

# “EEN SEER VERMAERT ENDE WONDERLIJCK VINDER VAN VREEMDE DROLLEN ENDE SELTSAME GRILLEN”\*

Een herziening van de persona  
Van Jheronimus Bosch

---

Marieke van Wamel

Tot op de dag van vandaag is de persona van Jheronimus Bosch onderhevig aan hardnekkige, maar onjuiste opvattingen over diens werk en leven als een zonderlinge en getormenteerde kunstenaar. Marieke van Wamel beschrijft hoe deze beeldvorming is ontstaan en waarom zij nog steeds stand houdt.

22

---

# “EEN SEER VERMAERT ENDE WONDERLIJCK VINDER VAN VREEMDE DROLLEN ENDE SELTSAME GRILLEN”\*

A review of the persona of  
Hieronymus Bosch

---

Marieke van Wamel

The persona of Hieronymus Bosch has been subjected to persistent, but false, perceptions regarding his life and work as an eccentric and tormented artist. In her article, Marieke van Wamel explains how these misconceptions emerged, and why they still endure today.

“He was withdrawn and inward-looking, unaware of the warmth of love, unmoved by human pleasures and disappointments, unconcerned with children.”<sup>1</sup>

“Het is inderdaad mogelijk dat Bosch leed aan een milde vorm van ergotisme, de ‘kriebelziekte’ die wordt veroorzaakt door het eten van graan besmet met moederkoorn, dat gifstoffen bevat waar je van gaat hallucineren en kan leiden tot krankzinnigheid.”<sup>2</sup>

“Can these strange visions have been due to drug-taking? Dare we assume that the painter resorted to some phantasmogenic drug so as to give free rein to his subconscious self [...]?”<sup>3</sup>

De bovenstaande citaten zijn afkomstig uit de enorme hoeveelheid literatuur die geproduceerd is over de schilder Jheronimus Bosch (c. 1450–1516). Deze kunstenaar heeft, van alle vroeg-Nederlandse kunstenaars, de twijfelachtige eer een zeer uitgesproken persona te dragen. Het beeld dat velen van Bosch hebben is dat van een excentrieke eenling die voornamelijk helse taferelen met vreemde wezens schilderde. De grote en eeuwenlange fascinatie met Bosch is vooral te danken aan zijn uitgesproken en imaginaire iconografie en beeldtaal. Deze hebben tevens geleid tot de vorming van zijn specifieke persona, die echter weinig relatie heeft met de kunstenaar Bosch en zijn contemporaine werkpraktijk. In dit artikel wordt nader bekeken hoe Bosch' persona vorm kreeg, op basis waarvan, en waarom deze tot op de dag van vandaag stand houdt.

Over Bosch zijn weinig feitelijke gegevens beschikbaar; we kennen alleen de grote lijnen van zijn biografie en er is zo goed als niets bekend over zijn atelierpraktijk, werkwijze, mogelijke leerlingen en medewerkers (afb. 1). Werken van Bosch worden vermeld in zestiende- en zeventiende-eeuwse inventarissen van inboedels en nalatenschappen, maar helaas zijn deze meldingen zeer zelden te relateren aan bestaande schilderijen. Het oeuvre van Bosch is klein; van de werken die

“He was withdrawn and inward-looking, unaware of the warmth of love, unmoved by human pleasures and disappointments, unconcerned with children.”<sup>1</sup>

“It is indeed possible that Bosch suffered from a mild form of ergotism, the ‘itching-disease’, caused by the consumption of grain contaminated with ergot, which contains toxins that cause hallucinations and can lead to insanity.”<sup>2</sup>

“Can these strange visions have been due to drug-taking? Dare we assume that the painter resorted to some phantasmogenic drug so as to give free rein to his subconscious self [...]?”<sup>3</sup>

The quotations above originate from the vast literature produced about the painter Hieronymus Bosch (c. 1450–1516). Of all the Early Netherlandish artists, this painter has the dubious honour of bearing a very distinct persona. The image that many hold of Bosch is that of an eccentric loner, who mostly painted hellish scenes with strange creatures. The intense and centuries-long fascination with Bosch is mainly due to his outspoken and fantastical iconography and imagery. This has also led to the formation of a specific persona, which has, however, little relation to the artist himself or the context in which he worked. This article will examine how Bosch's persona evolved, on what basis it was formed, and why it persists today.

There is little factual data to be found about the painter Bosch: only a rough outline of his biography is known, and there is almost no information available about his studio practice, working methods, or his possible apprentices or assistants (fig. 1).

bewaard zijn gebleven zijn er circa vijftig in consensus aan de meester toegeschreven. Dat Bosch desondanks een van de bekendste Nederlandse schilders is, geeft aan dat zijn werk een uitzonderlijke zeggingskracht bezit, die zeker heeft bijgedragen aan de psychologiserende interpretaties en mythevorming die door de eeuwen heen rondom zijn werk en persoon zijn ontstaan.

De vijftiende en zestiende eeuw worden gekenmerkt door buitengewoon veel omwentelingen op allerlei gebieden in de samenleving. De sociaal-maatschappelijke context waarin Bosch werkte wijzigde zich snel, en dat had consequenties voor de interpretatie van zijn werk. De Reformatie en de Contrareformatie brachten een discussie op gang over het gebruik van beeld in het algemeen en religieuze afbeeldingen in het bijzonder. Bovendien verloor het humanisme aan invloed tegen het eind van de zestiende eeuw, en deze beweging was van groot belang in de kringen rondom Bosch. Deze ontwikkelingen leidden ertoe dat de beeldtaal van Bosch en de betekenis daarvan minder toegankelijk werd voor het publiek, en de oorspronkelijke functie van de werken in de vergetelheid raakte.<sup>4</sup>

Tot en met de negentiende eeuw werd Bosch vooral bestempeld en bekritiseerd als duivelschilder, al dan niet met ketterse sympathieën. De ernst van de beschuldiging van ketterij verzwakte in latere eeuwen, wat vervolgens leidde tot een bagatellisering van Bosch' onderwerpen en motieven. Zo schreef H.J. Biegelaar in 1893; “[...] tafereelen van Jeroen de Bosch, die den grond legde, als duivel- en spokerijschilder, voor ons komische ‘schilder-genre’ der XVIde eeuw.”<sup>5</sup> Het is vooral in de tweede helft van de twintigste eeuw dat auteurs met nieuwe invalshoeken en een veelheid van nieuwe theorieën de iconografie van Bosch proberen te verklaren. In veel gevallen is het uitgangspunt dat Bosch een kunstenaar was met een uitzonderlijke werkpraktijk die gedreven werd door persoonlijke beweegredenen. Uiteraard dient benadrukt te worden dat niet iedere kunsthistoricus deze mening was toegedaan; in deze periode werd veel waardevol onderzoek uitgevoerd en de gedegen publicaties daarover legden de basis voor het huidige

Works by Bosch are listed in 16th and 17th-century inventories, but unfortunately these reports can very rarely be connected to existing paintings. The oeuvre of Bosch is small; of the works that have been preserved approximately twenty-five are, in consensus, attributed to the master. That Bosch is, nevertheless, one of the most famous Netherlandish painters is a testament to the exceptional expressiveness of his work — a calibre which has contributed to psychologising interpretations and the formation of myths concerning his work and person.

In the 16th century an extraordinary amount of changes occurred across many areas of society. The social context in which Bosch worked transformed rapidly, which had implications for the interpretation of his work. The Reformation and Counter-Reformation initiated a debate about the use of the image in general, and religious imagery in particular. Moreover, at the end of the 16th century, Humanism lost much of its influence, and this movement was of great importance in Bosch's circles. As a result of these developments, the symbolic imagery of Bosch, and its intended meaning, became less accessible to the public, and the original significance of the works fell into oblivion.<sup>4</sup>

Up to the end of the 19th century Bosch was mostly labelled, and criticised, as a devil painter, either with or without heretical sympathies. The seriousness of the accusation of heresy weakened in later centuries, which led to a trivialization of Bosch's subjects and motifs. For example, in 1893, H.J. Biegelaar mentions “[...] Scenes of Jeroen de Bosch, who laid the ground, as a devil and ghost painter, for the, to us, comical ‘genre painting’ of the XVIth century.”<sup>5</sup> But it is especially in the second half of the 20th century that authors attempted to explain the iconography of Bosch from new perspectives and with a multitude of theories. It was assumed, in almost



afb. 1

Cornelis Cort, Dominicus Lamponius, *Portret van de schilder Jheronimus Bosch, Pictorum Aliquot Celebrium Praecipuae Germaniae Inferioris Effigies*, 1572, gravure en boekdruk, 186 mm × 122 mm, Rijksmuseum, Amsterdam, inv.nr. RP-P-OB-75.547; Van Mander, op. cit. (noot 20) fol. 216v, fol. 217r.

