisboa, figs 55, 56, 57)]; o aperfeiçoamento de detalhes [p. e. a perna do grillo, (E/VI, *idem*); o palmípede cadeia (F,G / VIII, IX, cfr. fotos dos três painéis); muro com portal que atravessa horizontalmente a composição (C,D / IV), etc.]; os “deslocamentos”[p.e. o asno que saiu do lado esquerdo do animal depenado (Merion), ocupou um lugar junto ao arco da plataforma em São Paulo (C/ VIII), e por fim subiu à altura do arrimo de madeira que contorna a plataforma, em Lisboa (cfr. as três figuras); o santo nos ares (F,G /I) que mudou-se para a asa do tríptico lisboeta, etc.]; assim como as diversas “concretizações” dos *pentimenti* de São Paulo

¹⁶² J. Folie, 1963. Ver R.H. Marijnissen –*Jerome Bosch*, Bruxelles, Arcade, 1972, p.22.

¹⁶³ 1-*Os Sete Pecados Capitais* (Madri, Prado); 2- *A Adoração dos Magos* (*idem*); 3- uma das versões do *Carro de Feno* (Prado ou Escorial); 4- *São João Evangelista* (Berlim); 5- *O Retábulo dos Eremitas* (Veneza, Palácio dos Doges); 6- *O Retábulo de Santa Júlia ou Santa Wilgeforte*, dita *Ontcommer* (Veneza, Palácio dos Doges); 7- *São Cristóvão* (Rotterdam, Boymans-van Beuningen).

¹⁶⁴ Vieira Santos, A – Subsídios para um Estudo sobre o Tríptico “Tentações de Santo Antão” do Museu de Lisboa, Boletim do Museu de Arte Antiga, III, 4, 1958, p.21.

¹⁶⁵ Felipe de Guevara, 1560 em seus Comentarios de la Pintura, Madrid, Ed. de Antonio Ponz, 1788.

na obra de Lisboa [p.e., a ave atrás do palmípede cadeia (G/VIII), os cavaleiros que atravessam a ponte que viraram tropa (A/ IV) ; etc.] são provas irrefutáveis desta evolução.

E, os detalhes inéditos catalogados neste estudo [p. e. o grande animal colocado atrás do rato cavalgadura que talvez tenha sido encoberto pelo manto vermelho do rato no painel de Lisboa, (fig. 38); as duas metades do rosto do híbrido que espia fora da tenda (A/VIII) que efetivou-se em Lisboa com somente um lado do rosto para fora, aliás, como demonstrou o I.V de São Paulo (fig.33); a disposição inédita dos elementos do grupo da bruxa com dragão (fig.9), etc.], fazem da composição de São Paulo uma autêntica versão de pesquisa.

E2 a - Alterações provocadas pelas restarações:

Apesar das interferências que a pintura sofreu no Brasil, o que causou dissimulação da textura do pincel do artista, principalmente nas grandes áreas, há muitas evidências da arte de um grande pintor no que se refere a detalhes picturais intactos ainda reminiscentes (p. e. a transparência da orelha do dragão, fig. 6; a região da cucúrbita, fig.7).

Conclusão:

Portanto, não teria sido o painel do MASP um ensaio compositivo de Jheronimus Bosch realizado anteriormente (não se sabe quanto) às elaborações que fez na terceira fase de sua carreira, que resultaram em verdadeiras obras-primas, enquanto que suas primeiras obras são primitivas? Por que, então, não teria “transformado” personagens, no intuito de realizar experiências estéticas, uma vez que pintava *alla prima* ? [p. e. a trança da acólita loira (D/ V, VI) que não existe desenhada no I. V. de São Paulo (fig. 28), mas aparece na pintura efetiva (fig.25); a cabeça do híbrido alado que monta o jarro cavalgadura (F/VI) que era completamente preta e tomada por espinhos quando o quadro chegou ao Brasil(fig.61), aliás, como em Lisboa, e, após a limpeza, tornou-se como foi originalmente concebida (fig.62)] ? Senão, de que maneira se explicaria o fato de não haver uma só palavra sobre o pintor Jheronimus Bosch nas crônicas (*Annales civitatis Buscoducensis*) de Molius¹⁶⁶ e (*Kronyk*)¹⁶⁷ de Cuperinus, fontes fidedignas da vida de Bois-le Duc da época?

¹⁶⁶ Encontrada atualmente nos Archives Provinciales des Capucins à Bois-le-Duc (ms.51, artigo nº 243), cfr. Pe Gerlach, *Op. cit.*, p.111.

¹⁶⁷ Editada por Hermans em *Verzameling van Kronyken*, I, pp.1-395: manuscrito do século XVI-XVII dos Archives des Capucins à Bois-le-Duc, ms.61. *Apud*, Pe Gerlach, *Op. cit.*, p.116, nota 13

H- BIBLIOGRAFIA

- 1937 ¹ - TOLNAY, Charles de -- *Hieronymus Bosch*, Bâle, Les Éditions Holbein, 1937.
- 1956 ² - BARDI, P.M. -- *The Arts in Brazil*, Milão, Milione, 1956.
- 1957 ³ - "One Hundred Paintings from the São Paulo Museum of Art". Catálogo com prefácio de Blake More Godwing. The Toledo Museum of Art, Toledo, Ohio.
- 1965 ⁴ - TOLNAY, Charles de -- *Hieronymus Bosch*, Baden-Baden, 1965; (ed. ingl., 1966; ed. franc., 1967).
- 1969 ⁵ - FRIEDLÄNDER, Max J.-- *Early Netherlandish Painting*, Vol. V, Brussels, trad. Heinz Worden, 1969.
- 1973/ 1974 ⁶ - LIEVENS -de Waegh, M. L -- *Les Tentations de Saint Antoine de Jérôme Bosch au Musée de Lisbonne"--Étapes de L'Élaboration d'un Chef-d'Oeuvre, Bulletin d l'Institut royal du Patrimoine artistique, Bruxelles, t.XIV, 1973/4.*
- 1980 ⁷ - UNVERFEHRT, G. -- *Hieronymus Bosch- Die Rezeption seiner Kunst im frühen 16 Jahrhundert*, Berlim, Mann Verlag, 1980.
- 1987 ⁸ - CAMESASCA, Ettore -- "*Da Raffaello a Goya...da Van Gogh a Picasso"-50 dipinti dal Museu de Arte di San Paolo del Brasile*, Milano, Gabriele Mazzotta Edizioni, 1987.
- 1987 ⁹ - VALLESE, Gloria -- *Sorpresa al Museo di San Paolo: il quadro di Bosch è soltanto una brutta imitazione ed è sbagliato perfino il nome del pittore*, Milano, Trento, *Arte*, n.178, ottobre, 1987.
- 1988 ¹⁰ - CAMESASCA, Ettore -- *Trésors du Musée d'Art de São Paulo: de Raphael a Corot (I)*, Martigny, Fondation Pierre Gianadda, 1988.
- 1992 ¹¹ - BARDI, P.M. -- *História do MASP*, São Paulo, Instituto Quadrante, Empresa das Artes, 1992.

I- TEXTOS DE ARQUIVO E FONTES LITERÁRIAS

1-

1936. *Carta de Max J. Friedländer na qual atribui o quadro a Bosch.*

Documento redigido em inglês, sem especificação do tradutor, sem especificação de fonte original, sem endereço. Cedido pelo MASP, sem número de arquivo:

(Sic) - In October of 1936, Dr. Friedlander wrote the following letter concerning the picture: -
(translation)

“Dear Sir,

“I have carefully examined ‘the Temptation of St. Anthony’, replica of the center panel of the triptych in Lisbon, and have become convinced that this is a creation by Hieronymus Bosch’s own hand. Professor Eigenberger, who cleaned the Winged Altarpiece by Bosch in the Vienna Academy, and in doing so, studied Bosch’s manner of painting very carefully, agrees with my decision. Your picture differs with the panel in Lisbon in many details, and in these differences one can find no weakness of invention or of the free qualities of his way of painting. Therefore, I cannot believe that any of his pupils worked on this replica.

“The condition of your panel is good, also, if not quite perfect in all its parts. I hope that the cleaning of the painting by Mr. Eigenberger will unveil the high quality of this work.

(signed) “Max J. Friedlander”

2-

1936. *Robert Eigenberger, Director der Gemälde Sammlung Akademie der Bildende Künste, Vienna, também atribui o quadro a Bosch.*

Documento redigido em inglês, sem especificação do tradutor, sem especificação de fonte original, sem endereço. Cedido pelo MASP, sem número de arquivo:

(Sic) - Later that year, after cleaning the picture, Dr. Robert Eigenberger inscribed a photograph of it as follows: ... (translation)

“Through cleaning and restoration, I became acquainted with the picture of which this is a photograph, representing a composition ‘Temptation of St. Anthony’, (oak, 126 X 99.5 cm).

“Because of the style, artistic quality and individual technique of the work, I have come to definitive conclusion, that is a creation of hieronymus Bosch’s own hand. In this panel, which in its broad composition is similar to the one in Lisbon, numerous ‘pentimenti’ point toward the artist’s search for a final composition. Furthermore, the many variations in detail, in the two pictures, have confirmed my opinion that this panel must have been the first version of the Lisbon painting, which has greater minuteness of detail and a more studied technique in the painting of these details.

“Vienna, December 1936

(signed) Dr. Robert Eigenberger”

To this has been added, (translation)

“I am in complete agreement with the above documentation.

(signed) Max J. Friedlander

Berlin 22, XII,36”

Etapas da Negociação da obra de Jheronimus Bosch

3-

1952.(17-01) - *Carta de Walter Leary a Assis Chateaubriand oferecendo a obra de arte (As Tentações de Santo Antônio) de Jheronimus Bosch ao MASP. A carta demonstra que Knoedlers "acabou de adquiri-la". O preço é de US\$200,000.00.*

Documento cedido pelo MASP sem número de arquivo.

M. KNOEDLER & CO., INC.
14 EAST 57TH STREET
NEW YORK 22, N. Y.
PARIS, 22 RUE DES CAPUCINES
LONDON, 14 OLD BOND STREET
CABLE ADDRESSES
"KNOEDLER"
NEW YORK PARIS LONDON

January 17, 1952.

Dr. Assis Chateaubriand,
Diarios Associados,
Rua 7 de Abril 241,
Sao Paulo, Brazil.

Dear Dr. Chateaubriand:

I have now the great pleasure to bring to your attention one of the most important and most beautiful early Flemish pictures we have possessed in our hundred years history, in fact, one of the finest and most important Flemish paintings ever to come to America.

We have recently acquired a magnificent large panel by Hieronymus Bosch, measuring 40 x 50 inches, depicting the "Temptation of St. Anthony", and it is unbelievably beautiful and important. We advise you, without qualification, that there is no example by this Master in the United States, either in a museum or a private collection, of greater importance or quality than this picture we have now acquired.

We have many requests from museums here for early Flemish paintings of this importance, but as Mr. Henschel and I wanted you to be advised first about this important painting, I sent you this morning the following cable: "We have acquired phenomenal large Bosch finer and more important than any in America and one of greatest paintings we have ever possessed stop all museums here anxious for Bosch but as you are our most important client we give you first priority stop letter photos and description follow please cable if museum interested at this time regards". I am enclosing a number of photographs, both in black and white and in color, which will give you some idea of the marvelous beauty and importance of the picture.

The very firm price we ask for this painting for a museum is \$200,000.00, and Mr. Henschel and I wish to advise you that we consider this figure completely fair in view of the quality and importance of the panel. I would like to tell you, in confidence, that the Kress Foundation within recent months acquired a picture by this Master which is about one-fourth the size of ours, and in no way whatsoever can it be compared to our picture, either in importance, quality or beauty, and for

Dr. Assis Chateaubriand

January 17, 1952.

3

this they paid \$100,000.00.

I can only hope that you and all interested patrons of the Museu de Arte may be in a position to consider the acquisition of this most important panel. It is such an opportunity which presents itself once in a lifetime, and I am entirely confident a similar opportunity will not again be available. The important point is that it is pictures of this importance which elevates the collection of Sao Paulo to world prominence, and to acquire such extremely important examples is indeed worthy of all efforts from the friends and patrons of the museum. For my part, I know you appreciate and understand my great interest in the museum since its inception, and to see a painting of the importance of the Bosch go to Sao Paulo would afford me the greatest satisfaction possible.

In view of the tremendous demand for pictures of the first importance such as this from all museums here, I would appreciate it if you would cable me if it is possible to consider it at this time.

I hope to have the pleasure of hearing from you soon, and with kindest regards, in which Mr. Henschel joins, believe me,

Sincerely yours,



Walter J. Leary
M. KNOEDLER & CO., Inc.

1952.(28-01) - Carta de Pietro Maria Bardi a Walter Leary explicando que, devido a situação política brasileira, é necessário um tempo para a decisão da compra.

Documento cedido pelo MASP sem número de arquivo.

São Paulo, January 28, 1952

Mr. Walter J. Leary
M. Knoedler & Co., Inc.
14 East 57 Street
New York 22 N.Y.

Dear Mr. Leary,

I have to tell you that the Bosch impressed all of us very deeply and if we consider buying a painting, it is just this one you are offering.

But there is a change in the situation interfering with our plans: the Bank of Brazil will not grant any foreign value on the official market for the Museu de Arte, due to restrictions sanctioned by the Government. We are therefore obliged to meet our obligations through other channels which raise the prices of about a third.

Anyhow, we have to do the utmost to secure the Bosch for the Museum. Could you give Mr. Chateaubriand the necessary time to see what he can do, leaving him a two-months option? Should it be possible, I kindly ask you to write him directly, also on the subject of the payment and how to divide it. We understand that next June the Museum will start receiving again some foreign value.

We would be very grateful if you could meet in some way our present difficulties, together with Mr. Menschel who, in Mr. Chateaubriand's opinion has always been the most comprehensive friend of the Museum; we trust something can be done about it, considering also the future plans Mr. Chateaubriand has for this institution.

Looking forward to receiving your news, I remain, dear Mr. Leary,

Very sincerely yours

P.M. Bardi

1952.(08-02) - Carta de Walter Leary a Bardi demonstrando toda a boa vontade por parte de seu diretor nas negociações em nome do apreço que há nas relações.

Documento cedido pelo MASP sem número de arquivo.

M. KNOEDLER & CO., INC.
14 EAST 57TH STREET
NEW YORK 22, N. Y.
PARIS, 22 RUE DES CAPUCINES
LONDON, 14 OLD BOND STREET
CABLE ADDRESSES
"KNOEDLER"
NEW YORK PARIS LONDON

February 8, 1952.

Mr. P. M. Bardi,
Museum of Art,
Rua 7 de Abril 230,
Sao Paulo, Brazil.

Dear Mr. Bardi:

Yesterday I received your letter of January 28th in regard to the Bosch, and I immediately forwarded a copy of this to Mr. Henschel who is now in Paris. At the same time I wrote him recommending with the greatest energy that we do whatever is necessary in the way of length of payments to enable you to secure this great picture. As Mr. Henschel shares with me all possible interest and regard for the Museu de Arte, I have every confidence he will do whatever is necessary for you to acquire the picture. In the meantime, I keep the painting reserved for your museum.

This morning I also received your cable advising me that Mr. Chateaubriand would be in Paris on the 17th, and this information also I cabled Mr. Henschel at once. I hope when they meet in Paris this transaction may be successfully concluded, as certainly the Bosch would be a tremendous addition for the collection.

I have not had to press Mr. Chateaubriand for a final decision on the fourth Field portrait by Raeburn, as the people involved have been away and we have not had to give them as yet our final answer. This matter can wait until Mr. Chateaubriand returns from Europe.

I note you have published in the Habitat magazine the Picasso "Athlete" and the Gauguin "Self Portrait" and when Mr. Chateaubriand returns, I thought to write him offering to send these two pictures to the Museum, noting for the records on all papers here, that the paintings are fully paid to avoid any complications.

I deeply sympathize with your difficulties regarding the present difficulties of exchange of money, and I assure you Mr. Henschel feels as I do. We shall all hope that this situation will improve one day in the future, and in the meantime, you have our assurance that we shall do all in our power to assist Mr. Chateaubriand and your efforts for the Museum.

Mr. P. M. Bardi

February 8, 1952.

- 2 -

With kind personal regards, believe me,

Sincerely yours,



Walter J. Leary
M. KNOEDLER & CO., Inc.

1952.(15-02) -Telégrafos de Leary sobre as persistentes demandas de outros museus à obra de Bosch. Cedido pelo MASP s.n. de arquivo.

1902)

CABO SUBMARINO
 e Western Telegraph Company, Limited
 FILIAL DA
 Cable and Wireless Limited.

N.º

21 21
 CARTIMBO

EMPREGADO:	HORA DO RECEBIMENTO:
------------	----------------------

As mensagens telegráficas não aceitam responsabilidade alguma por motivo do serviço da telegrafia internacional.

LNU 99 AR NYK 88 1/52

ASSIS CHATEAUBRIAND DIARIOS ASSOCIADOS SPLO

TELEGRAPH COMPANY LIMITED
 15 FEB 1952
 15 de fevereiro, 1952

Esta folha deste ma contém as informações em indicada: do telegrama. do procedimento. de palavras. original. apresentação.

HENSCHEL CABLES MUST GO SWITZERLAND
 REGRETS MAY NOT SEE YOU PARIS CABLES
 ME TO ADVISE YOU REFERENCE BOSCH
 ANXIOUS TO COOPERATE FULLY AND IS
 AGREEABLE TO WHATEVER PLAN OF PAYMENTS
 YOU FIND NECESSARY STOP PLEASE CABLE
 ME YOUR OPINION TIME REQUIRED FOR
 PAYMENT AND AM CONFIDENT WE

Handwritten notes:
 não
 entender
 er
 aus
 não
 entender
 não
 entender
 não
 entender

DE DA COMPANHIA: "ELECTRA HOUSE", VICTORIA EMBANKMENT, LONDON, W. C

THE WESTERN TELEGRAPH COMPANY, LIMITED
FILIADA A
CABLE AND WIRELESS LIMITED

CONTINUAÇÃO: PAGINA N.º _____

Nome _____ Circuito _____
2/LNU33 ASSIS 36

AGREE STOP BECAUSE OF GREAT RARITY AND
IMPORTANCE OF PICTURE PERSONALLY MOST
ANXIOUS FOR YOUR DECISION SO THAT WE
CAN HOLD PAINTING FOR SAO PAULO AS
HAVE MANY AND PERSISTENT DEMANDS FROM
MUSEUMS HERE REGARDS - LEARY *

40-1052)

CABO SUBMARINO

The Western Telegraph Company, Limited

FILIADA A
Cable and Wireless Limited.

N.º 20864



CIRCUITO	ENVIADO	HORA DO RECEBIMENTO
19	10:05	10:05

As mensagens telegráficas não aceitam responsabilidade alguma por motivo do serviço da telegrafia (Convenção Telegráfica Internacional)

primária de de
eletrônica, com os
reguladores, para a
a contra a
órbita de a
seção de pro
la.
Número de
sta orien
via de a

LNU31 AR NEWYORK 24 15 1158A

P M BARDI MUSEU DE ARTE SAOPAULO

CABLED CHATEAUBRIAND TODAY REFERENCE
BOSCH PLEASE CABLE ME IF HE RECEI+
THIS CABLE BEFORE GOING PARIS
LEARY *

*Green
Tel. de ...*

1952.(25-02) -Carta a Walter Leary explicando a impossibilidade de decidir a respeito da compra devido a ausência de Chateaubriand e a condição desfavorável do câmbio.
Cedido pelo MASP s.n. de arquivo.

São Paulo, February 25th, 1952

Mr. Walter J. Leary
H. Knoedler & Co., Inc.
14 East 57 Street
New York 22 N.Y.

Dear Mr. Leary,

Your series of cables with reference to the Bosch, found me absolutely unable to answer them, since Mr. Chateaubriand was absent.

He is expected back very soon, and we shall know then his decision. No doubt that the present moment is one of the worst. Not later than to-day, Mr. Chateaubriand in his article on the Diarios, was depicting the bad situation with reference to the exchange.

I hope to see you in the near future in New York and to resume then our friendly conversations.

With kindest personal regards, I am,

Very sincerely yours

8-

1952.(27-02) -Carta de Bardi a Walter Leary explicando sobre a séria situação do câmbio e dizendo que enviará, em um futuro próximo, \$30.000 por outros canais.
Cedido pelo MASP, s. n. de arquivo.

São Paulo, February 27, 1952

Mr. Walter J. Leary
M. Knodler & Co., Inc.
14 East 57 Street
New York 22 N.Y.

Dear Mr. Leary,

I wrote you two days ago, and I am receiving now, with a considerable delay your letter of February 18. In answer to it, I sent a cable to Mr. Chateaubriand in Paris, where he was to see and eventually take a decision with Mr. Henschel. Mr. Chateaubriand is still absent.

The situation in relation to the exchanges is still very serious, but we are going to send you in the near future, through other channels, \$ 30.000,-

Hoping to hear from you soon, I am,

Very sincerely yours

P.M. Bardi - Director

1952.(05-03) - Carta de Walter Leary a Bardi demonstrando esperanças na negociação. MASP, s.n.

M. KNOEDLER & CO., INC.
14 EAST 57TH STREET
NEW YORK 22, N. Y.
PARIS, 22 RUE DES CAPEUCINES
LONDON, 14 OLD BOND STREET
CABLE ADDRESSES
"KNOEDLER"
NEW YORK PARIS LONDON

March 5, 1952.

Professor P. M. Bardi,
Museu de Arte,
Rua 7 de Abril 230,
Sao Paulo, Brazil.

Dear Professor Bardi:

I have received your two letters of February 25th and 27th, and I note that Mr. Chateaubriand has not as yet returned from Europe up to the moment of your writing. In the meantime, I make every possible effort to hold the picture by Bosch reserved for you.

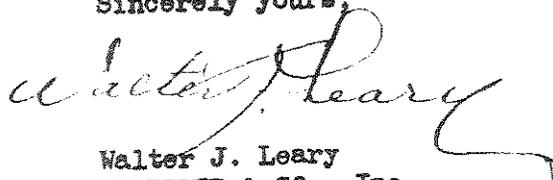
In discussing this with Mr. Henschel, he has been most sympathetic and co-operative indeed. He considers Mr. Chateaubriand's credit with our organization to be unlimited, and, as he said to me this morning, he has complete and absolute confidence that we may rely on him completely to do whatever is possible regarding payments in these difficult times.

I understand Mr. Chateaubriand's reluctance to make a large commitment at the present difficult time. On the other hand, in view of Mr. Henschel's agreement to await payments on the Bosch until such time as Mr. Chateaubriand can arrange it, I think it will be a great pity indeed if we lose this rare and most important picture. I am completely convinced that we shall not again have the opportunity to acquire for the Museum an early Flemish painting of this rarity and tremendous importance, and, as I say, in view of Mr. Henschel's very good co-operation, the opportunity certainly should not be lost. I know perfectly well you will agree with this, as in major works of art such as the Bosch, the opportunity comes once in a lifetime. The matter of finance will one day straighten itself out, but the proof of what I say is amply demonstrated by the fact, that in the entire history of this firm of over a hundred years, we have never possessed a picture by Bosch of even remotely the quality and importance of our present painting. It is the finest picture by the Master in America,

and for such a painting every determined effort to acquire it should be made. I do with all sincerity hope we may acquire it for Sao Paulo.

With very kind personal regards, believe me,

Sincerely yours,



Walter J. Leary
M. KNOEDLER & CO., Inc.

1952.(20-03) -Carta de Leary a Assis Chateaubriand reafirmando o acordo. MASP, s.n.

M. KNOEDLER & CO., INC.
 14 EAST 57th STREET
 NEW YORK 22, N. Y.
 PARIS, 22 RUE DES CAPUCINES
 LONDON, 14 OLD BOND STREET
 CABLE ADDRESSES
 "KNOEDLER"
 NEW YORK PARIS LONDON

March 20, 1952.

Dr. Assis Chateaubriand,
 Diarios Associados,
 Rua 7 de Abril 241,
 Sao Paulo, Brazil.

Dear Dr. Chateaubriand:

Mr. Henschel told me of your meeting in Paris, and he very much enjoyed your luncheon together. Several times since we have discussed the picture by Bosch and the very difficult situation at present with regard to the transfer of funds.

As always, he shares my personal interest in the Museu de Arte and many times has expressed his desire to assist your good efforts in any way possible. He considers your credit with our firm to be unlimited and many times has told me that he has complete confidence that we may leave the matter entirely in your hands to do whatever is possible regarding payment of funds in these difficult times.

The picture by Bosch is really tremendous and would indeed be a magnificent addition to the Collection. This is amply demonstrated by the fact that in the entire history of this firm of over a hundred years, we have never possessed a picture by Bosch of even remotely the quality and importance of our present painting. It is the finest picture by the Master in America, and I am entirely sure, if you could see the painting, you would be equally impressed.

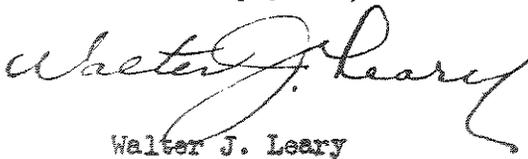
I understand your reluctance to make a large commitment at the present difficult time. On the other hand, in view of the fact that Mr. Henschel has told me again only this morning that he was entirely agreeable to leave the matter of time of payments entirely in your good hands, and whenever you found it possible, I think it will be a great pity indeed if we lose this rare and important picture for the Museum. The matter of finance and exchange will one day straighten itself out, but I am completely convinced we shall not again have the opportunity to acquire for the Museum a picture by Bosch of this quality and importance.

Mr. Henschel told me it was possible that you might visit New York during April, and I am very happy and pleased that the option of the Museu de Arte on the Bosch has been extended until we may see you in New York.

I do, with all sincerity, hope that we may eventually secure this great picture for Brazil.

With my kindest regards to you and to all my friends there, believe me,

Sincerely yours,



Walter J. Leary
 M. KNOEDLER & CO. Inc.

