

EL GUSTO POR LA OBRA DE TIZIANO DENTRO
DE LOS CÍRCULOS DE PODER EN EL
NORTE DE ESPAÑA EN LA SEGUNDA MITAD DEL
SIGLO XVI. EL EJEMPLO DE LOS FLAMENCOS
TRABAJANDO «A LA ITALIANA»:
GILLIS GOIGNET Y EL TALLER DE
PABLO SCHEPERS Y ROLAN DE MOIS

ANA DIÉGUEZ RODRÍGUEZ
Instituto MOLL, Universidad de Burgos

Recibido: 11/04/2017 / Evaluado: 02/05/2017 / Aprobado: 12/05/2017

RESUMEN: La influencia de Tiziano en los pintores europeos del siglo XVI es bien conocida. La ejercida sobre los pintores españoles siempre se ha asumido como de forma directa debido a las obras de su mano hechas para la corte. Sin embargo, no solo va a ser a través de las obras del maestro de Cadore y las copias, tanto italianas como las hechas en territorio peninsular, las que van a influir en el gusto por sus composiciones, sino también a través de las copias hechas por pintores flamencos que llegan a la península. Muchas de estas obras flamencas siguiendo a Tiziano han sido admiradas como originales, y otras han sido demandadas a estos pintores septentrionales debido a su cuidado en el detalle y su capacidad de reproducción. Aquí analizamos dos ejemplos de este tipo, el primero se trata de una *Magdalena* de Gillis Coignet, que estuvo atribuida al italiano, y el segundo la labor como copistas de Tiziano de Pablo Schepers y Roland de Moys en el entorno del duque de Villahermosa.

Palabras clave: Tiziano, Gillis Coignet, Pablo Schepers, Roland de Moys, pintura flamenca, copias, siglo XVI

ABSTRACT: Titian's influence in European painters of the sixteenth century is well known. The influence exerted on Spanish painters has always been assumed as directly because of the works of his hand made for the court. However, it will not only be through that works of the master of Cadore and his copies, as much Italians than those made in

peninsular territory, which are going to have influence over the taste for his compositions, but also through copies made by Flemish painters who arrived at the peninsula. Many of these Flemish works following Tiziano's compositions have been admired as originals, and others have been asked for them to these northern painters because of their care in details and their reproductive skills. This article analyzes two examples of both types, the first one is a Mary Magdalen by Gillis Coignet that was attributed to the Italian painter, and the second the work as copyists of Titian by Pablo Schepers and Rolan de Mois in the milieu of the Duke of Villahermosa.

Keywords: Tiziano, Gillis Coignet, Pablo Schepers, Rolan de Mois, Flemish Painting, Copies, xvith Century

La influencia de Tiziano en los pintores europeos del siglo XVI es bien conocida.¹ La ejercida sobre los pintores españoles siempre se ha asumido como de forma directa debido a las obras de su mano hechas para la corte. Sin embargo, no solo va a ser a través de las obras del maestro de Cadore y las copias, tanto italianas como las hechas en territorio peninsular, las que van a influir en el gusto por sus composiciones, sino también a través de las copias hechas por pintores flamencos que llegan a la península. Muchas de estas obras flamencas siguiendo a Tiziano han sido admiradas como originales, y otras han sido demandadas a estos pintores septentrionales debido a su cuidado en el detalle y su capacidad de reproducción.

GILLIS COIGNET Y LA *MAGDALENA* DE LOS MARQUESES DE LA ALAMEDA

La primera noticia que tenemos sobre un bello cuadro de la *Magdalena* atribuida a Tiziano en la casa de los marqueses de la Alameda en Vitoria-Gasteiz la da Jovellanos a finales del siglo XVIII,² durante su estancia en la ciudad vasca.³ Poco tiempo después, Prestamero y Humbolt describen la

1. FERNANDO CHECA-CREMADES: *Tiziano y la monarquía hispánica: usos y funciones de la pintura veneciana en España: (siglos XVI y XVII)*, Nerea, 1994; GIORGIO TAGLIAFERRO, BERNARD AIKEMA, MATTEO MANCINI, ANDREW JOHN MARTIN, TESSIE VECCHI, *Le Botteghe di Tiziano*, Alinari, Firenze, 2009, pp. 317-331 y 335-381.

2. GASPAR MELCHOR DE JOVELLANOS: *Diarios. 1790-1801*, Madrid, 1915, p. 34.

3. La casa palacio de los marqueses de la Alameda aún se conserva en la calle de la Herrería, 27 en Vitoria-Gasteiz. Destacan los dos blasones de su fachada, uno haciendo esquina. Posiblemente, las visitas se realizaran cuando era II marqués de la Alameda, don Francisco Luis Ortiz de Urbina y Ortiz de Zárate (Vitoria, 11/VIII/1721-24/I/1799). Teniente general de la Real Armada Española.

misma obra al visitar el palacio de los marqueses, atribuyéndola, sin dudas, al pintor italiano. El extenso párrafo que le dedican en su libro de viaje es expresivo de la honda impresión que les causó la pintura:

