

**La taula central de *El tríptic dels Improperis* del Museu de Belles Arts de València, model més antic de les versions existents i possible autoria de El Bosco.**

Alumne: Marc Borrás Espinosa.

Directora: Rosa Alcoy.

Codirector: Ximo Company.

Màster d'Estudis Avançats en Història de l'Art.

Curs: 2014-2015.

Universitat de Barcelona.

## **Agraïments.**

A Pilar Ineba i Amparo López, per la seua predisposició i tot el que, en diferents moments, m'han ensenyat; a Carmen Gómez-Frechina pel seu ajut; a Ximo Company, per creure des d'un primer moment en aquest treball; a Rosa Alcoy, per sumar-se en un projecte que ja es trobava força avançat i enriquir-lo tan positivament; a Rosa Maria Subirana, per ajudar-me quan desesperava, per no desesperar ella i per la santa paciència que ha tingut amb mi.

*Los historiadores del arte han intentado imponer cierto orden en la obra de Hieronymus Bosch por espacio de más de un siglo. Las atribuciones y las dataciones difieren no sólo de un especialista a otro, sino incluso entre los estudios más antiguos recientes de un mismo autor. El primer problema es que no se puede atribuir una sola obra a El Bosco con absoluta certeza, y que ninguna tiene fecha. Por consiguiente, toda reconstrucción de las producciones bosquianas se fundamenta en vagos argumentos estilísticos e ideas preconcebidas sobre la calidad y la evolución.*

Bernard Vermet.

Koldeweij, Jos; Vanderbroeck, Paul; Vermet, Bernard. *Hieronymus Bosch El Bosco (Obra completa)*. Espanya: Ediciones Polígrafa, 2005.

## El Bosco

El diablo hocicudo,  
ojipelambrudo,  
cornicapricudo,  
pernicolimbrudo  
y rabudo,  
zorrea,  
pajarea,  
mosquicojonea,  
humea,  
venta,  
peditrompetea  
por un embudo.

Amar y danzar,  
beber y saltar,  
cantar y reír,  
oler y tocar,  
comer, fornicar,  
dormir y dormir,  
llorar y llorar.

Mandroque, mandroque,  
diablo palitroque.

¡Pío, pío, pío!  
Cabalgo y me río,  
me monto en un gallo  
y en un puercoespín,  
un burro, en caballo,  
en camello, en oso,  
en rana, en raposo  
y en un cornetín.

Verijo, verijo,  
diablo garavijo.

¡Amor hortelano,  
desnudo, oh verano!  
Jardín del Amor.  
En un pie el manzano  
y en cuatro la flor.

(Y sus amadores,  
céfiros y flores  
y aves por el ano.)

Virojo, pirojo,  
diablo trampantojo.

El diablo liebre,  
tiebre,  
sítiebre  
notiebre,  
sipilitiebre,  
y su comitiva  
chiva,  
estiva,  
sipilipitriva,  
cala,  
empala,  
desala,  
traspala,  
apuñala  
con su lavativa.

Barrigas, narices,  
lagartos, lombrices,  
delfines volantes,  
orejas rodantes,  
ojos boquiabiertos,  
escobas perdidas,  
barcas aturdidas,  
vómitos, heridas,  
muertos.

Predica, predica,  
diablo pilindrica.

Saltan escaleras,  
corren tapaderas,  
revientan calderas.  
En los orinales  
letales, mortales,  
los más infernales  
pingajos, zancajos,  
tristes espantajos

finales.

Guadaña, guadaña,  
 diablo telaraña.

El beleño,  
 el sueño,  
 el impuro,  
 oscuro,  
 seguro,  
 botín,  
 el llanto,  
 el espanto  
 y el diente  
 crujiente  
 sin  
 fin.

Pintor en desvelo:  
 tu paleta vuela al cielo,  
 y en un cuerno,  
 tu pincel baja al infierno.

Alberti, Rafael. *Poesía (Obra completa)*. Espanya: Seix Barral, 2003.

## Índex:

- 1. Introducció. Pàgina 8.
- 2. L'art flamenc a la ciutat de València. Una història amb nom propi. Pàgina 11.
- 3. Na Mencía de Mendoza i el seu paper com a mecenes de l'art. Pàgina 19.
  - 3.1. *La tràgica vida d'una dona rica refugiada en la cultura*. Pàgina 20.
  - 3.2. *Un pont entre Flandes, Castella i el Regne de València*. Pàgina 27.
  - 3.3. *L'àmbit de la nissaga dels Mendoza*. Pàgina 30.
  - 3.4. *Patrona de les arts*. Pàgina 31.
- 4. El *Tríptic dels Improperis*, una obra ben documentada. Pàgina 33.
- 5. Anàlisi iconogràfica i iconològica de la taula central i peces relacionades. Pàgina 37.
  - 5.1. *La versió del Museu de Belles Arts de València*. Pàgina 38.
  - 5.2. *La versió del Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial*. Pàgina 56.
  - 5.3. *La versió del Museo Lázaro Galdiano*. Pàgina 67.
  - 5.4. *La versió del Museo Provincial de Segòvia*. Pàgina 72.
- 6. Les portelles laterals de l'obra de Na Mencía de Mendoza. Pàgina 73.
- 7. La problemàtica de l'originalitat de El Bosco. Pàgina 80.
- 8. Forma compositiva de El Bosco. Pàgina 83.
- 9. Comparativa de les proves de laboratori. Pàgina 87.
- 10. Conclusions. Pàgina 93.
- 11. Bibliografia. Pàgina 95.

## 1. Introducció.

El present treball neix d'un albirament que vaig sentir el dia que vaig descobrir el *Tríptic dels Improperis* del Museu de Belles Arts de València. Fa ja vuit anys, passejant per primer cop per les sales del museu, vaig descobrir aquesta gran pintura, la qual mai havia vist, i en apropar-me a la cartel·la vaig llegir que, segons la institució, l'obra provenia del taller d'un dels pintors més admirats de la història de l'art: Jheronimus Bosch, El Bosco.

Em va sorprendre la qualitat de l'obra, els colors vius, la gran quantitat de detalls i tota l'aura que es respira observant la pintura. Com he dit, res coneixia de l'obra i en arribar a casa vaig fer una cerca per Internet, entrant en contacte per primer cop amb l'obra escurialense que es té per autògrafa. Encara ser una imatge digital, em va semblar clara la seua inferioritat tècnica, la sensació de formes tosques respecte a la pintura de València, el pitjor acabat de la sanefa i, com no, em va cridar molt l'atenció que la peça madrilenya manqués d'alguns dels elements més excel·lents de l'obra: l'òliba, la filatèlia i el S.P.Q.R.

Poc a poc aquesta impressió es va anar convertint en alguna cosa més, fins al punt en què amb motiu del màster Estudis Avançat en Història de l'Art presento aquest treball que humilment crec demostra que l'obra de El Escorial no és autògrafa del gran pintor flamenc i que, a més, l'obra més antiga d'un total de quatre versions que he pogut cerciorar-me que realment existeixen, és la valenciana.

Per a executar aquest treball vaig començar fent una relació de la informació existent sobre aquesta pintura, la qual no és excessiva, i per primer cop vaig escoltar un nom que sembla soterrat pels segles: Na Mencía de Mendoza. Dona oblidada que, com es veurà en les següents pàgines, fou una de les dones més riques del segle XVI i de les més erudites de la seua època, un personatge fascinant que mereix un major reconeixement per part de la història de l'art espanyola ja sols pel seu valor com a mecenes. Els primers documents del tríptic de la que fou virreina valenciana són molt més antics que els que parlen de la taula de El Escorial, la qual, probablement, tants pocs cops ha sigut qüestionada degut tant al desconeixement de l'obra valenciana com pel fet que prové de la col·lecció de Felipe II.



El següent fet sorprenent fou descobrir que hi havia més versions de l'obra, i que al menys una emulava la riquesa de la iconografia de la peça valenciana. El més curiós fou descobrir com aquestes similituds s'obviaven en les diferents publicacions que anava consultant.

Sobre aquestes dues incongruències, l'oblit de la mecenes i l'obra que emulava la peça de la mateixa, es va començar a desenvolupar el present treball, emprant diferents metodologies en cada apartat, degut a la diversitat de tasques en ell realitzades.

Primer que tot he realitzat un breu resum de la història de l'art flamenc a València, en el qual mostro com l'art flamenc en la ciutat té un discurs propi, aliè a la resta de territoris peninsulars. A continuació realitzo un estudi sobre la persona de Na Mencía de Mendoza, amb el qual provo que no té res estrany que aquesta dona de gust exquisit, amb predilecció per l'art flamenc, tingués en la seua col·lecció un original de El Bosco. Així mateix, exposo un recull de documents que ens situen l'obra al llarg dels segles des del seu ingrés al Convent de Sant Domènec de València fins a la seua ubicació actual. El següent punt abordat és un exhaustiu anàlisi iconogràfica de la taula central de l'obra, remarcant diferències amb les altres versions i comparant-la amb altres obres de El Bosco i una anàlisi iconològica de la peça. Rere l'estudi de la taula central abordo el de les portelles laterals, les quals ja avanço que són d'un artista diferent al que va fer la taula central, mes encara això, aquest segon artista demostra un coneixement admirable de l'obra de El Bosco. El següent punt tracta sobre les dificultats existents a l'hora de documentar i datar la pintura del pintor flamenc i la gran quantitat de còpies i creacions lliures sota el seu nom que es van fer pràcticament des d'abans de la seua mort. Els últims dos apartats del treball estan relacionats: el primer és una mostra de les característiques de les obres de El Bosco que permeten descobrir les proves de laboratori realitzades a les pintures que conserva el Museu del Prado, i el segon punt tracta directament les proves de laboratori existents de la pintura valenciana, l'escorialense i la que conserva el Museu Lázaro Galdiano.

La suma de tots aquest apartats permeten avançar una conclusió: l'obra més antiga i de major qualitat de quantes versions es coneixen és la valenciana, raó per la qual potser sigui autògrafa de El Bosco, una obra de taller o la millor versió existent d'un original perdut.

Per a la realització d'aquest treball les tasques realitzades es poden dividir en tres: la primera és un treball de recerca i depuració bibliogràfica exhaustiva. La segona un treball de camp, personant-me front les quatre versions que he pogut comprovar que existeixen, motiu per el qual he degut de desplaçar-me a València, Madrid, San Lorenzo de El Escorial, Segòvia i Salamanca. El cas de Salamanca fou necessari per a comprovar que una cinquena còpia de la que parlen algunes publicacions no existeix; pel que fa a València el desplaçament es justifica tant pel fet de comprovar les proves de laboratori existents sobre ella al Museu de Belles Arts de València com per la necessitat de realitzar un arxiu fotogràfic detallat de l'obra; a Madrid vaig concertar una cita al Museo Lázaro Galdiano per a realitzar un arxiu fotogràfic de l'obra així com l'estudi de la peça i de les proves realitzades, acudint també a la seu de Patrimonio Nacional al Palacio Real per a poder estudiar les proves de la peça escurialense. Els desplaçaments a El Escorial i a Segòvia els vaig realitzar fa ja uns quants anys, ambdues ocasions per a poder estudiar *in situ* les peces. Per últim es troba la tasca de comparar totes les obres, buscar similituds i diferències, l'anàlisi iconogràfica i iconològica i l'estudi comparatiu de les diferents proves de laboratori.

Mirant endarrere, he d'admetre que he tingut força sort amb el treball, no sols en trobar bons textos, sinó especialment amb les diferents institucions a les que he demanat ajut, tant en l'àmbit nacional com internacional, doncs a més de les ja esmentades, tant la National Gallery de Londres com el Princeton University Art Museum han contestat amablement les meues consultes. Malauradament, sols una institució no ha contestat els meus e-mails: el Musée des Beaux-Arts de Gant, fet que impedeix donar per tancada l'atribució de l'obra, doncs tal i com dic en el treball, l'obra, degut a les seues singularitats, posseeix un dibuix subjacent que sols pot comparar-se amb el *Crist amb la creu al coll* d'aquest museu i el *Crist front Pilat* del Princeton University Art Museum; el cas és que les anàlisis de l'obra nord-americana no permeten veure cap dibuix subjacent, i al no contestar el museu de Gant, no és possible asseverar si l'obra presenta un dibuix similar o diferent a aquesta última. Així mateix, he de posar de relleu que Patrimonio Nacional encara no m'ha fet entrega de les proves que els hi vaig sol·licitar, raó per la qual no les he pogut transcriure en el treball, especialment els informes, mes gràcies a les anotacions que vaig fer en la seua seu en el Palacio Real, tampoc hi ha cap carència en l'anàlisi presentada en aquest treball.

Per a les notes a peu de pàgina he optat per emprar les normes de publicació de la revista *Ars Longa* del departament d'història de l'art de la Universitat de València.

Pel que fa a les diferents versions de la *Coronació d'espines* i al *Tríptic dels Improperis*, al posar en dubte l'originalitat de l'obra escurialense, plantejar l'originalitat de la pintura valenciana i posar en evidència que les portelles laterals són d'un autor diferent a la central i desconèixer l'autor de les peces de Madrid i Segòvia, m'he decantat per no oferir als peus de les imatges cap possible autor ni catalogar-les com anònimes, desestimant donar cap referència respecte a aquest punt.

Per respecte idiomàtic, sempre que he pogut he respectat la denominació en la llengua original; per exemple, al referir-me a museus he respectat l'idioma original del lloc on es troben (Museo del Prado, Princeton University Art Museum, etc.). Pel que fa als noms propis, he tractat de respectar-los encara que tinguin un símil català, com pot ser el cas de Felip II, al qual em refereixo com Felipe II; s'ha respectat aquesta idea amb comptades excepcions, com per exemple Geert Geertsen, al qui anomeno amb la nomenclatura catalana Erasme de Rotterdam, per simple comoditat del lector i que no hi hagi dubte sobre de qui parlo, ja que es poc conegut pel seu nom verdader. Per últim, per a anomenar a Jheronimus Bosch m'he decidit per la nomenclatura castellana El Bosco al entendre que és la més comuna en l'Estat espanyol, sense apostrofar el nom quan va precedit d'una "de".

## **2. L'art flamenc a la ciutat de València. Una història amb nom propi.**

València, com tantes ciutats amb port al llarg dels segles, fou una porta i un lloc d'encontre. L'esplendor purament cosmopolita alhora que genuí de la ciutat fou fruit de tres segles d'enriquiment cultural, de viatges i d'aportacions, d'introduccions obertes de tipus artístics, polítics i socials, els quals són necessaris esmentar breument si volem comprendre fins a quin punt la societat valenciana fou capdavantera en la introducció d'estils, motiu per la qual s'ha de comprendre que l'aparició de l'art flamenc en terres valencianes és genuí i no recau sobre la influència d'altres regnes peninsulars.

La presència d'estrangers al regne és continuada des del mateix moment de la seua creació al XIII, les novetats entren i la riquesa de la terra permet una elevació cultural

que donarà els millors fruits al segle XV, just abans de la decadència de la capital, induïda dins de la monarquia Hispànica, sent substituïda per Sevilla, ciutat que poc a poc anirà convertint-se en la porta d'argent de la Península ibérica. No obstant això, el segle XVI, encara no podent fer ombra al seu predecessor, s'alçà com a digne hereu del que és el segle d'Or valencià, on senyoregen personatges com el pare Jofre o Sant Vicent Ferrer, pintors com Pere Nicolau, Miquel Alcanyís i Gonçal Peris, immersos a l'esfera del gòtic internacional als que succeïren Lluís Dalmau, Reixach, Los Osona o Paolo de San Leocadio. És també el segle d'or de les lletres catalanes, amb Ausiàs March com a màxim exponent, qui fou falconer del Magnànim, noble d'una família que ja havia donat algun poeta. No sols alçà la poètica catalana a l'alçada de les llengües europees, sinó que la va posar al mateix nivell que el francès de François Villon, amb una poesia summament moderna, rica en fórmules, amb un jo poètic en primera persona i tractant els temes de forma que fins i tot avui en dia el lector s'hi pot identificar. A més, és el pare reconegut del segle d'or espanyol, com digué el mateix Marqués de Santillana i fins al segle XX, amb Estellés, la societat valenciana no tornà a donar un poeta de tanta alçada. Fou el temps, entre altres, de Martorell, Jordi de Sant Jordi, Lluís de Corella o Jaume Roig, qui fou també metge de la reina Maria de Castella i fabriquer de Sant Nicolau.

En aquest període les estades a València dels monarques i la seua cort (Joan I, Martí l'Humà o Alfons el Magnànim) s'han entès com un revulsiu que disparava l'activitat artística de l'urbs. La cort règia era qui podia lligar artistes, fins i tot portar-los de l'estranger. Per exemple, en temps del Magnànim, a palau residien dos argenters italians, un obrador italià i un sastre francès. Pintors, escultors i mestres d'obra no solien tenir vincles tan estrets amb el monarca, mes sí un tracte diferent, com és el cas de Jacomart, el més semblant, segons García Marsilla, a un pintor de cort en la València medieval; aquest artista fou premiat amb el dret de lluir les armes reials a la porta de sa casa.

Tanmateix, fou el Magnànim qui introduirà les fórmules flamenques al Regne de València, de forma diferent a com s'introdueixen a Castella, doncs no es pot entendre la influència flamenca a la península Ibèrica com un tot, com un art "hispa flamenc", concepte que enllaça amb la "hispanitat" pròpia de la generació del 98, doncs el Regne de València res té a veure en allò cultural i artístic amb Castella. Tal i com diu Fernando Benito:

*Era otra realidad con otros componentes, con otra lengua y otras inquietudes, otra sensibilidad en definitiva abierta al Mediterráneo, que recibió el mensaje flamenco de manera muy directa a fines del primer tercio del siglo XV, asimilándolo tempranamente e incluso exportándolo a Nápoles, donde artistas como Colatonio se beneficiaron de ello sin ensombrecer en modernidad a los maestros valencianos contemporáneos<sup>1</sup>.*

Entre les obres arquitectòniques realitzades en aquesta època d'esplendor és de destacar, doncs és el lloc que va albergar el *Tríptic dels Improperis* des de la mort de Na Mencía de Mendoza fins la Desamortització de Mendizabal, la Capella Reial del Convent dels Predicadors, mostra importantíssima del canvi en la política artística dels monarques d'Aragó, doncs el Magnànim abandonava el panteó familiar de Poblet i es decantava per un entorn urbà a la ciutat que li prestà major suport incondicional. Finalment fou la virreina Mencía de Mendoza i els seus pares qui foren enterrats ja al segle XVI (raó per la qual les taules foren dipositades a les capelles laterals), ja que el monarca mai tornà de Nàpols i la reina María de Castella va voler ser enterrada al convent de les Trinitàries, també a la capital del Túria. Al 1850 es volgué convertir en panteó de valencians il·lustres, sent soterrat Joan de Joanes portat des de l'església de Santa Creu (no fou enterrada cap altra persona després d'ell). Presentem aquesta obra com a màxim exponent de l'arquitectura valenciana del segle XV, últim gòtic per a alguns, primer renaixement per a d'altres. Obra de Baldomar, on participà Pere Compte (qui segurament fóra de Girona) i on d'estaca l'habilitat en l'ús de l'estereotomia, art conegut des d'època romana i no exclusiu de l'art cristià, doncs també és present al Caire fatimita i mameluc; la seua importància recau en que el cas valencià és excepcional en el conjunt peninsular de la seua època, podent-se posar en relació amb les voltes sense nervis de l'últim gòtic amb les "voltes de diamant" de Bohèmia o les "alveolades" de Meissen a Saxònia, amb la diferència que suposa que aquestes estan fetes de maons i les de la Capella dels Reis amb pedra<sup>2</sup>. Pere Compte l'aprendrà en aquesta obra i fins i tot millorarà l'art del seu mestre, en obres tan impressionants com la Llotja, on *l'art de la pedra* és present en parts com la presó de mercaders.

---

<sup>1</sup> Benito Doménech, Fernando; Gómez Frechina, José (Dirección científica). *La clave flamenca en los primitivos valencianos*. València: Ed. Generalitat Valenciana, 2001, p. 23

<sup>2</sup> Vegis: Zaragoza Catalán; Arturo y Mira; Eduard (Comissaris). *Una arquitectura gótica mediterránea (Volumen I)*. Comunitat Valenciana: Ed. Generalitat Valenciana (Conselleria de Cultura, Educació i Deport), 2003

L'arquitectura valenciana no tornaria a tenir un moment tan esplendorós de caire autòcton en la seua arquitectura fins al Renaixement en l'àmbit d'Oriola.<sup>3</sup>

És en aquest període, en una ciutat oberta i rica, capaç d'acceptar influències de fora, assimilar-les o fer-les conviure amb altres moviments, a més de ser la ciutat mateixa creadora d'arts pròpies, on de la mà de van Eyck percebrem les primeres aparicions de la pintura flamenca al voltant de la primera meitat del segle XV, vora uns trenta anys abans de la introducció del *quattrocento* a través de la catedral, en un moment en el que el gòtic internacional es troba totalment assimilat. Els documents testimonien que Joan Reixach posseïa un oli de Jan van Eyck, comprat a la mateixa ciutat de València al 1448, on estava representat Sant Francesc rebent els estigmes.

El prestigi de van Eyck a la ciutat del Túria és inseparable de la figura d'Alfons el Magnànim, admirador de l'obra del mestre de Maastricht del qual va posseir algunes obres. Degut al seu gust envià al 1431, per un període de cinc anys (un any abans que s'instal·lés el *retaula del Corder místic*, el qual segur degué visitar) i amb cent florins d'or, al pintor valencià Lluís Dalmau a Bruges, per a que aprengués la tècnica de la mà dels artistes flamencs. Així mateix, al 1444, el batlle de València, Pere Garro, comprà un van Eyck a la ciutat al mercader Johan Gregori, un Sant Jordi que fou enviat a la cort de Nàpols, on la documentació diu que posseïa altres obres del mateix pintor, tals com el *Tríptic Lomelino*<sup>4</sup>.

Un dels primers pintors flamencs en establir-se a la capital del regne fou Lluís Alimbrot, artista format a Bruges, documentat a la ciutat en data tan primerenca com és el 1439, continuant la seua estada fins la seua mort al 1463; fou l'autor del *tríptic dels Roïç de Corella*, més conegut com el *Tríptic de la crucifixió*<sup>5</sup>.

Entre els artistes locals d'aquest primer moment del fer flamenc en terres valencianes, destaquen Joan Reixach (qui fou el més semblant a un pintor de cort per a Alfons el Magnànim) i Jaume Baçó Escrivà, més conegut com Jacomart, ambdós formats en l'estil del gòtic internacional imperant en els tallers valencians de l'època, més probablement degut als gustos del mercat i al desig d'oferir un art més nou, assimilaren

---

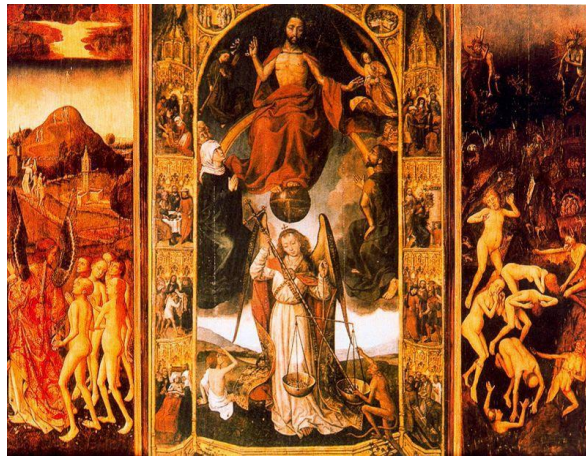
<sup>3</sup> Vegis: Bérchez, Joaquín; *Arquitectura Renaixentista Valenciana (1500-1570)*. València: Ed. Bancaixa Obra Social, 1994

<sup>4</sup> Vegis: Benito Doménech, Fernando; Gómez Frechina, José (Dirección científica). *La clave flamenca en los primitivos valencianos*. València: Ed. Generalitat Valenciana, 2001

<sup>5</sup> DOMÉNECH, Benito, 2001

les influències flamenques al seu art. A partir d'aquest moment, les fórmules flamenques foren una constant en l'art de la ciutat, tenint la segona meitat del segle XV com a màxims exponents en les fórmules flamenques al cordovès Bartolomé Bermejo i a Rodrigo de Osona.

Prova de l'acceptació que la pintura flamenca tenia en la ciutat la trobem en fets com que fins i tot les institucions públiques adquirien obres per a presidir llocs d'honor, tal com és el cas del *Judici Final* de Vrancke van de Stock, adquirit per l'ajuntament de la ciutat l'any 1494 al comerciant Joan Anell per a que presidís la nova capella de la Casa de la Ciutat<sup>6</sup>.



