

PRECISIONES A LA HISTORIA DOCUMENTAL DE LAS COPIAS DE MICHEL COXCIE DEL DESCENDIMIENTO DE ROGER VAN DER WEYDEN EN LAS COLECCIONES REALES

Data recepción: 2009/09/07

Data aceptación: 2010/05/17

Contacto autora: adieguezr@hotmail.com

Ana Diéguez Rodríguez

Instituto Moll

RESUMEN

La documentación hispana sobre el *Descendimiento* de Roger van der Weyden del Museo del Prado es de sobra conocida. En cambio, la de las copias hechas por Michiel Coxcie en el siglo XVI no está tan clara. Pues el seguimiento de su historia documental a través de las fuentes hispanas constata la existencia de tres copias hechas por Coxcie. Dos de estas copias están en el Museo del Prado (nº 1.893 y nº 1.894). En cambio, de la tercera no se tiene ninguna noticia. Permanece en España hasta principios del siglo XIX, momento en que sale del país. Coincidiendo en fechas con la adquisición de una copia del *Descendimiento* de Van der Weyden por parte de la Gemäldegalerie de Berlín.

Palabras clave: Roger van der Weyden, Michiel Coxcie, Descendimiento, Inventarios reales de la corona española

ABSTRACT

Though much is known about Spanish documentation on Roger van der Weyden's *Deposition* at the Museo del Prado, knowledge of the copies made by Michiel Coxcie in the sixteenth century is far sketchier. Reference to Spanish sources points to the existence of three copies made by Coxcie, two of which are held at the Prado (Nos. 1893 and 1894). Nothing is known of the third apart from the fact it remained in Spain until the early nineteenth century, at which point it was taken out of the country. It was at about this time that the Gemäldegalerie in Berlin purchased a copy of Van der Weyden's *Deposition*.

Keywords: Roger van der Weyden, Michiel Coxcie, Deposition, the royal inventories of the crown of Spain

Revisando los inventarios reales de El Escorial y el antiguo palacio de El Pardo de los siglos XVII y XVIII aparecen señaladas varias tablas del *Descendimiento* siguiendo el modelo de Roger van der Weyden y consideradas copias realizadas por Michiel Coxcie en el siglo XVI. El objetivo de este pequeño artículo es seguir la pista de cada una de ellas a través de la documentación, intentando localizar su paradero, y desentrañar las confusiones de datos que ha podido haber en la bibliografía de los últimos años.

Como es conocido, el original de Roger van der Weyden fue realizado para la capilla de los arqueros de la iglesia de Nuestra Señora de Lovaina¹ (Fig. 1). Su calidad y maestría suscita-

ron las mayores admiraciones, y María de Hungría no cejó hasta conseguir adquirirlo para la capilla de su castillo de Binche, donde lo ve Felipe II y lo elogia Calvete de Estella en 1548², y Vicente Álvarez en 1551³. Tras la muerte de la regente la pintura fue enviada a Felipe II. Van Mander da noticia de este traslado por mar y de su importancia, motivo por el que fue embalada con sumo cuidado para el viaje⁴. A su llegada, primero se colocó en la capilla del palacio de El Pardo, donde figura en el inventario de 1564⁵, pasando a El Escorial en 1566⁶. La especial predilección que tenía Felipe II por la pintura le lleva a dar órdenes claras a su secretario, Pedro del Hoyo, para la colocación

de la pintura en la sacristía del monasterio y su cuidada restauración por Navarrete el Mudo⁷. El padre Sigüenza la cita en el lugar señalado por Felipe II, en medio de la cajonera, asentado sobre ella⁸. Sigue en el mismo lugar en 1654, cuando la ve y describe Velázquez:

En la sacristía ay treinta y dos cuadros (...) A la mano derecha ay trece quadros encima de los caxones; (...) el séptimo es un quadro muy grande en que está pintado el descendimiento de la cruz, es pintura flamenca, y no se sabe cómo es⁹.

Cuando escribe el Padre Santos en 1667 se había trasladado a la capilla del colegio:

Sobre la cornija, en medio, está una pintura grande del Descendimiento de la cruz, que antes estava en la sacristía¹⁰.

Allí la describe Jiménez en 1764¹¹, y Custodio Vega en la capilla del colegio "por el lado del Evangelio" en 1776: *10. Sobre esta cornisa: un Descendimiento. Escuela. Durero (Desaparecido)*¹²; donde sigue cuando la ve Ponz en 1788:

Sobre la cornisa, en el testero de la silla rectoral, se ve un Descendimiento de la cruz, de figuras enteras, con Marías, bien expresivo, y acabado. Es de manera alemana, según la escuela de Durero¹³.

En la ante-sacristía de la iglesia lo cita Poleo en su catálogo de 1857 con el número 53:

El Descendimiento de la Cruz (tabla). Está el Señor sostenido por José de Arimatea y Nicodemus; la Virgen cae desmayada al ver el cadáver de su Sacratísimo Hijo; San Juan y una de las Marías la sostienen; las demás santas mujeres demuestran en sus semblantes y ademanes el dolor de que están poseídas por la pérdida del Redentor. Fondo dorado. Este cuadro es repetición del que está en el Museo de pintura de S.M. Señalado con el núm. 1046. Alto 7 pies, 3 pulg; ancho 10 pies, 4 pulg, 2 lin.¹⁴.

El número 53 es visible hoy en día en la esquina inferior izquierda de la pintura, no dejando dudas de que es el original el que estaba en El Escorial. Se traslada al Museo del Prado en 1939 como depósito de Patrimonio Nacional,

enviando el museo, en contrapartida, al monasterio una de las copias de Coxcie (nº 1.893).

Esta introducción permite seguir toda la historia externa del original de Van der Weyden desde el siglo XVI hasta su entrada en las colecciones del Museo del Prado, dejando más clara cual es la antigua documentación que testimonia la presencia de otras copias del *Descendimiento* de Van der Weyden de gran tamaño en las colecciones reales atribuidas a M. Coxcie.

La labor de este pintor de Malinas como copista del gran maestro de Bruselas en el siglo XVI está en relación con su papel de "pintor del rey" y de María de Hungría¹⁵. La adquisición del original por parte de la regente implicaba que en su lugar se colocase una copia exacta en la capilla de los arqueros de la iglesia de Lovaina, que María de Hungría envió al poco tiempo. Molanus explica que fue Michiel Coxcie el encargado de llevarla a cabo¹⁶. Pero de esta copia se hablará después, volvamos primero a Felipe II y sus comisiones a Michiel Coxcie.