1952.(05-04) -Carta manuscrita de Walter Leary explicando que vai reservar o quadro de Bosch até Chateaubriand chegar a New York para decidir.MASP,s.n.

M. KNOEDLER & CO., INC.
14 EAST 57th STREET
NEW YORK 22, N. Y.
PARIS, 22 RUE DES CAPUCINES
LONDON, 14 OLD BOND STREET
CABLE ADDRESSES
"KNOEDLER"
NEW YORK PARIS LONDON

WJ

April 5, 1952

Dear Mr Bardi

I have a cable from Mr. Chateaubriand saying he expects to be coming to N.Y. soon. I will hold the Bosch reserved for you until he comes, and I hope at that time we can conclude for this picture, even though the payments must wait, which Mr Henschel knows and has agreed to do.

I agree with you that the exchange situation will improve sooner or later, and as Mr Henschel has been so completely co-operative about it, and has agreed to wait for payments depending on Mr Chateaubriand's ability to secure the exchange, I feel it will be a great pity if we loose this important picture. I will try to convince

Mr Chalambread of this important fact.

Do you make plans for coming to New York yourself? Please write me when you can, giving me any news on your end, as I am always anxious to hear from you. I hope you do not get discouraged with these present difficulties about the exchange of funds, as I am certain this unhappy situation will improve.

With kindest personal regards, and hoping to hear from you soon, believe me,

Sincerely yours

Walter J. Heary

1952.(02-05) -Carta de Walter Leary a Bardi dizendo-se feliz com as boas novas a respeito da estratégia de Chateaubriand na negociação. MASP, s.n.

M. KNOEDLER & CO., INC.
14 EAST 57TH STREET
NEW YORK 22, N. Y.
PARIS, 22 RUE DES CAPUCINES
LONDON, 14 OLD BOND STREET
CABLE ADDRESSES
"KNOEDLER"
NEW YORK PARIS LONDON

May 2, 1952.

Professor P. M. Bardi,
Museu de Arte,
Rua 7 de Abril, No. 230,
Sao Paulo, Brazil.

Dear Professor Bardi:

I received last night with much pleasure your letter of April 24th. I note the good news that Mr. Chateaubriand has arranged the exchange to send us \$40,000 this week, and to further send us \$40,000 each month to settle the present account. This is very good news, and I send congratulations and our best thanks.

I also have the pleasure to advise you that the option for the Museu de Arte on the picture by Bosch, I have succeeded in having extended until we have the pleasure of seeing Mr. Chateaubriand the end of this month.

I was most interested to have you tell me of your plans to lend some of your pictures to the Orangerie Exhibition in Paris. This will enable many persons to observe the number of really important paintings now in the collection at Sao Paulo. When will this exhibition take place? I hope we can include the several very fine pictures we now hold here for you: the marvellous, full-length Goya, the fine self portrait by Gauguin, the Picasso, "Athlete", and, of course, if possible, the Bosch, which would make a phenomenal sensation, indeed.

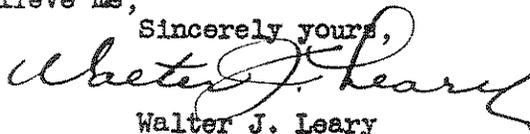
Do you personally make further plans for coming to New York in the coming weeks? It would be a great pleasure to see you.

Our print department asks me again about the Lautrec prints. Was it possible to ship these as yet?

I look forward to seeing Mr. Chateaubriand at the end of May, and I hope we may conclude arrangements for the acquisition of the Bosch, as it is pictures of this paramount importance and quality which will elevate the collection at Sao Paulo to world famous levels and reputation.

With my kindest regards to Madame Bardi and yourself, and to all my friends at the Museum, believe me,

Sincerely yours,



Walter J. Leary

WJL:bs

1952.(05-05) -Carta de Bardi a Walter Leary explicando que as negociações sobre o quadro de Bosch devem ser estabelecidas pessoalmente. MASP, s.n.

São Paulo, May 5th, 1952

Mr. Walter J. Leary
Knoedler & Co., Inc.
14 East 57 Street
New York 22 N.Y.

Dear Mr. Leary,

Mr. Chateaubriand did not yet take a decision with reference to the Bosch painting. We are expecting him back within a fortnight. As I already wrote you, he will go to New York, and in my opinion it will be possible to decide this matter only through a personal discussion.

Hoping that you will satisfactorily settle this matter, I remain,

Very sincerely yours

P.M. Bardi

1952.(03-05) -Carta de Bardi a Walter Leary mostrando-se ansioso pela emissão do quadro de Bosch. MASP, s.n.

São Paulo, May 8th, 1952

Mr. Walter J. Leary
M. Knoedler & Co., Inc.
14 East 57 Street
New York 22 N.Y.

Dear Mr. Leary,

Thank you for your letter of May 2nd. I am glad Mr. Chateaubriand will be going to New York at the end of this month, which will enable you to make some arrangements for the Bosch painting.

The exhibition at the Orangerie is not definitely scheduled as yet, it will take place either in October or February 1953. It is certainly the most important event for the Museu de Arte.

With reference to the Lautrec prints, they have been already shipped, and hope you will be receiving them in the near future.

Mr. Chateaubriand will inform you of all the activities of the Museum, and I hope to receive a full report of your interview with him, as I am very anxious for the Bosch issue.

With best wishes, I remain

Sincerely yours

P.M. Bardi

1954.(19-05) *Carta de Rudolf J. Heinemann a Pietro Maria Bardi referindo-se ao envio do quadro de Bosch para a Tate Gallery em Londres. Avisa que o quadro havia embarcado naquele dia. Também dá sugestões sobre a maneira de catalogar a obra na exposição. MASP, s.n.*

RUDOLF J. HEINEMANN
RITZ TOWER
PARK AVENUE AND 57TH STREET
NEW YORK 22, N. Y.

May 19, 1954

Professor Pietro M. Bardi
Caixa Postal 6789
Sao Paulo, Brazil

Dear Professor Bardi:

Mario told Knoedlers to send the Bosch to the Tate Gallery in London. The picture was shipped today.

Now I would like to make a suggestion for the catalogue because I think it is quite important how the picture will appear in the Exhibition Catalogue of the Tate Gallery. May I make the following suggestions:

Hieronymus Bosch -- "Temptation of St. Anthony"

First version of the center piece of the altar in the Museum in Lisbon (see Friedlander--Volume 14, page 99 and 100)

Then in your own words you should explain the difference in size and composition between the two panels.

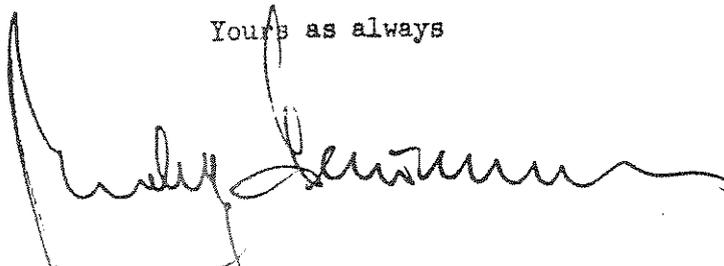
Furthermore, I would add what Dr. Robert Eigenberger, Director der Gemälde Sammlung Akademie der Bildenden Künste, Vienna wrote, that your panel must be the first version of the Lisbon painting and quote him as follows: "Furthermore, the many variations in detail in the two pictures, have confirmed my opinion that this panel must have been the first version of the Lisbon painting, which has greater minuteness of detail and a more studied technique in the painting of these details."

To which, Max J. Friedlander added: on December 22, 1936, "I am in complete agreement with the above documentation"

This is as far as the Bosch is concerned

Hoping to hear from you soon and still more, looking forward to your arrival here in America (when will that be?), I am with kindest regards from Mrs. Heinemann and myself

Yours as always



1973/4. Tradução de um trecho do ensaio de Lievens-de Waegh (*Les Tentations de Saint Antoine de Jérôme Bosch au Musée de Lisbonne – Étapes de l'Élaboration d'un Chef-d'Oeuvre*), pp.152,153 gerador desta pesquisa;

Les Tentations de saint Antoine de Jérôme Bosch au Musée de Lisbonne—Étapes de l'Élaboration d'un Chef-d'Oeuvre ¹

“Em 1937, no volume XIV do seu *Altniederländische Malerei*,² Friedländer colocou-se o problema da auto-cópia em Bosch. Embora tenha examinado com o maior cepticismo dois quadros recém-localizados e muito parecidos com as *Tentações de Santo Antônio* de Lisboa³---atualmente nos acervos do Museu Assis Chateaubriand de São Paulo⁴ e da Fundação Barnes em Merion, Pensilvânia,⁵--- ele não pôde deixar de reconhecer neles a mão do mestre...Friedländer salienta nestas versões originais uns *pentimenti* e uma divergência de detalhes que parecem comprovar mais ainda o gênio criativo do mestre de Bois-le-Duc. Entretanto, nos exemplos que cita para respaldar sua afirmação ele só salienta, e por alto, um detalhe (a mão esquerda do santo aparente) comum às duas réplicas ...estimando que a versão de São Paulo havia de ser anterior à de Lisboa e que a que pertenceu ao Dr. Barnes era simplificada, espremida e espichada.

Se Friedländer teve o mérito de reconhecer a mão de Bosch nas réplicas de Merion e de São Paulo e de ver na segunda uma

¹ Tradução para o português de Alain P. François do ensaio de Mme Lievens, Extrait du Bulletin de L'Institut royal du Patrimoine artistique, t. XIV, 1973/4, pp. 152, 153.

² M.J. Friedländer, - *Die Altniederländische Malerei, XIV- Pieter Bruegel und Nachträge zu den früheren Bänden*, Leyde, 1937, pp.99,100.

³ Carvalho, 1,31 X 1,19 cm. Lisboa, Museu Nacional de Arte Antiga, inv. 1498, cat.231.

⁴ Carvalho, 127 X 101 cm. Museu de Arte Assis Chateaubriand de S. Paulo.

⁵ Carvalho, 67,30 X 50,16 cm. Barnes Foundation em Merion, Pensilvânia. O Dr. Barnes adquiriu a obra de Vitale Bloch em Londres ,em 1937 (informações RKD, HAGA).

obra provavelmente anterior à versão de Lisboa, ele não parecer aprofundado suas investigações além dessas duas constatações. Ora, pontos comuns aos painéis de Merion e de São Paulo por um lado e, por outro lado, detalhes encontrados tanto em São Paulo quanto em Lisboa mas ausentes em Merion sugerem uma evolução na qual o quadro do museu brasileiro seria o elo intermediário... Gostaríamos, portanto, de ir mais longe que Friedländer: as três réplicas não tratar-se-iam simplesmente de variações sobre um mesmo tema; mas antes do aprimoramento, mediante toques sucessivos, de uma criação longamente elaborada, da qual três etapas pelo menos teriam chegado até nós.

Ainda assim, será preciso verificar se essa busca foi no sentido de uma ampliação do assunto pelo próprio Bosch (Merion- São Paulo- Lisboa) ou pelo contrário, de um despojamento progressivo (Lisboa- São Paulo- Merion). Nesta segunda hipótese, as réplicas dos museus brasileiros e norte-americanos poderiam ser tanto da mão do mestre quanto cópias livres derivando uma da outra, de autoria de um ou dois artistas não identificados.

Tanto Eigenberger, restaurador em Viena, quanto Friedländer estimavam que a versão atualmente no Museu Assis Chateaubriand havia de ser anterior à de Lisboa; em primeiro lugar porque ela era “menos rebuscada e de técnica menos apurada”, e em segundo lugar por causa da linha do horizonte muito alta; da aparência arcaizante, e da visão mais espremida que a obra apresenta”.

N. 287-65

OBRA NOME <u>A tentação de Santo Antonio.</u> DADOS TÉCNICOS <u>Pinel. obra de 16. e</u> <u>m. 1,27 x 1,01</u>		FOTO (alt. 6 cm)		
AUTOR NOME <u>Hieronimus BOSCH</u> DADOS BIOGRÁFICOS <u>Hertogenbosch, c. 1450 — 1516.</u>		SINAIS OU ETIQUETAS		
BIBLIOGRAFIA <u>M.J. Friedlaender, Die Altniederlaendische Malerei, Leiden 1937, vol. XIV, p.99,100.</u> <u>P.M.Bardi: The Arts in Brazil: Edição del Milione, Milão, 1956.</u>		RESTAUROS <u>Boa conservação.</u>		
EXPOSIÇÕES		OUTROS SINAIS		
COLEÇÕES <u>Convento de Santa Sofia, perto de Sevilha.</u>		OBS.		
DOADORES <u>n conata</u>		FICHA PREPARADA POR		
PROPRIEDADE DE <u>Associação Museu de Arte</u>		OBRA DE ARTE EXAMINADA POR		<u>3º andar.</u>
PROCEDÊNCIA <u>Knoedler - NEW YORK</u>		DATA		
DATA ENTRADA ACÉRVO <u>19/MARÇO/1958</u>		OBRA DE ARTE EXAMINADA POR		
CUSTA VALOR <u>Cr\$30.000.000,--</u>		DATA		

S/D. Ficha nº 287-65 do MASP que especifica o valor da obra e a data de entrada no acervo do Museu.

1978. *Ficha do Gabinete de Restauração e Conservação do MASP: relação dos trabalhos efetuados durante o ano de 1978, ou seja, relação das obras submetidas à limpeza, restauro pictórico, fixação de craquelês, dentre as quais a de Jheronimus Bosch. MASP, s.n.*

- 8 - Limpeza, restauro pictórico, fixação de craquelês dos quadros abaixo que foram para exposição no Japão, em setembro do corrente ano, onde se encontram ainda em tourné:
- 01 - Bernardo Daddi (c.1290-1348)
A Virgem e o Menino Jesus
- 02 - Andrea Mantegna (1431-1506)
São Jerônimo
- 03 - Piero di Cosimo (1462-c.1521)
Madona, com Menino Jesus e São João Batista (já relacionado)
- 04 - Rafael (Raffaello Sanzio), 1483-1520
A Ressurreição de Cristo
- 05 - Paris Bordon (1500-1571)
Retrato de um homem com casaco de pele
- 06 - Tintoretto (Jacopo Robusti) c.1518-1594
A descida da cruz
- 07 - Hieronimus Bosch, c.1450-1516
As tentações de Santo Antonio
- 08 - Peter Paul Rubens (1577-1640)
Retrato do arquiduque Alberto da Austria
- 09 - Frans Hals, 1580-1666
Retrato de Maria Pietersdochter Olycan
- 10 - Frans Hals, 1580-1666
Retrato de Andries van der Horn
- 11 - Antony van Dyck, 1599-1641
A marquesa de Lomellini e seus filhos
- 12 - Frans Post, 1612-1680
Paisagem com jibóia

1979. Ficha do MASP (4-10), preparada por Anna Carboncini que assinara possíveis sinais de assinatura de Bosch; registra os anos que o quadro submeteu-se a limpezas; exposições; data de entrada no acervo e a procedência. MASP, n. 179.

N.º 179			
OBRA	NOME DADOS TÉCNICOS	AS TENTAÇÕES DE SANTO ANTÃO óleo / painel; 127 X 101	FOTO (Alt. 8 cm)
AUTOR	NOME DADOS BIográficos	Hieronymus Bosch 's-Hertogenbosch, Brabante, 1453 + 1516	
BIBLIOGRAFIA	M. J. E. Friedlaender, "Die Altniederlaendische Malerei" Leiden 1937, vol. XIV, p. 99, 100. P.M. Bardi: The Arts in Brazil, Edições del Milione, Milano, 1956.		SINAIS OU ETIQUETAS (possíveis sinais da assinatura de Bosch no lugar normalmente usado por ele para assinar, em baixo no centro).
EXPOSIÇÕES	Japão 1973, Exposição patrocinada por " The Mainichi Newspapers". Japão 1978 idem.		RESTAUROS <i>limpeza, 1936 by Dr. Robert Eggenberger</i> <i>" 1985</i>
COLEÇÕES	Convento de Santa Sofia, perto de Sevilha.		OUTROS SINAIS
PROPIEDADE DE	PROCEDENCIA	DATA ENTRADA ACÉRVO	FICHA PREPARADA
MUSEU DE ARTE DE SÃO PAULO Assis Chateaubriand	convento de Santa Sofia, perto de Sevilha.	1958	POR <i>Carboncini</i>
	VALOR		OBRA DE ARTE EXAMINADA POR
			DATA <i>4.10.79</i>

S/D e s.n°. Ficha do MASP a respeito do procedimento de limpeza adotado na obra de
 Jheronimus Bosch: As Tentações de Santo Antônio;

<p>AUTOR — Nome: Hieronymus Bosch Época: (S. Hertzogenbosch, Brabant, c. 1450-1516)</p>	<p>OBRA — Título: As Tentações de Santo Antonio Dados técnicos: Óleo sobre madeira.</p>	<p>Sinais ou etiquetas: 6 etiquetas.</p>	<p>Restaurações: O painel havia sofrido um processo de limpeza há pelo menos 150 anos atrás, e no ocasião retiraram algumas reborduras e devido a isto repinturaram literalmente o quadro. Além disso o verniz muito oxidado alterou as cores embandando muitos detalhes.</p>	<p>Outros sinais:</p>	<p>Ficha preparada por: Data:</p>
<p>Obs. gerais: Foi retirado os velhos vernizes e antigas restaurações, que alteraram o original, com misto de álcool e terbutina, e as partes mais persistentes utilizou-se o bisturi. Aplicou-se uma camada de Verniz Ketone N e por cima procedeu-se ao restauro pictórico científico.</p>				<p>Obra de arte examinada por: Data:</p>	

1982.(10-09) -Carta de Pietro Maria Bardi a um curioso falando a respeito dos Bosch do MASP onde explica, sem dar provas, que o quadro de Tentações de Santo Antônio anteriormente pertenceu a Felipe II da Espanha. (Sic!)

Em 10 de setembro de 1982

José Angelo Rodrigues
Rua Barata Ribeiro 668/803
Rio de Janeiro

Prezado senhor,

Em resposta à sua carta de 24 de agosto sobre as obras de Bosch pertencentes ao Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand, transmito-lhe as informações que deseja e que fazem parte da documentação das referidas obras.

As tentações de Santo Antonio

Óleo/painel; 127 x 101 cm

Friedlaender, em carta de outubro de 1936, e declaração em 22.11.1936 confirmava a autoria do quadro por parte de Bosch, excluindo a ajuda de eventuais alunos e aderindo à convincente hipótese (1936) de R. Eigenberger, diretor da Gemälde Sammlung Akademie der bildende Kunst de Viena, que se tratava de uma versão anterior à de Lisboa. Em 1937 o mesmo estudioso (Die Altnieder Landische Malerei, Leiden, 1937, vol. XV, pag. 99) examina a versão agora em São Paulo e outra atualmente em Merion, Barnes Foundation, precisando que o painel de São Paulo é diretamente precedente à de Lisboa, enquanto que a obra de Merion apresenta-se mais simplificada. Um estudo recente de Marie-Leopoldine Lievens de Waegh publicado no Bulletin de l'Institut Royal du Patrimoine Artistique, t. XIV, 1973-74, reexamina as obras de Merion, São Paulo e Lisboa, afirmando que não se trata de três versões mas sim de três estados diferentes nas quais, gradativamente, vem se precisando uma criação longamente elaborada. Como esclarecem os raios X, o painel de Lisboa inicialmente era muito mais próximo do nosso e somente num segundo tempo Bosch o modificou em numerosos detalhes (o estudo analisa estes detalhes). A respeito disto existe um estudo do painel de Lisboa, feito em 1972 por Abel de Moura, diretor do Instituto João de Figueiredo e seus colaboradores. Nosso quadro, proveniente do convento de Santa Sofia, perto de Sevilha, pertenceu a Felipe II da Espanha.

Cordialmente,

P.M. Bardi
Diretor

1987-*Demonstrativo da essência da reportagem de Gloria Vallese, docente de História da Arte da Accademia Albertina di Torino, no jornal "Arte", caderno Notícias (Trento, outubro, 1987, n.178). MASP.*

“Sorpresa al Museo di San Paolo: il quadro di Bosch è soltanto una brutta imitazione ed è sbagliato perfino il nome del pittore”:

La collaboratrice di “Arte” Gloria Vallese, docente di Storia dell’arte all’Accademia Albertina di Torino e specialista di storia dell’arte olandese e fiamminga, ha visitato a Milano la mostra “Da Raffaello a Goya...da Van Gogh a Picasso” e ci ha mandato questo articolo. La mostra si trova ora nel Palazzo delle Albere di Trento dove resterà aperta fino al 15 novembre. “... Tra tante opere genuine e di eccellente qualità, è stato scelto per far da copertina al catalogo e da manifesto alla mostra un preteso originale di Jheronimus Bosch...che non è invece se non una fiacca copia antica fra le molte conosciute di uno dei capolavori dell’artista, il trittico delle “Tentazioni di sant’Antonio” del Museu de Arte Antiga di Lisbona. Di quest’opera magnifica, di fiammante autografia, l’anonimo copista cinquecentesco sembra aver riprodotto il solo pannello centrale; e diciamo sembra, perché alcuni indizi portano a credere che egli abbia avuto davanti a sé non precisamente il dipinto che oggi si trova in Portogallo, ma una precedente versione dello stesso, possibilmente autografa, con lievi varianti... Perfino il nome di Bosch è scritto in modo errato (Jheronymus e non Jheronimus), e questo è singolare, visto che l’esatta grafia del nome è uno dei pochi dati non controversi su questo artista per tanti aspetti ancora misterioso. Diversi dipinti sono pervenuti fino a noi con la firma originale, “Jheronimus bosch” in grandi minuscole gotiche... Nei documenti d’archivio,

il nome appare a volte nella grafia impeccabilmente latina di Hieronymus, che però l'artista non usava mai nel firmarsi. Quel che non si trova invece da nessuna parte è la forma "Jheronymus" (*Jh* all'inizio, *y* nel mezzo), tranne che nel catalogo, dove leggiamo con sorpresa che il maestro "nei dipinti si firmerà con la forma latineggiante Jheronymus, non del tutto canonica". La svista sul nome sarebbe perdonabile se almeno il quadro fosse buono; ma numerosi indizi portano a credere che si tratti di una di quelle pallide imitazioni, assai diffuse nel secolo XVI, in cui caratteristiche iconografiche complesse elaborate da un Bosch già maturo si trovano associate a una veste stilistica debole e indecisa che lui non ebbe mai, nemmeno al tempo dei suoi esordi come semplice pittore di soggetti sacri".

#

1989.(3.11) - Carta de Luigi Corbani a Pietro Bardi sobre o empréstimo da obra de Jheronimus Bosch para a exposição "Il Mondo delle Torri; da Babilonia a Manhattan". MASP, s.n.



COMUNE DI MILANO
SETTORE CULTURA E SPETTACOLO
L'ASSESSORE

*Stabio
dimostrare que
empréstimo*

Egr. Prof.
P.M. Bardi
Museu de Arte de São Paulo
Assis Chateaubriand
01310 Avenida Paulista 1578
01000 São Paulo
Brasil

Milano, 3 novembre 1989

Egregio Professor Bardi,

il Comune di Milano -Settore Cultura e Spettacolo- ha in programma di realizzare dai primi di giugno ai primi di settembre 1990 una manifestazione multipla che intende affrontare da più ottiche il concetto della costruzione verticale, partendo dalla presenza della torre nella storia e nell'attualità dell'architettura e dell'arte.

"Il mondo delle torri: da Babilonia a Manhattan" è il titolo scelto per sottolineare la totalità concettuale che si vuole assegnare alla mostra: un evento culturale e spettacolare, capace di coinvolgere il visitatore in una riflessione-progetto.

Questa mostra-manifestazione interdisciplinare si articolerà nelle seguenti tematiche, scelte alla luce delle ricerche intraprese:

SEZIONE MOSTRA (sede: Palazzo Reale, sala delle Cariatidi e sale adiacenti)

- a) Architettura (percorso della costruzione verticale)
- b) Arti Plastiche e Visive (la torre nella storia dell'arte)

SEZIONE MANIFESTAZIONE (sedi varie)

- a) Torre e spazio urbano (installazioni di torri nella città)
- b) Teatro (utopia della torre nel teatro)
- c) Cinema (rassegna sulla torre nel cinema)
- d) Convegno internazionale ("l'uomo, la torre, la città")

La mostra-manifestazione è ideata e coordinata da Giuliana Rovero, curata dagli Architetti Paolo Portoghesi e Paolo Farina per il Settore Architettura, dai Professori Gillo Dorfles e Francesco Gallo per il Settore Arti Plastiche e Visive.



L'allestimento generale, progettato dagli Architetti Portoghesi e Farina, illustrerà la tematica in una cornice scenografica di grande attrattiva. Il manifesto ufficiale sarà ideato da Armando Testa.

Il libro-catalogo sarà affidato a una casa editrice altamente specializzata e conterrà, oltre alle immagini, un'ampia schedatura storico-critica delle opere esposte, i saggi degli esponenti delle varie discipline coinvolte, e costituirà un importante contributo per una lettura sul tema.

Il Comune di Milano chiede la Sua disponibilità al prestito di quanto indicato nella scheda allegata, certi che questo apporto aggiungerebbe maggior fascino e completezza alla manifestazione.

Naturalmente provvederemo, con la massima cura, al ritiro e alla riconsegna delle opere, stipulando un'assicurazione da chiedo a chiedo per il valore che verrà indicato, con la Compagnia di Assicurazioni Assitalia.

Per la realizzazione del catalogo, La prego di volerci inviare una foto di ogni opera prestata.

Nel ringraziarLa fin d'ora per la collaborazione, preziosa ai fini della riuscita dell'iniziativa, e per la sollecitudine con la quale vorrete rispondere, Le invio i migliori saluti.

Luigi Corbani

Opera: Le tentazioni di Sant'Antonio, di Hieronymus Bosch.

