

Sobre la posible autoría del Bosco de la tabla central del tríptico de "Los Improperios" del Museu de Belles Arts de València

Marc Borrás Espinosa
Licenciado en Historia del Arte
Universitat de València

RESUMEN

En este estudio se realiza un análisis de las peculiaridades iconográficas relativas al *Tríptico de los Improperios* del Museo de Bellas Artes de Valencia, comparándola con las otras tres versiones conocidas. El estudio comparativo de los estudios dendrocronológicos, dendrocronología, las reflectografías y radiografías de las tres pinturas sobre tabla y el hecho de que la pintura del Museo de Bellas Artes de Valencia pertenecía a la señora Mencía de Mendoza, documentada en el convento de Santo Domingo de Valencia desde la muerte de doña Mencía de Mendoza, hace plausible que se trate de una obra original de El Bosco. En cualquier caso, esta obra parece ser, a tenor de las pruebas de laboratorio, la versión más antigua de cuantas existen y por tanto tiene que ser una pieza original, una obra del taller de Bosch o la versión más estrechamente relacionado con un original perdido.

Palabras clave: Bosch / Valencia/ Original /Mencía / dendrocronología

ABSTRACT

This study accomplishes an analysis of the iconographic peculiarities concerning the Triptych of the Curses (Tríptico de los Improperios) from the Museu de Belles Arts de València by comparing it to the other three known versions. The comparative study of dendrochronology, reflectography and radiography tests from the three panel paintings, and the fact that the painting from the Museu de Belles Arts de València belonged to Mrs. Mencía de Mendoza, documented at Santo Domingo de Valencia convent since Mrs. Mencía's death, makes it plausible to be an original from Bosh. Either way the painting certainly seems to be the oldest of the four remaining, therefore it has to be either an original piece, a work from Bosch's workshop or the most closely related to a lost original.

Keywords: Bosch / Valencia/ Original /Mencía / dendrochronology

INTRODUCCIÓN

Las especificidades que convergen en la pieza que alberga el Museu de Belles Arts de València muestran la clara posibilidad de que se trate de un original o bien una obra concluida en el taller de Jeroen van Aken, El Bosco. Igualmente, cabe la posibilidad de que se trate de la copia de un original perdido, y en tal caso puede considerarse la más cercana al auténtico, según apunta la comparativa de las distintas pruebas realizadas a las cuatro piezas conservadas en San Lorenzo de El Escorial, el Museu de Belles Arts de València, el Museo Fundación Lázaro Galdiano y el Museo Provincial de Segovia, las cuales repiten el mismo tema y remiten a un original común, a pesar de sus variaciones. El análisis detenido de las distintas versiones abre nuevas puertas de investigación, pues parece quedar claro que la valenciana se encuentra más cercana a la originalidad o a un original perdido.

El *Tríptico de los improperios* posee una serie de cualidades carentes en el resto de piezas, desde la firma que nos hace pensar que salió del taller de Bosch, pasando por la riqueza de elementos iconográficos, muchos carentes en otras versio-

nes, hasta que su dueña fuese María de Mendoza, una gran conocedora del arte de Jeroen van Aken. Estas pesquisas que nos ponen sobre aviso de encontrarnos ante una obra notoria son refutadas por las distintas pruebas dendrocronológicas, reflectografías y radiografías realizadas a las obras.

DOÑA MENCÍA DE MENDOZA

El interés de esta pieza no recae únicamente en la posibilidad de que sea del Bosco, pues resulta tanto interesante para el estudio del coleccionismo y el mecenazgo español de la primera mitad del siglo XVI y su relación con Flandes, como el hecho de que perteneció a doña Mencía de Mendoza, hija primogénita de doña María de Fonseca y don Rodrigo Hurtado de Mendoza, marqués de Zenete, señor de Coca, Alahejor y de las baronías de Alberique, Ayora y Alcocer. Su abuelo era el influyente y poderoso cardenal don Pedro González de Mendoza.

En el año 1523, a la edad de 16 años, a instancias de Carlos V contrajo matrimonio con el conde Henri III de Nassau, hombre de confianza y primer chambelán del emperador. Los primeros años de la unión, de 1524 a 1529, transcurrieron en España en torno a la corte de Carlos V.

Durante dos períodos permaneció en los Países Bajos, de 1530 a 1533 y de 1535 a 1539, donde realizó trabajos como embajadora del monarca. Durante estas estancias oficiales no fueron pocos los viajes al palacio de los Nassau en Bruselas, donde descubriría el *Jardín de las delicias*¹, mas residió principalmente en los castillos de Breda y Turnhout. Un año después de la muerte de Henri III de Nassau —acaecida el 14 de septiembre de 1538—, y tras solucionar los problemas testamentarios de heredad con el hijo de su

¹ En los años sesenta se señaló que el gran tríptico de El Bosco fue visto en Bruselas en 1517, un año después de la muerte del artista, en el Palacio de Enrique III de Nassau, regente de los Países Bajos; después, permaneció en manos de la familia Orange-Nassau hasta 1568, en que fue confiscado y trasladado a Madrid. HARBISON, Craig, 2007, p. 78.

esposo, René de Chalou, Mencía de Mendoza regresó a España y contrajo matrimonio en segundas nupcias con don Fernando de Aragón, duque de Calabria y virrey de Valencia, en 1541.

Doña Mencía falleció en el año 1554, dejando una de las colecciones artísticas más importantes de nuestro país y según su inventario de bienes de 1548, poseía varias obras con la firma de El Bosco.

Al tratar este personaje, nos encontramos ante una de las personas más importantes del coleccionismo español del siglo XVI y la que fue una de las figuras clave del humanismo valenciano, lo cual no es poco decir. Pensemos que la capital del antiguo Reino vio nacer y obrar nada más ni nada menos que a Lluís Vives, quien fuera amigo de doña Mencía. Pero en la historia del arte, la simple condición de mujer ha sido desde sus inicios no poco impedimento. Como dice Noelia García Pérez, *exceptuando algunos casos muy concretos como Isabella d'Este, Margarita de Austria o Isabel la Católica, las mujeres patronas de las artes han sido víctimas de un particular tipo de muerte: el olvido*².

