

Luces de las tablas laterales del Tríptico de los Improperios: la utilidad de las copias para el conocimiento de la obra perdida de Bosch a través de un caso valenciano

Marc Borrás Espinosa

Licenciado en Historia del Arte

Universitat de València

RESUMEN

Es posible tratar de delinear un corpus de obras perdidas de Bosch gracias a algunas copias y la relación entre ellas. Este trabajo muestra esta opción usando un caso de estudio hispánico: el Tríptico de los Improperios. El estudio de sus tablas laterales manifiesta una relación entre éstas y Bosch muy cercana, por lo que es posible aceptar que estas tablas nos hablan de pinturas perdidas de Bosch.

Palabras clave: Prendimiento/ Flagelación/ Copias/ Bosch/ Improperios

ABSTRACT

Is possible try to draw one corpus about the lost paintings of Bosch thanks some copies and their relation between them. This work sample this option using one case of study Hispanic: Triptych of the Curses. The study of him lateral wings manifested one relation between this and Bosch so near, for who is possible accept who this wings speak us about lost paintings of Bosch.

Keywords: Arrest/ Flogging/ Copies, Bosch/ Curses

El *Tríptico de los Improperios* es una de las obras flamencas más admirables conservadas en la ciudad de Valencia y sus misterios aún distan de estar resueltos.

Si hasta hace pocos años se tenía ésta obra como una versión con variaciones de la *Coronación de espinas* de San Lorenzo de El Escorial, las pruebas dendrocronológicas realizadas por Peter Klein mostraron que la tabla central del tríptico valenciana es más antigua, ya que la tabla más joven fecha la tala del árbol en 1506 y por tanto debió de ser pintada en 1515-1523¹, mientras que la madrileña, siempre según los estudios del doctor Klein, es bastante posterior a la muerte del genio de 's-Hertogenbosch (1527-1533).²

Partiendo de esta premisa se han evidenciado toda una serie de hechos que permiten pensar que se trate de una obra ejecutada por Hieronymus Bosch o, en su defecto, la copia

más cercana a un original perdido: es la más antigua de las cuatro versiones conocidas, su calidad técnica es superior que la de las otras tres, iconográfica e iconológicamente es la más rica, las reflectografías confirman que es la única que presenta varios *pentimenti* y, además, está documentada acompañando los restos fúnebres de quien fue su propietaria, doña Mencía de Mendoza, virreina de Valencia y gran conocedora del arte flamenco³, en la Capilla Real del Convento de los Dominicos de Valencia desde 1554, proveniente de su castillo de Aiora.

Nada puede hacer sombra a tan atractiva hipótesis que va cogiendo fuerza⁴, mas las incógnitas de este tríptico no recaen solo en su tabla central.

Resulta necesario un estudio sobre las tablas laterales que acompañan esta magnífica pintura que trate de extraer toda la información que éstas nos pueden aportar a lo ya conocido sobre la producción de Hieronymus Bosch.

Lo primero a remarcar es que estas tablas no fueron ejecutadas por las mismas manos que realizaron la tabla central. El peso y volumetría de sus figuras es diferente al de la tabla central, siendo mucho más llenas. Los estudios de Pilar Ineba confirman una ejecución diferente, con mayor calidad en la tabla central y un dibujo subyacente diferente tal y como se aprecia en las reflectografías: mientras que el dibujo subyacente de *La coronación de espinas* presenta un predominio de medio seco, las pinturas laterales muestran el uso de medio húmedo⁵.

La primera pregunta a realizarse es quien pintó la obra. Se trata de una pregunta sin

¹ KLEIN, Peter, 2003, pp. 4-6.

² VERMET, Bernard, 2005, p. 88.

³ Estuvo casada en primeras nupcias con Henri III de Nassau, dueño del *Jardín de las Delicias*, hoy en el Museo Nacional del Prado. Residió en Flandes cumpliendo funciones de embajadora para Carlos V entre 1530-1533 y 1535-1538. Gran mecenas artística, siempre mostró un interés especial por el arte flamenco, encargando obras a artistas como Jan Gossaert, Jan Cornelisz, Vermeyen, Jan Scorel, Maarten van Heemskerck o Simon Bening; poseyó distintas obras atribuidas a Bosch, pudiendo encontrarse algunas originales entre éstas.