«El viajero debe aprovechar justo el tiempo que tiene que detenerse en Vitoria a fin de registrar su equipaje, para ver algunos cuadros en las iglesias y colecciones privadas, de las cuales aquí hay muchas. Entre ellos, el que más llamó nuestra atención fue una Magdalena de Tiziano, en casa del marqués de la Alameda. La figura es de tamaño natural, de pie y vestida. Tiene la cabeza inclinada hacia la derecha y los cabellos le caen sobre los hombros, hacia los pechos. La hermosura de este cuadro consiste sobre todo en la dignidad profunda que el pintor ha hecho conserve la fisonomía y postura, en medio de la expresión de arrepentimiento. Libre el artista del propósito mezquino de dar mayor encanto al incitar cuadros de la hermosura femenina por el reconocimiento de culpa, propósito que rebaja tan a menudo uno de los más distinguidos dibujos del arte moderno a lo más vulgar, ha tratado Tiziano con toda majestad el objeto de la obra. La Magdalena que nos presenta no se despoja de un adorno que nada tiene que ver con sus faltas, no eleva al cielo sus ojos bañados de temerosas y débiles lágrimas; su mano descansa sobre el corazón, su mirada la dirige a sí misma, tímida y anhelante en verdad, pero seca y fijamente dirigida a un punto. No tiembla ante un juez extraño y castigador, sino que reconoce con horror en sí misma al juez inexorable y censor. No renuncia a la dignidad humana en la contrición llena de remordimientos; siente más su reconversión y ello la conmueve y la fortifica».⁴

La detallada descripción de Prestamero y Humboldt le sirvió a Tabar Anitúa para identificar la pintura con una *Magdalena* sobre tabla de factura flamenca en colección privada de Vitoria.⁵ (Fig. 1) Portilla Vitoria había relacionado esta noticia con la *Magdalena* de Pieter Claeissens II en colección privada de la misma ciudad,⁶ (fig. 2) siguiendo otra composición de Tiziano y también procedente de los herederos de los marqueses de la Alameda,⁷ sin embargo, la descripción de Humboldt se ajusta más a este otro modelo que apunta Tabar Anitúa.

4. LORENZO PRESTAMERO: *Guía de forasteros en Vitoria por lo respectivo a las tres bellas artes de pintura, escultura y arquitectura, con otras noticias curiosas que nacen de ellas*, Vitoria, 1792, ed. 1969, p. 11; J. C. SANTOYO: *Viajeros por Álava*, Vitoria, 1972, pp. 206-207; F. VERÁSTEGUI: «Humboldt y Vitoria», *RIEV*, 48, (2003), p. 286.

5. FERNANDO TABAR ANITÚA: «Guía de forasteros de Vitoria por Lorenzo de Prestamero». En *Lorenzo de Prestamero (1733-1817), una figura de la ilustración alavesa*, Vitoria-Gasteiz, 2003, fig. 9, p. 102 (T. 127 x 92, 5 cm.).

6. MICHAELA PORTILLA: «Catálogo de la Exposición sobre Vitoria y la época de Adriano VI en el Portalón» *Boletín Sancho el Sabio*, IV, (1960), p. 154, n.º 89. Esta *Magdalena* repite el modelo de Tiziano de la *Magdalena* del Museo Nazionale Capodimonte de Nápoles. Sobre Pieter Claeissens II y la influencia de Tiziano en esta pintura: ANA DIÉGUEZ RODRÍGUEZ: *La pintura flamenca del siglo XVI en el norte de España: Galicia, Asturias, Cantabria, País Vasco y Navarra*, I, Tesis doctoral, Universidad de Santiago de Compostela, 2012, pp. 535-538.

7. De la colección de los marqueses de la Alameda, pasó a manos de Tomasa Zavala y Ortiz de Bustamante (ca. 1950), hermana de la marquesa de la Alameda por esas fechas, y de ahí a la colección Verástegui Zabala y colección De Silva Verástegui. S. DE SILVA Y VERÁSTEGUI: «Aportación al estudio de las colecciones privadas vitorianas», *Bilduna Ars*, 1, (2011), p. 59.