1. *Judici Final*. Vrancke van de Stock, Museu de la Ciutat (València), cap al 1494.<sup>7</sup>

És important destacar el fet que la pintura flamenca no desapareix dels gustos valencians amb l'aparició de Pagano i San Leocadio, doncs sempre s'ha posat de relleu el paper del Regne de València com introductora del *quattrocento*, infravalorant el seu paper com introductora de tipus flamencs. És més, la pintura de San Leocadio pateix la influència valenciana, tal i com demostra la seua *Epifanía* del Musée Bonnat de Bayona, on és clara la influència del primer Bermejo o algunes obres d'Osona, i la *Verge de Montesa* on és palesa la hibridació de les formes italianes i flamenques; fins i tot hi ha

---

<sup>6</sup> Vegis: DOMÉNECH, Benito, 2001

<sup>7</sup> Origen de la imatge:

[http://ca.wikipedia.org/wiki/Vrancke\\_van\\_der\\_Stockt#mediaviewer/File:VranckeVanDerStock-JudiciFinal.jpg](http://ca.wikipedia.org/wiki/Vrancke_van_der_Stockt#mediaviewer/File:VranckeVanDerStock-JudiciFinal.jpg) (21/02/2015)

obres on, per desig del comitent, el seu pinzell reflecteix la tradició valenciana més nacional, com és el cas del seu *Retaule del Salvador* de Vila-Real.

I és que no serà fins l'aparició a la ciutat dels Hernandos, l'any 1506, que realment triomfarà a la ciutat el *quattrocento* florentí; mostra d'això és la pintura d'entre segles del Mestre d'Artés, el Mestre de Borbotó i bona part de la pintura de Vicent Macip, on és palesa la influència flamenca; no menys important per entendre aquesta gran acceptació del flamenc resulta el grup escultòric de Pieter de Beckere, *Sant Martí partint la capa*, adquirit al 1494 per la parròquia de Sant Martí.

Realment ni tan sols l'aparició del Hernandos produirà un canvi absolut en la pintura valenciana, on els modismes gòtics es troben ben arrelats. Entre 1506 i 1517 està datada la presència del Hernandos a la ciutat, i el seu art afecta a cercles selectes, com la catedral i classes benestants relacionades amb la Península itàlica, convivint coetàniament els dos estils junt amb les fórmules autòctones.

Serà rere la revolta de les Germanies (1519-1521) quan es produirà un canvi generalitzat de gust, al posar-se en entredit l'ordre social establert, significat el definitiu fi de l'Edat Mitjana a València amb la implantació del poder de Carlos V. Fernando Llanos abandona la ciutat al 1514, Yañez ho fa al 1518, any en què mor Rodrigo de Osona, fent-ho un any després Paolo de San Leocadio. En aquest moment entra en joc l'ambaixador Jerónimo de Vich, representant en el seu càrrec de Ferran el Catòlic i després de Carlos V; l'ambaixador introduirà l'arquitectura italiana en el seu Palau (l'arquitectura de la Península itàlica continuarà imposant-se a València a través de tractats, clar exemple d'això és l'obra nova de la catedral realitzada per Gaspar Gregori, així com el seu treball a l'Hospital de Folls de Santa Maria dels Pobres Innocents) i seran revolucionaris per a la pintura els quadres de Sebastiano del Piombo, presents en aquest edifici<sup>8</sup>. La seua influència és palesa en l'art de Joan de Joanes, veritable esponja que revolucionà el taller del seu pare, Vicent Macip, introduint les fórmules dels Hernandos i de Piombo. Això es ben visible en treballs conjunts com el *Retaule Major* de la Catedral de Segorbe, on les peses amb una iconografia més

---

<sup>8</sup> Vegis: Gómez-Ferrer, Mercedes. "El cardenal Guillem Ramón de Vich y las relaciones entre Roma y Valencia a comienzos del siglo XVI". *Les Cardinaux de la Renaissance et la modernité artistique. IRHiS-Institut de Recherches Historiques du Septentrion*. Villeneuve d'Ascq (França) 2009, pp. 197-213



tradicional que beu de San Leocadio s'associen a Vicent Macip, mentre les més originals i innovadores s'han atribuït a la mà de Joan de Joanes<sup>9</sup>.

Mes serà gràcies a la mà de Joan de Joanes pel que la pintura flamenca reapareixerà en l'art valencià, doncs a partir de la tercera dècada del segle XVI adopta ingredients nous en clau flamenca. Aquest canvi, tal i com apunta Borja Franco<sup>10</sup>, es produeix després de la visita a les col·leccions de Na Mencia de Mendoza, sent l'artista de qui més beu Jan Gossaert van Mabuse, protegit aquest per la virreina de València entre el 1530 i el 1533, mentre residia als Països Baixos.

Tal i com digué Fernando Benito:

*Si tuviéramos que referir las obras de Joan de Joanes en las que se advierte aliento flamenco, la relación resultaría interminable. Recordemos que sus numerosos Ecce Homos y Dolorosas sobre fondo oscuro, mirando al espectador con los ojos bañados en lágrimas, pertenecen a estirpe flamenca, al igual que sus paisajes en el Bautismo de Cristo de la Catedral de Valencia, en la Visitación del Museo del Prado, en el Santo entierro del Musée Goya de Castres, o en el San Jerónimo de la Catedral de Palma de Mallorca por citar unos cuantos.*

*>>También de estirpe flamenca son su retratos, como el de Don Luis de Castellá, señor de Bicorp, del Museo del Prado y la serie de Prelados de la Catedral de Valencia, con su cortinaje al fondo e inclusión de manos en expresivo gesto, derivados de la fórmula mabusiana que se ofrece en el de Don Francisco de los Cobos y Molina, en The Paul Getty Museum.<sup>11</sup>*

La relació entre el *Tríptic dels Improperis* i Joan de Joanes es manifesta en obres com la sèrie de Sant Esteban, realitzades per a l'església de València amb advocació a aquest sant, on els posats dels saions semblen extrets de les efigies del tríptic.

---

<sup>9</sup> Vegis: Benito Doménech, Fernando; Galdón, José Luis. *Vicent Macip: (c. 1475-1550)*. València: Ed. Generalitat Valenciana, 1997

Benito Doménech, Fernando. *Joan de Joanes: una nueva visión del artista y su obra*. València: Ed. Generalitat Valenciana, 2000

<sup>10</sup> Vegis: de Borja Franco Llopis, Francisco. *Espiritualidad, Reformas y Arte en Valencia (1545-1609)* [Tesi Doctoral dirigida per Company, Ximo i Triadó, Joan Ramon]. Barcelona: Presentada a Universitat de Barcelona, bienni 2005-2007

<sup>11</sup> Benito Doménech, Fernando; Gómez Frechina, José (Direcció científica). *La clave flamenca en los primitivos valencianos*. València: Ed. Generalitat Valenciana, 2001, p. 59



2. *Martiri de Sant Esteve*. Joan de Joanes, Museo del Prado, cap al 1562.<sup>12</sup>

Per fer saber que des d'antic són a la ciutat podem destacar, junt al *Tríptic dels Improperis*, algunes peces tals com el *Tríptic del davallament* de Dirk Bouts al Museu del Col·legi del Patriarca, del qual no hi ha certesa de si pertanyia a Juan de Ribera per herència del seu pare o si ja es trobava a València abans de l'arribada de l'arquebisbe, la *Verge amb el nen sobre un paisatge* i el *Crist Home de Dolors* de Mabuse, probablement les dues arribades a València dins la col·lecció de Na Mencía de Mendoza. Així mateix són de ressaltar el petit tríptic que pren com a model a Robert Campin amb la *Verge amb el nen amb dos àngels músics* (col·lecció particular), la *Flagel·lació* del Museu de Belles Arts de València vinculada al cercle de Vrancke van der Stock, el *Crist a la Creu* de Jan Provost conservada al Patriarca i la taula bifaç de *Santa Isabel amb Sant Joanet* i la *Verge Anunciada* del Museu de Belles Arts de València, adscrita al cercle de Van der Goes<sup>13</sup>.

---

<sup>12</sup> Origen de la imatge:

<https://www.museodelprado.es/coleccion/galeria-on-line/galeria-on-line/obra/martirio-de-san-esteban/>  
(31/03/2015)

<sup>13</sup> Vegis: Benito Doménech, Fernando; Gómez Frechina, José (Direcció científica). *La clave flamenca en los primitivos valencianos*. València: Ed. Generalitat Valenciana, 2001



3. *Tríptic del davallament*. Dirk Bouts. Museu del Col·legi del Patriarca (València), segona meitat del segle XV. Foto de l'autor (març de 2015).
4. *Crist Home de Dolors*. Jan Gossaert (Mabuse), Museu del Col·legi del Patriarca (València), cap al 1530. Foto de l'autor (març de 2015).

Després d'aquest brevíssim repàs, crec que es pot apreciar com València fou un episodi interessant dins de l'àmbit de la introducció de l'art flamenc a l'actual Estat Espanyol, amb un caràcter propi on, a més, la figura de Na Mencía de Mendoza va exercir un paper important, on la seua col·lecció va potenciar un món artístic que ja coneixia i apreciava aquest estil.

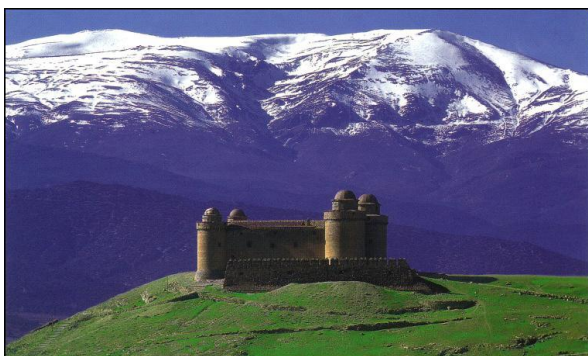
### **3. Na Mencía de Mendoza i el seu paper com a mecenes de l'art.**

L'obra que és pedra angular d'aquest estudi va pertànyer a Na Mencía de Mendoza, fita en la història del col·leccionisme i el mecenatge espanyol de la primera meitat del segle XVI. El fet de que l'obra provingui de la seua col·lecció és un punt important que posa sobre avís que no ens trobem davant d'una pintura qualsevol, sinó davant d'una obra de gran qualitat comprada per una persona que es podia permetre no escatimar en despeses i que posseïa una cultura bastíssima. A fi de ficar aquets fets en rellevància, les següents pàgines abordem la seua vida, la seua importància, la seua nissaga i el seu patronatge.

### 3.1. La tràgica vida d'una dona rica refugiada en la cultura:

Nasqué l'1 de Desembre de 1508 al Castell de Jadraque (Guadalajara) al si d'una de les famílies que més patrons i humanistes ha proporcionat a la història d'Espanya: els Mendoza. Filla de Na María de Fonseca i En Rodrigo Hurtado de Mendoza, Marqués de Zenete, senyor de Coca, Alahejor i de les baronies de Alberique, Aiora i Alcocer, néta de l'influent i poderós Cardenal Pedro González de Mendoza i besnéta de Íñigo López de Mendoza, Marqués de Santillana; fou la primogènita de quatre germans (dues germanes, Catalina i María, i un germà, Rodrigo, que degué morir vora el 1514).<sup>14</sup>

La seua infantesa va tenir lloc a cavall del Castell de Jadraque i el granadí Palau/fortalesa de La Calahorra.



5. Palau/fortalesa de La Calahorra, Granada, 1509-1512. Exterior.<sup>15</sup>

6. Palau/fortalesa de La Calahorra, Granada, 1509-1512. Pati interior.<sup>16</sup>

En la seua joventut es trasllada al Regne de València, concretament a la vila d'Aiora, residint al seu castell, el qual serà quasi totalment destruït al segle XVIII per les tropes de Felipe V fins la mort de son pare esdevinguda el 21 de febrer de 1523, el qual ja havia enviadat. Hereta el *mayorazgo* i ha de fer-se càrrec de les possessions i dominis familiars, convertint-se als quinze anys en la dona més rica de Castella.

<sup>14</sup> Vegis: García Pèrez, Noelia. *Mencía de Mendoza (1508-1554)*. Madrid: Ediciones del Orto (Biblioteca de Mujeres), 2004, p. 12

<sup>15</sup> Origen de la imatge:

<http://www.jdiezarnal.com/public/lacalahorra.html> (05/04/2015)

<sup>16</sup> Origen de la imatge:

<http://www.castillosasociacion.es/es/content/el-castillo-de-la-calahorra> (05/04/2015)



7. Runes del Castell d'Aiora (València). Segle XIII.<sup>17</sup>

8. Detall de la porta falsa edificada per Na Mencía de Mendoza al segle XVI al Castell d'Aiora.<sup>18</sup>

L'onze de Maig de 1524 és cridada a terres burgaleses per Carlos V, el qual vol entregar-la en matrimoni al seu Cambrer Major, el comte Henri III de Nassau, Senyor de Breda, membre del Consell d'Estat, d'Hisenda i de Guerra, governador de les províncies de Gelderland, Holanda i Zelanda i capità general de l'exèrcit.

El primer camarlenc de l'emperador tenia 40 anys i havia enviudat en dues ocasions. Carlos V presentà aquesta unió com a recompensa per la lleialtat de Henri III de Nassau, mes no fou un procés fàcil. El propi emperador va estar dos anys darrere la formalització de l'enllaç, des de la primera vegada que cridà a la Marquesa de Zenete al desembre de 1523 fins al dia de la boda, el 30 de juny de 1525<sup>19</sup>, un any després que redactaren a Burgos el concert i capitulacions matrimonials (27 de juny de 1524); a part de la gran quantitat i qualitat de pretendents que envoltaven a la Marquesa de Zenete, dona més rica en béns i dominis de Castella, com el Comte de Sant Sebastià (fill del Marqués de Villena i hereter del Duc d'Alba), la veritable raó que dugué de cap a l'emperador fou la pròpia Na Mencía de Mendoza, doncs no va permetre cap moviment que pogués malmetre el seu patrimoni. Tal i com diu Noelia García Pérez:

*Resulta más que evidente que el matrimonio, lejos de ser entendido como una muestra de amor, se consideraba como un acto constitutivo de familia, el medio*

<sup>17</sup> Origen de la imatge:

[http://intercentres.edu.gva.es/cpayora/recursos\\_entorno\\_detalle.asp?Idrecursosentorno=12](http://intercentres.edu.gva.es/cpayora/recursos_entorno_detalle.asp?Idrecursosentorno=12) (05/04/2015)

<sup>18</sup> Origen de la imatge:

[http://intercentres.edu.gva.es/cpayora/recursos\\_entorno\\_detalle.asp?Idrecursosentorno=12](http://intercentres.edu.gva.es/cpayora/recursos_entorno_detalle.asp?Idrecursosentorno=12) (05/04/2015)

<sup>19</sup> Vegis: GARCÍA, Noelia, 2004, pp. 14-15



*ideal para conseguir la ansiada procreación, al tiempo que garantizaba la conservación y transmisión de los patrimonios. Por este motivo, se acordaban las capitulaciones matrimoniales, donde se recogía por escrito la aportación que cada uno de los cónyuges hacía al enlace, a la vez que se concentraban cuestiones referentes a los futuros herederos. Según las leyes de Castilla, la mujer gozaba de personalidad jurídica al igual que el hombre, lo que suponía que ésta tuviera disponibilidad sobre sus propiedades y que, de este modo, a diferencia de la mayoría de los países del resto de Europa, los maridos no pudieran intervenir en los bienes de las esposas.*<sup>20</sup>

Al ser el matrimoni realment una recompensa de lleialtat de l'emperador al seu camarlenc, és lògic pensar en l'enfrontament de posicions, doncs Henri III poc content podia estar amb aquest matrimoni que li donaria prestigi però no béns materials. És un fet en el que Na Mencía de Mendoza va insistir molt, tal i com queda palès a les capitulacions matrimoniales:

*(...) por cuanto la dicha Marquesa tiene muchos bienes muebles e inmuebles, oro, plata, joyas, tapicería, brocado e sedas e otras cosas de mucha estimación, queda asentado que todos ellos, antes que sean entregados al dicho señor Conde, se estime y aprecien por ambas partes. E que de la misma se haga carta e obligación por el dicho Conde para que la tenga como bienes de tales de la dicha Marquesa e obligando a la restitución de ellos disuelto el matrimonio todos sus bienes, así lo que tiene en estas partes, como en Alemania e Brabante e Luxemburgo e Flandes e Holanda e otras partes (A P M Z<sup>21</sup>, leg. 124,2, Capítulo 13)<sup>22</sup>.*

Els primers anys de matrimoni tindran lloc a la Península ibèrica, alhora que la Marquesa començà a fer mostres de la seua feble salut, la qual la privaran de ser mare i la faran morir als 46 anys. Va patir un avortament a Tordesillas, al que li seguí un segon i quan finalment donà a llum un fill, batejat amb el nom de son pare: Rodrigo, morí a les poques hores.

---

<sup>20</sup> García, Noelia, 2004, pp. 18-19

<sup>21</sup> Archivo del Palau. Marquesado de Zenete.

<sup>22</sup> García Pérez, Noelia. *Mencía de Mendoza (1508-1554)*. Madrid: Ediciones del Orto (Biblioteca de Mujeres), 2004, p. 61

El seu marit parteix al 1529 cap a Bolonya per a presenciar la coronació imperial de Carlos V, mentre ella roman a la península. Retorna al territori ibèric Henri III al 1530, any que divideixen visitant diferents ciutats de la península Itàlica, França, de l'actual territori alemany i Flandes, instal·lant-se definitivament a terres flamenques, on romandran des del 1530 al 1533 i des del 1535 fins la mort del seu marit, esdevinguda el 13 de setembre de 1538, pel que tornarà definitivament a la Península ibèrica.

Exercint papers d'ambaixadora per al monarca, durant les seues estances a Flandes no foren pocs els desplaçaments realitzats al palau dels Nassau a Brussel·les, on contemplaria el *Jardí de les Delícies*<sup>23</sup> de El Bosco; altres residències foren els castells de Breda i Turnhout, així com les residències de Dienst i Malinas.

Poc a poc degué crear un cercle d'artistes i consellers, de tal forma que al 1532 *“manda pagar los trabajos realizados por distintos artistas, entre los que destacan el pintor Jean Gossaert, el bordador Felipe y un iluminador de Amberes que le había decorado un rosario o Madame de Marsella, que le proporcionaba telas y confeccionaba prendas de vestir”*<sup>24</sup>.

L'any 1533 tornen a la Península ibèrica i existeix documentació de la gran quantitat d'articles de luxe enviats de Flandes a les diferents propietats de la Marquesa. Llençols brodats amb or, vellut i greques de Damasc, tapissos, catifes, panys de seda turca, cadires de vellut... i;

*Mención especial merecen las setenta y cinco pinturas enviadas desde tierras flamencas que recogían desde temas religiosos, entre los que destacan distintas escenas de la vida de Jesús, hasta otros absolutamente paganos, como las diosas que adornaban la galería del palacio de Bruselas, pasando por multitud de retratos que representaban bien a los Marqueses, bien a los reyes y príncipes más destacados de las monarquías europeas*<sup>25</sup>.

---

<sup>23</sup> 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. *El espejo del artista. El arte del Renacimiento septentrional en su contexto histórico*. Madrid: Ed. Akal (Colección Arte en contexto), 2007, p. 78

Vegis: Belting, Hans. *El jardín de las delicias*. Madrid: Abad Editores, 2012

<sup>24</sup> García Pérez, Noelia. *Mencía de Mendoza (1508-1554)*. Madrid: Ediciones del Orto (Biblioteca de Mujeres), 2004, p. 17

<sup>25</sup>García, Noelia, 2004, p. 19

Va passar el Nadal al Palau de Barcelona, a la Ciutat Comtal, per després passar la Setmana Santa a Molins de Rei junt a Juan de Zúñiga i Estefanía de Requesens, els quals serien els seus màxims hereters.

Durant els mesos que va ser a la Península ibèrica el seu temps es repartí entre Barcelona, Guadalajara i Toledo, va realitzar compres i encàrrecs tant per a la Fortalesa del Cid (Guadalajara) com per a dur a Flandes, destacant per quantitat i qualitat les peces d'argent, i com no, quadres; més de quinze retrats, diferents retauls i d'entre ells un on es representa “*cuando ponían la corona de espinas a Nuestro Señor, tiene en una tabla a San Antón y en la otra a San Ypol e son tablas con se cierra*”, segons la traducció que fa Noelia García<sup>26</sup> l'obra *Een Spaansche Gravin van Nassau, Mencía de Mendoza, Markiezin van Zenete* de Roest van Limburg (1908).

En el temps que va passar a Guadalajara “*con el erasmista Juan de Maldonado [...] comienza a impartir clases de latín y quien, más adelante, le dedicará su libro De foelicitate Christiana*”<sup>27</sup>. Es tracta d'un moment on la Marquesa es troba especialment sensible amb l'erasmisme, doncs a les inquietuds nascudes al bressol del seu pare, s'uniren la posició del seu marit i l'atmosfera de les relacions fetes en terres flamenques defensores de l'humanisme cristià.

Abans de tornar a terres flamenques una bona notícia arriba a la Marquesa: l'emperador Carlos V firma la Cèdula, amb data de 18 de març de 1535, per la que li fa entrega del dret d'enterrament a la Capella Reial del Convent de Sant Domènec de València per a ella, els seus pares, hereters i successors, lloc de descans del monarca d'Aragó Alfons el Magnànim que mai va descansar a la capital del Túria<sup>28</sup>; en aquesta magnífica capella realitzada per Baldomar (i sabem també que treballà Pere Compte) amb pedra blava de Morvedre, amb voltes d'aresta sense nervis, sent la millor mostra de l'estereotomia valenciana, normalment anomenada “l'art de la pedra”.

Dos fets són també de remarcar: la realització a Burgos del seu primer testament de tall erasmista, el qual canviarà prop de la seua mort redactant un codicil on desapareixen

---

<sup>26</sup> García, Noelia, 2004, p. 67

<sup>27</sup> García, Noelia, 2004, p. 21

<sup>28</sup> *Enamorado de la italiana Lucrecia de Alagon, acabaría siendo enterrado, a su muerte, en el convento de los dominicos de Nápoles. Su esposa, la reina María de Castilla, se hizo construir su sepulcro en el monasterio de clarisas de la Trinidad, en Valencia.* Zaragoza Catalan, Arturo; *Arquitectura gótica valenciana*. Comunitat Valenciana: Ed. Generalitat Valenciana. Conselleria de Cultura, Educació i Esports, segona edició 2004, p. 147



les posicions humanistes cristianes que beuen de l'obra d'Erasmus *De praeparatione ad mortem* (dol, enterrament, boato...); aquestes modificacions seran degudes al Concili de Trento. L'altre fet, també de talant humanista, fou la seua intenció d'alçar, a càrrec dels seus béns i propietats, un col·legi trilingüe (llatí, grec i hebraic) a Toledo, alhora que volia becar a estudiants il·lustres amb els diners sobrants. Així apareix en una clàusula testamentària, sempre i quan els hereters dels seus bens lliures i partibles no compliren les condicions per ella exigides.<sup>29</sup>

Acabat el seu testament es dirigeix de nou a Breda, aprofitant el camí per realitzar certes compres i visites, sent de destacar la feta l'erasmista Guillem Budé a París; en establir-se a Breda el seu contacte als cercles erasmistes és total, començant a rebre classes al 1537 del gran humanista valencià Lluís Vives<sup>30</sup>, qui la forma en llatí, mentre que l'erasmista hongarès Nicolas Olah serà el responsable de la seua formació en grec.

Quant a la promoció artística, tal i com diu Noelia García;

*Salir de España y viajar por Europa le permitió conocer mundo y no encerrarse en las fronteras castellanas, al tiempo que le facilitaba acercarse a otras realidades, otras culturas y otros gustos que pudo conocer de primera mano a través de su esposo Enrique de Nassau, oriundo de Flandes. Mencía de Mendoza constituyó una pieza más del engranaje formado por los distintos miembros de la nobleza de Carlos V dispersó por sus territorios a modo de red, garantizándose, así, el control de sus súbditos. Esta nobleza, de la que Mencía constituye un ejemplo singular por el hecho de su condición femenina, personificada en casos como Antonio de Mendoza, Pedro de Toledo, Diego Hurtado de Mendoza o el propio Garcilaso de la Vega, se integró en sus países de destino, desempeñando la labor más que destacada en la vida cultural de los mismos. Lejos del provincianismo que ha caracterizado a los españoles de otras épocas, en estos momentos, se trató de una nobleza cosmopolita que internacionaliza su gusto, consecuencia derivada de esa apertura a otras maneras de entender el mundo. De este modo, durante los nueve años que la Marquesa pasó en Flandes, residiendo indistintamente en los castillos-palacios*

---

<sup>29</sup> García Pérez, Noelia. *Mencía de Mendoza (1508-1554)*. Madrid: Ediciones del Orto (Biblioteca de Mujeres), 2004, p. 69

<sup>30</sup> "En su *Exercitatio lingua Latinae*, conocida más comúnmente como *Los Diálogos*, Juan Luis Vives aprovecha uno de sus coloquios, titulado *Leges ludi*, para enaltecer a su protectora *Mencía de Mendoza*". García, Noelia, 2004, p. 38

*de Bruselas, Turnhout, Malinas, Diesnt y Breda, se rodeó de importantes humanistas como Juan Luis Vives, con el que completó su formación, a la vez que patrocinaba un buen número de iniciativas artísticas materializadas por los más reputados pintores (Jean Gossaert, Bernard van Orley, Jan Cornelysz, Vermeyen, Jean von Scorel o Matin van Heesmskerk), iluminadores (Simon Bening), orfebres (Jean Giles y Adrian Keyen) y tapiceros (Van der Moyens), al tiempo que hacía aportaciones económicas para la finalización de la Colegiata de Breda e intervenía en la Capilla funeraria de los Príncipes, promovida por su esposo. Estas actuaciones, que comenzaban a equipararla como patrona de las artes a sus contemporáneos europeos como María de Hungría o Leonor de Toledo, constituyen el germen de una labor de promoción artística que se vería continuada y aumentada con su llegada a España en 1539.*<sup>31</sup>

El 13 de setembre de 1538 moria el seu marit, afligit de gota. Un any després, i després de solucionar els problemes testamentaris d'heretat amb el fill de Henri III, René de Chalou, Na Mencía de Mendoza retorna a la península Ibèrica, plantejant-se l'emperador un nou matrimoni. Ella imposà dues condicions *sine qua non* (a més de la protecció del seu patrimoni): casar-se amb un home major que ella i “*no quería ver las espaldas a ninguna mujer en Castilla, lo que significaba que no la había de preceder ninguna dama*”.<sup>32</sup>

El marit no podia ser de més alta nissaga: En Ferran d'Aragó, Duc de Calàbria i Virrei de València, primogènit dels reis Fadrique i Isabel de Nàpols, anteriorment casat amb Germana de Foix, Marquesa de Brandenburg-Anspach, viuda de Ferran el Catòlic (1516) i del Marquès de Brandenburg (1525), i fundadora per testament d'una de les fites arquitectòniques del XVI valencià, el nou monestir de Sant Miquel dels Reis.

