

Nuevas reflexiones sobre las pinturas de Michiel Coxcie en las colecciones reales de Patrimonio Nacional*

New Considerations on the Paintings of Michiel Coxcie in the Royal Collections of Patrimonio Nacional

Carmen García-Frías Checa¹

Conservadora de Patrimonio Nacional

Resumen: Patrimonio Nacional conserva uno de los repertorios más completos de pinturas de Coxcie, repartidas entre el Monasterio de El Escorial, Galería de las Colecciones Reales y Monasterio de las Descalzas Reales de Madrid. A excepción del *Cristo camino del Calvario*, el resto del conjunto está imbuido por el peculiar academicismo romanista de los años de madurez del artista de la década de los 50, en los que el artista consigue una perfecta integración de la lección aprendida en Italia al gusto flamenco. La restauración de las piezas durante las dos últimas décadas ha permitido aclarar algunos interrogantes sobre el estado físico de las piezas, así como determinar nuevas fuentes de inspiración para sus composiciones y su influencia sobre otros artistas.

Palabras clave: Coxcie; Escorial; Descalzas Reales; Galería Colecciones Reales; Carlos V; Felipe II; restauración en tabla.

Abstract: Patrimonio Nacional preserves one of the most complete catalogues of paintings by Coxcie, distributed between the Monastery of the Escorial, Gallery of the Royal Collections and Monastery of the Descalzas Reales of Madrid. Except for *Christ on the way to Calvary*, the entire collection is imbued with the peculiar Romanist academicism of the artist's mature years from the 50s, in which the artist achieves a perfect integration of the lesson learned in Italy to the Flemish taste. The restoration

* Mi agradecimiento a la directora del Instituto Moll, Ana Diéguez, por invitarme a participar en este emotivo encuentro para recordar la memoria de nuestro querido profesor y amigo Matías Díaz Padrón, a quien me unía una relación especial. Él fue mi director de tesina y quien me encauzó a dirigir mis estudios sobre El Escorial, al que he dedicado gran parte de mi vida profesional. Su enorme conocimiento de la pintura flamenca le permitió descubrir una nueva versión del *Cristo con la cruz auestas* de Coxcie en Madrid: Matías Díaz Padrón, "Una tabla desconocida de Michel Coxcie en la Universidad Complutense *El Camino al Calvario*", *Academia*, 63, (1986), pp. 97-104.

¹  <http://orcid.org/0000-0002-5708-1695>

of all the pieces during the last two decades has made it possible to clarify some questions about the physical state of the pieces, as well as determine new sources of inspiration for their compositions.

Keywords: Coxcie; Escorial; Descalzas Reales; Royal Collections Gallery; Charles V; Philip II of Spain; restore in table



Desde las primeras aportaciones a la producción de Michiel Coxcie (Malinas, 1499-Amberes, 1592) en España: los artículos de Álvarez Cabanas de 1934 o el fundamental de Ollero de 1975, o el Congreso Internacional por el V aniversario de la muerte del pintor celebrado en 1992², se ha avanzado mucho en la configuración de su personalidad artística. Gracias al catálogo de la exposición monográfica celebrada en Leuven en 2013, o a las investigaciones de Diéguez o Pérez de Tudela³, han salido a la luz nuevas precisiones sobre la producción del artista en nuestro país, así como se han identificado obras inéditas y descubierto procedencias. Patrimonio Nacional ha abordado en estas dos últimas décadas la restauración de todas las pinturas de Coxcie de sus colecciones, lo que ha permitido profundizar en el conocimiento de dichas piezas, tanto desde el punto de vista documental como técnico, así como extraer algunas reflexiones relevantes sobre este importante pintor al servicio de la Casa de Austria.

Michiel Coxcie fue uno de los pintores flamencos más significativos del siglo XVI, como bien lo muestra el gran éxito de su obra entre una variada clientela europea⁴. Ello fue posible gracias a la creación de un estilo propio, en el que se combinaban a la perfección el lenguaje grandioso de los grandes maestros del Renacimiento italiano: Leonardo, Rafael o Miguel Ángel, con la tradición pictórica flamenca aprendida en Bruselas a través de su maestro Bernard van Orley⁵. A la vez, introdujo en gran parte de sus obras unos fondos de arquitecturas, con esculturas y relieves, o ruinas, que demuestran su

² Andrés Álvarez Cabanas, "Michel Coxcie en El Escorial", *Religión y cultura*, XXVI, año VII, (1934), pp. 225-234; Jacobo Ollero Butler, "Miguel Coxcie y su obra en España", *Archivo Español de Arte*, 190-191, (1975), pp. 165-198; *Michiel Coxcie, pictor regis (1499-1592). Internationaal colloquium, Mechelen, 1992*, ed. Raphael de Smedt, (Malinas: Cercle Archéologique, Littéraire et Artistique de Malines, 1993).

³ *Michiel Coxcie (1499-1592) and the Giants of his Age*, ed. Koenraad Jonckheere (Leuven: M-Museum, London-Turnhout: Harvey Miller Publishers, 2013); Ana Diéguez Rodríguez, "Precisiones a la historia documental de las copias de Michiel Coxcie del *Descendimiento* de Roger van der Weyden en las colecciones reales", *Quintana*, 9, (2010), pp. 105-117; Almudena Pérez de Tudela, "Michiel Coxcie, pintor de corte", en *Michiel Coxcie (1499-1592) and the Giants*, pp. 100-115.

⁴ Como el duque Christoph de Württemberg, quien encargó a Coxcie en 1568 una serie del Génesis, hoy en el Kunsthistorisches Museum de Viena, de la que se conserva el cartón correspondiente a la escena *El embarque en el Arca de Noé* en las colecciones de Patrimonio Nacional (n.º inv. PN10007058), gracias a su compra por Alfonso XIII al anticuario de Munich, Klostermann, en 1930. Renilde Vervoort, "Die verschollen geglaubten Tapissereien von Herzog Christoph von Württemberg (+1568)", *Jahrbuch des Kunsthistorischen Museum*, Wien, 2, (2001), pp. 85-103; Concha Herrero, "Le carton de L'entrée des animaux dans l'arche de Noé et les tapisseries de L'Histoire de Noé de la collection royale d'Espagne", en *Le Martyre de saint Paul: renaissance d'un chef-d'œuvre de papier*, dir. Bérengère De Laveleye y Cecilia Paredes, (Bruselas: Musée de la Ville de Bruxelles, 2019), pp. 405-432.

⁵ Karel van Mander, *Le vite degli illustri pittori fiamminghi, olandesi e tedeschi* (Roma: Apeiron Editori, 2000), p. 263.

conocimiento directo de la antigüedad clásica⁶, en especial, tras su estancia en Roma entre 1530 y 1539⁷.

A su vuelta de Roma en 1539 la dinastía habsbúrgica española eligió a Coxcie como su pintor de corte en Bruselas, ya que su vocabulario tan versátil y novedoso se adaptaba a sus necesidades representativas y devocionales⁸. María de Hungría, hermana de Carlos V, fue la primera en nombrarlo su pintor de corte a partir de la muerte de su maestro Van Orley en 1541⁹, heredando algunos de sus encargos no finalizados, como los cartones para las vidrieras de la capilla del Santísimo Sacramento en la catedral de San Miguel y Santa Gúdula en Bruselas. Entre 1548 y 1549 le encargó las pinturas murales de temática mitológica para el gran salón del Palacio de Binche, a las afueras de Bruselas, para celebrar la visita del príncipe Felipe a Flandes en agosto de ese último año¹⁰. Aquí fue donde Felipe conoció la obra de Coxcie, por la que sintió pronto interés, ya que pasaría a su servicio durante su segunda estancia intermitente en los Países Bajos, cuando Carlos V y María de Hungría habían marchado a España en agosto de 1556, apareciendo en los registros como "pintor del rey de Inglaterra", por su boda con María Tudor¹¹. Entre 1554 y 1559 encargó a Coxcie la copia del *Descendimiento* de Rogier van der Weyden, que había visto en directo en agosto de 1549 en la capilla del Palacio de Binche¹², así como la copia del *Políptico de San Bavón* de Gante de Jan y Hubert Van Eyck (1556-1558)¹³, cuyas creaciones acabarán viniendo a la corte española.

Cuando Felipe II vuelve definitivamente a España en 1559, continúa con el encargo de obras a Coxcie, a la vez que heredaba las traídas por María de Hungría y adquiriría las que Carlos V dejaba a su muerte en su retiro de Yuste, ambos en 1558. Su postura en contra de la polémica de las imágenes, surgida por la revuelta iconoclasta iniciada en 1566 en los Países Bajos, le hará configurarse como el gran pintor nórdico de la Contrarreforma¹⁴, aunque su lenguaje artístico anterior era ya conforme a los acuerdos de Trento. Esto

⁶ Ollero "Miguel Coxcie", p. 167.

⁷ Giorgio Vasari, *Les vies des meilleurs peintres, sculpteurs et architectes* (Arles: Thesaurus, 2005), Libro X, p. 176.

⁸ Ollero, "Miguel Coxcie"; Víctor Fernández Soriano, "Michel Coxcie, pintor grato a la casa de Habsburgo", *Archivo Español de Arte*, 322, (2008), pp. 191-196; Raphael de Smedt, "La réception de Michel Coxcie en Espagne", *Revue belge d'archéologie et d'histoire de l'art*, 79, (2010), pp. 71-83; Pérez de Tudela, "Michiel Coxcie", pp. 100-103.

⁹ Pérez de Tudela, "Michiel Coxcie", p. 100, considera que Coxcie entró en torno a 1540 al servicio de Carlos V, por la reclamación de honorarios realizada en 1587 a Alejandro Farnesio desde ese año.

¹⁰ Además, realizó para dicha sala el cuadro de *Tántalo*, encargado previamente a Tiziano junto al resto de los condenados o *Furias*. Miguel Falomir, *Las Furias. Alegoría política y desafío artístico* (Madrid: Museo Nacional del Prado, 2014), pp. 31-33.

¹¹ Pérez de Tudela, "Michiel Coxcie", p. 103.

