

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)

Michiel Coxcie (Malinas, 1499-Amberes, 1592) fue un pintor longevo que tuvo una estrecha relación con los Austrias y con España. Así lo explica Karel van Mander en 1604¹, y lo demostró Ollero Butler en un artículo amplio que aún hoy en día es referencia obligada para todo aquel que se acerca a la producción del pintor para la península². Hubo un intento de rescatar del olvido a este artista que trabajó para María de Hungría y Carlos V, y al que Felipe II recurre como pintor y copista de obras flamencas del siglo XV que no puede adquirir para su colección³, en el congreso realizado en Malinas con motivo de los quinientos años de su fallecimiento⁴. Desde esa fecha a hoy en día se ha avanzado en el conocimiento de la producción de Coxcie en la península Ibérica a través de diferentes artículos que aportaban nuevas obras y precisiones documentales sobre su procedencia⁵. Entre ellos, son de

¹ K. van Mander, *Het Schilderboek*, 1604, fol. 258v-259, ed. H. Miedema, *Karel van Mander. The Lives of the Illustrious Netherlandish and German Painters*, I, (Doornspijk: Davaco, 1997), 293.

² J. Ollero Butler, "Miguel Coxcie y su obra en España", *Archivo Español de Arte*, fasc. 190-191, (1975): 165-198.

³ F. J. Sánchez Cantón y J. Moreno Villa, "Restauración por Bartolomé González de la copia que se hizo del políptico de Gante", *Archivo Español de Arte*, t. XIII, fasc. 38, (1937): 163-164; J. Duverger, "Kopieën van het "Lam Gods" retabel van Hubrecht en Jan van Eyck", *Bulletin van de Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België*, t. 3, (1954): 58; E. Bermejo, *La pintura de los primitivos flamencos en España*, t. 1, (Madrid: CSIC, 1980): 51; H. Verougstraete-Marq y R. van Schoute, "Les cadres de l'Agneau mystique de Van Eyck", *La Revue de l'Art*, vol. 77, (1987): 73-76; F. Checa Cremades, "Copia del retablo de los hermanos Van Eyck Adoración del cordero místico" en *Felipe II y las artes. Un príncipe del Renacimiento*, (Madrid: Sociedad Estatal para la conmemoración de los centenarios de Felipe II y Carlos V, y Museo del Prado, 1998-1999), 478-487; A. Dubois y P. Syfer-D'Olne, "La copie du Polyptyque de l'Agneau Mystique par Michel Coxcie: étude des panneaux conservés aux Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique" en *Le dessin sous-jacent et la technologie dans la peinture, colloque XV, Brugge, 11-13 septembre 2003*, (J. Couvert y H. Verougstraete eds.), Leuven, 2006, 234-241; A. 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): 105-117; R. Suykerbuyk, *Michiel Coxcie (1499-1592). Als Kopiist*, Masterpaper, (Gent: Universiteit Gent, 2010-2011), 45-94; *Ídem*, "Coxcie's copies of old masters: an addition and an analysis", *Simiolus*, 37, (2013-2014): 5-12, 17-18, 21-24.

⁴ *Michiel Coxcie, pictor regis (1499-1592). Internationaal colloquium, Mechelen, 5 en 6 juni 1992*, (R. de Smedt, dir.), (Malinas: Cercle Archéologique, Littéraire et Artistique de Malines, 1993).

⁵ M. Díaz Padrón, "Pintores flamencos del XVI: tablas del Maestro de las medias figuras identificadas en España, Caracas y Santiago de Chile y un Juicio de Salomón de Michiel Coxcie", *Archivo Español de Arte*, t. LV, fasc. 219, (1982): 284-286; E. Roobraert, "Het Oordeel van Salomo": archivalische toelichting bij het leven en werk van Michiel Coxcie (1499-1592) te Brussel", *Handelingen van de Koninklijke Kring voor Oudheidkunde, Letteren en Kunst van Mechelen*, t. CIX, 1, (2005): 157-158; M. Díaz Padrón, "Una tabla desconocida de Michel Coxcie en la Universidad Complutense: el camino del Calvario", *Academia. Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, t. 63, fasc. 2, (1986): 97-104; F. Benito Doménech, "San Pedro" en *Pintura europea en colecciones valencianas*, (F. Benito

destacar el trabajo de Martens y Santa Clara sobre el retablo de la catedral de Funchal, encargado por Felipe II cuando era rey de Portugal en 1580⁶, y el estudio del lienzo sobre el *Tributo al César* de Tilve Jar con motivo de su entrada dentro de las colecciones pictóricas del museo provincial de Pontevedra⁷, procedente de la colección de Felipe II que lo destinó a la capilla de la casa del Quexigal. Completan el trabajo de Ollero Butler en los últimos años las recapitulaciones de la obra de Coxcie en España De Smedt de 2010⁸, y, especialmente, el ensayo de Pérez de Tudela de 2013⁹, con motivo de la exposición monográfica dedicada al pintor en Lovaina¹⁰.

Las páginas que aquí siguen continúan en la misma línea que los artículos mencionados, intentando ordenar algunos aspectos documentales vinculados con obras de Coxcie en España.