⁴ Véase: BORRÁS ESPINOSA, Marc, 2015. BORRÁS ESPINOSA, Marc, 2015, pp. 27-41.

⁵ INEBA, Pilar, 2003, pp. 58-59.

respuesta, al igual que ocurre con la tabla central, más el examen de estas tablas permite vislumbrar valiosos elementos de estudios.

Pero antes son necesarias ciertas observaciones respecto a la tabla central. La dendrocronología no es una ciencia que permita saber cuándo se realizó una obra, pero nos permite obtener una fecha límite a partir de la cual se realizó, teniendo de forma casi exacta el momento de la tala del árbol⁶ y sumándole el tiempo medio habitual de secado. Esto nos facilita la fecha de ejecución aproximada de la tabla central, la cual sería hecha poco antes de la muerte de Bosch o poco después, pudiendo ser tanto obra suya, de su taller, una obra por él comenzada y concluida por alguno de sus ayudantes, una copia primeriza (la más cercana a un original perdido).

Nos facilitan estas lecturas los grandes caracteres góticos formando la inconfundible rúbrica de Bosch. Tan solo seis de las obras canónicas del genio flamenco presentan esta firma, siendo difícil dilucidar el motivo de porqué fueron signadas. En ocasiones puede justificarse por el deseo de mostrarse el mismo como donante o como artífice de cara a la comunidad, como ocurre con su *San Juan en Patmos*, hoy en el Staatliche Museen zu Berlin (Gemäldegalerie) de la capital de Alemania, pues esta pieza es parte de un retablo atomizado que albergaba la capilla de la cofradía de Nuestra Señora⁷, en la actual catedral de San Juan de 's-Hertogenbosch, de la cual Bosch era cofrade; realmente es un misterio porque la firmó, a pesar de ser la hipótesis expuesto muy plausible.

Conviene entonces tratar de dar sentido a la firma de la tabla valenciana: podría ser que la realizara el mismo artista por un motivo desconocido como ocurre con sus otras seis obras rubricadas o, en el caso de que la obra no la eje-

cutase él, cumpliría la función de atestiguar que se trata de una copia.

En el mundo flamenco del siglo XV y XVI la idea de copia no posee las cualidades peyorativas de hoy en día. La copia era una forma de reproducir de forma veraz una obra de un artista reconocido, podría decirse incluso de honrarle. En cualquier caso, siempre y cuando no fuese ejecutada por Bosch, hay que entender esta rúbrica como una forma de advertir al espectador que se encuentra ante una fidedigna reproducción de un original del maestro de Flandes, a menos que se tratara de una obra sin relación alguna con Bosch, ejecutada por un buen artista con ojo comercial que creara la obra con fines lucrativos.

Ya Felipe de Guevara advertía de que muchos trataron de hacer pasar como obras de Bosch cuadros con su firma, algunos con técnicas tan ingeniosas como humear los cuadros para hacerlos pasar como antiguos, pero advierte que *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*.⁸

Debido a las fechas en que se realizó el cuadro, resulta lógico pensar que la obra, de no ser realizada por Bosch, pudo ser éste u otro de sus “discípulos” quien la ejecutase.

Hasta aquí queda claro que la obra o bien está realizada por Bosch o es una copia fidedigna de una obra suya realizada por un artista de su círculo más inmediato (algo que parece confirmar el su estudio iconológico⁹). También se ha dicho que esta obra y las tablas laterales no fueron ejecutadas por la misma mano, así que la pregunta a resolver es quien las ejecuto.

Se trata de una cuestión que seguramente jamás será respuesta, pero el estudio de estas

6 Con el fin de determinar la fecha más antigua en que pudo tener lugar la tala, es necesario añadir por lo menos 9 anillos de albura al último anillo de crecimiento encontrado en la tabla. Utilizando la media, es posible estimar la fecha de tala del roble con un margen de -2 a +4. KLEIN, Peter, 2001, p. 217.