Van Mander vertaalt de tekst van Dominicus Lamponius als volgt:  
Ieroon Bos, wat beduydt u soo verschrickt ghesicht,  
En aenschijn alsoo bleeck, het schijnt oft even dicht  
Ghy al het helsch ghespooch saeght vliegghen om u ooren.  
Ick acht dat al ontdaen u zjin de diepste chooren  
Gheweest van Pluto ghier, en d'helsche wonsten wijt  
V open zjin ghedaen, dat ghy soo constigh zijt,  
Om met u rechter handt gheschildert uyt te stellen,  
Al wat in hem begrijpt den diepsten schoot der Hellen.

fig. 1

Cornelis Cort, Dominicus Lamponius, *Portrait of the painter Hieronymus Bosch, Pictorum Aliquot Celebrium Praecipuae Germaniae Inferioris Effigies*, 1572, etching and print, 186 mm × 122 mm, Rijksmuseum, Amsterdam, inv.no. RP-P-OB-75.547.

English translation (by Christine Göttler, see: note 35) of Van Mander's translation of the text by Dominicus Lamponius:  
Hieronymus Bosch, what means your frightened face  
And pale appearance? It seems as though you just  
Saw all infernal spectres fly close around your ears.  
I think that all the deepest rings of miserly Pluto  
Were revealed, and the wide habitations of Hell  
Opened to you — because you are so art-ful  
In painting with your right hand depictions  
Of all that deepest bowls of Hell contain.

Bosch-onderzoek.<sup>6</sup> Echter, het onderwerp van dit artikel is de persona van Bosch en de meest extreme verklaringen over het werk van Bosch worden geproduceerd door auteurs die aannemen dat hij buiten de reguliere praktijk werkte.<sup>7</sup>

De meeste van deze duidingen zijn onder twee noemers te vangen: Bosch als vertegenwoordiger van een ketterse sekte en Bosch als lijder aan hallucinaties, veroorzaakt door een psychose, schizofrenie of drugsgebruik.

#### BOSCH ALS SEKTELID

De opvatting dat Bosch lid was van een sekte gaat er vanuit dat hij in een artistiek isolement verkeerde; zijn enigmatische iconografie wordt gezien als een symbolische codering van sektarische overtuigingen. De bekendste representant hiervan is Wilhelm Fraenger met zijn beroemde en beruchte boek *Hieronymus Bosch. Das tausendjährige Reich. Grundzüge einer Auslegung* (1947). In tegenstelling tot veel onderzoek dat zich uitsluitend op het verklaren van de iconografie richt, schenkt deze auteur wel aandacht aan de opdrachtgever, maar op een wijze die de invloed van Bosch zelf sterk marginaliseert. Fraenger stelt dat Bosch verbonden was met de Adamieten, de radicale tak van de Christelijke cultus van de Broeders en Zusters van de Vrije Geest. Fraenger richt zich vooral op de verklaring van Bosch' schilderij de *Tuin der Lusten*, en hij gaat er vanuit dat de Hoogmeester van de cultus de iconografie bepaalde.<sup>8</sup> De werkrelatie tussen deze Hoogmeester en Bosch zou dan die van auteur en uitvoerder, meester en discipel zijn geweest.<sup>9</sup> Bijna vijftig jaar later verklaarde Lynda Harris Bosch nogmaals tot lid van een sekte, nu die van de Katharen.<sup>10</sup>

De aannames van deze auteurs zijn niet onderbouwd met literaire of archivalische bronnen en zijn gebaseerd op een persoonlijke interpretatie van de iconografie. Zoals Paul Vandebroek treffend omschrijft:

all cases that Bosch was an artist who worked outside of usual practices and was driven by personal motives. But it should be emphasised, importantly, that not every art historian shared this view. During this period valuable research was conducted, and these thorough publications have laid the foundation for current Bosch research.<sup>6</sup> However, the subject of this article is the persona of Bosch, and the most salient statements about Bosch's work have long been produced by authors who assume the artist was working outside conventional norms.<sup>7</sup>

Most of these interpretations can be grouped into two categories: Bosch as a representative of a heretical sect, and Bosch as a sufferer from hallucinations caused by psychosis, schizophrenia, or drug use.

#### BOSCH AS A SECTIST

The view that Bosch was a member of a sect assumes that he worked in artistic isolation, and that his enigmatic iconography was a symbolic encoding of sectarian beliefs. The most famous progenitor of this theory is Wilhelm Fraenger with his infamous book *Hieronymus Bosch. Tausendjährige Das Reich. Grundzüge einer Auslegung* (1947). Unlike other researchers, this author takes note of the patron, but in such a way that the influence of Bosch himself is highly marginalised. Fraenger states that Bosch was closely connected to the Adamites, the radical branch of the Christian cult of the Brothers and Sisters of the Free Spirit. Fraenger focuses primarily on the explanation of Bosch's painting *The Garden of Earthly Delights*, and argues that the Supreme Master of the cult was responsible for its iconography.<sup>8</sup> In this case the working relationship between the Supreme Master and Bosch would have been one of author and executor, or of master and disciple.<sup>9</sup> Almost fifty years later,

Dat de 'visionaire' Bosch ideologisch binnen een bepaalde sectie van de burgerij thuis-hoorde en geen 'sensationele' heterodoxe, sekteaire overtuiging aanhing, wil en kan men niet aanvaarden [...] Indien Bosch' vormenwereld 'fantastisch' is, moet zijn boodschap dat ook zijn.<sup>11</sup>

Terwijl de genoemde verklaringen zeer omstreden zijn en door de meeste kunsthistorici worden verworpen, duiken zij desalniettemin met enige regelmaat op in de pers. Een nadelig gevolg is dat hierdoor de persona van Bosch als excentrieke zonderling bij het grote publiek in stand wordt gehouden. Zo publiceerde *De Groene Amsterdammer* in 2001 ter gelegenheid van de opening van het Bosch-jaar een artikel van René Zwaan dat uitvoerig ingaat op de publicaties van Fraenger, Harris en andere spectaculaire maar omstreden theorieën.<sup>12</sup> Het artikel verzuimt te vermelden dat deze publicaties tegenwoordig nauwelijks meer een serieuze rol spelen in het Bosch-onderzoek.<sup>13</sup> Weliswaar verwijst Zwaan naar archiefonderzoek, maar recenter, wellicht minder tot de verbeelding sprekend onderzoek wordt in slechts enkele alinea's samengevat.

#### DE HALLUCINERENDE BOSCH

De tweede, meest voorkomende benadering van Bosch' werk gaat ervan uit dat de kunstenaar geïnspireerd werd door hallucinaties. Hier wordt de verantwoordelijkheid voor de onderwerpkeuze en vormgeving geheel bij de kunstenaar gelegd. De beeldtaal en iconografie van Bosch wordt beschouwd als een zelfrepresentatie; de traditionele en artistieke redenen die er aan ten grondslag liggen zijn ondergeschikt. De aanname is dat het imaginaire en fantasierijke karakter van Bosch' stijl een reflectie is van zijn persoonlijkheid en psyche. In dat geval zou het bepalen en omschrijven daarvan leiden tot het verklaren van de symboliek en thematiek in zijn werk.

Lynda Harris likewise declared Bosch a member of a sect, this time of the Cathars.<sup>10</sup>

The assumptions these authors make are not supported by literary or archival sources and are based on personal interpretations of the iconography. As Paul Vandenbroeck aptly points out:

That the 'visionary' Bosch ideologically belonged within a certain section of the bourgeoisie and did not adhere to 'sensational' heterodox, sectarian beliefs, will and cannot be accepted [...] if Bosch's world of shapes is 'fantastic', his message has to be.<sup>11</sup>

Whilst the sensationalising remarks of the aforementioned authors are highly controversial and rejected by most art historians, they nevertheless reappear in the media with some regularity. As an adverse consequence, the persona of Bosch as an odd eccentric is maintained among the general public, as illustrated by an article by René Zwaap published in *De Groene Amsterdammer* in 2001.<sup>12</sup> The article, which marked the opening of the Year of Bosch, elaborates upon the publications of Fraenger, Harris, and other spectacular, but controversial, theories. Yet Zwaap fails to mention that nowadays these publications hardly play any significant role in the Bosch research.<sup>13</sup> A number of references to archives are made, but more recent research, that is perhaps less imaginative, is summarised in just a few paragraphs.