Mencía de Mendoza sería un claro ejemplo de mujer cortesana que logra acceder a la *Alta cultura*, tanto por sus amistades como por su mecenazgo, dando buena muestra de ello la gran cantidad de trabajos que se están realizando sobre su persona.

El número y calidad de las obras que poseyó a lo largo de su vida demuestran un verdadero interés por el arte, y su mecenazgo es una muestra ineludible de cómo una mujer en el Renacimiento podía participar del mundo artístico, incluso llegar a ser una pieza clave. La riqueza y calidad de las obras que poseyó en su conjunto nos puede llevar a entender que no nos encontramos ante una coleccionista de “rarezas”, ni ante una coleccionista cualquiera, sino ante una persona de alto refinamiento, por lo que

cualquier obra que poseyera debe estudiarse pensando siempre de antemano en su más que probable calidad.

Mencía de Mendoza llegó a los Países Bajos catorce años después de la muerte del genio de Hetergenbosch, por lo que es imposible hablar de una relación personal de la marquesa española con el artista. Es muy probable que no descubriera a El Bosco hasta su llegada al palacio de Nassau. Posiblemente la afición por el arte flamenco le viniera de su primer marido, y, según J.K Steppe³, doña Mencía encargó obras a artistas neerlandeses como Jan Gossaert, Jan Cornelisz, Vermeyen, Jan Scorel, Maarten van Heemskerck o Simon Bening. No sólo requirió trabajos a pintores, sino también a joyeros, tapiceros y miniaturistas.

El humanista y fundador del colegio trilingüe de Lovaina, Gilles de Busleyden, actuó como agente artístico de doña Mencía ante el pintor bruselense Bernard van Orley. Éste último pintó varios retratos de la condesa de Nassau, de Carlos V, Henri II de Nassau, René de Chalou... y preparó los cartones para una serie de tapices denominada *De la muerte*, confeccionado en el taller de Van der Moyen en Bruselas. Esta obra fue destinada, al igual que el tríptico protagonista de este trabajo, a la capilla funeraria de la familia de Mencía en el convento de dominicos de Valencia.

Al parecer, no pocas de estas obras llegaron a tierras valencianas. Asimismo, a su vuelta a la Península Ibérica, doña Mencía no perdió el contacto con los Países Bajos y se valió del mercader residente en Amberes Arnao del Plano para seguir incrementando su colección de objetos artísticos.

Según establece el inventario de bienes de la marquesa de Zenete de 1548, poseía una buena cantidad de piezas, casi con total seguridad copias, del maestro flamenco, puede que incluso

2 GARCÍA, Noelia, 2004, p. 82.

3 KAREL STEPPE, Jan, 1967, pp. 12-23.

obras de creación libre que copiaran la estética del Bosco, y no hay porqué negar la posibilidad de que algunas piezas nacieran del pincel del propio Bosch. Entre ellas podemos citar a modo de ejemplo: *La torre de Babel*, *San Juan Evangelista* (copia del de la iglesia de San Juan de 's-Hertogenbosch), *La tentación de San Antonio*, *San Gerónimo penitente*, *El carro del heno* (puede incluso que la versión escorialense fuese traída a España para ella)...⁴

Estos datos nos ponen sobre aviso. Nos encontramos ante una coleccionista con un gran gusto, poseedora de una colección según distintas fuentes más rica e impresionante que la de la propia Margarita de Austria, con predilección por el arte flamenco y con la estética del Bosco en un lugar prominente.

LA COPIA DE OBRAS DE EL BOSCO

Debemos entender que Mencía de Mendoza fue una de las personas que más copias (¿y quién sabe si originales?) de obras del Bosco introdujo en nuestro país. Como apunta Steppe, es posible que *El carro del Heno* de El Escorial sea en realidad el que se menciona en los documentos sobre las posesiones de la esposa del virrey de Valencia. Tal vez, antes de llegar a la mole arquitectónica madrileña, esta obra se encontrara en su palacio de Valencia o en el de Ayora.

Sin embargo, es un hecho constatado que la copia de obras bosquianas, incluso la creación de nuevas obras con su nombre inscrito, no fue algo extraño, más bien al contrario. A este respecto, ya en el siglo XVI Felipe de Guevara, en su *Comentarios de la Pintura*, afirma que *esto que Hyronima Bosco hizo con prudencia y decoro, han hecho y hacen otros sin descrecion y juicio ninguno; porque habiendo visto en Flandes quan acepto fuese aquel genero de pintura de Hyerinimo Bosco, acordaron de imitarle, pintando monstruos y desvariadas imaginaciones, dándose a entender que en esto solo consistía la imitación del Bosco. Ansi vienen a ser infinitas las pinturas de este*

genero selladas con el nombre de Hyeronimo Bosco, falsamente inscripto; en quales él nunca le paso por el pensamiento poner las manos, sino el humo y cortos ingenios, abumándolas a las chimeneas para dalles autoridad y antigüedad [...] Es cierto, y á qualquiera que con diligencia obrserváre las cosas de Bosco, le será manifesto haber sido observatisimo del decoro, y haber guardado los límites de naturaleza cuidadosísimamente, tanto y mas que otro ninguno de su arte; pero es justo dar aviso que entre estos imitadores de Hyeronimus 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 suyo. Esto, aunque sea así, son pinturas muy de estimar, y el que las tiene, debe tenellas en mucho, porque en las invenciones y ralidades, fue rastreando tras su maestro, y en el labor fué mas diligente y paciente que Bosco, no se apartando de ayre y galanía, y del colorir del maestro⁵.