7 KOLDEWEIJ, Jos, 2005, pp. 70-80.

8 DE GUEVARA, Felipe, 1788, pp. 42-43.

9 BORRÁS ESPINOSA, Marc, 2015.

tablas puede, cuanto menos, orientarnos sobre si se trata de un artista cercano o no a Hieronymus Bosch. Aventuro ya que su artífice tuvo que ser alguien próximo a él.

De ellas sabemos que fueron propiedad de doña Mencía de Mendoza y que fueron depositadas en la Capilla Real junto con la tabla central, por lo que se ejecutaron antes de 1554; es posible que las tablas las comprase o encargase en los años que residió en Flandes, que se las hiciera traer desde tierras flamencas una vez ya estaba instalada en Valencia o que ella las comprara junto a la tabla central, sin ser la comitente. Sobre estas tablas no existen análisis dendrocronológicos, así que es imposible acotar más su fecha de ejecución.

Ahora bien, fuese como fuere, estas tablas deben ser cercanas al hacer de Bosch; piénsese que en el caso de que fuesen un encargo de la virreina su gusto y cultura le llevarían a solicitar una obra que honrase a Bosch, no una creación de otro artista: querría que respondieran a un original. En caso contrario, es lógico pensar que quien fuese que uniese estas tablas a la central, en un periodo que oscilaría entre 1515 y 1554, respondiese al mismo deseo. Las tablas laterales no presentan rastro de haber poseído jamás dibujo alguno en su reverso, por lo que no necesariamente tendrían que haber sido diseñadas con la intención de abrirse y cerrarse, más sus dimensiones encajan con la tabla central, por lo que no hay duda que fueron realizadas exproposito para acompañar a la *Coronación de espinas*.

Si la lógica lleva a pensar que fuese quien fuese quien decidiese su creación para acompañar la tabla rubricada (la virreina de Valencia, un comitente desconocido o quizá incluso el mismo taller), éstas deberían ejercer el papel de copia, ¿es posible que sea así?

Aquí nos enfrentamos a un inconveniente, y es que, al menos a primera vista, estas obras no se corresponden con ninguna de sus obras canónicas. Es aquí donde reside su importancia respecto al conocimiento que tenemos de Bosch: estas piezas, seguramente, hacen referencia a originales hoy día perdidos o nos hablan de la

forma de honrar el arte de Bosch a partir de versiones libres.

En cualquier caso, estas copias no pueden ser totalmente fidedignas, pues lo primero que hay que tener en cuenta es la disposición rectangular en vertical de las tablas, lo cual debió llevar a una reconversión espacial de lo en ellas representado. No dejarían por esto de cumplir su función de copia, aunque son innegables las variaciones



Fig. 1.- Tabla lateral izquierda, *Prendimiento*. Anónimo, entre 1515 y 1554? Museu de Belles Arts de València. Fotografía del autor (abril de 2015).

Al contemplar el *Prendimiento*, lo primero es pensar que no se encontrará reflejo de él entre las obras canónicas, mas no es así, pues el tema del Prendimiento fue representado por Bosch en tres ocasiones como tema secundario: en la *Escena de la Pasión* del reverso del *San Juan de Patmos* del Staatliche Museen zu Berlin (Gemäldegalerie), en la tabla lateral izquierda del tríptico *Las tentaciones de San Antonio* (Museu Nacional de Arte Antiga, Lisboa) conocido como el *Prendimiento* y en un detalle del altar de la *Misa de San Gregorio* (tabla derecha) representado en el exterior del tríptico de *La adoración de los Magos* (Museo Nacional del Prado, Madrid).

La obra berlinesa presenta a Cristo rodeado por una multitud mientras un personaje levanta la espada contra otro postrado en el suelo

(quizá Simón Pedro apunto de cortar la oreja a Malco¹⁰). A los pies de éstos hay un elemento que no logro identificar debido a la escasa resolución de las imágenes de las que dispongo, pero que supongo es el mismo que presentan las otras dos obras que representan la misma escena: una lámpara de vela o mecha en forma de cofre.