#### THE HALLUCINATING BOSCH

The second most common reading of Bosch's work purports that the artist was inspired by hallucinations. It attributes the responsibility for the choice of subject matter and form entirely to the artist. The imagery and iconography of Bosch is seen

Deze benadering komt onder andere voort uit de interesse in de primitieve kunst, zoals die opkwam aan het einde van de negentiende en vooral in de twintigste eeuw. Ook schilder- en beeldhouwwerk gemaakt door geesteszieken werd in dit kader bestudeerd, ondermeer met psychoanalyse, en dit leidde tot de “diagnostic reading of the art of the insane”.<sup>14</sup> Onderzoek dat meent symptomen van psychische aandoeningen en/of druggebruik bij Bosch te herkennen, is over het algemeen geneigd om de redenering om te keren. Als ‘the insane’ in artistieke expressies neigen naar fantasierijk en associatief vormgebruik, dan is het volgens deze schrijvers waarschijnlijk dat kunstwerken met vergelijkbare beeldtaal zijn geproduceerd door kunstenaars met een vergelijkbare problematiek. Vervolgens wordt daarbij, in het geval van een schilder als Bosch, de historische context en de eigentijdse atelierpraktijk bijna geheel veronachtzaamd. Deze auteurs zijn niet alleen dikwijls bijzonder stellig in hun uitspraken, maar onderbouwen hun argumentatie bij voorkeur door vergelijkingen met expressionistische en surrealistische kunstenaars. Verwijzingen naar tijdgenoten van Bosch die soortgelijke motieven gebruikten, zoals Joachim Patinir (1480–1524) en Lucas Cranach de Oude (1472–1553), zijn opvallend afwezig. Zo stelt kunsthistoricus Robert L. Delevoy in zijn kritische studie naar Bosch:

Dare we assume that the painter resorted to some phantasmogenic drug so as to give free rein to his subconscious self and attain one of those ‘abysses of the psyche’ [...] Far from impairing the creative faculties, drugs can stimulate them. Rimbaud, Huxley, Artaud and Michaux in our own time testify to this.<sup>15</sup>

De medicus en kunsthistoricus R.E. Hemphill gaat nog een stap verder en suggereert dat Bosch de beelden die hij zag in zijn visioenen in detail reproduceerde in zijn werk, zonder programma of onderliggende compositie. Hij constateert grote overeenkomsten met het werk van William Blake (1757–1827) en Edvard Munch (1863–1944) en verbindt daaraan de volgende conclusies:

as a self-representation; the underlying traditions and artistic motivations are considered subordinate. The assumption is that the surreal and imaginary nature of Bosch’s style reflects his personality and psyche, and guides the consequent demystification of the symbolism and themes in his work.

This approach stems from, among other things, an interest in primitive art that developed at the end of the 19th and especially during the 20th century. Painting and sculpture made by the mentally ill was also studied in this context, and a growing interest in psychoanalysis led to the “diagnostic reading of the art of the insane”.<sup>14</sup> Research that recognises symptoms of mental illness and/or drug use in Bosch’s work is generally inclined to reverse the line of reasoning: if ‘the insane’ tend to use imaginative and associative forms in artistic expressions, then, according to these authors, it is likely that artists producing works with similar imagery suffer from similar symptoms. Subsequently, in the case of a painter like Bosch, the historical context — including studio practices common during that period — is almost entirely ignored. Often these authors are not only very determined in their statements, but they substantiate their arguments by comparing Bosch to expressionist and surrealist artists. At the same time, references to contemporaries of Bosch who used similar motifs, such as Joachim Patinir (1480–1524) and Lucas Cranach the Elder (1472–1553), are noticeably absent. As art historian Robert L. Delevoy states in his critical study of Bosch:

Dare we assume that the painter resorted to some phantasmogenic drug so as to give free rein to his subconscious self and attain one of those ‘abysses of the psyche’ [...] Far from impairing the creative faculties, drugs can stimulate them. Rimbaud, Huxley, Artaud and Michaux in our own time testify to this.<sup>15</sup>

His visionary processes resembled that of psychotic illness in which contradictory realities are rejected and perceptions brought into line with preconceived beliefs. This occurs in schizophrenia and in dream states, but it cannot be held that Bosch was necessarily a psychotic.<sup>16</sup>

Deze schijnbare nuancering wordt echter gevolgd door een expliciete beschrijving van de persoonlijkheid van Bosch, geciteerd aan het begin van dit artikel, en de conclusie: "He was a schizoid personality. Deliberately or compulsively he painted documentaries of the supernatural world and the Devils campaign."<sup>17</sup>

Omdat deze benaderingen sterk anachronistisch en speculatief zijn, krijgen zij tegenwoordig aanzienlijk minder aandacht dan de 'sekte-variant'. Desondanks, en waarschijnlijk omdat zij tot de verbeelding van velen spreken, maken zij nog steeds deel uit van de persona van Bosch.

#### BOSCH DE GETORMENTEERDE ZIEL

De persona van Bosch zoals deze tegenwoordig vooral bij het grote publiek leeft, sluit opmerkelijk goed aan bij het moderne clichébeeld van de kunstenaar. Het construeren van kunstenaarspersonae lijkt een relatief hedendaags verschijnsel, dat vaak geassocieerd wordt met bijvoorbeeld Joseph Beuys en Andy Warhol. De meest dominante en algemene personastereotypering van de kunstenaar is echter afkomstig uit de negentiende eeuw. Dit is het beeld van de 'artiest' als gekwelde, onbegrepen en teruggetrokken excentriekeling, die bij voorkeur zijn atelier inricht op koude en tochtige zolders. Dit stereotype kwam voort uit en sloot aan bij de leefstijl van de Franse *bohémien*, die zichzelf aan de rand van de samenleving plaatste en wars was van alle conventies.<sup>18</sup> De algemeen verbreide overtuiging dat de kunstenaar een uitzonderlijke positie inneemt binnen de samenleving is zelfs terug te leiden tot de late renaissance in Italië, waar voor het eerst het idee ontstond van de kunstenaar als geïnspireerd genie.<sup>19</sup>

The medical physician, and art historian, R.E. Hemphill goes one step further to suggest that Bosch reproduced in detail images he saw in his visions, without an underlying composition or programme. He sees great similarities with the work of William Blake (1757–1827) and Edvard Munch (1863–1944) and concludes:

His visionary processes resembled that of psychotic illness in which contradictory realities are rejected and perceptions brought into line with preconceived beliefs. This occurs in schizophrenia and in dream states, but it cannot be held that Bosch was necessarily a psychotic.<sup>16</sup>

These supposed nuances are, however, followed by an explicit description of Bosch's (supposed) nature (as quoted at the beginning of this article), and the conclusion: "He was a schizoid personality. Deliberately or compulsively, he painted documentaries of the supernatural world and the Devil's campaign."<sup>17</sup>

Because these analyses are highly anachronistic and speculative, nowadays they receive considerably less attention than the 'cult' approach. Nevertheless, and probably because they appeal to the imagination of many, they still resonate with the persona of Bosch.

#### BOSCH THE TORTURED SOUL

Bosch's persona, as it is maintained among the general public, matches remarkably well with the modern stereotype of the artist. The construction of an artist's persona might appear a relatively modern phenomenon, often associated with figures like Joseph Beuys and Andy Warhol. However, the most persistent and generalising stereotype of the artist we hold today originated in the 19th century. It concerns the



Met betrekking tot de Bosch-persona: ook in de vroegmoderne tijd stond de positie van de kunstenaar in de samenleving ter discussie, maar op geheel andere gronden. Beeldend kunstenaars stelden dat hun werk deel uit zou moeten maken van de *artes liberales* waarbij de idee en het ontwerp als intellectuele prestatie centraal stonden. In de Nederlanden, echter was dit debat nog in een prille fase, en al werd een schilder als Bosch zeer gewaardeerd, de meeste kunstenaars werden als ambachtslieden beschouwd. Hun werk behoorde tot de *artes mechanicae*, die werden gekenmerkt door vakmanschap en uitvoering. Weliswaar genoten met name de Vlaamse meesters uit de vijftiende eeuw internationale faam, maar in die tijd kende men geen uitzonderlijke sociale status toe aan kunstenaars.