El casament de nou fou un mal de cap per a l'emperador, doncs si bé al principi el virrei es mostrà a favor de l'enllaç, quan va assabentar-se que Henri III no va gaudir de cap morabatí del patrimoni de la Marquesa, el seu interès s'esfumà. Quant a la Marquesa, la seua negativa es devia a la promiscuïtat coneguda del virrei, pel que demanava el fi de les relacions d'aquest amb la seua amant, Na Esperança, de qui exigia que fos expulsada del Regne de València. Al final es convertí en una qüestió d'Estat,

---

<sup>31</sup>García, Noelia, 2004, p. 25

<sup>32</sup>García, Noelia, 2004, p. 27

intervenint Francisco de los Cobos, celebrant-se la unió finalment el 13 de gener de 1541 a Aiora.

La unió, respecte a l'àmbit artístic, fou molt profitosa, doncs com remarca Noelia García: *“El matrimonio se realizó, pues, encarnando ambos el prototipo de los señores del Renacimiento, puesto que los dos compartían su amor por el arte, la lectura, y cualquier iniciativa de carácter cultural. De esta manera, y gracias a ellos, el coleccionismo de pintura no llegó a Valencia vía Italia, sino a través de los Países Bajos y concretado en la figura de Mencía de Mendoza”*<sup>33</sup>. Aquestes paraules resulten exagerades, doncs és clar que la introducció d'art a València per la Península itàlica va continuar, de la mateixa manera que la introducció de l'art de Flandes no era nou, però sí és cert que la unió és va convertir en un motor importantíssim que enriqué encara més el segle XVI valencià.

La seua labor com a protectora de la intel·lectualitat es manifestà també en les beques per a estudiants que destinà a les principals universitats de la península i europees, i la seua intenció d'erigir un nou edifici a València d'Estudi General i dotar l'organisme d'una renda perpètua que no es dugué a terme per la seua primerenca mort, esdevinguda el 4 de gener de 1554.

### 3.2. Un pont entre Flandes, Castella i el Regne de València:

Per al record històric, la condició de ser dona fou tristament durant segles no poc impediment, i no ha sigut menys en el cas de la història de l'art. Com diu 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”*<sup>34</sup>.

La mateixa autora raona que;

*No hay una historiografía feminista que estudie el papel desempeñado por la mujer en el mundo del patronazgo artístico, sin embargo, existen dos cuestiones*

---

<sup>33</sup> García, Noelia, 2004, p. 28

<sup>34</sup> 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, p. 82

que la abordan, aunque tangencialmente, y que son de gran interés para esta investigación. Se trata de la concepción del patronazgo artístico como vía de escape a una creatividad reprimida y la posibilidad de una estética femenina que pudiera condicionar la evolución de la historia del arte [...] en el proceso de argumentación de esta respuesta el patronazgo artístico es apuntado como vía de escape a las necesidades artísticas femeninas. Tal y como señala Margaret L. King, del mismo modo que la mayoría de las mujeres de las clases dirigentes no gobernaron, compartiendo tan sólo algunas prerrogativas de la soberanía, no pudieron participar de una forma directa en los círculos intelectuales, pero sí lograron acceder a la Alta Cultura a través del patronazgo artístico. Donde quiera que existieran cortes como centros de riqueza y actividad artística, las mujeres inteligentes actuaban en su papel de patronas de las artes y la cultura. De este modo, el patronazgo constituía no sólo el vehículo más apropiado para mostrar su riqueza y su estatus, sino también la vía de escape a una creatividad frustrada. Aún así, las mujeres no solían comisionar grandes proyectos artísticos de carácter público, quedando sus iniciativas [...] en obras de carácter privado, como la decoración del hogar.<sup>35</sup>



9. Na Mencía de Mendoza pel miniaturista flamenc Simon de Bening. Berlín, Museu Estatal.  
Principis del segle XVI.<sup>36</sup>

<sup>35</sup> García, Noelia, 2004, p. 84

<sup>36</sup> Origen de la imatge:

Pocs personatges poden ser millor reflex d'aquestes dones cortesanes que apleguen a l'*Alta Cultura* que la Marquesa de Zenete, la qual va desenvolupar un refinament artístic exquisit i va saber introduir-se i guanyar-se el respecte dels cercles humanistes tant a Castella, com a Flandes i al Regne de València.

Gran amant de la pintura flamenca, arribà al Països Baixos catorze anys rere la mort de El Bosco, pel que és impossible parlar d'una relació personal entre el genial pintor i la marquesa castellana, però el seu treball no li fou aliè, doncs el seu primer marit posseïa obra seua i ella mateixa en va posseir, així com d'altres pintors segons informa J.K. Steppe<sup>37</sup>, encarregant obra a artistes de la talla de Jan Gossaert, Jan Cornelisz, Vermeyen, Jan Scorel, Maarten van Heemskerck o Simon Bening.

L'humanista i fundador del col·legi trilingüe de Lovaina, Gilles de Busleyden, va actuar com agent artístic de Na Mencía de Mendoza davant el pintor de Brussel·les Bernard van Orley. Aquest últim va pintar retrats de la comtessa de Nassau, de Carlos V, Henri III de Nassau, René de Chalou... i va preparar els cartrons per a una sèrie de tapissos denominats *De la mort*, confeccionats al taller de Van der Moyen a Brussel·les. Aquesta obra fou destinada, de la mateixa manera que el *Tríptic dels Improperis*, a la capella funerària de la família de la virreina al convent dels dominics de València.

No poques d'aquestes obres van arribar a terres valencianes. Alhora, Na Mencía de Mendoza no va perdre el contacte amb els Països Baixos al tornar a la Península ibèrica, valent-se del mercader resident a Anvers, Arnao del Plano per a seguir incrementant la seua col·lecció.

Com altres humanistes del segle XVI (podem citar al mateix Erasme de Rotterdam, al qual va conèixer personalment), va sentir especial predilecció per l'obra de El Bosco. Tinguem en compte que va ser alumna de Lluís Vives i que, segons J.K Steppe<sup>38</sup>, aquest va seguir els seus consells per a la comanda d'obres d'art, cosa que no deixa de ser il·lustratiu del fet que no sols va apropar-se a l'elit intel·lectual, sinó que va ser presa en honesta consideració.

---

[http://es.wikipedia.org/wiki/Menc%C3%ADa\\_de\\_Mendoza#/media/File:Simon\\_Bening\\_001.jpg](http://es.wikipedia.org/wiki/Menc%C3%ADa_de_Mendoza#/media/File:Simon_Bening_001.jpg)  
(04/02/2015)

<sup>37</sup>Karel Steppe, Jan. "Contribution à L'Etude Historique et Iconographique de son Oeuvre", *Jheronimus Bosch ; Bijdragen. Bij gelegenheid van de herdenkingstentoonstelling te 's-Hertogenbosch*, 196, pp. 12-23

<sup>38</sup> KAREL STEPPE, Jan, 1967, pp. 12-23

Segons estableix l'inventari de béns del marquesat de Zenete de 1548, posseïa una bona quantitat d'obres, segurament còpies, del mestre flamenc, així com possibles creacions lliures que l'emularen i qui sap quin possible nombre d'originals. A manera d'exemple es poden citar: *La torre de Babel*, un *Sant Joan Evangelista* còpia del de l'església de Sant Joan de 's-Hertogenbosch, *La temptació de Sant Antoni*, *Sant Jeroni penitent*, *El carro de fenc* (qui sap si és el mateix que conserva el monestir de San Lorenzo de El Escorial)...<sup>39</sup>

Aquestes dades mostren que estem parlant d'una col·leccionista amb un gust refinat, posseïdora d'una col·lecció segons diverses fonts més rica que la de la pròpia Margarida d'Àustria, amb predilecció per l'art flamenc i amb l'estètica bosquiana en un lloc preferent.

### 3.3. L'àmbit de la nissaga dels Mendoza:

El llinatge de Na Mencía de Mendoza resulta espectacular, entre d'altres raons, culturalment parlant. El seu besavi fou Íñigo López de Mendoza, poeta de la cort del rei Juan II de Castella, i era amo d'una important biblioteca amb noms tan destacats com Dante, Boccaccio o Petrarca. El seu avi fou el Cardenal Pedro González de Mendoza, gran col·leccionista de camafeus, medalles, petites estàtues i versat en el món clàssic i la cultura de la península Itàlica, mes la persona que més l'influï fou son pare, Rodrigo de Vivar i Mendoza, home de gran cultura que combinà a la perfecció la pràctica de les armes i el culte a les lletres i les arts. Dels seus viatges a la península va néixer el desig de transformar una fortalesa medieval en un dels primers grans exponents de l'arquitectura renaixentista hispànica, present encara avui dia en el pati del Palau de La Calhorra, obra de l'arquitecte dels Mendoza, Lorenzo Vázquez, junt l'artista genives, Michele Carlone. Del seu pare heretà una biblioteca de 600 volums, que era en sí mateixa l'ampliació de la del seu avi i la qual ella mateixa va ampliar<sup>40</sup>. Això li va permetre gaudir de tota una sèrie de lectures vetades a la majoria de les dones, alhora

---

<sup>39</sup>KAREL STEPPE, Jan, 1967, pp. 12-23

<sup>40</sup> García Pérez, Noelia. *Mencía de Mendoza (1508-1554)*. Madrid: Ediciones del Orto (Biblioteca de Mujeres), 2004, pp. 35-36

que va fer néixer el seu interès per la cultura, on destacà la seua proximitat a Erasme de Rotterdam i l'humanisme cristià, on de nou es projectà l'ombra del seu pare.<sup>41</sup>

Mes és ben cert que el gust de la Marquesa és propi, doncs comparat al del seu pare, netament italianitzant, Na Mencía de Mendoza posseïa debilitat per l'atmosfera flamenca.

### 3.4. Patrona de les arts:

El patronat de la Marquesa de Zenete excedeix el netament artístic, cosa que queda patent en les lloances a la seua persona i la proximitat d'autors humanistes de la talla de Lasso de Oropesa, Juan de Maldonado, Guillermo Budé, Juan Bautista Strany, Miguel Jerónimo Ledesma, Juan Molina, Juan Ángel González, Juan Justiniano, el venerable Agnesio, Gheeraerdt Vorselman, Pedro Nanio de Alkamaar...<sup>42</sup>

*Aunque la documentación revela cómo Mencía consumía obras de arte desde su juventud, especialmente piezas de platería civil, puede decirse que la Marquesa del Zenete comienza a ejercer el patronazgo artístico de forma activa con su llegada a los Países Bajos. No se trata de una casualidad que fuera tras su matrimonio con Enrique de Nassau cuando Mencía empieza a adquirir obras de forma más regular; ya que, si bien es cierto que fue su padre quien la adentró en el mundo del patronazgo, no podríamos decir que el Marqués fuera un mecenas, ni tan siquiera un coleccionista a quien poder emular. La mayoría de piezas que iba adquiriendo Rodrigo de Vivar apuntan más a la satisfacción de unas necesidades que a una motivación artística personal. Puede señalarse, por tanto, la figura de Enrique de Nassau como un personaje clave en la evolución del gusto y las inquietudes artísticas de la joven Mencía.<sup>43</sup>*

Na Mencía de Mendoza, fascinada pel *Jardí de les Delícies* del seu marit, va posseir una còpia. Les dificultats idiomàtiques degueren ser les que l'impulsaren a trobar com intermediari per aconseguir obres a Guilles de Busleyden, president de la "Chambere de

---

<sup>41</sup> García, Noelia, 2004, pp. 38-39

<sup>42</sup> García, Noelia, 2004, pp. 37-44

<sup>43</sup> García, Noelia, 2004, pp. 46-47

Coptes” en Brussel·les, persona molt relacionada amb el món artístic de la ciutat. No és casualitat doncs trobar al seu servei pintors de la talla de Jan Cornelysz Vermeyen, Jean van Scorel, Martin van Heemskerck, Berbard Van Orley o Jean Gossaer Mabuse. Els dos últims havien treballat per a Margarita d'Àustria i Vermeyen ho havia fet per a l'Emperador. Entre les pintures de Van Orley trobem diversos retrats de Carlos V, René de Chalon, Henri III de Nassau, tres diferents de Na Mencía de Mendoza, la reina Margarita d'Hongria, dos de la princesa de Dinamarca, les dames de Gueldre, de Condé i de Boschuyre, el Compte Engelberto de Nassau, la senyora de Ghelées i Margarita d'Àustria. Van Orley realitzà també una sèrie de dibuixos de la genealogia de la família Nassau que serví com a models per a una sèrie de tapissos executats per Van der Moyens.

Els seus llibres d'hores foren elaborats per il·luminadors i escrivans com Antoine van Damme, Jean de Roovere, Estefanus Ossemerch i deixebles del taller de Simon Bening. També treballaren per a ella artistes menys coneguts, com en els llibres d'hores realitzats per una monja del monestir de Breda o per Hernando de Moxica, veí d'Anvers.

A la mort del seu marit i tornada a la Península ibèrica, Na Mencía continuà encarregant obra a Flandes alhora que estableix relació amb artistes nadius, especialment argenters.<sup>44</sup>

Pel que fa a pintures, el següent extracte d'un article de Juan Hidalgo Ogáyar farà entendre a qualsevol l'impressionant que degué ser la seua col·lecció:

*En cuanto a las pinturas se puede observar que entre 1535, fecha en la que se hizo el inventario en el castillo de Jadraque antes de regresar a Flandes, y 1548, cuando se realizó el inventario del palacio del Real en Valencia, la colección de pinturas de Mencía de Mendoza había aumentado de forma extraordinaria. Así de las 66 obras que se mencionan en el inventario de 1535 se pasaron a 220 en su residencia de Valencia, constatándose que todas las pinturas anteriores las había mantenido Doña Mencía en su poder a excepción de: una Adoración de los Reyes, dos de sus cinco retratos y uno de los tres retratos de su esposo el Conde de Nassau.*

---

<sup>44</sup> García, Noelia, 2004, p. 49



>>De estas 220 pinturas inventariadas, 137 estaban realizadas sobre tabla y 83 sobre lienzo. De algunas de ellas se dice, además, donde estaban colocadas, así 5 estaban en el retablo del oratorio, 26 en el oratorio, 114 en la librería (74 sobre tabla y 40 sobre lienzo) y 11 en una habitación entre la librería y el oratorio; de otras 64 (33 sobre tabla y 31 sobre lienzo) se apunta que no están expuestas en ninguna habitación. La temática más abundante era la religiosa y el retrato, a los que acompañaban, en menor número, otros cuadros de temas literarios y mitológicos, además de algunas vistas de ciudades, mapamundis y batallas. Los retratos en total sumaban 65 y, fundamentalmente, se exponían en la librería, formando lo que se ha considerado la primera galería de retratos del Renacimiento español, anticipándose en el tiempo a la del palacio del Pardo de 1563 y tomando como referencia las galerías de retratos de la nobleza flamenca que Doña Mencía debió conocer durante su estancia en los Países Bajos, entre las que destacaban la de Margarita de Austria en el palacio de Malinas y la de María de Hungría en el palacio de Turnhout.

>>A lo largo de todo el inventario de 1548 sólo aparece mencionado en cuatro ocasiones el nombre del artista, en tres de ellas se alude a “Jeronimo Bosque” y en una cuarta a “Joanin de Mavux” (tal como observó Fernando Benito Doménech, esta pintura de “Joanin de Mavux” coincide con la representación de la Virgen y el Niño de Jean Gossaert Mabuse que se conserva, actualmente, en el Museo Cleveland).<sup>45</sup>

#### **4. El Tríptic dels Improperis, una obra ben documentada.**

Abans d'analitzar l'obra convé explicar la seua història fins que passà a ser part de la col·lecció del Museu de Belles Arts de València.

L'obra prové sense cap mena de dubte de la col·lecció de Na Mencía de Mendoza. Aquest fet és un dels indicis que porten a pensar que es tracta d'una obra original de El Bosco, una obra del seu taller o una molt bona còpia d'un original perdut, doncs com ha

---

<sup>45</sup> Hidalgo Gáyar, Juan. “Doña Mencía de Mendoza y su residencia en el Palacio Real en Valencia”. *Archivo Español de Arte*, gener-febren 2011, nº LXXXIV, pp. 80-89. Pàgines 85 i 86

quedat palès, no parlem d'una simple aficionada a l'art, sinó d'una dona culta, gran coneixedora de l'art flamenc, d'un gust exquisit i amb un poder adquisitiu sense igual a la València del seu temps.

Dels estudis de Steppe, els quals són la font principal a la que sempre remeten la majoria dels textos existents sobre l'obra, la taula va passar per disposició testamentària, a la mort de Na Mencía en 1554, del seu castell d'Aiora a la capella dels Reis del Convent de Sant Domènec, on va romandre fins el seu ingrés en el Museu en el segle XIX amb altres béns confiscats en la Desamortització.

La Capella Reial, una de les obres mestres de *l'art de la pedra* valencià, fou encomanada pel rei Alfons V d'Aragó, conegut com el Magnànim i més tard continuada per Joan II, sent obra de Baldomar i estant documentada la participació de Pere Compte com picapedrer. Ja en temps de Carlos V, Na Mencía de Mendoza va aconseguir de l'emperador el dret de sepultura per a ella i els seus progenitors segons consta en un document amb data de 15 de maig de 1535.

Luis de Requesens y Zúniga (1528-1576), gran comendador de Castella i hereu dels béns mobles de la marquesa de Zenete i duquessa de Calàbria, va fer entrega del *Tríptic dels Improperis* al pares dominics de València. Entre els documents de l'Arxiu Palau (Barcelona) del "Marquesado de Zenete" trobem el leg.123, inventari de la venda de béns per L. Requesens, f.º 18v:

*"Iten se declara aquí, que un retablo, obra de Flandes con sus cubiertas de madera, grande y bueno, que tiene figurada una historia de la passion, que esta puesto en el inventario .º 94, se entrego por orden del comendador mayor de Castilla (L. Requesens) a los flaires del monasterio de predicadores de Valençia 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"*<sup>46</sup>

Continuant el text de Benito, podem llegir que *"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)*

---

<sup>46</sup>Benito Doménech, Fernando (Dirección científica); Gómez Frechina, José. *Pintura Europea del Museo de Bellas Artes de Valencia*. València: Ed. Museu de Belles Arts de València, 2002, pp. 114-116

*donde se puedan decir las dichas misas se hagan e para ello puedan aplicar las tablas pintadas de devoción que yo tengo*”<sup>47</sup>.

El tríptic fragmentat romandrà a la Capella Reial fins la Desamortització. El pare fra Juan Salas, a principis del segle XVII, el descriu en la seua *Historia del Convento de Predicadores de Valencia* de la següent manera: “*Un poquito mas abaxo del altar estas dos capillitas a los lados a derecha e izquierda y como tenemos por tradición dicen que fueron hechas para en ellas hazer dos sepulcros y en ellos poner los cuerpos de las dos personas reales de los dichos Reyes y como mudaron de parecer pusieron dos retablos, el uno dell prendimiento del Señor en el guerto y el otro de su santísima coronación*”<sup>48</sup>.

Un segle després, el pare fra José Teixedor el nomena a la seua obra *Capillas y sepulturas del Convento de Santo Domingo*, sent nombrat també per dos contemporanis seus: el castellonenc Antonio Ponz, qui en la seua obra *Viage de España*, va deixar escrit:

*“Inmediato a la capilla de S. Vicente hay otra muy grande, que llaman de los Reyes, toda de cantería, y aunque á la gótica, no hay cosa mas grandiosa, y bien construida en todo este recinto. El altar tiene varios cuerpos de arquitectura no mal entendida, y hay en él adornos de escultura, y pintura, guardando conformidad con todo. En las paredes de los lados hay dos altares con pinturas del Bosco, que representan, una la Coronación de Espinas, y otra quando los soldados llevaban atado al Señor. En una de las tablas está la firma del autor; y según costumbre, expresó rarísimas fisionomías en estas obras, que sin duda son apreciables por quien las hizo, por su antigüedad, por el tamaño de las figuras, que son del natural, aunque no enteras; y por mucha verdad que se nota en ellas, bien que sin elección de formas elegantes. En una pieza del Real Palacio del Escorial, perteneciente á la Secretaria de Estado, hay otra coronación de Espinas del Bosco, y la de aquí parece una repetición de aquella”* (tomo IV, carta V, pp 96-97)<sup>49</sup>.

---

<sup>47</sup>DOMÉNECH, Benito, 2002, p. 116

<sup>48</sup> Almirante, Julián; Gómez Frechina, José; Ineba, Pilar. *Heronymus Bosch. El tríptico de la Pasión. Obra recuperada del trimestre*. València: Ed. Museu de Belles Arts de València, agost 1998

<sup>49</sup> ALMIRANTE, Julián; GÓMEZ, José; INEBA, Pilar, 1998

L'altre autor que ens confirma la presència i ubicació de la peça és Marcos Antoni de Orellana, en la seua obra *Valencia antigua y moderna*<sup>50</sup>, on afirma que la col·lecció del convent contava també amb obres d'artistes de la talla de Marati, Bobet, Ribera, Ribalta o Joan de Joanes.



10. Convent de Sant Domènec de València, Capella Reial. Fotografia publicada per Tramoyeres en *Archivo de Arte Valenciano* el 1915.<sup>51</sup>

Serà amb la Desamortització de Mendizábal quan el tríptic abandoni el Convent de Sant Domènec, ingressant al Museu Provincial, ubicat a l'antic Convent del Carme, segons consta en l'inventari de febrer de 1838 amb els números 3, 4 i 5. Els números d'inventari 69, 70 i 71 presents a les taules no coincideixen amb cap catàleg del museu, pel què tal volta responguin als nombres de l'inventari de les pintures expropiades del convent de Sant Domènec, que consta foren 135. Moltes d'elles, al igual que les tres taules de la Capella dels Reis, es conserven avui al Museu de Belles Arts de València.

En algun moment que desconec va haver de tornar, com a mínim la taula central, a la Capella Reial, com evidencia la fotografia de la mateixa en el seu lloc original publicada per Tramoyeres a *Archivo de Arte Valenciano* (1915)<sup>52</sup>; pensem que Louis

---

<sup>50</sup> *Valencia antigua y moderna. Historia y descripción de las calles, plazas y edificios de Valencia*. No es va publicar fins l'any 1923

<sup>51</sup> Origen de la imatge:

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, agost 1998

<sup>52</sup> Tramoyeres Blasco, Luis. "Un tríptico de Jerónimo Bosco en el Museo de Valencia". *Archivo de Arte Valenciano*, 1915, nº 3., p. 87-102

Daguerre va aplegar a l'èxit en la seua empresa l'any 1837, donant a conèixer al món el daguerreotip l'any 1839, per tant un any després que l'obra fos portada al Convent del Carme.

Encara que no he trobat cap document concloent, puc aventurar una explicació deduïda de la lectura de l'article de Tramoyeres, on per cert afirma que l'obra es fruit de la mà de El Bosco. Segons diu en el text, el 23 de gener de 1844 la Capella dels Reis i el de Sant Vicent Ferrer passaren a ser patronat de la Real Academia de San Carlos, destinant-se la primera a crear un panteó de valencians il·lustres (mes sols foren en ella depositats les restes de Joan de Joanes). Quant a l'altra capella, diu Tramoyeres que "*la corporación procedió a restaurar la de San Vicente Ferrer, colocando otra vez los cuadros e imágenes que procedentes de la misma figuraban ya en el Museo Provincial de Bellas Artes*"<sup>53</sup>. Podria ser que la Capella Reial també tornés a disposar de les obres que allí es pogueren contemplar durant segles des de la mort de la virreina, a tenor del succeït a la Capella de Sant Vicent Ferrer.