Entre estos imitadores se halla Jan Mandijn (1500-1560), el cual lo encontramos trabajando en Breda durante el período que Mencía de Mendoza estuvo en la ciudad, por lo que podemos pensar que alguna de las copias que poseía pudo haberlas realizado él; además del famoso Bruegel, sin duda influenciado por El Bosco, podemos nombrar a más imitadores contemporáneos a Mencía de Mendoza, como por ejemplo Pieter Huys o Frans Verbeeck. No debemos olvidar que la lista de nombres que nos ha llegado hasta nuestros días puede ser muy reducida comparada con el número real de artistas que pudieron imitar el estilo de Bosch.

A su vez hay que hacer hincapié en ese misterioso discípulo de Bosch. ¿No sería lógico pensar que una mecenas como Mencía de Mendoza entrara en contacto con él?

Conviene remarcar un aspecto importante: la copia, en el mundo flamenco, no tenía un valor peyorativo. Como explica en sus clases Olga Pérez Monzón (Universidad Complutense de Madrid), las copias de taller fueron algo común en Flandes, así como su difusión en grabados. El

⁴ KAREL STEPPE, Jan, 1967, p. 12-23.

⁵ DE GUEVARA, Felipe, 1788, p. 41-43.

reconocimiento de autoría y el prestigio de una obra era mostrado a través de copias de taller o de buenos artistas que admiraban a un maestro. Por esta razón, puede que la pieza central de este trabajo posea una firma; sería una forma de honrar al Bosco, una forma de afirmar que una bella obra es copia de un original del maestro de 's-Hertogenbosch. También era común realizar copias fidedignas con intención memorial, primando el prototipo. La pieza del museo Lázaro Galdiano es una copia (de baja calidad) de la pieza valenciana, o como mínimo emula el modelo al repetir la iconografía pero carece de firma. Según la página web de la Fundación Lázaro Galdiano⁶, la pieza que conservan procede del mundo flamenco. ¿Sería posible que se trate de una copia memorial de una obra original admirable, quizá la pieza levantina?

PERIPLO DE UN CUADRO

Podemos confirmar que la obra proviene de la colección doña Mencía. Este hecho es uno de los indicios que puede llevarnos a pensar que se trate de una obra original de Bosch, una pieza procedente de su taller o una buena copia de un original perdido, pues como ha quedado manifiesto, no estamos hablando de una aficionada al arte, sino de una mujer culta, gran conocedora del arte flamenco, de gusto exquisito y un poder adquisitivo inigualable por otra persona en la Valencia de su tiempo.

La capilla de los Reyes de Santo Domingo fue mandada construir a mediados del siglo XV por el rey Alfonso V de Aragón y más tarde continuada por Juan II. Ya en época de Carlos V, Mencía de Mendoza consiguió del emperador el derecho a sepultura para ella y sus progenitores según consta en un documento con fecha de 15 de mayo de 1535.

Luis de Requesens y Zúñiga (1528-1576), gran comendador de Castilla y heredero de los bienes muebles de la marquesa de Cenete y du-

quesa de Calabria, hizo entrega del *Tríptico de la Pasión* a los padres dominicos de Valencia. Entre los documentos del Archivo Palau (Barcelona) del “Marquesado de Zenete” encontramos el leg. 123, inventario de la venta de bienes por L. Requesens, f.º18v: “Iten se declara aquí, que un retablo, obra de Flandes con sus cubiertas de madera, grande y bueno, que tiene figura da una historia de la passion, que esta puesto en el inventario n.º 94, se entregó por orden del comendador mayor de Castilla (L. Requesens) a los flaires del monasterio de predicadores de València para poner altares de la capilla que allí dexo su ecc.^a por escasar de hazello nuevo, y porque su ex.^a manda en su testamento que se puedan aplicar para esto las imágenes y pinturas de devoçion que ella tuviesse”⁷. Luis de Requesens cumplió con la siguiente disposición testamentaria de doña Mencía: “(si) hay necesidad de otros retablos pequeños para otros altares (en la capilla del convento de Santo Domingo) donde se puedan decir las dichas misas se hagan e para ello puedan aplicar las tablas pintadas de devoçion que yo tengo”⁸.

El tríptico fragmentado se conservó en la capilla hasta la Desamortización. El padre fray Juan Salas, a principios del siglo XVII, describe el *Tríptico de la Pasión* en su *Historia del Convento de Predicadores de Valencia*, un siglo después, el padre fray José Teixidor lo señala en su obra *Capillas y sepulturas del Convento de Santo Domingo*, y también dan mención de la obra dos contemporáneos: el castellonense Antonio Ponz, en su obra *Viage de España* y Marcos Antonio de Orellana también testimonio de él en su obra *Valencia antigua y moderna*.

El tríptico salió del convento de Santo Domingo con la Desamortización de Mendizábal, ingresando en el Museo Provisional, sito en el antiguo convento del Carmen, según consta en el inventario de febrero de 1838 con los números 3, 4 y 5. Los números de inventario 69, 70 y 71

6 <http://www.flg.es/ficha.asp?ID=3047>.

7 BENITO DOMÉNECH, Fernando, 2002, pp. 114-116.

8 BENITO DOMÉNECH, Fernando, 2002, p. 116.

presentes en las tablas no coinciden con ningún catálogo del museo y tal vez respondan a los números del inventario de las pinturas expropiadas del convento de Santo Domingo, que consta fueron 135. Muchas de ellas, al igual que las tres tablas de la Capilla de los Reyes, se conservan hoy en el Museu de Belles Arts de València, lugar donde hoy se aloja el cuadro.

LA TABLA CENTRAL

Distintos textos dan por hecho que la obra procede del taller del Bosco, y que fue realizada entre 1510 y 1520.

Se ha mantenido durante muchos años que esta pieza es una réplica de la *Coronación de espinas* del Real Monasterio de San Lorenzo del Escorial, la cual aparece inventariada entre las obras depositadas por Felipe II en El Escorial en julio de 1593.