De onduidelijkheid over Bosch' werkwijze, thematiek en motieven hebben ertoe geleid dat er een willekeur van interpretaties en theorieën op zijn persona is geprojecteerd. Zoals hierboven beschreven moet het overgrote deel van deze interpretaties worden gezien als een poging om een verklaring voor de vaak raadselachtige iconografie bij de persoonlijkheid of overtuiging van Bosch te vinden. Hoewel deze interpretaties vooral voorkomen in moderne literatuur, wil ik met dit artikel aantonen dat ze al veel eerder de publieke beeldvorming rondom Bosch bepaalden.

#### DE SCHILDER VAN GHESPOOCK EN GHEDROCHTEN DER HELLEN

De aanzet tot de persona van Bosch werd al in de tweede helft van de zestiende eeuw gegeven. In deze periode ontstond de reputatie van Bosch als schilder van "ghespoock en ghedrochten der Hellen", welke lange tijd zijn persona bepaalde.<sup>20</sup> Bosch was al tijdens zijn leven een befaamd schilder en zijn werk bevond zich ondermeer in de collecties van de Spaanse vorsten en de Bourgondische adel. Na zijn overlijden in 1516 bleven zijn schilderijen bijzonder gewild en gerenommeerde Bosch-verzamelaars gaven hun agenten opdracht om te blijven zoeken naar beschikbare werken.<sup>21</sup> Terwijl zijn werk en thema's tegenwoordig vaak met volkscultuur geassocieerd worden,

image of the artist as a tormented, misunderstood, and reclusive eccentric, preferably living and working in cold and draughty attics. This stereotype evolved from, and resembles the French bohemian, who places himself at the margins of society and rejects all of its conventions.<sup>18</sup> The popular conviction that the artist occupies a special position in society can be traced even further back, to late Renaissance Italy, where the notion of the artist as an inspired genius emerged for the first time.<sup>19</sup>

Again concerning the persona of Bosch, the position of the artist in society was already an issue of debate in the early modern period, but on entirely different grounds. Artists argued that their work should be considered part of the *artes liberales*, which were characterised by the emphasis they placed on idea and design as intellectual accomplishments. In the Netherlands, however, this debate was still in its early stages, and although a painter such as Bosch was greatly appreciated, most artists were considered artisans. Their work was considered part of the *artes mechanicae*, which were characterised by craftsmanship and manual execution. Admittedly, the Flemish masters of the 15th century in particular enjoyed international fame, but the public at the time did not yet accord exceptional social status to artists.

Questions about Bosch's working process, themes, and motifs have led to the projection of all kinds of interpretations and theories onto the artist's persona. As outlined above, the majority of these interpretations focus on the personality and convictions of Bosch in an attempt to decipher his often-enigmatic iconography. Although this tendency is especially characteristic of interpretations in modern literature, I will argue that it had determined the public's perception of Bosch in a much earlier period.

waren in Bosch' tijd zijn schilderijen juist bij de culturele en intellectuele elite bijzonder gewild.<sup>22</sup> Dat leidt ons tot de vraag wat het was dat deze Nederlandse en Spaanse hovelingen, geleerden, diplomaten en schrijvers zo aansprak in het werk van Bosch?

Bosch leefde op de overgang van de late middeleeuwen naar de vroegmoderne tijd en zijn werk weerspiegelt de artistieke tradities van beide perioden. Naast de schildertraditie van de Vroegnederlandse Primitieven liet hij zich inspireren door de visuele bronnen die hij dagelijks om zich heen zag. In zijn werk zijn dan ook diverse motieven terug te vinden die gebaseerd zijn op gotische decoraties, sculpturen en verluchtingen in manuscripten.<sup>23</sup> Bosch gebruikte deze motieven binnen de context van zijn tijd en omgeving, waarbinnen het gedachtegoed van de laat-middeleeuwse *Devotio Moderna*, het opkomend humanisme en filosofische stromingen als het stoïcisme een rol speelden.<sup>24</sup> De belangrijkste aspecten van deze overtuigingen, zoals die in de beeldende kunst van Bosch en zijn tijdgenoten een expressie vonden, waren de toenemende invloed van het individu, die kritisch zijn omgeving beschouwde en zijn religie beleefde op een persoonlijk niveau.

De onderwerpen van het ons nu bekende oeuvre van Bosch zijn voor de overgrote meerderheid religieus. Daarnaast zal hij ook profane onderwerpen hebben afgebeeld. Naast *De Keisnijing* in het Museo del Prado vermelden de archivalia een aanzienlijk aantal doeken en panelen van Bosch met profane titels, zoals *Een Heks* en *Een Vlaamse dans*.<sup>25</sup> Al kan met geen enkele zekerheid worden bevestigd dat deze werken daadwerkelijk van de hand van Bosch waren, de associatie met deze meester is een indicatie dat dergelijke schilderijen wel deel uitmaakten van zijn oeuvre.

In de vroege zestiende eeuw, met name in de kringen van de stedelijke elite en de omgeving van het hof, begon men zich bewust te worden van de werking en manipuleerbaarheid van het 'sociale rollenspel'.<sup>26</sup> Zoals gezegd bestond een groot deel van de Bosch-liefhebbers uit de

#### THE PAINTER OF HELLISH GHOSTS AND MONSTERS

The persona of Bosch was in the making as early as the second half of the 16th century. In this period the reputation of Bosch as a painter of "ghespoock en ghedrochten der Hellen" (hellish ghosts and monsters), which for a long time determined his persona, was already in formation.<sup>20</sup> Bosch became famous as a painter during his lifetime and his work found its way into the collections of Spanish monarchs and Burgundy nobility. After his death in 1516, Bosch's paintings were particularly sought after by his renowned collectors and they instructed their agents to continue to search for available work.<sup>21</sup> Thus, it is clear that while nowadays Bosch's work and the themes he depicted are often associated with folk culture, in the artist's time his paintings were particularly of interest to the cultural and intellectual elite.<sup>22</sup> This leads us to question just what it was in Bosch's painting that so appealed to these Netherlandish and Spanish courtiers, scholars, diplomats, and writers?

Bosch lived through the transition between the late Middle Ages and the Early Modern era and his work reflects the artistic traditions of both periods. In addition to the influence of the painting traditions of the Flemish or Early Netherlandish Primitives, he was also inspired by the visual sources he encountered in daily life. Therefore several motives reminiscent of Gothic decorations, sculpture, and illuminations in manuscripts occur in his work.<sup>23</sup> Bosch used these motifs within the context of his time — an environment in which the ideas of the late medieval *Devotio Moderna*, Stoicism, and (then-embraced) Humanism played a part.<sup>24</sup> The main characteristic of these convictions, which was expressed in the art of Bosch and his contemporaries, was the increasing emphasis on the individual, who reflected critically upon his environment and experienced his religion on a new, personal level.

intellectuele en artistieke elite en het is wellicht zijn representatie van de spanning tussen de uiterlijke schijn en de eigenlijke natuur van de mens wat zijn tijdgenoten zo aansprak in zijn werk. Niet voor niets beschreef de Bosch-bewonderaar José de Singüenza in 1605 dat de grote kracht van Bosch was dat hij, als enige schilder, het innerlijke en ware karakter van de mens weergaf (afb. 2).<sup>27</sup>

De groeiende vraag naar Bosch' schilderijen leidde tot vele kopieën, navolgingen en zelfs vervalsingen. Het overgrote deel van deze werken, vooral die welke uitsluitend vanwege commerciële redenen werden vervaardigd, gebruikten de motieven die het grote publiek het meest aanspraken. De duivels, demonen en helletaferelen, door Bosch vaak toegepast in een narratieve context, zoals de *Temptatie van de heilige Antonius*, werden nu zonder verbindend thema en willekeurig in woeste landschappen geschilderd. Het was Felipe de Guevara, een Spaans-Vlaamse humanist en verzamelaar, die in zijn *Comentarios de la pintura* voor het eerst melding maakt van deze praktijken.<sup>28</sup> Hij benadrukte al in 1560 dat de onterechte reputatie van Bosch als duivelschilder vooral veroorzaakt werd door al deze imitaties. Bosch zelf, schrijft De Guevara, gebruikte deze motieven uitsluitend met gepaste zorgvuldigheid en binnen de grenzen van het decorum.<sup>29</sup>