## **5. Anàlisi iconogràfica i iconològica de la taula central i peces relacionades.**

La historiografia artística dedicada a El Bosco ha assumit des de sempre que *La Coronació d'espines*, la qual era part de la col·lecció de Felipe II, és una obra executada per El Bosco. Sols a tenor de les diferents proves de laboratori executades en els últims anys aquest fet ha començat ha trontollar, especialment des que les anàlisis dendrocronològiques del doctor Peter Klein dataren l'obra vora 15 anys després de la mort del pintor. Mes abans d'endinsar-me sota les pinzellades de l'obra, hi ha tota una sèrie de peculiaritats en l'obra valenciana que cal posar de manifest així com la seva relació amb la resta de versions existents, doncs són una de les claus que apropen l'obra a la mà o l'òrbita del genial pintor de 's-Hertogenbosch.

A partir de l'exhaustiu estudi bibliogràfic realitzat puc dir que la suma de les diferents fonts fan referència d'un total de sis versions del quadre: la de Na Mencía de Mendoza, la que conserva el Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, altra a Madrid en el Museo Lázaro Galdiano i una quarta al Museo de Bellas Artes de Segòvia procedent de

---

<sup>53</sup> TRAMOYERES, Luis, 1915, pp. 90-91

l'església de Pàrraces (Segòvia). A més d'aquestes quatre peces, diferents fonts fan referència a una cinquena versió en el convent dels Carmelites de Salamanca (la qual, com aclariré més endavant, probablement sigui la peça del Lázaro Galdeano). Elisa Bermejo menciona una sisena al *Comercio del Arte de Londres*<sup>54</sup>, de la qual no he trobat cap altra referència ni cap imatge, pel que crec que el més plausible és que no existeixi; cal entendre que en el treball *La pintura de los primitivos flamencos en España*, exquisit per la gran quantitat d'obres recollides en ell, Bermejo menciona certes obres que sols coneixia d'oïdes, fet tampoc recriminable al tractar-se d'un treball molt extens on l'atenció a aquestes obres és mínim, citant-les únicament perquè té constància que apareixen en algun text, alguns fins i tot llibres de viatges vuitcentistes.

Un cop exposades aquestes premisses, es pot reduir el nombre total d'obres existents que emulen el mateix model a quatre. Encara així, podem subdividir aquestes quatre versions en dos tipus: per una banda, la peça de l'Escorial i la de Segòvia (imitant la segona a la primera) i per una altra, la de Na Mencía de Mendoza i la del Lázaro Galdeano, la qual imita clarament l'obra valenciana.

### 5.1. La versió del Museu de Belles Arts de València:

Començarem la comparativa de les diferents versions amb una anàlisi detallada de la peça valenciana. En ella es representa una *Coronació d'espines*, on observem sis personatges. Per contra del que potser succeeix en la *Coronació d'espines* de Londres, aquí no s'aprecien els quatre temperaments humans, sinó diferents estaments socials, accentuant en alguns d'ells trets que emfatitzen el sadisme, la burla o la indiferència més grotesca.

---

<sup>54</sup>Bermejo, Elisa. *La pintura de los primitivos flamencos en España. Vol. I*. Madrid: Ed. Instituto Diego Velázquez Consejo Superior de Investigaciones Científicas (CSIC), 1982, p. 121



11. Taula central del *Tríptic dels Impropis*, *Coronació d'espines*. Museu de Belles Arts de València, cap al 1510-1523. Foto de l'autor (abril de 2015).

L'escena es desenvolupa sobre un fons daurat, tenint com a única representació espacial la taula de pedra sobre la qual descansa la figura de Crist; apareix coronat d'espines i amb el rostre tornat en tres quarts, amb la boca entreoberta i gest patidor, mirant a l'espectador i establint una comunicació directa amb aquest, en consonància amb els postulats del moviment conegut com *devotio moderna* de finals del segle XV. Això concorda amb la idea que l'obra fos realitzada per a un particular i no per a una església.

El mantell de Crist s'obre al tòrax i presenta els signes de la flagel·lació mentre es du a terme el següent impropri, la coronació d'espines, seguint l'ordre evangèlic.

A l'esquerra de Crist s'observen dos personatges. El que es troba més a prop de Crist presenta un ric brocat i alguns textos apunten a que es tracta d'un retrat o autoretrat de El Bosco. Sense negar certa semblança, en la meua opinió resulta un fet improbable, doncs si comparem els retrats existents de El Bosco, per més que existeix cert paregut, en el moment en que es realitza l'obra, el pintor es trobava en edat molt avançada o potser fins i tot finat, mentre que el personatge del quadre, per més que d'edat madura, no és un vell.

El personatge de perfil amb capa roja és el representat de la Llei Judaica, fàcilment identificable pel ceptre amb una esfera de vidre transparent, en l'interior de la qual es veu Moisès amb les taules de la llei. Es tracta d'un element, des del punt de vista iconològic, molt ric. Si pensem en el *Jardí de les Delícies*, podem observar una parella d'amants dins d'una bola de vidre esquerdada. Sobre aquest punt, una cita de

Gauffreteau-Sévy ens ajuda a comprendre el seu missatge: “*Ch. de Tolnay explica la presencia de los enamorados en la bola de vidrio mediante el adagio: <<Dicha y vidrio pronto resultan rotos>>, op. cit., p. 33*”<sup>55</sup>. El significat pot ser el mateix en el cas del ceptre: la joia del jueu durarà poc, doncs després la mort de Crist es farà palès que el poble hebraic ha donat mort al seu messies, quedant trencada com el vidre la seua dita.



12. *El Jardí de les Delícies* (detall). El Bosco, Museo del Prado, cap al 1500-1505.<sup>56</sup>  
 13. Taula central del *Tríptic dels Improperis, Coronació d'espines* (detall). Museu de Belles Arts de València, cap al 1510-1523. Foto de l'autor (abril del 2015).

Admirable per la seua qualitat tècnica resulta la boina, oberta en la part superior, per on s'escampen els seus cabells, decorada amb fils daurats, delicats motius i dues borles.

Sobre la mà del jueu apareix un pardal, el qual podem posar en relació amb el brodat que apareix en l'altre personatge, el qual està format per tres soldats.

En primer terme, trobem un soldat amb guantellet metàl·lic que sosté a Crist. A la màniga apareix el brocat d'una òliba, unes branques d'arç, una filatèlia amb la llegenda “S.P.Q.R” i unes gotes amb punts intensos, com si fos fruit de la rosada. El soldat presenta una fisonomia que recorda netament a una rata. Aquest rosegador és símbol de la falsedat, de les mentides que allunyen de la fe i de la idea de Déu, i tal i com diu

<sup>55</sup> Gauffreteau-Sévy, M. *Hieronymus Bosch “el bosco”*. Molins de Rei (Barcelona): Ed. Nueva colección labor S.A., segona edició 1969, p. 160

<sup>56</sup> Origen de la imatge:

[http://es.wikipedia.org/wiki/El\\_jard%C3%ADn\\_de\\_las\\_delicias#/media/File:The\\_Garden\\_of\\_Earthly\\_Lights\\_by\\_Bosch\\_High\\_Resolution.jpg](http://es.wikipedia.org/wiki/El_jard%C3%ADn_de_las_delicias#/media/File:The_Garden_of_Earthly_Lights_by_Bosch_High_Resolution.jpg) (14/05/2016)



Gauffreteau-Sévy, la “rata siempre aparece adornada con bellos ornamentos, como la propia mentira”<sup>57</sup>.

Aquest personatge engalanat que pels seus trets ens recorda a una rata, com ja he dit, té una òliba decorant les seues vistoses vestidures, i aquí apareix el nexa amb el pardal que es troba a la mà del jueu, doncs el més segur és que aquest representi un pigot (el que en castellà es coneix com a *pájaro carpintero*). En la iconografia bosquiana, la confrontació d'aquests dos animals fa al·lusió a la lluita entre Crist i el diable. Tal i com diu Gauffreteau-Sévy, la presència del diable a l'obra de El Bosco sol ser subtil però omnipresent: “¿Y el propio diablo, dónde está? Los pintores y grabadores medievales nos habituaron a su delgada y negra silueta. Sutilmente, Bosch lo esconde. Pero se le adivina en cada uno de los personajes que presenta; verdadero Proteo, está en todas partes, es multiforme, invade la creación entera, destruyendo la obra de Dios y creando en su lugar un universo amenazador”<sup>58</sup>. Seguint aquest discurs s'entén com el diable està present a l'escena de forma subtil, de la mateixa manera que la presència del pigot sembla no trobar-se en la mateixa dimensió, com si es tractes d'una participació més pròpia de l'Evo.

Resulta obvi que no és un pardal idèntic a un pigot, mes en les obres de El Bosco on apareix aquest animal tampoc sol ser un ocell idèntic i no per això no se l'identifica, tal i com succeeix en el *Sant Juan de Patmos* (h. 1489).



14. *Sant Joan de Patmos* (detall). El Bosco, Staatliche Museen (Berín), cap al 1489.<sup>59</sup>

<sup>57</sup> Gauffreteau-Sévy, M. *Hieronymus Bosch “el bosco”*. Molins de Rei (Barcelona): Ed. Nueva colección labor S.A., segona edició 1969, p. 70

<sup>58</sup> Gauffreteau-Sévy, M. 1969, p. 116

<sup>59</sup> Origen de la imatge :

[http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/c/c9/Hieronymus\\_Bosch\\_089.jpg](http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/c/c9/Hieronymus_Bosch_089.jpg) (06/05/2015)

La presència insinuada però no física del diable ens remet a la seua presència durant tot el martiri del Salvador. Es tracta dels moments finals d'una lluita entre el mal i el bé, en la qual el diable se sentia vencedor fins la mort de Crist, mostra del seu engany; aquest fet explica la sensació de pau que transmet el pigot, coneixedor de la veritat, de la necessitat d'aquest sacrifici. L'element metafísic és palès en el fet que el jueu sembla no sentir el pardal que descansa sobre la seua mà. Segons diu el pare Forte a la seua obra *Summa Daemoniaca*, el dimoni creia en la seua victòria quan començaren els turments de Jesucrist, veient com la humanitat estava donant mort al fill de Déu, mes fou enganyat doncs amb el sacrifici del fill del Creador tenia lloc la major mostra d'amor que Déu podia oferir als homes, sent la Redempció un dels dogmes capitals de la fe catòlica<sup>60</sup>. L'engany del dimoni per part de Jesucrist és una idea comuna en la cultura de l'època, i la trobem també, per exemple, en el *Retaule de Mérode* del pintor Robert Campin, on Sant Josep amb les trapes per a rates remarca les paraules de Sant Agustí segons les quals Jesús fou una *muscipula diaboli*<sup>61</sup>.



15. *Tríptic de la crucifixió de Santa Júlia*. El Bosco, Palazzo Ducale (Venècia), cap al 1497.<sup>62</sup>

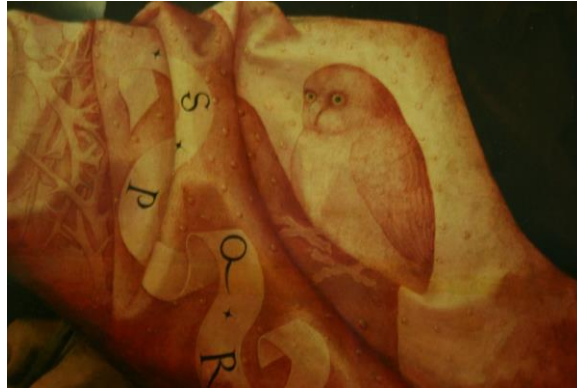
16. *Tríptic de la crucifixió de Santa Júlia* (detall). El Bosco, Palazzo Ducale (Venècia), cap al 1497.<sup>63</sup>

<sup>60</sup> Vegis: Forte, Jose Antonio. *Summa Daemoniaca: Tratado de demonología y manual de exorcista*. Catalunya: Ed. Palmyra, 2008

<sup>61</sup> Vegis: Schapiro, Meyer. “<<Muscipula Diaboli,>> the symbolism of the Mérode altarpiece”. *The Art Bulletin*, Vol. 27, No. 3 (Sep., 1945), pp. 182-187

<sup>62</sup> Origen de la imatge: [http://it.wikipedia.org/wiki/Trittico\\_della\\_martire\\_crocifissa](http://it.wikipedia.org/wiki/Trittico_della_martire_crocifissa) (03/04/2015)

Tornant al conjunt de la màniga del soldat (òliba, firacteria [sense el S.P.Q.R.] i branques d'arç), es tracta d'un recurs que apareix en una altra obra del pintor: el *Tríptic de la crucifixió de Santa Júlia* (h.1497) de Venècia, on podem observar el mateix agrupament en les mitges del personatge que es desmaia.



17. Taula central del *Tríptic dels Improperis, Coronació d'espines* (detall). Museu de Belles Arts de València, cap al 1510-1523. Foto de l'autor (abril del 2015).

Per últim es presenten dos personatges més. El primer corona amb les funestes espines a Crist, empenyent aquestes amb una vara. Aquest personatge presenta un barret travessat per una fletxa de ballesta, i de l'esquena hi penja una banya o olifant que es subjecta amb una cinta i un fermall adornat amb una àguila bicèfala i unes flors. No puc assegurar a què fa referència aquesta àguila, doncs si en principi es podria pensar que és un símbol imperial, cap la possibilitat que faci referència a 's-Hertogenbosch, la ciutat del pintor, doncs l'àguila bicèfala formava part de l'escut d'armes de la ciutat.

---

<sup>63</sup> Almirante, Julián; Gómez Frechina, José; Ineba, Pilar. *Heronymus Bosch. El tríptico de la Pasión. Obra recuperada del trimestre*. València: Ed. Museu de Belles Arts de València, agost 1998



18. Taula central del *Tríptic dels Impropis, Coronació d'espines* (detall). Museu de Belles Arts de València, cap al 1510-1523. Foto de l'autor (abril del 2015).

19. Mestre de l'Abella, fermall (*brodsie*) dels músics municipals: arbre amb l'escut d'armes de 's-Hertogenbosch, 's-Hertogenbosch, 1528, plata daurada,. Noordbrabants Museum, 's-Hertogenbosch.<sup>64</sup>

Darrere d'aquesta figura es veu un tercer personatge, probablement un soldat, tocat amb un bonet roig i que porta algun tipus d'instrument de vent, en el qual hi ha marcat a forma d'osca el que semblen una H i un Sol.

Emmarcant l'escena es desplega una sanefa representant la lluita i caiguda dels àngels rebels, executada en una preciosa grisalla que trenca el ritus escultòric gràcies a la presència discontinua de flames de foc. Els àngels rebels, tal i com succeeix en la taula del *Paradís* del *Judici Final* de Viena (h.1482) o a la taula del *Paradís terrenal* del *Carro del fenc* (h.1510-1516<sup>65</sup>), són representats com híbrids d'insectes i altres animals i formes angelicals. La sanefa és probablement la part més alterada per actuacions posteriors, les qual com és usual no estan datades. Gràcies a la restauració realitzada al voltant de l'any 1998, la qual va retornar en bon grau l'esplendor original de l'obra, es va poder comprovar com certs personatges foren variats sense gaire traça per a convertir-los en éssers netament endimoniats, eliminant aquesta hibridació pròpiament bosquiana.

---

<sup>64</sup> Origen de la imatge: Koldeweij, Jos; Vanderbroeck, Paul; Vermet, Bernard. *Hieronymus Bosch El Bosco (Obra completa)*. Espanya: Ediciones Polígrafa, 2005, p. 26

<sup>65</sup> Koldeweij, Jos; Vanderbroeck, Paul; Vermet, Bernard. *Hieronymus Bosch El Bosco (Obra completa)*. Espanya: Ediciones Polígrafa, 2005, p. 88



20. Taula central del *Tríptic dels Impropis, Coronació d'espines* (detall abans de la restauració). Museu de Belles Arts de València, cap al 1510-1523.<sup>66</sup>

21. Taula central del *Tríptic dels Impropis, Coronació d'espines* (detall). Museu de Belles Arts de València, cap al 1510-1523. Foto de l'autor (abril del 2015).

Tal i com s'observa en la imatge superior, un fet sembla estrany en la lluita entre els àngels rebels i els lleials a Déu: la presència d'éssers humans o potser ànimes. Al llarg de la sanefa, en mig de la contesa, es veuen figures humanes desesperades, algunes plorant, altres cridant; com si la humanitat veies la terrible batalla que té lloc entre les forces del bé i del mal per les seues ànimes.

En alguns punts de la contesa, la similitud amb altres obres de El Bosco és més que clara, sent impossible obviar el gran coneixement de l'autor sobre l'obra del gran pintor flamenc, fet sols explicable perquè fos un pintor que hagués treballat al seu taller o que fos El Bosco mateix, podent destacar les dues cantonades inferiors: a la cantonada dreta del quadre podem apreciar com unes cames, les quals són les d'alguna cosa (un home, un monstre?) que tracta d'endur-se l'home que salva l'àngel (el qual no li està clavant la seua llança, sinó a la figura que s'oculta darrera), recordant un detall de *El Jardí de les Delícies*; a la cantonada oposada, trobem un ésser monstruós amb un més que clar paral·lelisme amb el monstre sota el cofre del quadre *La mort d'un avar* (h.1490-1500).

<sup>66</sup> Imatge presa de: Almirante, Julián; Gómez Frechina, José; Ineba, Pilar. *Heronymus Bosch. El tríptico de la Pasión. Obra recuperada del trimestre*. València: Ed. Museu de Belles Arts de València, agost 1998





22. *El Jardí de les Delícies* (detall). El Bosco, Museo del Prado, cap al 1500-1505.<sup>67</sup>
23. Taula central del *Tríptic dels Impropis, Coronació d'espines* (detall). Museu de Belles Arts de València, cap al 1510-1523. Foto de l'autor (abril del 2015).



24. *La mort de d'un avar* (detall). El Bosco, National Gallery of Art (Washington DC), cap al 1490-1500.<sup>68</sup>
25. Taula central del *Tríptic dels Impropis, Coronació d'espines* (detall). Museu de Belles Arts de València, cap al 1510-1523. Foto de l'autor (abril del 2015).

La presència de les flames en l'obra és un fet a remarcar, doncs és un tret netament bosquià. Tal i com diu M. Gauffreteau-Sévy:

*Un acontecimiento nos parece de importancia capital puesto que, como más tarde diremos, fue acaso el origen de uno de los aspectos de su inspiración. Se trata del terrible incendio de 1463, que debía destruir gran parte de la ciudad.*

<sup>67</sup> Origen de la imatge:

[http://es.wikipedia.org/wiki/El\\_jard%C3%ADn\\_de\\_las\\_delicias#/media/File:The\\_Garden\\_of\\_Earthly\\_Deights\\_by\\_Bosch\\_High\\_Resolution.jpg](http://es.wikipedia.org/wiki/El_jard%C3%ADn_de_las_delicias#/media/File:The_Garden_of_Earthly_Deights_by_Bosch_High_Resolution.jpg) (14/05/2016)

<sup>68</sup> Origen de la imatge: [http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/4/48/Jheronimus\\_Bosch\\_050.jpg](http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/4/48/Jheronimus_Bosch_050.jpg) (19/05/2015)

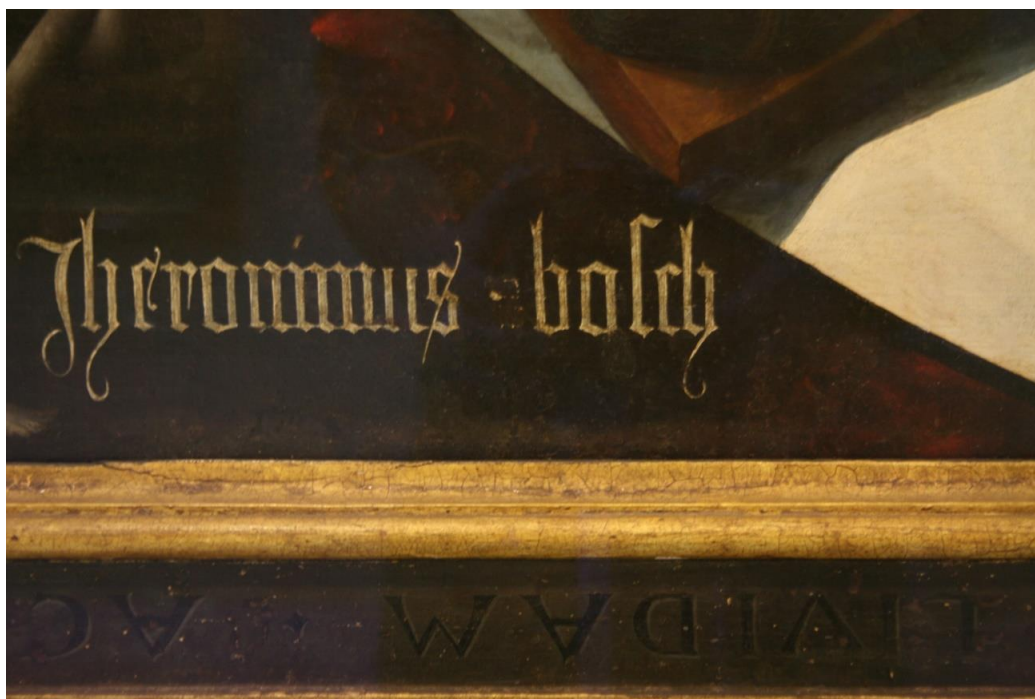
>>En esa época, Hieronymus era todavía un niño. Las impresiones de terror y de asombro que experimentaría ante ese inmenso brasero debían influir poderosamente en un alma sensible y ardiente, más receptiva que otra cualquiera a la belleza, y acaso atormentada ya por el presentimiento de su ambivalencia. Toda su obra aparecerá obsesionada por los braseros, las llamas, las humaredas rojizas, y ese acontecimiento de su juventud sin duda no es ajeno al hecho.<sup>69</sup>

Tret més que comú en l'obra de El Bosco, el foc és un element característic de la seua obra, pintor d'inferns com ell va ser.

En la cantonada esquerra del quadre apareix un element molt interessant, únic en la sèrie de versions que s'analitzen en aquest treball; inscrita amb els característics caràcters gòtics del pintor flamenc, apareix una rúbrica, la qual sembla testimoniar bé la mà de El Bosco, bé la seua fidelitat com a emulació d'un original, doncs com és ben sabut, en l'època de El Bosco el concepte de còpia no existia tal i com avui dia entenem, per aixó una obra que complís el paper de testimoniatge d'una altra, podia emular la firma d'un autor. Car no hi ha que obviar altres possibilitats, com que fos una simple i burda còpia d'un quadre, una falsificació que es volgués fer passar com original. Però tenint en compte que les dates que es manegen per a la seua creació, els últims anys de vida del pintor o molts poc després la seua mort, sembla improbable que es tractés d'una obra falsa amb intenció comercial, doncs per més que el fenomen de còpies de El Bosco es donés molt aviat, la data d'execució em resulta extremadament primerenca; cert que Europa es va omplir d'obres buides que copiaven les formes del pintor sense apressar la seua gran profunditat intel·lectual mig segle després de la seua mort, però com ja s'ha vist, tot en ella sembla respondre al seu fer, al seu pensament. Aquest fet, sumat a les dades sobre la seua execució, semblen salvar la peça que tractem d'estar entre aquestes imitacions banals que responien sols a un desig comercial sustentat en l'engany del client.

---

<sup>69</sup> Gauffreteau-Sévy, M. *Hieronymus Bosch "el bosco"*. Molins de Rei (Barcelona): Ed. Nueva colección labor S.A., segona edició 1969, pp. 34-35



26. Taula central del *Tríptic dels Improperis*, *Coronació d'espines* (detall). Museu de Belles Arts de València, cap al 1510-1523. Foto de l'autor (abril del 2015).

L'últim detall que de moment convé mencionar d'aquesta taula central és el referent al marc de l'obra, segons indica José Gómez Frechina:

*El marc de motlures negres i daurades del tríptic del Museu de Belles Arts de València és original. Està fet de fusta de roure i és semblant al del Jardí de les delícies del Museu del Prado o al Tríptic del carro de fenc d'El Escorial. El marc de les portelles presenta una faixa decorada amb motius geomètrics, i el tram de marc que recull el plafó central té una inscripció recollida per Santiago Sebastián: "O BONE ISEV PER CORONA HANC SPINEA · QUE TVVM MULTIS PUNCTURIS / VERTICEM DIVVULNERAVIT · PERQUE TAM TVRGIDAM EV... (?) / PERCVSSIONIBUS FACEI · LACRIMIS ET PLAGIS LIVIDAM · AC EFFVSO / SANGVINE SPVTSQVE FEDATUM · SERVA NOS ITERNUM" ("Oh, bon Jesús! Dóna'ns la vida eterna per aquesta corona teua d'espines que va ferir amb moltes punxades el teu cap, pel teu rostre tan unflat pels colps, lívid per les llàgrimes i nafres, brut per la sang vessada i les escopinades").<sup>70</sup>*

<sup>70</sup> Almirante, Julián; Gómez Frechina, José; Ineba, Pilar. *Heronymus Bosch. El tríptico de la Pasión. Obra recuperada del trimestre*. València: Ed. Museu de Belles Arts de València, agost 1998



La disposició circular de l'escena, encara no ser el més comú en l'obra de El Bosco, tampoc és un fet estrany; pensem per exemple en la *Extracció de la pedra de la bogeria* (h. 1475-1480) o en *La taula dels set pecats capitals* (h. 1475-1489).