Mas si nos atenemos a los análisis dendrocronológicos realizados por Peter Klein a las dos piezas, la más antigua sería la obra procedente de la Capilla de los Reyes. El anillo más joven de las seis planchas de la pieza valenciana corresponde a 1506, lo que aproximaría su ejecución en torno a 1510-1520⁹ (aunque algunas fuentes apuntan a 1523¹⁰), fecha próxima a la muerte de Bosch, y por tanto anterior a la pieza de El Escorial, que debió ser ejecutada hacia 1533 o con posterioridad según los análisis. Mas no podemos asegurar tales fechas porque desde Patrimonio Nacional mantienen la duda acerca de las pruebas realizadas por Peter Klein.

Carmen García-Frías Checa, conservadora de Pintura Antigua de Patrimonio Nacional, nos confirmó de que con motivo del *simposium* del Bosco realizado en el 2002, el profesor Klein solicitó hacer unas pruebas de la *Coronación de espinas* de El Escorial, pero argumenta que con la premura que fueron realizadas, no se puede hablar de un resultado definitivo, pues afirma que se hizo pública la información de los resultado

sin consultar el informe técnico. Asimismo, se refiere a que varios autores no están de acuerdo con los resultados (sin citar nombres). Asegura también la intención de la institución de realizar un nuevo examen dendrocronológico, pero que no hay fecha para éste.

Mas debemos recordar que el profesor Klein está considerado como uno de los mayores expertos en el ámbito de la dendrocronología, y realizó la misma prueba al cuadro valenciano, confirmando, siempre y cuando las pruebas que realizó a la pieza escorialense fuesen correctas, que la pieza levantina es la más antigua. Sólo nos queda esperar una confirmación gracias a un nuevo examen desde Patrimonio Nacional.

Por tanto, todo parece indicar que conociéndose la pieza de doña Mencía se realizara de ésta una copia, o bien podría ser la pieza de Mencía también una copia de un original perdido, pero en cualquier caso sería la más antigua de cuantas conocemos.

Existen diferentes versiones de esta obra, mas la valenciana cuenta con la firma en caracteres góticos propia del Bosco, “JERONIMUS BOSCH”. Es debido a esta firma por lo que el museo que la conserva cataloga la pieza como realizada en el taller de El Bosco. Lógicamente esta firma no es prueba suficiente para confirmar la autoría del cuadro, pero es un punto más a su favor, pues el hecho de que existan distintas copias nos hace creer que existió un original, y el hecho de que la pieza valenciana posea una rúbrica la acerca más al original perdido, así como al hecho de que sea ella misma el original.

Al final de su vida, entre 1510 y 1516, El Bosco desarrolló escenas de la Pasión de Cristo con figuras de medio cuerpo dispuestas en un primer plano, como en la pieza valenciana: *Cristo ante Pilatos* (Princeton, Art Museum), *Cristo cargando la cruz* (Gante, Musée des Beaux-Arts), o las distintas coronaciones de espinas. Se trata de una revolución en sus modelos de presentación

⁹ ALMIRANTE, Julián; GÓMEZ, José; INEBA, Pilar, 1998.

¹⁰ BENITO DOMÉNECH, Fernando, 2002, p. 114.



Fig. 1.- *Coronación de espinas*. San Lorenzo de El Escorial.
Coronación de espinas. Museu de Belles Arts de València.

asombrosa. Sus figuras alcanzan una calidad técnica increíble, transformando totalmente su dimensión habitual, pasando sus obras de ser decenas y decenas de pequeñas piezas en un fantástico paisaje a ser pocos personajes, trabajados con esmero y dedicación, sin perder jamás esa forma de ver que le hacía único pero prescindiendo del paisaje para pasar a fondos planos, tal es el caso de *Jesús llevando la cruz* o del *Cristo ante Pilatos* del Princeton Art Museum, lo cual vuelve acorde la disposición de nuestro cuadro con su último período artístico.

En la pieza que nos ocupa aparece Cristo sobre un fondo dorado, con la corona de espinas y el rostro vuelto en tres cuartos, con la boca entreabierta y gesto doliente, mirando directamente al espectador y estableciendo una comunicación directa, en consonancia con los postulados del movimiento conocido como *devotio moderna* de finales del siglo XV. Esto concuerda con la idea de que la pieza fuese realizada para un particular y no para una iglesia.

Esta tabla central presenta una iconografía propia de Bosch, mucho más rica que la del resto de copias, solo explicable si pensamos en que se copio directamente del original perdido, que sea ella misma original, o porque su autor fuera un grandísimo conocedor de la obra del Bosco.

De entrada, del pasaje de la coronación se conocen dos anteriores y de menores dimensiones cuya distribución resulta similar, como si Bosch hubiera estado perfeccionando su representación hasta llegar a esta pieza. Una es la autógrafo conservada en la National Gallery de Londres. Entre los puntos de contacto con la pieza valenciana encontramos el guantelete —presente en el soldado bisojo—, la flecha sobre el turbante y la actitud del esbirro que trata de arrancarle la vestimenta a Cristo. Debió existir otra composición original, hoy perdida, cuya mejor versión es la pieza de la John G. Johnson Collection, en Philadelphia. Sentado sobre una superficie de piedra, el Salvador sujeta a modo de cetro una caña con las manos atadas, como ocurre en la *Coronación de espinas* de Valencia, y también se repite la posición de la pierna del

hombre que está empujando la corona con una vara, apareciendo su pierna tras el Salvador y, de nuevo, el sombrero atravesado por una flecha.