¹² Presidirá la capilla del Palacio Real de El Pardo, quizás desde que el original fue a El Escorial en 1566. Desde 1857 es propiedad del Museo Nacional del Prado (n.º inv. P001893), en depósito en El Escorial. Diéguez, "Precisiones"; Laura Alba, "El Descendimiento de Rogier van der Weyden. Aspectos técnicos de sus copias más fieles", en *Rogier van der Weyden y España*, ed. Lorne Campbell y José Juan Pérez Preciado, (Madrid: Museo Nacional del Prado, 2016), pp. 142-153; pp. 146-147.

¹³ Ver nota 5. La copia del Políptico sirvió de retablo de la capilla del Alcázar de Madrid desde 1561 hasta que fue desmembrado en 1661: Véronique Gerard, "Los sitios de devoción en el Alcázar de Madrid: capilla y oratorios", *Archivo Español de Arte*, 221, (1983), pp. 275-283; p. 280. Actualmente conservado en diferentes instituciones.

¹⁴ Fernández Soriano, "Miguel Coxcie"; Koenraad Jonckheere, "First Painter of the Counter-Reformation", en *Michiel Coxcie (1499-1592) and the Giants*, pp. 116-137.

será clave para que sus obras, salvo las copias de primitivos flamencos ya mencionadas, tengan como destino el Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, donde siguen estando y de donde proceden la mayor parte de las pinturas de Coxcie existentes en España¹⁵. Las fuentes documentales no ayudan a desvelar en qué momento exacto llegaron estas pinturas a las colecciones reales, aunque sí se cuenta con el dato exacto de su llegada oficial a El Escorial. Lo que no hay duda es que algunas de ellas estaban ya antes presentes en España. A pesar de su fama, Coxcie nunca vino a trabajar de forma presencial a las obras reales, aunque oportunidades tuvo¹⁶, como cuando fue recomendado en 1578 por el cardenal Granvela para pintar el retablo mayor de la Basílica escurialense¹⁷.

1. Pinturas de la colección de Carlos V

Entre las pinturas traídas por Carlos V de Bruselas, cuando vino a su retiro de Yuste en 1556, había cuatro pinturas devocionales de Coxcie¹⁸. Además de un *Cristo con la cruz auestas* y una *Dolorosa*¹⁹, que hacían pareja con otros dos de idéntico tema de Tiziano, había una *Crucifixión*, hoy no localizada²⁰, que acompañaba como remate a otro *Cristo con la cruz auestas* de gran tamaño y muchas figuras, situándose en el lado de la epístola del presbiterio de la iglesia de Yuste²¹. El primer *Cristo camino del Calvario* de menor tamaño se viene identificando con la versión en solitario de hacia 1555 y de parecido tamaño, firmada por el artista, que conserva el Prado (n.º inv. P002641),²² cuyo modelo está claramente basado en Sebastiano del Piombo, con quien coincidió en la capilla de santa Bárbara en la iglesia de Santa María

¹⁵ Para las pinturas destinadas a El Escorial, hoy en otras colecciones: *San Pedro en lágrimas* del Museo de Bellas Artes de Valencia, el *Tributo de la Moneda* del Museo de Pontevedra, o la *Lamentación* de la iglesia de San Ginés de Madrid; o las que quedan todavía por identificar: Ollero, "Miguel Coxcie", pp. 184-197; Fernando Benito, "San Pedro", en *Pintura europea en colecciones valencianas*, ed. Fernando Benito, (Valencia: Museo de Bellas Artes, 1999), pp. 42-43; Pérez de Tudela, "Michiel Coxcie", pp. 109-110; Ana Diéguez Rodríguez, "Más precisiones sobre algunas obras de Michael Coxcie en España: La lamentación sobre lienzo de El Escorial y la Resurrección de Cristo del Antiguo Convento de los Agustinos de Medina del Campo (Valladolid)", *Libros de la Corte*, 14, 9, (2017), pp. 122-136 (doi: <https://doi.org/10.15366/lc2017.9.14.002>); y M^a Ángeles Tilve Jar, "El Tributo al César de Michiel Coxcie en el Museo de Pontevedra", (En web: <https://museo.depo.gal/es/-/coneces-o-tributo-o-cesar>; consultado el 15/01/2016), pp. 1-9.

¹⁶ Pérez de Tudela, "Michiel Coxcie", p. 104.

¹⁷ "Cartas de d. Juan de Zúñiga, embajador de Felipe II en Roma", *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, VII, (1877), pp. 301-302. Como gran admirador de Coxcie, Granvela debió ayudar a Felipe II a conseguir obras del pintor, especialmente entre 1559 y 1564. Alfonso Rodríguez Gutiérrez de Ceballos, "El cardenal Granvela, gestor y mentor artístico de Felipe", en *Felipe II y las artes*, (Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 2000), pp. 149-159.

¹⁸ M^a Dolores Mármol, "Inventario de los bienes muebles que quedaron de Carlos V en Yuste", *Cuadernos de Arte y Arqueología*, X, 19, (2001), p. 34.

¹⁹ Felipe II las envió a El Escorial con la "Entrega primera" de 1574, fol. 209. Archivo General de Palacio (en adelante AGP), Patronatos, San Lorenzo, cajas 82 y 83. Libro n.º 1 y Entregas. Transcripción en *Los Libros de entregas de Felipe II a El Escorial*, dir. Fernando Checa Cremades, (Madrid: Patrimonio Nacional, Gracel Asociados, 2013), p. 215. Se documentan por última vez en el "Inventario del Real Sitio de San Lorenzo" de 1838, n. 1, en AGP, Sección Administrativa, Leg. 773.

²⁰ La única *Crucifixión* localizada en España es la monumental de la Catedral de Valladolid, posiblemente la mencionada por Van Mander, *Le vite*, p. 264, como procedente de la Iglesia de Nuestra Señora en Alseberg, que adquirió Granvela para el rey a través del marchante bruselés Thomas Werry. Ollero, "Miguel Coxcie", p. 191.

²¹ Véase nota 18.

²² Ollero, "Miguel Coxcie", pp. 187-188.



Fig. 1. Michiel Coxcie, *Cristo con la cruz auestas*, ca. 1530. Madrid, Galería de las Colecciones Reales, (n.º inv. PN10010189) © Patrimonio Nacional.

dell'Anima en Roma. Mientras que el segundo *Cristo* fue la única obra que permaneció por orden de Felipe II en Yuste, junto al cuerpo de Carlos V²³, incluso después de llevados sus restos a El Escorial, pasando a quedar instalada en el otro lado del presbiterio, tras el montaje del nuevo retablo mayor con la copia de la *Gloria* de Tiziano encargada por Felipe II a Antonio de Segura en 1580. El cronista jerónimo fray Luis de Santa María nos lo describe hacia 1620 como el retablo principal de la recién reorganizada sacristía, indicando que fue un regalo de María de Hungría a su hermano Carlos²⁴. Tras las muchas vicisitudes acontecidas en el monasterio extremeño se pierde su rastro, hasta que en 1848 la obra ingresa en el Palacio Real de Madrid por su compra por Isabel II al marqués de Salamanca (inv. n.º PN10010189), hoy en la Galería de las Colecciones Reales²⁵ (Fig. 1). Existe una copia exacta de esta composición atribuida a Wilhelm Wach (1787-1845),

²³ Véase nota 18.

²⁴ Luis de Santa María, *A la Cassa y Monasterio ymperial de St. Hrmo. De Yuste (1620-1629)*, (Madrid: Fundación Caja Madrid, 2000), p. 697; y Ángel Perla, "Una vista al monasterio de San Jerónimo de Yuste", en *El monasterio de Yuste*, dir. Fernando Checa, (Madrid: Fundación Caja Madrid, 2008), pp. 47, 53 y 54.

²⁵ El primero en identificarla con la perteneciente a Carlos V fue Martín González. Juan José Martín González, "El Palacio de Carlos V en Yuste", *Archivo Español de Arte*, 91, (1950), pp. 237-238.

que se encuentra en el museo alcantarino del Santuario de San Pedro de Alcántara, a las afueras de Arenas de San Pedro (Ávila), cuya capilla real fue finalizada bajo el patrocinio de Carlos III en 1775. La copia de buena calidad es, sin duda, de a partir de finales del siglo XVIII, lo que nos obliga a pensar que el original debía haber pasado tras la desamortización de Yuste a alguna colección importante.

Es el único cuadro de Patrimonio Nacional que no está ligado históricamente a El Escorial, y posiblemente sea la obra más temprana hasta ahora conocida de Coxcie en España, ya que todo indica a que sea anterior a su estancia en Roma a partir de 1530²⁶. El artista todavía recurre a la famosa composición grabada de Martin Schongauer, aunque reinterpretándola de forma novedosa mediante la reducción del número de personajes y adaptándola al formato vertical, como también había hecho Rafael al plasmar su *Pasmo de Sicilia*. El estudio anatómico de uno de los ladrones es buena muestra de las inquietudes del pintor por las nuevas tendencias italianas, mientras que las fisonomías de los personajes nos remiten a los maestros flamencos del siglo XV, al igual que el tratamiento tan preciso de las formaciones rocosas y calavera de primer término²⁷.

Su soporte de madera de roble de unas dimensiones considerables (207,2 x 143,3 cm.) está formado por tres paneles de anchuras diferentes: 42,5, 80,5 y 20,3 cm., ensamblados a unión viva²⁸. Durante la restauración llevada a cabo en 2013, se pudo constatar que la capa de preparación blanca de carbonato cálcico no es muy gruesa y está perfectamente lijada, mientras que la capa de imprimación grasa de color claro lleva encima una veladura a base de tierras que deja transparentar la de preparación, con lo que se suele conseguir un efecto de mayor luminosidad. Las capas de color son tan finas, que en ocasiones se transparenta el dibujo preparatorio en los colores claros, y generalmente se utiliza para delimitar contornos y marcar campos, no apreciándose arrepentimientos.