Tampoc és estrany en el treball del pintor el tema passionari, present ja en obres primerenques, com són el cas del revers del seu *Sant Joan de Patmos* (h. 1500), el qual, per cert, també presenta aquest revers de forma circular, o la part externa del *Tríptic de la epifania* (h. 1485-1500).



27. *Sant Joan de Patmos* (detall del revers). El Bosco, Staatliche Museen (Berlín), cap al 1500.<sup>71</sup>

---

<sup>71</sup>Origen de la imatge:

[http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/9/9a/Hieronymus\\_Bosch\\_-\\_St\\_John\\_the\\_Evangelist\\_on\\_Patmos\\_%28reverse%29\\_-\\_WGA2548.jpg](http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/9/9a/Hieronymus_Bosch_-_St_John_the_Evangelist_on_Patmos_%28reverse%29_-_WGA2548.jpg) (19/05/2015)



28. *Tríptico de la epifania* (detalls del revers). El Bosco, Museo del Prado, en torn al 1485-1500.<sup>72</sup>

Cap al final de la seua vida, entre els anys 1510 i 1516, El Bosco va desenvolupar una sèrie d'escenes de la Passió de Crist amb figures de mig cos disposades en primer pla, igual que succeeix en l'obra valenciana; m'estic referint al *Crist front Pilat* del Art Museum de Princeton (1507-1513)<sup>73</sup>, *Crist carregant la creu* Musée des Beaux-Arts de Gant (h. 1510-1535). Són, sense cap mena de dubte, pintures amb una línia similar a l'obra que es tracta en aquest treball. En aquestes dues obres, les figures adquireixen una qualitat tècnica admirable, transformant-se totalment les dimensions habituals. És cert que en obres com *La coronació d'espines* de Londres, de la què parlaré després, les dimensions dels personatges ja són de mig cos amb un fons neutre, oblidant la fórmula icònica de l'obra de El Bosco en la qual observem dotzenes o centenars de petites figures en fantàstics paisatges, però els volums de l'obra londinenca, així com les textures i el brau del color, dista molt d'aquest petit grup de tres pintures. El pintor no abandona la seua màgia, eixa forma de comprendre i plasmar el món que donen una

<sup>72</sup> Origen de les imatges:

[http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/2/27/Hieronymus\\_Bosch\\_062.jpg](http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/2/27/Hieronymus_Bosch_062.jpg) (19 (05/2015))

<sup>73</sup> In 2001 Dr. Peter Klein of the University of Hamburg carried out dendrochronological tests on the wood support of the painting *Christ Before Pilate* (y711). In a report in our files, he wrote that the earliest date the painting would have been executed in his estimation was 1507, and the most plausible date was 1513 onwards. Email privat rebut el 7 de maig de 2015 de Betsy Rosasco, Curator de Recerca de Pintura i Escultura Europea del Art Museum de Princeton.

aura especial a la seua obra, present en aquestes peces en el grotesc de les cares, la introspecció psicològica dels personatges que ens parlen del seus sentiments. La pintura de Gant, que pot recordar certa forma de tenebrisme, elimina tot espai, mentre a la peça dels Estats Units les architectures s'han reduït a la mínima expressió, permetent sols que compreguem que ens trobem en un espai cobert; de la mateixa manera, la peça valenciana, amb el seu fons daurat i la insinuada taula de pedra, elimina tot obstacle que impedeixi que els rostres, brutalment marcats amb funestes expressions, ens parlin.



29. *Crist amb la creu al coll.* El Bosco, Musée des Beaux-Arts (Gant), cap al 1510-1535 (segons les proves dendrocronològiques del doctor Klein)<sup>74, 75</sup>

30. *Crist front Pilat.* El Bosco, Princeton University Art Museum, cap al 1520. <sup>76</sup>

Mes per a tractar el quadre provinent de la col·lecció de Na Mencía de Mendoza, hi ha una sèrie d'obres que probablement foren en bona mesura referents d'aquesta, amb similituds, però més antigues i tècnicament diferents, doncs a moments creatius diferents responen. Estic referint-me a les diverses versions de la *Coronació d'espines*: la de la National Gallery de Londres (h. 1479-1485), que se sap autògrafa de El Bosco, i les diferents còpies que emulen un mateix model, del qual la millor còpia potser sigui la

<sup>74</sup> Koldeweij, Jos; Vanderbroeck, Paul; Vermet, Bernard. *Hieronymus Bosch El Bosco (Obra completa)*. Espanya: Ediciones Polígrafa, 2005 p. 88

<sup>75</sup> Origen de la imatge:

[http://es.wikipedia.org/wiki/Cristo\\_con\\_la\\_Cruz\\_a\\_cuestas\\_%28El\\_Bosco,\\_Gante%29#/media/File:Hieronymus\\_Bosch\\_055.jpg](http://es.wikipedia.org/wiki/Cristo_con_la_Cruz_a_cuestas_%28El_Bosco,_Gante%29#/media/File:Hieronymus_Bosch_055.jpg) (19/05/2015)

<sup>76</sup> Origen de la imatge:

[http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/6/6f/Bosch\\_follower\\_Christ\\_Before\\_Pilate\\_%28Princeton%29.jpg](http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/6/6f/Bosch_follower_Christ_Before_Pilate_%28Princeton%29.jpg) (19/05/2015)



versió del Museum of Art de Filadelfia o la del Musée Royal des Beaux-Arts d'Anvers, existint com a mínim una tercera versió, la del Kunstmuseum de Berna.



31. *Coronació d'espines*. El Bosco, National Gallery (Londres), cap al 1485.<sup>77</sup>

32. *Coronació d'espines*. Obra anònima de trets bosquians, Musée Royal des Beaux-Arts (Anvers), segle XVI.<sup>78</sup>



33. *Coronació d'espines*. Obra anònima de trets bosquians, Kunstmuseum (Berna), segle XVI.<sup>79</sup>

34. *Coronació d'espines*. Obra anònima de trets bosquians, Museum of Art (Philadelphia), segle XVI.<sup>80</sup>

---

<sup>77</sup> Origen de la imatge:

[http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/b/bf/Hieronymus\\_Bosch\\_-\\_Christ\\_Mocked\\_%28The\\_Crowning\\_with\\_Thorns%29\\_-\\_Google\\_Art\\_Project.jpg](http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/b/bf/Hieronymus_Bosch_-_Christ_Mocked_%28The_Crowning_with_Thorns%29_-_Google_Art_Project.jpg) (07/05/2015)

<sup>78</sup> Origen de la imatge:

[http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/8/80/Bosch\\_copyist\\_or\\_follower\\_Christ\\_Crowned\\_with\\_Thorns\\_with\\_donor.jpg](http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/8/80/Bosch_copyist_or_follower_Christ_Crowned_with_Thorns_with_donor.jpg) (19/05/2015)

<sup>79</sup> Origen de la imatge:

[http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/b/ba/Follower\\_of\\_Jheronimus\\_Bosch\\_054.jpg](http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/b/ba/Follower_of_Jheronimus_Bosch_054.jpg) (19/05/2015)

Amb la peça londinenca, l'obra valenciana comparteix el guantellet metàl·lic, present al braç del soldat que corona a Crist; aquest personatge porta un turbant traspassat amb una fletxa, element també present a València, que en aquesta ocasió també corona a Crist. Els personatges de la part inferior del quadre presenten semblances amb el soldat valencià del guantellet: el jueu, en l'expressió del seu rostre (que de nou recorda algun tipus de rosegador), mentre que el soldat, de la mateixa manera que a València, subjecta a Jesucrist amb les dues mans.



35. *Coronació d'espines* (detall). El Bosco, National Gallery (Londres), cap al 1485.<sup>81</sup>

36. Taula central del *Tríptic dels Improperis*, *Coronació d'espines* (detall). Museu de Belles Arts de València, cap al 1510-1523. Foto de l'autor (abril del 2015).

Mes és realment amb les diferents versions que semblen respondre a un mateix model iconogràfic on trobem més semblances. Assegut sobre una superfície de pedra, el Salvador subjecta una canya en forma de ceptre amb les mans nugades, al igual que en la *Coronació d'espines* de la capital del Túria, repetint-se també l'estranya posició de la cama del soldat darrere el cos de Crist, com si en ella fes força alhora que empeny la corona amb una vara, sent la vara així mateix present; aquest personatge porta un barret molt similar al que apareix en l'obra de Na Mencía de Mendoza, travessat també amb una fletxa, mes en disposició inversa. Fisiològicament parlant, aquest personatge és summament paregut al seu homòleg valencià.

---

<sup>80</sup>Origen de la imatge:

[http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/5/58/Bosch\\_follower\\_The\\_Mocking\\_of\\_Christ\\_%28Philadelphia%29.jpg](http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/5/58/Bosch_follower_The_Mocking_of_Christ_%28Philadelphia%29.jpg) (19/05/2015)

<sup>81</sup> Origen de la imatge:

[http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/b/bf/Hieronymus\\_Bosch\\_-\\_Christ\\_Mocked\\_%28The\\_Crowning\\_with\\_Thorns%29\\_-\\_Google\\_Art\\_Project.jpg](http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/b/bf/Hieronymus_Bosch_-_Christ_Mocked_%28The_Crowning_with_Thorns%29_-_Google_Art_Project.jpg) (07/05/2015)



37. *Coronació d'espines*. Obra anònima de trets bosquians, Kunstmuseum (Berna), segle XVI.<sup>82</sup>

38. *Coronació d'espines*. Obra anònima de trets bosquians, Museum of Art (Philadelphia), segle XVI.<sup>83</sup>

39. Taula central del *Triptic dels Impropers*, *Coronació d'espines* (detall). Museu de Belles Arts de València, cap al 1510-1523. Foto de l'autor (abril del 2015).

Menys la versió d'Anvers, totes presenten sis personatges (l'obra belga presenta un donant, raó per la qual no veiem la cama del soldat que empeny la corona), i de nou es percep una composició similar en el grup dels jueus; és com si es simplifiqués el jueu que mostra el pardal i el bastó que culmina la bola amb Moisès: el jueu d'aquestes versions du en les seues mans un bastó que quasi sembla una canya de fi que és, i com en el cas valencià, se'ns el presenta de costat.

Nomenaré una última peça relacionada amb l'obra de Na Menecia de Mendoza, la pintura *Un ballester* del Prado (n<sup>a</sup> de cat. 2695), la qual està unida a la nostra obra per la fisonomia del seu rostre, la posició del cap i el barret travessat per una fletxa, coincidint amb el personatge que empeny amb una vara la corona d'espines de Crist. Segons Carmen Garrido i Roger Van Schoute, “*se trata de un fragmento [...] detalle probablemente cortado de una Coronación de espinas no identificada*”<sup>84</sup>, pel que és

<sup>82</sup>Origen de la imatge:

[http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/b/ba/Follower\\_of\\_Jheronimus\\_Bosch\\_054.jpg](http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/b/ba/Follower_of_Jheronimus_Bosch_054.jpg) (19/05/2015)

<sup>83</sup>Origen de la imatge:

[http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/5/58/Bosch\\_follower\\_The\\_Mocking\\_of\\_Christ\\_%28Philadelphia%29.jpg](http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/5/58/Bosch_follower_The_Mocking_of_Christ_%28Philadelphia%29.jpg) (19/05/2015)

<sup>84</sup> Garrido, Carmen; Van Schoute, Roger. *El Bosco en el Museo del Prado (Estudio técnico)*. Espanya: Ed. Museo del Prado/Aldeasa, 2001, p. 45

probable que es tracti d'una cinquena versió de l'obra estudiada en aquest treball, qui sap si alguna de les dues misterioses obres de les que he trobat referència però cap imatge ni document que les ubiqui avui dia en cap lloc (la salmantina i la del *Comercio del Arte de Londres* mencionada per Bermejo).



40. *Un ballester*. Obra anònima de trets bosquians, Museo del Prado, posterior a 1557.<sup>85</sup>

La pintura és executada sobre fusta de roure, observant-se en els anàlisis abundant dibuix subjacent, realitzat amb traços en sec que indiquen el disseny i les correccions als contorns i als detalls del rostre. Segons els autors anteriorment citats, “*las modificaciones en este estado de la ejecución no presentan nada comparable con el dibujo preliminar de La Coronación de espinas de Amberes, Musée Royal des Beaux Arts, -de tipo puramente lineal y sin ninguna modificación- a la que el presente fragmento pretende parecerse*”<sup>86</sup>. Al comparar els rajos infrarojos d'aquesta peça amb les reflectografies de l'obra de Na Mencía de Mendoza, queda clar la major qualitat de la peça valenciana, la major precisió i habilitat en el dibuix i una tècnica clarament diferent.

---

<sup>85</sup> Origen de la imatge:

<https://www.museodelprado.es/coleccion/galeria-on-line/galeria-on-line/obra/un-balletero/> (14/04/2015)

<sup>86</sup> Garrido, Carmen; Van Schoute, Roger. *El Bosco en el Museo del Prado (Estudio técnico)*. Espanya: Ed. Museo del Prado/Aldeasa, 2001, p. 47



Les radiografies mostren en la cantonada inferior dreta del quadre l'inici d'un altre personatge, el que elimina qualsevol dubte sobre si ens trobem davant d'un fragment o no.

### 5.2. La versió del Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial:

Quant a la *Coronació d'espines* de San Lorenzo de El Escorial, apareix inventariada per primer cop entre les peces depositades al Reial Convent el 3 de juny de 1593<sup>87</sup> per Felipe II. Segons Patrimonio Nacional, l'obra procedeix de la col·lecció de Fernando Álvarez de Toledo, mes el primer registre oficial que he trobat de l'obra és el de la col·lecció Reial, pel que probablement no existeix cap document d'aquesta pintura fins vora quaranta anys després de la mort de Na Mencía de Mendoza, moment en què la versió valenciana fou instal·lada en la Capella Reial del Convent de Sant Domènec.



41. *Coronació d'espines*. San Lorenzo de El Escorial, cap al 1523-1527.<sup>88</sup>

A simple vista, el que més crida l'atenció respecte a l'obra valenciana és la sanefa: si en el cas estudiat abans vèiem una grisalla amb elements flamígers, en l'obra de El

---

<sup>87</sup> Sebastián López, Santiago. "La originalidad iconográfica de la << Coronación de espinas >> del Bosco". *Ars Longa*, València 1990, nº 1., pp. 49-56, p. 52

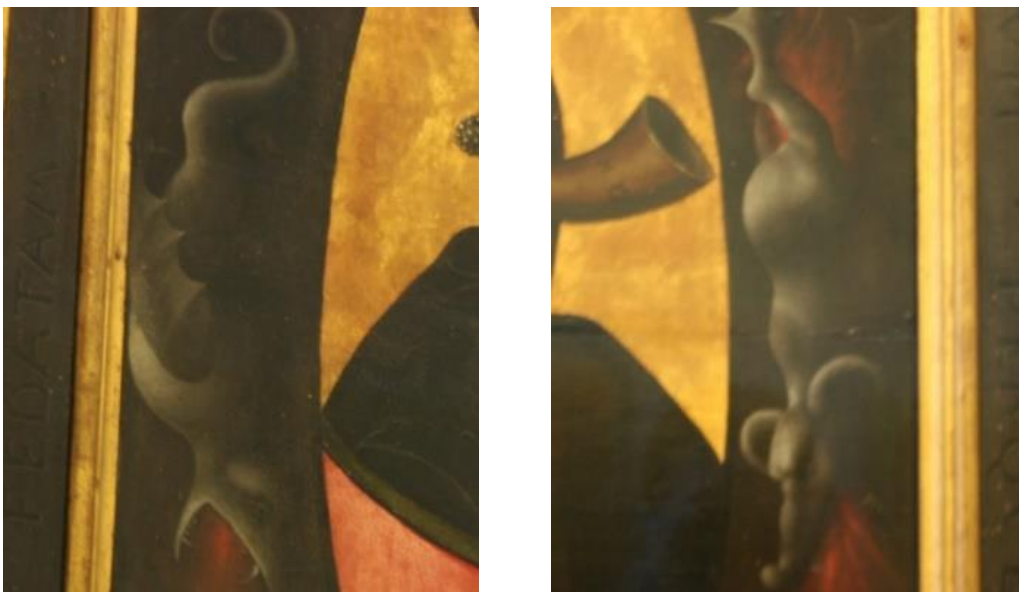
<sup>88</sup> Origen de la imatge: © PATRIMONIO NACIONAL. Permís d'us fins el 02/11/2017.



Escorial qualsevol referència al foc desapareix i la grisalla és substituïda per una emulació pictòrica de fusta, com si fos un mig relleu. Les parts laterals són més amples, i en el centre d'aquestes es representen escenes diferents de les que s'observen en l'obra valenciana (les cantonades sí que repeteixen les mateixes escenes i motius).



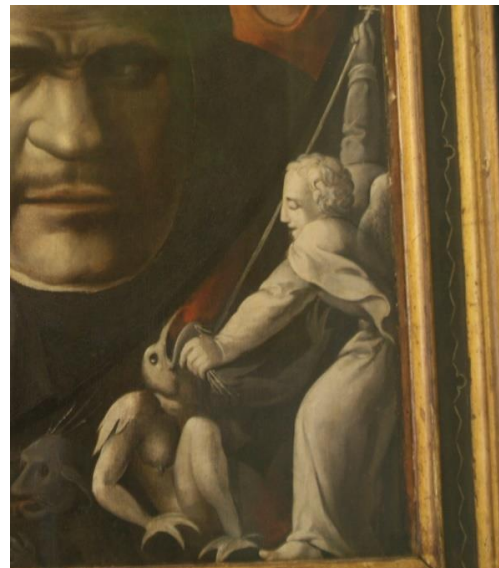
42. *Coronació d'espines* (detalls). San Lorenzo de El Escorial, cap al 1523-1527.<sup>89</sup>



43. Taula central del *Tríptic dels Impropis*, *Coronació d'espines* (detalls). Museu de Belles Arts de València, cap al 1510-1523. Foto de l'autor (abril del 2015).

<sup>89</sup> Origen de la imatge: © PATRIMONIO NACIONAL. Permís d'us fins el 02/11/2017.

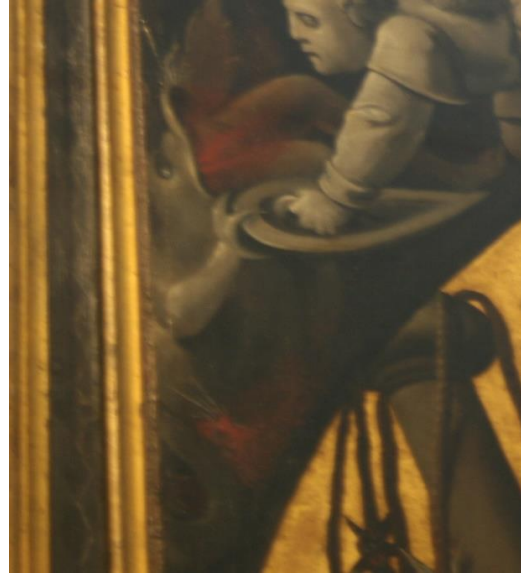
Fet curiós, les escenes que no es corresponen amb la taula central no estan desvinculades de l'obra valenciana: l'escena de l'esquerra del quadre madrileny la trobem en la cantonada inferior esquerra de la portella esquerra del tríptic valencià (de les portelles laterals parlaré més endavant en un capítol apart). Es pot apreciar la mateixa disposició dels cossos de l'àngel i del dimoni, si bé és cert que el dimoni en el cas valencià sembla tenir trets d'au, mentre que la de El Escorial té trets facials de rata; tant mateix, les armes de l'àngel canvien, portant una llança el de València mentre l'altre empunya una espasa. L'altra escena la trobem en la mateixa portella, en l'angle superior dret, on clarament s'aprecia un monstre estrany, amb unes extremitats acabades en garres i un cos esfèric acabat en una cua que engoleix un cos humà deixant solament visibles les cames.



44. *Coronació d'espines* (detall). San Lorenzo de El Escorial, cap al 1523-1527.<sup>90</sup>

45. Portella lateral esquerra *Tríptic dels Improperis, Flagel·lació* (detall). Museu de Belles Arts de València, cap al 1510-1523. Foto de l'autor (abril del 2015).

<sup>90</sup> Origen de la imatge: © PATRIMONIO NACIONAL. Permís d'us fins el 02/11/2017.



46. *Coronació d'espines* (detall). San Lorenzo de El Escorial, cap al 1523-1527.<sup>91</sup>

47. Portella lateral esquerra *Tríptic dels Improperis, Flagel·lació* (detall). Museu de Belles Arts de València, cap al 1510-1523. Foto de l'autor (abril del 2015).

Així mateix, la part més a prop del centre en les cantonades superiors presenten tres personatges més; òbviament, aquestes no es troben en l'obra valenciana, doncs el cercle es talla pel marc en la part superior i inferior. No existeix cap motiu per a pensar que en origen el quadre de València fos més llarg: les fotografies del revers no deixen lloc a cap dubte que el marc tapés part de la pintura, al igual que ho permeten saber les radiografies, i no existeix cap referència en els informes de restauració de Julián Almirante i Pilar Ineba que parlin que la peça pogués haver patit cap retall. En la part dreta del quadre s'enredereix la figura que recorda a una rata sumant entre aquest i l'àngel una figura humana, mentre que a l'esquerra desapareix un drac i es sumen una figura que bé podria ser una persona i el que hom creu un dimoni amb forma totalment humana, sols identificable per unes petites banyes, el qual no lliga amb la composició general de dimonis híbrids.

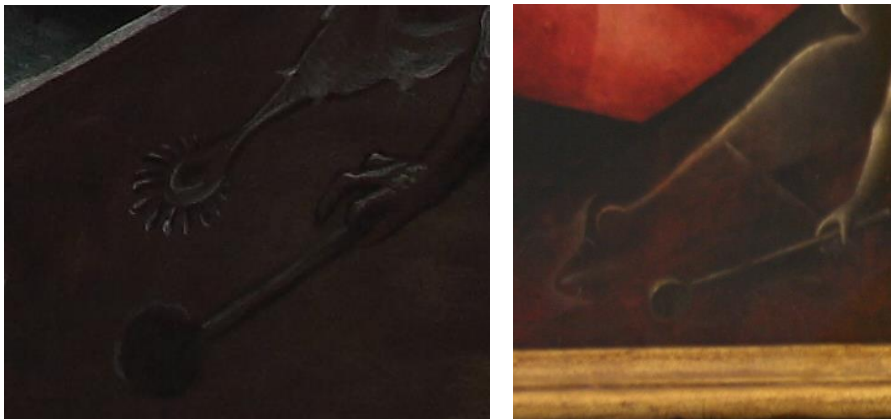
---

<sup>91</sup> Origen de la imatge: © PATRIMONIO NACIONAL. Permís d'us fins el 02/11/2017.



48. *Coronació d'espines* (detall). San Lorenzo de El Escorial, cap al 1523-1527.<sup>92</sup>

Petites diferències s'observen també en les cantonades inferiors. En l'esquerra del quadre ha desaparegut un petit però virtuós cap demoníac, mentre que en el dret el que crida l'atenció és la falta de definició del personatge de darrere l'àngel.

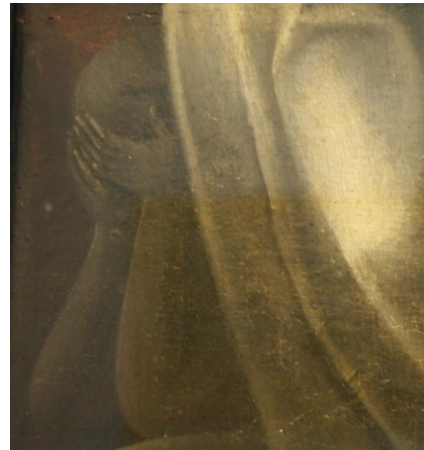


49. *Coronació d'espines* (detall). San Lorenzo de El Escorial, cap al 1523-1527.<sup>93</sup>

50. Taula central del *Tríptic dels Improperis*, *Coronació d'espines* (detall). Museu de Belles Arts de València, cap al 1510-1523. Foto de l'autor (abril del 2015).

<sup>92</sup> Origen de la imatge: © PATRIMONIO NACIONAL. Permís d'us fins el 02/11/2017.

<sup>93</sup> Origen de la imatge: © PATRIMONIO NACIONAL. Permís d'us fins el 02/11/2017.



51. *Coronació d'espines* (detall). San Lorenzo de El Escorial, cap al 1523-1527.<sup>94</sup>
52. Taula central del *Tríptic dels Impropis, Coronació d'espines* (detall). Museu de Belles Arts de València, cap al 1510-1523. Foto de l'autor (abril del 2015).