1990.(05-03) - *Carta de Fábio Magalhães, assessor da direção do MASP, à Sra Anna Sansuini onde anuncia o envio do quadro de Bosch a Milão para a exposição acima citada. MASP, s.n.*

5 Marzo 1990

Sra. Anna Sansuini
 Comune di Milano
 Settore Cultura e Spettacolo
 via T. Marino, 7
 20121 Milano

Cara Signora,

Stiamo inviando la scheda di prestito dell'opera di Hieronymus Bosch Le Tentazioni di Sant'Antonio per l'esposizione 'Il mondo delle torri: da Babilonia a Manhattan'.

La polizza di assicurazione dovrà arrivarci un mese prima della partenza dell'opera per Milano.

Nel catalogo dovrà essere citato il nome completo del nostro museo: Museu de Arte de São Paulo, Brasile.

Cordiale saluto,

Fábio Magalhães
 Assessore della direzione

1997.(02-10) - *Laudo emitido por Geraldo José Zenid- IPT- Universidade de São Paulo, sobre o Exame de Dendrocronologia realizado na obra do MASP.*



Instituto de Pesquisas Tecnológicas

DPF/DIR-792/97

São Paulo, 02 de outubro de 1997.

Ilma. Sra.
Sandra Daige A. C. Hitner
Instituto de Artes da UNICAMP
Rua Coronel Quirino, 910 / 173
13025-900 - Campinas, SP

FAX (019) 252-0857

Prezada Senhora,

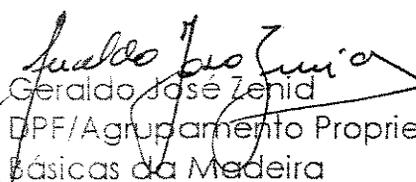
Em atenção à solicitação de V. Sa., tenho a informar o seguinte:

- no dia 24 de setembro de 1997 estive no Museu de Arte de São Paulo - MASP, acompanhado do técnico Antônio Carlos Franco Barbosa, deste Instituto, para examinar a obra flamenga "As Tentações de Santo Antônio" de autoria de Jheronimus Bosch com vistas à identificação botânica das madeiras que a compõem;
- o processo utilizado pelo Laboratório de Anatomia e Identificação de Madeiras - LAIM, deste Instituto, consiste no exame macroscópico e microscópico da anatomia do lenho. Para tal, é necessário proceder-se um polimento, com auxílio de uma faca, na superfície de topo da peça (exame macroscópico), ou coletar pequenas fatias, com auxílio de navalha histológica, nas superfícies de topo e longitudinal tangencial, para posterior exame ao microscópio óptico;
- dada a impossibilidade de intervenção na referida obra, não foi possível realizar a identificação pretendida;
- com relação ao tipo de corte utilizado na obtenção das peças de madeira utilizadas no quadro, se radial, tangencial ou misto, o LAIM utiliza como procedimento para orientação o exame macroscópico do topo da peça. Pelo mesmo motivo exposto acima, nada posso afirmar sobre os tipos de peças empregados na obra;
- quanto ao "enxerto" em uma das pranchas, para afirmar se o mesmo é constituído de fibras vegetais, seria necessário coletar amostras para exame microscópico, o que não foi possível;

- com relação às marcas existentes nas peças, o LAIM não tem capacitação para identificar sua origem.

Sendo o que se apresenta para o momento, despeço-me.

Atenciosamente,


Geraldo José Zenid
DPF/Agrupamento Propriedades
Básicas da Madeira
Chefe do Agrupamento
RE: 3178.1

1998. Exame Químico da obra realizado pelo prof. Luiz A C. Souza - CECOR -
Universidade Federal de Minas Gerais.



Laboratório de Ciências da Conservação

Prof. Luiz A. C. Souza

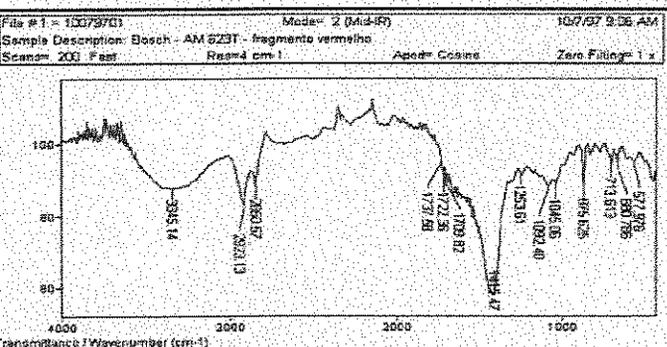
João Cura D'Arç F. Jr. - Bolsista CNPq

Mostra número 623T **Painel/ Imagem** As Tentações de Santo Antonio-Hieronimus Bosch-segunda metade do século XV - Óleo sobre madeira - 127x101cm

Descrição veladura vermelha sob verniz amarelecido

Localização borda lateral direita, 68cm do canto inferior direito

Espectroscopia no Infravermelho por Transformada de Fourier (FTIR)



Camada analisada

camada de veladura vermelha

Principais Absorções (cm⁻¹)

3345, 2923, 2850, 1737, 1722, 1709, 1415, 1253, 1092, 1045, 875, 713, 680.

Conclusão preliminar (aglutinante). Absorção (cm-1)

Óleo : 1722, 680.

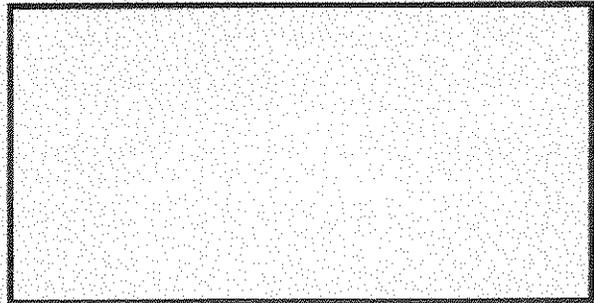
Pigmentos Presentes - Absorção (cm-1)

Carbonato de cálcio : 1415, 875, 713.
 Garança : 1045.

Estratigrafia

veladura vermelha/ verniz amarelecido

Obs.: corte estratigráfico não disponível devido ao tamanho da amostra



Discussão dos resultados de PLM e Testes microquímicos

Pigmentos presentes :
 Carbonato de cálcio: Branco, anisotrópico, n= 1.66.
 Garança (madder rose) : Rosa avermelhado, isotrópico, translúcido, n < 1,66.

Laboratório de Ciências da Conservação

Prof. Luiz A. C. Souza

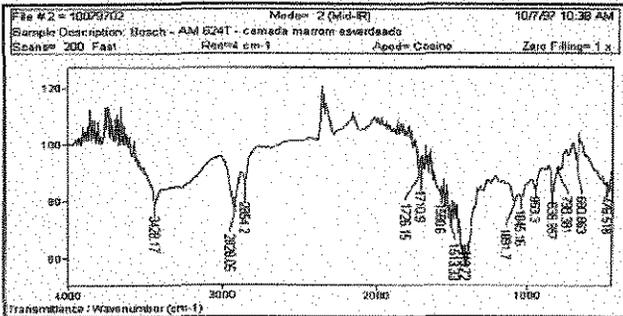
João Cura D'Ars F. Jr. - Bolsista CNPq

Amostra número 624T **Painel / Imagem** As Tentações de Santo Antonio-Hieronimus Bosch-segunda metade do século XV - Óleo sobre madeira - 127x101cm

Descrição fragmento com quatro camadas

Localização borda lateral direita, 86,9 cm do canto inferior direito.

Espectroscopia no Infravermelho por Transformada de Fourier (FTIR)



Camada analisada

camada marrom esverdeada (4)

Principais Absorções (cm⁻¹)

3428, 2928, 2854, 1726, 1710, 1580, 1513, 1413, 1091, 1045, 953, 838, 798, 680.

Conclusão preliminar (aglutinante). Absorção (cm-1)

Óleo: 1710, 680.

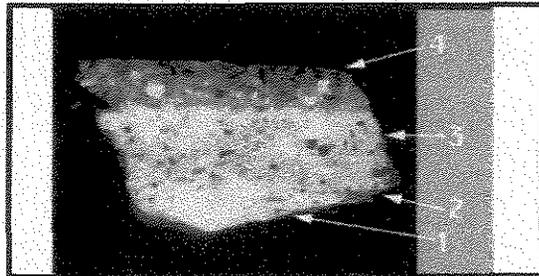
Pigmentos Presentes - Absorção (cm-1)

Azurita : 3428, 1513, 1091, 953, 1513.
 Branco de chumbo: 1413, 838

Estratigrafia

camada verde claro(1) / camada marrom transparente (2) / camada azul-esverdeada (3) / camada marrom esverdeada (4)

Obs.: camada 4 escurecida certamente devido a envelhecimento fotoquímico



Discussão dos resultados de PLM e Testes microquímicos

PIGMENTOS PRESENTES:

Azurita : Azul; Translúcido; anisotrópico; $n > 1,66$; pleocroísmo de azul para verde azulado.
 Branco de chumbo: teste microquímico positivo para chumbo.
 Pigmento amarelo : $n < 1,66$, isotrópico. (Identificar através de microsonda eletrônica)
 Pigmento Amarelo alaranjado : $n > 1,66$, anisotrópico (Provavelmente é massicot. Comprovar através de microsonda eletrônica.)

TESTES DE SOLUBILIDADE:

H2O (frio)-Insolúvel; H2O (quente)-insolúvel; Xilol - fragmenta sob toque;
 KOH 10% em H2O - fragmenta

Conclusão dos testes de solubilidade : aglutinante a base de óleo.

Handwritten signature

9/01/98

Laboratório de Ciências da Conservação

Prof. Luiz A. C. Souza

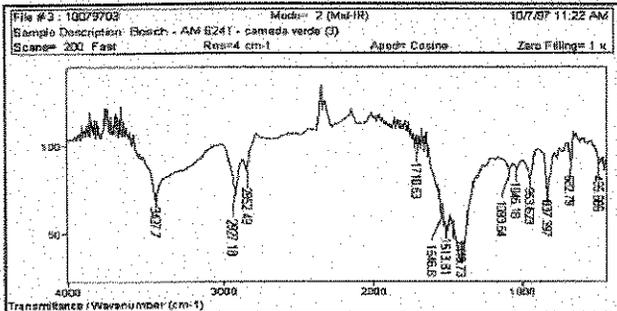
João Cura D'Ars F. Jr. - Bolsista CNPq

Amostra número 624T **Panel / Imagem** As Tentações de Santo Antonio-Hieronimus Bosch-segunda metade do século XV - Óleo sobre madeira - 127x101cm

Descrição fragmento com quatro camadas

Localização borda lateral direita, 86,9 cm do canto inferior direito.

Espectroscopia no Infravermelho por Transformada de Fourier (FTIR)



Camada analisada

camada azul-esverdeada (3)

Principais Absorções (cm⁻¹)

3427, 2927, 2852, 1710, 1646, 1513, 1413, 1093, 1045, 953, 837, 682.

Conclusão preliminar (aglutinante). Absorção (cm-1)

Óleo: 1710, 682.

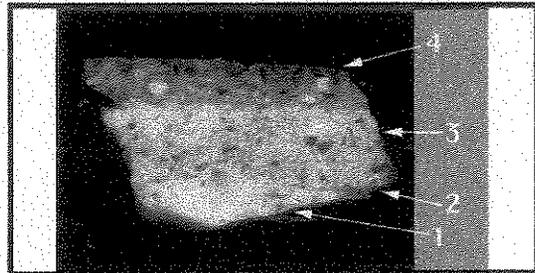
Pigmentos Presentes - Absorção (cm-1)

Azurita : 3427, 1513, 1093, 953.
 Branco de chumbo: 1413, 837.

Estratigrafia

camada verde claro(1) / camada marrom transparente (2) / camada azul-esverdeada (3) / camada marrom esverdeada (4)

Obs.: camada 4 escurecida certamente devido a envelhecimento fotoquímico



Discussão dos resultados de PLM e Testes microquímicos

PIGMENTOS PRESENTES:

Azurita : Azul; Translúcido; anisotrópico; $n > 1,66$; pleocroísmo de azul para verde azulado.
 Branco de chumbo: teste microquímico positivo para chumbo.
 Pigmento amarelo : $n < 1,66$, isotrópico. (Identificar através de microsonda eletrônica)

TESTES DE SOLUBILIDADE:

H2O (frio)-Insolúvel; H2O (quente)-insolúvel; Xilol - fragmenta sob toque;
 KOH 10% em H2O - fragmenta
 Conclusão dos testes de solubilidade : aglutinante a base de óleo.

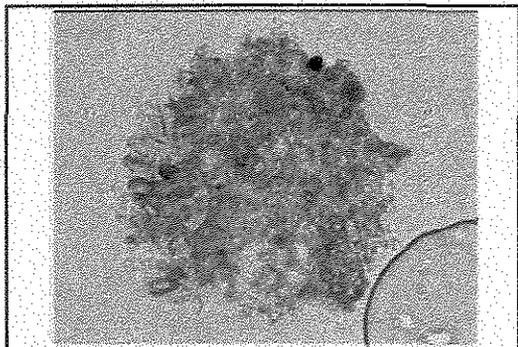
Handwritten signature

9/01/98

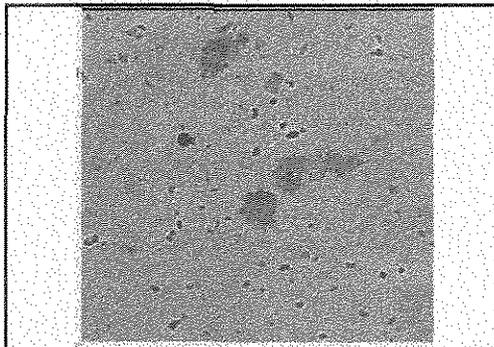
Laboratório de Ciências da Conservação

Prof. Luiz A. C. Souza

João Cura D'Ars F. Jr. - Bolsista CNPq



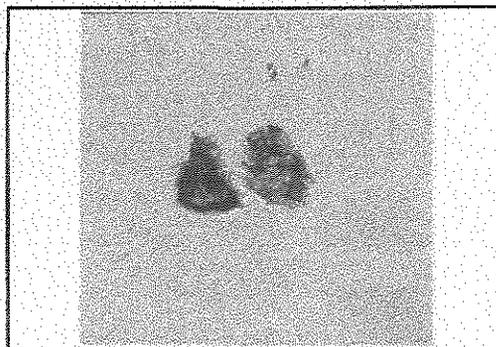
**Dispersão D519 Amostra 624T -
Luz Transmitida. 400X.**
Camada marrom esverdeada.



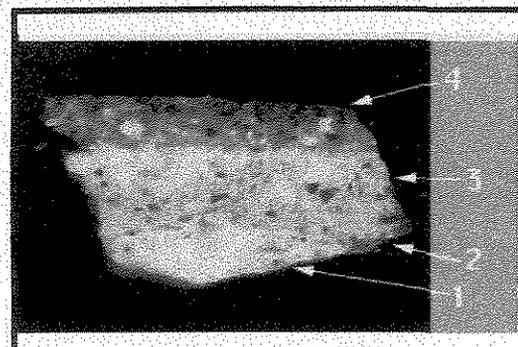
**Dispersão D517 Amostra 623T -
Luz Transmitida. 400X.**
Fragmentos de garança.



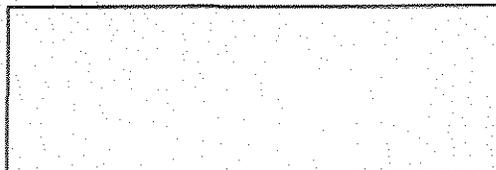
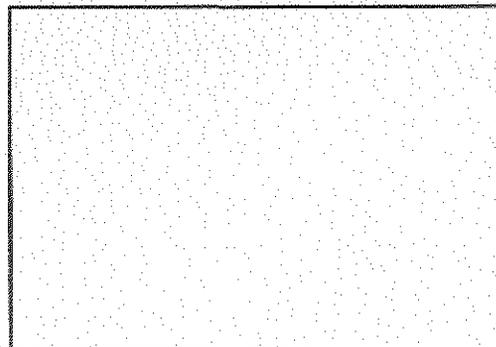
**Dispersão D519 Amostra 624T -
Luz Transmitida. Polarizadores
levemente cruzados. 400X.**
Cristais de azurita com pigmento
amarelo. Cor azul esverdeado.



**Dispersão D519 Amostra 624T -
Luz Transmitida. Polarizadores
levemente cruzados. 400X.**
Cristais de azurita com pigmento
amarelo. Cor azul.



**Corte estratigráfico Amostra
624T - Luz Refletida. 200X.**
Sequência de camadas.



ArXV

ola 100

ANEXO

Supplement to Jerome Bosch

Two exhibitions in recent years have served to deepen and broaden our picture of Bosch's art, one held in Paris in 1935 under the title *De van Eyck à Bruegel*, and another held in Rotterdam in 1936. This is particularly owing to the fact that on both occasions the master's dazzling *chef d'œuvre* from the Lisbon museum was on view, *The Temptation of St. Anthony*, its almost inexhaustible wealth of pictorial ideas arousing the profoundest admiration.

71

Oddly enough, at least two replicas of the centrepiece of the Lisbon triptych have turned up, both laying serious claim to being considered works of the master's own hand. It becomes a question of principle whether such claims should not be rejected from the outset. We can scarcely believe that a master endowed with such torrential inventiveness should have copied himself. On the other hand, our aversion to such self-copying may be no more than a prejudice flowing from modern conceptions of the artist's calling.

We may envisage that there were commissions in which patrons insisted on exact repetitions by the master's own hand of particularly successful creations. It does not seem plausible, moreover, that Bosch had disciples and assistants who were able to paint deceptively close copies of the work of their master, which is as personal and free as handwriting.

There is a curiously precise replica of *The Hay Waggon*, which is now in the Prado at Madrid (No. 2052, formerly at various locations; III a-c, Plate 106). It is better preserved than the specimen in the Escorial and carries the master's signature, which the latter lacks. So far as I can judge, the Madrid triptych is in no way inferior to the generally acknowledged original in the Escorial.

A free replica of the oft-copied *Adoration* in the Prado has recently entered the collection of Viscount Bearsted; but its shutters bear totally different compositions from the Madrid altarpiece, both inside and out (Plate 50).

One of the two replicas of the centrepiece of the Lisbon triptych is in the possession of the Paris art dealer d'Atri (271), while the other has entered the collection of Dr. Barnes in Philadelphia (281). I have examined them both, with the distrust that is indicated in such cases. Arguments militating for a painting having been done by a master's 'own hand' depend very largely on comparison. It was made convenient to study the Lisbon panel searchingly in Paris and Rotterdam. Divergences and shifts are discernible in many details. Nowhere does one see signs of the fatigue that so commonly accompanies mechanical copying, nothing is left out or misunderstood, for the sake of convenience. All the motives in which the replicas depart from the acknowledged original manifest the spirit and inventive imagination of the master. Let me point out only a few traits that demonstrate this. On the table set with food behind the saint a lean lizardlike creature rears up in the so-called original, but in the Paris specimen it is a stocky, bearlike one. In the Lisbon specimen, as in several copies, the saint's other hand is out of sight, but in both replicas it rests on a stone cube, quite plausibly.

In the ship at the centre below, a bear lies supine, maw open, in place of the scated, rowing gnome.

72 From certain signs I am led to believe that the Paris version preceded the Lisbon, and here I enjoy the support of Eigenberger, who cleaned the Paris panel and examined it more carefully than anyone. The horizon lies higher in this composition which is more old-fashioned and constricted in effect. There are many pentimenti that testify to questing and experimentation, signs of originality. In the Philadelphia specimen, the composition is narrowed, simplified and extended in height.

Once one becomes convinced that one replica is indeed by the master's 'own hand', one tends to grow less suspicious in other cases, and thus also to acknowledge for example as Bosch's work the very close copy of the centrepiece of the Lisbon triptych that has entered the van Beuningen collection in Rotterdam (90a, Plate 80).

(from Volume XIV)

1975.(22-09) Carta de E.P.Richardson a Jacqueline folie descrevendo "As Tentações de Santo Antônio" de Merion, Filadélfia.
Conservada no Centre d'Étude de la Peinture Médiévale des Bassins de l'Escaut et de la Meuse, em Bruxelas.

2

E. P. RICHARDSON
285 LOCUST STREET
PHILADELPHIA, PA. 19106

September 22, 1975

2 1975 3/26/31809
Rheep

Mlle. Jacqueline Folie
Institut Royal du Patrimoine Artistique
Pare du Cinquenaire 1
Bruxelles, B 1040
BELGIUM

Dear Mlle. Folie:

The article by Mlle. Lievens de Waegh in the latest Bulletin, No. XIV, on the three versions of the Temptation of St. Anthony by Bosch, I read with lively interest. It seems to me wholly convincing. Since she speaks of being without information about the color scheme of the picture in the Barnes Foundation, would you be kind enough to give to her these notes?

The color of the Barnes picture supports the argument that this is the earliest of the series. The predominant tone is a cool darkish grey and blue. It resembles in tonality the Nef des Fous in the Louvre (I follow Tolnay and Baldass in thinking this a relatively early work) but is less luminous and more opaque in tone; a little deeper and harder in color.

The primary chord of color is struck by the central group. The saint's robe is slate grey. The siren behind him is in red, with a white headdress. The next figure behind, holding a glass in his outstretched hand, is in blue. The woman behind him, a pale straw yellow. This color chord - grey, red, white, blue, yellow - is diffused and echoed through the composition, within the dominant grey, cool tone. Only in the left background, of smoke and flames, is a warm brown area.

The red (a deeper, harder crimson than in the Nef des Fous; a deep burgandy hue) is reflected in the figure emerging on stage from the darkened archway, holding a salver; in the enormous fruit at the lower left. It runs along the top of the coulisse wall at the right and flows faintly, like a stain, into the band of relief sculpture on the tower.

The blue (rather deep and hard) is repeated in the leaves of the enormous fruit at the left; and in the book being read by two monsters, who rest it on the edge of the stage.

E. P. RICHARDSON
285 LOCUST STREET
PHILADELPHIA, PA. 19106

Mlle. Jacqueline Folie, September 22, 1975, page two

The white is echoed in the oyster greys of the blind musical beggar (left, on stage) and in the creatures of the foreground.

But red, white and straw color are minor accents in the predominant cool grey and blue tonality.

I might add one further comment. The pentimenti, in the domed structure at the extreme right (Figures 12 & 13) are difficult to read. I believe, however, that the structure was not originally as reconstructed in Figure 12A. It was a smaller, lower dome, which is now visible as pentimenti within the higher shape of the dome.

But please give the author my congratulations. And kindest remembrances to yourself.

Sincerely yours,



E. P. Richardson

J- ILUSTRAÇÕES :

Pude obter fotografias coloridas e em preto e branco de grande qualidade. Os I.V. e RX são, infelizmente fracos devido às dificuldades encontradas. No entanto, elas permitem ver o estilo do pintor, a vivacidade de muitos pormenores, certas mudanças de composição. No estado atual das pesquisas, o quadro de São Paulo parece mostrar-se como um ensaio de composição.