Felipe II durante su viaje por Flandes quedó tan impresionado al ver el original en las colecciones de su tía que pidió a Michiel Coxcie una copia del mismo. La copia encargada estaba terminada en 1563, cuando la ve el Cardenal Granvella y la señala en carta a Gonzalo Pérez del 28 de diciembre de 1563, en que le cuenta como Coxcie le ha enseñado *una baxada de Nuestro Señor de la Cruz, que dice que ha hecho para su Majestad*¹⁷. Poco tiempo después debió enviarlo a España, junto con la *Santa Cecilia* (hoy en el museo del Prado [nº 1.467]), pues en 1569, Felipe II pide al duque de Alba que pague al pintor por los cuadros

que me han satisfecho mucho y en consideración de su trabajo y buena voluntad con que en esto me ha servido tengo por bien que den por ellos dozientos y veinte escudos de a quarenta platas por una vez¹⁸.

Al llegar a España se coloca en la capilla del palacio de El Pardo¹⁹, sustituyendo al original que se envía a El Escorial. Argote de Molina lo ve en este palacio y lo describe en su libro sobre la montería de 1582:

en uno de los corredores de dentro de esta la Capilla Real, labrada de estuco blan-

quísimo y en ella un retablo del Descendimiento de la Cruz, contrahecho a otro que Su Majestad tiene en San Lorenzo el Real de mano de Maestre Miguel, pintor flamenco que la Reina María invió a su Majestad de Lovaina²⁰.

Esta copia de Coxcie de El Pardo se cita en el mismo lugar en los inventarios de 1614 y 1623: *un Retablo del descendimiento de la cruz hecho de pinçel está en el altar*²¹. Las referencias posteriores lo atribuyen a Alberto Durero, y así figura en la misma estancia en 1653:

*Capilla del Rey en lo alto. 334- Un retablo del Descendimiento de la Cruz, echo de pinzel, que está en el altar. Es original de Alberto Durero, pintado en tabla*²²;

y en 1674:

*Está en la capilla Alta que es un retablo del Descendimiento de la Cruz hecho de pincel que está en el Altar pintado en tabla original de Alberto Durero según lo declaró Antonio de Baldeper pintor*²³.

En la pieza tercera del palacio de El Pardo está en 1700:

Un retablo del decendimiento de la Cruz, hecho en pincel, que está en el Altar, pintado en tabla; original de Alberto Durero; tasado en un mil de doblones que valen sesenta mil reales= En la pieza tercera a los numeros 134 y 11²⁴;

y 1747:

*Numº 134 y 11. Un Retablo que en lo antiguo estava en el Óratorio, ô Capilla alta de Palacio, qe es el Descendimiento de la Cruz en Tabla, de Alberto Durero marco dorado. 60ð000*²⁵.

En este mismo inventario se citan, además, dos alas laterales que formarían parte del espacio superior en torno a la cruz de este descendimiento. Estaban en la "Entrada Principal de Palacio por puente descubierto sobre el fosso":

Dos tableros con sus marcos dorados y blancos, de vara y quarta de largo y dos tercias de alta con descripciones de letras doradas sobre azul, que corresponden á ladillos

*de la Cruz de la pintura en tabla del Descendimiento de la Capilla antigua, de mano de Alberto Durero, que está òy en el quarto de S.M. pieza tercera de él*²⁶.

Después de estas fechas desaparece de los inventarios del palacio de El Pardo, pasando a la sacristía de la Capilla Real del Palacio Nuevo de Madrid en 1772, atribuido a Lucas van Leyden:

*914- Otro en tabla del descendimiento de la Cruz de dos varas de caída y tres quartas de largo y en la parte superior un requadro mas elevado de tres quartas en quadro original de Lucas de Olanda*²⁷.

Es lógico su traslado si se piensa que por estas fechas se estaba volviendo a disponer pinturas en el palacio real, tras su reconstrucción por el incendio del antiguo Alcázar en 1734. La pintura continúa en el mismo lugar en 1789, atribuida a Alberto Durero y con una alta tasación:

*599- Tres varas de largo y mas de dos y media de alto: figura irregular, El Descendimiento de la Cruz. Alberto Durero, 18.000*²⁸;

y en 1814:

*Tres varas largo, mas de dos y media alto, el descendimiento de la Cruz= Dure-ro*²⁹.

Esta última entrada permite saber que la pintura no fue tocada por los franceses y, por tanto, no corresponde a ninguna de las copias de Coxcie que se citan entre las elegidas por Quillet para enviar a Napoleón, de las que se hablará líneas después. La pintura entra en el museo del Prado como obra de Van der Weyden en 1857:

*1046. El Descendimiento. Nuestro Señor bajado de la Cruz y sostenido por José de Arimatea y Nicodemus; san Juan y una de las Marias lloran la pérdida del divino Salvador. Fondo dorado (tabla). Alto, 7 pies, 2 pugl.; ancho 9 pies, 5 pulg.*³⁰;

y actualmente con el número 1.893³¹ (Fig. 2).

Junto a esta copia de Michiel Coxcie del *Descendimiento*, los inventarios dan testimonio de otra de gran tamaño que figura entre las pinturas que envía Felipe II a El Escorial en 1574:



Fig. 1. Roger van der Weyden, *Descendimiento*, [nº 2.825] Museo del Prado.



Fig. 2. Copia de Michiel Coxcie. *Descendimiento*, [nº 1.893] Monasterio de El Escorial, depósito del Museo del Prado.



Fig. 3. Copia de Michiel Coxcie. *Descendimiento*, [nº 1.894], Capilla Real de Granada, depósito del Museo del Prado.



Fig. 4. Copia de Michiel Coxcie. *Descendimiento*, [nº 534], © Staatliche Museen zu Berlin-Gemäldegalerie, sind eine Einrichtung der Stiftung Preußischer Kulturbesitz. Fot.: Jörg P. Anders.

879. Otro lienzo en que está pintado el Descendimiento de la cruz, de mano de Masse Miguel, que tiene siete pies y medio de alto y ocho de ancho³².

Su tamaño equivale a 210 cm. de alto y 224 de ancho. Fue destinado al capítulo del vicario, donde lo describe la relación hecha por Velázquez en 1654:

en la pared que está enfrente de las ventanas ay cinco quadros, tres grandes y dos medianos, (...) el quinto es un descendimiento de la cruz, de Michael Cuen³³.

La llegada de los franceses trastocó todo el orden habido en las colecciones reales hasta principios del siglo XIX. Quillet fue el encargado de elegir las pinturas más importantes para enviar al museo Josefino de Madrid y al napoleónico de París, en su relación de cuadros de 1809 incluye dos pinturas de Miguel Coxcie con el tema del descendimiento de la cruz. Uno se incluye en la caja 18 y se describe como: *El Descendimiento de Cosguein³⁴*; y el segundo en la caja 23 figura como: *Un Cristo descendido de Miguel Cosguein³⁵*. Al proceder las pinturas de El Escorial, se tiene claro que uno debe ser el recogido en 1654 en el capítulo del Vicario; en cambio, del otro no hay noticias entre la documentación revisada. En un primer momento se podría pensar que este segundo se trate, en realidad, del de Roger van der Weyden, y que por su composición similar al anterior se creyera de Coxcie. Sin embargo, en la relación de Quillet figura un *Descendimiento* atribuido a Lucas de Holanda en la caja 36 que bien podría vincularse con el de Roger van der Weyden de El Escorial: *Escuela de Lucas de Holanda, un Descendimiento³⁶*. Por otro lado, la indicación de la pintura de Coxcie de la caja 23 como de "un Cristo descendido" y no de un *Descendimiento*, hace sospechar que el tema de esta última pintura sólo incluya la imagen de Cristo, diferente composición de la que no hay noticias hoy³⁷, y por tanto fuera del tema que aquí se estudia³⁸.