#### DE MISKENDE INVLOED VAN OPDRACHTGEVERS

Wellicht de belangrijkste reden voor zowel de vorming als de hardnekkige handhaving van de Bosch-persona, is dat de kunstgeschiedenis lange tijd de rol van de opdrachtgever en de werking van de kunstmarkt genegeerd heeft. Auteurs vanaf de late negentiende en vroege twintigste eeuw neigden naar het leggen van een directe relatie tussen de persoonlijkheid van Bosch en de formele expressie in zijn werk, zoals geïllustreerd in de citaten waarmee dit artikel opent. Echter, in de praktijk van de late middeleeuwen en vroegmoderne tijd werden kunstwerken bijna uitsluitend in opdracht vervaardigd. Het schilderen voor de vrije markt was weliswaar al in opkomst in het laatste kwart van de vijftiende eeuw, maar speelde op dat moment in een kleine

The vast majority of subjects in Bosch's oeuvre, as it is known to us, are of a religious nature. Next to these, he painted profane subjects. Besides *Extracting the Stone of Madness* (which currently resides in the Museo del Prado), the archives list a considerable number of canvases and panels by Bosch with profane titles, such as *A Witch* and *A Flemish Dance*.<sup>25</sup> Although it cannot be confirmed with any certainty that these works were actually from the hand of Bosch, the fact that they are associated with this master is an indication that such paintings were part of his body of work.

In the early 16th century, especially in the circles of the urban elite and within the court, awareness and interest grew in the operations and manipulations of social role-playing.<sup>26</sup> As previously mentioned, a large number of the Bosch lovers were members of the intellectual and artistic elite. It was probably Bosch's representation of the tension between the outward appearance and the nature of man that attracted his contemporaries to his work. As the Bosch admirer José de Singüenza described in 1605, the great strength of Bosch was that he was the sole painter who depicted the inner and true characteristics of man (fig. 2).<sup>27</sup>

It is not surprising that the growing demand for Bosch's paintings led to the production of many copies, imitations, and even forgeries. The majority of these works, especially those produced purely for commercial reasons, used those motifs that most appealed to the general public. Scenes of devils, demons, and hell, often used by Bosch in a narrative context such as the *Temptations of Saint Anthony*, were now painted without a connecting theme and placed randomly in desolate landscapes. It was Felipe de Guevara, a Spanish-Flemish humanist and collector, who, in his *Comentarios de la pintura*, first mentioned these practices.<sup>28</sup> As early



afb. 2  
Jheronimus Bosch,  
*Dood van de vrek*,  
c. 1485-1490, olieverf  
op paneel, 93 × 31  
cm, National Gallery  
of Art, Washington,  
Samuel H. Kress  
Collection, inv.nr.  
1952.5.33.

fig. 2  
Hieronymus Bosch,  
*Death and the Miser*,  
c. 1485-1490, oil on  
panel, 93 × 31 cm,  
National Gallery  
of Art, Washington,  
Samuel H. Kress  
Collection, inv.no.  
1952.5.33.



as 1560, De Guevara stressed that the unjustified reputation of Bosch as a devil painter resulted primarily from these imitations. According to him, the master himself used these motifs exclusively with the appropriate care and within the limits of decorum.<sup>29</sup>

#### NEGLECTING THE PATRON

Perhaps the main reason for both the formation and the persistence of Bosch's persona is that art history has long overlooked the role of the patron and the art market. Authors in the late 19th and early 20th centuries tended to directly relate the personality of Bosch to formal expressions in his work. However, within the late medieval and early modern eras artworks were produced almost exclusively on commission. Although the production of paintings for the open market had begun in the last quarter of the 15th century, it was not yet practiced in the small town of 's-Hertogenbosch. The production of art, generally speaking, served practical purposes and objects were not vehicles for personal expression, or for the self-presentation of their creator. The input of the patron was considerable, and furthermore, it is likely that specialist advisors were employed in the design of complex iconographic programmes.<sup>30</sup> When art historians do not take this context into consideration in their iconographic analysis they construct an anachronistic and fictitious image of the artist.

Another issue that has affected Bosch's persona is the fact that a large number of Bosch aficionados were of Spanish origin or closely associated with the Habsburg court. Especially after the Revolt in the Netherlands, the position of the cultural, humanistic Spanish-Dutch elite as important patrons and collectors poorly matched the image of the Spanish presence that was propagated by the new Republic.<sup>31</sup>

afb. 3  
Hieronymus Bosch,  
*De Temptatie van Sint-Antonius*, c. 1501  
of later, olieverf op paneel, 131 × 238 cm,  
Museu Nacional de Arte Antiga, Lissabon,  
inv.nr. 1498 Pint.

fig. 3  
Hieronymus Bosch,  
*The Temptation of Saint Anthony*, c.  
1501 or later, oil on panel, 131 × 238 cm,  
Museu Nacional de Arte Antiga, Lissabon,  
inv.no. 1498 Pint.

stad als 's-Hertogenbosch nog geen rol. Kunstproductie was doelmatig en de objecten waren geen vehikel voor de persoonlijke expressie of zelfpresentatie van de maker. De opdrachtgever had een aanzienlijke inbreng en het is bovendien waarschijnlijk dat er specialistische adviseurs ingeschakeld werden in het geval van complexe iconografische programma's.<sup>30</sup> Op het moment dat kunsthistorici deze context van de praktijk niet meenemen in iconografische verklaringen, heeft dat de constructie van een anachronistisch en fictief beeld van de kunstenaar als gevolg.

Een andere kwestie die de Bosch-persona beïnvloed heeft, is het feit dat een groot deel van de Bosch-liefhebbers van Spaanse afkomst was, of nauw verbonden was met het Habsburgse hof. Met name na de Opstand in de Nederlanden was de positie van de culturele, humanistische Spaans-Nederlandse elite als belangrijke opdrachtgevers en verzamelaars bijzonder slecht verenigbaar met de beeldvorming van de Spaanse aanwezigheid zoals de nieuwe Republiek die uitdroeg.<sup>31</sup> Kunsthistorici in overwegend protestantse landen hebben, tot op de dag van vandaag, de neiging om deze groep kunst-*aficionados* te negeren oftewel in een negatief daglicht te plaatsen. Een voorbeeld van hoe het beeld van Bosch door deze connectie gekleurd werd, is de vermelding door Alfred von Wurzbach in zijn *Niederländisches Künstlerlexikon* (1906). De schilder wordt beschreven als: “[...] ein in krankhaften Wahnvorstellungen schwelgender Künstler, der unter Kasteiungen und Entbehrungen seiner überhitzten Phantasie in bestialischen und pathologisch merkwürdigen Inspirationen Luft machte.” Het verbaast de auteur dan ook niet dat juist de Spaanse koning Filips II bijzonder geïnteresseerd was in de “peinlichen, sadistischen Ideenverbindungen” van Bosch.<sup>32</sup> (afb. 3)

De uitspraken van de eerder aangehaalde auteur R.E. Hemphill onderstrepen hoe het negeren van de eigentijdse kunstproductie en atelierpraktijk kan leiden tot misinterpretatie. Deze auteur stelt in zijn artikel over Bosch dat kunsthistorici het werk van de schilder een te gecompliceerde inhoud toeschrijven. “Although he might employ symbolism and allegory, important

To this day, art historians in predominantly Protestant countries tend to either ignore this group of art lovers or cast them in a negative light. An example of how the image of Bosch was coloured by this connection is the description of Bosch offered by Alfred von Wurzbach in his *Niederländisches Künstlerlexikon* (1906). The painter is described as “[...] an artist wallowing in sickly delusions, who under the chastisement and hardships of his overheated imagination expressed himself in bestial and pathological strange inspirations.” The author therefore finds it hardly surprising that the Spanish King Philip II was fascinated by the “painful, sadistic connections of ideas” executed by Bosch (fig. 3).<sup>32</sup>