GRUPO BOSCH : AS TENTAÇÕES DE SANTO ANTÃO

1. *As Tentações de Santo Antão (em cores)*

- I. As Tentações de Santo Antão. Fotografia ultravioleta
- II. Extrema direita, plano central: a torre ovalada. Fotografia colorida
- III. Lado esquerdo superior, a fumaça. Fotografia colorida
- IV. Plano superior central, divisão entre a fumaça e o céu. Fotografia colorida
- V. Plano inferior à esquerda, a água e peixe. Fotografia colorida
- VI. Extrema esquerda, plano do meio, grupo da bruxa com dragão. Fotografia colorida
- VII. Esquerda centralizada: a plataforma e parte da tenda cucúrbita. Fotografia colorida
- VIII. Esquerda centralizada: o grupo da bruxa com dragão e músicos. Fotografia colorida da obra “limpa”.
- IX. Esquerda centralizada: o grupo da bruxa com dragão. Fotografia em preto e branco
- X. Plano superior na extrema direita: as tentações nos ares. Fotografia colorida da obra “limpa”
- XI. Esquerda centralizada superior: o povoado em chamas. Fotografia colorida da obra “limpa”
- XII. Esquerda inferior: parte do lago e detalhe do grupo da cucúrbita. Fotografia em infravermelho
- XIII. Plano superior esquerdo central: a fumaça. Fotografia em infravermelho
- XIV. Plano inferior central: peixe embarcação. Fotografia colorida da obra “limpa”
- XV. Plano superior central: o cume da torre desmoronada. Fotografia colorida da obra “limpa”

- XVI. Plano inferior direito: a embarcação palmípede. Fotografia colorida da obra “limpa”
- XVII. Lado direito inferior central: as embarcações e parte dos grupos do pseudo sacerdote e sereia com bebê. Fotografia em preto e branco
- XVIII. Lado direito superior: parte da torre ovalada e céu. Fotografia em preto e branco
- XIX. Lado direito central superior: a torre ovalada sobre a água e céu. Fotografia colorida da obra “limpa”
- XX. Centro direita: parte de Santo Antão, os *grillos*, e grupos da direita. Fotografia em preto e branco
- XXI. Lado esquerdo central: bruxa com dragão e músicos. Fotografia do Raio X
- XXII. Lado direito inferior: a embarcação palmípede. Fotografia do Raio X
- XXIII. Centro do painel: o Cristo dentro da abside. Fotografia colorida da obra “limpa”
- XXIV. Centro direita do painel: as duas torres ligadas pela construção palaciana. Fotografia do Raio X
- XXV. Centro do painel: Santo Antão e o grupo em volta. Fotografia colorida da obra “limpa”
- XXVI. Extrema esquerda superior: os cavaleiros que atravessam a ponte. Fotografia da obra “limpa”
- XXVII. Centro direita : as duas torres ligadas pelo palácio. Fotografia a luz rasante
- XXVIII. Centro do painel: Santo Antão, o grupo em volta e um dos músicos. Fotografia em infravermelho
- XXIX. Centro do painel: Santo Antão, grupo em volta e dois músicos. Fotografia em infravermelho
- XXX. Centro inferior: parte da plataforma onde está a personagem de cartola. Fotografia em infravermelho.
- XXXI. Centro direita : as duas torres ligadas pelo palácio. Fotografia em infravermelho
- XXXII. Extrema esquerda: o grupo da bruxa com dragão. Fotografia em infravermelho
- XXXIII. Esquerda inferior: o grupo da cucúrbita. Fotografia em infravermelho
- XXXIV. Inferior central: o peixe embarcação. Fotografia em infravermelho
- XXXV. Centro direita: o grupo do pseudo sacerdote. Fotografia em infravermelho
- XXXVI. Extrema direita central: a sereia com bebê. Fotografia em infravermelho
- XXXVII. Extrema direita central: o grupo da sereia com bebê. Fotografia em infravermelho

- XXXVIII. Extrema direita central: o grupo da sereia com bebê e cavaleiros. Fotografia colorida da obra “limpa”
- XXXIX. Extrema esquerda superior: detalhes do povoado. Fotografia em infravermelho
- XL. Centro do painel. Santo Antão e o grupo em volta. Fotografia do Raio X
- XLI. Centro do painel: Santo Antão e os grupos em volta. Fotografia colorida da obra “limpa” com inserção da fotografia do Raio X
- XLII. Esquerda inferior em frente ao grupo da cucúrbita. Fotografia do Raio X
- XLIII. Esquerda inferior: grupo da cucúrbita. Fotografia colorida da obra “limpa” com inserção da fotografia do Raio X
- XLIV. Centro do painel. Santo Antão e *grillos*. Fotografia em infravermelho
- XLV. Lado esquerdo inferior: grupo da cucúrbita. Fotografia colorida da obra “limpa”
- XLVI. Centro inferior direito: grupo do pseudo sacerdote com acólitos. Fotografia colorida da obra “limpa”
- XLVII. Centro do painel: Cristo dentro da abside ao lado do altar. Fotografia colorida da obra “limpa”
- XLVIII. Visão total do suporte; reverso da pintura. Fotografia colorida
- XLIX. Direita superior do suporte: intervenção de outra madeira. Fotografia colorida
- L. Inferior direita do suporte. Carimbo ilegível. Fotografia colorida
- LI. Imagem da obra inteira e moldura. Fotografia colorida antiga
- LII. Área central da moldura: a marca sulcada na madeira. Fotografia colorida
- LIII. Canto direito do reverso: a moldura, o friso e o suporte. Fotografia do Raio X
- LIV. Gráfico colorido das subjacências encontradas no painel de Lisboa.
- LV. *As Tentações de Santo Antão* da Barnes Foundation, Merion, Pensilvânia, EUA. Fotografia em preto e branco
- LVI. *As Tentações de Santo Antão* do MASP, São Paulo, Brasil. Fotografia colorida
- LVII. *As Tentações de Santo Antão* do Museu Nacional de Arte Antiga, Lisboa, Portugal. Fotografia colorida
- LVIII. Área central de *Tentações* do Museu Nacional de Arte Antiga de Lisboa: Santo Antão e grupos que o rodeiam. Fotografia em infravermelho
- LIX. *As Tentações de Santo Antão*, área total: a obra de Jheronimus Bosch quando chegou ao Brasil. Fotografia colorida

- LX. *As Tentações de Santo Antônio*, área total. Fotografia colorida da obra “limpa” a caminho da restauração
- LXI. Direita central: a personagem do híbrido alado. Ampliação de detalhe da fotografia colorida da obra na época que chegou a Brasil
- LXII. Direita central: a personagem do híbrido alado. Ampliação de detalhe da fotografia colorida da obra “limpa”
- LXIII. Centro superior: parte do cume da torre desmoronada e floresta . Ampliação do detalhe da fotografia colorida da obra na época que chegou ao Brasil
- LXIV. Esquerda superior: parte do povoado e floresta. Detalhe fotográfico colorido da obra “limpa”
- LXV. *A Adoração dos Magos (Epifania)* de Philadelphia Museum of Art (Collection John G. Johnson), Philadelphia, EUA.

#

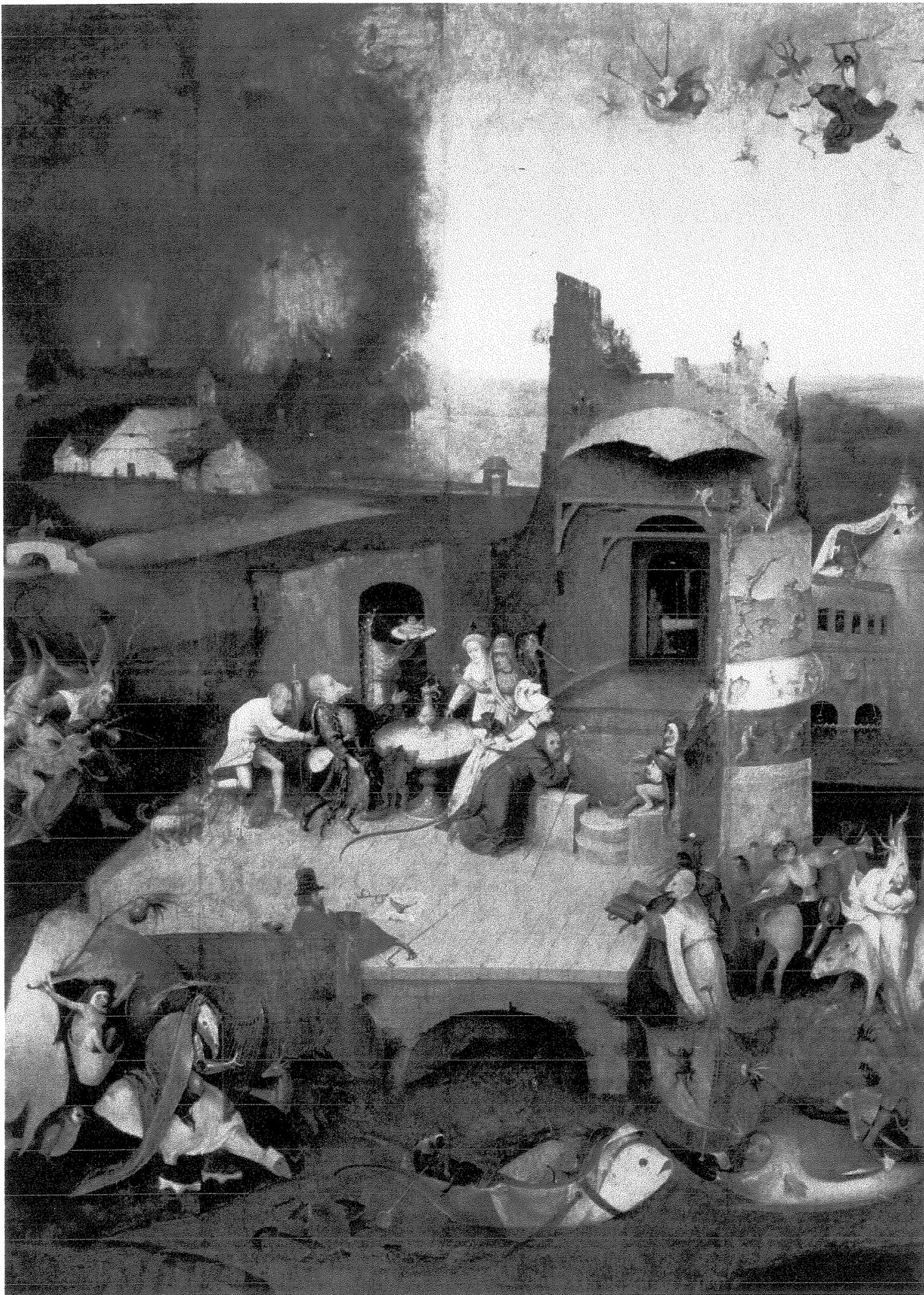


Fig. Nº 1



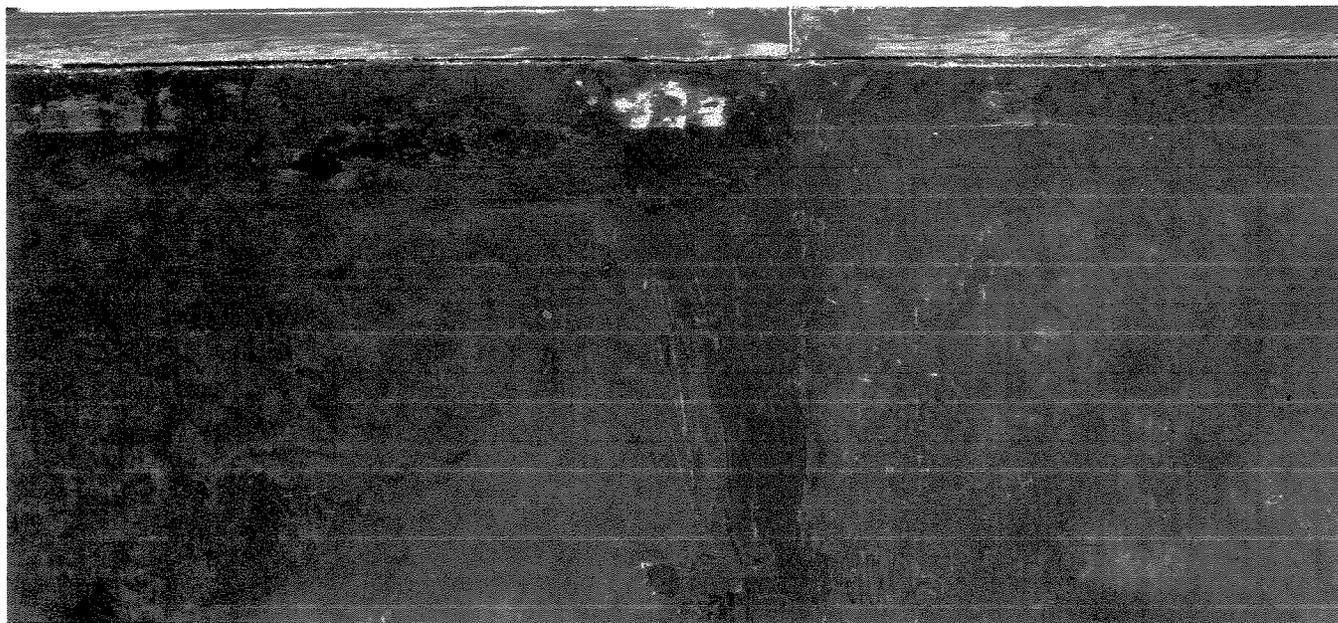
Fotografia Ultravioleta (Eneida da Cunha Parreira)
Área (total)

Fig. Nº 2



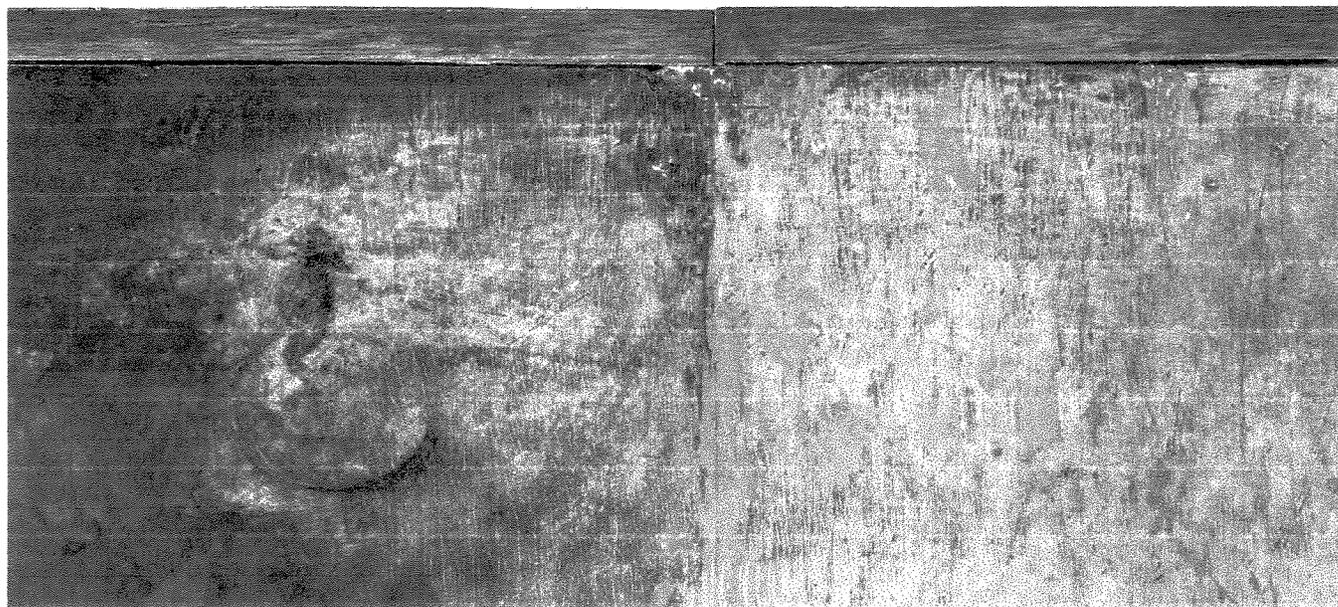
Fotografia colorida (Luiz Hossaka)
(Área G / IV , V)

Fig. N°3

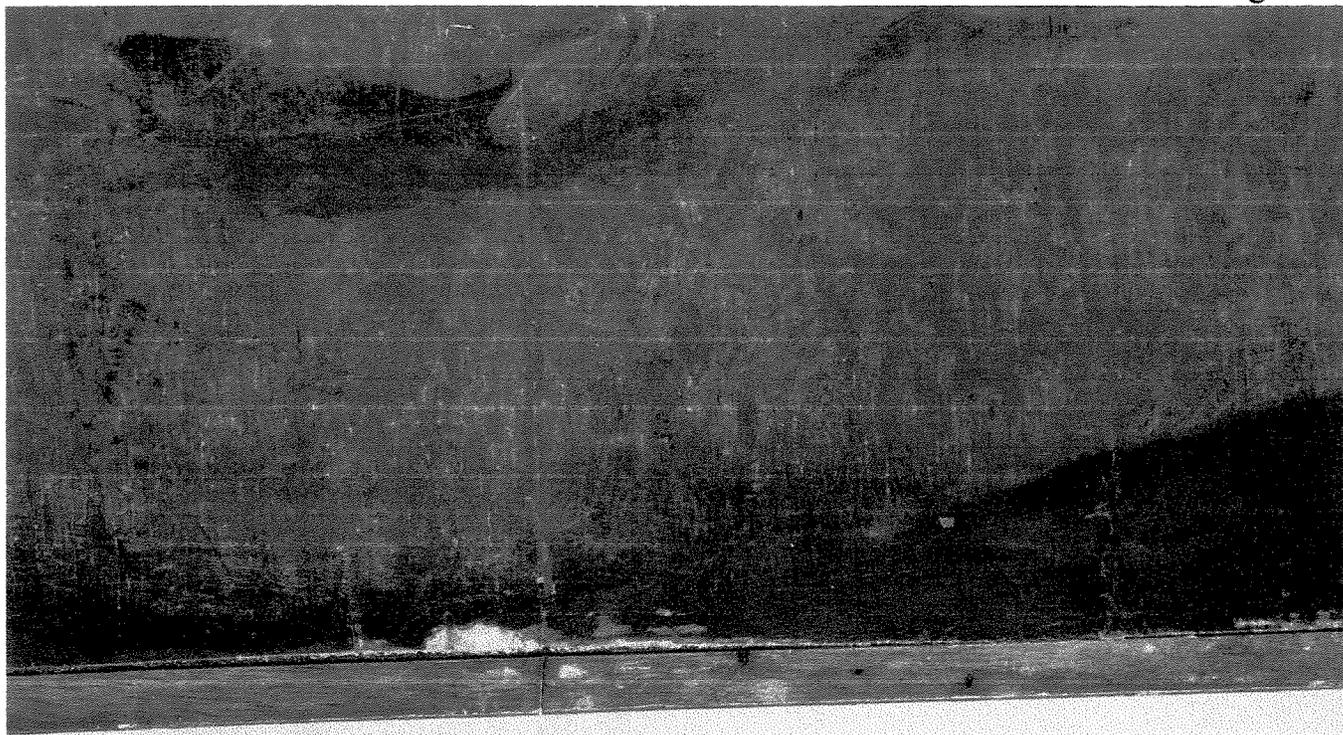


Fotografia colorida (Luiz Hossaka)
(Área A, B, C / I)

Fig. N°4



Fotografia colorida (Luiz Hossaka)
(Área C, D / I)



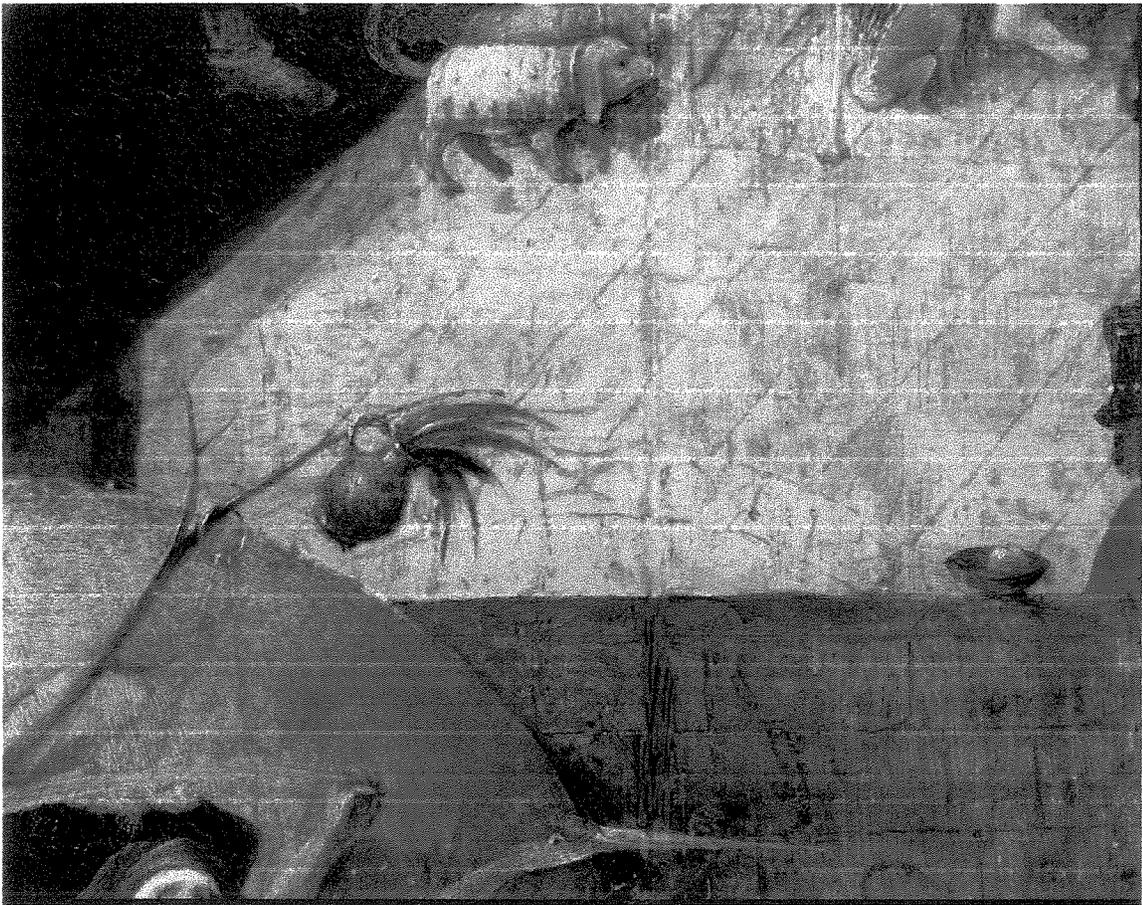
Fotografia colorida (Luiz Hossaka)
(Área D, E, F / IX)



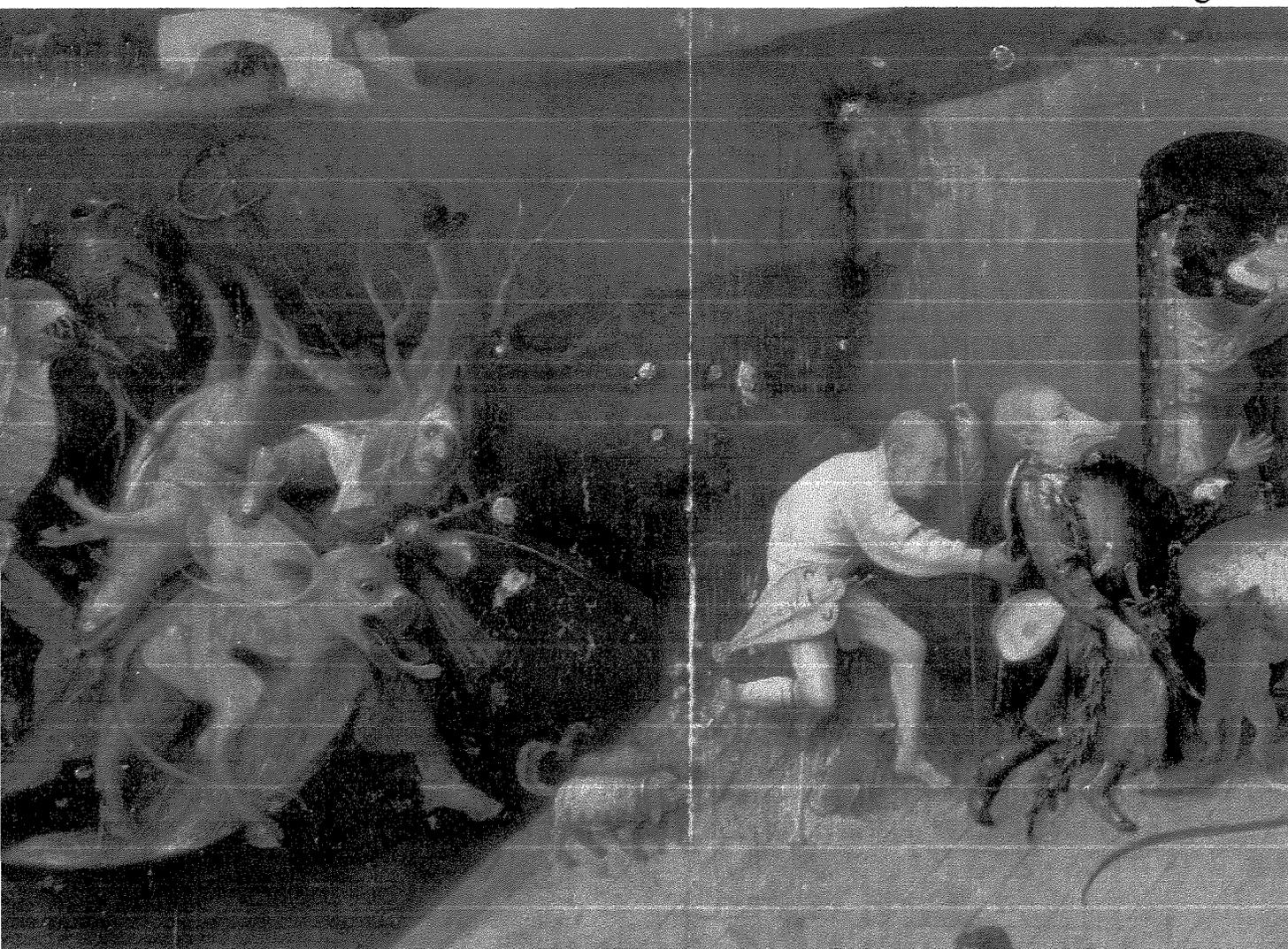
Fig. N°6

Fotografia colorida (Luiz Hossaka)
(Área A, / V, VI)

Fig. N°7

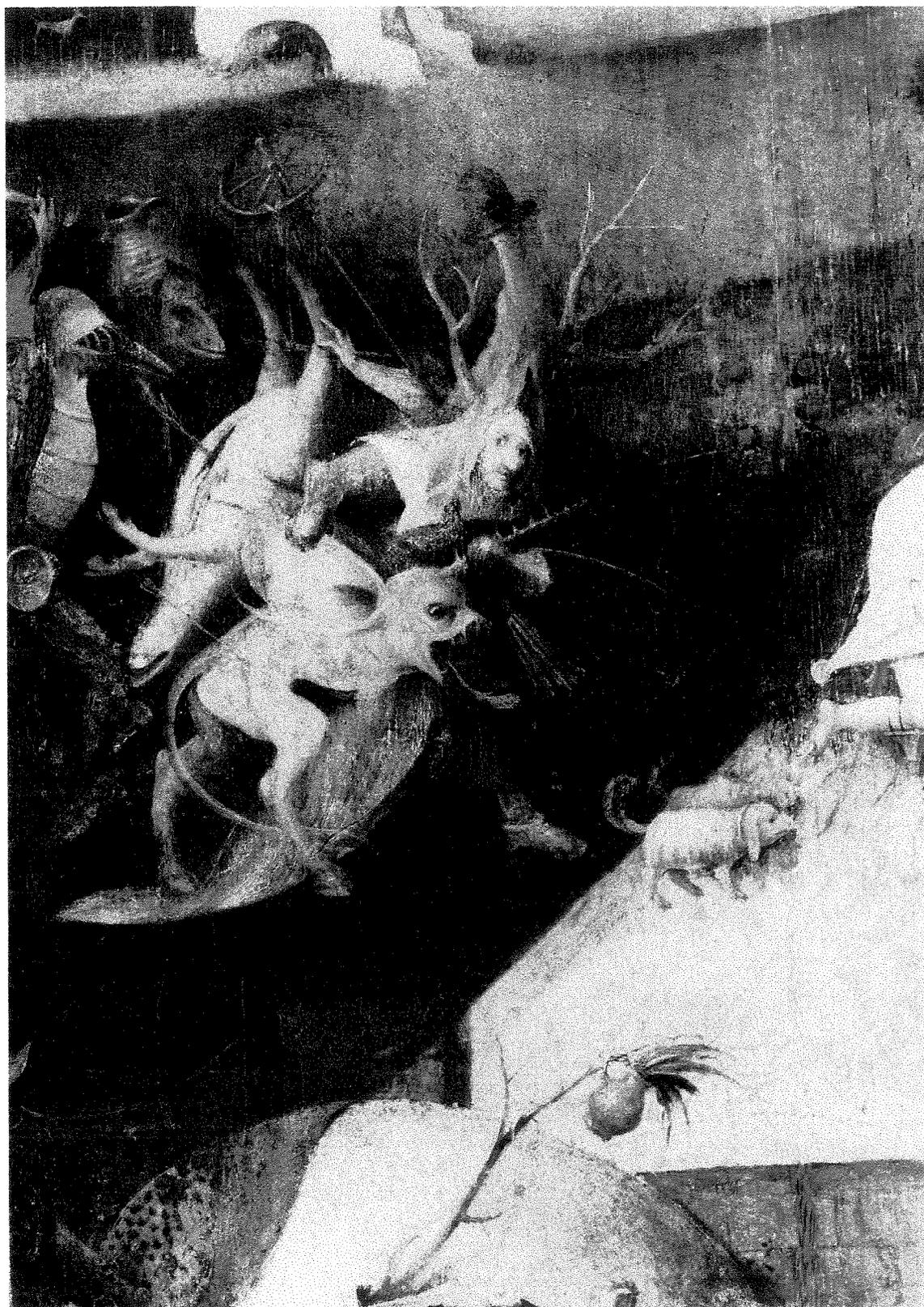


Fotografia colorida (Luiz Hossaka)
(Área B, C / VII)