La *Lamentación* de El Escorial

En el año 2010 se puso en orden una serie de noticias documentales referentes a diversas copias del *Descendimiento* de Roger van der Weyden que Michiel Coxcie había realizado por petición directa de María de Hungría y Felipe II¹¹. Entre ellas figuraba una obra realizada en lienzo de formato casi cuadrangular que el rey envía en 1574 al monasterio de El Escorial, lugar donde permaneció hasta su elección por Quillet para el Museo napoleónico,

Doménech dir.), (Valencia, Museo de Bellas Artes, 1999), 42-43, 145, 175; V. Fernández Soriano, "Michel Coxcie, pintor grato a la casa de Habsburgo", *Archivo Español de Arte*, t. LXXXI, fasc. 322, (2008): 191-196.

⁶ D. Martens, *Peinture Flamande et Goût Ibérique aux XVème et XVIème siècles*, (Bruxelles, 2010), 187-195; *Ídem* y I. Santa Clara, "Exotisme flamand mitigé à Madère: les huis Coxcie de la cathédrale de Funchal", *Handelingen Koninklijke Kring voor Oudheidkunde, Letteren en Kunst van Mechelen*, t. 116, (2012): 71-110.

⁷ M. A. Tilve Jar, "El Tributo al César de Michiel Coxcie en el Museo de Pontevedra", <http://www1.museo.depo.es> (consultado el 15/01/2016), pp. 1-9.

⁸ R. de Smedt, "La réception de Michel Coxcie en Espagne", *Revue Belge d'Archéologie et d'Histoire de l'art*, t. LXXIX, (2010): 71-83.

⁹ A. Pérez de Tudela, "Michiel Coxcie, Court Painter" en *Michiel Coxcie (1499-1592) and the Giants of his Age*, (K. Jonckheere, ed.), *Cat. Exp., Michiel Coxcie: The Flemish Raphael*, (Leuven, M-Museum, Leuven, y London/Turnhout: Harvey Miller Publishers, 2013), 100-115.

¹⁰ *Michiel Coxcie (1499-1592) and the Giants of his Age*, (K. Jonckheere, ed.), *Cat. Exp., "Michiel Coxcie: The Flemish Raphael"*, (Leuven: M-Museum, y London/Turnhout: Harvey Miller Publishers, 2013); K. Jonckheere, *Michiel Coxcie. De Vlaamse Rafaël*, (Leuven: Davidsfonds, 2013); P. Carpreau, "Michiel Coxcie (1499-1592). De Vlaamse Rafaël", *Openbaar Kunstbezit Vlaanderen*, (2013), número monográfico.

Ha sido un acierto en la exposición de 2013 recoger todas las facetas de este pintor, que trabajó tanto como diseñador de cartones para tapices como para vidrieras y grabados, al igual que incidir en esa formación ecléctica que le permitió copiar a los primitivos flamencos con gran rigor, aportando su personalidad en contadas ocasiones, y asimilar el sustrato italiano de sus contemporáneas en conexión con la tradición flamenca. No obstante, se ha perdido una buena oportunidad para avanzar un poco en el conocimiento del taller de Michiel Coxcie, del que hay noticias documentales y del que son testigos las obras de sus hijos Rafael y Michiel II.

¹¹ A. 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*, t. 9, (2010): 105-117.

incluyéndolo en la caja 23 de su relación descrito como «Un Cristo descendido de Miguel Cosguez»¹². En un primer momento, teniendo en cuenta la documentación manejada y las obras conocidas con esta temática de Coxcie, se planteó la posibilidad de que fuera otra copia siguiendo el modelo de Van der Weyden del museo del Prado (inv. nº P-2825), sugiriendo la relación con la copia de Coxcie de la Gemäldegalerie de Berlín (inv. nº 534) de la que sólo se conocía su procedencia más lejana a principios del siglo XIX¹³. Sin embargo, la indicación por parte de Pérez de Tudela en 2013 de un *Descendimiento* de Michael Coxcie en la céntrica iglesia madrileña de San Ginés, del que no había noticias de su procedencia más antigua¹⁴, (Fig. 1) y que la autora relaciona con el que ve Granvela en 1653 junto a una *Santa Cecilia* para enviar al monarca en 1563¹⁵, obras que llegan a manos de Felipe II en 1569¹⁶, y las precisiones al origen de la copia de Coxcie del *Descendimiento* de la Gemäldegalerie de Berlín que hace Kemperdick en 2010¹⁷, hacen necesaria una revisión del estudio sobre las copias del *Descendimiento* de Coxcie de 2010 en este punto.

Siguiendo a Pérez de Tudela, posiblemente este “*Descendimiento*”¹⁸ en lienzo firmado por Coxcie de la capilla del Santísimo Cristo de la Redención de la iglesia de San Ginés sea el mismo que recibe Felipe II en 1569, junto a la *Santa Cecilia*, y envía a El Escorial en 1574¹⁹, pues tanto las

¹² M. Lasso de la Vega, *Frédéric Quillet, Comisario de Bellas Artes del Gobierno Intruso (1809-1814)*, (Madrid, 1933), 80; I. Hempel Lipschutz, “El despojo de obras de arte en España durante la Guerra de la Independencia”, *Arte Español*, t. XXIII, (1961): 245.