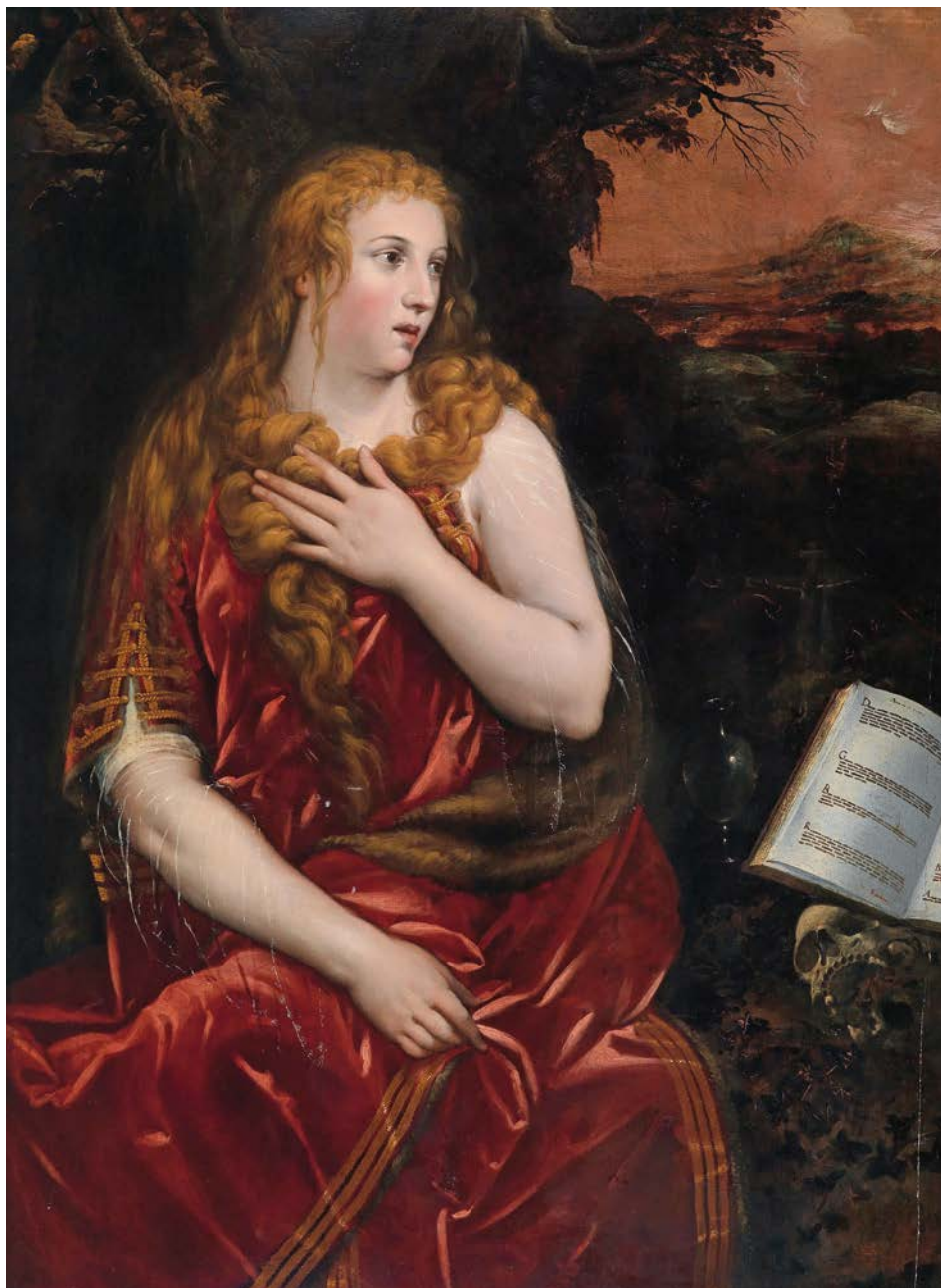


Fig. 1. Gillis Coignet I, *Magdalena penitente*, antigua colección de los marqueses de la Alameda, Vitoria (s. XVIII). Museo de Luxemburgo (2015)



Fig. 2. Pieter Claeissens II, *María Magdalena*, colección De Silva Verástegui, Vitoria-Gasteiz

La *Magdalena* que citan Jovellanos, Prestamero y Humboldt estuvo en manos de los descendientes de los marqueses de la Alameda hasta fechas recientes, en que salió al mercado artístico,⁸ donde es reconocida como obra del pintor flamenco Gillis Coignet, al llevar su firma en la esquina inferior derecha.⁹

Jovellanos ya albergaba alguna duda sobre la atribución a Tiziano: «la Magdalena, atribuida a Tiziano, me parece más bien del Tintoretto; y sea de quien fuere, es bellissimo y tiene un gracioso marco bien dorado»,¹⁰ apreciación muy acertada atendiendo a la pincelada suelta característica del pintor que presenta en el manto y paisaje, del que se hablará a continuación. En cambio, para Prestamero es original del pintor de Cadore reiterando que es: «una Magdalena del Tiziano sobre tabla de excelente gusto y conservación».¹¹

Efectivamente, los tres ilustrados relacionaron la obra con Tiziano, pues la composición repite el modelo que hizo para su *Venus con espejo* de la National Gallery de Washington (n.º inv. 1937.1.34) que mantuvo en su propiedad hasta el final de su vida.¹² (Fig. 3) La escena contó con múltiples copias y versiones,¹³ tanto por parte del taller de Tiziano como por parte de otros pintores de primera fila en fechas posteriores, como son Rubens y Van Dyck,¹⁴ incluso Gillis Coignet también realizó una copia en 1579, perdida durante la segunda guerra mundial en Kassel.¹⁵ (Fig. 4)

8. La VI marquesa de la Alameda en Vitoria, doña Pilar Zavala y Ortiz de Bustamante, la tenía sobre 1950, pasando a don Luis Verástegui Zabala y de ahí a antigüedades Robredo, Vitoria (ca. 2005). Agradezco a la Dra. De Silva Verástegui y a doña Karmele Sáenz de Maturana toda la información sobre la procedencia de esta pintura desde la colección de los marqueses de la Alameda hasta nuestros días.

9. KOENRAAD JONCKHEERE, «Repetition and the genesis of meaning. An introduction note». En K. JONCKHEERE y R. SUYKERBUYK (eds.), *Art after Iconoclasm. Painting in the Netherlands between 1566 and 1585*, Brepols, Turnhout, 2012, p. 12; Dorotheum, Viena, 6-X-2009, n.º 29. La pintura ha estado en exposición en el museo nacional de historia y arte de Luxemburgo en 2015.

10. 30 de agosto de 1791. Diario segundo. [JOVELLANOS, *Diarios. 1790-1801...*, p. 34.]