Fotografia da obra “limpa”
(Área A, B, C / IV, V, VI)

Fig.nº9

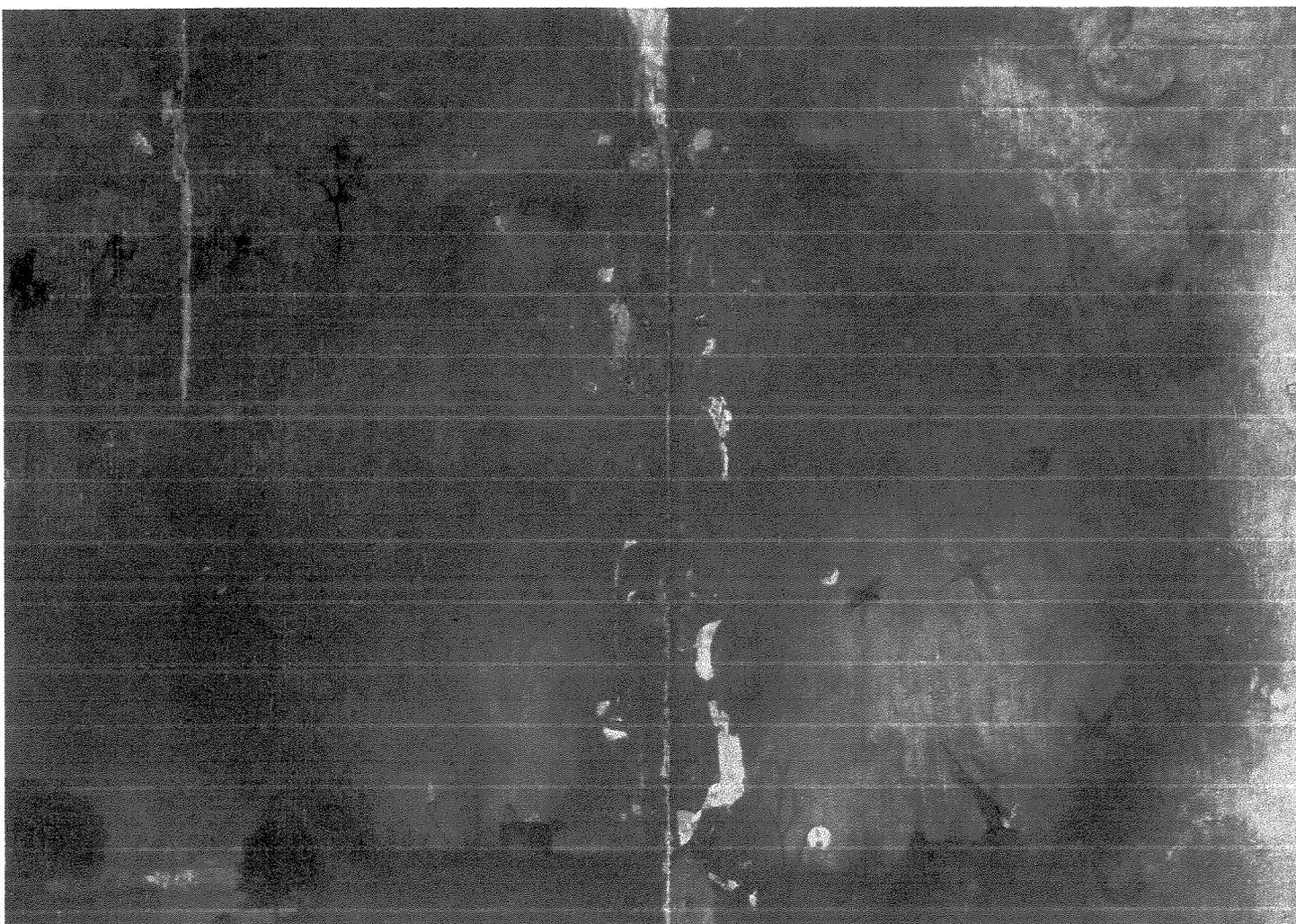


Detalhe da fotografia em preto e branco
(Área A, B / V, VI)



Fotografia da obra “limpa”
(Área E, F, G / I)

Fig.nº11



Fotografia da obra “limpa”
(Área A, B, C / I, II, III)

Fig.nº12



Fotografia em infravermelho
(Área B, C / VIII, IX)

Fig.nº13



Fotografia em infravermelho
(Área C, D / I, II)

Fig. nº14



Fotografia da obra "limpa"
(Área D, E / VIII, IX)



Fotografia da obra "limpa"
(Área E, F / III, IV)

Fig.nº16

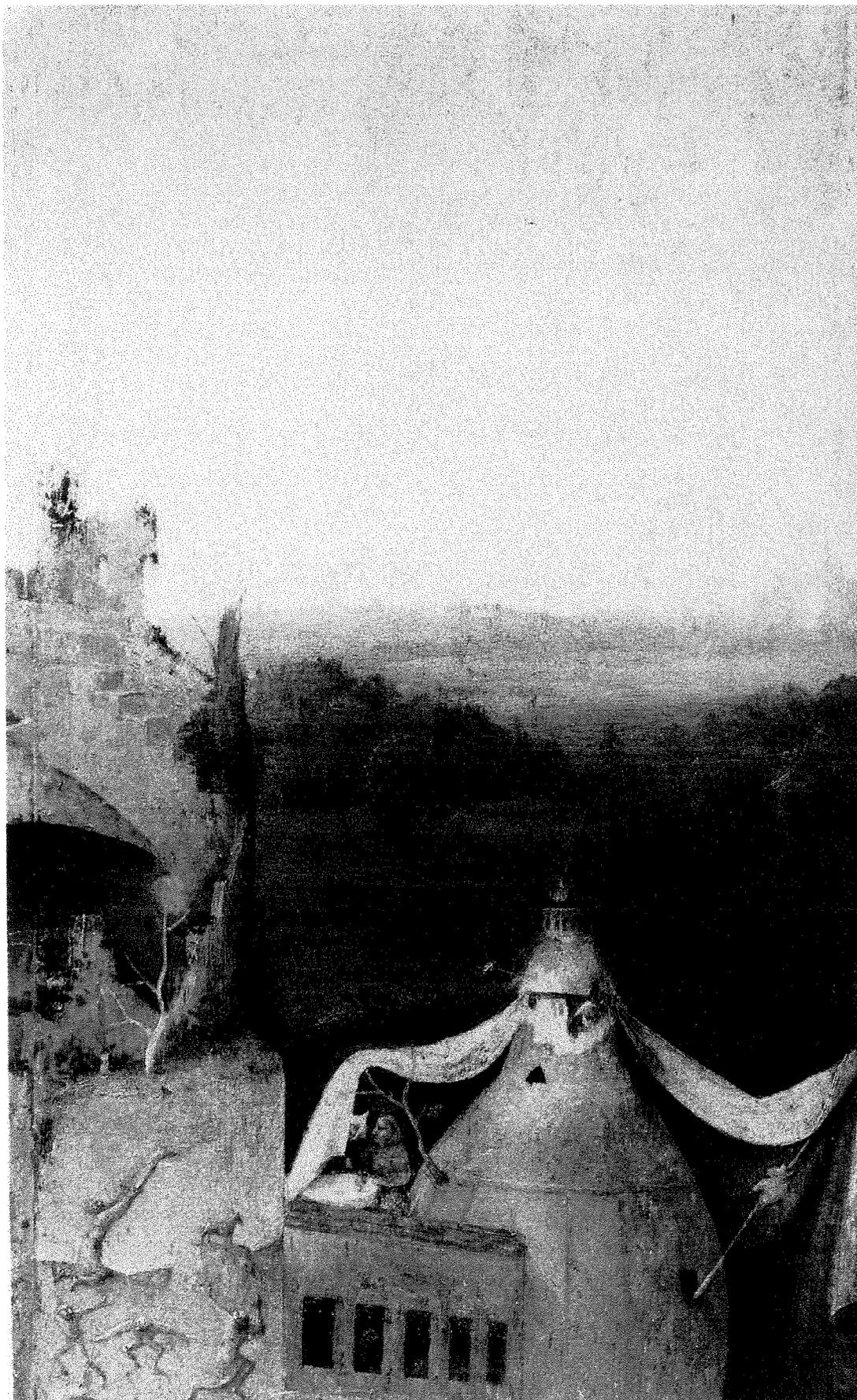


Fotografia da obra “limpa”
(Área E, F, G / VIII, IX)

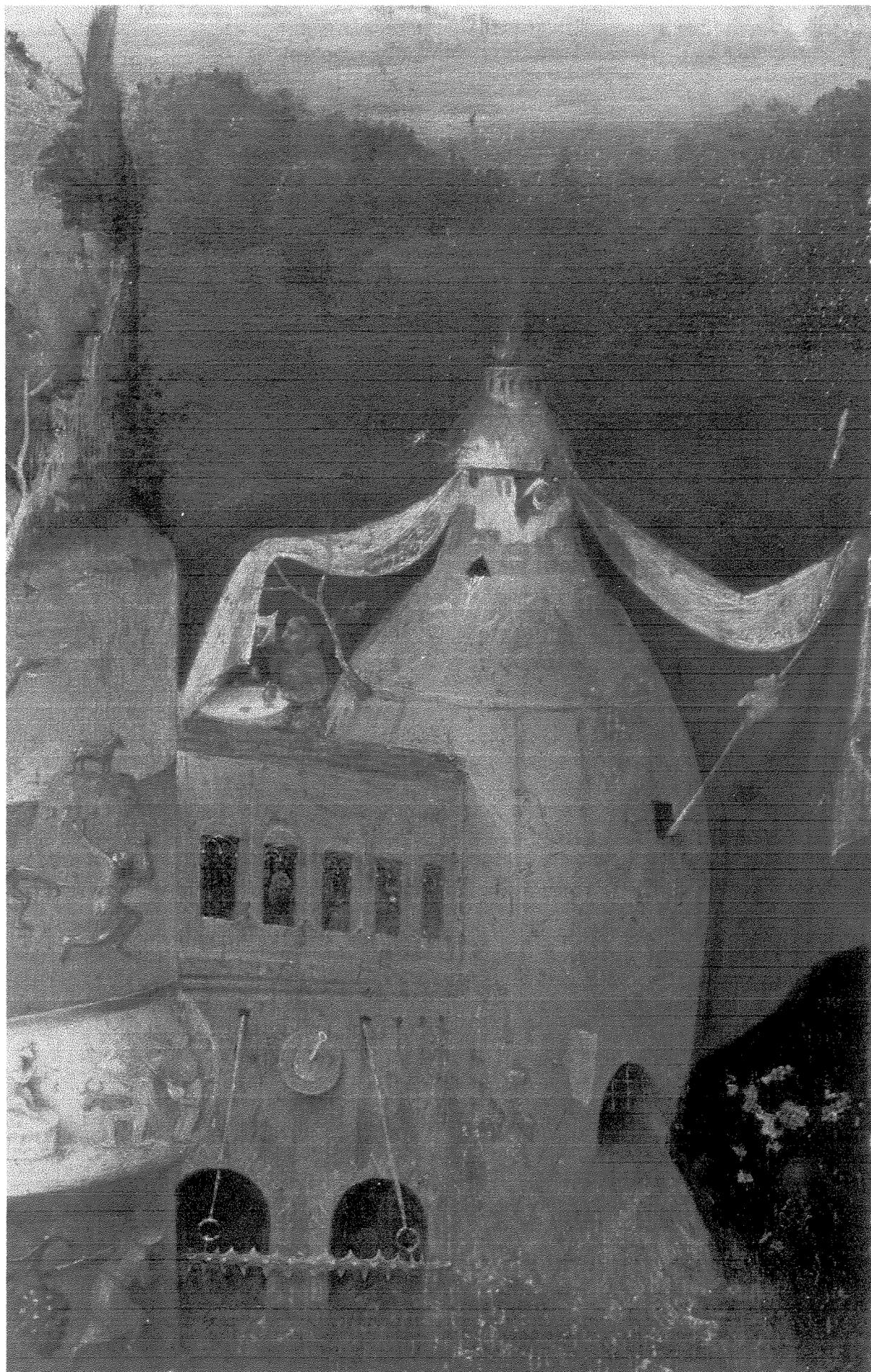
Fig.nº17



Detalhe fotográfico em preto e branco
(Área E, F, G / VIII, IX)



Detalhe fotográfico preto e branco
(Área F, G / III, IV, V)

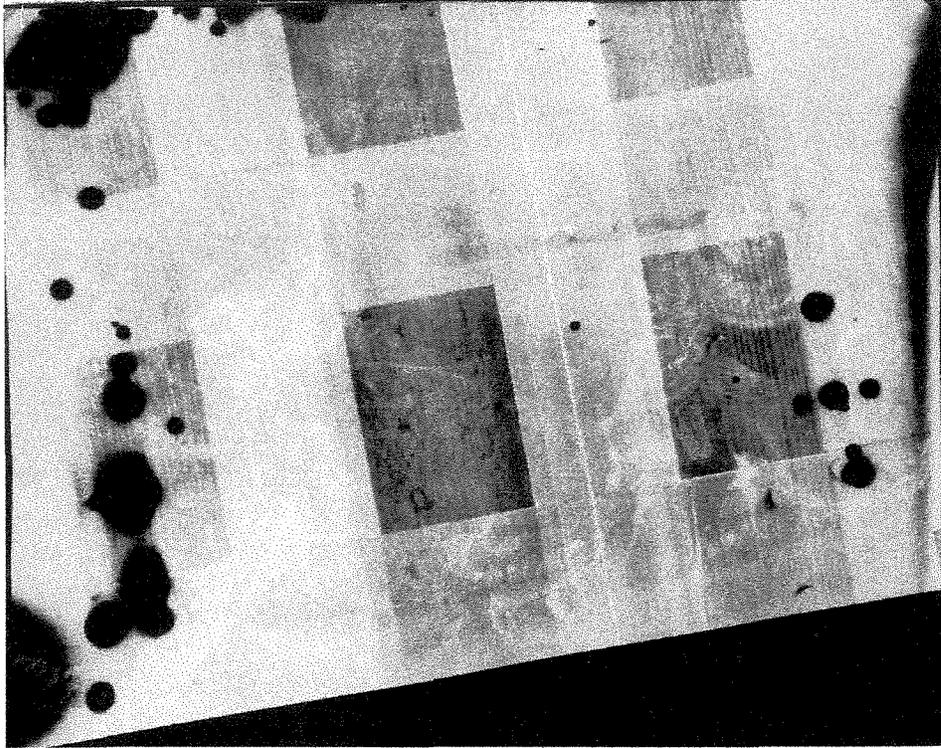


Fotografia da obra “limpa”
(Área G / III, IV, V)



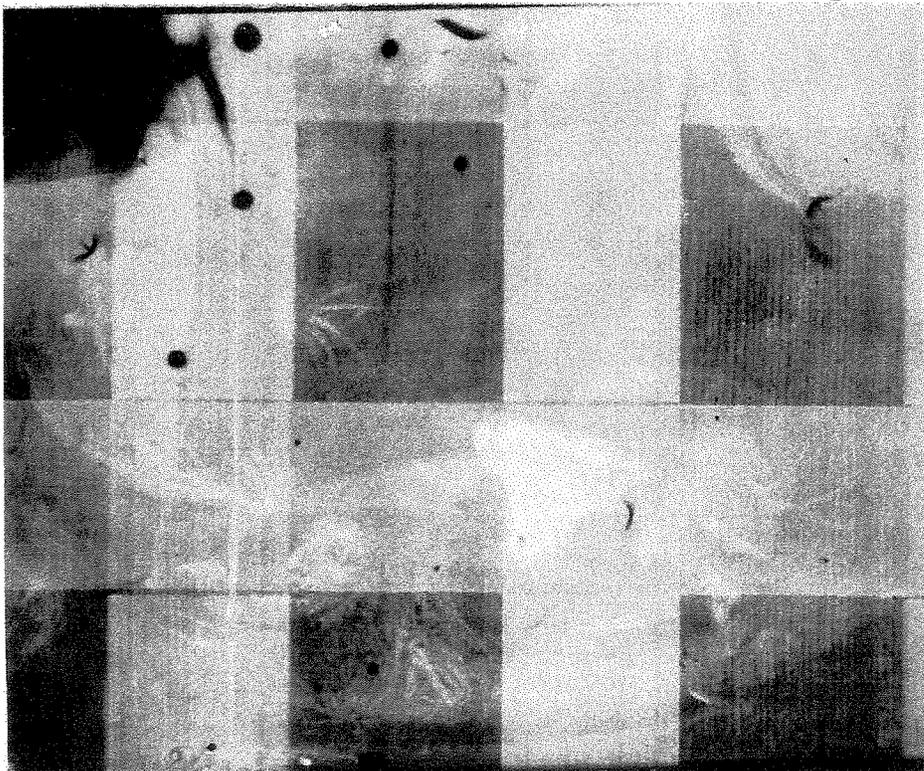
Detalhe fotográfico em preto e branco
(Área E, F, G / V, VI)

Fig.nº21



Fotografia do Raio X
(Área A, B,C / V, VI)

Fig.nº22

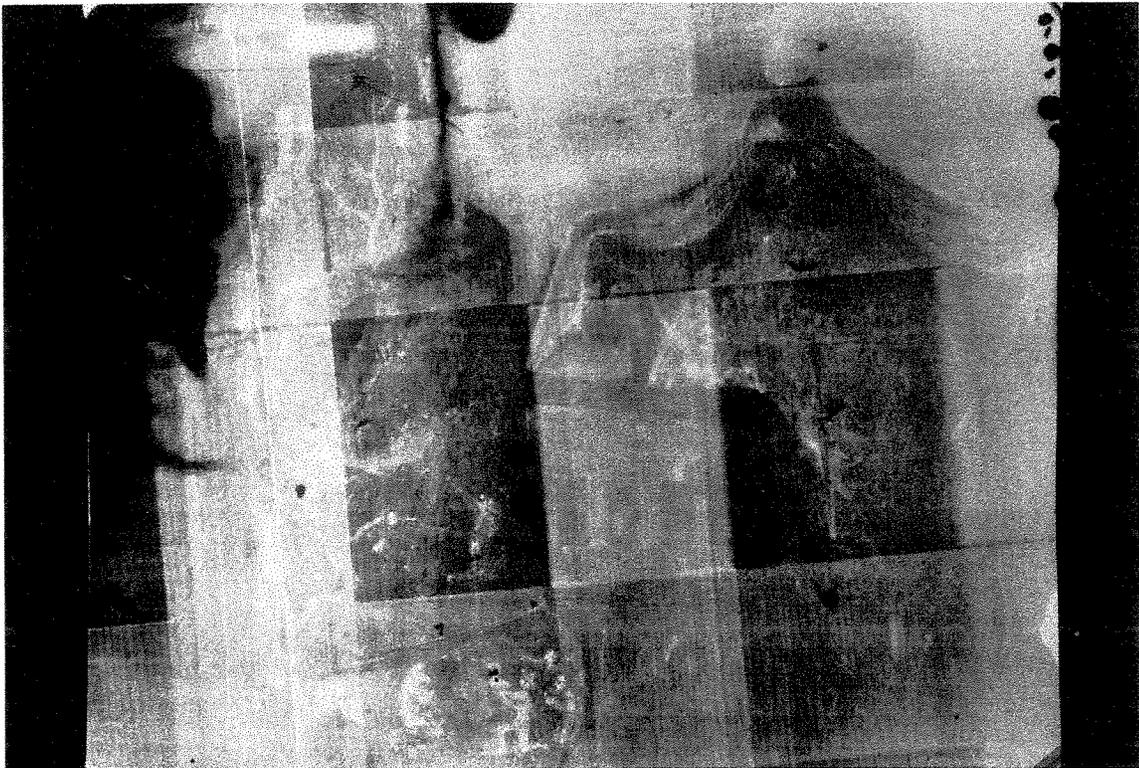


Fotografia do Raio X
(Área F, G / VIII, IX)



Fotografia da obra “limpa”
(Área E / V)

Fig.nº24



Fotografia do Raio X
(Área F, G / IV, V)



Fotografia da obra “limpa”
(Área C, D, E / V, VI)



Fotografia da obra “limpa”
(Área A / IV)

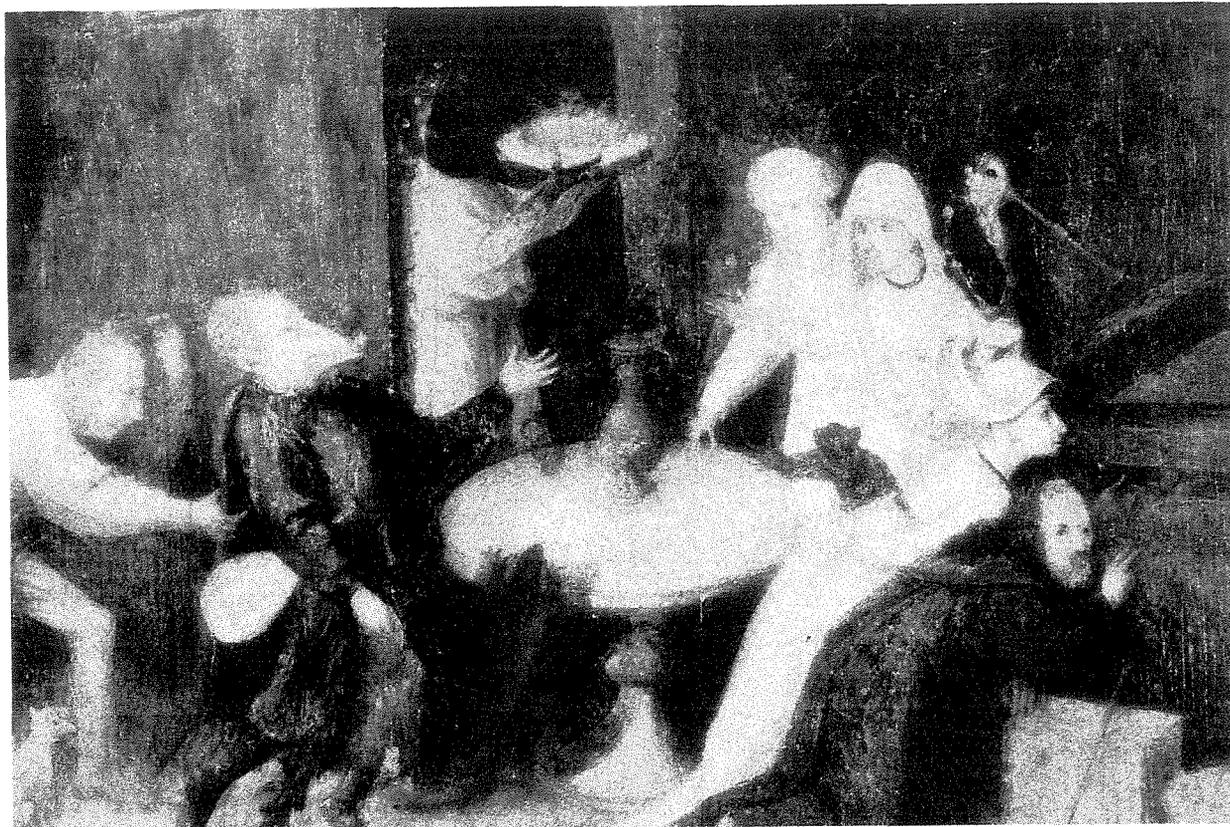
Fig.nº27



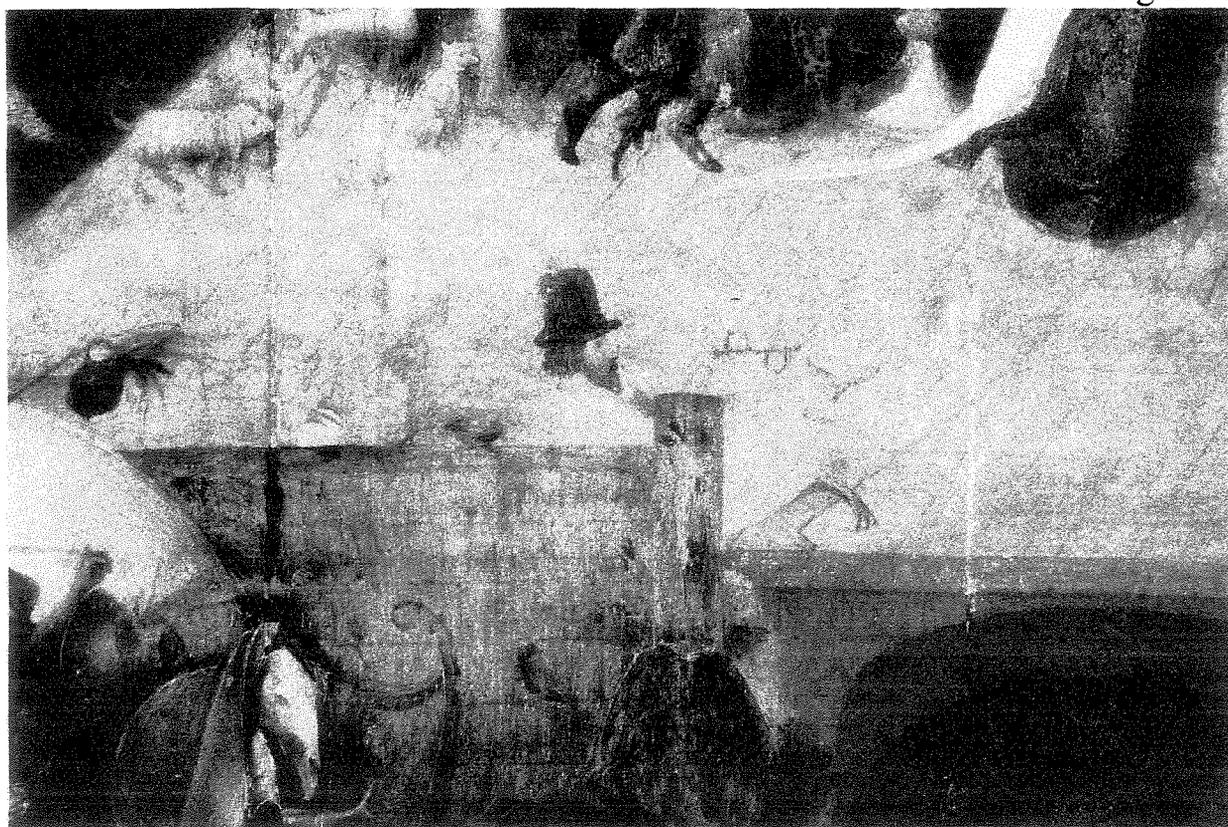
Fotografia a luz rasante
(Área G /IV, V)