Sense abandonar la sanefa, trobem una altra diferència rellevant: per contra del que hem vist en l'obra de Na Mencía de Mendoza, la que descansa a San Lorenzo de El Escorial no presenta rúbrica. Cal no deixar de ser conscient del fet que l'obra executada per El Bosco i el seu taller no sempre era firmada, però no deixa de ser un fet interessant que en una sèrie de versions diferents tan sols una estigui signada i que, a més, com a continuació anirem veient, sigui la que més peculiaritats iconogràfics i detalls tècnics presenti.

Resulta molt curiós el comprovar tota una sèrie de detalls que no són presents en aquesta peça. D'entrada, el que més crida l'atenció és la desaparició de l'òliba en les vestidures i l'ocell de la mà del jueu, encara més si acceptem com a correcta l'explicació iconològica donada amb anterioritat. Així també desapareixen del cos de Crist les marques de la flagel·lació, fet que representa una errada d'acord amb els Evangelis, doncs com també he apuntat amb anterioritat, aquesta es produeix abans que la coronació d'espines; com hem vist en les diferents versions presentades amb anterioritat que representen el mateix episodi fetes per El Bosco o emulat models seus perduts, Crist apareixia amb el tors cobert, fet que fa pensar que eludia la necessitat de pintar les marques de la Passió. Si fos així, seria el pintor conscient de la necessitat d'aquestes, raó per la qual sembla estrany que les oblidés en aquest cas.

---

<sup>94</sup> Origen de la imatge: © PATRIMONIO NACIONAL. Permís d'us fins el 02/11/2017.

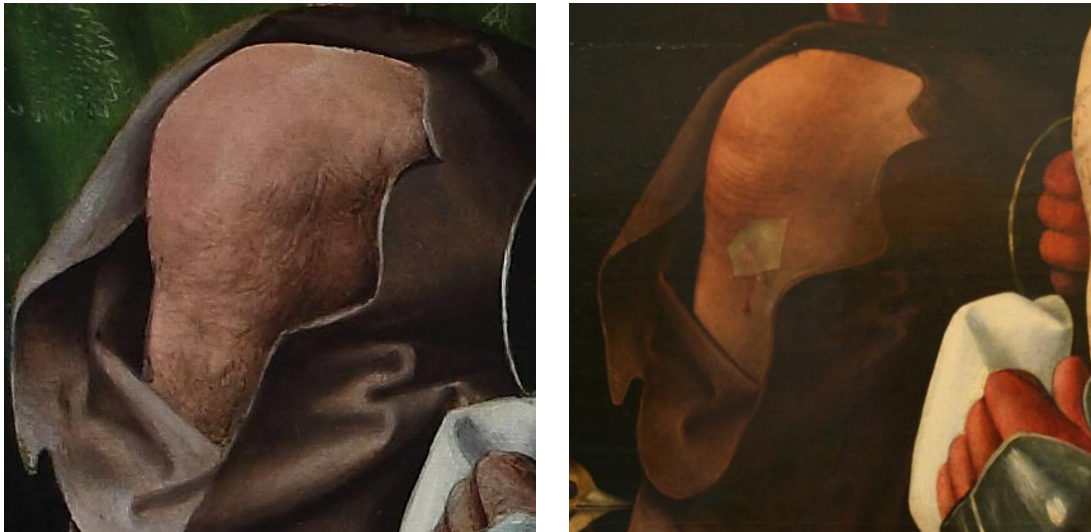




53. *Coronació d'espines* (detall). San Lorenzo de El Escorial, cap al 1523-1527.<sup>95</sup>

54. Taula central del *Tríptic dels Improperis*, *Coronació d'espines* (detall). Museu de Belles Arts de València, cap al 1510-1523. Foto de l'autor (abril del 2015).

En la cama del soldat que corona a Crist es detecta una altra absència. Es tracta d'un apòsit que resulta una veritable meravella tècnica, la qual és eludida en l'obra madrilenya. Així mateix, si ens fixem en les següents fotografies, fàcilment es detecta com la disposició dels plecs del genoll de l'obra de València són molt més naturals que no pas els de El Escorial.



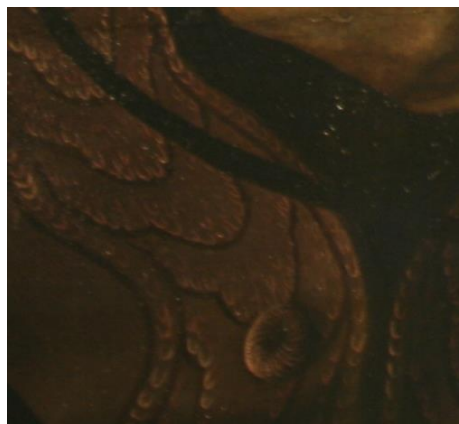
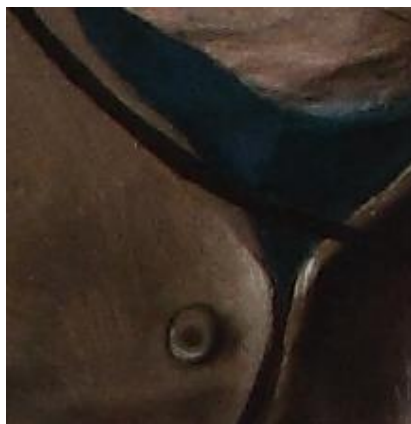
55. *Coronació d'espines* (detall). San Lorenzo de El Escorial, cap al 1523-1527.<sup>96</sup>

56. Taula central del *Tríptic dels Improperis*, *Coronació d'espines* (detall). Museu de Belles Arts de València, cap al 1510-1523. Foto de l'autor (abril del 2015).

<sup>95</sup> Origen de la imatge: © PATRIMONIO NACIONAL. Permís d'us fins el 02/11/2017.

<sup>96</sup> Origen de la imatge: © PATRIMONIO NACIONAL. Permís d'us fins el 02/11/2017.

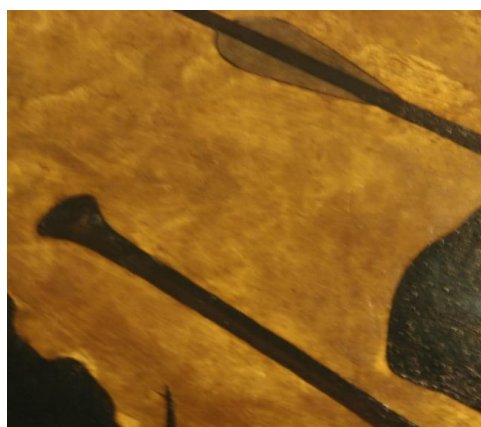
Sense abandonar aquest personatge, podem observar en el coll i els punys del seu abric la desaparició de tot el brocat, tornant de nou en la comparació la sensació d'obra més burda.



57. *Coronació d'espines* (detall). San Lorenzo de El Escorial, cap al 1523-1527.<sup>97</sup>

58. Taula central del *Tríptic dels Improperis*, *Coronació d'espines* (detall). Museu de Belles Arts de València, cap al 1510-1523. Foto de l'autor (abril del 2015).

Si ens fixem en la fletxa i l'instrument musical que penja darrere del mateix personatge, podem observar unes marques força estranyes que no són presents en l'obra de València, ni tampoc en cap de les diferents versions de la *Coronació d'espines* esmentades en aquest treball. Semblen emular moviment, mes serien un element únic en l'obra, doncs no hi cap altre lloc del quadre on succeeixi altre cop.



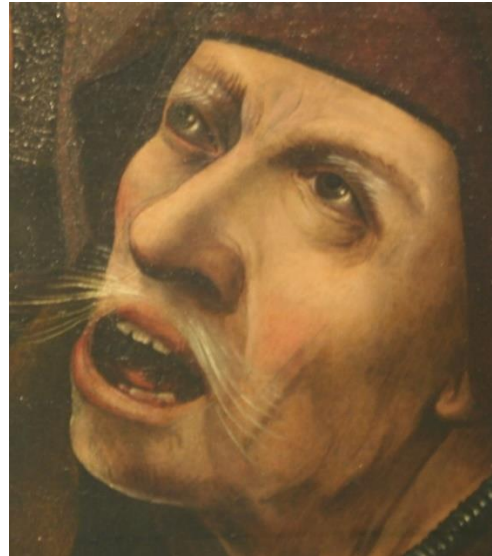
59. *Coronació d'espines* (detall). San Lorenzo de El Escorial, cap al 1523-1527.<sup>98</sup>

60. Taula central del *Tríptic dels Improperis*, *Coronació d'espines* (detall). Museu de Belles Arts de València, cap al 1510-1523. Foto de l'autor (abril del 2015).

<sup>97</sup> Origen de la imatge: © PATRIMONIO NACIONAL. Permís d'us fins el 02/11/2017.

<sup>98</sup> Origen de la imatge: © PATRIMONIO NACIONAL. Permís d'us fins el 02/11/2017.

Tècnicament ambdues peces són força diferents, molt més enllà de l'ús de diferents colors emprats en les diverses parts. El quadre valencià presenta un gust refinat i exhaustiu pel detallisme que no s'observa en l'obra de El Escorial. S'aprecia en les carnositats, en el verisme de les fisonomies, en la boca oberta del soldat que agafa a Crist (una boca que presenta profunditat, quasi com si es pogués ficar la mà a dins), en les teles en general i en particular en el barret del jueu i en el del soldat que el du traspasat per una fletxa. Si comparem l'estampat del barret del jueu òbviament s'aprecia la riquesa de l'obra valenciana: mentre que en la madrilenya veiem una teranyina daurada irregular sobre un fons roig, en la de Na Mencia de Mendoza s'aprecia clarament el dibuix regular de xarxa daurada, immers dins de cada cercle una acurada forma romboide en negre o argent. Pel que fa al barret del soldat, no tenen cap tipus de comparació els tècnicament genials plecs del de València, amb un gran joc de llum fet en el blau de la indumentària on es creen ombres, amb el pla gris fosc, sense quasi matisos, de l'obra que fou de Felipe II.



61. *Coronació d'espines* (detall). San Lorenzo de El Escorial, cap al 1523-1527.<sup>99</sup>  
 62. Taula central del *Tríptic dels Improperis*, *Coronació d'espines* (detall). Museu de Belles Arts de València, cap al 1510-1523. Foto de l'autor (abril del 2015).

<sup>99</sup> Origen de la imatge: © PATRIMONIO NACIONAL. Permís d'us fins el 02/11/2017.





63. *Coronació d'espines* (detall). San Lorenzo de El Escorial, cap al 1523-1527.<sup>100</sup>

64. Taula central del *Tríptic dels Improperis, Coronació d'espines* (detall). Museu de Belles Arts de València, cap al 1510-1523. Foto de l'autor (abril del 2015).



65. *Coronació d'espines* (detall). San Lorenzo de El Escorial, cap al 1523-1527.<sup>101</sup>

66. Taula central del *Tríptic dels Improperis, Coronació d'espines* (detall). Museu de Belles Arts de València, cap al 1510-1523. Foto de l'autor (abril del 2015).

Un altre tret diferencial força interessant el trobem en la il·luminació del guantellet metàl·lic del soldat que agafa a Crist. Si comparem les dues obres, s'aprecia perfectament que la forma de plasmar la llum sobre el metall és totalment diferent. En el

<sup>100</sup> Origen de la imatge: © PATRIMONIO NACIONAL. Permís d'us fins el 02/11/2017.

<sup>101</sup> Origen de la imatge: © PATRIMONIO NACIONAL. Permís d'us fins el 02/11/2017.

cas de El Escorial, el reflex són unes pinzellades blanques sense gaire sentit que transmeten la idea de llum impactant sobre el guantellet. Per contra, la llum reflectida en l'obra valenciana aventura un estudi del natural, un raonament plàstic que tracta netament d'emular la realitat. La pintura flamenca, com bé sabem tots, sempre ha presentat una predilecció pels miralls convexos i els metalls on la llum es reflecteix, tret que trobem fins i tot en pintures fetes per pintors d'altres latituds que emulaven la pintura flamenca, com és present a l'armadura del *Sant Miquel* (1468) de Bermejo o a l'armadura pintada per Pere Nisart a Mallorca en el seu *Sant Jordi* (h.1470).

Hom podria dir que El Bosco fou una excepció, que ell va eludir tal detall, però això seria fals. És més, si comparem la forma de fer els reflexos d'ambdues pintures amb la forma en què es presenten al *Crist amb la creu al coll* i al *Crist front Pilat*, es veurà com el paregut entre aquestes pintures autògrafes i la peça valenciana allunya l'obra madrilenya de ser de la mateixa mà.



67. *Coronació d'espines* (detall). San Lorenzo de El Escorial, cap al 1523-1527.<sup>102</sup>

68. Taula central del *Tríptic dels Improperis*, *Coronació d'espines* (detall). Museu de Belles Arts de València, cap al 1510-1523. Foto de l'autor (abril del 2015).

<sup>102</sup> Origen de la imatge: © PATRIMONIO NACIONAL. Permís d'us fins el 02/11/2017.



69. *Crist amb la creu al coll* (detalls). El Bosco, Musée des Beaux-Arts (Gant), cap al 1510-1535 (segons les proves dendrocronològiques del doctor Klein).<sup>103</sup>



70. *Crist front Pilat*. El Bosco, Princeton University Art Museum, cap al 1520.<sup>104</sup>

### 5.3. La versió del Museo Lázaro Galdiano:

Existeix una tercera versió que històricament s'ha anat argumentant que era una versió amb variacions que emulava a la de El Escorial. Es tracta d'una còpia procedent de les col·leccions José Cecilio Lázaro Galdiano (1862-1947), gran col·leccionista de Goya, els seus seguidors i de la pintura flamenca; la peça en qüestió descansa en el museu

<sup>103</sup>

[http://es.wikipedia.org/wiki/Cristo\\_con\\_la\\_Cruz\\_a\\_cuestas\\_%28El\\_Bosco,\\_Gante%29#/media/File:Hieronymus\\_Bosch\\_055.jpg](http://es.wikipedia.org/wiki/Cristo_con_la_Cruz_a_cuestas_%28El_Bosco,_Gante%29#/media/File:Hieronymus_Bosch_055.jpg) (19/05/2015)

<sup>104</sup> Origen de la imatge:

[http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/6/6f/Bosch\\_follower\\_Christ\\_Before\\_Pilate\\_%28Princeton%29.jpg](http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/6/6f/Bosch_follower_Christ_Before_Pilate_%28Princeton%29.jpg) (19/05/2015)

madrileny que du el nom d'aquest personatge, junt al gruix de la meravellosa col·lecció que va atresorar al llarg de la seua vida.

Al parlar del diferent nombre de versions havia esmentat la meua hipòtesi per la qual aquesta peça es correspondria amb la salmantina. Diferents fonts indirectes parlen d'una versió que es trobaria en un convent carmelità de Salamanca, mes jo mateix vaig realitzar una investigació de recerca en la població, consultant tots els convents de la mateixa un per un, així com visitant els museus de la ciutat preguntant per ella, alhora que vaig entrevistar a diversos clergues i inclús a professors d'història de l'art de la Universitat de Salamanca; després de no trobar ni la peça ni cap persona que la conegués, puc aventurar que aquesta versió no es troba en la ciutat, raó per la qual entenc que les obres més modernes que la citen mai s'han personat davant d'ella, reflectint simplement el llegit en llibres de viatges del segle XIX com els de Gómez-Moreno.<sup>105</sup>

És ben conegut per tots el trist passat del patrimoni nacional, el qual ha viscut moments tan difícils com la Desamortització de Mendizábal, les Guerres Carlistes i la Guerra Civil. En aquest sentit, vaig poder parlar amb la monja més gran que vivia en una congregació carmelita que feia pocs anys s'havia traslladat fora de la ciutat. Aquesta octogenària m'assegurava no recordar cap coronació d'espines, alhora que em confessava que en èpoques de fam sí que havia vist vendre quadres del convent.

Com ja ha quedat clar, l'obra salmantina no es troba en la ciutat, mes no existeix cap raó per a pensar que mai va existir, doncs està documentada. És per això que presento la teoria que el quadre del Museo Lázaro Galdiano provingués de Salamanca. La peça presenta en el seu anvers un paper de la Junta de Incautación y Protección del Patrimonio Artístico, que segons la Directora de Conservació del Lázaro Galdiano, la doctora Amparo López, data de 1932, sent la primera referència que posseeix la institució sobre el quadre. Aquest organisme va actuar al ser el col·leccionista empresonat per una evasió de capitals (encara que al 1934, amb el canvi de govern, fou amnistiàt). La falta de documents sobre l'obra salmantina des del segle XIX i la absència de dades sobre la del Lázaro Galdiano abans que l'obra fos confiscada és el que em fa pensar que, segurament, es tracten ambdues de la mateixa obra.

---

<sup>105</sup> Vegis: Bermejo, Elisa. *La pintura de los primitivos flamencos en España. Vol. I.* Madrid: Ed. Instituto Diego Velázquez Consejo Superior de Investigaciones Científicas (CSIC), 1982



Sigui com sigui, l'obra s'ha entès tradicionalment com una còpia amb variacions de la peça de El Escorial, sense cap argument que doni validesa a aquesta teoria. En el seu treball Bermejo, després de dedicar unes línies al quadre de Na Mencía de Mendoza, argumenta que l'obra del Lázaro Galdiano “*es copia dura y tardía de la tabla de El Escorial*”<sup>106</sup>. Això no es sosté, doncs l'obra segueix fins als més mínims detall el seu model valencià, cosa que obvia Bermejo, tot i haver citat les diferències entre la peces de El Escorial i València.

La tònica natural sol ser aquesta, i tan sols conec un text que raoni diferent; es tracta d'un treball de Camón Aznar, publicat l'any 1968 a la revista Goya (revista editada pel Lázaro Galdiano). En aquest article es pot llegir que, segons el seu autor, l'obra del museu madrileny “*es análoga a la de El Escorial y superior a la del Museo de Valencia. La atribución directa del Bosco puede justificarse por las variantes tan importantes y sustanciales respecto al cuadro de El Escorial*”<sup>107</sup>



71. *Coronació d'espines*, Museo Lázaro Galdiano, segona meitat del segle XVI. Fotografia del autor (maig del 2015).

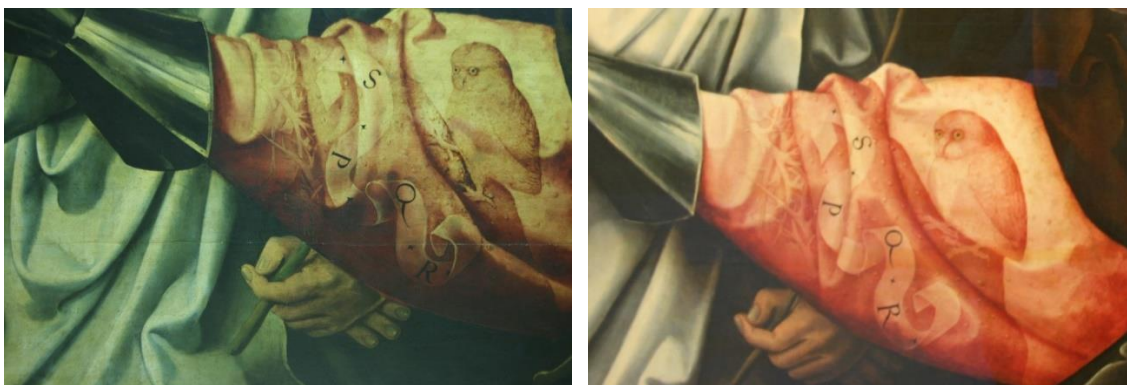
<sup>106</sup> BERMEJO, Elisa, 1982, p. 122

<sup>107</sup>Camón Aznar, J. “Obras del Bosco en el Museo Lázaro Galdiano”. *Goya. Revista de arte. Número 83*. Madrid març-abril 1968, pp. 280-281

A partir d'aquest moment l'autor comença a enumerar les peculiaritats iconogràfiques del quadre, exactament les mateixes esmentades amb anterioritat, a excepció de dos elements: les flames a la sanefa (que de nou és una grisalla) i la firma, fet més que rellevant. La resta és present en el quadre igual que en la versió valenciana: la sanefa emula les mateixes figures, el cos de Crist presenta les marques de la flagel·lació, el pardal sobre la mà del jueu i el mussol amb la filatèlia i el S.P.Q.R. són presents, l'apòsit en el genoll del soldat que empeny la corona amb la vara, el brocat en l'abric d'aquest personatge o la falta de les estranyes ombres en la fletxa i l'instrument musical són també en aquesta versió.

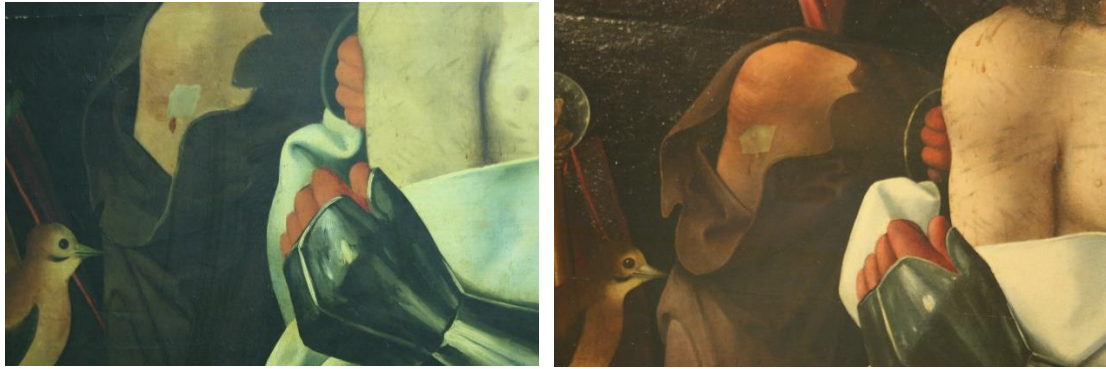
A més, l'obra coincideix amb els mateixos colors que l'obra de València, diferint per tant en certs colors de les vestidures amb l'obra de El Escorial, pel qual queda més que clar ja tant sols en una anàlisi comparativa que l'obra emula a l'obra de Na Mencia de Mendoza (més endavant veurem com, a més, les proves de laboratori apunten cap a la mateixa direcció).

També a simple vista s'aprecia que el pintor que executà aquesta còpia no era tan dotat com la mà que va plasmar la pintura valenciana, motiu pel qual fins i tot va desistir de realitzar dos dels elements superficials però més rics de la pintura de la capital del Túria: la decoració del barret del jueu i els plecs en blau del soldat que corona a Crist. Tota la pintura es presenta comparant-la amb el model valencià toscà, amb un caràcter molt dur i pobre, especialment en els cabells, les carnacions, els reflexos, el vidre del bastó del jueu, les ombres que donen volum a la grisalla... tota l'obra es presenta menys aconseguida, menys natural i molt més esmorteïda.



72. *Coronació d'espines*, Museo Lázaro Galdiano, segona meitat del segle XVI. Fotografia del autor (maig del 2015).

73. Taula central del *Triptic dels Improperis*, *Coronació d'espines* (detall). Museu de Belles Arts de València, cap al 1510-1523. Foto de l'autor (abril del 2015).



74. *Coronació d'espines*, Museo Lázaro Galdiano, segona meitat del segle XVI. Fotografia del autor (maig del 2015).

75. Taula central del *Tríptic dels Improperis*, *Coronació d'espines* (detall). Museu de Belles Arts de València, cap al 1510-1523. Foto de l'autor (abril del 2015).



76. *Coronació d'espines*, Museo Lázaro Galdiano, segona meitat del segle XVI. Fotografia del autor (maig del 2015).

77. Taula central del *Tríptic dels Improperis*, *Coronació d'espines* (detall). Museu de Belles Arts de València, cap al 1510-1523. Foto de l'autor (abril del 2015).





78. *Coronació d'espines*, Museo Lázaro Galdiano, segona meitat del segle XVI. Fotografia del autor (maig del 2015).

79. Taula central del *Tríptic dels Improperis*, *Coronació d'espines* (detall). Museu de Belles Arts de València, cap al 1510-1523. Foto de l'autor (abril del 2015).

#### 5.4. La versió del Museo Provincial de Segòvia:

Queda una quarta versió, la qual es conserva en el Museo Provincial de Segòvia. L'obra prové de l'Alcàsser de Segòvia, provinent de l'antic museu provincial.



80. *Els Improperis*. Museo Provincial de Segòvia segle XVII. Fotografia del autor (maig del 2012).



És la més jove de totes les versions. Segons el museu, l'obra procedeix de l'església de l'abadia de Párraces (Cabos de Segòvia). L'obra, per contra de les demés, està executada a l'oli sobre llenç, pel que queda totalment descartada com a possible original. El director del museu argumenta que pot tractar-se d'una còpia realitzada per algun pintor que treballés a El Escorial, hipòtesi plausible, mes no he trobat cap font que ho confirmi.

Aquesta obra fou realitzada copiant la peça escurialense, fet que dona força a la hipòtesi que fos realitzada per un pintor que treballés en el Real Monasterio, i raó per la qual no apareix la riquesa iconogràfica que posseeix la peça valenciana.