2. Pinturas de la colección de Felipe II

Entre las obras heredadas en 1558 de su tía María de Hungría, que llegaron a El Escorial en 1574, se encontraba el *David y Goliat* de Coxcie (n.º inv. PN10014584; óleo sobre tabla, 141 x 112,5 cm.)²⁹. Es una obra excepcional

²⁶ Carmen García-Frías, "Cristo con la cruz a cuestas de Michiel Coxcie", en *Carlos V en Yuste: Muerte y gloria eterna*, ed. Carmen García-Frías, (Monasterio de Yuste: Patrimonio Nacional, 2008), pp. 246-247, nº 17.

²⁷ Ollero, "Miguel Coxcie", pp. 184-187.

²⁸ Las espigas de refuerzo que aparecen en varias zonas debieron ser colocadas cuando se rebajó la tabla a unos 5,5 mm. para anclar el engatillado, con idea de corregir el alabeo cóncavo que todavía presenta. Dicho engatillado debió realizarse en una fecha anterior a su compra en 1848, ya que la etiqueta de dicha adquisición está pegada por encima de esa estructura. Este rebaje tan excesivo de la tabla ha provocado una fragilidad innecesaria, produciendo unas microfisuras a lo largo de su superficie pictórica, que, aunque son apenas perceptibles, resultan irreversibles.

²⁹ Inventario de María de Hungría, 1558, fol. 154v., transcripción en Fernando Checa, *Los inventarios de Carlos V y la familia imperial*, (Madrid: Fernando Villaverde Ediciones. 2010), p. 2914; y "Entrega primera", 1574, fols. 198-199. AGP, Patronatos, San Lorenzo, cajas 82 y 83. Transcripción en *Libros de entregas*, p. 212, y al margen se indica su ubicación "en la Sacristía".

de los años 40, muy cercana en el tiempo a la excepcional *Santa Parentela* de la abadía benedictina austríaca de Kremsmünster. Su composición basada en la escena del mismo tema de Rafael, grabada por Marcantonio Raimondi, trajo consigo que en el asiento de la "Entrega" a El Escorial se considerara "de mano de Rafael de Urbina"³⁰, aunque Sigüenza acertadamente la retorna a Coxcie, calificándola de "tan buen colorido, perspectiva y movimiento que la tendrán por de hombre valiente"³¹. La potente anatomía de Goliat y el profundo escorzo de ambas figuras son prácticamente idénticos a Rafael, aunque la versión de Coxcie resulta más serena, a pesar de que ha elegido el momento de atravesar la garganta de Goliat. Falomir ve un reflejo del rostro de *Ticio* de Tiziano en Goliat³², ya que Coxcie conoció el original cuando participó en las decoraciones del palacio de Binche por encargo de María de Hungría (1548-1549), aunque la factura es mucho más precisa y prieta. El magnífico paisaje ambiental está dentro de la tradición eyckiana, con esa precisión técnica por desarrollar la vegetación y las formaciones rocosas.

A su buen estado de conservación ha ayudado su larga permanencia dentro de El Escorial, en la sacristía desde época fundacional, y en la Iglesia Vieja, a partir de la reordenación de la colección por Velázquez a partir de 1656³³, ya que reúnen las condiciones óptimas para ello. Quizás los traslados de ida y vuelta al exconvento madrileño del Rosario durante la invasión napoleónica³⁴, provocaron alguna alteración al ensamble de los cuatro tableros verticales de roble que componen su soporte, ya que bajo las bandas de lino que protegen las uniones a arista viva de los mismos, se observan colas de milano de madera de pino incrustadas en alguna restauración anterior³⁵.

En 1574 también llegaron a El Escorial dos lienzos con un *Descendimiento* y una *Santa Cecilia*³⁶, que Felipe II había comprado a Coxcie en 1569 a través del tercer duque de Alba que estaba en aquel momento de gobernador de los Países Bajos (1567-1573)³⁷. El *Descendimiento* continuó en El Escorial hasta su desaparición tras la invasión napoleónica y en ocasiones se ha confundido con la copia realizada por Coxcie sobre tabla del original de Van der Weyden, cuando ésta estuvo en la capilla de El Pardo hasta el siglo XVIII³⁸. Como indican Pérez de Tudela y Diéguez, posiblemente pueda identificarse por su soporte sobre lienzo y por sus medidas: "7 pies y medio de alto x 8 de ancho", con la *Lamentación sobre el cuerpo de Cristo muerto*, firmada por Coxcie, que desde hace unos años figura en la capilla del Santísimo Cristo de la re-

³⁰ Ollero, "Miguel Coxcie", p. 178.

³¹ José de Sigüenza, *La fundación del Monasterio de San Lorenzo El Real*, (Madrid: Turner, 1988), p. 375.

³² Falomir, *Las Furias*, pp. 75-76.

³³ Sigüenza, *La fundación*, p. 375; Francisco de los Santos, *Descripción breve del Monasterio de San Lorenzo el Real del Escorial*, (Madrid: Imprenta Real, 1657), fol. 56r.

³⁴ *Imventario principiado en el Depósito del Rosario de las Pinturas en el existentes el día 23 de julio de 1813*. AGP, Reinados, Fernando VII, Caja 357, exp. 5, n. 235.

³⁵ Durante la última intervención se han acoplado a la forma de los paneles de diferente grosor, entre 5 a 12 mm., dos travesaños horizontales flotantes, lo que supone un refuerzo, que permite la libertad de movimiento.

³⁶ "Entrega primera", 1574, fols. 197 y 208, respectivamente. AGP, Patronatos, San Lorenzo, cajas 82 y 83. Transcripción en *Libros de entregas*, pp. 212 y 215, respectivamente.

³⁷ Duquesa de Berwick y de Alba, *Documentos escogidos del Archivo de la Casa de Alba*, (Madrid: Manuel Tello, 1891), p. 168.

³⁸ Diéguez, "Precisiones", pp. 110-111.



Fig. 2a. Michiel Coxcie, *Santa Cecilia*, ca. 1550. Madrid, Monasterio de las Descalzas Reales, (n.º inv. PN00621366)
© Patrimonio Nacional.

dención de la iglesia madrileña de San Ginés³⁹. Mientras que la *Santa Cecilia* es la firmada por el pintor: "MICHAEL DE COXSYEN ME FECIT", que hoy se encuentra en el Prado (n.º inv. P001467).

La otra versión de *Santa Cecilia* del monasterio de las Descalzas Reales de Madrid (n.º inv. PN00621366; Óleo sobre tabla, 98 x 112 cm.) (Fig. 2a), puede considerarse la "príncipeps" de todas ellas, situándose en los años de madurez de su producción en la década de los 50, por la conexión tan directa de los ángeles cantores que escuchan atentamente el motete que interpreta la santa con los que conforman el coro angélico que canta a la Virgen en la copia que Coxcie realiza entre 1556 y 1559 del *Políptico de San Bavón*⁴⁰. Su pertenencia a las Descalzas permite proponer su vinculación a la colección de su fundadora, la hermana pequeña de Felipe II, Juana de Austria, quien mostraba un gusto paralelo al del rey, pero no aparece en su testamentaria de 1574⁴¹, por lo que no se puede confirmar quién fue su comitente. Además de ser en tabla y de una década anterior, se diferencia de la del Prado, en su formato apaisado y en presentar un ángel más, sin olvidar la factura más precisa y un colorido menos vistoso. Pero el brillo de las joyas, la transparen-

³⁹ Pérez de Tudela, "Michiel Coxcie", p. 104; Diéguez Rodríguez, "Más precisiones", 123-125.

⁴⁰ Ollero, "Miguel Coxcie", p. 176.

⁴¹ Almudena Pérez de Tudela, *Los inventarios de doña Juana de Austria, princesa de Portugal (1535-1573)*, (Jaén: Universidad de Jaén, 2017).



Fig. 2b. Michiel Coxcie, *Santa Cecilia*, ca. 1550, imagen radiográfica. Madrid, Monasterio de las Descalzas Reales, (n.º inv. PN00621366) © Patrimonio Nacional.

cia de los velos de la santa o los detalles de las partituras revelan el alto grado de virtuosismo técnico que alcanza Coxcie en esos años 50, a la vez que incluye de fondo una bella arquitectura clasicista con pilastras de falso mármol en los típicos tonos del autor. La otra versión del Musée des Beaux-Arts de Lieja, quizás la que era propiedad de Pedro Pablo Rubens⁴², es también en vertical, aunque con solo dos cantores, y con una factura más cercana a la del Prado.

La *Santa Cecilia* presenta la particularidad, como también lo hacía la copia del *Descendimiento*, de presentar la disposición de los tableros en horizontal, lo que la hace ser más frágil. En esta ocasión son cuatro paneles de diferente altura y de unos 15 mm de grosor, habiéndose despegado los dos inferiores en algún momento, porque hay restos de adhesivo en su unión y estucos nuevos. En la imagen radiográfica (Fig. 2b) no se aprecian espigas de refuerzo en las uniones, que son a arista viva. Pero sí se vislumbran algunos cambios de composición, como en el atuendo de la santa que tenía un mayor escote y unas mangas más cortas, y bajo la cinta que sujeta el joyel de su tocado hay una tiara de perlas; y el ángel del fondo a la izquierda presentaba una postura más erguida y separada del grupo. En la imagen reflectográfica de

⁴² Jeffrey M. Muller, *Rubens: The Artists as Collector*, (New Jersey: Princeton University Press, 1989), p. 130, cat. 204.



Fig. 3. Michiel Coxcie, *El nacimiento de Cristo*, ca. 1554. El Escorial, Real Monasterio de San Lorenzo, (n.º inv. PN10014583). © Patrimonio Nacional.

infrarrojos, se ven unas líneas finas bien definidas con un medio seco para precisar los contornos y los plegados, así como las arquitecturas del fondo. Se aprecian muy bien los perfiles de modificación de las facciones y del hombro izquierdo del ángel del fondo, así como de los finos pliegues de su manga y del rayado para su sombreado.