Entre la coronación escurialense y la valenciana hay una diferencia en la calidad y la técnica suficiente como para entender como mejor ejecutada la pieza del Museu de Belles Arts de Velència. Esta última incide especialmente en la textura matérica de las telas y su recreación por el detalle. El gorro en forma cónica del personaje de perfil presenta una decoración más amplia que la escurialense. Se añaden la avecilla posada sobre la mano, el parche transparente o apósito visible en la rodilla desnuda del soldado y el plegado que aparece en el sombrero con doble ojal atravesado por la flecha de ballesta. De igual modo se incorporan las cenefas decoradas en la orilla de la manga y en el frente del vestido del soldado que porta el broche, así como el botón forrado de finas pinceladas, las huellas de la flagelación sobre el tórax, hombro y brazo de Cristo y la manga del soldado con cara de rata. Con puños crispados y protegidos con guantes de intensos reflejos metálicos, su manga está adornada con una lechuza, unas ramas de espino una filacteria con la leyenda “S.P.Q.R.” y unas gotas con puntos amarillos intensos, de una calidad técnica admirable. Este recurso ya aparece en el *Tríptico de una mártir crucificada* de Venecia (Palacio Ducal), donde Bosch lo represento de forma similar en las calzas del personaje desmayado.

Difícilmente se puede explicar la presencia de estos motivos sin un conocimiento soberbio de la obra bosquiana.

Si nos fijamos en la cenefa que enmarca la coronación, vemos representada la lucha y caída de los ángeles rebeldes. Estos, como en la tabla del *Paraíso* del *Juicio Final* de Viena (Akademie der bildende Künste), son representados como híbridos de insectos u otros animales y la forma angelical. A diferencia de las grisallas de El Escorial, monocromáticas y con un tono general un tanto apagado, en la pieza valenciana hay un mayor contraste en claroscuro y la presencia del



Fig. 2.- *Beso de Judas* (Copia de El Bosco). Rijkmuseum, Ámsterdam.

fuego, elemento muy del gusto del Bosco (puede que fruto de ver arder su ciudad en su infancia, tal y como apunta M. Gauffreteau-Sévy¹¹). En el registro correspondiente a la mitad del panel aparecen, a diferencia del ejemplar escurialense, dos demonios que vomitan fuego de sus entrañas e introduce la adición de numerosas cabezas de demonios que abren sus fauces, expulsando fuego.

LAS TABLAS LATERALES

El postigo izquierdo representa el *Prendimiento* y el derecho la *Flagelación*. La volumetría y el peso de las figuras las hace mucho más llenas que en la pieza central, siendo evidente que las piezas laterales no fueron ejecutadas por la misma mano que la *Coronación de espinas*, algo confirmado por la comparación del dibujo subyacente a través de reflectografías. Sin embargo, el co-

nocimiento de su ejecutor sobre la iconografía y la obra bosquiana resulta abrumador.

La composición en acumulación de figuras del *Prendimiento* en torno a la figura de Cristo la pone en relación con el *Cristo camino del Calvario* del Musée des Beaux-Arts de Gante, considerada por no pocos especialistas como la última obra del Bosco. El aro con cascabel que pende de la oreja del soldado en alto se halla también en la obra de Gante.

Se conocen dos tablas en formato apaisado con los mismos personajes que en este postigo izquierdo, llamadas indistintamente *Prendimiento* o *Beso de Judas*: una en el Rijksmuseum de Ámsterdam, posiblemente una copia de un original perdido (como sería el postigo valenciano), y otra en San Diego, según los estudios del Museo de Belles Arts de València, pero que no hemos podido localizar. Al parecer, la diferencia

¹¹ En esa época, Hieronymus era todavía un niño. Las impresiones de terror y de asombro que experimentaría ante ese inmenso brasero debían influir poderosamente en un alma sensible y ardiente, más receptiva que otra cualquiera a la belleza, y acaso atormentada ya por el pensamiento de su ambivalencia. Toda su obra aparecerá obsesionada por los braseros, las llamas, las humaredas rojizas, y ese acontecimiento [el incendio de su ciudad] de su juventud sin duda no es ajeno al hecho. GAUFFRETEAU-SÉVY, M. *Hieronymus*, 1969.

respecto a la pieza de Ámsterdam es que en la de San Diego el puñal lleva en la hoja una “B” como la de Valencia. Este signo aparece también en el *Jardín de las Delicias* y en el *Juicio Final* de Viena. Estos nos lleva a comprender hasta qué punto el artista conocía la obra del Bosco, o cuan cerca estuvo de un original perdido o un borrador, pues este signo se repite tanto en la pieza valenciana como en la americana, y por tanto lo más seguro es que sean ambas versiones de un original desconocido.

En cuanto a la *Flagelación*, encontramos no poco parecido con el *Cristo ante Pilatos* del Princeton Art Museum. Los rictus de los esbirros, que cubren sus cabezas con sendos sombreros, rayanos en lo caricaturesco y grotesco, no dejan de poseer una gran similitud. Sin embargo, es de reconocer que a pesar de encontrarse semejanza con algunas obras de El Bosco, como es el personaje en escorzo con párpados caídos y la frente amplia es similar al que encontramos en el *Tríptico de la mártir crucificada* de Venecia o el *Cristo ante Pilatos*, esta se trata de una composición libre, que no debe responder a ninguna obra de Jeroen Anthoniszoon van Aeken.

COMPARATIVA DE LAS DISTINTAS VERSIONES

A parte de la pieza de Valencia y la de El Escorial, se mencionan en diferentes fuentes hasta un total de seis obras que emulan el mismo modelo. Una se encuentra en el Museo de Bellas Artes de Segovia procedente de la iglesia de Párraces (Segovia), otra en Madrid, en el Museo Lázaro Galdiano, habitualmente considerada copia del ejemplar de El Escorial, pero que resulta evidente siguió el modelo del de doña Mencía.

Varias fuentes hacen referencia a una pieza en el convento de carmelitas de Salamanca,

mas tras realizar una investigación en la ciudad, consultando a todos los conventos de la misma, visitar sus museos, preguntar a diversos párrocos e incluso a profesores de historia del arte de la Universidad de Salamanca, entendemos que las fuentes más modernas que citan esta obra jamás se preocuparon de personarse ante ella, repitiendo simplemente lo que leían en libros de viajes del siglo XIX¹², los cuales, realizados por eruditos, son una gran referencia para conocer nuestro pasado artístico, especialmente la ubicación original de una obra, pero que muy difícilmente responden al paradero actual de las piezas. Más adelante explicaremos nuestras sospechas sobre la pieza salmantina, la cual pensamos sea posiblemente la tabla del Lázaro Galdiano.