Fotografia em infravermelho
(Área C, D, E / V, VI)

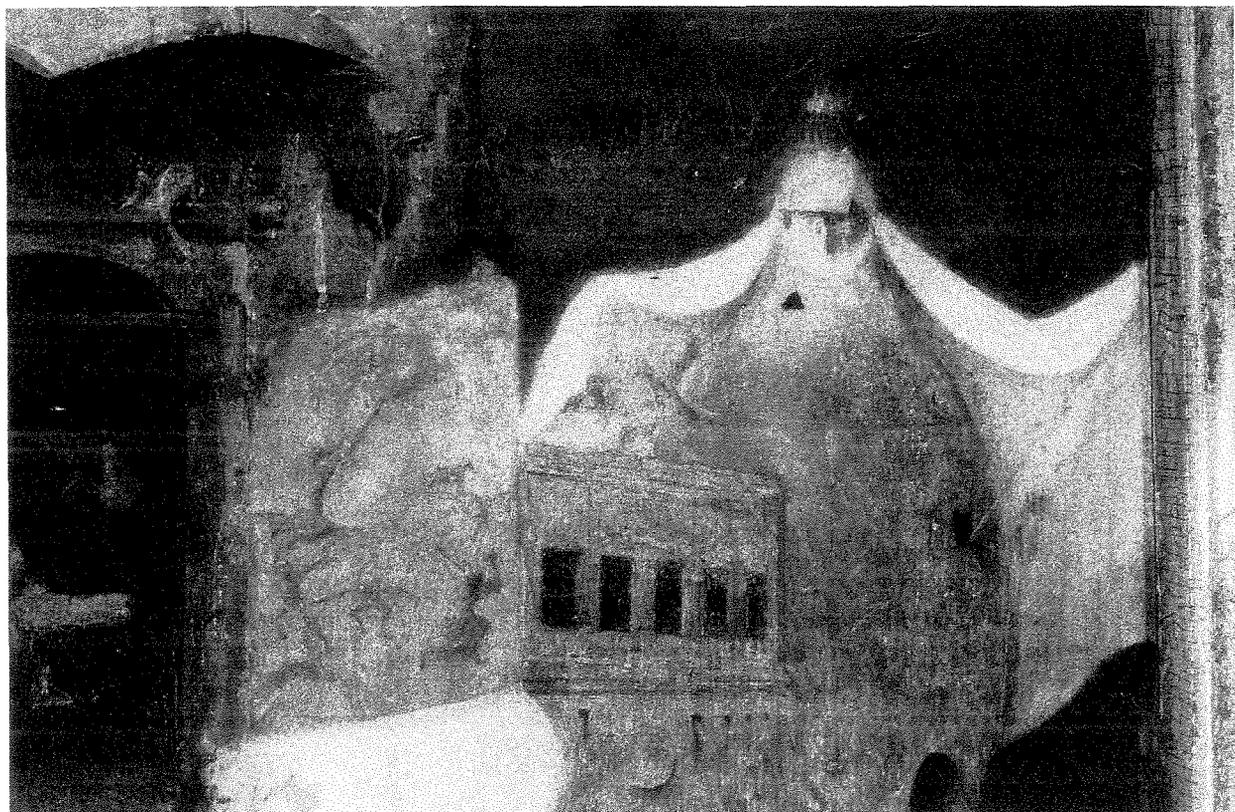


Fotografia em Infravermelho
(Área C, D / V, VI)



Fotografia em infravermelho
(Área B, C, D / VI, VII, VIII)

Fig.nº31



Fotografia em infravermelho
(Área F, G / IV, V)

Fig.nº32



Fotografia em infravermelho
(Área A, B / V, VI)

Fig.nº33



Fotografia em infravermelho
(Área A, B, C / VII, VIII, IX)

Fig.nº34



Fotografia em infravermelho
(Área D, E / VIII, IX))

Fig.nº35



Fotografia em infravermelho
(Área E, F / VII)



Fotografia em infravermelho
(Área F, G / VI, VII)



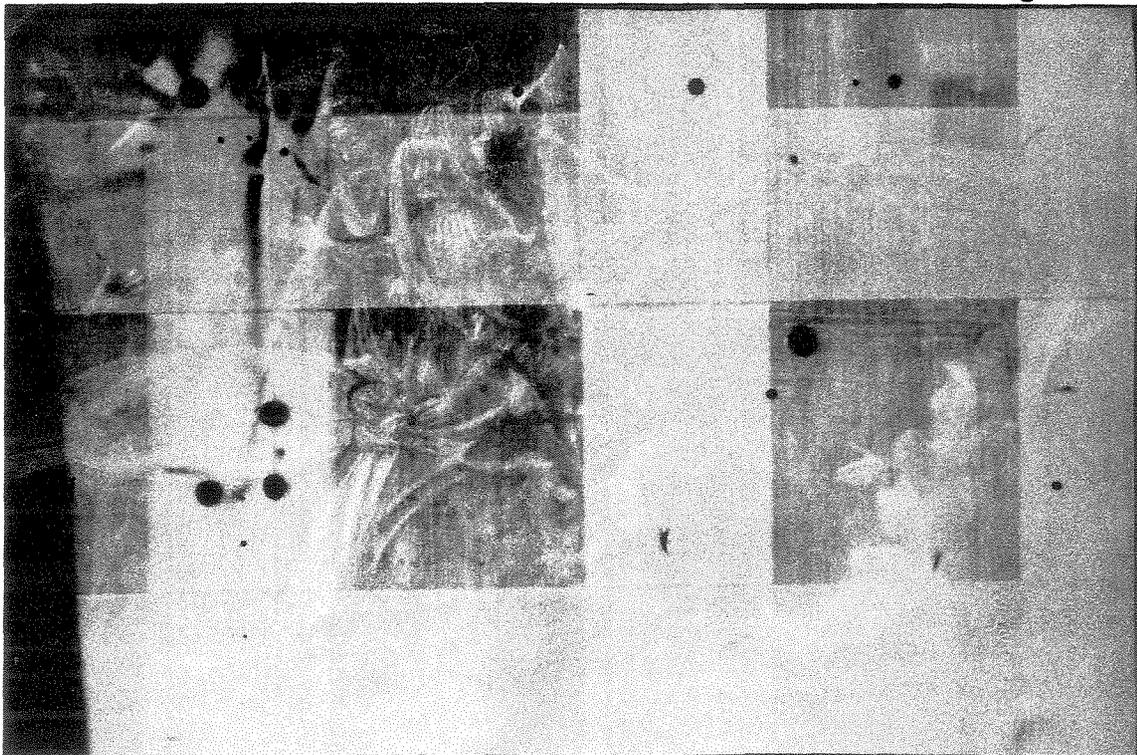
Fotografia em infravermelho
(Área F, G / VI, VII)



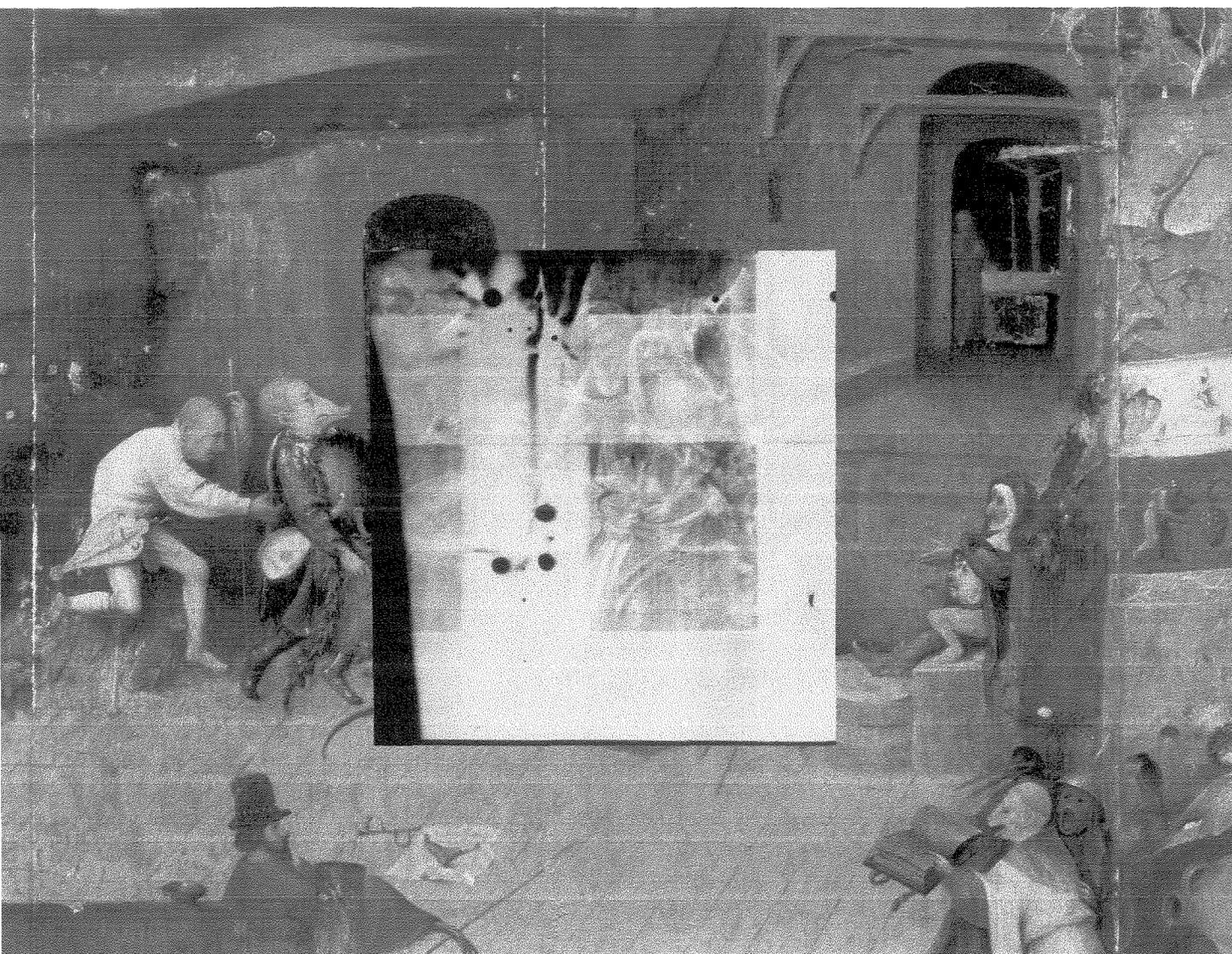
Fotografia da obra "limpa"
(Área F, G / VI, VII)



Fotografia em infravermelho
(Área A, B, C / III, IV, V)

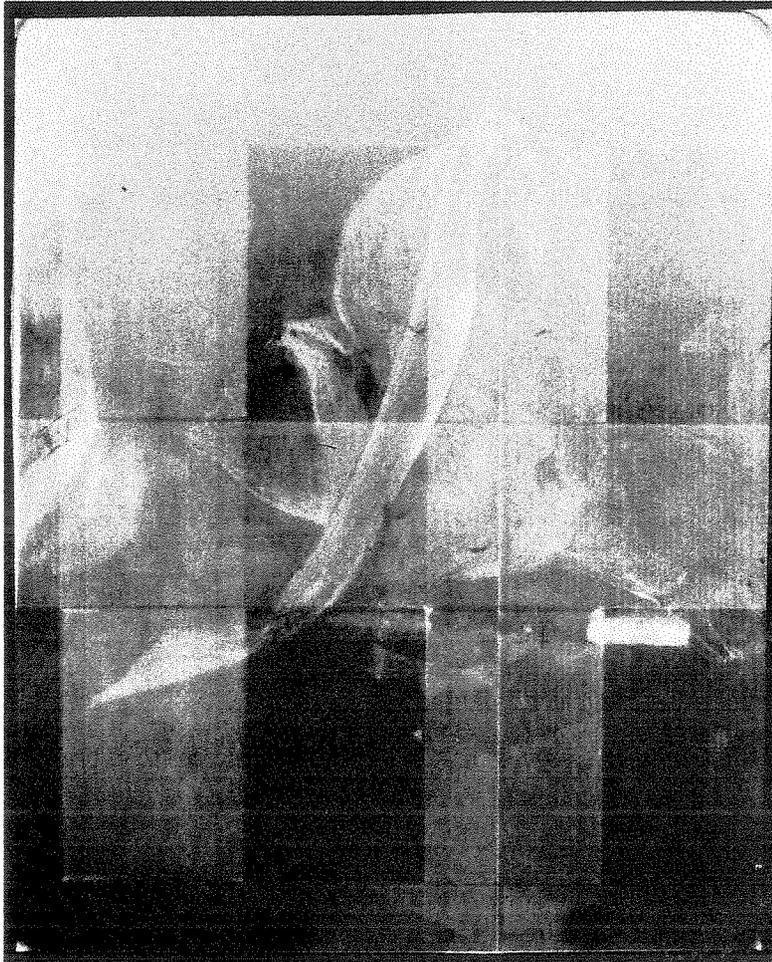


Fotografia do Raio X
(Área D, E / V, VI)

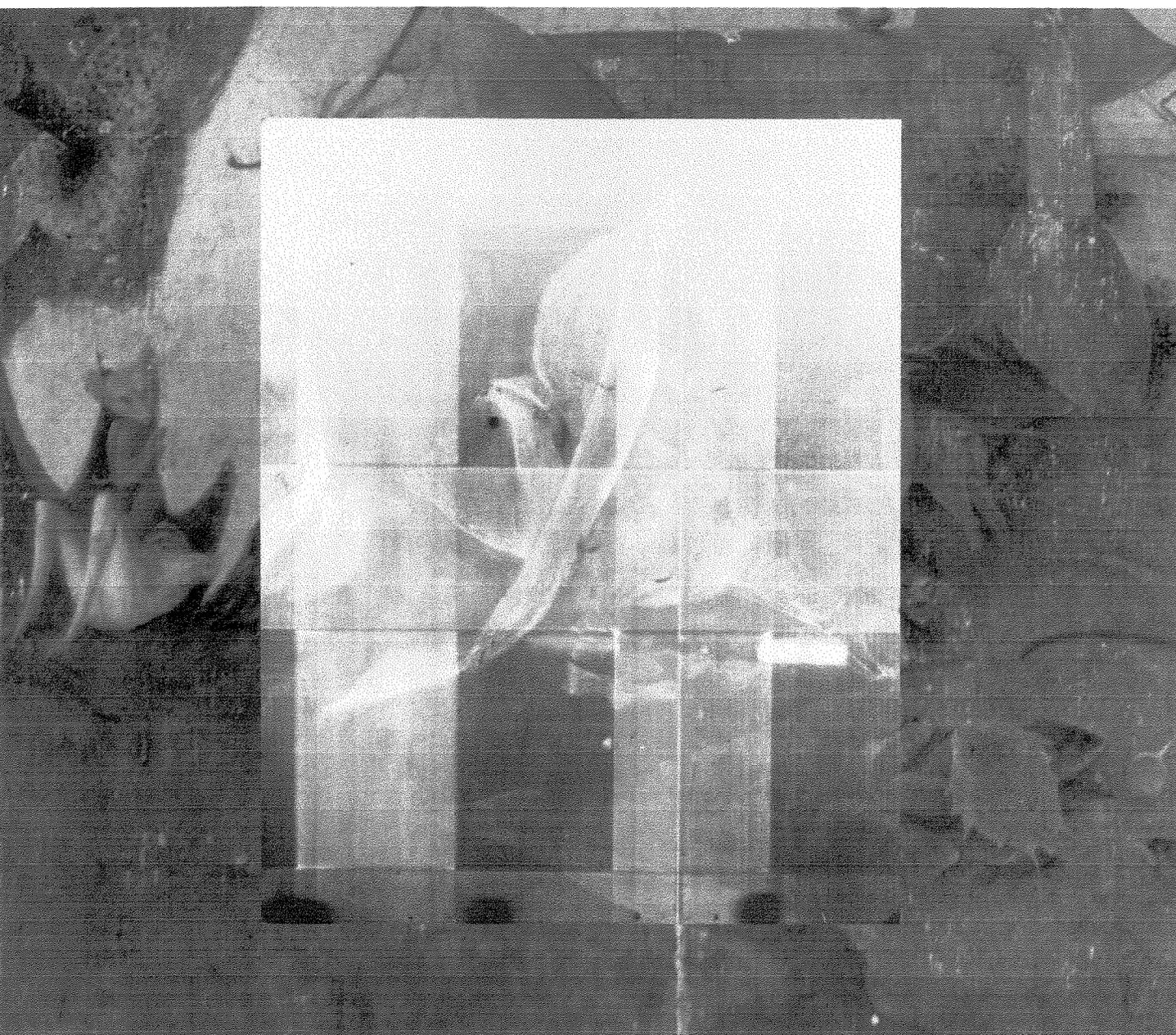


Fotografia da obra “limpa” com inserção da fotografia Raio X
(Área B, C, D, E, F / V, VI)

Fig.nº42



Fotografia do Raio X
(Área B, C / VIII, IX)



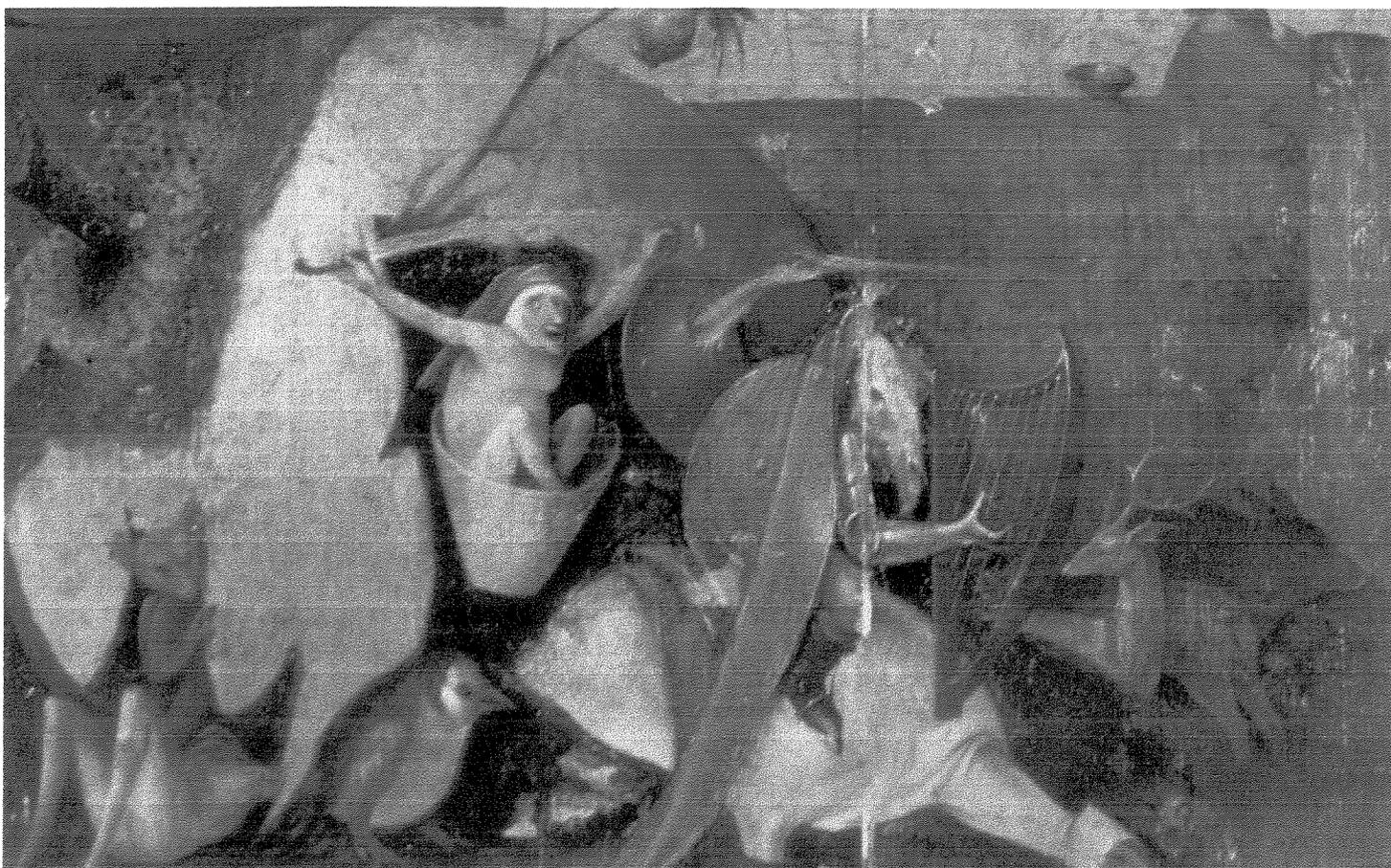
Fotografia da obra “limpa” com inserção da fotografia Raio X
(Área A, B, C / VII, VIII)

Fig.nº44



Fotografia em infravermelho
(Área D, E / V, VI)

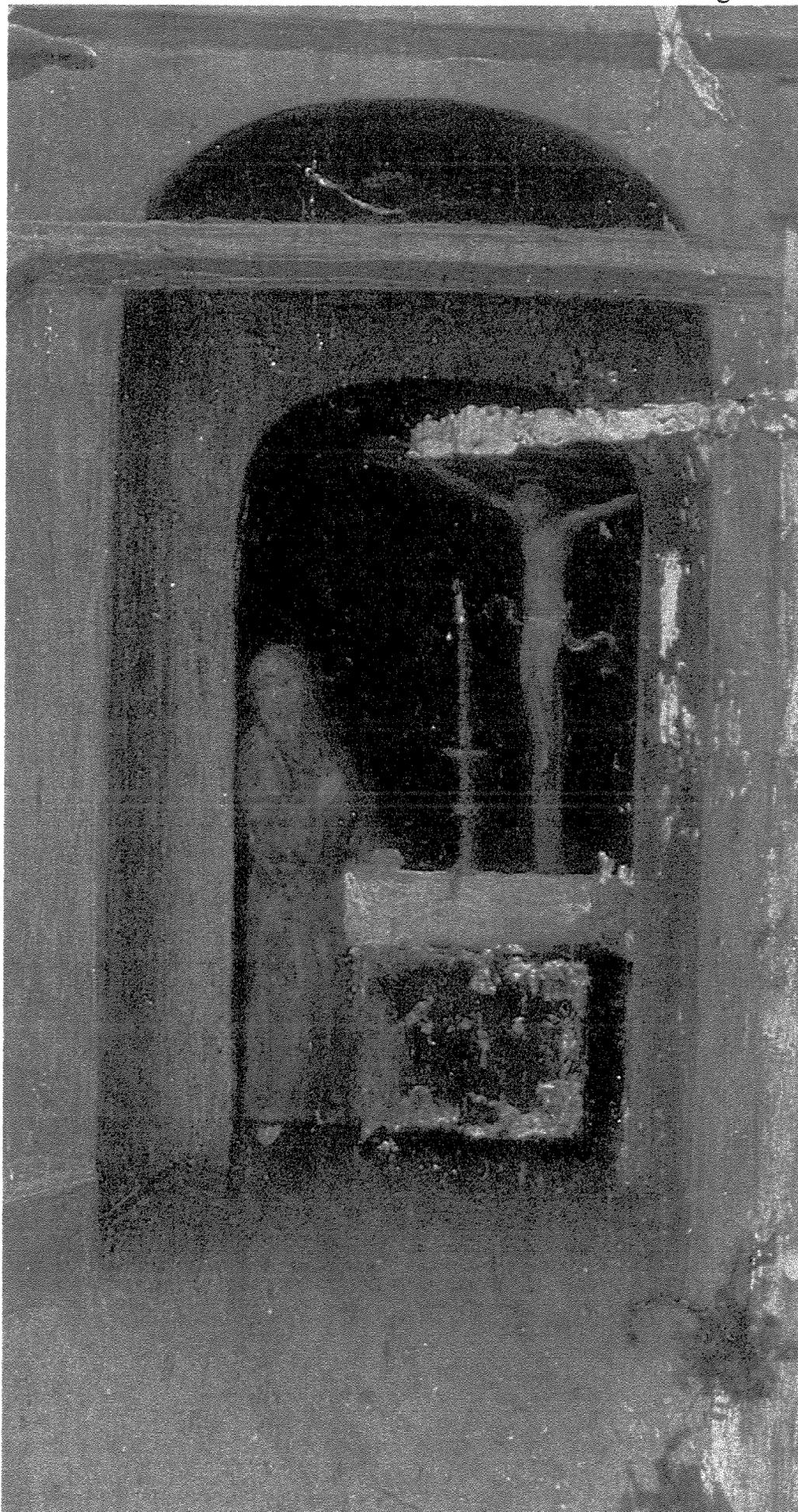
Fig. nº 45



Fotografia da obra “limpa”
(Área A, B / VII, VIII)