En la "Entrega" de 1584⁴³, se recibe el tríptico de la *Adoración de los Magos* de Coxcie⁴⁴, junto a la mayor parte de las pinturas para los altares de la basílica escurialense. Aunque en el asiento del documento se indica que era de "buena mano", su descripción hace imposible no reconocer las dos alas laterales del tríptico con la *Anunciación* y el *Nacimiento*⁴⁵. Sus medidas descomunales – "quatro varas y dos tercias de alto y de ancho cerrado dos baras"- y su montaje en un importante retablo con "peana de madera dorada y negra con un letrero de dos renglones de letras doradas, y en lo alto con arquitrave, friso, cornixa y frontispicio", hacen pensar en una procedencia de algún altar flamenco, salvado de las revueltas iconoclastas, más que en un encargo para uno de los altares escurialenses. Su estructura retablística hacía complicada su ubicación, por lo que muy pronto el tríptico se separa y las tres tablas se exhiben sueltas, como así aparecen descritas por primera vez por Santos en 1657: "Unas tablas de la adoración de los Reyes, y otras dos Pinturas del Nacimiento, y de la Anunciación, Antiguas, Flamencas"⁴⁶, en la recién creada sacristía del Panteón de Reyes, que fue la primera pieza redecorada con pinturas por Velázquez por orden de Felipe IV. Como indicó Ximénez casi un siglo después, las pinturas de esta sala tuvieron que redistribuirse en otros lugares, "advirtiéndose podían

⁴³ En esta "Entrega Cuarta" de 1584, fol. 102. AGP, Patronatos, San Lorenzo, cajas 82 y 83. Transcripción en *Libros de entregas*, p. 318, también llega: "Otro lienzo al ollio de la muerte de Abel con Dios Padre en lo alto y Cayn que va huyendo con lexos. Tiene de alto vara y tercia y de ancho poco mas de una vara", que por descripción y soporte coincide con la versión del Prado (inv. n.º P001518), pero es de mayor tamaño y pertenece a la colección del IX Almirante de Castilla en 1647, pasando a la colección real a través de Isabel Farnesio.

⁴⁴ Ollero, "Miguel Coxcie", pp. 182-183.

⁴⁵ "Entrega Cuarta" de 1584, fols. 103-104. AGP, Patronatos, San Lorenzo, cajas 82 y 83. Transcripción en *Libros de entregas*, p. 318.

⁴⁶ Santos, *Descripción*, 1657, fol. 142r.

deslustrarse, y perderse con la humedad"⁴⁷, y ya en 1667 se describen las dos alas en la capilla del Colegio escurialense, flanqueando el retablo que acogía en su interior el *Cristo crucificado* de Gian Lorenzo Bernini⁴⁸. Pero la *Adoración de los Magos* no vuelve a citarse en las fuentes escurialenses, y dados los antecedentes de la sala, seguramente se echó a perder. Su composición debió ser parecida a la realizada en grisalla en el reverso de la parte inferior del ala derecha del tríptico de la *Vida de la Virgen* de hacia 1550 del Prado (inv. n.º P001468), ya que la versión posterior del mismo tema de 1581 para un retablo de la catedral de Santa María Mayor en Funchal (Madeira) es prácticamente idéntica a ésta⁴⁹. Tras su paso por el exconvento del Rosario durante la invasión napoleónica⁵⁰, las dos tablas de la *Anunciación* y el *Nacimiento* regresaron a los lados del altar de la capilla del Colegio⁵¹, para pasar a lucirse en la "celda prioral baja", a partir de Poleró (1857), quien sería el primero en atribuirles a Coxcie⁵².

El ala izquierda con la *Anunciación* (n.º inv. PN10014582; Óleo sobre tabla, 263 x 62,7 cm.) es una copia casi literal del original de Tiziano, que Felipe II había destinado a la capilla del Palacio Real de Aranjuez⁵³, y que tuvo una gran difusión gracias al grabado de Giovanni Jacopo Caraglio. El cadorino incluyó las columnas de Hércules, el emblema de Carlos V, porque fue un regalo que el pintor hizo al emperador. La composición tuvo que adaptarse al formato más estrecho del ala, produciéndose diversos cambios, como la transformación del ángel superior de Tiziano en el arcángel del de Coxcie para convertirlo en el mensajero que entrega el ramo de azucenas a la Virgen, la cual es prácticamente idéntica a la del cadorino; o la reducción de los ángeles a tres, pero interpretados de igual forma; o el cambio de la inscripción del "PLUS ULTRA" por el del "AVE GRATIA PLENA", acorde con el tema; o la disposición del libro sobre una pequeña mesa, abierto por el episodio relacionado con su prima Isabel y la concepción de un hijo. En su reverso figura pintado en grisalla Santiago el Mayor de cuerpo entero, que aparece con sus atributos de peregrino: el capelo, la concha y el bastón, simulando ser una escultura sobre una peana con la inscripción "S. IACOBUS. MA", y lleva al frente a modo de relieve una escena de Santiago matamoros.

Mientras que la tabla derecha con el *Nacimiento de Cristo* (n.º inv. PN10014583; Óleo sobre tabla, 260 x 61 cm.), (Fig. 3) es una adaptación re-

⁴⁷ Andrés Ximénez, *Descripción del Real Monasterio de San Lorenzo del Escorial*, (Madrid; Imprenta de Antonio Marín, 1764), p. 370.

⁴⁸ Francisco de los Santos, *Descripción breve del Monasterio de San Lorenzo el Real del Escorial*, (Madrid: Imprenta Real, 1667), fol. 94v.

⁴⁹ Vitor Serrão, "La peinture maniériste portugaise entre la Flandre et Rome, 1550-1620", en *Fiamminghi a Roma 1508-1608*, dir. Nicole Dacos, (Roma: Bolletino d'arte, 1997), p. 272; Didier Martens e Isabel Santa Clara, "Exotisme flamand mitigé à Madère: les huit Coxcie de la cathédrale de Funchal", *Handelingen Koninklijke Kring voor Oudheidkunde, Letteren en Kunst van Mechelen*, (2012), pp. 71-113.

⁵⁰ *Imbentario principiado*, n. 179. Están perfectamente descritas, incluso con las figuras representadas en sus reversos.

⁵¹ Damián Bermejo, *Descripción artística del Real Monasterio de S. Lorenzo del Escorial y sus preciosidades después de la invasión francesa*, (Madrid: Imp. Rosa Sanz, 1820), p. 313.

⁵² Vicente Poleró, *Catálogo de los cuadros del Real Monasterio de San Lorenzo llamado de El Escorial*, (Madrid: Imp. Tejado, 1857), pp. 104-105, n. 416 y 418.

⁵³ Carmen García-Frías, "Una obra perdida de Tiziano: *La Anunciación* de la antigua capilla del Palacio de Aranjuez", *Reales Sitios*, 159, (2004), pp. 74-77.



Fig. 4. Michiel Coxcie, *La expulsión de san Joaquín*, 1552. El Escorial, Real Monasterio de San Lorenzo, (n.º inv. PN10034992). © Patrimonio Nacional.

ducida a formato vertical de la *Natividad mística* de Rafael de 1519-1520, que se conoce a través del cartón de Gianfrancesco Penni del Museo del Louvre, Département des Arts Graphiques (n.º inv. 3460), para el tapiz con dicho tema de la serie para la *Scuola Nuova* (1524-1531), hoy en la Pinacoteca Vaticana. Es probable que Tommaso Vincidor, el ayudante de Rafael enviado a Bruselas para supervisar la ejecución de los tapices bajo cartones de Rafael encargados por León X, pintara una versión de esta *Natividad* en Flandes, porque Coxcie no es el único artista flamenco que lo reproduce de forma tan exacta. Se copian la actitud tan particular de la madre y del hijo, o de san José tan respetuoso, mientras el pastor, que señala con la diestra a Jesús, cambia de posición para estar detrás y otros pastores ocupan otros lugares. El grupo celestial de ángeles que sobrevuela la escena con esas particulares posturas en escorzo es idéntico, aunque reducido a cuatro, al que aparece en la *Adoración de los pastores* grabada en 1553 por Giorgio Ghisi sobre composición del Bronzino de la Real Biblioteca de Bélgica de Bruselas.



Fig. 5. Michiel Coxcie, *La alegoría de la redención*, 1552. El Escorial, Real Monasterio de San Lorenzo, (n.º inv. PN10034992). © Patrimonio Nacional.

En el reverso aparece en grisalla un san Juan Evangelista con el cáliz emponzoñado y con la inscripción "S. IOHANNES. EVA". Aunque muy condicionada por estar pintada la tabla por ambas caras, la radiografía ha desvelado que Coxcie pintó anteriormente otro personaje vestido de militar romano, con loriga y casco, sosteniendo un halcón y una lanza, y con la inscripción "S. JULIANUS"⁵⁴. Este letrero permitió aseverar durante la restauración llevada a cabo en 2006, que posiblemente fuera san Julián el hospitalario, patrón de los peregrinos y los barqueros, que suele representarse de esta forma. La escena de la peana vendría a refrendarlo, ya que aparece un cazador con perros persiguiendo a dos ciervos, uno con una cruz en su cornamenta, aludiendo al venado que predijo al santo que mataría accidentalmente a sus padres. San Julián tiene su parangón con Santiago en la ruta jacobea de la zona franco-flamenca, pero en España es poco conocido, lo que explicaría el cambio iconográfico por san Juan evangelista, tan ligado a la tradición monárquica española desde época me-

⁵⁴ Esta noticia ya la dio a conocer Pérez de Tudela, "Michiel Coxcie", p. 106.



Fig. 6. Michiel Coxcie, *La alegoría de la redención*, 1552, imagen reflectográfica. El Escorial, Real Monasterio de San Lorenzo, (n.º inv. PN10034992). © Patrimonio Nacional.

dieval. Esta es la razón de que esta figura sea tan ajena al estilo de Coxcie, ya que posiblemente debió realizarla algún pintor escurialense a su llegada al monasterio y cuya decisión de cambio quizás pueda deberse a Felipe II.

Esta amalgama de influencias presentes en estas dos alas era propia del estilo de Coxcie, y la virtuosidad técnica de los pormenores y la gama cromática son claramente de su época álgida de finales de los años 50, pudiendo poner la fecha de 1553 del grabado como un *terminus ante quem* para las mismas. El soporte de ambas tablas ha sido también muy cuidado, al ser de un solo panel de 5 mm de grosor, lo que unido a su gran altura ha provocado algunas grietas, siendo especialmente relevante la que presenta la *Anunciación* en su parte superior, que está sujeta de antiguo con tres colas de milano, encastradas y encoladas, en la parte de su reverso con Santiago⁵⁵.