La disposición de estos personajes en la pieza madrileña coincide en gran medida con la pintura de doña Mencía de Mendoza: el agresor, ubicado a la derecha del espectador, alza la espada (que más bien parece un cuchillo) sobre agredido con el brazo en alto y otro sosteniendo a su futura víctima; en medio de los dos, la caja que defiende la lumbre parece haber caído o estar a punto de hacerlo.



Fig. 2.- Detalle de la tabla derecha de la *Misa de San Gregorio*, reverso de *La Adoración de los Magos*. Hieronymus Bosch, 1485-1500. Museo Nacional del Prado, Madrid.¹¹



Fig. 3.- Detalle de la tabla lateral izquierda (*Prendimiento*), reverso de *Las tentaciones de San Antonio*. Hieronymus Bosch, c. 1501 o más tarde. Museu Nacional de Arte Antiga, Lisboa.¹²

¹⁰ Jn, 18:10.

¹¹ <<https://encontrandolalentitud.files.wordpress.com/2013/09/adoracic3b3n-de-los-reyes-magos-el-boscoverso.jpg>> (19/XI/2015).

¹² <https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/5/5d/Hieronymus_Bosch_001.jpg>(25/XI/2015)

La obra lisboeta presenta una disposición similar, solo que invertida y con la lumbre a los pies de los personajes. Es de resaltar el parecido del agresor con el de la pieza valenciana: en ambos casos se nos presenta un hombre calvo con pelo en los costados, evidenciando su avanzada edad, lo cual casa con la idea de que el episodio refleje el Evangelio de San Juan, pues Simón Pedro siempre es representado como un hombre muy maduro sin llegar pero cercano a la vejez. Esto no implica que el autor de la tabla de doña Mencía de Mendoza tomase éste detalle de la obra de Lisboa, pues como se verá más adelante, no es extraño en Bosch la repetición de modelos en sus obras, pero si lo vuelve plausible.

Iconográficamente queda claro que la tabla es cercana al repertorio bosquiano, pero nada de esto apunta necesariamente a que se trate de una copia con variaciones de una obra perdida de Bosch. Es en este punto donde se debe recordar lo antes dicho sobre la función de la copia en el mundo flamenco.

Las copia como es lógico se realizaba sobre un original, sin ser extrañas las ocasiones en que un mismo original es copiada por distintos autores. En el caso concreto de ésta tabla se conocen dos más que representan la misma escena: el *Cristo tomado cautivo* del estadounidense San Diego Museum of Art (c. 1515)¹³ y el *Arresto de Cristo* del holandés Noordbrabants Museum (c. 1530-1550).

Sin lugar a dudas la mejor de estas versiones es la norteamericana, a pesar de ser más tosca que la de Valencia. Los rostros no son tan conseguidos, especialmente el de Cristo, así como algunos colores cambian, mientras algunos detalles son suprimidos (el pendiente del personaje cuyo rostro es parcialmente cubierto por



Fig. 4.- *Cristo tomado cautivo*. Anónimo, c. 1515. San Diego Museum of Art, San Diego.¹⁴



Fig. 5.- *Arresto de Cristo*. Anónimo, c. 1530-1550. Noordbrabants Museum, 's-Hertogenbosch (Holanda).¹⁵

el cuchillo o los detalles florales del sombrero del personaje que sostiene la antorcha) y algunas vestimentas cambian (las del personaje que envaina la espada, etc.).

Por lo demás son idénticas, si obviamos su disposición: la valenciana es vertical y la estadounidense es horizontal.

La versión brabanzona es la más pobre de las tres tanto en ejecución como en detalles (el personaje situado en lo alto de la composición no posee ni decoración floral ni de ningún tipo

¹³ Según el museo. Véase: San Diego Museum of Art. En: <<http://www.sdmart.org/collections/Europe/item/1938.241>> (03/II/2016)

¹⁴ <https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/3/3c/Follower_of_Jheronimus_Bosch_023.jpg> (19/XI/2015)

¹⁵ <https://commons.wikimedia.org/wiki/Jheronimus_Bosch/School#/media/File:Bosch_follower_The_arrest_of_Christ_c._1530-1550.jpg> (19/XI/2015)

en su sombrero). A primera vista puede parecer que emule a la de Valencia por sus colores, pero un estudio de las ropas (especialmente en puños y cuellos) muestra como algunos coinciden con ésta y otros con la norteamericana.