The statements of the aforementioned author, R.E. Hemphill, underline how ignorance about contemporary art production and studio practice can lead to misinterpretation. In his article on Bosch, the author states that art historians have read far too much into the content of the work of the painter. “Although he might employ symbolism and allegory, important in medieval communication, the mainly illiterate public could not have had the specialised knowledge to make the interpretations that scholars think Bosch intended.”<sup>33</sup> His assumption, which he does not substantiate, is that Bosch's public was vast and illiterate. Without a doubt, some of Bosch's work was accessible to the general public; these were the works on view in churches and chapels. But as has been argued, the illiterate worshipper was not the intended public of Bosch; his clientele was found in the upper social echelons. Moreover, the works that could be seen in public spaces were used as altarpieces, often very traditional in form and content. Themes, motifs, and the saints depicted were directly related to the work's patrons and/or with the location in which they were featured. Hemphill ignores that up until the 19th century a major amount of art that was produced and

in medieval communication, the mainly illiterate public could not have had the specialized knowledge to make the interpretations that scholars think Bosch intended.<sup>33</sup> Zijn aanname, die hij overigens niet onderbouwt, is dat Bosch' publiek breed en ongeletterd was. Het leidt geen twijfel dat een deel van het werk van Bosch voor het algemene publiek toegankelijk was; het gaat dan om schilderijen die in kerken en kapellen stonden opgesteld. Maar zoals gezegd was het ongeletterde kerkvolk zeker niet het publiek waar Bosch zich op richtte en bevonden zijn opdrachtgevers zich in hoge sociale kringen. Bovendien waren juist de werken van Bosch die in de openbare ruimte hingen altaarstukken, sterk traditioneel in onderwerp en vorm. De thema's, motieven en afgebeelde heiligen hadden altijd een directe relatie met de opdrachtgevers of met de locaties waar ze zich bevonden. Hemphill negeert hier dat tot aan de negentiende eeuw een groot deel van de geproduceerde en verzamelde kunst deel uitmaakte van privécollecties. In het geval van Bosch bevonden juist zijn schilderijen met de meest gecompliceerde iconografie zich in besloten residenties van zijn opdrachtgevers en verzamelaars. Zo wordt van de *Tuin der Lusten* aangenomen dat het werd vervaardigd in opdracht van de Graven van Nassau; een beschrijving van het werk uit 1517 plaatst het triptiek dan in het Paleis van Nassau in Brussel.<sup>34</sup> Ook de kopieën van dergelijke werken vonden een plaats in de residenties van de elite, buiten het zicht van het publiek.

#### HERZIENING VAN BOSCH' PERSONA

Hieronimus Bosch neemt een bijzondere plaats in in de kunstgeschiedenis. Het is daarom opmerkelijk hoe dicht zijn persona het met name in de negentiende eeuw gevormde stereotype beeld van de kunstenaar benadert. Ten grondslag aan het ontstaan van zijn persona ligt de grote aantrekkingskracht van zijn werk dat door de eeuwen heen het publiek bleef fascineren. Vervolgens roepen zijn schilderijen vele vragen op, en de creatie van de 'Bosch-persona' is een poging om deze te beantwoorden. Echter, vanwege het gebrek aan informatie over de kunstenaar

collected was housed in private collections. In Bosch's case in particular, the paintings with the most complex iconography would have been found in the private residences of his patrons and collectors. For instance, it is assumed that *The Garden of Earthly Delights* was commissioned by the Counts of Nassau; a description of the work locates the triptych in the Nassau Palace in Brussels in 1517.<sup>34</sup> The copies of such works would have likewise been located in the residences of the elite, inaccessible to the public.

#### RECASTING BOSCH'S PERSONA

Hieronimus Bosch holds a special and very particular place in art history. It is remarkable how close his persona approaches the stereotypical image of the artist, particularly in its 19th-century formation. The basis for the continuous evolution of Bosch's persona is the wide appeal of his work, which over the centuries has continued to fascinate the public. Consequently, his paintings have generated many questions, and the creation of the 'Bosch persona' is an attempt to answer these. However, due to the scarcity of information about the artist and the lack of acknowledgement for the current practices of his time, the personae that have been created have little relation to the artist or his work. What the 'Bosch personae' primarily reflect are the historical paradigms of their constructors.

Considering Bosch in his contemporary context, with attention to the clients and collectors that served as patrons for his work, can offer new opportunities for a broader understanding of his work and how it was produced. The clientele of Bosch did not consist of anonymous and passive customers. On the one hand he would have known who they were and would have responded to their interests

en het negeren van zijn eigentijdse werkpraktijk, is er een persona gecreëerd die weinig met de kunstenaar zelf of zijn werk te maken heeft. Wat deze persona vooral reflecteert is het tijdsbeeld van de verschillende auteurs die eraan bijdroegen.

De beschouwing van Bosch in zijn contemporaine context en aandacht voor zijn opdrachtgevers en verzamelaars kan nieuwe aanknopingspunten bieden voor breder begrip van zijn werk en voor de wijze waarop het geproduceerd werd. De clientèle van Bosch bestond niet uit anonieme en passieve afnemers. Enerzijds zal hij zeker geweten hebben wie zij waren en ingespeeld hebben op hun interesses en wensen, en anderzijds zullen de opdrachtgevers bewust voor de kunstenaar Bosch gekozen hebben. Bijstelling van het beeld van Bosch door het plaatsen van deze kunstenaar in een historische context, zal geen afbreuk doen aan zijn positie als een uitzonderlijk kunstenaar. Het essentiële verschil is echter dat deze status, net als in zijn eigen tijd, weer gebaseerd is op zijn artistieke kwaliteiten. Daarmee kunnen we de Bosch-persona gebaseerd op speculatieve interpretaties van zijn beeldtaal en aannames over zijn persoonlijkheid achter ons laten.

Marieke van Wamel (1968) studeerde Theaterwetenschap aan de Universiteit Utrecht en Kunstgeschiedenis aan de Universiteit van Amsterdam. In 2014 is ze begonnen met haar promotieonderzoek naar de opdrachtgevers en verzamelaars van Jheronimus Bosch aan de Radboud Universiteit Nijmegen.

and wishes. On the other, these patrons would have deliberately approached and selected Bosch. Adjusting the image of Bosch by perceiving the artist within this historical context will not diminish his reputation as truly exceptional. The essential difference will be that his stature, as was the case in his own time, will be based on his artistic qualities. We can then abandon the 'Bosch persona', grounded as it is in speculative interpretations of his imagery and assumptions about his personality.

Marieke van Wamel (1968) studied Theatre Studies at the University Utrecht and Art History at the University of Amsterdam. In 2014 she started a PhD on Hieronymus Bosch and his patrons/collectors in a European context at the Radboud University Nijmegen.

Translation — Marieke van Wamel & *Kunstlicht*



## EINDNOTEN

\* Het citaat in de titel is afkomstig uit: Ludovico Guicciardini, *Beschrijvinghe van alle de Nederlanden; andersins gheuoemt Neder-Duytslandt* (1567). Amsterdam: W. Jansz, 1612, p. 80.

1 R.E. Hemphill, 'The Personality and Problem of Hieronymus Bosch', in: *Journal of the Royal Society of Medicine*, 58 (1965), p. 143.

2 Lise Evers, 'Scabreuze frambozen. Het mysterie van het fruit', in: *De Gids. Levende letteren sinds 1873 (De Internet Gids)* 15 september 2014. Geraadpleegd via [www.de-gids.nl/artikel/scabreuze-frambozen](http://www.de-gids.nl/artikel/scabreuze-frambozen) op 20 augustus 2015.

3 Robert L. Delevoy, *Bosch. Biographical and Critical Study*. Genève: Skira, 1960, p. 76.

4 A.M. Koldewij, A. Hermesdorf, P. Huvenne, *De schilderkunst der Lage Landen: De middeleeuwen en*

*de zestiende eeuw*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2006, p. 136.

5 Henricus J. Biegelaar, 'Philips II, een Kunstbeschermer. Gedeelte eener kunsthistorie-studie', in: *Dietsche Warande*, nieuwe reeks 2, jaargang 6, Gent / Amsterdam: A. Siffer / L.J. Veen, 1893, p. 342.

6 Een van de meeste belangrijke publicaties uit deze periode is *Hieronymus Bosch. Bijdragen bij gelegenheid van de herdenkingstentoonstelling te 's-Hertogenbosch 1967*. Eindhoven: Dr. en Uitgeversbedrijf Lecturis, 1967., welke verscheen ter gelegenheid van de Bosch-tentoonstelling in 's-Hertogenbosch in 1967. Dit boek bevat de nog steeds relevante essays van de gerenommeerde Bosch-onderzoekers J. K. Steppe, P. Gerlach, L. Pirenne, D. Bax en R. van Schoute.