¹³ Diéguez Rodríguez, “Precisiones a la historia...”, 111.

¹⁴ Pérez de Tudela, “Michiel Coxcie, Court Painter”, 104; Aspecto que también señala Campbell en 2015. L. Campbell, “Rogier van der Weyden y los reinos ibéricos” en *Rogier van der Weyden y los reinos de la península ibérica*, (Madrid: Museo Nacional del Prado, 2015), 53, nota 123.

¹⁵ Ollero Butler en 1975 ya supone que el *Descendimiento* descrito en la carta del 28 de diciembre de 1563 que le envía el cardenal Granvela al secretario Gonzalo Pérez, es una obra «original desconocida» del pintor. Ollero Butler, “Miguel Coxcie y su obra en España”, 168; N. Sentenach, *La pintura en Madrid desde sus comienzos hasta el siglo XIX*, 1907, 23-24, nota 1. Suykebuyk, en cambio, considera que la obra que cita Granvela y que Felipe II paga 1569, es una copia del *Descendimiento* de Roger van der Weyden. R. Suykerbuyk, *Michiel Coxcie (1499-1592) Als Kopiist*, Masterpaper, (Gent: Universiteit Gent, 2010-2011) 49 y 50. Hecho que Diéguez Rodríguez también pensó en 2010. Diéguez Rodríguez, “Precisiones a la historia...”, 107-110.

¹⁶ La *Santa Cecilia* es la que hoy se guarda en el museo del Prado (inv. nº P-1467) firmada por el pintor en la caja del clavicordio. Fue enviada por el rey al monasterio de El Escorial en 1574, donde estuvo hasta su ingreso en el museo en 1839. J. Zarco Cuevas, “Inventario de las alhajas, relicarios, estatuas, pinturas, tapices y otros objetos de valor y curiosidad donados por el rey don Felipe II al Monasterio de El Escorial”, *Boletín de la Real Academia de la Historia*, XCVI, (1930), p. 662, nº 880.

¹⁷ S. Kemperdick, “Von der Vorlage zum Kunstwerk. Rogier van der Weydens *Große Kreuzabnahme*” en *Original-Kopie-Zitat. Kunstwerke des Mittelalters und der Frühen Neuzeit: Wege der Aneignung-Formen der Überlieferung (Veröffentlichungen des Zentralinstituts für Kunstgeschichte in München)*, 26, (Passau: Dietmar Klinger Verlag, 2010), 207-230.

¹⁸ En realidad, se trata de una *Lamentación sobre el cuerpo de Cristo muerto*, y es así como la referiremos a partir de ahora. La interrelación entre los episodios ya es advertida por Réau. L. Réau, *Iconographie de l’Art Chrétien, Iconographie de la Bible, Nouveau Testament*, II, (Paris, 1957), 513-521.

¹⁹ Zarco Cuevas, “Inventario de las alhajas...”, 662, nº 879.

medidas en un formato casi cuadrangular y el hecho de estar realizada sobre lienzo encajan perfectamente con la que ahora está colgada en la iglesia madrileña²⁰. Las medidas expresadas en varas castellanas en el inventario de 1574 equivaldrían a unos 200 x 224 cm., tamaño y proporciones similares al que tiene el lienzo de la iglesia de San Ginés: 180 x 190 cm., sin contar el marco, por lo que las medidas del siglo XVI pudieron ser citadas con su moldura. La pista de la pintura se puede seguir en el monasterio de El Escorial hasta el siglo XIX, momento en que sale hacia Madrid y se lleva al depósito de obras que los franceses habían dispuesto en el convento del Rosario. Allí, parece corresponder su descripción y tamaño con el registro recogido por la comisión de la Real Academia de San Fernando en julio de 1813 con el número 259: “Un quadro de 6 ps y 12 deds. Alto por 7 ps y 6 deds. Ancho, repta. Christo difunto en el regazo de la Virgen, con la Magdalena, Sn. Juan, etc. Escuela Ytaliana”²¹. Esta calificación de la obra de Coxcie por parte de los responsables del inventario como de “escuela italiana” no es extraña, pues la misma definición hacen ante la pintura de “David cortando la cabeza del gigante Goliat” sobre tabla²², que corresponde con el de Michiel Coxcie de El Escorial.



Fig. 1. Michiel Coxcie, *Lamentación*. Hacia 1560, Madrid, iglesia de San Ginés

²⁰ Sobre la documentación de 1574 y la posterior de 1654 véase: Diéguez Rodríguez, “Precisiones a la historia...”, 110.

²¹ Archivo General de Palacio (AGP) Fernando VII, 1814, caja 222/2, transcripción M^a D. Antigüedad del Castillo-Olivares, *El patrimonio artístico de Madrid durante el Gobierno Intruso (1808-1813)*, (Madrid, 1999), p. 309, nº 259.