11. PRESTAMERO, *Guía de forasteros...*, *Op.Cit.*, p. 11.

12. HAROLD. E. WETHEY: *The Paintings of Titian. Complete Edition. III. The Mythological and Historical Paintings*, Phaidon, London, 1975, p. 200, n.º 51.

13. Algunas de ellas están el Wallraf-Richartz Museum, procedente de la colección del duque de Hamilton y del Archiduque Leopoldo-Alberto; Gemäldegalerie de Dresde; colección Karl y Dagman Bergten de Estocolmo, procedente de la colección de Rodolfo II de Praga; Staatliche Museum de Wiesbaden y colección Giustiniani de Roma. *Ibidem*, III, pp. 201-203.

14. Rubens realiza una copia en 1628, durante su estancia en la corte española. FRANCISCO PACHECO: *El arte de la pintura*, (ed.) BONAVENTURA BASSEGODA, Cátedra, Madrid, 1990, p. 198; y ahora está en el Museo Thyssen-Bornemisza de Madrid (inv. n.º 1957.5). B. W. MEIJER: «Titian and North». En B. AIKEMA y B. L. BROWN (eds.), *Renaissance Venice and the North crosscurrents in the time of Dürer, Bellini and Titian*, London, 1999, pp. 498-505; JEREMY WOOD: *Rubens. Copies and Adaptations from Renaissance and later masters. Italian Artists, II. Titian and North Italian Art*, I, «Corpus Rubenianum», XXVI (2), Harvey Miller Publishers, 2010, pp. 190-197, n.º 124. De Anton van Dyck se conserva el dibujo de la Devonshire Colección que realizó durante su viaje por Italia sobre 1622. MICHAEL JAFFÉ: *Devonshire Collection of Northern European Drawings*, I, Turin-London-Venice, 2002, p. 125, n.º 1127. El modelo de la Venus la retoma el pintor flamenco para sus *Edades del hombre* de Patrimonio Nacional (Aranjuez), y colección privada de Málaga. MATÍAS DÍAZ Padrón: *Van Dyck en España*, II, Madrid, 2012, pp. 458-463, núms. 32 y 33.

15. Hessisches Landesmuseum, Kassel. A. MESKENS: *Familia Universalis: Coignet. Een familie tussen Wetenschap en Kunst*, Koninklijk museum voor Schone Kunsten, Antwerpen, 1998, p. 173; I. CIULISOVÁ: «A little known painting Venus from the collection of the Slovak National Gallery (Gillis Coignet reconsidered)», *Ars*, 2-3, (2001), p. 246.



Fig. 3. Tiziano, *Venus del Espejo*, National Gallery, Washington

Coignet dispone a la Magdalena en la misma postura, sedente en tres cuartos y volviendo su rostro hacia la derecha mientras sujeta sus ropas y pelo siguiendo el gesto de Tiziano, tomado de las *Venus púdicas* clásicas como la *Venus Mazarino* de la Paul Getty de Los Ángeles, referenciada desde



Fig. 4. Gillis Coignet I, *Venus y Cupido*, 1579, Hessisches Landesmuseum, Kassel (obra desaparecida en la II Guerra Mundial)

principios del siglo XVI,¹⁶ o la *Venus Médici* de los Uffizi de Florencia, una obra que se conocía desde finales del mismo siglo.¹⁷ Los atributos de la santa penitente: el libro abierto para la meditación, la calavera y el pomo de cristal vacío, alusivo al perfume derramado sobre los pies de Cristo, han ocupado el espacio de los ángeles sujetando el espejo del modelo tizianesco. La naturaleza agreste y oscura en la que se inserta la joven contrasta con sus luminosas y ebúrneas carnaciones, destacadas por el foco de luz que incide directamente sobre la figura. La gruta en la que se cobija se abre en profundidad a la derecha dejando ver un ocaso tras el perfil montañoso del paisaje, revelando aquí una de las características que destaca Van Mander del pintor: su destreza en los contrastes lumínicos y nocturnos.¹⁸

Los tonos granates del manto combinados con las filigranas doradas de los pasamanos, los ribetes y el forro de martas responden a los mismos recursos que Tiziano usó en la indumentaria de su *Venus*, hecho que hace pensar que Coignet debió de conocer el original o alguna de sus versiones.¹⁹ Lo que sí es un hecho es que la postura de la joven es un motivo recurrente en sus composiciones y la reproduce en sentido invertido en la *Venus* de la galería nacional eslovaca de Bratislava, y con variantes en la *Vanitas* del museo Baron Gérard de Bayeux (Inv. n.º 20342) y como el alma humana en la *Elección del alma humana* de colección privada.²⁰

Coignet combina la factura precisa de las carnaciones y objetos de la derecha con la más suelta y empastada del manto y paisaje, en línea con las propuestas italianas que explican el motivo por el que Jovellanos incluso sugiere que pudiera ser una obra de Tintoretto.²¹ La morbidez de la piel y los brillos de las telas están en relación con el trabajo de la escuela flamenca de la segunda mitad del siglo XVI en Amberes.

16. Reproduciendo el modelo clásico de la *Afrodita de Cnido* de Praxíteles. P. P. BOER y R. RUBINSTEIN: *Renaissance Artist & Antique Sculpture*, Harvey Miller Publishers, London/Turnhout, 2010, p. 66, n.º 15. Un dibujo de la Albertina de Viena, atribuido a Marcantonio Raimondi, reproduce este modelo con el brazo derecho perdido colocándolo a la altura del pecho. *Ibidem*.