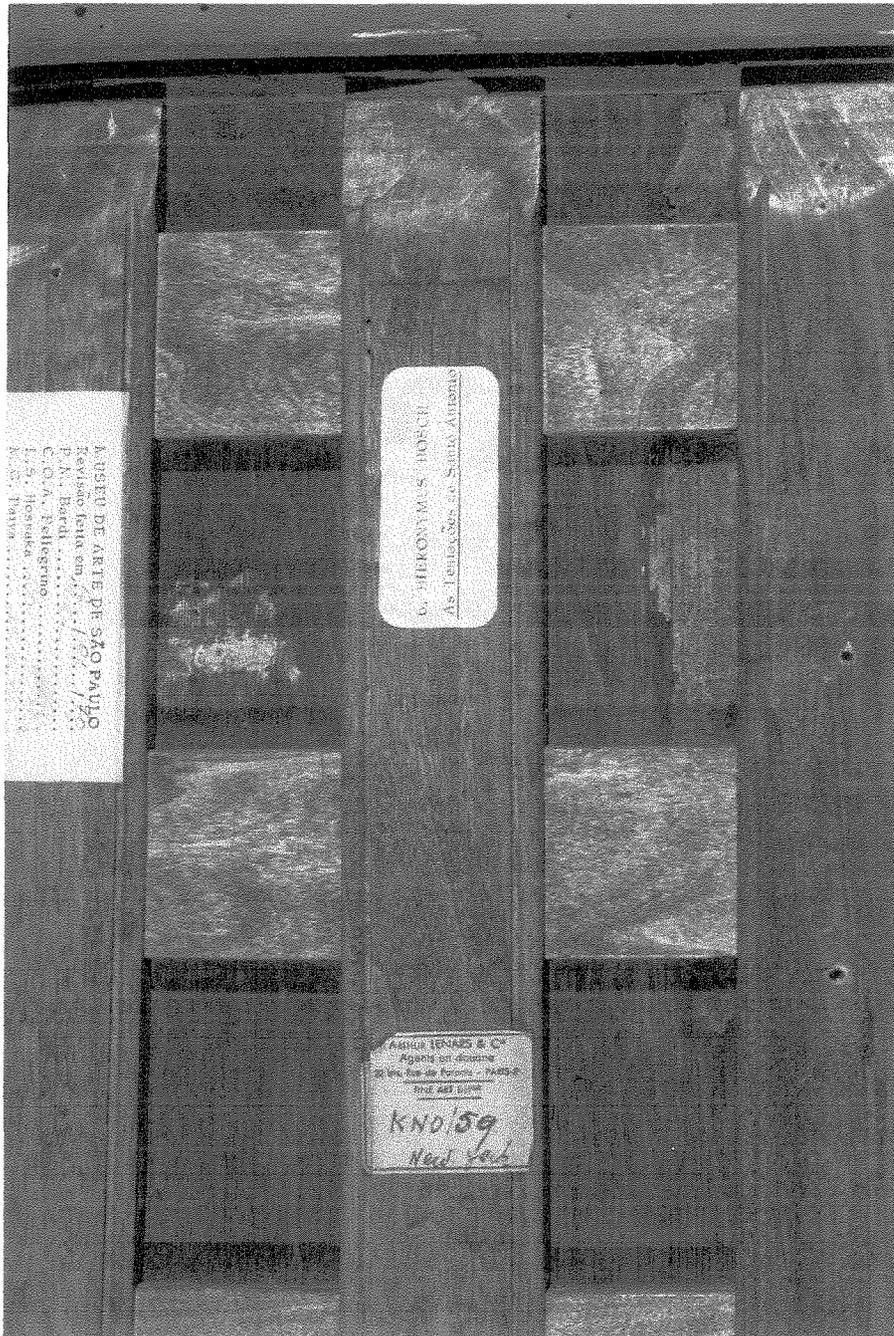
Fotografia da obra "limpa"
(Área E, F / VII)



Fotografia da obra limpa”
(Área E, F, / V)

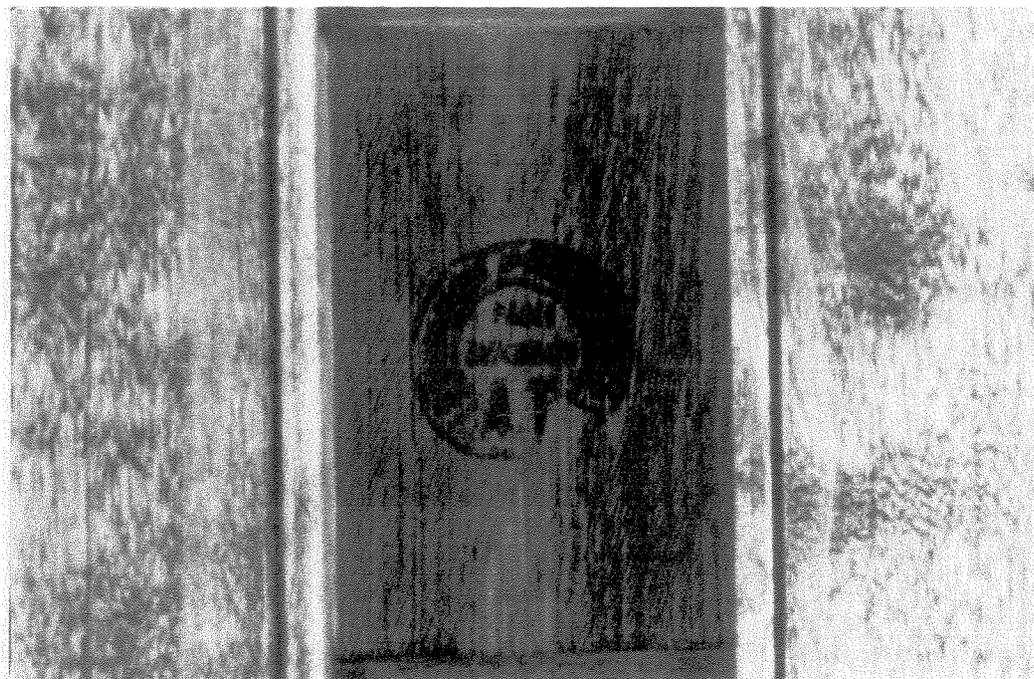
Fotografia do suporte (Luiz Hossaka)
(Área total)

Fig. nº49



Detalhe fotográfico colorido (Luiz Hossaka)
(Área superior à direita da primeira prancha)

Fig. nº50



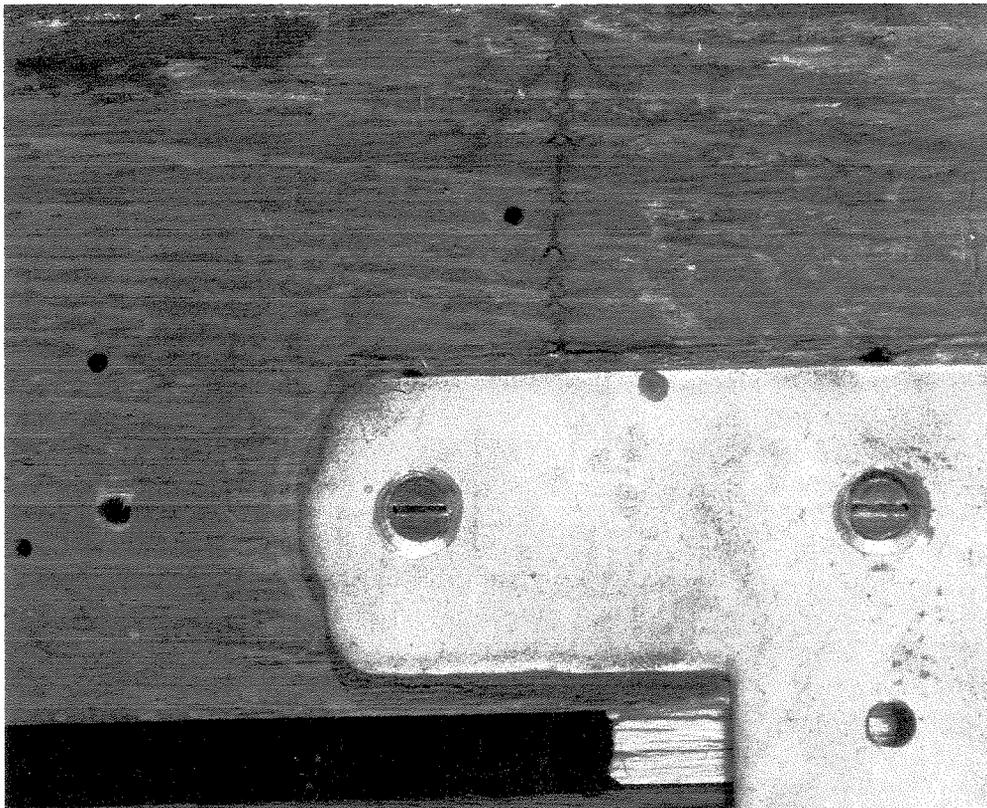
Detalhe fotográfico do suporte (carimbo)

Fig. nº51

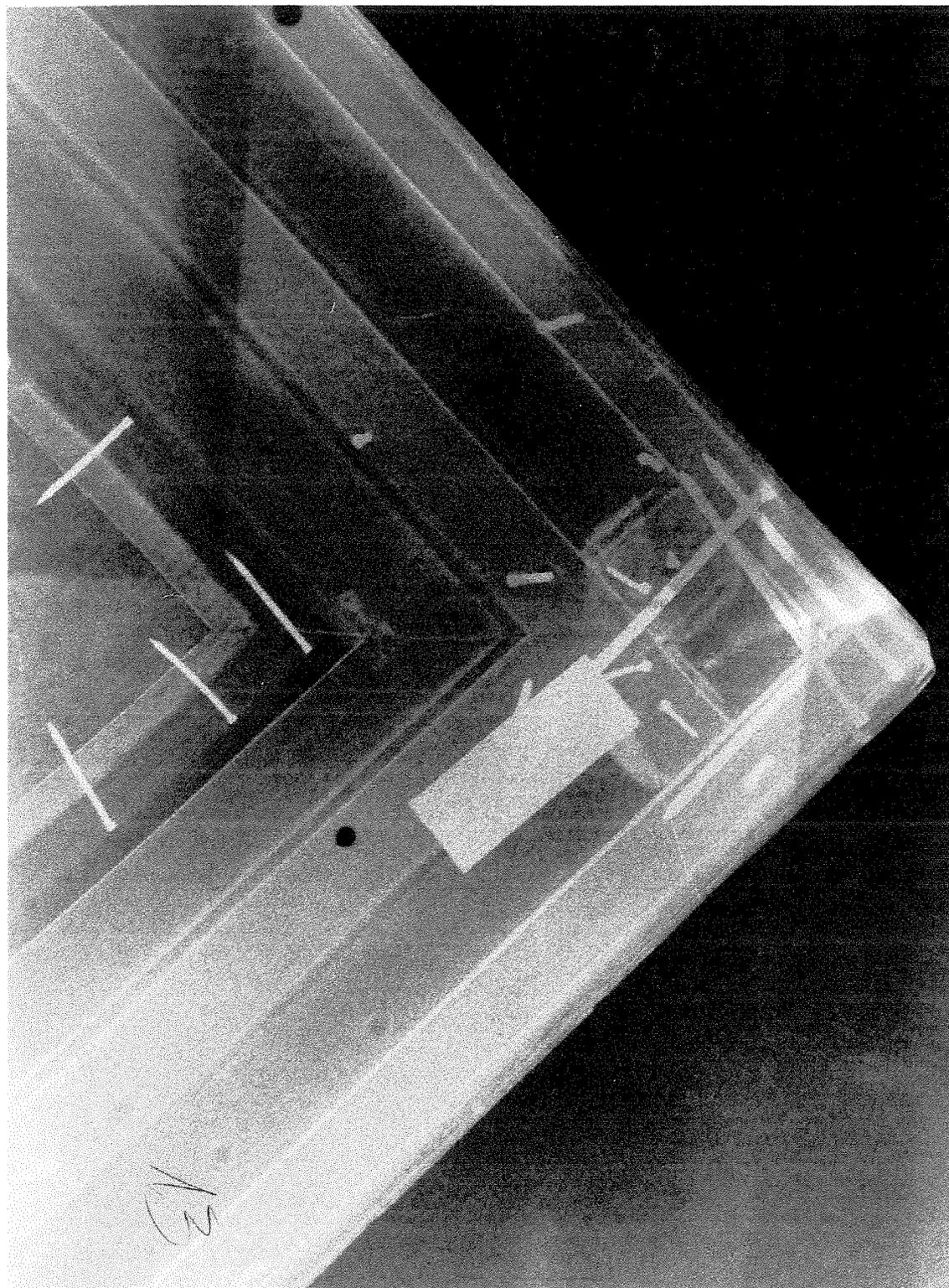


Fotografia colorida antiga

Fig.nº52



Fotografia colorida do reverso da moldura
(Área central)



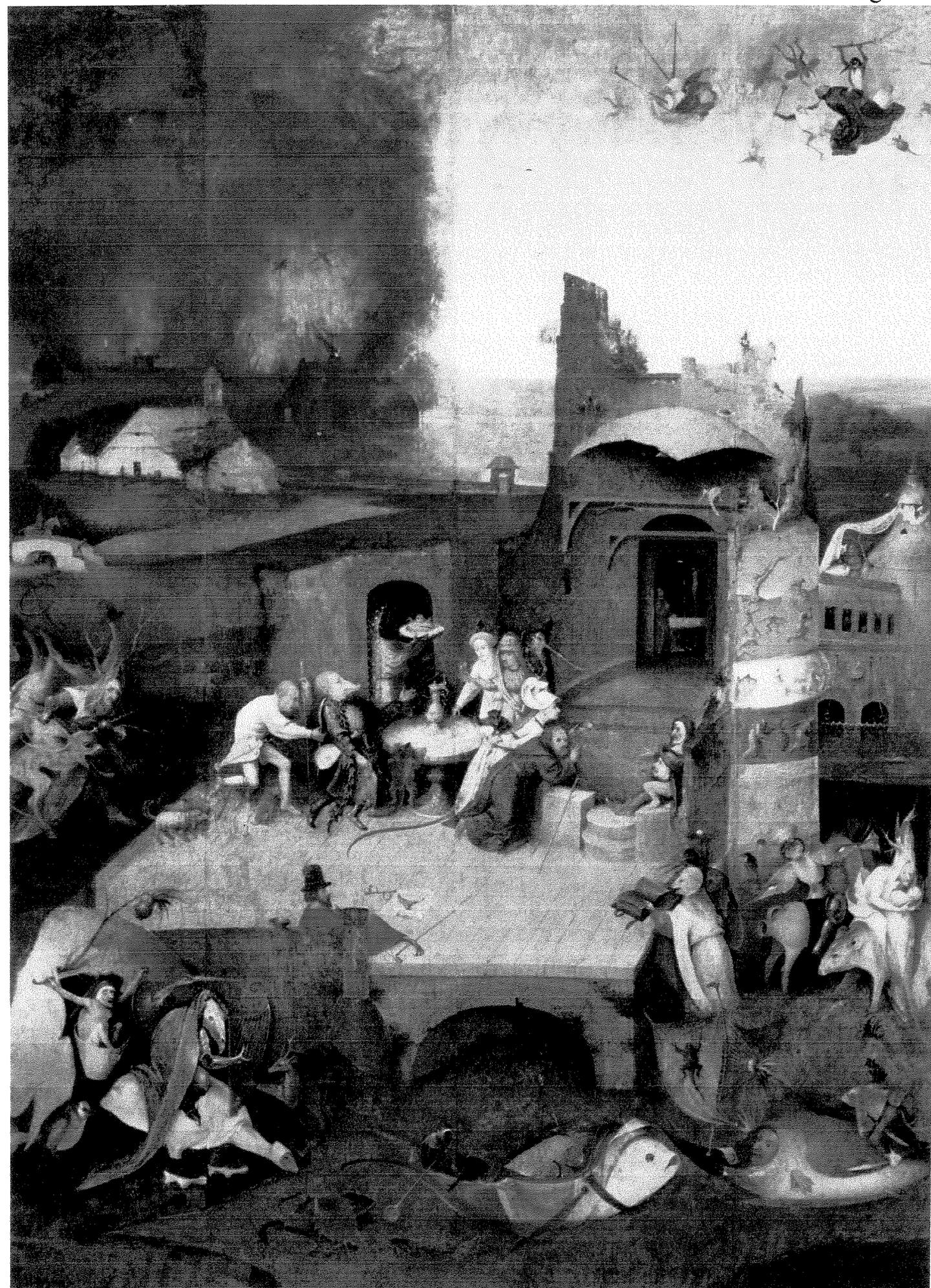
Fotografia do Raio X (moldura)
(Área do canto)



Traços coloridos dos desenhos subjacentes encontrados no painel de Lisboa



Fotografia em preto e branco
Barnes Foundation - Merion - Pennsylvanie - E.U.A.



Estágio atual da obra de Jheronimus Bosch no Brasil - MASP



Obra-prima de Jheronimus Bosch
Museu Nacional de Arte Antiga - Lisboa - Portugal



Fotografia em Infravermelho do painel central da obra-prima de Hieronymus Bosch, *As Tentações de Santo Antão* retirada do livro de M. J. Mendonça: *Documentação de Tratamento – Exame da pintura e do desenho subjacentes in A.A V.V.- Museu Nacional de Arte Antiga. Exposição, Lisboa, 1972.*

documentação exposta:

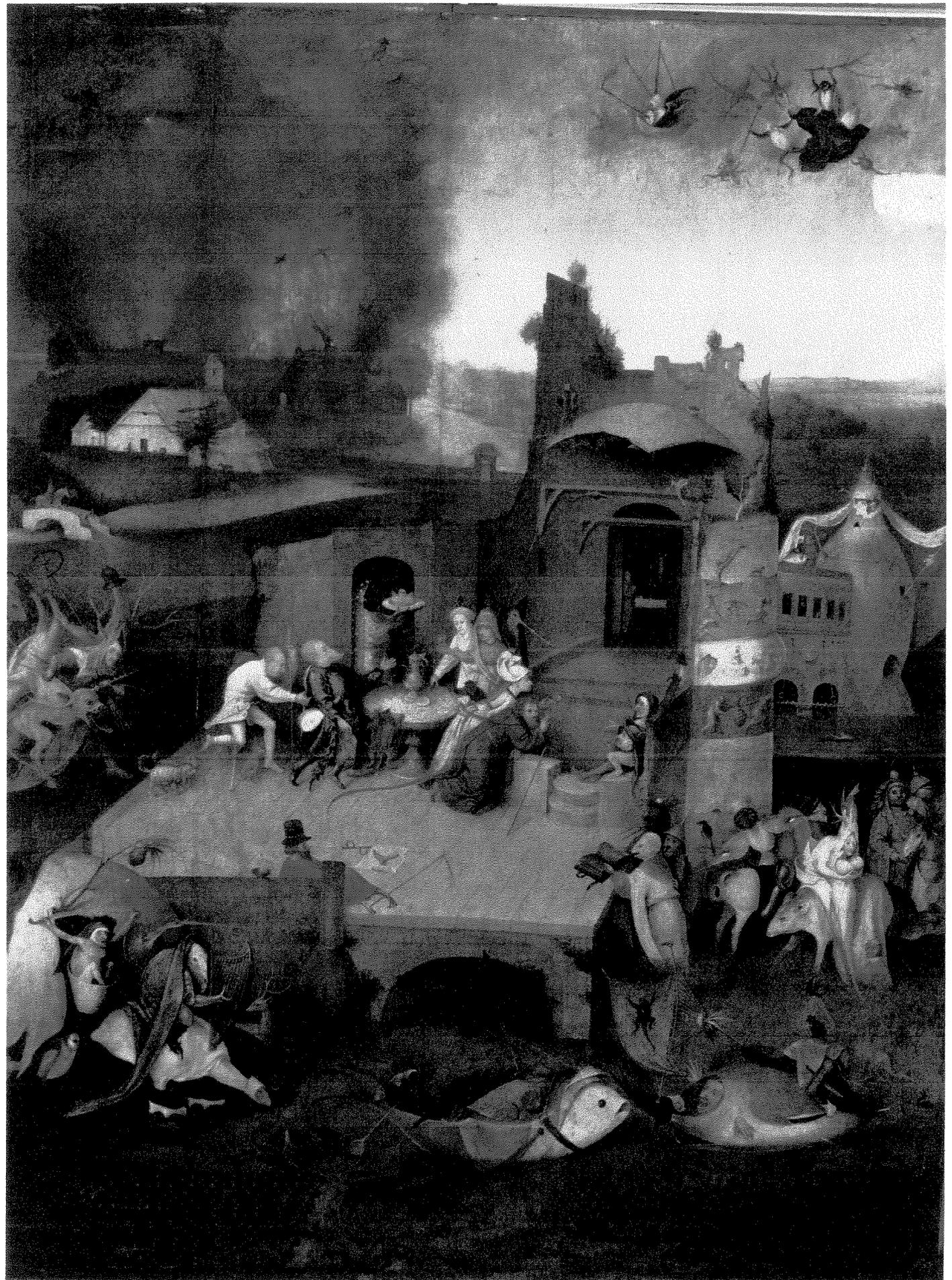
- I.V.* e transparência a cor da zona central, para estudo comparativo com as radiografias da mesma zona.
Verifica-se nesta zona a transparência de um tom vermelho, que corresponde ao panejamento da pintura subjacente
- provas radiográficas (tiragem normal e tiragem por anulação de densidades) da zona central, que permitem verificar a completa finalização e pincelada da pintura subjacente
- duas transparências a cor de cortes feitos nesta zona.

documentation exposée:

- I.R.* et transparence de la zone centrale destinée à l'étude comparative avec les radiographies de la même zone
On vérifie dans la transparence une couleur rougeâtre qui correspond à la draperie de la peinture sous-jacente
- examen radiographique de la partie centrale (tirage normal et par annulation de densités) permettant vérifier la complète finalisation de la peinture sous-jacente
- deux transparences en couleurs des coupes faites dans cette zone

exhibited documentation:

- I.R.* and color transparency of the central area, allowing a comparative study with the X-ray of the same area.
The red tone shown on the transparency corresponds to a drapery in the underlying painting
- X-ray copies (normal printings and maskings) of the central area, showing the completion of the underlying painting
- two color transparencies of cross-sections made of the same area



Obra de jheronimus Bosch quando chegou ao Brasil - Anos 50
MASP



Estágio da obra “limpa” a caminho da restauração - MASP



Detalhe fotográfico colorido da obra na época em que chegou ao Brasil
(Área F / VI, VII)



Detalhe fotográfico colorido da obra “limpa”
(Área F / VI, VII)

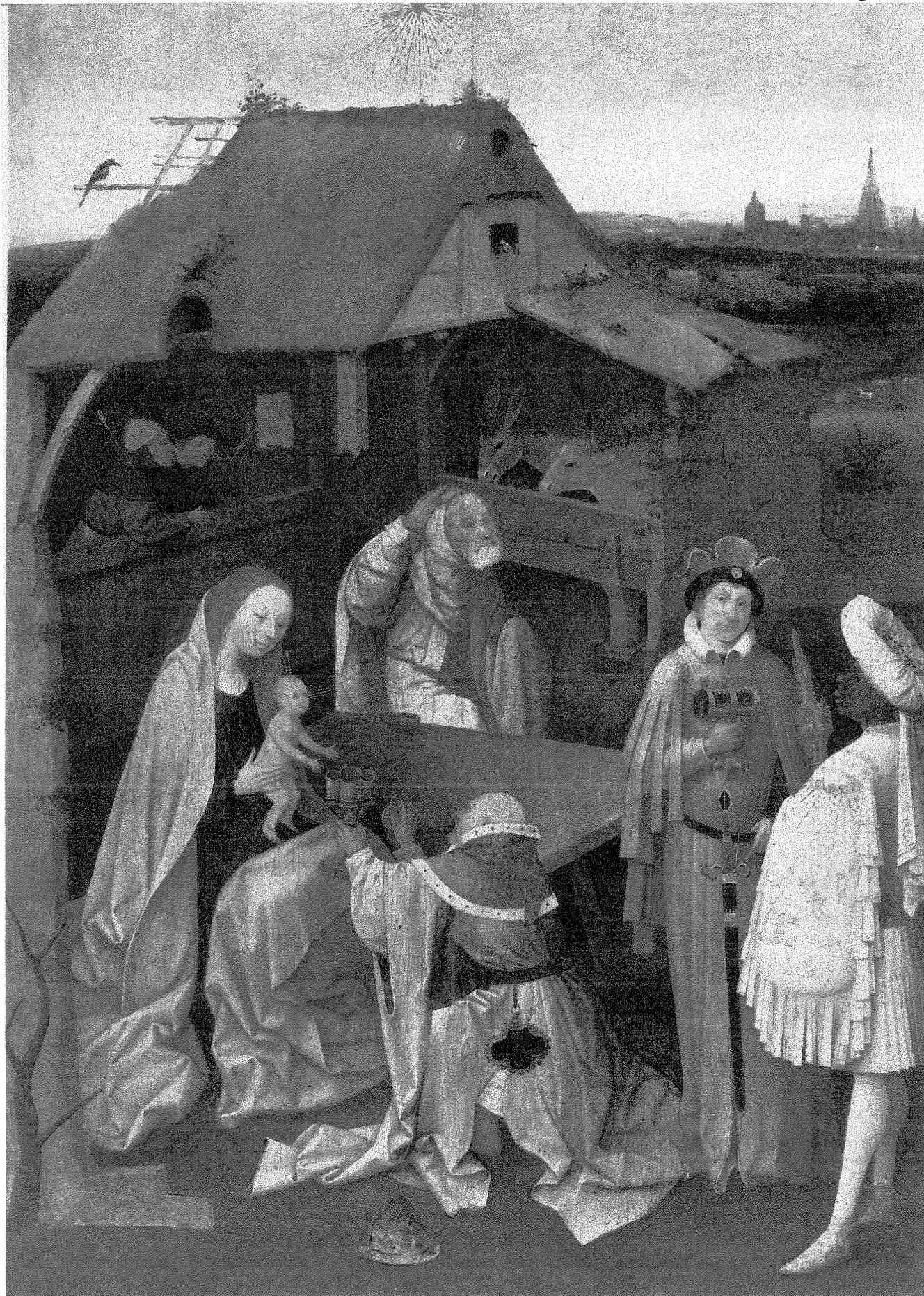


Detalhe fotográfico colorido da obra na época em que chegou ao Brasil-Anos 50
(Área D, E / III, IV)