Me resultan muy interesantes tres objetos que se repiten en las obras y que son idénticos: las dos espadas y la linterna. Es conocido el afán del artista flamenco por representar un objeto concreto, no la idea de un objeto sino uno tangible y reconocible: una copia de la realidad concreta. Las espadas, que en estas obras se asemejan a cuchillos, son idénticos en sus empuñadura (si nos fijamos en la espada que se está envainando en todas se reconocen dos bolas con una decoración floral en plata), las mismas imperfecciones (la sostenida en alto presenta una muesca), etc. En cuanto a la linterna, todas presentan el mismo número de piezas, los mismos cristales amarillentos, el mismo material de confección y el mismo color marrón. La copia exacta de estos elementos y la casi exactitud que comparten los tres cuadros manifiestan que se trata de copias fidedignas de un original común y, de ser correcta la fecha que ofrece el San Diego Museum of Art, la obra original sería cercana a 1515, por lo que con toda seguridad emulan una obra hoy perdida tomada como original de Hieronymus Bosch en fecha muy temprana: un año antes de su muerte.

Un detalle de la espada en alto quiero remarcar: la presencia de la “B” o “M” invertida tan característica de Bosch. Mucho se ha especulado sobre la razón de esta misteriosa letra, pero quizás la explicación más simple sea la correcta. Jos Koldeweij explica que la ciudad de ‘s-Hertogenbosch era conocida en la época de Bosch por la calidad de sus orfebres, destacando el trabajo de cuchillos¹⁶; cada maestro cuchillero tenía su propia marca, un monograma y quizá esta misteriosa letra solo responda a la precisión de Bosch al presentar en su pintura no la idea de un cuchillo, sino un cuchillo concre-

to. En cualquier caso la presencia de esta letra aproxima la obra a Bosch o a los seguidores que mejor le conocen, pero de ser cierta esta hipótesis situaría el original perdido en la ciudad de ‘s-Hertogenbosch antes de 1515.

Queda clara la importancia de estas puertas laterales, así como la del estudio de las copias y obras con estética bosquiana más antiguas, por su labor arqueológica, pues nos permiten vislumbrar como eran algunos de aquellos boscos hoy día desaparecidas, pues tras esta disertación queda claro que el tema del prendimiento no era ajeno a Bosch y la existencia de tres obras diferentes, idénticas en su composición y con tan pocas variaciones, realizadas en fechas tan tempranas, indican por fuerza un original común que se creía del maestro de ‘s-Hertogenbosch quizá incluso antes de su muerte.

El valor de esto es muy alto, pues nos permite ver nuevas facetas del maestro, ya que a nadie se le escapa lo extraño de esta obra comparada con el conjunto de obras canónicas conservadas y aceptadas hoy día. Aprovecho lo dicho para lanzar la última hipótesis que me permite el estudio de esta tabla: de emular realmente una obra de Bosch, la original habría manifestado la influencia que la pintura alemana tuvo sobre él, pues esta composición bebe de una pintura del Maestro de la Pasión Karlsruhe, concretamente de *La captura de Jesucristo*.

Esta obra realizada alrededor de 1450 presenta elementos que Bosch manifestó en muchas de sus pinturas, como son los adornos metálicos esféricos en la ropa de los soldados y con relación a esta obra, la parte superior derecha influyó clarísimamente al autor del original perdido (que sostengo es Bosch): se observa claramente la similitud entre Pedro Simón y Malco, las manos que tratan de apartar la espada del que será el primer papa, así como la linterna. Los volúmenes de los personajes del maestro de la Pasión de Karlsruhe, así como la disposición de los personajes, los gestos y anatomías, parecen

¹⁶ Véase: KOLDEWEIJ, Jos, 2005.

tan cercanas que se hace difícil no pensar que tengan relación con el original perdido; en conclusión: podemos advertir a través del estudio de las copias de una obra que a principios del siglo XVI se creía de Bosch (y probablemente así fuese), una influencia clara de un artista alemán concreto.