⁵⁵ Francisco Vicente, restaurador del Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, debió ser el que realizó la intervención, ya que ambas tablas aparecen citadas en su "Memoria de pinturas restauradas" con el fin de formar "un pequeño Museo en las Salas Capitulares" del monasterio, que presentó en 1887 al Sr. Intendente de la Casa Real. La razón estriba en ese sistema de refuerzo con colas de milano para la unión de las tablas, que es idéntico al que se empleó en el *Tríptico de San Felipe* de Coxcie, obra que también se menciona en la citada "Memoria" del restaurador. AGP, Sección Administrativa, Legajo 1187, exp. 10.

En 1586 se registra en El Escorial el *Tríptico de la vida de la Virgen* del Prado (n.ºs inv. P001468 a P001470)⁵⁶, obra excepcional de la época madura de Coxcie, con múltiples recuerdos de artistas consagrados y dentro de escenografías arquitectónicas clasicistas. Según Karel van Mander era una obra excelente realizada por encargo de la cofradía de Nuestra Señora para la catedral de san Miguel y santa Gúdula en Bruselas, vendiéndose “muy caro en España” durante las revueltas iconoclastas (1566-1578)⁵⁷. Pero no indica que lo comprara directamente Felipe II, por lo que debió haber algún intermediario.

El segundo retablo en llegar en 1586 es el gigantesco *Díptico de la Redención* de 1552 (n.º inv. PN10014588; óleo sobre tabla de roble, 285 x 197,5 cm.), cuyas grandes tablas son descritas en el asiento de entrega, conformando juntas un curioso conjunto, “guarnecido con molduras doradas”, de claro significado contrarreformista. En el documento de entrega figura como una “pintura antigua y buena”, cuando el panel fijo que haría de ala interior con un *Asunto místico* está firmado y fechado en 1552: “MICHAEL COXIEN. FACIEBAT. ANNO Mº. Vº. LII”. Dicha escena está resuelta en una composición triangular, en cuyos vértices se sitúan las imágenes sedentes de los padres de la Virgen, san Joaquín y santa Ana, y arriba la Virgen entronizada con el Niño, cuyo papel de madre queda reforzado por la inscripción que reza bajo sus pies: “BEATA VIRGO QUAE COELI REGEM GENUIT” (Beata Virgen que dio a luz al rey de los cielos). La otra tabla pintada por ambas caras (n.º inv. PN10034992, óleo sobre tabla de roble, 282 x 197 cm.), que haría de ala exterior, presenta en su interior nuevamente a san Joaquín en el episodio de cuando los sumos sacerdotes le echaron del templo por su esterilidad (Fig. 4), saliendo enérgicamente en una actitud de dolor y vergüenza. Un lisiado pidiendo limosna y varias mujeres y niños sentados sobre las escaleras con la ofrenda de las palomas son testigos de la expulsión. Al fondo, se ve la figura diminuta de Joaquín en su retiro, implorando al cielo con sus ovejas en el campo; y en un plano más cercano, la escena del abrazo de Joaquín y Ana en la Puerta Dorada, a modo de un arco de triunfo. En su otra cara, que quedaba al exterior del díptico cuando éste se cerraba, acoge la *Alegoría de la Redención* (Fig. 5), de un hondo valor teológico y como fin del programa iconográfico. Cristo se presenta como Salvador del mundo, ya resucitado y triunfante, con su cuerpo immaculado, con tan sólo las llagas, sirviéndose de la herida del costado, que señala con su diestra, y de la cruz, situada a sus pies, para ofrecer al Padre el motivo de su sacrificio por la redención de la humanidad. El mundo se representa por un gran globo terráqueo, sobre el que se asienta la cruz, cuyo INRI (*Iesus Nazarenus Rex Iudaeorum*) va en las cuatro lenguas, según las normas más ortodoxas. Arriba la figura anciana de Dios Padre y la paloma del Espíritu Santo aceptan con su gesto la petición del Hijo, conformando una Santísima Trinidad. A la derecha de Cristo, la Virgen, en posición postrada, actúa como intercesora entre la humanidad y Dios Padre. Pero tras su última restauración en 2019

⁵⁶ “Entrega Quinta” de 1586, fols. 78-79. AGP, Patronatos, San Lorenzo, cajas 82 y 83. Transcripción en Libros de entregas, p. 354.

⁵⁷ Van Mander, *Le vite*, p. 264.

se ha descubierto su nueva faceta de lactante, lo que vendría a reforzar su papel como madre. En la reflectografía infrarroja se pudo descubrir que el pecho de la Virgen estaba originalmente desnudo, y que una mano intrépida lo había tapado con un velo púdico (Fig. 6), tergiversando el significado de su iconografía, a la vez que también se había cubierto el cuello y parte de su hombro con un burdo mechón de pelo. Durante la limpieza, los repintes oleosos pudieron eliminarse con facilidad y salieron a la luz unas gotas transparentes de leche alrededor de su pezón. Coxcie ha logrado con ello vincular muy estrechamente la maternidad divina de María con la Santísima Trinidad, muy en la línea de la importancia dada durante la Contrarreforma a la veneración de la Virgen, que era rechazada por los protestantes. Por su disposición en la escena, María, como madre de Cristo, se relaciona con el Padre y del mismo modo con el Espíritu Santo, por obra del cual concibe al Hijo.

Esta peculiar representación de la Trinidad, de la que se separa la figura de Cristo para situarla frente a la Virgen, servirá de referencia a Alonso Sánchez Coello para crear la parte celestial de su complicada composición para la *Alegoría mística con San Sebastián, San Bernardo y San Francisco* de 1582 del museo del Prado (n.º inv. P002861; Fig. 7)⁵⁸, encargada para una de las capillas de san Jerónimo el Real por Francisca de Vargas, viuda de Clemente Gaitán de Vargas (+1577), que fue secretario de Felipe II en el Consejo de Italia. Aunque se entregó en El Escorial en 1586, el díptico de Coxcie fechado en 1552 debía estar ya en España, porque la dependencia del artista valenciano con la composición del flamenco es total, incluso la disposición de la Virgen con la mano en el pecho y la de Cristo mirando a Dios Padre son muy parecidas.

El díptico se desmontó muy pronto para conformar cada tabla los altares enfrentados más cercanos al presbiterio de la basílica de El Escorial en los deambulatorios del coro, donde han permanecido buena parte de su historia. El *Asunto Místico*, en el llamado "oratorio de damas", que cae justo encima de la capilla de santa Ana, hasta que se desmontó en los años 60 del siglo XX para llevarlo al museo de pintura escurialense. Mientras que la *Alegoría de la Redención*, cuyo reverso con san Joaquín ha hecho en algunos momentos de su historia como altar del aula de moral, se ha desmontado en estos últimos años para su restauración y formará parte del nuevo museo de pintura de El Escorial. La "Relación de Ajuda" de hacia 1650 describe por primera vez el *San Joaquín* como altar de dicha capilla⁵⁹, aunque posiblemente debió estar allí desde época de fundación. Poco tiempo duró su exhibición, ya que el padre Santos en 1657 ya no lo describe⁶⁰, al quedar oculto por la segunda versión del *Santo Entierro* de Tiziano, hoy en el Prado (inv. n.º P000441), que se co-

⁵⁸ Actualmente en depósito en la iglesia de san Jerónimo el Real de Madrid.

⁵⁹ Fernando Bouza, "Pinturas y pintores en San Lorenzo El Real antes de la intervención de Velázquez. Una descripción escurialense en la Biblioteca de Ajuda de Lisboa" (H. 1650), *Reales Sitios*, 143, (2000), pp. 64-75: pp. 67, 70 y 74.

⁶⁰ Santos, *Descripción*, 1657, fol. 71v.



Fig. 7. Alonso Sánchez Coello, *La alegoría mística con san Sebastián, san Bernardo y san Francisco*, 1582. Madrid, Museo Nacional del Prado, (n.º inv. P002861). © Patrimonio Nacional.

locó en época de Felipe IV tras su llegada a El Escorial⁶¹, situándose por encima la *Aparición de Cristo resucitado a su Madre* de Paolo Veronese (n.º inv. PN10014715)⁶². Este montaje no impedía que el reverso con la *Alegoría de la Redención* siguiera mostrándose en los tránsitos del Coro. Así continuó todo hasta inicios del siglo XIX⁶³, ya que el *Santo Entierro* de Tiziano pasó a formar parte del Real Museo de Pinturas y Esculturas en 1819, y un año después Bermejo daba cuenta de cómo el *San Joaquín* presidía el Aula de Moral⁶⁴. Esta circunstancia de haber permanecido siglo y medio oculta bajo el *Santo Entierro*, explicaría que afluyeran sobre la superficie pictórica del *San Joaquín* unos microorganismos del tipo hongos, que han dejado pigmentaciones irreversibles

⁶¹ Esta versión había pertenecido a la colección del secretario de Felipe II y en 1585 ingresó en la colección real, siendo mencionada en 1626 por Cassiano dal Pozzo en la capilla del Palacio de Aranjuez.

⁶² Santos, *Descripción*, 1657, fol. 72v.

⁶³ Ximénez, *Descripción*, p. 118; Antonio Ponz, *Viaje de España* (1788), (Madrid: Aguilar, 1988), p. 405.

⁶⁴ Bermejo, *Descripción*, p. 106.



Fig. 8. Michiel Coxcie, *La expulsión de san Joaquín*, 1552, imagen reflectográfica. El Escorial, Real Monasterio de San Lorenzo (n.º inv. PN10034992). © Patrimonio Nacional.

en forma de motas circulares, siendo más visibles en los colores claros y en las lacas. La magnífica reintegración llevada a cabo durante esta última restauración ha permitido igualar toda esa increíble combinación de ricos colores.