17. Dentro del mismo modelo hay que incluir la *Venus Capitolina* de los museos romanos y la *Venus Victrix* de los Uffizi. FRANCIS HASKELL y NICHOLAS PENNY: *Taste and the Antique. The Lure of Classical Sculpture, 1500-1900*, Yale University Press, New Haven-London, 1981, p. 318, n.º 84; p. 325, n.º 88 y p. 332, n.º 91.

18. KAREL VAN MANDER: *Het Schilderboek*, Alkmaar, 1604, fol. 262, HESSEL MIEDEMA (ed.), *Karel van Mander. The Lives of the Illustrious Netherlandish and German Painters*, I, Doornspijk, 1994, p. 306.

19. La que tuvo el archiduque Leopoldo en 1660 procedía del duque de Hamilton y hoy es la del Wallraf-Richartz Museum. La del emperador Rodolfo II estuvo en la colección de la reina Cristina de Suecia, y es la de Karl and Dagman Bergten de Estocolmo. Otras están en el Staatliche Museum de Wiesbaden, y colección Giustiniani de Roma. Sin localizar se documentan en el siglo XVII una en la colección del Príncipe Pio y otra en la del Príncipe Livio en Roma. S. POGLAYEN-NEUWALL: «Titian's Pictures of the Toilet of Venus and their Copies», *The Art Bulletin*, XVI, (1934), p. 383; WETHEY, *The Paintings of Titian...*, III, pp. 201-203, n.º 52 y 53.

20. Ambas firmadas y fechadas en 1595 y 1589 respectivamente. A. BREJON DE LAVERGNÉE, J. FOUCAIT, N. REYNAUD: *Écoles flamande et hollandaise. Catalogue sommaire illustré des peintures du Musée du Louvre*, Paris, 1979, p. 41; A. TAPIÉ: *Les Vanités dans la peinture du XVIIème siècle*, Caen, 1990, n.º 5; S. BÉGUIN: «Quelques remarques à propos des échanges entre la Flandre, Rome, Fontainebleau et Paris», *Bolletino d'Arte*, sup. 100, (1997), *Atti del Convegno Internazionale. Fiamminghi a Roma 1508-1608*, Bruxelles, 1995, pp. 242-243; Dorotheum, Viena, 21-IV-2015, part. II, n.º 337.

21. Véase el texto relativo a la nota 10.

La fascinación por los pintores italianos, y en particular de Tiziano, que tiene Coignet se manifiesta por las copias del italiano que se deben a su mano. Como apunta Upperkamp, Coignet fue el mayor divulgador de las composiciones tizianescas en el norte de Europa antes de 1600.²² Además de la *Venus del espejo*, hay que citar la *Venus con organista*, que Coignet versiona en varias composiciones conocidas como *Marte y Venus* de colección privada y museo Présidial de Saintes, fechadas en 1590 y 1598 respectivamente.²³

Gillis Coignet (Amberes, 1542-Hamburgo, 1599) se forma en su ciudad de nacimiento donde se registra como maestro en 1561,²⁴ completando su formación en Italia desde 1565.²⁵ Pasa por Florencia, Roma, Nápoles y Sicilia, volviendo a la ciudad del Escalda en 1570. Por problemas religiosos emigra a Ámsterdam en 1586, donde permanece hasta 1593 cuando por los mismos problemas se va a Hamburgo, lugar donde fallece en 1599.²⁶

No hay noticias de cómo ha podido llegar la pintura a manos de los marqueses de la Alameda en el siglo XVIII. No obstante, es singular señalar que Gillis Coignet, tras su vuelta de Italia, está trabajando para el III duque de Alba, como apunta el escultor Guillermo Paludado en su carta al duque desde Amberes fechada el 31 de julio de 1571.²⁷ Del pintor se conservan en España un *San Juan Bautista* firmado en el colegio del patriarca de Valencia,²⁸ y un retablo en la concatedral de Santa María de la Redonda en Logroño (La Rioja). Este está firmado y fechado en 1584, llegando a Logroño a mediados del siglo XX procedente de la antigua capilla privada de San Nicolás en Somalo, Uruñuela (La Rioja), donde fue depositado en 1843 por don León García

22. B. UPPENKAMP: «Gilles Coignet. A migrant painter from Antwerp and his Hamburg career», *De Zeventiende Eeuw*, 31,1, (2015), pp. 56-57.

23. Sobre la fascinación por Tiziano de Coignet: S. POGLAYEN-NEUWALL: «Titian's pictures of the Toilet of Venus and their copies», *The Art Bulletin*, 16, (1934), pp. 365-366; G. T. FAGGIN: «Aspetti dell'influsso di Tiziano nei Paesi Bassi», *Arte Veneta* 18, 1964, (1965), p. 53; S. BÉGUIN: «Quelques remarques à propos des échanges entre la Flandre, Rome, Fontainebleau et Paris», *Bollettino d'Arte*, sup. 100 (1997), pp. 240-242; Meskens, *Familia universalis: Coignet*, 1998, p. 43; I. CIULISOVÁ: «A Little known painting Venus from the collection of the Slovak National Gallery (Gillis Coignet reconsidered)», *Ars*, 2-3, (2001), pp. 247-248.