## **6. Les portelles laterals de l'obra de Na Mencía de Mendoza:**

A més de la taula central, de la qual existeixen quatre versions diferents, l'obra valenciana compta amb la peculiaritat de posseir el que sempre s'ha dit que són dos portelles amb les qual formava un tríptic.



81. *Tríptic dels Improperis*. Museu de Belles Arts de València, cap al 1510-1523. Foto de l'autor (abril del 2015).

Encara que el més probable és que així fos, no puc deixar de mostrar les meues reticències sobre aquest fet; primer que tot, en l'anàlisi de l'anvers de les taules no s'aprecia cap marca que faci pensar que posseïa frontisses, per altra banda, ni el marc ni les taules presenten cap tipus de dibuix, doncs al menys avui dia es veuen perfectament les fustes que componen les taules i, per últim i potser més important, l'estudi fet durant la seua restauració ens permet saber que el dibuix no existia, sinó que posseïa una marmorejada, definit per Gómez Frechina com "*estucats de jaspiats*"<sup>108</sup>. Per tant, és possible que l'obra fos pensada per a que anessin les tres taules juntes, però sense fer la funció de tríptic, ja que l'anvers no estaria pintat per la simple raó que la posició de l'obra seria fixa.

Les taules presenten moments passionaris, el *Prendiment* a la dreta i la *Flagel·lació* a l'esquerra. Es trencaria doncs l'ordre cronològic de la seqüència, doncs no queda cap dubte sobre el moment passional (es veu clarament als flagel·lants i Crist no va coronat).

La volumetria i el pes de les figures les fa molt més plenes que les de la taula central, pel que es fa evident que les taules laterals foren executades per una mà diferent a la de la taula central. El que s'aprecia a simple vista és confirmat per les reflectografies: la taula central presenta un dibuix subjacent amb predomini de mig sec (tan sols algunes pinzellades sembren el dubte sobre si intervé en comptades ocasions amb mig humit), mentre que les taules laterals estan fetes amb mig humit.

Tot i això, aquestes taules manifesten un coneixement per part del seu executor sobre la iconografia i l'obra de El Bosco aclaparant.

La composició en acumulació de figures sobreposades uneix aquestes obres al *Crist camí del Calvari* del Musée des Beaux-Arts de Gante, considerada pels especialistes l'última obra executada per El Bosco. En la taula del *Prendiment*, aquesta proximitat es fa palesa en detalls com el gran paregut fisonòmic entre un personatge que semblen compartir les dues obres.

---

<sup>108</sup> Almirante, Julián; Gómez Frechina, José; Ineba, Pilar. *Heronymus Bosch. El tríptico de la Pasión. Obra recuperada del trimestre*. València: Ed. Museu de Belles Arts de València, agost 1998



82. Portella lateral dreta *Tríptic dels Impropèris, Prendiment*. Museu de Belles Arts de València, cap al 1510-1523. Foto de l'autor (abril del 2015).



83. Portella lateral dreta *Tríptic dels Impropèris, Prendiment* (detall). Museu de Belles Arts de València, cap al 1510-1523. Foto de l'autor (abril del 2015).

84. *Crist front Pilat*. El Bosco, Princeton University Art Museum, cap al 1520.<sup>109</sup>

---

<sup>109</sup> Origen de la imatge:

[http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/6/6f/Bosch\\_follower\\_Christ\\_Before\\_Pilate\\_%28Princeton%29.jpg](http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/6/6f/Bosch_follower_Christ_Before_Pilate_%28Princeton%29.jpg) (19/05/2015)

Es coneixen dues taules apaïssades amb els mateixos personatges que el portell dret de l'obra de Na Mencía de Mendoza, anomenades indistintament *Prendiment* o *Bes de Judes*: una en el Rijksmuseum d'Amsterdam, possiblement còpia d'un original perdut (raó per la qual el portell que estem examinant seria també còpia d'un original) i un altre a San Diego, al Fine Arts Gallery segons indica Gómez Frechina, mes no he trobat cap imatge d'ell.<sup>110</sup>



85. *Bes de Judes* (Còpia de El Bosco). Rijksmuseum, Amsterdam, segle XVI.

86. Portella lateral dreta *Tríptico dels Improperis, Prendiment* (detall). Museu de Belles Arts de València, cap al 1510-1523. Foto de l'autor (abril del 2015).

Segons indica Frechina, la diferència entre la còpia nord-americana i l'holandesa resideix en que la segona no posseeix la característica M bosquiana en la fulla del punyal, element que sí es reproduïx en el portell valencià. Aquest signe apareix també en el *Jardí de les Delícies* i en el *Judici Final* de Viena.

Aquets trets demostren un gran coneixement per part del pintor que va executar aquesta pintura de l'obra bosquiana, fins al punt de conèixer un original perdut, doncs si tant l'obra americana com la valenciana posseeixen la ema en el ganivet, no hi ha raó per a no creure que hi havia un original del qual beurien les dues.

L'altre portell també presenta uns trets que emulen el fer del geni flamenc. Es pot observar certa semblança entre aquesta peça i el *Crist front Pilat* del Princeton Art Museum. Els rictus dels esbirros, que cobreixen els seus caps amb sengles barrets,

<sup>110</sup> Almirante, Julián; Gómez Frechina, José; Ineba, Pilar. *Heronymus Bosch. El tríptico de la Pasión. Obra recuperada del trimestre*. València: Ed. Museu de Belles Arts de València, agost 1998



presents en un punt entre el caricaturesc i el grotesc, no deixen de posseir una gran similitud. Malgrat això, aquesta és una composició lliure, que segurament no respongui a cap obra de Jeroen Anthoniszoon van Aeken.



87. Portella lateral dreta *Triptic dels Improperis, Flagel·lació*. Museu de Belles Arts de València, cap al 1510-1523. Foto de l'autor (abril del 2015).

88. *Crist amb la creu al coll*. El Bosco, San Lorenzo de El Escorial, cap al 1450-1516.<sup>111</sup>

Encara ser així, els rostres de l'obra són molt semblants a certes fisonomies bosquianes, algunes més repetides que altres, i sempre diferents però amb certa relació trobem els quatre personatges que rodegen a Crist a la pintura *Crist amb la Creu al coll* del monestir de San Lorenzo de El Escorial, obra datada per Patrimonio Nacional de l'any 1498. En la pintura escurialense, a l'esquerra de l'espectador, trobem un personatge amb vestidures roges amb birret blau i si ens fixem en el seu rostre sorprèn el paregut amb el del personatge també de vermell del quadre valencià. Junt a aquest, hi trobem un personatge vestit de verd i desdentat, el qual podem relacionar amb el

<sup>111</sup> Origen de la imatge:

<http://www.patrimonionacional.es/coleccion-es-reales/categorias/detalles/8113/Cristo%20con%20la%20cruz%20a%20cuestas/341> (07/05/2015)

desdentat de València. En la pintura de El Escorial hi ha un personatge calb amb cabell tan sols als costats, vestit de blau i que alça una corda al qual relaciono clarament amb el personatge calb de la peça de Na Mencía de Mendoza. Per últim, a la dreta de l'espectador hi ha un personatge amb un tros de corda a les mans que cau al terra, amb un barret amb ploma i un reforç metàl·lic a la cama que sembla ser emulat pel personatge que estira la corda de Crist al portell; aquest personatge presenta també una peça metàl·lica, mes en aquesta ocasió en daurat i amb una tortuga en ella.



89. *Crist amb la creu al coll* (detall). El Bosco, San Lorenzo de El Escorial, cap al 1450-1516.<sup>112</sup>

90. Portella lateral dreta *Tríptic dels Improperis, Flagel·lació* (Detall). Museu de Belles Arts de València, cap al 1510-1523. Foto de l'autor (abril del 2015).



91. *Crist amb la creu al coll* (detall). El Bosco, San Lorenzo de El Escorial, cap al 1450-1516.<sup>113</sup>

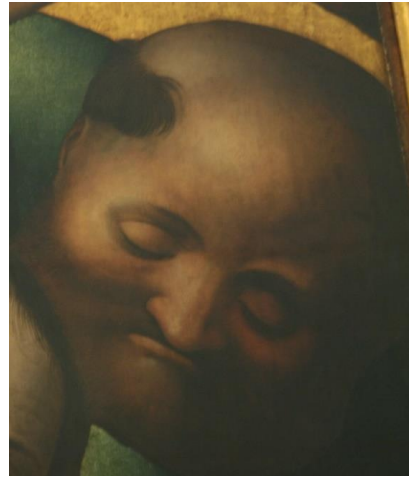
92. Portella lateral dreta *Tríptic dels Improperis, Flagel·lació* (detall). Museu de Belles Arts de València, cap al 1510-1523. Foto de l'autor (abril del 2015).

<sup>112</sup> Origen de la imatge:

<http://www.patrimonionacional.es/colecciones-reales/categorias/detalles/8113/Cristo%20con%20la%20cruz%20a%20cuestas/341> (07/05/2015)

<sup>113</sup> Origen de la imatge:

<http://www.patrimonionacional.es/colecciones-reales/categorias/detalles/8113/Cristo%20con%20la%20cruz%20a%20cuestas/341> (07/05/2015)



93. *Crist amb la creu al coll* (detall). El Bosco, San Lorenzo de El Escorial, cap al 1450-1516.<sup>114</sup>

94. Portella lateral dreta *Tríptic dels Improperis, Flagel·lació* (detall). Museu de Belles Arts de València, cap al 1510-1523. Foto de l'autor (abril del 2015).



95. *Crist amb la creu al coll* (detall). El Bosco, San Lorenzo de El Escorial, cap al 1450-1516.<sup>115</sup>

96. Portella lateral dreta *Tríptic dels Improperis, Flagel·lació* (detall). Museu de Belles Arts de València, cap al 1510-1523. Foto de l'autor (abril del 2015).

Obviament no es tracta d'una versió lliure (ni tan sols el tema d'aquestes pintures és el mateix), mes els trets dels rostres i les expressions són molt paregudes, quasi idèntiques

---

<sup>114</sup> Origen de la imatge:

<http://www.patrimonionacional.es/colecciones-reales/categorias/detalles/8113/Cristo%20con%20la%20cruz%20a%20cuestas/341> (07/05/2015)

<sup>115</sup> Origen de la imatge:

<http://www.patrimonionacional.es/colecciones-reales/categorias/detalles/8113/Cristo%20con%20la%20cruz%20a%20cuestas/341> (07/05/2015)

en les boques i alguns molt pareguts en nassos i ulls. L'aire de l'obra valenciana és tal que hom pot pensar fàcilment que emula a l'obra de El Escorial, fet que, junt al ja descrit de l'altre portell, fa que hom es plentegi si la mà que els executa, com ja s'ha dit diferent a la de la taula central, amb el seu gran coneixement de l'art de El Bosco potser no fos un deixeble seu molt proper, doncs sembla impossible que tants detalls, tants pareguts i l'existència d'un original perdut es juntin en aquestes portelles tan sols per un pintor acurat en el mirar que hagués vist dues o tres obres de El Bosco i copiés tan magistralment no tan sols la pinzellada, sinó sobretot el sentiment de l'última època del gran pintor flamenc.

## 7. La problemàtica de l'originalitat de El Bosco:

Cal no oblidar que Na Mencía de Mendoza, segons els estudis de Steppe<sup>116</sup>, fou una de les persones que més còpies (qui sap si originals?) de pintures de El Bosco va introduir a la Península ibèrica. Segons apunta Steppe, és probable que la versió del *Carro del fenc* de El Escorial fos en realitat el que es menciona en els documents sobre les possessions de la virreina de València. Tal volta, abans d'arribar a l'insigne construcció madrilenya, aquesta obra es trobés en el seu palau de València o en el d'Aiora.

Més enllà d'això, és un fet constatat que la còpia d'obres bosquianes, fins i tot la creació de noves pintures amb el seu nom inscrit no fou una cosa estranya, més bé al contrari. En aquest sentit, ja en el segle XVI Felipe de Guevara, en el seu *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*

---

<sup>116</sup> Vegues: 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



*el humo y cortos ingenios, ahumándolas a las chimeneas para dalles autoridad y antigüedad [...] Es cierto, y á qualquiera que con diligencia observáre las cosas de Bosco, le será manifiesto 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 asi, son pinturas muy de estimar, y el que las tiene, debe tenellas en mucho, porque en las invenciones y realidades, fue rastreando tras su maestro, y en el labor fué mas diligente y paciente que Bosco, no se apartando de ayre y galania, y del colorir del maestro<sup>117</sup>.*

Entre els seus imitadors es troba Jan Mandjin (1500-1560), el qual treballava a Breda durant el període que Na Mencía de Mendoza va residir en la ciutat, raó per la qual és probable que algunes de les còpies de les que disposava la marquesa foren executades per ell.

La llista d'imitadors de El Bosco és llarga i entre els pintors contemporanis a Na Mencía de Mendoza es poden trobar a artistes com Pieter Huys o Fran Verbeeck. En qualsevol cas, no devem oblidar que la llista de noms que fins als nostres dies ha arribat deu ser molt reduïda comparada amb el nombre real d'artistes que imitaren, copiaren o emularen l'estil de El Bosco.

En el cas de la nostra peça, sembla que de forma indirecta s'ha relacionat (o haurien relacionat si hagueren caigut en el fet que existia) alguns autors; Berard Vermet, sense donar noms, comenta que l'obra de El Escorial ha estat relacionada amb l'escola de Quentin Massys.<sup>118</sup> Cal no oblidar que en aquest treball es defensa la hipòtesi de que la peça primitiva fos la de València, pel què tampoc cal prendre com hipòtesi aquest fet, doncs les diferències de qualitat entre l'obra de Na Mencía de Mendoza i la que fou de Felipe II són suficients com per a no relacionar-les amb un mateix pintor en un procés d'atribució.

---

<sup>117</sup> de Guevara, Felipe. *Comentarios de la pintura / que escribio 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, pp. 41-43

<sup>118</sup> Koldeweij, Jos; Vanderbroeck, Paul; Vermet, Bernard. *Hieronymus Bosch El Bosco (Obra completa)*. Espanya: Ediciones Polígrafa, 2005, p. 97

Cal recalcar l'existència del misteriós deixeble de El Bosco. Una mecenes com Na Mencía de Mendoza, amb una bona posició social i dins dels cercles d'admiradors del pintor, fàcilment podria haver entrat en contacte amb ell. Es coneix amb certesa el nom d'un pintor del taller de El Bosco que no era part de la seua família: Gielis Panhedel, alies Van de Bossche (circa 1490- després de 1545), el qual està documentat després de la mort de El Bosco a la ciutat de Brussel·les. Podria ser ell el misteriós deixeble del que parla Guevara i l'artífex de la taula central, o tal volta de les taules laterals?

Resulta convenient fer esment a la funció de la còpia dins del món flamenc, en el qual no posseeix cap valor pejoratiu. Tal i com explica la doctora Olga Pérez Monzón en les seves classes a la UCM, les còpies de taller foren cosa freqüent a Flandes, tal i com succeïa amb els gravats. El reconeixement d'autoria i el prestigi d'una obra era mostrat a través de còpies de taller o de bons artistes que admiraven a un mestre. Per aquesta raó, i sempre i quant l'obra valenciana no fos original, es justifica la firma: seria una forma d'honorar a El Bosco, una forma d'afirmar que una bella obra era còpia d'un original del mestre de 's-Hertogenbosch.

A part del fenomen de còpia i creació d'obres noves que es van tractar de fer passar per originals, hi ha tota una sèrie de factors que dificulten aquesta tasca, i és que és difícil trobar un altre pintor tan reconegut per la història de l'art que sigui tan complicada l'atribució com és El Bosco.

El primer problema és que no hi ha cap obra datada i s'ignora a quines obres corresponen els pocs encàrrecs conservats i datats.

Per una altra banda, se sap que Anthoniu (circa 1420-1478), pare del pintor, tres dels seus oncles, el seu germà Goosen (circa 1444-1498) i el seu nebot Anthonius Goossensz (circa 1478-1516) eren tots pintors i estigueren tots junts actius en un mateix taller, el qual no fou muntat per El Bosco, però ell va participar en aquest guirigall de pintors amb estil propi abans de ser eclipsats pel seu talent.

Així mateix les diferències de qualitat, fins i tot dins d'una mateixa obra, fa pensar que existia un mètode de taller, fet que encara complica més la fixació d'un criteri atributiu i un període límit per a datar les obres. Sols com a exemples, esmentar que *La pedra de la bogeria*, obra que s'ha considerat normalment com una obra de joventut, ja feia fallida en aquest fet per l'estil renaixentista de les potes de la taula, i les anàlisis dendrocronològiques del doctor Klein fan palès que l'obra degué ser executada després

del 1488/1549; un altre cas és el de *La taula dels Set Pecats Capitals*, a la qual no se li ha pogut fer una anàlisi d'aquestes característiques ja que per la seua construcció posseeix una vora que no es pot eliminar, mes com apunta Bernard Vermet, algunes de les vestidures són del voltant de 1500.

També compliquen les atribucions el fet que existeixen versions de moltes obres (com és el cas de l'obra valenciana examinada en aquest treball); el problema resideix en que és gairebé impossible afirmar quina obra és prototip i quina emulació, fins i tot quina obra és més propera o no a un original perdut.

Per últim, la popularitat de *El Bosco* va donar lloc des d'etapa primerenca a restauracions, retocs, alteracions i repintades de la seua obra (pensem en la pintura valenciana i la figura humana convertida en dimoni retocant la seua cara). Aquest fet complica o impossibilita qualsevol comparació estilística o tècnica.

## **8. Forma compositiva de El Bosco.**

Les dades del següent apartat són extretes de les anàlisis realitzades a onze peces del Prado, estudi que demostra que algunes no eren autèntiques i que queda plasmat al llibre *El Bosco en el Museo del Prado (Estudio Técnico)*. Pot semblar un nombre petit d'obres, a més cap d'elles posseeix en les seues figueres les dimensions del *Tríptic dels Improperis*, mes al ser un estudi recolzat pel Museo del Prado, estudiant peces fonamentals del pintor per un grup importantíssim d'especialistes, d'ell es poden extraure una sèrie de generalitats molt útils per a aquest treball.

Pel que fa als suports de les obres del pintor;

*Son de madera de roble<sup>119</sup>, proveniente del Báltico. En los cuadros que se ha realizado examen dendrocronológico se ha comprobado que, por lo general, la fecha de utilización de la madera para pintar, con respecto al momento en que ésta fue cortada, entra dentro de lo habitual, a excepción del soporte de la tabla central de El Jardín de las Delicias en que por lo menos transcurren 34 años,*

---

<sup>119</sup> Hi ha alguna excepció, com *La taula dels Pecats Mortals* (Prado nº de cat. 2822), la qual es de fusta de xop. Vegue: Garrido, Carmen; Van Schoute, Roger. *El Bosco en el Museo del Prado (Estudio técnico)*. Espanya: Ed. Museo del Prado/Aldeasa, 2001, p. 24

*entre la tala del árbol y su posible empleo en pintura. Este hecho, poco frecuente, puede ser motivado por la necesidad, y la dificultad al mismo tiempo, de encontrar un soporte de tan excepcionales dimensiones.*<sup>120</sup>

Amb excepció de les obres de petit format, els suports de El Bosco estan formats per dues o més taules en posició vertical, reforçades les unions amb espigues internes de fusta de roure, segons la tècnica tradicional de Flandes, amb poques excepcions com és *Les temptacions de Sant Antoni* del Museo del Prado (nº de cat. 2913) o el panell central de *L'Adoració dels Mags* del mateix museu (nº de cat. 2048), en el qual;

*Para mayor firmeza de las uniones de este panel, formado por tres elementos verticales ensamblados a arista viva, se refuerzan las juntas en tres alturas diferentes con placas de madera insertadas en los bordes de los elementos. Estas placas cuadradas, bien visibles en la radiografía, están fijadas por grupos de cuatro clavijas, de la misma madera, pero encajadas en sentido perpendicular al plano de la superficie pintada. Los espiches son solo visibles en el reverso.*<sup>121</sup>

Puc avançar que les tres obres analitzades en aquest treball formen part, comparat amb aquest grup, de les excepcions, doncs són disposades en posició horitzontal.

*Habitualmente, El Bosco realiza un dibujo subyacente a pincel sobre la preparación de las tablas, por medio de trazos rápidos que sitúan los distintos elementos de forma muy directa. El pintor trata de plasmar su proyecto de manera esquemática que, en ocasiones, llega a hacerse caricaturesco [...] Sobre los proyectos dibujados inicialmente se suelen introducir gran número de modificaciones, tanto parciales como totales, suprimiéndose en muchos casos figuras completas durante la ejecución pictórica. [...] en la tabla central de La Adoración de los Magos, en donde se abandonó el dibujo esquemático de los edificios, casas, iglesias y molinos, para pintar la ciudad fantástica que hoy contemplamos en una zona más elevada.*<sup>122</sup>

Hi ha ocasions en les què El Bosco treballa més certs personatges en l'esquema del dibuix subjacent, con succeeix en el quadre *El Jardí de les Delícies*, al taulell, en les

---

<sup>120</sup> GARRIDO, Carmen; VAN SCHOUTE, Roger, 2001, p.23

<sup>121</sup> GARRIDO, Carmen; VAN SCHOUTE, Roger, 2001, p. 23

<sup>122</sup> GARRIDO, Carmen; VAN SCHOUTE, Roger, 2001, pp. 25-26

figures d'Adam i Eva; s'aprecia un ombrejat amb forma de becs en certes carnacions, i altre executat amb finíssims traços, per puntualitzar la zona en ombra dels pits d'Eva.

La forma de treballar els plecs és la pròpia que s'observa al quadre de València:

*Los paños de las vestimentas de algunos personajes, como los del ángel de La expulsión del Paraíso de Adán y Eva, escena representada en la puerta lateral izquierda de El Carro del Heno, tienen un dibujo de mayor elaboración, con una forma de hacer más en línea con lo que es habitual dentro de la pintura flamenca: largas líneas que marcan los pliegues y pequeños trazos para los sombreados. Esta forma de trabajar aparece en otros paños del mismo tríptico, en el anverso y el reverso. En algunos casos, el pintor trabaja de la misma manera, pero en superficie, como se puede ver en el mando de Dios Padre en la creación de Eva de El Paraíso, en el tríptico de El Jardín de las Delicias, en donde con la laca roja se dibujan las líneas largas de contornos y profundidades, y con el mismo material se sombrean las zonas más oscuras con trazos paralelos.<sup>123</sup>*

Els dibuixos subjacents de les pintures de El Bosco semblen mostrar un ús gairebé exclusiu de mitjos secs, encara que es pot esmentar com a mínim una excepció: el rostre d'un home, finalment canviat de posició, que desvelen les radiografies infraroges de *L'Adoració dels Mags* del Prado<sup>124</sup>. És un fet comú a la pintura de València: les portelles laterals, les qual ja he indicat són d'un autor diferent a la central, presenten l'ús d'un mig humit, mentre que la pintura central presenta l'ús gairebé exclusiu de mig sec, tot i que hi ha algunes línies que em porten a pensar que hi ha petites participacions de mig humit, però molt puntuals.

L'examen radiogràfic de les obres del pintor presenten un bon contrast, definint-se cada detall dels elements de les escenes. L'ús de gran quantitat de pigments opacs a les radiografies, així com la forma d'aplicar-los, faciliten aquest fet.

El treball de Carmen Garrido i Roger Van Schute posa en relleu que en les proves dels porticons dels tríptics, degut que estan pintats per ambdues parts, es manifesta una superposició d'imatges, fet que no succeeix amb les taules laterals de l'obra que s'examina en aquest treball, pel que es deu mantenir la plausible hipòtesi que no fos

---

<sup>123</sup> GARRIDO, Carmen; VAN SCHOUTE, Roger, 2001, p. 27

<sup>124</sup> Vegis GARRIDO, Carmen; VAN SCHOUTE, Roger, 2001, p. 27, Fig.8

exactament un tríptic, al menys en el sentit habitual, pel qual les marbrejades, que presentaria originalment tancat, són posteriors a l'execució de l'obra. Qui sap si les peces laterals no foren concloses, si no foren plantejades per a un tríptic o si la intenció primerenca de l'obra no era que pogués obrir-se i tancar-se.

*Con diversos toques de pincel, por lo general de pequeño tamaño, que dan a sus obras un aspecto miniaturista, el pintor consigue puntualizar los detalles concretos que le interesan. Éstos son muy particulares de su técnica pictórica, sobre todo, los que realzan las luces de las caras y las manos de los personajes, los que son visibles en la ejecución de las figuras, los que son visibles en la ejecución de las figuras, contornos y ropajes, o los que hacen destacar los acentos lumínicos de la vegetación y de los animales. Estas pequeñas y precisas puntualizaciones lumínicas se manifiestan también en la ejecución de los personajes y animales ubicados en los paisajes del fondo, por ejemplo, en las escenas secundarias de los trípticos [...] Los cuadros de sus seguidores no tienen estos acentos.*

*>> El pincel es algo mayor y la pincelada más empastada en las figuras de cierto tamaño, como son las principales de El Jardín de las Delicias o las del tríptico de La Adoración de los Magos, en sus tres escenificaciones, y en los donantes de las grisallas. En ciertos mantos, con los empastes más gruesos, como es el caso del manto azul de la Virgen de La Adoración de los Magos, se han producido craquelados prematuros, debido en gran medida al espesor y la composición de la materia. Es interesante también la forma que tiene el pintor de realizar algunas cabezas de este tríptico, como son las de la Virgen o las de los donantes y sus santos patronos, a base de pinceladas más empastadas que contornean en círculos los ojos y la boca modelándolos. Esta práctica, con una lógica evolución, se manifiesta en el caminante pintado sobre el reverso de El Carro de Heno y en otras zonas de menor tamaño del mismo tríptico y de El Jardín de las Delicias.<sup>125</sup>*

Les preparacions emprades sobre els suports de fusta són de creta lligada amb cua blanca d'animal. Es presenten en una tonalitat blanca i amb un espessor relativament

---

<sup>125</sup>GARRIDO, Carmen; VAN SCHOUTE, Roger, 2001, p 31



prim. Sobre la preparació se situa el dibuix subjacent, normalment a pinzell, mostrant la matèria, de negre orgànic, molt diluïda en l'aglutinant.