7 Exponenten van deze benadering, naast in dit artikel besproken auteurs zoals Wilhelm Fraenger en Lynda Harris, zijn ondermeer Clement A. Wertheim Aymes en Erika Fromm. Voor de sektarische benadering zie: Clement A. Wertheim Aymes, *The Pictorial Language of Hieronymus Bosch*, Sussex: New Knowledge Books, 1975; Voor de psychoanalytische benadering zie: Erika Fromm, 'The Manifest and Latent Content of Two Paintings by Hieronymus Bosch: A Contribution to the Study of Creativity', in: *American Imago. A Psychoanalytic Journal for Culture, Science and the Arts*, 26:2 (1968).

8 Hieronymus Bosch, *Tuin der lusten*, 1500-1505, olieverf op paneel, 2,20 m × 3,9 m. Museo Nacional del Prado, Madrid, inv. nr. P02823.

9 Wilhelm Fraenger, *Hieronymus Bosch* (1947). Dresden: Verlag der Kunst, 1975, pp. 17, 18, 140. De Broeders en Zusters van de Vrije Geest vereerden

Adam, en streefden diens voorbeeld na om de originele staat van spirituele vrijheid terug te krijgen, zoals de mens die in het paradijs had.

10 Lynda Harris, *The Secret Heresy of Hieronymus Bosch*, Edinburgh: Floris Books, 1995.

11 Paul Vandenbroeck, *Hieronymus Bosch. Tussen volkscultuur en stadscultuur*, Berchem: EPO, 1987, p. 10.

12 2001 werd uitgeroepen tot het Bosch-jaar omdat er in dat jaar in Nederland verschillende evenementen plaatsvonden rondom Hieronymus Bosch. De belangrijkste gebeurtenis was een grote overzichtstentoonstelling in Museum Boijmans van Beuningen.

13 René Zwaap, 'Jeroen Bosch: ketter of superpaap? De duivelmaker', in: *De Groene Amsterdammer*, 14 april 2001. Geraadpleegd via: [groene.nl/artikel/de-duivelmaker](http://groene.nl/artikel/de-duivelmaker), op 11 mei 2015. De auteur

begint zijn artikel met het plaatsen van Bosch in een uitgebreide historische context. Echter, in zijn verwijzingen naar bronnen over Bosch, draagt de auteur bij aan de instandhouding van de Bosch-persona zoals beschreven in dit artikel. Hij baseert het grootste deel van zijn uitspraken op literatuur en bronnen die al geruime tijd verworpen zijn. Zo suggereert hij ondermeer dat de theorie van Fraenger op zie: archiefonderzoek gebaseerd zou zijn en gaat hij bovendien in op het fantasierijke boek van Jan van der Eerden, dat nooit een enige vorm van wetenschappelijke status heeft gehad. Ook de betiteling van Clément A. Wertheim Aymes als "de Nederlandse Bosch-interpretator bij uitstek" is op zijn minst verrassend, des te meer omdat vermeldingen naar gerenommeerde Bosch-kenners als J.K. Steppe en Jos Koldewij in het geheel ontbreken.

## 38

## ENDNOTES

\* "A very famous and eccentric finder of strange jokes and rare horrors." The citation in the title originates from: Ludovico Guicciardini, *Beschrijvinghe van alle de Nederlanden; andersins gheuoemt Neder-Duytslandt* (1567). Amsterdam: W. Jansz, 1612, p. 80.

1 R.E. Hemphill, 'The Personality and Problem of Hieronymus Bosch', in: *Journal of the Royal Society of Medicine*, 58 (1965), p. 143.

2 Lise Evers, 'Scabreuze frambozen. Het mysterie van het fruit', in: *De Gids. Levende letteren sinds 1873 (De Internet Gids)*, 15 September 2014. Accessed through: [www.de-gids.nl/artikel/scabreuze-frambozen](http://www.de-gids.nl/artikel/scabreuze-frambozen) on 20 August 2015.

3 Robert L. Delevoy, *Bosch. Biographical and Critical Study*. Geneva: Skira, 1960, p. 76.

4 A.M. Koldewij, A. Hermesdorf, P. Huvenne,

*De Schilderkunst Der Lage Landen: De Middeleeuwen En De Zestiende Eeuw*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2006, p. 136.

5 Henricus J. Biegelaar, 'Philips II, een Kunstbeschermer. Gedeelte eener kunsthistorie-studie', in: *Dietsche Warande*, nieuwe reeks 2, Vol. 6, Gent / Amsterdam: A. Siffer / L.J. Veen, 1893, p. 342.

6 One of the most important publications from this period is J. K. Steppe, *Hieronymus Bosch. Bijdragen bij gelegenheid van de herdenkingstentoonstelling te 's-Hertogenbosch 1967*. Eindhoven: Dr. en Uitgeversbedrijf Lecturis, 1967, which was published on the occasion of the Bosch exhibition in 's-Hertogenbosch in 1967. This book contains essays from renowned Bosch researchers J. K. Steppe, P. Gerlach, L. Pirenne, D. Bax and R. Van Schoute, which are still highly relevant.

7 Exponents of this opinion include those mentioned in this essay, such as Fraenger and Harris, but also additional authors including Clement A. Wertheim Aymes and Erika Fromm. For a Sectarian approach to Bosch's work see: Clement A. Wertheim Aymes, *The Pictorial Language of Hieronymus Bosch*, Sussex: New Knowledge Books, 1975; for a psychoanalytic approach to Bosch's work see: Erika Fromm, 'The Manifest and Latent Content of Two Paintings by Hieronymus Bosch: A Contribution to the Study of Creativity', in: *American Imago. A Psychoanalytic Journal for Culture, Science and the Arts*, 26-2 (1968).

8 Hieronymus Bosch, *Tuin der lusten*, 1500-1505, oil on panel, 2,20 m × 3,9 m. Museo Nacional del Prado, Madrid, inv. no. P02823.

Adam, and followed his example to regain the original state of spiritual freedom, such as man had in paradise.

10 Lynda Harris, *The Secret Heresy of Hieronymus Bosch*, Edinburgh: Floris Books, 1995.

11 Paul Vandenbroeck, *Hieronymus Bosch. Tussen volkscultuur en stadscultuur*, Berchem: EPO, 1987, p. 10.

12 2001 was proclaimed the celebratory 'Bosch year' with a number of events around Hieronymus Bosch taking place in the Netherlands that year. The most important event was the exhibition Hieronymus Bosch at the Museum Boijmans Van Beuningen in Rotterdam.

13 René Zwaap, 'Jeroen Bosch: ketter of superpaap? De duivelmaker', in: *De Groene Amsterdammer*, 14 April 2001. Accessed through: [groene.nl/artikel/de-duivelmaker](http://groene.nl/artikel/de-duivelmaker) on 11 May 2015. The author starts out by placing Bosch in

an extensive historical context. However, in his choice of sources on Bosch he contributes to maintaining of the 'Bosch persona' as discussed in this article. He bases the majority of his statements on literature and sources that have been rejected for a considerable time. He suggests, for instance, that the theory of Fraenger is based on archival research and, furthermore, he makes mention of the imaginative book by Jan van der Eerden, which never had scientific stature. Also somewhat surprising is his description of Clément A. Wertheim Aymes as the "pre-eminently Dutch Bosch-interpretator", made all the more so as references to renowned Bosch experts such as J. K. Steppe and Jos Koldewij are absent altogether.

14 Hal Foster, et. al., *Art since 1900: Modernism, Antimodernism, Postmodernism*. London: Thames & Hudson, 2004, p. 180.