²² “Nº 235. Un quadro tabla de 5 ps. Alto por 4 ps. Ancho, repta. David cortando la Caveza al gigante Goliat, autor Escuela Ytaliana”, *Ídem*, p. 308, nº 235.

Por tanto, la pintura de la *Lamentación* no llega a salir de la península, como se podía presuponer al ser elegido por Quillet para engrosar el museo josefino. Su localización entre las obras almacenadas en el convento del Rosario entre 1813 y 1814 permite constatar su permanencia en territorio español. La obra se tenía por perdida al no volver a El Escorial, y no debió ser reclamada, por lo que entró a formar parte de la colección pictórica del convento de las religiosas mercedarias de don Juan de Alarcón en Madrid. Allí es dónde lo localiza la Junta de Recuperación del patrimonio artístico durante la Guerra Civil. En el expediente de devolución se especifica que la obra procede de este convento, de donde fue sustraído por la CNT, organización a quien la Junta de Recuperación lo incauta y lo deposita en el museo del Prado el 5 de octubre de 1937²³. En este depósito la pintura fue fotografiada por Vicente Salgado Llorente, para la Junta de Recuperación con el número 5992²⁴. Esta información permite suponer que, tras el depósito en el convento del Rosario, la obra nunca fue devuelta a El Escorial y fue entregada al convento de las mercedarias de don Juan de Alarcón en Madrid, pues están reclamando su devolución en junio de 1941. El 20 de junio de ese año, las monjas recuperan la pintura, tal como figura con el número 13 en el listado de obras que eran suyas en el citado depósito del Museo del Prado: “13. Santo Entierro- 180 x 190”²⁵. La fotografía de Vicente Salgado, en 1937, permite relacionarla sin dudas con la obra de Coxcie que actualmente está en la iglesia de San Ginés. No hemos podido saber cómo la pintura pasa del convento de mercedarias de don Juan de Alarcón a la iglesia de San Ginés. Lo que sí podemos suponer es que antes de 1998 ya había salido del convento, pues no se recoge en el catálogo de pinturas del convento de las mercedarias realizado por Curros y Ares y García Gutiérrez²⁶. Por lo tanto, entre 1941, año de su vuelta al convento mercedario, y antes de 1998, la obra fue sustraída del patrimonio de las religiosas. Se sabe que, tras la Guerra Civil, las monjas venden piezas, como explica Martínez Bargueño respecto a dos esculturas de Pedro de Mena²⁷. Quizá en este trasiego de obras es cuando la pintura de Coxcie también pasa al coleccionismo privado, y de allí es adquirida por la parroquia de San Ginés de Madrid en el año 2009²⁸. Investigaciones futuras al respecto permitirán encontrar el eslabón que falta entre el convento mercenario y la iglesia de San Ginés, poniendo

²³ Archivo del Instituto del Patrimonio Cultural de España, (AIPCE), Expediente de devolución nº SDPAN 137/89, nº inv. ARB-MP-05992

²⁴ AIPCE, Fototeca, Fondo Arbaiza (ARB-MP-05992).

²⁵ “Recibo 1541 de la entrega a D. Mercedarias de D. Juan de Alarcón, Puebla 1, en calidad de Depósito. Depósito del Museo del Prado de los objetos que a continuación se relacionan, los cuales jura por Dios y por su honor reconocer como de su absoluta propiedad. Madrid, 20 de junio de 1941”. Fecha de su recogida: 23 de junio de 1941. AIPCE, Expediente de Devolución de las Religiosas Mercedarias de Don Juan de Alarcón (Madrid) (SRA_0062), Exp. número 570. Sig. Arch. IPCE: SDPAN 137/89.

²⁶ M^a de los Ángeles Curros y Ares y Pedro Francisco García Gutiérrez, *Madres Mercedarias de don Juan de Alarcón. Catálogo de Pintura*, II, Madrid, 1998.

²⁷ M. Martínez Bargueño, “Iglesia del convento de las Mercedarias de don Juan de Alarcón”, (en web: <http://manuelblasdos.blogspot.com.es/2015/04/iglesia-del-convento-de-las-mercedarias.html>). Consultada: junio 2017, p. 3.

²⁸ J. L. Montes y J. M. Quesada, *Real Parroquia de San Ginés. Guía del Patrimonio Cultural*, (León, 2009), 31.

orden a la historia de una obra realizada para Felipe II por intermediación del cardenal Granvela y destinada al monasterio de El Escorial.