Elisa Bermejo menciona otra copia en el Comercio de Arte de Londres¹³, de la cual tampoco hemos encontrado ningún rastro, pero tenemos que resaltar que el análisis que hace Bermejo sobre estas obras en su trabajo *La pintura de los primitivos flamencos en España* no resulta satisfactorio, pues es obvio que algunas de ellas sólo las conocía de oídas, algo que tampoco le es recriminable, puesto que se trata de un trabajo muy extenso en el que la atención a estas obras es mínimo.

La pieza que conserva el Museo Provincial de Segovia procede, según Bermejo, del Alcázar de la ciudad, al cual llegó procedente del antiguo Museo Provincial, por lo que entendemos que fue expuesto en el Alcázar durante los años que el primitivo museo dejó de existir.

Es la más nueva de las cuatro obras que hemos podido observar y de dimensiones superiores (135 x 184 cm). Procede, según el museo, de la iglesia de la abadía de Párraces, en Cabos de Segovia. La técnica que emplea es la del óleo

¹² Es algo tristemente no poco frecuente; sirva como ejemplo el caso de Elisa Bermejo, la cual para hablar de la pieza hace referencia a Gómez-Moreno. La información que hemos encontrado con esta referencia nos indica que puede referirse a dos personajes: a Manuel Gómez-Moreno, arqueólogo e historiador granadino nacido en 1870 y fallecido en Madrid en 1970, o a Manuel Gómez-Moreno, pintor y arqueólogo también granadino nacido en 1836 y fallecido en la ciudad de la Alhambra en 1918.

¹³ BERMEJO, Elisa, 1982, p. 121.

sobre lienzo, por lo que queda totalmente descartada como posible original. El director del museo argumenta que puede tratarse de una copia realizada por algún pintor que trabajase en El Escorial, hipótesis plausible, pero carecemos de fuentes que lo confirmen. Esta obra se realizó copiando la pieza escurialense, careciendo de la riqueza iconográfica que posee la pieza valenciana.

La pieza escurialense ha sido tomada desde siempre como original. Esta pieza aparece inventariada entre las obras depositadas por Felipe II en El Escorial en julio de 1593. Según Patrimonio Nacional, la obra llegó a El Escorial procedente de la colección Fernando de Toledo, mas el primer registro oficial que encontramos de la pieza es el de la colección real, por lo que no sabemos mucho de esta obra hasta casi cuarenta años después de la muerte de Mencía de Mendoza y de que su *Coronación de espinas* fuese depositada en la capilla de los Reyes del convento de Santo Domingo.

Técnicamente es muy inferior a la pieza levantina. Cristo no presenta signo alguno de tormento, salvo unas nimias gotas de sangre sobre su hombro desnudo. La representación de las fisionomías, así como la riqueza de las telas es infinitamente inferior al trabajo que presenta la pieza valenciana.

Las reflectografías que se conservan en el Palacio de Oriente no poseen una gran calidad, y además se encuentran digitalizadas, lo que no facilita su estudio. Sin embargo, queda patente tras compararlas con las reflectografías de la obra que perteneció a Mencía de Mendoza que la segunda posee un dibujo subyacente mejor, más trabajado, siendo éste una auténtica delicia oculta por el colorido, mientras que la pieza de Madrid trabaja menos los detalles. Las reflec-

tografías no permiten apreciar restos que confirmen el uso de estarcido, lo cual, debido a su pésima calidad, no implica que no se usase, al igual que este podría haber sido eliminado antes de pintar la pieza.

Una de las razones principales por las que pocas dudas han existido sobre la originalidad de esta pieza es su pertenencia a Felipe II, uno de los mayores coleccionistas de obras bosquianas de la historia. Parece difícil que un personaje tristemente olvidado como fue Mencía de Mendoza hasta hace pocos años pueda hacer sombra al gran emperador español, por no hablar de la poca repercusión (prácticamente nula) internacional que ha tenido el arte y patrimonio valenciano hasta hace prácticamente 30 años y esto resulta así: hay pocas dudas sobre la originalidad de la pieza escurialense porque la valenciana es poco conocida.

Sin embargo, es un disparate decir que la pieza madrileña es considerada original simplemente por el desconocimiento de la pieza de la capital del Turia.

Algo que relaciona estrechamente esta pieza con El Bosco es su preparación y las capas de color. El análisis de Enrique Parra Crego que conserva Patrimonio Nacional confirma un proceder parecido o igual al de Bosch. La preparación es una fina capa de color blanco (entre 20 y 100 Å) de Creta y cola de animal. En cuanto a las capas de color, el documento dice lo siguiente: *Son capas de pintura al óleo muy escasas de aglutinante, aceite de linaza. Los pigmentos son los habituales de la época y el autor (albayalde, azurita artificial, resinato de cobre, tierras...).* El dorado es al mixtión como en otras del autor. *Sobre el oro, en una de las muestras aparece un barniz o veladura resinosa muy fina*¹⁴.

Pero hay que recordar también que las pruebas del profesor Peter Klein retrasan la

14 *Análisis químico de dos muestras del óleo sobre tabla titulado "Cristo coronado de espinas" de el Bosco; N° inv. Patrimonio Nacional 10014743.*

ejecución de la tabla hasta 1533, según lo cual esta pieza sería posterior a la obra del Museu de Belles Arts de València.

El museo Fundación Lázaro Galdiano conserva en sus almacenes una obra que es, casi a ciencia cierta, copia de la pieza levantina.

No poseemos referencias en el museo sobre el origen de esta pieza¹⁵, por lo que no podemos olvidar la misteriosa pieza salmantina. Resulta pues plausible pensar que la pieza hubiese estado recorriendo los mercados artísticos tras la Desamortización hasta llegar a la colección del empresario e intelectual Lázaro Galdiano.