24. PH. ROMBOUTS y TH. VAN LERUIS: *De Liggeren en andere historisches archieven der Antwerpsche Sint Lucasgilde*, I, Amsterdam, 1961, p. 226.

25. El 16 de enero de 1568 aparece registrado en la *Accademia del disegno* de Florencia, y posteriormente trabajando en los *frescos de la villa d'Este* en Tívoli bajo la dirección de los Zuccaro. J. A. F. ORBAAN: «Italiaansche gevevens II», *Oud Holland*, XXI, (1903), p. 163; D. R. COFFIN: *The Villa d'Este at Tivoli*, Princeton, 1960, p. 51, nota 34; G. SAPORI: «Van Mander e compagni in Umbria», *Paragone-arte*, 41, (1990), pp. 28-29; G. SAPORI: *Fiamminghi nel cantiere Italia 1560-1600*, Milano, 2007, pp. 73-93, 154-166.

26. H. SCHMIDT: *Gottorffer Künstler: aus urkundlichen Quellen im Reichsarchiv zu Kopenhagen*, 1, 1916, p. 269; MESKENS: *Familia universalis: Coignet*, 1998, p. 39.

27. «... lo potrà mandar pagar á Gillio Cognieto, pittore, mio amico, che al presente va a servir a son exc^a [...]». DUQUESA DE BERWICK y DE ALBA: *Documentos escogidos del archivo de la Casa de Alba*, Madrid, 1891, pp. 106-107.

28. Firmado: «G. Coignet [in]ve [nit] et fecit». F. BENITO DOMENECH: *Pinturas y pintores del Real Colegio del Corpus Christi*, Valencia, 1980, p. 256, n.º 32; J. OLLERO BUTLER: «Gillis Coignet y otros pintores flamencos del siglo XVI en un retablo de Santa María de la Redonda de Logroño», *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, 1, (1989), p. 102.

Villarreal.²⁹ Para Uppenkamp este retablo fue encargado a Coignet para la iglesia de los franciscanos de Amberes, siendo Cornelis de Molenaer el que hace los paisajes.³⁰

PABLO SCHEPERS Y ROLAN DE MOIS Y SUS MODELOS DE TIZIANO EN NAVARRA Y ARAGÓN BAJO LA SOMBRA DEL DUQUE DE VILLAHERMOSA

Más específica es la relación que estos dos pintores flamencos, Pablo Schepers y Rolan de Mois, tienen con los modelos de Tiziano cuando trabajan para el duque de Villahermosa, don Martín de Gurrea y Aragón (1525-1581). Jusepe Martínez es el primero en relacionar el trabajo de Schepers para el duque en relación a las copias que tiene que hacer de las *Poesías* de Tiziano que el rey tenía en sus palacios, para colgar en el palacio del duque en Aragón.³¹ Por otro lado, las obras conservadas de este taller en relación con encargos religiosos como el *San Juan Bautista* del retablo mayor de Fitero e iglesia de la Magdalena de Codos (Zaragoza), (fig. 5) el *Ecce Homo* aislado del museo de Pamplona (inv. n.º 1335), (fig. 6) colección Despujol de Barcelona y colección Montserrat de Zaragoza, así como el *Ecce Homo presentado por Pilatos al pueblo* del Museo de Bellas Artes de Bilbao (inv. n.º 69/186), y basílica de El Pilar de Zaragoza, (fig. 7) remiten directamente a composiciones del pintor italiano. Es la reflexión sobre el momento en que estos modelos pudieron estar al alcance de los dos pintores flamencos, y quién de los dos los asume con mayor entrega lo que se plantea aquí.

Quizá es el *San Juan Bautista* del retablo mayor de Fitero el más fácil de vincular con el trabajo de Tiziano y su conocimiento directo por parte de los pintores del duque, pues repite el *San Juan Bautista* del italiano del museo del Prado (inv. n.º P04941) que Falomir relaciona con el que poseyó el duque de Villahermosa en el siglo XVI en su palacio de Pedrola.³²

Más difícil es suponer si Schepers y Mois conocieron de primera mano el *Ecce Homo* de Tiziano del Museo del Prado (inv. n.º 437), regalado por el pintor a Carlos V y que pasó a El Escorial en 1574, o la versión de la National Gallery of Ireland en Dublín (NGI.75), fechada hacia 1558-1560, más cercano al modelo de los flamencos al llevar la capa sobre los hombros y la caña en las

29. OLLERO BUTLER: «Gillis Coignet y otros», 1989, pp. 97-101; En: BERMEJO MARTÍNEZ, *Las tablas flamencas*, 1999, pp. 286-290; DIDIER MARTENS: *Peinture Flamande et Goût Ibérique aux XVème et XVIème siècles*, Bruxelles, 2010, p. 197-204.

30. UPPENKAMP: «Gilles Coignet. A migrant painter from Antwerp», 2015, p. 59 y nota 16. No podemos suscribir esta sugerencia de Uppenkamp respecto a que el retablo de Logroño sea el mismo que Coignet realizó para los franciscanos de Amberes, y tampoco sabemos los motivos que aduce la autora para tal sugerencia.