A partir de este punto lo interesante sería rastrear la historia del cuadro, donde se encontraba antes de 1516 y si por la documentación que se posee sobre Bosch éste pudo ver la obra; ello daría más fuerza o deslegitimaría el hecho de que estas obras fuesen copia o no de un “bosco”, e incluso podría ayudar a comprender que lugares visitó Bosch en sus años de formación, un total misterio pero que cuesta mucho poner en duda que existiera.



Fig. 6.- Detalle de *La captura de Jesucristo*. Maestro de la Pasión Karlsruhe, c. 1450. Wallraf-Richartz Museum, Colonia (Alemania).¹⁷



Fig. 7.- *La captura de Jesucristo*. Maestro de la Pasión Karlsruhe, c. 1450. Wallraf-Richartz Museum, Colonia (Alemania).¹⁸

La tabla lateral derecha, conocida como la *Flagelación*, presenta una iconografía inusual para este episodio. Lo primero a remarca es la ausencia de la columna, elemento iconográfico indispensable para la representación de tal acontecimiento. Así mismo, Cristo aparece no atado por las manos, sino por el torso mientras un personaje parece obligarle a andar. Los elementos de tortura, por su parte, si son propios: una vara de cañas y un látigo de varias cuerdas acabadas en metales cortantes.

¹⁷ <https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/2/23/Master_of_the_Karlsruhe_Passion_-_Arrest_of_Christ.jpeg>(23XII/2015)

¹⁸ <https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/2/23/Master_of_the_Karlsruhe_Passion_-_Arrest_of_Christ.jpeg>(23XII/2015)



Fig. 8.- Tabla lateral derecha, *Flagelación*. Anónimo, entre 1515 y 1554?. Museo de Bellas Artes de Valencia. Fotografía del autor (abril de 2015).

Por el contrario de lo que ocurre con la tabla del *Prendimiento*, no se conoce ninguna otra versión de este episodio con la misma iconografía y es necesario remarcar la irregularidad de lo representado: si se trata de la flagelación falta la columna, si se tratase de un *Ecce Homo* (lo cual daría un sentido cronológico a las tres tablas) sería necesaria la corona de espinas y el manto púrpura. Quizá podría defenderse la hipótesis de que se represente el periplo judicial de Cristo entre Anás, Caifas, Pilatos y Herodes, ya que las heridas, aunque numerosas, son superficiales, representando las vejaciones sufridas a

lo largo del camino, pero personalmente creo que es un argumento pobre. Otra opción, que cronológicamente salvaría el conjunto, es que se representase el Expolio, más de ser así, no se entiende que tan solo se representen las marcas de la flagelación, pues sería necesarias la corona de espinas o como mínimo sus marcas en la frente (existen representaciones donde estos elementos se eliminan, como la obra del Greco *El Expolio* [1577]). Sin embargo, lo más probable es que lo representado en esta tabla sea la flagelación de Cristo.

¿Es posible pensar que sea esta obra también una copia? En mi opinión no, pues parece extraño que Bosch cometiera tantos errores iconográficos, del mismo modo que no pienso que el autor de esta obra no supiera dar con una solución para introducir la columna en el caso de que copiase una obra concreta.

A mi parecer, esta obra se inspira en una composición de Bosch, lo cual unido al hecho de que sí debió existir un referente para la otra tabla, acerca su creador a la figura del maestro flamenco bien como alumno, bien como artista buen conocedor del arte del genio de 's-Hertogenbosch.

El referente de esta obra sería el *Cristo con la cruz auestas* de San Lorenzo de El Escorial.

Al enfrentar estas dos obras, a simple vista tan distintas, el observador puede apreciar como la obra escurialense sirvió de modelo o inspiración para la realización de todas las cabezas a excepción de la de Cristo.