- 14 Hal Foster, e.a., *Art since 1900: Modernism, Antimodernism, Postmodernism*, Londen: Thames & Hudson, 2004, p. 180.
- 15 Delevoy, op. cit. (noot 3), p. 76.
- 16 Hemphill, op. cit. (noot 1), p. 143.
- 17 *Ibid.*, p. 143.
- 18 Zie: Nathalie Heinich, *Être artiste: les transformations du statut des peintres et des sculpteurs*, Parijs: Klincksieck, 1996.
- 19 De vorming van dit beeld werd sterk beïnvloed door de kunstenaarsbiografieën door Giorgio Vasari, *Vite de' più eccellenti architetti, pittori, et scultori italiani, da Cimabue insino a' tempi nostri*, Florence: Lorenzo Torrentino, 1550, en door de biografie van Michelangelo Buonarroti door Ascanio Condivi, *Vita di Michelangelo Buonarroti*, Rome: Antonio Blado, 1553.
- 20 Karel van Mander, *Het schilder-boeck*, Haarlem: 1604, fol. 216v.
- 21 Befaamde verzamelaars waren ondermeer kardinaal Antoine Perrenot Granvelle en de Spaanse markiezin Mencia de Mendoza, die gehuwd was met Hendrik III van Nassau.
- 22 Zie voor een uitgebreide analyse hiervan: Vandenbroeck, op. cit. (noot 11).
- 23 Koldewij, op. cit. (noot 4), p. 129.
- 24 *Devotio Moderna* (Moderne Devotie) is de meest invloedrijke spirituele hervormingsbeweging uit de late middeleeuwen en het begin van de moderne tijd. De nadruk lag op meditatie en persoonlijke geloofsbeleving en niet op rituelen en uiterlijk vertoon.
- 25 Jheronimus Bosch, *De Keisnijing*, ca. 1486 of latere kopie, olieverf op paneel, 48,5 cm x 34,5 cm, Museo Nacional del Prado, Madrid, inv. nr P02056. De overige werken worden vermeld in de nalatenschap van Felipe de Guevara, *Escritura de Venta*, Archivo de Protocolos Madrid, 1570, Fol. 102 r.
- 26 Stephen Greenblatt, *Renaissance Self-Fashioning: From More to Shakespeare*, Chicago: University of Chicago Press, 2005, p. 2.
- 27 José de Sigüenza, *Historia De La Orden De San Gerónimo*, vol. 3, Madrid: Bailly-Baillière, 1605, p. 837.
- 28 Felipe de Guevara, Antonio Ponz (red.), *Comentarios de la Pintura*, (c. 1560), Madrid: 1788, p. 42.
- 29 *Ibid.*, pp. 42, 43.
- 30 Zie bijvoorbeeld Pater Gerlach, 'De Tuin der Lusten. Een proeve van verklaring', in: Pater Gerlach, Paul M. Le Blanc (red.), *Jheronimus Bosch. Opstellen over leven en werk*, Den Haag: SDU Uitgeverij, 1988, pp. 191, 194. Gerlach spreekt hier over 'voorlichters' en 'raadgevers' van Bosch in relatie tot de *Tuin der Lusten*.
- 31 Deze beeldvorming is ook bekend als de Zwarte Legende, *La Leyenda Negra*. De term wordt gebruikt voor de historiografie van Spanje en de Spaanse politiek waarbij de nadruk ligt op de wreedheid en intolerantie van het bewind. Deze benadering, geworteld in het werk van protestante geschiedkundigen, heeft over het algemeen betrekking op de zestiende eeuw en met name op de persoon van het Filips II. Zie ook: Marieke van Wamel, 'Zóó goed roomsch en zóó goed spaansch. Anthonis Mor and the problematic position of sixteenth-century artists with Spanish patrons in Dutch art history', in: *Oud Holland*, (2014) jrg. 127, 2/3, pp. 49-60.
- 32 "[...] Een in ziekelijke wanen zwelgende kunstenaar, die onder de folteringen en ontberingen van zijn oververhitte verbeelding aan zijn beestachtige en pathologische vreemde inspiraties uitdrukking gaf." Alfred von Wurzbach, *Niederländisches Künstlerlexikon: mit mehr als 3000 Monogrammen* (Band 1): A—K, Wenen: Halm & Goldmann, 1906-1911, p. 146.
- 33 R.E. Hemphill, op. cit. (noot 1), p. 140.
- 34 Ludwig Pastor, *Die Reise Des Kardinals Luigi D'aragona Durch Deutschland, Die Niederlande, Frankreich Und Oberitalien, 1517-1518, Beschrieben Von Antonio De Beatis*, Freiburg im Breisgau: Herdersche Verlagshandlung, 1905, p. 116.

- 15 Delevoy, op. cit. (note 3), p. 76.
- 16 Hemphill, op. cit. (note 1), p. 143.
- 17 *Ibid.*, p. 143.
- 18 See Nathalie Heinich, *Être artiste: les transformations du statut des peintres et des sculpteurs*, Paris: Klincksieck, 1996.
- 19 The shaping of this image was heavily impacted by the artist's biographies of Giorgio Vasari, *Vite de' più eccellenti architetti, pittori, et scultori italiani, da Cimabue insino a' tempi nostri*, Florence: Lorenzo Torrentino, 1550, and by the biography of Michelangelo Buonarroti by Ascanio Condivi, *Vita di Michelangelo Buonarroti*, Rome: Antonio Blado, 1553.
- 20 Karel van Mander, *Het schilder-boeck*, Haarlem: 1604: fol. 216v.
- 21 Such famous collectors were, among others, Cardinal Antoine Perrenot Granvelle and the Spanish Marquessa Mencia de Mendoza, the wife of Henry III of Nassau.
- 22 For an extended analysis of this see: Vandenbroeck, op. cit. (noot 11).
- 23 Koldewij, op. cit. (note 4), p. 129.
- 24 *Devotio Moderna* (Modern Devotion) is the most influential spiritual reform movement of the Late Medieval and the early modern period. The emphasis was on the personal experience of religion instead of on ritual and ostentation.
- 25 Hieronymus Bosch, *Extracting the Stone of Madness*, ca. 1486 or later copy, oil on panel, 48,5 cm x 34,5 cm, Museo Nacional del Prado, Madrid, inv. no P02056. The other works are listed in the inventory of Felipe de Guevara, *Escritura de Venta*, Archivo de Protocolos Madrid, 1570, Fol. 102 r.
- 26 Stephen Greenblatt, *Renaissance Self-Fashioning. From More to Shakespeare*, Chicago: University of Chicago Press, 2005, p. 2.
- 27 José de Singüenza, *Historia De La Orden De San Gerónimo*, vol. 3, Madrid: Bailly-Baillière, 1605, p. 837.
- 28 Felipe de Guevara, Antonio Ponz (eds), *Comentarios de la Pintura* (c. 1560), Madrid: 1788, p. 42.
- 29 *Ibid.*, pp. 42, 43.
- 30 See, for instance: P. Gerlach, 'De Tuin der Lusten. Een proeve van verklaring', in: *Hieronymus Bosch. Opstellen over leven en werk*, Den Haag: SDU Uitgeverij, 1988, pp. 191, 194. Gerlach here mentions 'voorlichters' and 'raadgevers' (advisors) of Bosch in relation to the *The Garden of Earthly Delights*.
- 31 This image is also known as the Black Legend or *La Leyenda Negra*. The term is used for the historiography of Spain and Spanish politics with an emphasis on the cruelty and intolerance of the reign. In general this approach, rooted in the work of protestant historians, refers to the 16th century and the figure of Philip II. See also: Marieke van Wamel, 'Zóó goed roomsch en zóó goed spaansch. Anthonis Mor and the problematic position of sixteenth-century artists with Spanish patrons in Dutch art history', in: *Oud Holland*, (2014) vol. 127 2/3, pp. 49-60.
- 32 "[...] ein in krankhaften Wahnvorstellungen schwelgender Künstler, der unter Kasteiungen und Entberungen seiner überhitzten Phantasie in bestialischen und pathologisch merkwürdigen Inspirationen Luft machte.": "peinlichen, sadistischen Ideenverbindungen", Alfred von Wurzbach, *Niederländisches Künstlerlexikon: mit mehr als 3000 Monogrammen* (Band 1): A—K, Vienna: Halm & Goldmann, 1906-1911, p. 146.
- 33 R.E. Hemphill, op. cit. (note 1), p. 140.
- 34 Ludwig Pastor, *Die Reise Des Kardinals Luigi D'aragona Durch Deutschland, Die Niederlande, Frankreich Und Oberitalien, 1517-1518, Beschrieben Von Antonio De Beatis*, Freiburg im Breisgau: Herdersche Verlagshandlung, 1905, p. 116.
- 35 Göttler, Christine, 'Fire, Smoke and Vapour. Jan Brueghel's 'Poetic Hell's': 'Ghespook' in Early Modern European Art', in: Christine Göttler and Wolfgang Neuber (eds), *Spirits Unseen: The Representation of Subtle Bodies in Early Modern European Culture*, Leiden, Koninklijke Brill NV, 2007, p. 21.