Tampoco cabe pensar que la pintura de Coxcie citada en la caja 23 de la relación de Quillet fuera la copia del *Descendimiento* que tiene el museo del Prado (nº 1893), hoy en El Escorial, pues como se ha demostrado no salió de la

sacristía del Palacio Real hasta su entrada en la pinacoteca madrileña; y tampoco puede relacionarse con la otra copia del *Descendimiento* que guarda el museo del Prado (nº 1.894), como se ha venido haciendo hasta fechas recientes³⁹ (Fig. 3). Pues esta copia entra en el museo en el siglo XIX procedente del convento madrileño de Nuestra Señora de los Ángeles, donde está documentada su existencia desde finales del siglo XVI. Fue legada por su fundadora, doña Leonor de Mascarenhas, aya de Felipe II y del príncipe don Carlos⁴⁰. Doña Leonor explica en el inventario de objetos que dona al convento en el último tercio del siglo XVI que el rey se la regaló:

(...) 4. Un descendimiento de la cruz grande que me dio el Rey, nuestro Señor: costo quinientos ducados⁴¹.

Estuvo colocado en el claustro bajo del convento hasta su demolición a principios del siglo XIX. Por estas fechas, la Real Academia de San Fernando envía una Comisión de Nobles Artes al convento para salvar todo aquello que tuviera valor artístico, entre lo que incluye este *Descendimiento*:

37. Un cuadro en tabla que representa El Descendimiento de la Cruz, con la Virgen las Marias y los Santos Barones, 2 varas de alto por 3 y media de ancho⁴².

Pasa a la Academia de San Fernando:

1. Una tabla pintada al oleo que esta representada (sic) el entierro de Christo o descendimiento de la Cruz señalado con numº 37 al inventº dela Comision. 7 pies y medio de alto por 9 pies y medio de ancho⁴³;

y es enviada al museo de la Trinidad el 15 de abril de 1842:

1. El Descendimiento de la Cruz, pintado en tabla por Alberto Durerro, 7 pies y cuarto de alto por 9 pies y medio de ancho⁴⁴.

Aunque se atribuye a Durerro, entra ya en el museo del Prado como anónimo, procedente del ministerio de Fomento en 1872⁴⁵. Siendo Cruzada Villaamil y Madrazo los primeros en considerarlo una copia antigua del modelo de Roger van der Weyden⁴⁶; y en artículo reciente Fernández Soriano piensa que se trata de una

copia hecha por Coxcie⁴⁷. Por tanto, ninguna de las copias de Coxcie que hoy se conservan en el museo del Prado pudo ser la que Quillet logró sacar de España, pues se localizan en todo momento a lo largo de la documentación. En cambio, de la que no se ha vuelto a tener más noticias es del *Descendimiento* de Coxcie que estaba en El Escorial desde finales del siglo XVI y que recoge Velázquez en su relación de pinturas a mediados del siglo XVII.

Es muy probable que ésta última sea la que Quillet envía a París con el calificativo de "brillant effect" entre las "obras seleccionadas para Napoleón" en 1810: "Coxein. Descente de Croix... Brillant effect"⁴⁸. La pintura no sale sola de España, la acompañan otras pinturas de primera fila, entre ellas el lienzo de *José y sus hermanos* de Velázquez, obra devuelta por Francia tras la derrota de Napoleón⁴⁹, y hoy en el monasterio de El Escorial. Sin embargo, este *Descendimiento* de Michiel Coxcie no es devuelto a la península, y Poleró lo incluye entre las obras perdidas de El Escorial tras la guerra con los franceses que publica en 1857⁵⁰.

A este respecto, es interesante señalar que coincidiendo en fechas con la salida de este *Descendimiento* de Coxcie de España aparece en el mercado alemán una obra del mismo tema copiando a Roger van der Weyden, adquirida en 1830 por la Gemäldegalerie de Berlín (nº 534)⁵¹ (Fig. 4)⁵². No hay datos anteriores sobre la procedencia de esta pintura del museo berlinés, lo que hace sospechar, aún más, que sea la misma que salió de España a principios del siglo XIX. Las opiniones que sostenían que la copia de la Gemäldegalerie era del siglo XV, cercana al taller de Van der Weyden, tienen como base la fecha de 1488 que aparece en una de sus esquinas, pero estudios recientes consideran que es apócrifa⁵³.

Para finalizar, cabría preguntarse si alguna de estas copias de Coxcie: tanto la que tuvo el convento de los Ángeles y ahora está en el museo del Prado (nº 1.894); como la que ahora está en El Escorial (nº 1.893); o la que salió con los franceses de El Escorial, de la que se ha dado noticia líneas atrás, pudo ser la copia encargada por María de Hungría a Coxcie para ocupar la capilla de los arqueros de Lovaina, de la que no hay noticias desde 1570 y 1604, en que la citan

Molanus y Van Mander con destino a España⁵⁴, aunque se desconocen las circunstancias de este envío⁵⁵.

Quizá esta condición exigida a Coxcie de que la copia tenía que ocupar el lugar del original en la capilla de los ballesteros de Lovaina, fuera motivo para que el pintor atemperara su estilo y se doblegara completamente a las pautas del original, y por ello, sea más difícil captar sus características entre las copias conservadas⁵⁶. La comparación de éstas con el *Descendimiento* de Roger van der Weyden es muestra de la dificultad de ver el estilo de Coxcie, que sólo se "escapa" en pequeños detalles: aumenta la vegetación respecto al original, difiere los motivos decorativos de las ropas y el color en algunos de los personajes, y se acentúan las sombras en carnaciones y vestimentas. Garrido da cuenta de estos cambios en el estudio técnico de la copia de Coxcie del Prado (nº 1.894), y considera que ésta es la más fiel al original⁵⁷. Sin embargo, la copia más cercana al colorido del original de Van der Weyden es la otra copia del Prado (nº 1.893), incluso la de Berlín repite las tonalidades de ésta última, muy evidente ante la saya de la Magdalena de tonos azules en ambas, opuesta a los ocre de la versión del Prado (nº. 1894). Otro de los cambios más evidentes es el tono del manto de la Virgen. Ninguna de las copias es capaz de reproducir el tono brillante y saturado de lapislázuli de la pintura de Van der Weyden. Las copias de Berlín y del Prado (nº 1.893) son las que se acercan más, aunque mitigan el azul, en cambio la otra del Prado (nº. 1894) opta por un azul oscuro que resalta las ebúrneas carnaciones de Jesús.