La pintura sol ser introduïda sobre una imprimació prèvia de blanc de plom, sent en ocasions lleugerament acolorida de forma total o parcial.

Les capes de pintura són primes; els elements de l'escena s'ubiquen ràpidament amb una capa de color, sent poques les ocasions on necessita una segona capa per a matisar-lo. Finalment s'accentua en superfície de forma puntual, amb tocs directes de pinzell, les zones on el pintor vol realçar la llum, matisar les tonalitats i destacar algun efecte especial.

*El aglutinante del color es de tipo oleaginoso, aceite de linaza, aunque aparecen las emulsiones en las capas de color más densas o en las internas cuando existe más de una. Excepciones a esta regla se han encontrado en la realización, por ejemplo, de algunas carnaciones en El Jardín de las Delicias, ya que a los estratos de color aglutinados con óleo, se han superpuesto otros en los que el medio es una emulsión, lo que conduce a la obtención de transparencias, calidades y terminaciones finales muy delicadas en la superficie pictórica.*<sup>126</sup>

Quant als materials de pintura, són els habituals que es troben dins del conjunt de la pintura flamenca.<sup>127</sup>

## **9. Comparativa de les proves de laboratori:**

Un cop exposats els punts anteriors, queda per últim comentar la comparativa de les diverses proves realitzades a les diferents versions. Per aquesta comparativa, desestimo la peça segoviana, doncs com ja ha quedat palès, és impossible que sigui l'original ja que fou executada sobre llenç. Així mateix, puc aventurar que aquesta anàlisi confirma pràcticament al cent per cent que l'obra del Lázaro Galdiano és còpia directa de l'obra valenciana.

---

<sup>126</sup> GARRIDO, Carmen; VAN SCHOUTE, Roger, 2001, p 35

<sup>127</sup> GARRIDO, Carmen; VAN SCHOUTE, Roger, 2001, p 35

Les tres obres estan formades per sis taules en diagonal, totes de roure, reforçades les unions amb espigues internes de fusta, com era el fer habitual a Flandes. També les tres obres presenten a simple vista una preparació habitual en aquest àmbit geogràfic, així com la característica rebava.

Les proves dendrocronològiques són les més importants degut a la seua exactitud, però, en aquest cas, són les més discutides i més misterioses.

El doctor Peter Klein és una de les màximes autoritats en l'àmbit de la dendrocronologia, havent donat un corpus d'obres executades per Hans Memling seguint aquest procediment,<sup>128</sup> el mateix que ha emprat per datar més de 30 obres de El Bosco,<sup>129</sup> moltes d'elles de El Prado<sup>130</sup>.

L'any 2002, a raó d'un simposium dut a terme al voltant de El Bosco, el doctor Klein va sol·licitar permís per analitzar l'obra escurialense. El seus resultats foren funestos per a Patrimonio Nacional: segons la seua anàlisi, la pintura degué ser executada entre l'any 1527 i el 1533,<sup>131</sup> i per tant un mínim d'onze anys després de la mort del pintor. Carmen García-Frías Checa, conservadora de Pintura Antigua de Patrimonio Nacional, dues vegades que m'he reunit amb ella m'ha argumentat que les proves realitzades en aquesta ocasió pel doctor Klein no poden ser concloents, que va executar-les en un temps excessivament curt i que els resultats es van fer públics sense confirmar l'informe tècnic. En les dues ocasions (espaiades al llarg de tres anys) m'ha assegurat el desig per part de la institució de realitzar una nova prova, però sigui com sigui, el cert és que des de 2002 que van sorgir els resultats del doctor Klein, la peça no ha rebut mai un nou estudi.

El doctor Klein va analitzar la mateixa obra a Rotterdam, en una exposició realitzada l'any 2001. L'anella més jove de les sis taules de l'obra procedent de la Capella Reial de València correspon a l'any 1506, raó per la qual la seua execució es degué dur a

---

<sup>128</sup> Klein, Peter. "Dendrochronological analysis of panels of Hans Memling" *Essays; Hans Memling*. Brujas: Stedelijke Museum, pp. 101-103

<sup>129</sup> Koldeweij, Jos; Vanderbroeck, Paul; Vermet, Bernard. *Hieronymus Bosch El Bosco (Obra completa)*. Espanya: Ediciones Polígrafa, 2005, p. 88

<sup>130</sup> Vegue: Garrido, Carmen; Van Schoute, Roger. *El Bosco en el Museo del Prado (Estudio técnico)*. Espanya: Ed. Museo del Prado/Aldeasa, 2001

<sup>131</sup> Koldeweij, Jos; Vanderbroeck, Paul; Vermet, Bernard. *Hieronymus Bosch El Bosco (Obra completa)*. Espanya: Ediciones Polígrafa, 2005, p. 88

terme al voltant del 1510-1520<sup>132</sup> (encara que altra font retarda aquesta execució al 1523<sup>133</sup>); en qualsevol cas, l'obra hauria estat realitzada entre 7 o 20 anys abans que na Na Mencía de Mendoza s'instal·lés a terres flamenques.

Mes si la prova feta a la peça escurialense es posa en entredit, la prova executada a l'obra valenciana és certament un misteri. No he trobat cap publicació que les esmenti a excepció de publicacions provinents del Museu de Belles Arts de València i no hi ha cap constància que fossin publicades. Des del museu diuen no posseir cap còpia, doncs el doctor Klein mai se les va fer arribar. En multitud d'ocasions he tractat de contactar amb el doctor Klein, escrivint al seu e-mail de la Universitat d'Hamburg, però resulta que s'ha jubilat i sembla no emprar aquesta adreça; vaig tractar de parlar amb el departament d'Història de l'Art de la Universitat, però diuen no posseir cap número o adreça de contacte. Tot i així, vaig poder contactar amb Gómez Frechina, el qual ja no forma part de l'equip del museu, però em va confirmar l'execució de les proves, doncs ell mateix va demanar permís al director del museu després de rebre a Rotterdam la petició del doctor Klein, i els resultats confirmaven que l'obra fou pintada al voltant del 1510-1520, raó per la qual, de ser obra del taller de El Bosco, la pintura respondria o bé a un model seu o seria obra de la seua mà.

Per últim, esmentar que no existeix cap estudi dendrocronològic del quadre del Lázaro Galdiano. Per contra, sí existeixen proves reflectogràfiques de les tres peces,<sup>134</sup> la comparativa de la qual és summament interessant.

El primer que permeten deduir aquestes proves és que, quasi amb total seguretat, l'obra del Lázaro Galdiano és còpia directa de l'obra de València. Ja ha quedat palès que l'obra comparteix els mateixos trets diferencials que l'obra valenciana, però a més les seues dimensions coincideixen: pel que fa a l'obra de San Lorenzo de El Escorial, les seues dimensions són 157 x 194 cm, mentre que la taula central de l'obra valenciana fa 139'7 x 170 cm. Aquestes són les dimensions oficials tant de Patrimonio Nacional

---

<sup>132</sup>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, agost 1998

<sup>133</sup>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, p. 114

<sup>134</sup> Abans de presentar aquesta part de l'estudi, vull puntualitzar perquè no he afegit cap imatge: tant Patrimonio Nacional, el Lázaro Galdiano com el Museu de Belles Arts de València m'han mostrat i fins i tot algunes cedit còpia de les proves reflectogràfiques, mes sempre donant la meua paraula que no les divulgaria ni les reproduiria, i és de justícia complir amb aquest punt amb les diferents institucions que han confiat amb mi i m'han ajudat en la investigació.

com del Museu de Belles Arts de València. Pel que fa a la pintura del Lázaro Galdiano, les dimensions són 138/149 x 171 cm. La inexactitud es deu a que les vaig prendre jo mateix, sense poder desfer el marc, raó per la qual és una dimensió aproximada però força exacta, doncs puc donar fe que vaig ser el més rigorós possible en aquesta tasca. Els diferents elements de l'obra també coincideixen; de nou no es pot parlar de dimensions exactes, doncs per desgràcia l'obra valenciana està protegida per un vidre, fet que dificulta molt el prendre mesures. Tot i així, observant la fotografia i acceptant la possibilitat d'un efecte lupa, vaig comparar les dimensions de la mà del jueu en el cas valencià i el madrileny; el primer dona entre 15 i 17 cm en disposició diagonal, sent les dimensions en el cas de la segona entre 16 i 17 cm. Comentant aquest fet, Amparo López, membre del Departament de Conservació del museu madrileny, em digué que en una còpia sempre hi ha diferències, més encara si es té en compte la diferència de traça entre els executants de les dues pintures.



Mesura sobre el vidre de la mà del jueu de la taula central del *Tríptic dels Improperis, Coronació d'espines*. Museu de Belles Arts de València, cap al 1510-1523. Foto de l'autor (abril del 2015).

El que apunten les dimensions i la comparativa iconogràfica, ho confirmen l'estudi de les reflectografies: l'obra del Lázaro Galdiano presenta per tot el dibuix restes d'estergit, fet que confirma que l'obra és una còpia, i tenint en compte les mesures i les similituds esmentades ja en aquest treball, l'obra fou copiada amb estergit de la peça de Na Mencia de Mendoza. La peça madrilenya, a més, posseeix molt poc dibuix a

excepció del estergit i, tal i com em comentava Amparo López, en una còpia hi ha molt menys dibuix que en un quadre que s'està creant de zero.

Les refelectografies de la peça de San Lorenzo de El Escorial són les de pitjor qualitat del grup que he comparat; són molt antigues, realitzades amb Videcom<sup>135</sup> sense ser unides i no he pogut observar les originals, sinó un bon grup d'imatges digitalitzades, fet pel qual perderen molta resolució. Encara així s'aprecia un dibuix escàs, molt menys treballat que el dibuix valencià i el més important, sense cap *pentimenti*, cosa estranya en els dibuixos subjacents de El Bosco. L'absència de *pentimenti* és un fet remarcat en l'informe de restauració, el qual no transcriu perquè estic pendent que Patrimonio Nacional em faci arribar còpia des de fa vora dos mesos però que jo mateix vaig poder llegir al Palau Reial de Madrid.

Per últim, el dibuix subjacent que permeten veure les reflectografies realitzades amb Videcom a la taula central de l'obra de València és, objectivament i sense cap tipus de dubte, el més elaborat i de més qualitat. La cura posada en el dibuix subjacent fa pensar que es tracta d'un dibuix preparatori sense tenir una obra prèvia a la que copiar, doncs són marcats amb detall les ombres, carnositats, plecs, arrugues dels personatges etc.

Encara que tan sols dispo d'unes poques fotografies (8 soltes, per a ser exacte, i el Crist complet), amb aquesta petita mostra ja s'aprecien *pentimenti*; el més clar s'aprecia en el nas del jueu, el qual fou engrandit considerablement, però també s'aprecien variacions a la seua mà, a la boca i el mentó del soldat del guantellet, al nas de Crist i a les seues mans. Comptant l'escàs material que tinc, és molt significatiu que tan sols aquesta obra posseeixi *pentimenti*, cosa pròpia de El Bosco (i de la major part dels pintors que no copien, sinó que comencen a delinear un dibuix preparatiu que serà cobert per la pintura), a més de ser la que presenta, sense cap dubte, un dibuix més acurat i abundant.

L'obra i l'estudi d'aquestes proves foren presentades a Rotterdam, al en *Jérôme Bosch et son entourage et autres études (le dessin sous-jacent et la technologie dans la peinture)* en 2001. El veredict dels especialistes allí reunits fou clar: tot i l'alta qualitat del dibuix de la peça, aquest difereix de l'habitual de El Bosco. Pilar Ineba va realitzar un article sobre les proves que ella mateixa havia fet, el qual fou publicat junt a la resta

---

<sup>135</sup> Emprant el Videcom, les reflectografies infraroges s'executen fotografiant petites parts de l'obra sobre una pantalla i després s'uneixen totes les fotografies per a poder estudiar l'obra de forma completa.

de treballs que es comentaren en el col·loqui. Ja al primer paràgraf, la restauradora deixa clar que les proves mostren que el dibuix és *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.*<sup>136</sup>

Encara així, hi ha proves suficients comparant les tres peces que confirmen que l'única obra que pot ser original és la valenciana, i podria ser que l'obra fos executada pel seu taller, com a mínim el dibuix. A més, hi ha un fet que vull remarcar: l'obra sembla no posseir les característiques corrents de El Bosco a l'hora d'executar el dibuix subjacent, però aquesta obra no compleix amb la forma característica de dibuixar de El Bosco, com ja s'ha apuntat; l'obra tan sols és comparable per la seua execució amb el *Crist carregant la Creu de Gant* i el *Crist front Pilat* del Princeton University Art Museum, de forma que per a asseverar si l'obra posseeix una pinzellada semblant o diferent amb la de El Bosco caldria comparar-la amb aquestes dues obres. Per desgràcia això no ha pogut ser; he tractat en diverses ocasions de contactar amb el museu de Gant, però mai han contestat els meus e-mails. Per una altra banda, el museu nord-americà si que em va contestar quan els vaig fer menció de la meua investigació i el gran interès que per aquesta tindria el poder consultar alguna prova on es pogués observar el seu dibuix subjacent, però resulta que en aquesta obra, tal i com m'informà Noman E. Muller, conservador del museu, no s'aprecia dibuix subjacent en aquesta pintura: "*I examined the Bosch painting years ago with the IRR camera I had at the time, but did not detect any visible underdrawing done in carbon black*".<sup>137</sup>

D'acord amb aquest plantejament, i degut a la impossibilitat de comparar el dibuix subjacent de la pintura valenciana amb la de Gant i la de Princeton, entenc que queda viu el dubte sobre si es tracta o no de la forma pròpia de El Bosco, tanmateix, si no fos dibuixat per ell però sí una obra del seu taller, seguiria sent igualment una obra de El Bosco.

Pel que fa als pigments, per desgràcia no hi ha cap estudi realitzat a la peça valenciana (ni a la del Lázaro Galdiano, encara que segurament es realitzi en els pròxims mesos,

---

<sup>136</sup> 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, p. 58

<sup>137</sup> Correspondencia privada vía email. (7/05/2015)



doncs l'obra va a ser restaurada amb motiu d'una exposició plantejada pel museu per a l'any vinent); per contra sí n'existeix un sobre l'obra de El Escorial. Les anàlisis realitzades per Enrique Parra Crego confirmen un procediment habitual en l'època de El Bosco, similar o igual al d'altres obres del pintor. La preparació és una fina capa de color blanc (entre 20 y 100 µ) de Creta i cola d'animal (malgrat no existir proves de laboratori, en l'obra valenciana també s'aprecia una fina capa blanca). Quant a la pintura, l'informe diu que *“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”<sup>138</sup>.

## 10. Conclusions.

Malgrat no poder donar pas per tancat el tema de l'atribució del quadre, els resultats de la investigació són notoris.

La comparativa de les peces sembla deixar palès que l'obra valenciana posseeix unes qualitats tècniques superiors a les altres dues versions executades sobre taula, a més d'una riquesa iconogràfica i iconològica superior a les obres madrilenyes; més, si les proves dendrocronològiques no són errades, es tractaria de l'obra més antiga, fet que sembla reforçat pel dibuix subjacent, el qual fa gairebé indiscutible que la més antiga de totes les peces és la valenciana.

Es tracta d'un fet que no és menor, doncs es convertiria en el model d'on beurien les altres dues obres, de tal manera que l'obra de El Escorial quedaria exclosa totalment de la llista d'obres de segura atribució de El Bosco, fet que per altra banda, en els últims tretze anys, s'ha posat en entredit degut al treball del doctor Klein.

Per més de ser un punt important, dista molt de solucionar el problema real que es desprèn d'aquest treball: qui va pintar la taula central que posseí Na Mencía de

---

<sup>138</sup> Análisis químico de dos muestras del óleo sobre tabla titulado “Cristo coronado de espinas” de el Bosco; N° inv. Patrimonio Nacional 10014743

Mendoza? Fou El Bosco, el seu taller, el misteriós alumne del què parla de Guevara o un simple imitador (amb molt talent, això sí)?

És un problema complicat, però avui dia on la nostra disciplina posseeix eines noves que han fet dubtar fins i tot d'obres fins fa poc considerades unànimement del geni flamenc, com és el cas del *Crist amb la creu al coll* de Gant. La ciència pot errar, però també l'ull de l'expert, amb més raó front un pintor genial tan irregular com El Bosco, on la diferència qualitativa tècnica (doncs intel·lectual sempre és altíssima) oscil·la de forma tan violenta.

L'única solució és realitzar un estudi a fons comparatiu de les diferents fórmules del dibuix de El Bosco i dels seus imitadors presents a Flandes en temps de Na Mencía de Mendoza per a poder tenir una base de dades suficient com per a poder asseverar si l'obra fou realitzada per El Bosco, el seu taller o un genial imitador. Així mateix seria important poder realitzar algun dia una anàlisi de pigment al quadre valencià, i tan de bo fos possible realitzar de nou les proves dendrocronològiques a l'obra valenciana i molt especialment a l'obra escurialense.

Mes, l'obra presenta un altre misteri: qui va pintar les portelles laterals? Es tracta d'unes peces d'una qualitat molt alta, dignes d'un gran pintor, i per la relació que posseeixen amb obres desaparegudes, qui sap si descobrint el seu executor i realitzant un catàleg de les seues pintures podríem tractar de rescatar, encara que no fossin obres de El Bosco, models originals d'un dels pintors més originals de la història de l'art.

Com les bones preguntes, aquest treball sembla que ha tancat portes sols per a obrir-ne de noves.

## 11. Bibliografía.

-Almirante, Julián; Gómez Frechina, José; Ineba, Pilar. *Heronymus Bosch. El tríptico de la Pasión. Obra recuperada del trimestre*. València: Ed. Museu de Belles Arts de València, agost 1998.

-Arnao Gubern, Elisa. *El Bosco. Genios del arte*. Unión Europea: Ed. Susaeta, Impres en la Unión Europea, s.f.

-Belting, Hans. *El jardín de las delicias*. Madrid: Abad Editores, 2012.

-Benito Doménech, Fernando (Coord.). *Guía del Museu de Belles Arts de València*. València: Ed. Museu de Belles Arts de València, 2009.

- Benito Doménech, Fernando. *Joan de Joanes: una nueva visión del artista y su obra*. València: Ed. Generalitat Valenciana, 2000.

- Benito Doménech, Fernando; Galdón, José Luis. *Vicent Macip: (c. 1475-1550)*. València: Ed. Generalitat Valenciana, 1997.

-Benito Doménech, Fernando; Gómez Frechina, José (Dirección científica). *La clave flamenca en los primitivos valencianos*. València: Ed. Generalitat Valenciana, 2001.

-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.

-Bérchez, Joaquín; *Arquitectura Renaixentista Valenciana (1500-1570)*. València: Ed. Bancaixa Obra Social, 1994.

- Bermejo, Elisa. *La pintura de los primitivos flamencos en España. Vol. I*. Madrid: Ed. Instituto Diego Velázquez Consejo Superior de Investigaciones Científicas (CSIC), 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*, Madrid març-abril 1968, nº 83., p. 280-281.

-de Borja Franco Llopis, Francisco. *Espiritualidad, Reformas y Arte en Valencia (1545-1609)* [Tesi Doctoral dirigida per Company, Ximo i Triadó, Joan Ramon]. Barcelona: Presentada a la Universitat de Barcelona, bienni 2005-2007.

-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.

-de Rotterdam, Erasme. *El elogio de la locura*. Madrid: Ed. Compañía Ibero-Americana de Publicaciones S.A., 2000.

-Falomir Faus, Miguel. "El duque de Calabria, Mencía de Mendoza y los inicios del coleccionismo pictórico en la Valencia del Renacimiento." *Ars Longa*, València 1994, ° 5.

-Forteza, Jose Antonio. *Summa Daemoniaca: Tratado de demonología y manual de exorcista*. Catalunya: Ed. Palmyra, 2008.

-Furió, Antoni. *Història del País Valencià*. València: Ed. Tres i Quatre, 2001.

-Frenken, T.W. "El Bosco, pintor insigne". *Goya. Revista de arte*, Madrid marzo-abril 1968, nº 83., p. 272-279.

-García Marsilla, Juan Vicent. *Art i soietat a la València medieval*. Catarroja: 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, p. 81-90.
- García Pèrez, Noelia. *Mencía de Mendoza (1508-1554)*. Madrid: Ediciones del Orto (Biblioteca de Mujeres), 2004.
- Garrido, Carmen; Van Schoute, Roger. *El Bosco en el Museo del Prado (Estudio técnico)*. Espanya: Ed. Museo del Prado/Aldeasa, 2001.
- Gómez-Ferrer, Mercedes. “El cardenal Guillem Ramón de Vich y las relaciones entre Roma y Valencia a comienzos del siglo XVI”. *Les Cardinaux de la Renaissance et la modernité artistique. IRHiS-Institut de Recherches Historiques du Septentrion*. Villeneuve d'Ascq (França) 2009, p. 197-213.
- Gauffreteau-Sévy, M. *Hieronymus Bosch “el bosco”*. Molins de Rei (Barcelona): Ed. Nueva colección labor S.A., segona edició 1969.
- Gómez Frechina, José. *Museu de Belles Arts de València. Obra selecta*. València: Ed. Generalitat Valenciana, 2003.
- Hagen, Rose-Marie & Rainer. *Los secretos de las obras de arte, Tomo II*. Singapur: Ed. Taschen, 2005.
- Harbison, Craig. *El espejo del artista. El arte del Renacimiento septentrional en su contexto histórico*. Madrid: Ed. Akal (Colección Arte en contexto), 2007.
- Hidalgo Gáyar, Juan. “Doña Mencía de Mendoza y su residencia en el Palacio Real en Valencia”. *Archivo Español de Arte*, gener-febren 2011, nº LXXXIV., p. 80-89.
- 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, p. 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., p. 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., p. 12-23. (Empleando una traducción del capítulo mecanografiada al francés conservada en la biblioteca del Museu de Belles Arts de València).
- Klein, Peter. “Dendrochronological analysis of panels of Hans Memling” *Essays; Hans Memling*. Brujas: Stedelijke Museum, p. 101-103.
- Koldeweij, Jos; Vanderbroeck, Paul; Vermet, Bernard. *Hieronymus Bosch El Bosco (Obra completa)*. Espanya: Ediciones Polígrafa, 2005.
- March, Ausiàs. *Antologia*. València: Ed. Bomera (Els nostres autors), 7ª edició març 2008.
- Muñoz, Ferran; *Mencía de Mendoza y la Viuda de Mateo Flecha*. Albal (València): Ed. Institució Alfons el Magnànim, 2001.
- Parra Crego, Enrique; *Análisis químico de dos muestras del óleo sobre tabla titulado “Cristo coronado de espinas” de el Bosco*; Nº inv. Patrimonio Nacional 10014743.
- Roig, Jaume. *Espill o Llibre de les dones*. Barcelona: Edicions 62 i “la Caixa”, 1978.
- Schapiro, Meyer. “<<Muscipula Diaboli,>> the symbolism of the Mérode altarpiece”. *The Art Bulletin*, Vol. 27, No. 3, setembre 1945, p. 182-187.
- Sebastián López, Santiago. “La originalidad iconográfica de la << Coronación de espinas>> del Bosco”. *Ars Longa*, València 1990, nº 1., p. 49-56.



-Tramoyeres Blasco, Luis. "Un tríptico de Jerónimo Bosco en el Museo de Valencia". *Archivo de Arte Valenciano*, València 1915, nº 3., p. 87-102.

-VV.AA. *La Biblia*. Madrid. Ed: San Pablo, 1988.

-Zamora Canellada, Alonso. *Guía. Museo de Segovia*. Espanya: Ed. Junta de Castilla y León (Consejería de Cultura y Turismo), 2006.

-Zaragoza Catalan, Arturo; *Arquitectura gótica valenciana*. Comunitat Valenciana: Ed. Generalitat Valenciana. Conselleria de Cultura, Educació i Esports, segona edició 2004.

-Zaragoza Catalán; Arturo y Mira; Eduard (Comissaris). *Una arquitectura gótica mediterránea (Volumen I)*. Comunitat Valenciana: Ed. Generalitat Valenciana (Conselleria de Cultura, Educació i Esport), 2003.