La composición presenta el tema de la *Lamentación ante el cuerpo de Cristo muerto* que está tendido en diagonal sobre el sudario ligeramente incorporado por San Juan, mientras una de las Marías acerca su rostro al del Maestro sujetando con dulzura su cabeza, en un gesto poco habitual en el que sus manos tocan directamente el cuerpo desnudo de Jesús. Enmarcando esta escena están María Magdalena a la izquierda, identificada por el tarro de ungüentos en el primer plano, y la Virgen arrodillada a la derecha. Ambas cruzan sus manos a la altura del pecho en gesto de dolor, sin embargo, María Magdalena mira a lo alto exteriorizando su sentimiento mientras que María se repliega hacia sí misma interiorizando todo su pesar. Todo se concentra en estos personajes, a lo que contribuye la composición cerrada en un esquema clásico de perfil triangular que, a su vez, se enmarca en un rectángulo que cierran las dos figuras de Nicodemo y una de las Marías en los laterales. Las fisonomías son las propias de las obras de Coxcie, el rostro de Cristo es similar al Cristo Resucitado del *Tríptico Morillon* del Museum M de Lovaina²⁹, obra también firmada, y el rostro de María Magdalena con la mirada dirigida a lo alto remite al de Eva en la tabla de *Adán y Eva* del Kunsthistorisches Museum de Viena (inv. nº 1031), que perteneció al archiduque Leopoldo Guillermo, por poner algunos ejemplos.

Frente al modelo Wanderiano que bien conocía Coxcie, para esta *Lamentación* el pintor coloca el cuerpo de Cristo en diagonal tomando como referencia el grabado del mismo asunto ideado por Durero para la *Pequeña Pasión*. Esta influencia nórdica de la escena se ve condicionada por unas pautas más clásicas, en relación con los modelos italianos romanos que el pintor estudió durante su estancia en la península transalpina³⁰. El esquema compositivo recuerda al empleado por Sebastiano del Piombo en la pintura del Ermitage de San Peterburgo, obra fechada hacia 1515, (Fig. 2) donde el cuerpo de Cristo dispuesto en diagonal al primer plano con la cabeza ladeada a su izquierda y la posición de los brazos en paralelo al cuerpo se repite en la escena de Coxcie. Incluso deja el espacio del sepulcro a la derecha y un nutrido grupo de seguidores a su espalda siguiendo el modelo de Piombo³¹.

²⁹ C. van de Velde, "5. Triptyque du Christ Resuscité, le Triptyque Morillon" en S.O.S. *Oude Schilderijen/ S.O.S. Peintures Anciennes*, (Bruxelles: Musée d'Art Ancienne, 4 oct-8 dic., 1996), 78-81.

³⁰ Sobre su periodo italiano (ca. 1527-ca. 1539). E. Leuschner, "The Young Talent in Italy" en *Michiel Coxcie (1499-1592) and the Giants of his Age*, (London-Turnhout: Harvey Miller Publishers-Brepols, 2013), 52-63.

³¹ La influencia de Sebastiano del Piombo en la obra de Coxcie es conocida, no sólo por las recreaciones de Cristo con la cruz a cuestas, sino también en el fresco del *Martirio de Santa Bárbara* de la capilla de Santa Bárbara en la iglesia de Santa María dell'Anima de Roma. M. Díaz Padrón, "Una tabla desconocida de Michel Coxcie en la Universidad Complutense *El Camino al Calvario*", *Academia. Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, t. 63, (1986): 97-104; N. Dacos, "Michiel Coxcie et les romanistes. A propos de quelques inédits" en *Michiel Coxcie, pictor regis (1499-1592), Internationaal colloquium, Mechelen, 5-6 juni, 1992*, (Malinas, 1993), 64-65, y 75; E. Leuschner, "The Young Talent in Italy" en *Michiel Coxcie (1499-1592)*, 56.

Frente a este último, Coxcie cohesiona más el conjunto, recurriendo a la fórmula tradicional en la que San Juan sujeta por la espalda el cuerpo de Cristo, incorporándolo y permitiendo, así, las muestras de cariño y dolor, como la que presenta Quentin Metsys en la tabla con el mismo tema del Houston Museum of Fine Arts de Texas, obra fechada hacia 1520, (Fig. 3) donde su madre agarra la cabeza de su hijo para besarlo con ternura. Aquí, en cambio, es otra figura femenina la que se abraza a Cristo. La Virgen aparece arrodillada a la derecha en gesto de oración atendida por una de las Marías. Su posición se contrapone y equilibra la de San Juan, haciendo que ambos formen los lados de un triángulo equilátero en el que se enmarca la figura de Cristo. María Magdalena al lado de San Juan, repitiendo el mismo gesto de la Virgen, pero alzando su mirada al cielo, se identifica por las joyas de su vestido y corona y por el tarro de ungüentos que ha dejado frente a ella en el primer plano. Si en la escena pueden reconocerse con claridad los dos personajes femeninos más importantes: la Virgen y María Magdalena, quedaría por determinar de quien se trata la joven que se abraza al cuerpo inerte de Jesús. No es del todo extraña esta figura en la iconografía septentrional. Alberto Durero en su *Lamentación Glimm* de la Alte Pinakothek de Munich, realizada hacia 1500, (Fig. 4) había colocado a una mujer tomando la mano derecha de Jesús entre las suyas, frente a la Virgen y María Magdalena que permanecen tras ella. Quizá habría que ver a esta figura femenina como una prefiguración de la Iglesia, que Coxcie presenta aquí en interacción directa con el cuerpo de Cristo en un esquema cerrado circular que focaliza la atención de todos los personajes en el centro compositivo.