31. JUSEPE MARTÍNEZ: *Discursos practicables del nobilísimo arte de la pintura*, ed. J. Gallego, Akal, 1988, p. 216.

32. MIGUEL FALOMIR: *Tiziano. San Juan Bautista*, Museo del Prado, Madrid, 2012, p. 43.



Fig. 5. Roland de Mois, *San Juan Bautista*, retablo mayor de Fitero (Navarra)



Fig. 6. Pablo Schepers, *Ecce Homo*, Museo de Pamplona (Navarra)

manos, aunque en sentido invertido. Tampoco habría que desestimar el uso de alguna copia o grabado de este modelo de Tiziano del *Ecce Homo* con la figura en tres cuartos, la cabeza inclinada y la mirada baja,³³ de donde pudieron tomar la referencia para los *Ecce Homo* del Museo de Pamplona (inv. n.º 1335),³⁴

33. Como es el *Ecce Homo* de Maarten de Vos de la Sint-Jacobskerk de Amberes, fechado y firmado por el pintor en 1562. ARMIN ZWEIFE: *Marten de Vos als Maler*, Berlin, 1980, p. 262, n.º 1.

34. Procedente de la colección Castro de Olazábal en Alfaro (La Rioja). CARMEN MORTE GARCÍA: *Aportaciones al estudio de la pintura en Aragón durante el siglo XVI, VII*, Tesis doctoral, Universidad de Zaragoza, 1981, pp. 1768-1769, n.º 182; M. CARMEN GARCÍA GAÍNZA: «Renacimiento y Barroco». En *Museo de Navarra*, Pamplona, 1998, p. 134.

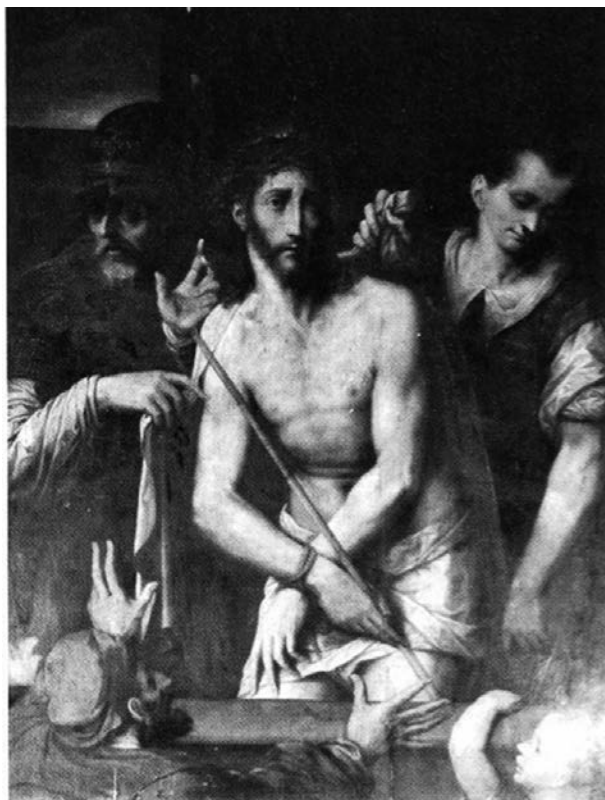


Fig. 7. Pablo Schepers, *Ecce Homo*, Basílica del Pilar, Zaragoza

colección Despujol de Barcelona,³⁵ y colección Montserrat de Zaragoza.³⁶ No obstante, en estas pinturas de Pamplona, Barcelona y Zaragoza no solo se advierte la influencia de Tiziano en el esquema compositivo, sino también la de los *Ecce Homo* de Luis de Morales, a la que Schepers fue especialmente sensible como explica Jusepe Martínez.³⁷ Es esta singularidad la que llevó a Buendía y Mateo a relacionar más esta composición con el hacer de Pablo Schepers que con Rolan de Moïs.³⁸

Teniendo esto en cuenta, también se incluyen entre la producción de Schepers los *Ecce Homo presentado por Pilatos al pueblo* de la basílica de El

35. MORTE GARCÍA, *Aportaciones al estudio de la pintura*, 1998, III, p. 449; ISABEL MATEO GÓMEZ: «Pablo Esquert. El Ecce Homo del Museo», *Boletín del museo de Bellas Artes de Bilbao*, (2006), p. 80.

36. En este caso, Morte considera la obra de Rolan de Moïs mientras que Mateo la ve de Schepers. *Ibidem*.

37. MARTÍNEZ, *Discursos practicables*, 1988, p. 217.

38. J. ROGELIO BUENDÍA: «Arte». En *Navarra. Tierras de España*, Vitoria, 1988, p. 260; MATEO GÓMEZ, «Pablo Esquert. El Ecce Homo», 2006, p. 80.

Pilar de Zaragoza y el del Museo de Bellas Artes de Bilbao (inv. n.º 69/186).³⁹ En ambos ejemplos el modelo está en el *Ecce Homo* de Tiziano del Saint Louis Art Museum (inv. n.º 10.1936), que se relaciona con el que perteneció a la colección del duque de Urbino y familia Della Rovere, y en el del Museo del Prado (inv. n.º P42), procedente de El Escorial.⁴⁰

Independientemente de la influencia directa de las obras del italiano en Schepers y Moys, como debieron de ser el citado *San Juan Bautista* del Museo del Prado, o las *Poesías* del Alcázar de las que habla Jusepe Martínez, no habría que desestimar la formación de ambos pintores en Italia como lugar donde pudieron tener un contacto mayor con las obras del pintor de Cadore, al igual que al acceso a las colecciones del cardenal Granvela y su entorno, como se conoce por la correspondencia entre el duque de Villahermosa y el cardenal.