En conclusión, no es posible, hasta el momento, poder determinar cuál de las copias conservadas fue la que estuvo en la capilla de los ballesteros de Lovaina. Sin embargo, este pequeño inciso técnico que se ha traído a colación aquí, a pesar de ser éste un estudio documental de las copias de Coxcie a través de las colecciones españolas, sirve de base para aproximarse el trabajo de Michiel Coxcie como copista.

Coxcie asume su papel de copista de los grandes maestros flamencos del siglo XV como una de sus facetas como "pintor del rey" y de María de Hungría. Copiará para Felipe II el *Políptico del Cordero Místico* de San Babón de Gante



Fig. 5a. Detalle de la cabeza de San Juan, *Descendimiento*, Roger van der Weyden. Dibujo subyacente. Museo del Prado.



Fig. 5b. Detalle de la cabeza de San Juan, *Descendimiento* [nº 1.894], Michiel Coxcie. Dibujo subyacente. Capilla Real de Granada. Depósito del Museo del Prado.

de los hermanos Van Eyck, que ocupará el oratorio del Alcázar de Madrid⁵⁸. La comparación entre estos dos encargos es importante. Pues si en la copia del *Descendimiento* de Roger van der Weyden, Coxcie sigue con esmero el original, en la copia del *Políptico del Cordero Místico* aflora su estilo con mayor libertad. Dota a las figuras de una monumentalidad y volumen que no tienen en la obra de los Van Eyck. Despojando al políptico del espíritu, un poco amanerado e ideal del gótico internacional, para sumirlo dentro de la influencia italiana de Rafael y su círculo, ganando en naturalismo y expresividad. Ante esta comparación del trabajo de Coxcie como copista sólo cabe una explicación, ya apuntada líneas atrás, y es que la copia de la pintura de Roger van der Weyden tenía que ocupar el sitio del original, en cambio, en la obra de los Van Eyck, la reproducción iba a ocupar otro lugar a cientos de kilómetros de distancia, y por tanto el pintor se puede permitir más licencias.

Es la documentación la que siempre ha relacionado a Coxcie con las copias de gran tamaño del *Descendimiento* de Weyden. Pero también el análisis del dibujo subyacente de la versión del museo del Prado (nº 1894)⁵⁹, permite constatar su cercanía con obras autógrafas del pintor de Lovaina, y su divergencia con el dibujo del original de Van der Weyden. El dibujo subyacente de la copia del museo del Prado (nº 1894) revela un trazo preciso que delimita los perfiles de las figuras y todos sus detalles, en contraposición a la línea más suelta y espontánea del original de Van der Weyden⁶⁰ (Fig. 5). Es muy particular la forma de diseñar la cuenca de los ojos y los párpados por parte de Coxcie, donde el contraste acentuado de las sombras y las luces da mayor volumen, supeditándose siempre al dibujo primero. En cambio, Van der Weyden, recurre al modelado de esta zona en una etapa posterior del proceso, donde los cambios tonales están más matizados. El diseño de la forma del ojo es más almadrada en el origi-



Fig. 6. Michiel Coxcie, Detalle del rostro de Santa Cecilia. [nº 1.467] Museo del Prado.

nal que en la copia de Coxcie, y los labios son más gruesos y perfilados que para el mismo personaje en la tabla de Van der Weyden.

Estas características de la copia del *Descendimiento* (nº 1894) son las propias del trabajo de Coxcie. Recurriendo al modelo de la *Santa Cecilia* del museo del Prado, (Fig. 6) obra firmada y que se envía a Felipe II al mismo tiempo que la copia del *Descendimiento* (nº 1.893), se observa en su rostro una forma similar de aplicar sombras y luces en los rostros de los personajes del *Descendimiento*. Incluso el diseño de los labios de la santa es igual al que presenta San Juan en la copia de Coxcie del Prado (nº. 1894).

Es muy interesante esta labor de Michiel Coxcie como copista "de reproducción"⁶¹, hecha de los pintores del Renacimiento y Barroco que quizá ha sido un poco denostada por la historia del arte desde el siglo XIX, pero que en esos siglos no menoscaba la fama y maestría del pintor que la realizaba sino muy al contrario⁶².

NOTAS

¹ G. Cruzada Villaamil, *Catálogo provisional, historial y razonado del Museo Nacional de pinturas*, Madrid, 1865, p. 235; P. de Madrazo, "El *Descendimiento*: Retablo pintado por Rogier van der Weyden el Viejo", *Museo Español de Antigüedades*, IV, Madrid, 1875, pp. 263-276; P. de Madrazo, *Viaje artístico de tres siglos por las colecciones de pinturas de los reyes de España*, Barcelona, 1884, p. 73; A. Álvarez Cabanas, *El Descendimiento. Tabla de Rogier van der Weyden*, 1930; E. Renders, *La solution du probleme Van der Weyden, Flemalle, Campin*, Brujas, 1931, pp. 63 y 70; W. Schöne, "Zur Kreuzabnahme Rogiers van der Weyden im Escorial", *Kunstchronik*, 1955, pp. 7-9; S. Sulzberger, "La descende de croix de Rogier van der Weyden", *Oud Holland*, 78, (1963), pp. 150-151; M. Davies,

Rogier van der Weyden. An Essay with Critical Catalogue of Paintings Assigned Robert Campin, Londres, 1972, pp. 223-226; E. Bermejo, *La pintura de los Primitivos Flamencos en España*, I, Madrid, 1980, pp. 103-106, nº 4; M.C. Garrido & J.M. Cabrera, "Algunas cuestiones técnicas del *Descendimiento* de la Cruz de Rogier van der Weyden", *Boletín del Museo del Prado*, enero-abril, (1983), pp. 39-49; E. Dhanens, "Rogier van der Weyden: Revisie van de documenten" en *Verhandelingen van de Koninklijke Academie voor Wetenschappen, Letteren en Schone Kunsten van België. Klasse der Schone Kunsten*, 57, nº 59, Brusels, 1995, pp. 134-135; D. de Vos, *Rogier van der Weyden. The Complete Works*, New York, 1999, pp. 10 y 185; M. Trowbridge, "The Stadschilder and the Serment: Rogier van der Weyden's Deposition and the Crossbrowmen of Louvain", en *Dutch Crossing*, 23/2,

1999, pp. 5-28; I. Mateo, "La pintura flamenca en El Escorial" en *El monasterio de El Escorial y la pintura*. Actas del Simposium, 2001, p. 11; V. Nieto Alcaide, *El Descendimiento de Van der Weyden*, Madrid, 2003; L. Campbell, *Van der Weyden*, Londres, 2004, pp. 10 y 32; A. Powell, "The Errant Image: Rogier van der Weyden's Deposition from the Cross and its Copies", *Art History. Journal of AAH*, septiembre, 2006, pp. 540-549; J. Sander, "Reconstructing Artists and their Oeuvres" en *The Master of Flémalle and Rogier van der Weyden*, Cat. Exp. Gemäldegalerie, Berlin, 2009, pp. 77-78.