Cuando el díptico estaba abierto, se veían las dos escenas con San Joaquín, pero no existe una línea de horizonte que las ponga en conexión. Aunque estilísticamente ambas están relacionadas por la monumentalidad de las arquitecturas clásicas, que sirven de marco a las escenas, y por la grandiosidad de las figuras, que recuerdan a Sebastiano del Piombo y hacen de estas obras uno de los conjuntos más extraordinarios del repertorio escorialense de Coxcie. La amalgama de alusiones a los grandes maestros son claves para su increíble resultado. La distribución triangular de los personajes del *Asunto místico* recuerda a la escena de santa Bárbara presentando la Santísima Trinidad al cardenal Enchevoirt, que Coxcie pintó al fresco en la capilla de santa Bárbara de la iglesia de Santa Maria dell'Anima

de Roma (1531-1534), que previamente había diseñado del Piombo⁶⁵. Para el grupo de la Virgen y el Niño, Coxcie parece inspirarse en la *Madonna de Foligno* de Rafael; y la enorme matrona de santa Ana está claramente basada en la Dolorosa de la *Piedad* de Del Piombo para la iglesia de san Francisco de Viterbo de 1516, hoy en el Museo Cívico de esa ciudad. El lisiado de la *Expulsión de san Joaquín* recuerda a las figuras de las escaleras de la *Presentación de la Virgen* de Baldassarre Peruzzi de los años 20 para la iglesia de Santa María della Pace, y es un modelo que Coxcie repetirá después, en 1589, en la *Circuncisión* de la catedral de san Rumoldo o san Rombaut de Malinas, hoy en la capilla del *Santo Sacramento* de la catedral de san Miguel y santa Gúdula de Bruselas. Tampoco se olvidan los recuerdos a la Antigüedad clásica con la inclusión de bajorrelieves en las dos escenas de san Joaquín. En el pódium que sirve de trono a la Virgen del *Asunto místico*, se hace referencia a la *Expulsión del paraíso* como origen del pecado original de la humanidad, condenada a la espera de su redención, que llegará con la resurrección de Cristo; y en la de *San Joaquín* figuran en un pedestal, tras el lisiado, una Victoria alada, escribiendo sobre una estela, quizás la musa de la historia, Clío, sacada de una versión atribuida a Rafael y que grabó Marcantonio Raimondi; y como frontal de altar, un bello pavo real con las alas desplegadas.

En la *Alegoría de la Redención*, las tipologías son las propias de las obras de Coxcie, así como la mezcla de influencias. La figura de fuerte musculatura de Cristo es muy similar a la que utilizará en las versiones de *Cristo resucitado* del *Tríptico Morillon* del Museo M de Lovaina y del Museo de Douai (n.º inv. 2824)⁶⁶, o en la del *San Juan Bautista* de la capilla lateral del sagrario de la catedral de Granada⁶⁷. Todas ellas remiten a la escultura de mármol de *Cristo resucitado* de Miguel Ángel para *Santa María sopra Minerva*, que, en definitiva, era otro Cristo redentor, basado en la estatuaria romana. Sin embargo, el rostro está sacado de los modelos de Cristo de Tiziano, que Coxcie pudo extraer del *Noli me tangere* encargado al cadorino en 1553 por María de Hungría⁶⁸, que estuvo en Bruselas y de cuya escena hoy sólo se conserva la figura de menos de medio cuerpo del Salvador, hoy en el Prado (n.º inv. P000442). La Virgen lactante de la *Alegoría de la Redención* es prácticamente idéntica a la figura de María con la mano en el pecho que aparece junto a Cristo y san Juan Bautista en la *Deesis con san Pablo y santa Catalina de Alejandría*, atribuida a Giulio Romano, bajo invención de Rafael, que fue grabada por Marcantonio Raimondi hacia 1520-1530. El coro de ángeles que rodea a Dios Padre recuerda en su disposición y ademanes al que aparece en torno a María en la tabla central del tríptico de la *Vida de la Virgen* del Prado, que, en realidad, es un detalle que ha tomado de Rafael de

⁶⁵ Nicole Dacos, "Michel Coxcie. Peinture à fresque et imitation de Raphaël", en *Les peintres belges à Rome au XVIIe siècle*, (Bruselas: L'Institut historique belge de Rome, Bruselas, I, 1964), pp. 23-30.

⁶⁶ Dado a conocer por Dacos en 1993. Nicole Dacos, "Michiel Coxcie et les romanistes. A propos de quelques inédits", en *Michel Coxcie, pictor regis (1499-1592)*, (Malinas: International colloquium, 1993), pp. 55-92 (esp. p. 75).

⁶⁷ Descubierta por Japón en 2019. Rafael Japón, "Un desconocido 'San Juan Bautista' de Michiel Coxcie en el Sagrario de la Catedral de Granada", *Philostrato. Revista de Historia y Arte*, (2019), pp. 98-110.

⁶⁸ Ollero, "Miguel Coxcie", pp. 170-171.

los múltiples ejemplos de ángeles que pintó junto a las Sibilas en la capilla Chigi de la iglesia de Santa Maria della Pace.

Los soportes de ambas tablas son de madera de roble⁶⁹, compuestos por siete tableros verticales de distinto ancho⁷⁰. El sistema de unión sólo es perceptible en su canto inferior, y es a base de un machihembrado, cuyo perfecto comportamiento sin alabeos ha contado con la ayuda imprescindible de ese monumental marco de factura escurialense, que es idéntico al que presentan todas las pinturas de los altares laterales de la Basílica, realizados su mayoría en último tercio del siglo XVI por Gilles de Bouillon y su taller. En una intervención no conocida, la otra tabla del *Asunto místico*, que no conserva su marco original, se engatilló con seis travesaños encolados y atornillados en sentido horizontal, y la unión de uno de sus paneles se reforzó con espigas. La capa de preparación blanca de estas dos tablas es muy fina, ya que con luz rasante se hace visible el relieve de la veta de la madera en toda la obra, y la imprimación es de color gris.

La imagen reflectográfica de la *Expulsión de san Joaquín del templo* es muy interesante (Fig. 8), ya que se han podido detectar algunos arrepentimientos, siendo los más significativos el muñón del tullido que cambia de posición o el paño blanco sobre los hombros de san Joaquín, que finalmente acabó cubierto por el manto rojo. El dibujo subyacente de esta escena puede apreciarse a simple vista en las zonas más claras, viéndose diversas líneas transversales y paralelas hechas posiblemente con un medio fluido. Tras la limpieza han salido los colores originales del atuendo de san Joaquín o de la Virgen, con unos increíbles malvas para la túnica, rojo para las bocamangas, azul para el manto y un velo transparente muy sutil le cubre el pelo.

En 1586 se registra la llegada a El Escorial del tríptico del *Martirio de San Felipe* de hacia 1554 (n.º inv. PN10014587), (Fig. 9)⁷¹. Es uno de los primeros en que Coxcie utiliza la fórmula tradicional de desplegar tres escenas pintadas de un santo, con su martirio en el centro, y que será tan frecuente en su producción, sobre todo a partir de la reconciliación entre las provincias meridionales de los Países Bajos y España. Su iconografía, en honor al santo patrono del rey⁷², permite pensar en un encargo personal de Felipe, o si no, de otro comitente para regalárselo. La lectura de las escenas empezaría en el ala derecha, con el apóstol predicando el evangelio a la multitud, para continuar en el ala izquierda, donde Felipe es obligado por los soldados roma-

⁶⁹ En 1813 en el *Razón de los quadros... que se han imbentariado en el Combenito del Rosario por la comisión de la Rl. Academia de Sn. Fernando ... y todo se ha trasladado a dha. Rl. Academia. 1813*. AGP, Reinados, Fernando VII, Caja 357, exp. 2, núm. 60 y 62 y en ambos casos, se indica que "se tienen que restaurar".

⁷⁰ Los tableros varían desde unos 23,2 a unos 29,5 cm., pero la tabla pintada por las dos caras presenta además una fisura vertical en su centro, que se confunde con otra nueva unión. El grosor de la tabla es tan fino, entre 15 a 18 mm. en su centro, que cualquier movimiento inadecuado pudo provocar esta fractura accidental, ya que si hubiera tenido una caída mostraría otros daños colaterales. Quizás pudo efectuarse durante la restauración llevada a cabo en 1971 en el Palacio Real de Madrid, de la que únicamente consta su traslado. AGP, Archivo Delegación de El Escorial, 1971, exp. 8, Caja 409/1/1.

⁷¹ (Óleo sobre tabla, 222 x 342 cm [abierto con marco]; 194 x 100 cm [escena central], y 194 x 175 cm [alas laterales]). "Entrega Quinta" de 1586, fols. 79-80. AGP, Patronatos, San Lorenzo, cajas 82 y 83. Transcripción en Libros de entregas, p. 354, no se atribuye a ningún autor.

⁷² Ollero, "Miguel Coxcie", pp. 177-178.



Fig. 9. Michiel Coxcie, *El martirio de san Felipe*, ca. 1554. El Escorial, Real Monasterio de San Lorenzo, (n.º inv. PN10014587). © Patrimonio Nacional.

nos a adorar una estatua de Marte, de la que sale un dragón, que, según la *Leyenda Dorada*, mató y enfermó a personas con su aliento venenoso, siendo salvadas por el apóstol. Arriba el apóstol es arrestado para ser conducido a su martirio, desarrollado en el centro, donde seis sayones le están apedreando, mientras un soldado sujeta la cesta con las piedras.

Las escenas central y derecha se desarrollan en unos marcos de paisaje de signo eyckiano de gran interés, mientras la de la izquierda se escenifica en un foro clásico, que haría las veces del ágora de Estiria, donde estuvo predicando. Las tres escenas introducen figuras contorsionadas de extremada sofisticación, junto a otras de medio cuerpo en primer plano, que la convierten en la pieza más manierista de todas las existentes en la colección escurialense. Pero a la vez el lenguaje gesticular es bastante contenido, a pesar de que algunos rostros resultan caricaturescos. En el reverso de los paneles laterales aparecen pintadas en grisalla las figuras de san Felipe y san Andrés, patrón de la orden del Toisón de Oro, de la que el rey fue Gran Maestre, en el interior de unos nichos fingidos. Ambas están inspiradas en los evangelistas figurados como esculturas que adornan los reversos de las tablas laterales de la copia del políptico del *Cordero místico*⁷³, que Coxcie había interpretado de una forma muy italianizante para Felipe II entre 1556 y 1558.