**Detalhe fotográfico colorido da obra “limpa”
(Área A, B, C, D / III, IV)**

Fig. nº64



Reprodução em cores de Adoração dos Magos (Epifania)
Óleo sobre madeira, 74 x 54 cm
Filadélfia - Philadelphia Museum of Art (Collection John G. Johnson)

VIII - BIBLIOGRAFIA GERAL

- ANGULO, Diego -- Saint Christopher by Hieronymus Bosch--The Burlington Magazine, Vol.LXXXII, 1940.
- ASSUNTO, R.-- La Critica d'Arte nel Pensiero Medioevale, Milano, II , Saggiatore, 1961.
- BALDASS, Ludwig von -- Hieronymus Bosch, Thames and Hudson, London, 1960.
- BALTRUSAITIS, J.-- Réveils et Prodiges - Le gothique fantastique, Armand Colin, Paris, 1955.
- BALTRUSAITIS, J.-- Le Paysage Fantastique au Moyen Age, *L'Oeil- Revue d'Art*, Oct. 1955, n.10, pp18-24.
- BALTRUSAITIS, J.-- Aberrations-Quatre Essais sur la Légende des Formes, Olivier Perrin, Paris, 1957.
- BALTRUSAITIS, J. -- Le Moyen Âge Fantastique, Flammarion, Paris, 1981, 1993.
- BAX, Dirk -- Tentation of St Anthony, translated by M. A Bax-Botha, A A Balkema, Rotterdam, 1979.
- BAX, Dirk -- Hieronymus Bosch. His Picture-Writing Deciphered, Rotterdam, 1979.
- BENESCH, Otto -- H. Bosch and the Thinking of the late Middle Ages, *Konsthistorisk Tidskrift*, 1957.
- BERGMAN, Madeleine -- The Garden of Love--A Neoplatonic interpretation of Bosch's Garden of Early Delights triptych, *Gazette des Beaux-Arts*, Mai-Jun 1990.
- BERGMAN, M. -- Hieronymus Bosch and Alchemy - A Study on the St. Anthony Triptych, *Acta Universitatis Stockholmiensis. Stockholm Studies in History of Art*, xxxi, Västervik, 1979.
- BERTRAND, C. -- L'Adoration de Mages d'Anderlecht attribuée à Jérôme Bosch, *Revue des Archéologues et Historiens d'Art de Louvain*, XVIII, 1985.
- BLONDÉ, B. e Vlieghe, H. -- The Social Status of Hieronymus Bosch, *The Burlington Magazine*, n.1039, october, 1989, pp.699,700.
- BOCZKOWSKA, A. -- The Lunar Symbolism of the Ship of Fools by Hieronymus Bosch, *Oud Holland*, Jaargang, LXXXVI, n.231, part 2-3, 1971.
- BOCZKOWSKA, A -- The Crab, the Sun, the Moon and Venus, *Oud Holland*, Jaargang, vol.91, 1977, n.4.
- BOER, J.R.J.VAN ASPEN-- An introduction to the scientific examination of paintings, Scientific Examinations of Early Netherlandish Painting-Applications in Art History, Fibula-Van Dishoeck, Bussum, 1976.
- BOON, K. G. -- Hieronymus Bosch, *The Burlington Magazine*, Vol.CX, Jan-Dec, 1968, pp.157-158.
- BOON, K. G. -- Hieronymus Bosch, *The Burlington Magazine*, V.CII, 1960, pp. 457-458.
- BOSING, Walter -- Hieronymus Bosch-cerca de 1450-1516-Entre o Céu e o Inferno, Benedikt TaschenVerlag, 1991,(trad. Casa das Línguas Lda).
- BOZA, Jaime -- El Simbolismo Alquímico en la Pintura de Ieronimus Bosch, *Humanitas*, revista de la Facultad de Filosofía y Letras , Universidad Nacional de Tucuman, vol.XV, 1962, pp.135-143
- BRAND PHILIP, L. -- The Prado Epiphany by Jerome Bosch, *The Art Bulletin*, vol. XXXV, n.4, december, 1953
- BRANS, J.V.L. -- Hieronymus Bosch (El Bosco) en el Prado y en el Escorial, Ediciones Omega, Barcelona, 1948.
- BRION, M. -- Bosch, Goya et le fantastique, Bordeaux, 1957.
- BUSSAGLI, Mario -- Bosch, Art Dossier, Giunti, Firenze, n.21, 1988.
- CABRAL, J. M. P. -- Exame Científico de Pinturas de Cavalete, *Colóquio/Ciências*, n.16, fev.1995, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa.
- CAHIER, C. -- Nouveaux Mélanges d'Archéologic, d'Histoire et de la Littérature sur le Moyen Âge, Paris, 1874, vol. I.
- CALAS, Elena -- D for Deus and Diabolus. The Iconography of Hieronymus Bosch, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, v.27, 1968/69, pp. 445-454.

- CAMESASCA, Ettore -- Da Raffaello a Goya...da Van Gogh a Picasso"-50 dipinti dal Museu de Arte di San Paolo del Brasile, Gabriele Mazzotta Edizioni, Milano, 1987.
- CAMESASCA, Ettore -- Trésors du Musée d'Art de São Paulo: de Raphael a Corot (I), Fondation Pierre Gianadda, Martigny, 1988.
- CAMP, G. van -- Autonomie de Jérôme Bosch, et récentes interprétations de ses oeuvres, *Bulletin des Musées Royaux des Beaux Arts*, 3, 1954, pp. 131-148.
- CAMP, G. van -- Une Tentation de saint Antoine à rattacher à l'oeuvre de Jérôme Bosch, *Revue Belge d'Archéologie et d'Histoire de l'Art*, 24, 1955, pp.29-38.
- CHAILLEY, J. -- Jérôme Bosch et ses symboles - Essai de décryptage, Academie Royale de Belgique, Mémoires de la Classe des Beaux Arts Collection in 4*, 2*serie,t.XV, fasc.L, 1978.
- CHASTEL, A. -- La tentation de St. Antoine ou le songe du mélancolique, *Gazette des Beaux-Arts*, XV, 1936, pp. 218-229.
- CHASTEL, André -- The Age of Humanism -- Europe 1480-1530, trans. for Thames and Hudson, London, 1963.
- CHÂTELET, Albert -- Les Primitifs Hollandais -- La peinture dans les Pays-Bas du Nord au XVe siècle, Office du Livre, Fribourg (Suisse), 1980.
- CINOTTI, M. -- Tout l'Oeuvre Peint de Jérôme Bosch, Paris, Les Classiques de l'Art Flammarion, 1967.
- COCKERREK Sydney C. -- Two Pictorial Lives of st. Anthony the Great, *The Burlington Magazine*, vol.LXII, January-June, 1933, pp.58-67.
- COMBE, J. -- Hieronimus Bosch, Pierre Tisné, s.d., Paris.
- COMBE, J. -- Sources alchimiques dans l'art de Jerome Bosch, *L'Amour de l'art XXVI*, 1946, pp. 30-35.
- COREMANS, P. -- L'Agneau Mystique au Laboratoire - Examen et traitement. (Les Primitifs flamands, 2), Anvers, 1953.
- CUTTLE, Charles D. -- Witchcraft in a work by Bosch, *Art Quarterly*, XX, n.2, 1957.
- CUTTLE, Charles D. -- The Lisbon Temptation of St. Anthony by Jerome Bosch, *The Art Bulletin XXXIX*, march, 1957, pp.109-126.
- CUTTLE, Charles D. -- Bosch and the Narrenchiff - A Problem in Relationships, *The Art Bulletin*, vol.LI, Sep.1962, n.3, pp.272-300.
- DELEVOY, R. L. -- Bosch, Editions d'Art Albert Skira, Genève, 1960.
- DENVIR, Bernard -- A Sheet of Drawings by Jerome Bosch at Oxford, *The Burlington Magazine*, Jan-Dec., 1945, numbers DII-DXIII, pp.121-122.
- DIXON, Laurinda S. -- Bosch's Garden of Delights Triptych: Remnants of a Fossil Science, *The Art Bulletin*, n. 1, v. LXIII, March, 1981.
- DRUCE, G. -- Medieval Bestiaries and Their Influence on Ecclesiastical Decorative Art, *Journal of the British Archaeological Association*, December, 1919, pp.40-82.
- DORFLES, G. -- Bosch, Milano, 1954.
- ECO, Umberto -- Arte e Beleza na Estética Medieval, Coleção Dimensões, Editorial Presença, Lisboa, 1989.
- FARIES, M. -- Infrared Reflectography, The Collections of the National Gallery of Art (Washington), Systematic Catalog, Early Netherlandish Painting, a cura de J.C.Hand et M.Wolff, Washington, 1986.
- FARIES Molly -- Underdrawings in workshop production of Jan van Scorel--A study with infrared reflectography, *Scientific examination of early Netherlandish Painting-Applications in Art History*, Fibula-Van Dishoeck, Bussum, 1976.
- FIERENS, P. -- La tradition du fantastique en Belgique, *Les Arts Plastiques*, juin, 1954, pp. 5-20.
- FLORISOONE, M. -- J. Bosch et les Primitifs Néerlandais à Rotterdam, *L'Amour de l'art*, 1936, p. 302.

- FRÄNGER, W. -- Le tentazioni di sant'Antonio (com monografia introdutiva de M. Cacciari, "Il mutus liber di Hieronymus Bosch, Milano, 1981).
- FRÄNGER, Wilhelm -- The Millennium of Hieronymus Bosch, Faber and Faber Limited, London, 1952.
- FRIEDLÄNDER, Max J. -- Early Netherlandish Painting, Vol. V, La Connaissance, Brussels, trad. Heinz Worden.
- FRIEDLÄNDER, Max J.-- On Art and Connoisseurship, London, 1943.
- FRIEDLÄNDER, Max J.-- From Van Eyck to Bruegel, Phaidon Press, London, 1956.
- GAUFFRETEAU-Sévy, M. -- Hieronymus Bosch, el Bosco, 3ed. Madrid, 1973.
- GERLACH (le Père) O.F.M. C.A.P. -- Les Sources pour l'Étude de la vie de Jérôme Bosch, *Gazette des Beaux Arts LXXI, Février, 1968*.
- GERLACH (P.) -- Jheronimus Bosch --S'Hertogenbosch's Gravenhage, 1988, p.105 et suite (BRX II 9156).
- GERLACH (P.) O F M Cap. -- De Temptatie van St. Antonius te Antwerpen afkomstig uit 's-Hertogenbosch", Jaarboek, Koninklijk Museum voor schone Kunsten Antwerpen, 1968.
- GIBSON, Walter S. -- Hieronymus Bosch The World of Art Library--Artists--Thames and Hudson, London, 1973.
- GIBSON, Walter S. -- Bosch's Boy with a whirlig--some iconographical speculation, *Simiolus (Utrecht) VIII, 1975/6, pp.9-15* (IRPA---REP246).
- GOMBRICH, E.H. -- Bosch's Garden of Earthly Delights--A Progress Report, *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, v. 32, 1969, pp.162-170.
- GOSSART, Maurice -- Jérôme Bosch--Le Fauteur de Diaboles de Bois-le-Duc, Imprimerie Centrale du Nord, Lille, 1907.
- GRAHAM, Rose -- A Picture Book of the life of saint Anthony the Abbot, Oxford, 1973.
- GUICCIARDINI, Ludovico -- Description des Pays-Bas, textes présentés et annotés par Paule Ciselet et Marie del Court, 3me série,n.32, Collection Nationale, Office de Publicité , Bruxelles,1567.
- HALKIN, F.-- La légende de S.Antoine traduite de l'arabe par Alphonse Bonhomme O.P. *Analecta bollandiana, LX,1942,pp.161-165*.
- HAMMERSTEIN, Reinhold -- Diabolus in Musica. Studien zur Ikonographie der Musik des Mittelalters, Francke Verlag, Bern und München, 1974. Trad.para o francês de Marie Léopoldine Lievens de Waegh
- HEIDENREICH, Helmut -- Hieronymus Bosch in some Literary Contexts, *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, v.33, 1970, pp.171-199.
- HIRSCK, Wolfgang -- Hieronymus Bosch and the Thinking of the Late Middle Age, Stoccolma, 1957.
- HUIZINGA, Johan -- O Declínio da Idade Média, Verbo, ed. da USP, S.P., 1978.
- HYMA, A. -- The Christian Renaissance-A History of the "devotio moderna", 2nd ed.,Hamden,1965.
- KAPPLER, C. -- Monstres, démons et merveilles à la fin du Moyen Âge, Paris, Payot, 1980.
- KEMPIS, Tomás -- Imitação de Cristo, (trad. Frei Tomás Borgmeier, O.F.M), Vozes, Petrópolis, 1993
- KLEIN, P. -- Dendrochronology, The Collection of the National Gallery of Art (Washington), Systematic Catalog, Early Netherlandish Painting, a cura de J.C.Hand e M.Wolff, Washington, 1986.
- KLEIN, P. -- Age Determination based on Dendrochronology, *Art History and Laboratory Scientific Examination of Easel Painting, Pact 13*, Strasbourg, 1986, pp.225-238.
- LAFOND, Paul -- Hieronymus Bosch, son art, son influence, ses disciples, Bruxelles, 1914.
- LARSEN, Erik -- Les Tentations de Saint Antoine de Jerome Bosch, *Revue Belge d'Archéologie*

et d'Histoire de l'Art, *Recueil Trimestriel*, XLIX, Anvers, 1950, 1-2,
 LE GOFF, Jacques -- O imaginário Medieval, Estampa, Lisboa, 1994 (trad. de Manuel Ruas).
 LENNEP, Jacques van -- A Propos de Jérôme Bosch--Polémique, Tarot et Sang-Dragon, *Gazette des Beaux Arts, Mars*, 1968.
 LENNEP, Jacques van -- Alchimie, Crédit Communal, Bruxelles, 1985.
 LENNEP, J. van -- Feu saint Antoine et Mandragore A Propos de la "Tentation de saint Antoine" par Jérôme Bosch -- *Musées Royaux des Beaux-Arts Bulletin*, 1968-9, vol. 1, 2.
 LIEVENS -de Waegh, M. L -- Les Tentations de Saint Antoine de Jérôme Bosch au Musée de Lisbonne--Étapes de L'Élaboration d'un Chef-D'Oeuvre, *Extrait du Bulletin d l'Institut royal du Patrimoine artistique*, t.XIV, 1973/4.
 LIEVENS-de Waegh, M. L. -- Le langage de l'image chez les "Primitifs Flamands", *Revue des Archéologues et Historiens d'Art de Louvain*, Louvain la Neuve, XX, 1987.
 LIEVENS -de Waegh, M. L. -- Quelques Symboles Fondamentaux chez les "Primitifs Flamands", *Bulletin des Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique*, Bruxelles, 1989-1991/1-3.
 LOURDAUX, W. -- Devotion moderne et humanisme chrétien, The Late Middle Ages and the Dawn of Humanisme Outside Italy, Louvain, 1972.

MAETERLINCK, L. -- Le genre satirique dans la peinture flamande, Ghent, 1903.
 MARIJNISSEN, Roger H. / RUYFFELAERE, P. -- Jérôme Bosch--Tout l'oeuvre peint et dessiné, Albin Michel, Brussels, 1972.
 MARIJNISSEN, R. H.; P.GERLACH; K. BLOCKX; H.T.PIRON, J.H.PLOKKER; V.H.BAUER – Jheronimus bosch, Arcade, Bruxelles, MCMLXXII.
 MARIJNISSEN, R. H. e L.KOCKAERT – Dialogue avec l'Oeuvre Ravagée- après 250 ans de restauration, Fonds Mercator, Antwerp, 1995.
 MARKL, Dagoberto -- O Tríptico das Tentações de Santo Antão de Jerónimo Bosch--Um Ensaio de Interpretação Iconológica, *Ocidente, Revista Portuguesa de Cultura*, 84(421), Maio, 1973, pp 329-357.
 MCGRATH, Robert L. -- Satan and Bosch, The Visio Tundali and the Monastic Vices, *Gazette des Beaux-Arts*, t.LXXI, 1968.
 MENDONÇA, M.J. -- Documentação do tratamento, exame da pintura e do desenho subjacente - Tentações de santo Antonio - Jheronimus Bosch - Museu Nacional de Arte Antiga, *Catálogo da Exposição, Lisboa*, 1972.
 MONTGOMERY, J. W. -- Cross, Constellation, and Crucible, Luthuan Astrology and Alchemy in the Age of the Reformation, *Ambix XI*, 1963.
 MORAWSKI, Jozef -- La légende de saint Antoine ermite. Histoire poésie, art, folklore. Avec une vie inconnue de s. Antoine en vers française du XIVe siècle et des extraits d'une Chronique antonienne inédite, *Poznań*, 1939, pp.117f.
 MULAZZANI, G -- Bosch - The Complete Paintings, London-Toronto-Sydney-New York, 1980

PANOFSKY, Erwin -- Early Netherlandish Painting-its origins and character, Harper and Row Publishers, New York, 1971 (first Icon edition), 2 volumes.
 PHILLIPOT, Paul -- Du XV siècle a la Renaissance - Contribution a l'interpretation de la peinture neerlandaise, *Gazette des Beaux Arts*, 1959.
 PHILLIPS, Claude -- The Mocking of Christ, by Hieronymus Bosch, *The Burlington Magazine*, v. XVII, April-sep.1910, pp. 321-327.
 PIGLER, A. -- Astrology and Jérôme Bosch, *The Burlington Magazine*, mai, vol XCII, 1950, pp132-136.
 POST, R. R. -- The Modern Devotion, Leiden, 1968.

RAGGHIANI, C. L. -- Ancora sul Museo de San Paolo, *Selearte*, julho/agosto, 1954, XIII.
 RANDALL, Lilian M.C. -- Exempla as a Source of Gothic Marginal Illumination, *The Art Bulletin*, XXXIX, March, 1957.

- RÉAU, L. -- L'influence de la forme sur l'iconographie de l'art médiéval, in *Formes de l'art, formes de l'esprit*, Paris, P.U.F., 1951.3 vols.
- RÉAU, L. -- Iconographie de L'Art Chrétien, Presses Universitaires de France, Introduction Générale, Tome Premier, Paris, 1955.
- REIS SANTOS, Luís -- Obras-primas da Pintura Flamenga dos séculos XV e XVI em Portugal, Edição do autor, Lisboa, 1953.
- RING, Grete -- Hieronymus Bosch - The Literature of Art, *The Burlington Magazine*, vol. XCII, Jan-Dec.-1950, pp.28-29.
- ROGER-Marx -- Les Tentations de saint Antoine, *La Renaissance*, Paris, mars-avril, 1936, pp.3-22.
- SLATKES, Leonard J. -- Hieronymus Bosch and Italy, *The Art Bulletin*, sept.1975, n.3, vol.LVII, pp.335-345.
- SNYDER, J. -- Bosch in Perspective, Englewood Cliffs, N.Y., 1979.
- SONKES, M. -- Le Dessin Sous-Jacent chez les Primitifs Flamands, *Extrait du Bulletin de l'Institut royal du Patrimoine artistique*, t.XII, 1970.
- SOUZA, Olivia Trigo de -- Relatório do exame radiográfico de um quadro de Bosch---Tentações de santo Antão, *Boletim do Museu Nacional de Arte Antiga*, Lisboa, março de 1944.
- TEIXEIRA LEITE, J.R. -- Jheronimus Bosch, Coleção Letras e Artes, MEC, Rio de Janeiro, 1956.
- TOLNAY, Charles -- Hieronymus Bosch, Bâle, Les Éditions Holbein, 1937.
- TOLNAY, Charles de -- Hieronymus Bosch, Baden-Baden, 1965; ed. inglesa, 1966; ed. francesa, 1967.
- TOLNAY, Charles de -- A Temptation of St. Anthony by Hieronymus Bosch, *Art in America*, vol. XXXII, April, 1944, n.2.
- TORVISO, Isidro e MARÍAS, Fernando -- Bosch, Realidad Símbolo y Fantasía, H.Fournier S.A., Españã, 1982.
- UNVERFEHRT, G. -- Hieronymus Bosch- Die Rezeption seiner Kunst im frühen 16 Jahrhundert, Mann.Verlag, Berlin, 1980.
- VALLESE, Gloria -- Sorpresa al Museo di San Paolo: il quadro di Bosch è soltanto una brutta imitazione ed è sbagliato perfino il nome del pittore, *Arte*, n.178, ottobre, 1987, pp.28-30.
- VANDEN BRANDEN, J.P. -- La Tentation de saint Antoine, Brabant, n.3, 1973, p. 27-30, Fédération Touristique.
- VAN PUYVELDE, Leo -- La Peinture Flamande au siècle de Bosch et Breughel, Éditions et Ateliers d'Art Graphique Elsevier, Bruxelles, 1962.
- VAN SCHOUTE, Roger -- Les méthodes de laboratoire au service de l'étude de l'histoire de la peinture flamande au XVe siècle, *Revue de l'Université Catholique de Louvain, Laboratoire D'Étude des Oeuvres d'Art par les méthodes Scientifiques*, Louvain, 1975.
- VAN SCHOUTE, Roger / MARCQ-VEROUGSTRAETE, H. -- Cadres et Supports dans la peinture flamande aux 15e et 16e siècles, H.Verougstraete-Marcq et R. Van Schoute éditeurs, Belgique, 1989.
- VAN SCHOUTE, Roger / MARCQ-VEROUGSTRAETE, H. -- Scientific Examination of Easel Painting, *Art History and Laboratory*, *Pact*, n.13, Strasbourg, 1986.
- VAN SCHOUTE, Roger Van / MARCQ-VEROUGSTRAETE, H. --1) Le dessin de peintre (dessin sous-jacent) chez Pierre Bruegel ; 2) L'Adoration des mages de la National Gallery à Londres, *Scientific Examination of Early Netherlandish Painting, Applications in Art History*, Fibula-Van Dishoeck, Bussum, 1976.
- VAN SCHOUTE, Roger -- Le dessin de peintre chez Jérôme Bosch: La Tentation de Saint Antoine du Musée national d'Art Ancien de Lisbonne, *Ocidente, Revista Portuguesa de Cultura*, 84 (421) Maio, 1973, pp. 358-362.
- VAN SCHOUTE, Roger / VERBOOMEN, M. -- L'Opera di Jheronimus Bosch: Studio

Tecnico sulla Base dei Disegni Soggiacenti, Il Cardo, Venezia, 1992.

VAN SCHOUTE, Roger -- Le Portement de croix de Jérôme Bosch au Musée de Gand. Considérations sur l'exécution picturale", *Bulletin de l'I.R.P.A.*, II, 1959, pp. 47-58.

VAN SCHOUTE Roger / MARCQ -VEROUGSTRAETE, H./Parmentier L.M. / Favart,D.H./ Levy, E. -- Études sur Albert Bouts, *Extrait de Arc Lovaniensis 4, Jaarboek*, 1975, UCL, Louvain,1976.

VAN SCHOUTE, Roger e Monique -- Bosch, Arnoldo Mondadori Editore, Milano, 1982.

VIEIRA SANTOS, A.-- Subsídios para um estudo sobre o tríptico Tentações de Santo Antão do Museu de Lisboa, *Boletim do Museu Nacional de Arte Antiga*, III,4,1958,pp.19-24.

VLIEGHE, Hans / BLONDÉ, Bruno -- The social status of Hieronymus Bosch, *The Burlington Magazine*, 1039, Octobre, 1989.

WERTHEIM-AYMÈS, C. -- The Pictorial Language of Hieronymus Bosch, Horsham, Sussex, 1975.

WOLFFHAL, Diane--The Beginnings of Netherlandisch Canvas Painting: 1400-1530, Cambridge University Press, s.d., Cambridge.

Manuais:

EYMERICH, Nicolau (1376) e ampliado por Francisco de La Peña (1578) -- Manual dos Inquisidores (Directorium Inquisitorum), Rosa dos Tempos, R.J., 1993.

KRAMER, Heinrich / e SPRENGER, James (1484) -- O Martelo das Feiticeiras (Malleus Maleficarum), Rosa dos Tempos, Rio de Janeiro,1993.

Literatura

Leggenda Aurea –JACOPO DA VARAGINE, Libreria Editrice Fiorentina, Firenze, 1990.

Tentatio S. Antonii e codicibus *Bruxellensi 8077-82 (=B)*, *Moonacensi 5681 (=C)* et *Londiniensi 30972 (=L)*. O trecho escolhido é: I. *Disputatio S. Antonii cum tentatore ipsum sub specie reginae ad matrimonium alliciente*-- F. Halkin S. J.-*La Légende de S. Antoine traduite de l'arabe par Alphonse Bonhome*, in *Analecta Bollandiana* LX, 1942, p.163-165.

Tradução do latim para o português de Dr. Claret Rocha de Toledo Piza, Campinas.

Vitae Patrum (Vaderboek): Esta fonte é uma tradução inglesa do livro de BAX, D. -- Tentation of St Anthony, A A Balkema, Rotterdam, 1979, tradução de M.A Bax-Botha.

#