La obra escurialense aparece por primera vez citada en las colecciones Reales de Felipe II el año 1574 y observando la imagen 8 es imposible no apreciar como la tabla valenciana se inspira en ella, emulando sus fisionomías (que no copiando). Algunos detalles incluso coinciden plenamente: el mismo número de dientes en los dos mellados, el mismo color en los dos personajes de rojo, la capucha azul en del personaje que en las dos obras estira la curda que ata a Cristo... y en ambos cuadros, el personaje calvo con pelo en los costado y barba alzan sus manos con objetos con los que flagelar a Cristo



Fig. 9.- Lado izquierdo: detalles de las cabezas de *Cristo con la cruz a cuestas*. Hieronymus Bosch, c. 1492-1498. Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, Comunidad de Madrid. Lado derecho: detalles de las cabezas de *Flagelación*. Anónimo, entre 1515 y 1554?. Museo de Bellas Artes de Valencia.¹⁹

(una cuerda en la de El Escorial y unas ramas en la de Valencia)²⁰.

La efigie de este último personaje es una de las más repetidas de toda la obra de Bosch, pues éste empleo hasta un total de cuatro veces a este hombre como modelo: como santo en el *San Juan Bautista* del Museo Lázaro Galdiano, junto a Cristo en la el *Prendimiento* de *Las tentaciones de San Antonio* del Museu Nacional de Arte Antiga de Lisboa y en la misma posición que en la obra escurialense lo encontramos en el *Cristo con la cruz a cuestas* del Kunsthistorisches Museum de Viena.

Tras todo lo expuesto queda patente el interés que para la historia del arte tienen estas puertas laterales y el estudio de las copias, ver-

siones y obras bosquianas, pues es un feudo poco trabajado que nos da pistas sobre uno de los artistas más geniales y misteriosos que ha dado la pintura. La comparativa de la tabla del *Prendimiento* con las otras dos versiones existentes y la comparativa de sus fechas nos permite, nunca afirmar, pero si dar fuerza a la hipótesis de que nos encontramos ante unas copias en buena medida fidedignas a un original de Bosch e incluso a partir de ahí comprender que algunas de sus influencias debieron venir de Alemania, como ya se sabía, pero además dando con un artista concreto del que Bosch tomo prestado un modelo iconográfico.

El estudio de la tabla de la *Flagelación*, a pesar de ser una versión totalmente libre, nos abre una nueva puerta de estudio para conocer mejor la que es sin duda una de las mejores obras del Museu de Belles Arts de València, pues al conocer la obra a partir de la que se realizó, podemos tratar de averiguar donde se ejecutó, pues no debió ser muy lejos del lugar donde se encontrara esta obra antes llegar a la Península ibérica. Por supuesto descubrir esto no nos daría una localización exacta, pero sí bastante aproximada, con lo que de situarse cerca de Amberes quedaría casi zanjada la idea más plausible: que de esta ciudad proviene la tabla y nos permitiría buscar su autor entre los distintos artistas manieristas de la primera mitad del siglo XVI.

En cualquier caso, el esmero de quien encargó estas obras en que fuesen no solo bosquianas, sino que hiciesen referencia concreta a obras de Bosch (una como copia, otra como versión libre pero con referentes claros) solo acentúa el hecho de que la tabla central era muy considerada ya en época de doña Mencía de Mendoza o incluso con anterioridad, lo cual solo se explica porque se tuviera esta *Coronación de espinas* como original, del taller realizada bajo unos bocetos dejados por el gran maestro muerto poco antes de su ejecución o como copia de un original perdido muy fidedignamente copiado por un

¹⁹ Montaje del autor: <<http://www.patrimoniacionacional.es/coleccionreales/categorias/detalles/8113/Cristo%20con%20la%20cruz%20a%20cuestas/341>> (07/V/2015) y fotografías del autor (abril de 2015).

²⁰ Véase: BORRÁS ESPINOSA, Marc, 2015.

gran artista muy sincero en su trabajo, quizá incluso ese misterioso discípulo del que nos habló Felipe de Guevara.