Bermejo, tras dedicar unas líneas al cuadro de doña Mencía, dice que la obra madrileña es “copia dura y tardía de la tabla de El Escorial”¹⁶. Por supuesto, esto no se sostiene por ninguna parte, pues la pieza sigue hasta en los más nimios detalles la obra valenciana, con excepción de la firma así como algunos detalles tales como el fuego en las cenefas, las cuales, huelga recordar, son una muestra de virtuosismo sumamente admirable.

La calidad técnica es obviamente inferior al de la obra que posee la rúbrica, pero por si quedase alguna duda, las pruebas realizadas por un grupo de investigadores holandeses que están preparando un trabajo sobre todas las obras del Bosco, realizando pruebas de radiografía y reflectografía a muchas obras de Bosch con motivo del cercano quinientos aniversario de la muerte del genio de Hertogenbosch (Bosch Research and Conservation Project [BRCP])¹⁷, no dejan lugar a dudas sobre la presencia de estarcido por toda la tabla en el dibujo subyacente. Las dimen-

siones de esta pieza y las del Lázaro Galdiano son prácticamente idénticas, y la pequeña diferencia puede atribuirse a que se indiquen sus dimensiones con marco.

Parece difícil que con la existencia de dos versiones con toda esta riqueza ornamental, se haya siempre querido ver como original la pieza escorialense, argumentando que la obra de Mencía de Mendoza tiene “variantes”.

Las reflectografías de la obra valenciana no muestran rastro alguno de estarcido, por lo que es muy probable que este sea el original del que luego se copio, empleando esta técnica, el cuadro del Lázaro Galdiano. El dibujo subyacente es claramente superior al de El Escorial; a su vez, la mano que realizó la tabla central es diferente al de las laterales, las cuales presentan una factura con una técnica menos suelta y más basta, pero aun así de una calidad admirable. Estas tablas laterales, que siempre se han tomado como puertas del tríptico, no presentan las habituales grisallas de la pintura flamenca ni tampoco una obra figurativa de rico colorido como en ocasiones hacia El Bosco (pensemos, por ejemplo, en *El carro del benuo*), sino un marmoleado en colores muy tenues, según nos explicó Pilar Ineba, restauradora del Museu de Belles Arts de València.

La disposición de las tablas de la pieza central es horizontal, formada por un total de seis tablas, fórmula que emula el cuadro del Lázaro Galdiano. Las tablas de la obra levantina son de roble.

Pilar Ineba nos confirmó que desgraciadamente no existen pruebas de la preparación y

¹⁵ “Procendencia: Adquirida después de 1928 ya que en esa época aún figuraba en el comercio del arte (Padrón Mérida)”. <http://www.flg.es/ficha.asp?ID=3047>.

¹⁶ BERMEJO, Elisa, 1982 p. 122.

¹⁷ *El Bosch Research and Conservation Project es un proyecto de investigación internacional en historia del arte. Mediante la utilización de tecnología moderna se realiza una reevaluación fundamental de la obra de Jheronimus Bosch (ca. 1450-1516). En este proyecto colaboran historiadores del arte, conservadores y restauradores de instituciones de todo el mundo para analizar y conservar el legado de uno de los artistas más creativos jamás conocidos en el mundo.*

En 2016 se conmemora la muerte de El Bosco, que en ese momento hará medio milenio. Los resultados de este proyecto contribuirán a la celebración de la vitalidad y la fuerza de su arte durante una exposición en el Noordbrabants Museum de 's-Hertogenbosch.

Extracto de un documento sobre la descripción BRCP cedido por Amparo López Redondo, conservadora jefe de la Fundación Lázaro Galdiano.



Fig. 3.- Coronación de espinas, Fundación Lázaro Galdiano.

las capas de color, por lo que a este respecto nada podemos decir, salvo que la preparación es blanca¹⁸.

La obra y sus estudios fueron presentados en Rotterdam, en *Jérôme Bosch et son entourage et autres études (le dessin sous-jacent et la technologie dans la peinture)* en 2001. El veredicto de los especialistas fue claro: a pesar de la alta calidad del dibujo de la pieza, este difería del habitual del Bosco. Pilar Ineba realizó un artículo sobre las pruebas realizadas a la obra, el cual fue publicado con otros trabajos que se comentaron en este coloquio. Ya en el primer párrafo, la restauradora deja claro que las pruebas muestran que el dibujo es *different from the undrawing of several paintings by Bosch. However, it is necessary to stress that, whatever the differences, the artistic quality of the Valencia triptych is high, above all that of the central panel*¹⁹.

Aquí es necesario hacer hincapié en un aspecto: esta obra pertenece al periodo del último Bosco, en un momento en el que su arte sufre una verdadera revolución, realizando obras en que representa grandes cuerpos en tres cuartos, o incluso genera amalgamas de cabezas. Por ello, la comparación de esta obra solo nos puede aportar datos si somos flexibles, entendiendo que es un momento de cambio, y que es muy reducido el número de obras con el que podemos compararla: *Cristo ante Pilatos, Cristo camino del Calvario...* y desconocemos si esto se tuvo en cuenta a la hora de juzgarla. Así mismo, que la pieza no responda a la técnica de El Bosco no imposibilita que se trate de una obra de su taller; pensemos que según las pruebas dendrocronológicas esta pieza sería una de las últimas que Bosch podría haber ejecutado. ¿Quién sabe

¹⁸ INEBA, Pilar, 2003, p. 59.

¹⁹ INEBA, Pilar, 2003, p. 58.

si la obra quedo solo esbozada y fue ejecutada por los miembros de su taller? ¿Quién sabe si fue realizada desde un esbozo por la mano misterio de la que habla Guevara?

Aunque la obra no fuese ejecutada por el mismo Bosch, su valor sería incalculable siempre que fuese de su taller, pues nos encontraríamos ante uno de los últimos (¿El último?) trabajos ideado por unos de los mayores genios de la pintura.