⁷³ Bruselas, Musée des Beaux-Arts de Belgique, (n.º inv. 6697).

La tabla central está compuesta de seis tableros verticales de roble, unidos a arista viva, habiendo tenido que ser reforzada una de las juntas con cuatro colas de milano de madera de pino, así como el remate semicircular que lleva un travesaño transversal en su parte trasera. Este sistema de refuerzo es idéntico al que presentan las alas de la *Anunciación* y del *Nacimiento* de Coxcie, que también son mencionadas dentro de las actuaciones realizadas sobre determinadas pinturas de El Escorial por el restaurador Francisco Vicente en torno a 1887⁷⁴. Como suele ser lo habitual, las dos puertas laterales están realizadas en una sola pieza. En la radiografía se aprecia la estructura del soporte, las uniones y vetas de la madera, así como ligeros cambios compositivos, que apenas se aprecian en el paño de pureza de san Felipe o en el traje del personaje que le apedrea.

La Genealogía temporal de Cristo o la *Santa Parentela* fue otro de los cuadros arribados a El Escorial en 1586 (Fig. 10), como obra de "maestre Miguel", ya que no había duda de su autoría, al estar firmado en el borde del escalón inferior: "MICHEL. D. COXCIE. FE."⁷⁵. Es una bella reinterpretación simplificada de finales de los años 50, posiblemente para Felipe II, de aquella monumental versión que Coxcie realizó sobre el tema en 1540 para el tríptico para la capilla de la guilda de los lenceros en la catedral de Nuestra Señora de Amberes, que entre 1619 y 1639 fueron donadas, después de haber estado un breve tiempo en la colección de Rodolfo II, a la abadía benedictina de Kremsmünster. Las influencias leonardescas llegaron en esta tabla austríaca a sus máximas consecuencias, no sólo por el suave modelado de sus figuras, sino por el número de referencias literales del maestro florentino. Coxcie introduce en la tabla escurialense nuevas alusiones a otros artistas, como la cabeza de la anciana santa Isabel a la derecha, inspirada en la *Sibila Pérsica* de Miguel Ángel, figura muy común en sus composiciones. También la imagen del Bautista niño, con ese gesto rápido de adelantarse al Niño, está tomada de la escena del *Encuentro de las dos Sagradas Familias*, cartón para un tapiz perdido de hacia 1519, que se atribuye a Tommaso Vincidor sobre composición de Rafael, hoy en la colección del duque de Buccleuch en Boughton House en Northamptonshire.

La santa parentela fue un tema bastante popular en Flandes desde comienzos del siglo XV al difundirse la visión de santa Coleta, abadesa del convento de clarisas de Gante, a quien se le habría aparecido santa Ana con sus tres hijas, María, María Cleofás y María Salomé. Éstas dos últimas eran fruto de sus otros dos matrimonios con Cleofás, hermano del fallecido Joaquín, y con Solás o Salomas, y con los hijos de éstas. Entre los seis hijos de las hermanastras de la Virgen se encontraban algunos de los más importantes apóstoles, como Juan evangelista, Santiago el mayor y el menor, Judas Tadeo, Bernabé y Simón. El esquema iconográfico sitúa arriba a la Virgen y al Niño, junto a la abuela, santa Ana, como progenitora de una gran

⁷⁴ Ver nota 58.

⁷⁵ PN10014585, (óleo sobre tabla, 192 x 139,5 cm), "Entrega Quinta" de 1586, fol. 80. AGP, Patronatos, San Lorenzo, cajas 82 y 83. Transcripción en Libros de entregas, p. 354.



Fig. 10. Michiel Coxcie, *La Genealogía de Cristo*, ca. 1559. El Escorial, Real Monasterio de San Lorenzo (n.º inv., PN10014585). © Patrimonio Nacional.

familia, ofreciéndole una manzana a su nieto, y delante san Juanito, acompañado de su madre santa Isabel. El resto de la parentela resulta más difícil su identificación, al no contar con ningún atributo o cartela que los reconozca. Muy original resulta la figura del hombre lector de la izquierda, que aparece reconocido como el autorretrato del pintor en el asiento de la "Entrega" de 1586, lo que parece constatarse por su parecido con otros seguros del pintor, como cuando figura junto a Carlos V y Felipe II entre los caballeros cristianos en la copia de la tabla del Políptico *-Milites Christi-* (1556-1559) del Museo de Bellas Artes de Bélgica en Bruselas (inv. n.º 6697); o como san Jorge para una de las alas laterales del tríptico del santo que Coxcie realizó para la capilla de la Milicia Nueva de la Ballesta de la catedral de Amberes (1575), hoy en el Museo Real de Amberes. La observación aportada por Ollero resulta interesante, dado que dicho hombre

aparenta unos 60 años, lo que vendría a situar la obra a finales de los 50, coincidiendo con su técnica y estilo⁷⁶. La imagen de santa Ana tan joven y con ese tocado se repite en obras posteriores del pintor, como en el grupo de mujeres orantes que figuran en el ala derecha del *Tríptico Morillon* del Museum M de Lovaina.

Se menciona por primera vez en la descripción de Santos de 1667, quien la sitúa en la portería del convento y la atribuye sorprendentemente a Carlo Veronese, cuando esta obra no muestra nada de venecianismo, emparejándose con una *Magdalena a los pies de Cristo y Marta*, también de Carlo Veronese, no localizada⁷⁷. Con idéntica atribución al veneciano, pasarán ambas a la sacristía del coro en 1764⁷⁸, hasta que Ponz en 1777 la atribuya a Coxcie, cuando la describe en el claustro principal alto⁷⁹.

El soporte está formado por dos únicos tableros verticales de diferente ancho: 72,5 y 67 cm., e idéntico grosor de 7 mm., aunque existen varias grietas que dan sensación de nuevas uniones al recorrer rectilíneamente y de arriba a abajo los dichos paneles. Todo el reverso de la tabla está teñido de color negro, incluidas las tiras de estopa que protegen las uniones, con las que se intentaba controlar los movimientos de la madera ocasionados por los cambios de temperatura y humedad ambientales. En la imagen radiográfica se observa que la arquitectura era distinta, ya que dejaba mayor espacio al paisaje, así como aparecen figuras cortadas en los ángulos superiores y se asoman ropajes y un pie en el ángulo inferior derecho. Sólo existen ligeras modificaciones en rostros, manos y ropajes. La reflectografía revela un dibujo preparatorio, que se deja transparentar en los colores claros, como en los rostros, pero no aporta ningún cambio de composición.

3. Conclusiones

El análisis técnico de las obras de Coxcie en las colecciones de Patrimonio Nacional ha permitido comprobar la gran unidad estilística que presenta toda su producción a lo largo de su larga carrera artística. En los casos en que no existe documentación o noticia sobre estas pinturas para la corona española, se ha podido establecer una cronología bastante exacta, gracias a estos paralelismos técnicos. Sus creaciones artísticas y tipos humanos resultan bastante reconocibles, al igual que ocurre con la decoración arquitectónica tan frecuente en sus composiciones, con sobrios motivos escultóricos u ornamentales.

El hecho de que todas sean tablas, como suele ser lo habitual, a excepción de la *Santa Cecilia* en lienzo de El Escorial, hoy en el Museo Nacional del Prado, ha posibilitado definir que las uniones de los tableros se han hecho a arista viva, que, en ocasiones, han tenido que ser reforzadas con espigas. La

⁷⁶ Ollero, "Miguel Coxcie", pp. 178-179 y 182.

⁷⁷ Santos, *Descripción*, 1667, fol. 55r.

⁷⁸ Ximénez, *Descripción*, p. 134.

⁷⁹ Ponz, *Viaje*, p. 387, nota 1. AGP En el *Imventario principiado*, n. 234, vuelve a perder la atribución para ser considerada de "escuela florentina". Reinados, Fernando VII, Caja 357, exp. 5, N. 234

reflectografía infrarroja de cada una de las tablas permite establecer de forma más precisa el proceso creativo de las mismas, así como conocer el carácter tan exquisito de su dibujo subyacente, que a veces se adivina también a través de su estado pictórico. Los análisis de pigmentos de algunas tablas nos desvelan que el aparejamiento de las tablas se hizo con la típica capa de creta, lo que indicaría que fueron construidas, preparadas y pintadas en Flandes.



Fuentes documentales:

Madrid, Archivo General de Palacio (AGP)

Archivo Delegación de El Escorial, 1971, exp. 8, Caja 409/1/1.

Patronatos, San Lorenzo, cajas 82 y 83.

“Entrega primera”, 1574, fols. 197, 198-199, 208 y 209.

“Entrega Cuarta”, 1584, fols. 102, 103-104.

“Entrega Quinta”, 1586, fols. 78, 79 y 80.

Reinados, Fernando VII, Caja 357, Exp. 2, núms. 60 y 62.

Razón de los quadros... que se han imbentariado en el Combenito del Rosario por la comisión de la Rl. Academia de Sn. Fernando ... y todo se ha trasladado a dha. Rl. Academia. 1813.

Reinados, Fernando VII, Caja 357, Exp. 5, n. 235.

Imbentario principiado en el Depósito del Rosario de las Pinturas en el existentes el día 23 de julio de 1813.

Sección Administrativa, Leg. 773.

Inventario del Real Sitio de San Lorenzo de 1838, n. 1.

Sección Administrativa, Legajo 1187, Exp. 10.

Francisco Vicente, “Memoria de pinturas restauradas al sr. intendente de la Casa Real” 1887.

Bibliografía:

Alba 2016: Laura Alba, “El Descendimiento de Rogier van der Weyden. Aspectos técnicos de sus copias más fieles”, en *Roger van der Weyden y España*, ed. Lorne Campbell y José Juan Pérez Preciado, (Madrid: Museo Nacional del Prado, 2016), pp. 142-153.

Álvarez Cabanas 1934: Andrés Álvarez Cabanas, “Michel Coxcie en El Escorial”, *Religión y cultura*, XXVI, año VII, (1934), pp. 225-234.

Benito 1999: Fernando Benito, “San Pedro”, en *Pintura europea en colecciones valencianas*, ed. Fernando Benito, (Valencia, Museo de Bellas Artes, 1999), pp. 42-43.