Fig. 2. Sebastiano del Piombo, *Lamentación*. Ermitage, San Petersburgo



Fig. 3, Quentin Metsys, *Lamentación*. Texas, Houston Museum of Fine Arts

La documentación relacionada con la obra permite aproximar un periodo de ejecución para la misma a principios de la década de 1560, momento de madurez plena de Michiel Coxcie.



Fig. 4. A. Durero, *Lamentación*. Munich, Alte Pinakothek

La antigua *Resurrección* de la iglesia de los agustinos de Medina del Campo (Valladolid)

En el convento de Nuestra Señora de Gracia de Medina del Campo (Valladolid), conocido como de los agustinos, Ponz describe a finales del siglo XVIII, una *Resurrección de Cristo* de Michiel Coxcie:

*También se conserva grandemente un quadro con figuras del natural, que hay en otro ángulo de este claustro, y representa la Resurrección del Señor, obra muy acabada, y singular entre las pinturas de estas Iglesias o Conventos. Es muy bella la figura de Jesucristo, y también un Angel con las de tres soldados: en la lápida del sepulcro se lee el nombre del Autor, que es Miguel Coxein, de quien se habló tratando del Escorial. Sobre este quadro se ve otro con la Virgen de medio cuerpo, abrazada del Niño y es conforme al estilo de Durero. Estas obras merecen mucha estimación y que se guarden con cuidado*³².

Ceán se hace eco de esta noticia, pero confunde el convento con el de carmelitas descalzos de la misma ciudad³³.

Esta consideración que hace Ponz sobre su preservación poco se tuvo en cuenta, pues la obra desaparece del convento tras la Desamortización y, posiblemente, se trate de la que aparece en el mercado artístico neoyorkino en 1928 (Tabla, 108 x 85 cm.)³⁴. (Fig. 5) La obra coincide con la descripción que da Ponz, además de estar firmada sobre la lápida del sepulcro por Michiel Coxcie en 1567.

A través de la fotografía antigua se puede conocer su composición. Como se ha dicho, encaja con la que describe Ponz, y es similar a la que graba Cornelis Cort en 1565 (Fig. 6). Sellink apunta a que este grabado de Cort debió de haber tenido como referente el fresco de la *Resurrección* que Coxcie realizó para la iglesia de San Pedro en Roma, entre 1534 y 1539, y desapareció durante el papado de Pablo V³⁵.

La comparación de la pintura con el grabado permite advertir que Coxcie varía la figura del ángel, que dentro del sepulcro mira hacia la figura de Cristo resucitado, los dos soldados de la izquierda, de mayor tamaño en la

³² A. Ponz, *Viaje de España*, XII, (Madrid, 1783), 146-147; Stirling reproduce las apreciaciones de Ponz y cita la *Resurrección* de Coxcie en Medina del Campo. W. Stirling, *Annals of the artist of Spain*, I, (London: ed. J. Ollivier, 1848), 221-222.

³³ J. A. Ceán Bermúdez, *Diccionario de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*, I, (Madrid, 1800), 369-370.

³⁴ P. A. Rockefeller Collection, New York, 24-03-1928, nº 40, *cit.* K. Jonckeheere, *Adrian Thomas Key (ca. 1545-ca. 1589). Portrait of a Calvinist Painter*, (Turnhout: Brepols, 2007), 176, nota 66; A. Diéguez Rodríguez, *La pintura flamenca del siglo XVI en el norte de España: Galicia, Asturias, Cantabria, País Vasco y Navarra*, I, (Tesis doctoral inédita, Universidad de Santiago de Compostela, 2012), 11.

³⁵ K. van Mander, *Het Schilderboek*, 1604, fol. 258 v. ed. H. Miedema, I, 293; Ollero Butler, "Miguel Coxcie y su obra en España", 166; Leuschner, "The Young Talent in Italy", 60.

pintura, y reduce las figuras de las tres Marías y las cruces del Gólgota en los últimos planos, que se mezclan con el paisaje con mayor naturalismo que en el grabado. Por otro lado, incluye la tapa del sepulcro a la derecha en una posición muy visible, lo que demuestra que el pintor no está siguiendo el grabado, sino un diseño previo que bien podría relacionarse con la composición perdida de la iglesia de San Pedro en Roma que Sellink cita en relación con el grabado.