² "dentro un retablo del descendimiento de la Cruz, de divina pintura", J. C. Calvete de Estella, *Felicísimo viaje del muy alto y poderoso príncipe don Felipe*, ed. Sociedad de Bibliófilos Españoles, Madrid, 1930, vol. II, p. 3; *Cit.*, S. Sulzberger, "La descende de croix..." , *Op. Cit.*, 1963, p. 150.

³ "... al un lado d'ella avia una capilla con puerta a la misma sala y ventanas, a la otra de arriba y a las piezas que tengo dicho, donde su Magestad y su Alteza y damas oyan missa, tenia un retablo del descendimiento de la Cruz que era la mejor pieza que avia en la casa, y aun creo que en todo el mundo, porque vi en aquellas partes muchas y muy buenas pinturas y ninguna del pinzel llegava aquella de muy natural y devota; y d'este parecer fueron todos los que lo vieron. Aquel retablo dizen que ha más de ciento y cincuenta años que es hecho, y estaba en Lobayna, donde la Reyna María lo mandó traer, y dexó allá un retrato d'él quasi tan bueno y muy bien sacado al natural, y de muy buena mano, más todavía le hazia mucha ventaja el propio." Vicente Álvarez, *Relación del camino y buen viaje que hizo el Príncipe de España D. Phelipe nuestro señor, año del nacimiento de nuestro Salvador, y Redemptor Jesu Christo de 1548 años, o.O, 1551*. ed. J. M. de Franco Olmos & P. Cuenca, en *El felicísimo viaje del muy alto y muy poderoso príncipe don Phelippe*, Sociedad Estatal para la conmemoración de los centenarios de Felipe II y Carlos V, Madrid, 2001, pp. 647-648.

⁴ "También de Roger, en Lovaina, había una *Deposición*, en la iglesia llamada de Nuestra Señora extramuros, en la que dos figuras de pie con dos escaleras bajaban el cuerpo en una pieza de lino blanco. Debajo lo recibia en pie José de Arimatea y otros. Las Marías sentadas abajo lloraban desconsoladas; María, que parece desmayada, está sujeta por Juan que está tras ella. Este original del Maestro Rogier fue enviado al rey de España, y mientras en el camino se hundió con el barco pero fue rescatado porque estaba muy bien atado y empaquetado y no tuvo demasiado daño, sólo afectó un poco a su barniz". K. van Mander, *Het Schilderboek*, 1604, fol. 207r, ed. H. Miedema, *Karel van Mander. The Lives of the Illustrious Netherlandish and German Painters*, I, Doornspijk, 1994, p. 86; T. II, p. 279.

⁵ F. J. Sánchez Cantón, "El inventario del palacio de El Pardo", *Archivo Español de Arte*, 28, (1934), p. 69.

⁶ 1.027. *Una tabla grande en que está pintado el Descendimiento de la cruz, con nuestra Señora y otras ocho figuras, que tiene dos puertas, pintado en ellas por la parte de dentro los quatro Evangelistas con los dichos de cada uno con la Resurrección, de mano de Maestre Roger, que solia ser de la Reyna María, pintadas por de fuera las puertas de mano de Juan Fernández Mudo, de negro y blanco, que tiene de alto la tabla de en medio, por lo que toca a la cruz que en ella está pintada, siete pies y de ancho diez pies escasos*. 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. Años de 1571 a 1598", *Boletín de la Real Academia de la Historia*, XCVII, (1930), p. 48.

Sobre las puertas que cerrarian el original en la capilla de los arqueros de Lovaina véase: F. Thürlemann, *Robert Campin: Eine Monographie mit Werkkatalog*, Munich, 2002, pp. 117-130; 282-283; J. Sander, "Master of Flémalle. Flémalle Panels: The Virgin Mary nursing the Infant Jesus, Saint Veronica with the Sudarium and the Throne of Mercy Trinity" en *The Master of Flémalle and Rogier van der Weyden*, Cat. Exp. Gemäldegalerie, Berlín, 2009, pp. 206-214, nº 6.

⁷ ... que el Descendimiento de la Cruz de Lovaina, que se trujo de El Pardo, después que esté aderezado, se meta en la capilla mayor (de la iglesia actual), dando para ello en la puerta la mejor orden que les pareciere, porque agora no cabe por ella y que se ponga sobre el altar arrimado al retablo, metido en los mismos maderos y sus tornillos como agora está, porque no se pueda abrir más. Que pasado el verano y visto que no se vuelve a abrir le aderece el Mudo, pintando lo que está saltado de los colores en las vestimentas y en el campo, mas no se ha de tocar en el gesto ni tocado de nuestra Señora, ni en ninguna cosa

que no sea vestido o campo como se lo señalé hoy. Que Giles (Giles Brevost, organero) acabe de encolar con nervios todas las juntas de las tablas sin que quede ninguna, porque con esto se aseguran de no abrirse más... N. Sentenach, *La pintura en Madrid desde sus orígenes hasta el siglo XIX*, Madrid, 1907, pp. 41-42.; J. Zarco Cuevas, *Pintores españoles en San Lorenzo de El Escorial, (1566-1613)*, Madrid, 1931, pp. 29-30.

Sobre el cuidado de Felipe II por las pinturas de la sacristía y capilla de la iglesia véase: P. Silva Maroto, "El Descendimiento" en *Felipe II. Un monarca y su época, Un príncipe del Renacimiento*, Cat. Exp., Madrid, 1999, p. 353.

(...) en las puertas del retablo del Descendimiento de la Cruz que estaba en el Pardo que se llevó a Escorial (...) lo que quedó resuelto con Su Magestad fue que en las dos puertas por la parte de dentro se hiciesen dos epitafios grandes que tomasen toda la tabla con algunos ornamentos y el lugar donde había de ser escritas las letras fuese obavo y no negro, sino fengida una piedra de xaspe oscuro y después las letras de oro encima y en las dos partes estrechas de en medio por la parte de dentro fuese repartido (...) y entre los tres espacios se finxerá un nicho en cada uno, donde se pintase un apóstol fingido de marmol, de manera que viniesen a ser seis en la parte de dentro y otros seis en la de fuera, que vienen a ser todos doce. Y en la parte de fuera en los cuadros, en la de la diestra se habían de hacer las Tres Marías que venian a visitar el sepulcro, y en la otra de la mano siniestra fuera un ángel sentado en el sepulcro qu'es la mañana de Pascua. Y de mi parecer yo haría lo contrario, que el ángel estuviere a la mano diestra y las Marías a la mano siniestra. Carta de Gaspar Becerra al secretario del rey, Pedro del Hoyo, 8 de julio de 1566. Transcripción: J.J. Martín González, "El palacio de El Pardo en el siglo XVI", *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología de Valladolid*, XXXVI, 1970, p. 36, doc. VII.