Bermejo 1820: Damián Bermejo, *Descripción artística del Real Monasterio de S. Lorenzo del Escorial y sus preciosidades después de la invasión francesa*, (Madrid: Imp. Rosa Sanz, 1820).

Berwick y Alba 1891: Duquesa de Berwick y de Alba, *Documentos escogidos del Archivo de la Casa de Alba*, (Madrid: Manuel Tello, 1891).

Bouza 2000: Fernando Bouza, "Pinturas y pintores en San Lorenzo El Real antes de la intervención de Velázquez. Una descripción escurialense en la Biblioteca de Ajuda de Lisboa" (H. 1650), *Reales Sitios*, 143, (2000), pp. 64-75: pp. 67, 70 y 74.

Cartas 1877: "Cartas de d. Juan de Zúñiga, embajador de Felipe II en Roma", *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, VII, (1877), pp. 301-302.

Checa Cremades 2010: Fernando Checa, *Los inventarios de Carlos V y la familia imperial*, (Madrid: Fernando Villaverde Ediciones. 2010), pp. 89-834.

Dacos 1964: Nicole Dacos, "Michel Coxcie. Peinture à fresque et imitation de Raphaël", en *Les peintres belges à Rome au XVIe siècle*, (Bruselas: L'Institut historique belge de Rome, Bruselas, I, 1964), pp. 23-30.

Dacos 1993: Nicole Dacos, "Michiel Coxcie et les romanistes. A propos de quelques inédits", en *Michel Coxcie, pictor regis (1499-1592)*, (Malinas: International colloquium, 1993), pp. 55-92.

Díaz Padrón 1986: Matías Díaz Padrón, "Una tabla desconocida de Michel Coxcie en la Universidad Complutense *El Camino al Calvario*", *Academia*, 63, (1986), pp. 97-104.

Diéguez Rodríguez 2010: Ana Diéguez Rodríguez, "Precisiones a la historia documental de las copias de Michiel Coxcie del *Descendimiento* de Roger van der Weyden en las colecciones reales", *Quintana*, 9, (2010), pp. 105-117.

Diéguez Rodríguez 2017: Ana Diéguez Rodríguez, "Más precisiones sobre algunas obras de Michael Coxcie en España: La lamentación sobre lienzo de El Escorial y la Resurrección de Cristo del Antiguo Convento de los Agustinos de Medina del Campo (Valladolid)", *Libros de la Corte*, 14, 9, (2017), pp. 122-136 (doi: <https://doi.org/10.15366/ldc2017.9.14.002>).

Entregas Escorial 1571-1598, transcripción 2013: *Los Libros de entregas de Felipe II a El Escorial*, dir. Fernando Checa Cremades, (Madrid: Patrimonio Nacional, Gracel Asociados, 2013).

Falomir 2014: Miguel Falomir, *Las Furias. Alegoría política y desafío artístico* (Madrid, Museo Nacional del Prado, 2014), pp. 31-33.

Fernández Soriano 2013: Fernández Soriano, "Miguel Coxcie"; y Koenraad Jonckheere, *Michiel Coxcie. De Vlaamse Rafaël* (Leuven: Davidsfonds, 2013).

García-Frías Checa 2004: Carmen García-Frías Checa, "Una obra perdida de Tiziano: *La Anunciación* de la antigua capilla del Palacio de Aranjuez", *Reales Sitios*, 159, (2004), pp. 74-77.

García-Frías Checa 2008: Carmen García-Frías, "Cristo con la cruz a cuestas de Michiel Coxcie", en *Carlos V en Yuste: Muerte y gloria eterna*, ed. Carmen García-Frías, (Monasterio de Yuste: Patrimonio Nacional, 2008), pp. 246-247.

Gerard 1983: Véronique Gerard, "Los sitios de devoción en el Alcázar de Madrid: capilla y oratorios", *Archivo Español de Arte*, 221, (1983), pp. 275-283.

Herrero 2019: Concha Herrero, "Le carton de L'entrée des animaux dans l'arche de Noé et les tapisseries de L'Histoire de Noé de la collection royale d'Espagne", en *Le Martyre de saint Paul: renaissance d'un chef-d'œuvre de papier*, dir. Bérengère De Laveleye - Cecilia Paredes, (Bruselas: Musée de la Ville de Bruxelles, 2019), pp. 405-432.

Japón 2019: Rafael Japón, "Un desconocido 'San Juan Bautista' de Michiel Coxcie en el Sagrario de la Catedral de Granada", *Philostrato. Revista de Historia y Arte*, (2019), pp. 98-110.

Jonckheere 2013: Koenraad Jonckheere, "First Painter of the Counter-Reformation", en *Michiel Coxcie (1499-1592) and the Giants of his Age*, ed. Koenraad Jonckheere (Leuven: M-Museum, London-Turnhout: Harvey Miller Publishers, 2013), pp. 116-137.

Mander 2000: Karel van Mander, *Le vite degli illustri pittori fiamminghi, olandesi e tedeschi* (Roma: Apeiron Editori, 2000), p. 263.

Mármol 2001: M^a Dolores Mármol, "Inventario de los bienes muebles que quedaron de Carlos V en Yuste", *Cuadernos de Arte y Arqueología*, X, 19, (2001), p. 34.

Martens y Santa Clara 2012: Didier Martens e Isabel Santa Clara, "Exotisme flamand mitigé à Madère: les huit Coxcie de la cathédrale de Funchal", *Handelingen Koninklijke Kring voor Oudheidkunde, Letteren en Kunst van Mechelen*, (2012), pp. 71-113.

Martín González 1950: Juan José Martín González, "El Palacio de Carlos V en Yuste", *Archivo Español de Arte*, 91, (1950), pp. 237-238.

Michiel Coxcie, pictor regis (1499-1592). Internationaal colloquium, Mechelen, 1992, ed. Raphael de Smedt, (Malinas: Cercle Archéologique, Littéraire et Artistique de Malines, 1993).

Michiel Coxcie (1499-1592) and the Giants of his Age, ed. Koenraad Jonckheere (Leuven: M-Museum, London/Turnhout: Harvey Miller Publishers, 2013).

Muller 1989: Jeffrey M. Muller, *Rubens: The Artists as Collector*, (New Jersey: Princeton University Press, 1989).

Ollero Butler 1975: Jacobo Ollero Butler, "Miguel Coxcie y su obra en España", *Archivo Español de Arte*, 190-191, (1975), pp. 165-198.

Ollero Butler 2008: Jacobo Ollero, "Miguel Coxcie"; Víctor Fernández Soriano, "Michel Coxcie, pintor grato a la casa de Habsburgo", *Archivo Español de Arte*, 322, (2008), pp. 191-196.

Pérez de Tudela 2017: Almudena Pérez de Tudela, *Los inventarios de doña Juana de Austria, princesa de Portugal (1535-1573)*, (Jaén: Universidad de Jaén, 2017).

Pérez de Tudela 2013: Almudena Pérez de Tudela, "Michiel Coxcie, pintor de corte", en *Michiel Coxcie (1499-1592) and the Giants of his Age*, ed. Koenraad Jonckheere (Leuven: M-Museum, London/Turnhout: Harvey Miller Publishers, 2013) pp. 100-115.

Perla 2008: Ángel Perla, "Una vista al monasterio de San Jerónimo de Yuste", en *El monasterio de Yuste*, dir. Fernando Checa, (Madrid: Fundación Caja Madrid, 2008), pp. 47, 53 y 54.

Poleró 1857: Vicente Poleró, *Catálogo de los cuadros del Real Monasterio de San Lorenzo llamado de El Escorial*, (Madrid: Imp. Tejado, 1857), pp. 104-105.

Ponz 1788: Antonio Ponz, *Viaje de España (1788)*, (Madrid: Aguilar, 1988).

Rodríguez G. de Ceballos 2000: Alfonso Rodríguez Gutiérrez de Ceballos, "El cardenal Granvela, gestor y mentor artístico de Felipe", en *Felipe II y las artes*, (Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 2000), pp. 149-159.

Roger van der Weyden 2016: Roger van der Weyden y España, ed. Lorne Campbell y José Juan Pérez Preciado, (Madrid: Museo Nacional del Prado, 2016), pp. 142-153.

Santa María 2000: Luis de Santa María, *A la Cassa y Monasterio ymperial de St. Hrmo. De Yuste (1620-1629)*, (Madrid: Fundación Caja Madrid, 2000).

Santos 1667: Francisco de los Santos, *Descripción breve del Monasterio de San Lorenzo el Real del Escorial*, (Madrid: Imprenta Real, 1667).

Serrão 1997: Vitor Serrão, "La peinture maniériste portugaise entre la Flandre et Rome, 1550-1620", en *Fiamminghi a Roma 1508-1608*, dir. Nicole Dacos, (Roma: Bolletino d'arte, 1997).

Sigüenza 1988: José de Sigüenza, *La fundación del Monasterio de San Lorenzo El Real*, (Madrid: Turner, 1988).

Smedt 2010: Raphael de Smedt, "La réception de Michel Coxcie en Espagne", *Revue belge d'archéologie et d'histoire de l'art*, 79, (2010), pp. 71-83.

Tilve Jar 2016: M^a Ángeles Tilve Jar, "El Tributo al César de Michiel Coxcie en el Museo de Pontevedra", (En web: <https://museo.depo.gal/es/-/coneces-otributo-o-cesar>; consultado el 15/01/2016), pp. 1-9.

Vasari 2005: Giorgio Vasari, *Les vies des meilleurs peintres, sculpteurs et architectes* (Arles: Thesaurus, 2005), Libro X, p. 176.

Vervoot 2001: Renilde Vervoot, "Die verschollen geglaubten Tapisserien von Herzog Christoph von Württemberg (+1568)", *Jahrbuch des Kunsthistorischen Museum*, Wien, 2, (2001), pp. 85-103.

Ximénez 1764: Andrés Ximénez, *Descripción del Real Monasterio de San Lorenzo del Escorial*, (Madrid: Imprenta de Antonio Marín, 1764).

Recibido: 30/06/2023

Aceptado: 07/11/2023