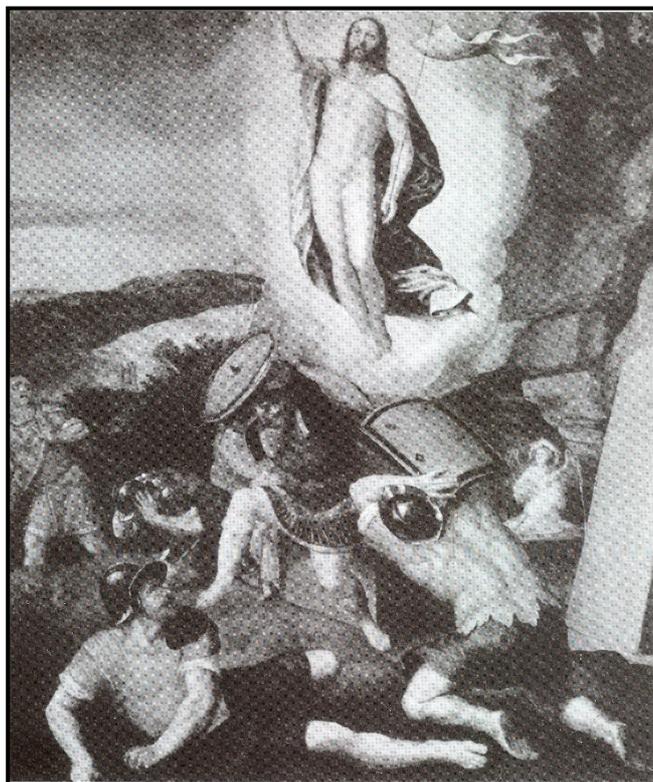


Fig. 5. Michiel Coxcie, *Resurrección de Cristo*, New York, antigua colección Rockefeller

Las referencias clásicas al *Galo moribundo* en el soldado caído en el primer plano y vuelto su rostro ante el milagro que presencia son evidentes³⁶, al igual que la relación con la figura del *Laocoonte* del soldado central apoyado en el sepulcro³⁷, y con el *Persa luchando arrodillado* el soldado de espaldas del primer plano³⁸.

El tema de la Resurrección fue tratado por Coxcie en otras ocasiones. Recupera la figura de Cristo resucitado de medio cuerpo y en primer plano

³⁶ Museo Archeologico de Nápoles. Fue encontrado hacia 1514-1515. Ph. Pray Bober y R. Rubinstein, *Renaissance Artists & Antique Sculpture. A Handbook of Sources*, (London-Turnhout: Harvey Miller Publishers, 2010), 200, nº 151.

³⁷ La escultura fue descubierta en 1506 y entró a formar parte de la colección del papa Julio II en el Belvedere. F. Haskel y N. Penny, *Taste and the Antique. The Lure of Classical Sculpture 1500-1900*, (New Haven-London: Yale University Press, 1981), 243-247.

³⁸ Galleria dei Candelabri VI, Vaticano. Obra descubierta en 1514-1515. Pray Bober y Rubinstein, *Renaissance Artists & Antique Sculpture*, 198-199, nº 148.

flanqueado por San Pedro y San Pablo en el conocido como *Tríptico Morillon*³⁹. Fue encargado por el secretario de Carlos V, Guy de Morillon, en 1542 para colocar en su capilla de la iglesia de San Pedro de Lovaina⁴⁰, hoy en el museo de la ciudad⁴¹. La tipología de esta figura está muy cercana a la que se reproduce en la pintura de 1567 y en el grabado de Cort de 1565, con el manto sobre los hombros, alzando la mano derecha en gesto de bendición y sujetando la bandera de la victoria. Lo que hace pensar que el modelo que está siguiendo podría estar en relación con el que diseña en Roma y retoma a su vuelta a Flandes.



Fig. 6. Cornelis Cort según M. Coxcie, *Resurrección de Cristo*, grabado.

³⁹ Composición grabada por Cornelis Cort, ampliando la parte superior y eliminando los ángeles con los símbolos de la Pasión. *The New Hollstein. Cornelis Cort*, II, Rotterdam, 2000, nº 90.

En las alas laterales retrata a su familia: en el ala izquierda a los miembros masculinos presentados por San Guido y en la derecha el sector femenino presentado por Santa Catalina.

⁴⁰ Morillon fallece en 1548 y fue su hijo Maximilian quien ofrece el tríptico a la iglesia de San Pedro. L. van Puyvelde, *La peinture flamande au siècle de Bosch et Breughel*, (Paris: Elsevier, 1962), 411.

⁴¹ C. van de Velde, "5. Triptyque du Christ Resuscité...", 78-81.

El episodio lo simplifica en el ala derecha del *Tríptico de la Crucifixión* del museo de Lovaina, conocido como tríptico Hosden, realizado en 1571. En esta versión da mayor protagonismo a la figura de Jesús resucitado y al soldado del primer plano. Una fórmula a la que recurrirá en la obra de su taller del *Tríptico de la Resurrección* de la iglesia de Nuestra Señora del Sablon en Bruselas.

Otra fórmula del tema es la que presenta su taller en la *Resurrección* de la iglesia de Santiago en Gante, obra fechada en 1579, procedente de la abadía de San Pedro, en la que Cristo resucitado aparece sedente sobre una nube, dejando en la parte baja a los soldados arremolinados ante lo que están viviendo.

Es una constante en Coxcie la repetición de modelos y composiciones que adapta a sus encargos y necesidades, aspecto que ya destaca Ollero Butler como significativo del pintor⁴².