⁸ ... En la Sacristía, en medio de los cajones, asentada sobre ellos, está una historia del Descendimiento de la Cruz, en un cuadro grande, con sus puertas, las figuras como del natural. Están las Marías con mucha demostración de tristeza; la Virgen, según el común sentir o engaño de aquellos tiempos desmayada y perdido el color, y aún la compostura y el decoro, pareciéndoles que si no era de esta manera, y haciendo este agravio a aquel corazón fortísimo, no se podía significar el dolor, tristeza y vivo sentimiento de Madre que amaba más de lo que podemos exprimir con la lengua, y aún con el pensamiento. Padre José de Sigüenza, *La fundación del monasterio de El Escorial por Felipe II*, Madrid, 1605, ed. Madrid, 1927, p. 518.

⁹ Transcripción del documento de la Biblioteca de Ajuda (Lisboa) en: F. Bouza Álvarez, "Pinturas y pintores en San Lorenzo El Real antes de la Intervención de Velázquez. Una descripción escurialense en la biblioteca de Ajuda de Lisboa", *Reales Sitios*, 143, (2000), p. 65; B. Bassegoda i Hugas, "Velázquez y la decoración pictórica de El Escorial en 1656", en *Symposium Internacional Velázquez*, Sevilla, 1999, p. 313.

¹⁰ Padre Santos, *Descripción breve del monasterio de San Lorenzo el Real del Escorial*, Madrid, 1667, fol 95v.; B. Bassegoda, *El Escorial como Museo. La decoración pictórica en el monasterio de El Escorial desde Diego Velázquez hasta Frédéric Quilliet (1809)*, Ballaterra, Barcelona, Girona, Lleida, 2002, p. 323, nº CC21.

¹¹ A. Jiménez, *Descripción del Real Monasterio e San Lorenzo del Escorial*, Madrid, 1764, ed. facsímil, 1984, p. 158.

¹² A. Custodio Vega, "Verdadero orden de las pinturas de El Escorial en los sitios que están colocadas con los nombres de sus autores. Año 1776" en *Documentos para la Historia del Monasterio de San Lorenzo El Real de El Escorial*, El Escorial, 1962, p. 268, nº 10.

¹³ A. Ponz, *Viaje de España*. II, Madrid, 1788, p. 222.

¹⁴ V. Poleró y Toledo, *Catálogo de los cuadros del Real Monasterio de San Lorenzo, llamado del Escorial*, Madrid, 1857, p. 37, nº 53.

¹⁵ Para la relación de Michiel Coxcie con María de Hungría y Felipe II: B.C. Van den Boogert, "Michael Coxcie, hofschilder in dienst van het Habsburgse huis" en *Michel Coxcie, pictor regis (1499-1592). Internationaal colloquium. Handelingen van de Koninklijke Kring voor Oudeheidkunde, Letteren en Kunst van Mechelen*, 1992, pp. 119-140; V. Fernández Soriano, "Michel Coxcie, pintor grato a la casa de Habsburgo", *Archivo Español de Arte*, 81, (2008), pp. 191-196.

¹⁶ "Magister Rogerius, civis et pictor Lovaniensis, depinxit Lovanii ad S. Petrum altare Edelheer, et in capella beatae Mariae summum altare, quod opus Maria regina a Sagittariis impetravit, et in Hispanias vehicuravit, quamquam in mari periisse dicatur, et ejus loco dedit capellae quingentorum florenorum organa et novum altare, ad exemplar Rogerii expressum opera Michaelis Coxenii Mechliniensis, sui pictoris" [Maestro Roger, ciudadano y pintor de Lovaina, pintó en Lovaina (...) y para la capilla del altar mayor de la iglesia de Santa María, cuya pintura la reina María consiguió de los ballesteros, (...) y en su lugar dio a la capilla quinientos florens, un organo y un nuevo altar, con una obra hecha por Michiel Coxcie, claramente basada en el modelo del altar de Rogier] J. Molanus, *Historiae Lovaniensium*, Libro XIV, ed. P.F.X de Ram, *Collection de chroniques inédites. Commission royale d'histoire*, 1, Brusels, 1861, p. 609.

¹⁷ N. Sentenach, *La pintura en Madrid...*, *Op. Cit.*, pp. 23-24; J. Olletero Butler, "Miguel Coxcie y su obra en España", *Archivo Español de Arte*, 48, (1975), p. 168.

¹⁸ AGS. Secretaría de Estado, sección Flandes. Negocios extraordinarios de la parte del norte, secretaria provincial de Flandes y Borgoña, contaduría del sueldo, contaduría mayor de cuentas. Leg. 544, fol. 202, Cit., V.

Fernández Soriano, "Michel Coxcie, pintor grato...", *Op. Cit.*, *Archivo Español de Arte*, 81, (2008), p. 192.

¹⁹ P. de Madrazo, *Viaje artístico de tres siglos...*, *Op. Cit.*, p. 236.

²⁰ Gonzalo Argote de Molina, *Discurso sobre la montería*, Sevilla, 1582, ed. Madrid, 1822, p. 104.

²¹ J. M. Azcárate, "Inventario del Palacio de El Pardo de 1623" en *Homenaje al Profesor Fernández Pereira*, Madrid, 1992, p. 792.

²² P. de Madrazo, "El Descendimiento: Retablo pintado...", *Op. Cit.*, p. 273.

²³ Biblioteca del Museo del Prado, Madrid, (BMPM), *Inventarios Reales. El Pardo*, II, 1674, nº 134.

²⁴ BMPM, *Inventarios Reales. El Pardo*, IV, 1700, nº 7.439.

²⁵ A. Aterido & J. Martínez Cuesta & J.J. Pérez Preciado, *Inventarios Reales. Colecciones de pinturas de Felipe V e Isabel Farnesio*, II, Madrid, 2004, p. 208.

²⁶ A. Aterido & J. Martínez Cuesta & J.J. Pérez Preciado, *Inventarios Reales...*, *Op. Cit.*, p. 226. De la existencia de dos puertas cerrando la parte central más elevada con el madero de la cruz en el original de Van der Weyden trata Thürlemann. F. Thürlemann, "Die Madriderf Kreuzabnahme und die Pariser Grabtragung: das malerische und das zeichnerische Hauptwerk Robert Campins", *Pantheon*, 51, (1993), p. 30.

²⁷ BMPM, *Inventarios Reales. Palacio Nuevo*, 1772, nº 13.243.