BIBLIOGRAFÍA

- ALMIRANTE, Julián; GÓMEZ FRECHINA, José; INEBA, Pilar. *Hieronymus Bosch. El tríptico de la Pasión. Obra recuperada del trimestre*. Valencia: Ed. Museu de Belles Arts de València, agosto 1998.
- BENITO DOMÉNECH, Fernando; GÓMEZ FRECHINA, José. *Pintura Europea del Museo de Bellas Artes de Valencia*. Valencia: Ed. Museu de Belles Arts de València, 2002.
- BENITO DOMÉNECH, Fernando; GÓMEZ FRECHINA, José. *La clave flamenca en los primitivos valencianos*. València: Ed. Generalitat Valenciana, 2001.
- BERMEJO, Elisa. *La pintura de los primitivos flamencos en España. Vol. I*. Madrid: Ed. Instituto Diego Velázquez Consejo Superior de Investigaciones Científicas (CSIC), 1982.
- BORRÁS ESPINOSA, Marc. “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”. En: «<http://diposit.ub.edu/dspace/handle/2445/69281>» (12-III-2016).
- BORRÁS ESPINOSA, Marc Borrás. “Sobre la posible autoría del Bosco de la tabla central del tríptico de «Los Improperios» del Museu de Belles Arts de València”. *Archivo de arte valenciano*, 2015, nº 96, pp. 27-41.
- 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.
- 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.
- GARCÍA PÉREZ, Noelia. *Mencía de Mendoza (1508-1554)*. Madrid: Ediciones del Orto (Biblioteca de Mujeres), 2004.
- HIDALGO GAYAR, Juan. “Doña Mencía de Mendoza y su residencia en el Palacio Real en Valencia”. *Archivo Español de Arte*, gener-febrer 2011, nº LXXXIV., pp. 80-89.
- ILSINK, Matthijs; KOLDEWEIJ, Jos; SPRONK, Ron. *Hieronymus Bosch, Painter and Draughtsman. Catalogue Raisonné*. Holanda: Mercatorfonds, 2016.
- ILSINK, Matthijs; KOLDEWEIJ, Jos; *Hieronymus Bosch, visions of genius*. Holanda: Mercatorfonds, 2016.
- INEBA, Pilar. “The Triptych of insults attributed to El Bosco. A technical study”. En: Verougstraete, H. (dir.); Van Schoute, R. (dir.). *Jérôme Bosch et son entourage et autres études (le dessin sous-jacent et la technologie dans la peinture)* Leuven-Paris- Duedley: Ed. Utigerterij Peeters, 2003, pp. 58-63.
- KARLE ESTEPEPE, Jan. “Mencía de Mendoza et ses relations avec Erasme, Gilles de Busleyden et Jean-Louis Vives”, *Scrinium Erasmianum*, 1969, vol. II., pp. 450-506.
- KLEIN, Peter. “Análisis dendrocronológico de las pinturas sobre tabla de El Bosco y algunos de sus seguidores”. En: Garrido, C. (coor.); Van Schoute, R. (coor.). *El Bosco en el Museo del Prado (Estudio técnico)*. España: Ed. Museo del Prado/Aldeasa, 2001, pp. 215-227.
- KLEIN, Peter. “Dendrochronological analyses of some paintings by H. Bosch and his followers”. En: Verougstraete, H. (dir.); Van Schoute, R. (dir.). *Jérôme Bosch et son entourage et autres études (le dessin sous-jacent et la technologie dans la peinture)* Leuven-Paris- Duedley: Ed. Utigerterij Peeters, 2003, pp. 4-6.
- KOLDEWEIJ, Jos; VANDERBROECK, Paul; VERMET, Bernard. *Hieronymus Bosch El Bosco (Obra complete)*. España: Ediciones Polígrafa, 2005.
- SEBASTIÁN LÓPEZ, Santiago. “La originalidad iconográfica de la «Coronación de espinas» del Bosco”. *Ars Longa*, València 1990, nº 1., pp. 49-56.
- VV.AA. *La Biblia*. Madrid. Ed: San Pablo, 1988.