Respecto al momento en que la obra de Coxcie llega al convento de los agustinos de Medina del Campo, poco se sabe. Salvo que debió de llegar por una donación cercana al momento de su fundación a principios del siglo XVI. La primera misa se celebró en 1525. En este sentido, la figura más proclive a la donación es don Fernando de Frías y Ceballos⁴³, mercader, factor y hombre de confianza de Simón Ruiz en Amberes⁴⁴, regidor de la ciudad de Medina del Campo⁴⁵, y patrono de la capilla mayor de la iglesia del convento agustino de Nuestra Señora de Gracia. Para esta iglesia realiza una donación de ornamentos y objetos artísticos, que sólo se especifica que son procedentes de Flandes sin ninguna descripción ni numeración de los mismos⁴⁶.

Del celo por el adorno y el cuidado de su patronazgo quedan referencias documentales. Es muy posible que fuera para esta capilla mayor

⁴² Ollero Butler, "Miguel Coxcie y su obra en España", 171.

⁴³ Fallece a finales de noviembre de 1596 sin descendencia. Archivo General de Simancas (en adelante AGS), Cámaras, Personas, Leg. 4246, *cit.* F. de Alós y D. Duque de Estrada, *Los Brizuela Condes de Fuenrubia y Familia enlazadas*, (Madrid: Real Academia Matritense de Heráldica y Genealogía, 2009), 217.

⁴⁴ En 1565 le estaba enviando unas tapicerías a Simón Ruiz en Medina del Campo. Carta fechada en Amberes el 27 de febrero de 1565. Archivo Simón Ruiz (ASR), C, caja 3-196, transcripción V. Vázquez de Prada, *Lettres marchandes d'Anvers*, t.II, (Paris: École pratique des Hautes Études, 1960), 23-24; C. A. Manrique Figueroa, "Las cartas de Amberes de Simón Ruiz y su agrado por las tapicerías flamencas" en *Congreso Internacional Imagen Apariencia*, 19 al 21 de noviembre, 2008, (Murcia: Universidad de Murcia, 2009), 2-14; A. Sánchez del Barrio, *Simón Ruiz: mercader, banquero y fundador*, (Medina del Campo: Fundación, Museo de las Ferias, 2016), 212, nº 27 al 28.

⁴⁵ Como regidor de Medina del Campo redactó, junto con Francisco Morejón, un escrito destinado a Felipe II para aumentar en una feria anual más las que había en Medina del Campo. BNE, Sala Cervantes, Mss/18226: *Papeles varios de topografía española*, t. I, fols. 101-103.

⁴⁶ J. López Ossorio, *Principio, grandeza de la muy noble villa de Medina del Campo (1614)* en I. Rodríguez y Fernández, *Historia de la muy noble y muy leal y coronada villa de Medina del Campo*, (Medina del Campo: imprenta de San Francisco de Sales, 1903-1904), 309-311.

para la que está contratando un retablo con Juan Bautista de Monegro en la villa de Madrid a 21 de octubre de 1585, terminado en 1588, año en que es tasado por Martín de Gamboa, Agustín de Campo y Sebastián Fernández, en la misma villa de Madrid⁴⁷. Del patronazgo de esta capilla mayor deja constancia un pleito de los herederos de Fernando de Frías y Ceballos con los acreedores por las “Salinas del reyno de Galizia” del que hay constancia en 1687. Este documento hace referencia a la escritura firmada entre don Fernando de Frías y los padres agustinos el nueve de mayo de 1581 ante el escribano público Joan Losa, por la que don Fernando de Frías tenía el patronazgo de la capilla mayor, por la que pagaba unos «ciento cinquenta mil r[eale]s d[e] renta cada un año a rrazon de a catorze mill m[a]r[avedíe]s» por lo que «en cada año en aZer el rretablo Para el altar mayor de la dicha Capilla mayor, Reja de yerro para ella y en el edificio del cuerpo de la iglesia e vobedas della y en el coro e sus sillas, Torre e portada del dicho monesterio»⁴⁸.

Fernando de Frías y Ceballos fue un hombre muy activo no sólo en los negocios sino también como benefactor de diferentes órdenes religiosas. Además del convento de Nuestra Señora de Gracia de Medina del Campo, del que se ha hablado, también tuvo una relación muy estrecha con los jesuitas de Amberes⁴⁹. Es en esos años centrales del siglo XVI, el momento que don Fernando de Frías estaba asentado en Amberes. Las cartas enviadas a Simón Ruiz en 1565, y la fecha de la pintura de Coxcie en Medina del Campo, 1567, encajan con su estadía en la ciudad del Escalda, por lo que no sería extraño esta relación del mercader español con uno de los pintores de mayor prestigio en Flandes, que trabaja como pintor del rey y realiza cartones para tapices para las manufacturas bruselenses.

Recibido:08/11/2016
Aprobado:16/05/2017

⁴⁷ AHPM, escribano Sebastián Gallardo, 1588, Prot., 944, fol. 93-98v.; F. Marías, *La arquitectura del Renacimiento en Toledo (1541-1631)*, II, (Madrid: CSIC, 1985), 141.

⁴⁸ AGS, Contaduría de Mercedes (CME), 261, 20, pliego 8.

⁴⁹ R. Groen, “Un documento inédito de los jesuitas españoles en Amberes (1581): Presentación, transcripción y comentario”, *Archivum Historicum Societatis Iesu*, 79, 157, (2010): 115.