²⁸ BMPM, *Inventarios Reales. Palacio Nuevo*, 1789, p. 63, nº 599.

²⁹ BMPM, *Inventarios Reales. Palacio Nuevo*, 1814, nº 22.090.

³⁰ *Inventario General de Pinturas. Colección Real*, I, Madrid, 1990, p. 290, nº 1.046.

³¹ Tanto Davies como De Vos consideran esta copia del Prado [1893] como "más libre" que la otra [1894], más parecida al original. M. Davies, *Rogier van der Weyden...*, *Op. Cit.*, p. 225; D. de Vos, *Rogier van der Weyden...*, *Op. Cit.*, p. 186.

³² J. Zarco Cuevas, "Inventario de las alhajas, relicarios...", *Op. Cit., Boletín de la Real Academia de la Historia*, XCVI, (1930), p. 662, nº 879.

³³ F. Bouza Álvarez, "Pinturas y pintores en San Lorenzo El Real...", *Op. Cit.*, 2000, p. 67.

³⁴ M. Lasso de la Vega, *Frédéric Quillet. Comisario de Bellas Artes del Gobierno Intruso (1809-1814)*, Madrid, 1933, p. 70.

³⁵ M. Lasso de la Vega, *Frédéric Quillet...*, *Op. Cit.*, p. 77; I. Hempel Lipschutz, "El despojo de obras de arte en España durante la Guerra de la Independencia", *Arte Español*, XXIII, (1961), p. 243.

³⁶ M. Lasso de la Vega, *Frédéric Quillet...*, *Op. Cit.*, p. 80; I. Hempel Lipschutz, "El despojo de obras...", *Op. Cit.*, XXIII, (1961), p. 245.

³⁷ Esto no sería extraño. El Harvard Art Museum de Cambridge (Massachusetts) tiene un dibujo atribuido a Michiel Coxcie con el tema de Cristo preparado para ser enterrado [2002. 95.84], del que no existe pintura, pero que podría responder bien al recogido en las listas de Quillet como obra de Coxcie en 1809 con el tema de "El Sepulcro". M. Lasso de la Vega, *Frédéric Quillet...*, *Op. Cit.*, p. 72; I. Hempel Lipschutz, "El despojo de obras...", *Op. Cit.*, XXIII, (1961), p. 241.

³⁸ En las entregas de pinturas al Escorial del siglo XVI no figura ninguna descrita como "Cristo descendido"; aunque sí se describe una tabla de la "Quinta angustia, con nuestra Señora y San Juan y Nicodemus, de Maestro Rogier (...) que fue de la Reyna María"; y distintos *Descendimientos* sin especificar autor, pero algunos de gran tamaño en lienzo. (J. Zarco Cuevas, "Inventario de las alhajas, relicarios...", *Op. Cit., Boletín de la Real Academia de la Historia*, XCVI, (1930), p. 49, nº 1.029, p. 66, nº 1.342, nº 1.343 y 1.344.) Por lo que no sería extraño que las pinturas referidas en la relación de Quillet se tratara de alguno de éstos.

³⁹ Pedro de Madrazo, "El Descendimiento: Retablo pintado...", *Op.*

Cit., Museo Español de Antigüedades, IV, 1875, p. 272; V. Fernández Soriano, "Michel Coxcie, pintor grato...", *Op. Cit.*, p. 192.

⁴⁰ J. M^a March, "El Aya del Rey D. Felipe II. Algunos Apuntamientos de la vida y obras virtuosas que en ella hizo", *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, XLVI, (1942), pp. 206-219.

⁴¹ G. de Andrés, "Leonor de Mascareñas, aya de Felipe II y fundadora del convento de los Ángeles en Madrid", *Annales del Instituto de Estudios Madrileños*, XXXIV, (1994), p. 360; M. L. Gómez Nebreda, "Las pinturas del convento franciscano de los Ángeles de Madrid que pasaron al Museo de la Trinidad. Contribución al catálogo del Prado Disperso", *Boletín del Museo del Prado*, XX, 38, (2002), pp. 40 y 53.

⁴² M. L. Gómez Nebreda, "Las pinturas del convento franciscano...", *Op. Cit.*, p. 55.

⁴³ "Nota de los cuadros que el Conserje de la Academia de San Fernando ha recogido del Convento de Monjas Franciscas tituladas de los Ángeles". *Ídem*, p. 60.

Otro documento que cita este cuadro en la Academia es el publicado por Álvarez Lopera que registra todos los cuadros que fueron depositados en la Academia "procedentes de los conventos de Madrid y otras provincias según nota del conserje dirigida a la Junta Directiva del Museo de la Trinidad": "Monjas de los Ángeles. El Descendimiento dela Cruz pintº. en tabla pr Alberto Durº". Archivo de la Real Academia de San Fernando, leg. 130-217. J. Álvarez Lopera, *El Museo de la Trinidad. Historia, obras y documentos (1838-1872)*, Madrid, 2009, p. 223.

⁴⁴ "Inventario de las pinturas de la Academia de San Fernando que se remiten al Museo de la Trinidad. Firma el recibí Joaquín Íñigo, encargado del Museo de la Trinidad en la Academia. Recibidos del conserje de la Academia don José Manuel de Arnedo. Del convento de los Ángeles". *Ídem*, p. 61.

⁴⁵ 889. *Tabla. Con un sobrante en el centro; Jesucristo Difunto; sostenido*

por los santos varones en el Descenso de la Cruz, se ve en primer término á la Virgen desmayada en los brazos de Sn Juan y las Marías; figas de tamº nat y cuerpo entº. Rectificado alto 2,02 y medio, ancho 2,64 por la luz del marco. Inventario General de Pinturas. Museo del Prado. Museo de la Trinidad, II, nº 889.

⁴⁶ P. de Madrazo, "El Descendimiento...", *Op. Cit., Museo Español de Antigüedades*, IV, Madrid, 1875, pp. 272-275.

⁴⁷ V. Fernández Soriano, "Michel Coxcie, pintor grato...", *Op. Cit.*, 81, (2008), p. 192.

⁴⁸ I. Hempel Lipschutz, "El despojo de obras de arte...", *Op. Cit.*, p. 262. P. Beroqui, "Apuntes para la historia del Museo del Prado", *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, XXXIX, (1931), p. 20.

⁴⁹ I. Hempel Lipschutz, "El despojo de obras de arte...", *Op. Cit.*, p. 264.

⁵⁰ V. Poleró y Toledo, *Catálogo de los cuadros...*, *Op. Cit.*, 1857, p. 188.

⁵¹ (T. 200 x 265 cm.) La pintura es adquirida en Aquisgran en 1830 por la Gemäldegalerie de Berlin. En un primer momento, durante el siglo XIX, se pensó que era la que citaba Van Mander al hablar de Roger van der Weyden. Opinión reconsiderada poco tiempo después. S. Foister, "The History of Campin Scholarship", en *The National Gallery Robert Campin. New Directions in Scholarship*, Brepols, Thurnhout, 1996, p. 1.