Además, el que las tablas laterales fuesen ejecutadas con tal maestría por una segunda o tercera mano, conocedora envidiable de la obra del Bosco, nos lleva a pensar que la obra jamás fue acabada por Bosch. Puede que estas respondan a un deseo de Mencía de Mendoza de crear un tríptico y que, especialista como era y conocedora del ámbito flamenco, encomendara a alguien la labor de crear las tablas laterales desde propuestas bosquianas, al igual que resulta plausible que el propio Bosco ideara un tríptico que jamás concluyó y que fuese realizado por su taller desde bocetos²⁰.

BIBLIOGRAFÍA

ALMIRANTE, Julián; GÓMEZ FRECHINA, José; INEBA, Pilar. *Heronymus Bosch. El tríptico de la Pasión. Obra recuperada del trimestre*. Valencia: Ed. Museu de Belles Arts de València, Agosto 1998.

ARNAO GUBERN, Elisa. *El Bosco. Genios del arte*. Unión Europea: Ed. Susaeta, Impreso en la Unión Europea, s.f.

BENITO DOMÉNECH, Fernando (Coord.). *Guía del Museu de Belles Arts de València*. Valencia: Ed. Museu de Belles Arts de València, 2009.

BENITO DOMÉNECH, Fernando (Dirección científica); Gómez Frechina, José. *Pintura Europea del Museo de Bellas Artes de Valencia*. Valencia: Ed. Museu de Belles Arts de València, 2002.

BERMEJO, Elisa. *La pintura de los primitivos flamencos en España. Vol. I*. Madrid: Ed. Instituto Diego Velázquez Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1982.

BUZZATI, Dino; CINOTTI, Mia. *La obra pictórica completa de El Bosco*. Barcelona: Ed. Rizzoli Editoriales, 1968.

CAMÓN AZNAR, J. “Obras del Bosco en el Museo Lázaro Galdiano”. *Goya. Revista de arte*, Marzo-Abril 1968, nº 83, pp. 280-281.

DE GUEVARA, Felipe. *Comentarios de la pintura / que escribió Don Felipe de Guevara ... ; se publican por primera vez con un discurso preliminar y algunas notas de Don Antonio Ponz* Madrid: Ed. Don Geronimo Ortega, Hijos de Ibarra y Compañía : Se hallará ... en casa de la Viuda de Ibarra, 1788.

FALOMIR FAUS, Miguel. “El duque de Calabria, Mencía de Mendoza y los inicios del coleccionismo pictórico en la Valencia del Renacimiento.” *Ars Longa*, 1994, nº 5, pp. 121-124.

FRENKEN ,T.W. “El Bosco, pintor insigne”. *Goya. Revista de arte*, Marzo-Abril 1968, nº 83, pp. 272-279.

GARCÍA MARSILLA, Juan Vicent. *Art i soietat a la València medieval*. Cataroja: Ed. Afers, 2011.

GARCÍA PÉREZ, Noelia. “La mujer en el Renacimiento y la promoción artística: Estado de la cuestión” *Imafronte. Universidad de Murcia*. Murcia 2004, pp. 81-90.

GAUFRETEAU-SÉVY, M. *Hieronymus Bosch “el bosco”* Molins de Rei (Barcelona): Ed. Nueva Colección Labor S.A., segunda edición, 1969.

GÓMEZ FRECHINA, José. *Museu de Belles Arts de València. Obra selecta*. Valencia: Ed. Generalitat Valenciana, 2003.

HARBISON, Craig. *El espejo del artista. El arte del Renacimiento septentrional en su contexto histórico*. Madrid: Ed. Akal (Colección Arte en contexto), 2007.

²⁰ Diversas instituciones conservan bocetos y croquis del Bosco. A modo de ejemplo citaremos: el Louvre de París, el Berlín-Dahlemer (museo del Estado), el Albertina (Viena), la Biblioteca Real de Bruselas, el Ashmolean Museum de Oxford, el Museo Boymans-Van Beuningen de Rotterdam... Con esto queda claro el empleo de dibujos preparatorios por parte de Bosch. Véase: GAUFFRETEAU-SÉVY, M. *Hieronymus*, 1969.

- INEBA, Pilar. "The *Triptych of insults* attributed to El Bosco. A technical study" en Verougstraete, Hélène; Van Schoute, Roger. *Actas del coloquio Jérôme Bosch et son entourage et autres études (le dessin sous-jacent et la technologie dans la peinture)* Leuven-Paris- Duedley: Ed. Utigerverij Peeters, 2003, pp. 58-63
- KAREL STEPPE, Jan. "Mencía de Mendoza et ses relations avec Erasme, Gilles de Busleyden et Jean-Louis Vives", *Scrinium Erasmianum*, 1969, vol. II., pp. 450-506.
- KAREL STEPPE, Jan. "Contribution à L'Etude Historique et Iconographique de son Oeuvre", *Jheronimus Bosch; Bijdragen. Bij gelegenheid van de herdenkingstentoonstelling te 's-Hertogenbosch, 1967, pp. 12-23*. (Empleando una traducción del capítulo mecanografiada al francés conservada en la biblioteca del Museu de Belles Arts de València).
- PARRA CREGO, Enrique; *Análisis químico de dos muestras del óleo sobre tabla titulado "Cristo coronado de espinas" de el Bosco; N° inv. Patrimonio Nacional 10014743*.
- SEBASTIÁN LÓPEZ, Santiago. "La originalidad iconográfica de la "Coronación de espinas" del Bosco". *Ars Longa*, 1990, n° 1, pp. 49-56.
- TRAMOYERES BLASCO, Luis. "Un tríptico de Jerónimo Bosco en el Museo de Valencia". *Archivo de Arte Valenciano*, 1915, n° 3, pp. 87-102.
- ZAMORA CANELLADA, Alonso. *Guía. Museo de Segovia*. España: Ed. Junta de Castilla y León (Consejería de Cultura y Turismo), 2006.
- Pàgines web consultades.** <http://www.flg.es/ficha.asp?ID=3047>. (21-7-2012)