⁵² Quisiera agradecer al Dr. Stephan Kemperdick todas las facilidades dadas para trabajar sobre la pintura de la Gemäldegalerie de Berlin.

⁵³ D. de Vos, *Roger van der Weyden...*, *Op. Cit.*, p. 186; A. Powell, "The errant image: Rogier van der Weyden's Deposition...", *Op. Cit.*, p. 561, n. 45 y 46; J. Sander, "Reconstructing Artist...", *Op. Cit.*, pp. 82-83; H. Mund, "Original, Copy and Influence, a Complex Issue" en *Rogier van der Weyden, 1400/1464. Master of Passions*, [dir. L. Campbell y J. Van der Stock], Zwolle-Leuven, 2009, p. 198, n. 46.

⁵⁴ J. Molanus, *Historiae Lovanien-sium...*, *Op. Cit.*, I, p. 609; K. van Mander, *Het Schilderboek...*, *Op. Cit.*, ed. Miedema, I, p. 86; II, pp. 280-281.

⁵⁵ M. Davies, *Rogier van der Weyden...*, *Op. Cit.*, p. 224; V. Fernández Soriano, "Michel Coxcie, pintor grato...", *Op. Cit.*, p. 192.

⁵⁶ Se ha apuntado a la similitud del motivo de la granada en el manto de Nicodemo entre la versión de Berlín y la del museo del Prado que está en la capilla real de Granada [nº 1894]. A. Powell, "The errant image: Rogier van der Weyden's Deposition...", *Op. Cit.*, p. 553.

⁵⁷ C. Garrido Pérez, "L'Étude d'une copie de la *Descente de Croix* des arbalétriers de Louvain de Rogier van der Weyden conservé au Musée du Prado, Madrid (cat. 1894)" en *Le dessin sous-jacent dans la peinture*, Coloque VIII, 1989, Louvain-la-Neuve, 1991, p. 110.

⁵⁸ Felipe II encarga a su pintor, Michiel Coxcie, una copia exacta del políptico de Gante, al no poder hacerse con el original. Fue colocado en la capilla del Alcázar donde se registra en el inventario de 1600. "103. *Un retablo grande, que sirve en la capilla que tiene dos hordenes de historias de pintura al holo, con dos ordenes de puertas; en la horden mas alta, en el medio, Dios Padre y a mano derecha nra. Señora, y a la hizquierda sanct. Joan Batista; y en las quatro puertas que cierran la dha. orden alta en la una de mano derecha una historia de Virgenes y en la otra adan desnudo y en la dos de mano hizquierda en la una sancta Cícilia tañendo un horgano con otras virgenes y en la otra eba desnuda; y en la horden de mas avajo en la tabla de enmedio que esla mor y mas principal, quatro de las vienavenuranzas con un altar en medio, con el cordero encima y un choro de angeles a la redonda con ynsignias; y en las*

quatro puertas de los lados, las otras quatro bienaventuranzas: puesto el dho retablo sobre una peana de madera dorada, pintada al holo. Tasa-lo Juº de la cruz Pintor de su magd. en tres mill y quinientos ducados aasi como está con guarnición". BMPM, *Inventarios Reales. Alcázar*, I, 1600, nº 103.

J. Duverger, "Kopieën van het Lam Gods Retabel van Hubrecht en Jan van Eyck", *Bulletin des Musees Royaux des Beaux Arts de Belgique*, (1954), pp. 60-62.

Madrazo señala que la copia de Coxcie valió 2.000 ducados, "suma enorme para aquella época. Esta copia remitida a Madrid, lució largos años en el altar principal de la capilla del Alcázar (...) y fue arrebatada a nuestra corona por el general Belliard cuando ocurrió la invasión francesa en España. Parte de ella se conserva en el museo de Berlín; otra parte en el de Munich, y una tercera parte decoraba la galería de los Países Bajos, Guillermo II, hasta que fue vendida en 1850". P. de Madrazo, *Viaje artístico de tres siglos ...*, *Op. Cit.*, pp. 60-63.

Desmembrado el políptico sale de España en el trasiego de la guerra de Independencia con los franceses, localizándose varias tablas en los museos de Bruselas, Alte Pinakothek de Munich, Gemäldegalerie de Berlín y las figuras de Adán y Eva en el museo "Camón Aznar" de Zaragoza. Sobre esta copia véase: J. Duverger, "Kopieën van het Lam Gods"..., *Op. Cit.*, *Bulletin des Musees Royaux des Beaux-Arts de Belgique*, 3, (1954), pp. 55-60. Algunas de ellas pudieron reunirse para la exposición celebrada en Madrid sobre Felipe II entre 1998 y 1999. F. Checa Cremades, "Copia del retablo de los hermanos Van Eyck, Adoración del Cordero Místico" en *Felipe II. Un monarca y su época ...*, *Op. Cit.*, pp. 478-487.

⁵⁹ C. Garrido Pérez, "L'Étude d'une copie de la *Descente de Croix...*", *Op. Cit.*, pp. 113-117.

Este es el único informe técnico que hemos podido consultar de las copias de Coxcie. Es conocida la dificultad que en muchas ocasiones tienen los museos europeos para poder contar con informes técnicos, primero por una cuestión económica, y segundo por el número de obras que albergan, donde suelen tener prioridad los exámenes de aquellas pinturas que están en peor estado de conservación, y por tanto están en proceso de restauración; o de las más importantes de la colección, que suelen tener hechos estos informes técnicos.

⁶⁰ Van der Weyden en esta pintura aplica diferentes tipos de trazos variando su función: los contornos de las figuras están hechas con líneas gruesas de pincel de gran espontaneidad; las sombras sobre superficies planas se marcan por trazos en pico a modo de colmillos; en cambio, para marcar sombras más profundas, como las de los ropajes usa líneas paralelas. J. R. J. van Asperen de Boer & R. Van Schoute & C. Garrido & J.M. Cabrera, "Algunas cuestiones técnicas del Descendimiento de la Cruz de Rogier van der Weyden", *Boletín del Museo del Prado*, 10, (1983), p. 42.

⁶¹ Sobre las diferentes categorías en que se dividen las copias véase para España: F. Pacheco, *Arte de la Pintura*, ed. B. Bassegoda, 1995, pp. 433-436; y un compendio sobre el tema en Flandes: H. Mund, "Approche d'une terminologie relative à l'étude de la copie", *Annales d'Histoire de l'Art et d'Archéologie*, V, (1983), pp. 19-31.

⁶² Sobre esto Palomino ya alaba el trabajo de Rubens como copista de Tiziano, que en algunos casos llega a ser "aun mejores que los originales". A. Palomino, *El museo pictórico y escala óptica*, II, Madrid, 1724, p. 472.