En 1562, Rolan de Moys ya estaba trabajando para el duque de Villahermosa, como ratifica una carta que da a conocer Pérez de Tudela, avalando la propuesta de que por esas fechas solo estaba Moys al servicio del duque y que, posiblemente, acompañara a don Martín tras su vuelta de Flandes en 1559.⁴¹ Es interesante esta carta, ya que indica cómo Moys trabaja también el tema mitológico, pues hace un *Juicio de París* para colocar sobre la chimenea de su palacio, además de los retratos del linaje del duque. No obstante, don Martín lo envía a Roma, como expresa en esa misma carta, donde estará al cuidado del cardenal Granvela, como cuenta este en una misiva al duque de 1566,⁴² volviendo a España en 1571.⁴³ Es probable que Schepers también venga desde Italia por esos mismos años.⁴⁴

El caso de Pablo Schepers es más explícito en cuanto que Jusepe Martínez alude a una formación directa del pintor con el veneciano: «en su mocedad estuvo en Venecia debajo del amparo de Ticiano», y que a pesar de su independencia Ticiano le tuvo estima y «le dejó copiar en cuadritos pequeños algunos cuadros de su mano, y en particular las poesías»,⁴⁵ que posteriormente

39. MORTE GARCÍA, *Aportaciones al estudio de la pintura*, 1998, VII, p. 1776; MATEO GÓMEZ, «Pablo Esquert. El *Ecce Homo*», 2006, pp. 70-71.

40. En las entregas de El Escorial de 1574 se registran dos obras del pintor italiano con este tema. Una de ellas aún prevalece en El Escorial, la otra se vinculaba con la del museo del Prado. Sin embargo, para Falomir, esta del museo madrileño debe de ser la que le regaló el conde de Monterrey a mediados del siglo XVII. MIGUEL FALOMIR: *Tiziano*, Cat. Exp., Museo del Prado, Madrid, 2003, p. 296.

41. Carta del duque de Villahermosa al cardenal Granvela, Pedrola, 16 de octubre de 1562. ALMUDENA PÉREZ DE TUDELA: «Adenda a la correspondencia artística entre el cardenal Granvela y el IV duque de Villahermosa (1560-1564)», *BSAA arte*, LXXXII, (2016), pp. 35 y 49.

42. «El pintor de vuestra señoría trabaja y se comporta con toda modestia y estudia». Carta de abril de 1566. CARMEN MORTE GARCÍA: «Rolan Moys, el retrato cortesano en Aragón y la sala de linajes de los duques de Villahermosa». En *El Arte en las Cortes de Carlos V y Felipe II*, IX Jornadas de Arte, CSIC, Madrid, 1999, p. 450; FERNANDO BOUZA: «Nobles artifices. Los retratos como servicio caballeresco». En *Palabra e imagen en la corte. Cultura oral y visual de la nobleza en el Siglo de Oro*, Madrid, 2003, p. 147; JOSÉ ALIPIO MOREJON RAMOS: *Nobleza y humanismo. Martín de Gurrea y Aragón. La figura cultural del IV duque de Villahermosa (1526-1581)*, Institución Fernando el Católico, Zaragoza, 2009, p. 320.

43. MOREJÓN, *Nobleza y humanismo*, 2009, pp. 321-323.

44. Jusepe Martínez señala que Schepers vivió 10 años en Zaragoza, por lo que su llegada a la ciudad se fecharía hacia 1569, pues el pintor fallece en 1579. MARTÍNEZ, *Discursos practicables*, 1988, p. 217.

45. MARTÍNEZ, *Discursos practicables*, 1988, p. 216.

se tasan en la colección del duque en 1581.⁴⁶ La temática mitológica está presente en la producción de Schepers, como señala el inventario de la colección de Juan de Lastanosa de hacia 1650, donde se cita un *Júpiter y Calixto* del pintor,⁴⁷ o el dibujo de la *Fuente de Baco* del gabinete de dibujos de los Uffizi de Florencia, firmado «Micer Pablo».⁴⁸

Independientemente de esta relación con las obras de Tiziano que tanto Schepers como Moisés pudieron tener de forma directa, como se ha apuntado líneas atrás, también se ha valorado que el contacto con las obras de Tiziano que pudo tener, especialmente, Rolán de Moisés, pudiera ser a través de las obras del italiano en El Escorial. Echeverría Goñi primero y Morales Solchaga después, sugieren que los grutescos del retablo mayor de Fitero, obra terminada por el taller de Moisés en 1591, pudieron ser tomados por el pintor a través de los modelos del *Codex Escorialensis* hecho por Domenico Ghirlandaio, que fue propiedad del embajador don Diego Hurtado de Mendoza (1503-1575).⁴⁹ Libro que ingresa en El Escorial en 1576. Sin embargo, Moisés, al igual que Schepers,

46. Se citan: *Apolo y Dafne, el Rapto de Europa, Venus y Adonis, Venus y Cupido, y Apolo*. «Inventario de los bienes muebles de María Pérez de Pomar», 2 de septiembre de 1581, Archivo Histórico de Protocolos de Zaragoza, Prot. Juan Díaz de Altarriba, cuaderno suelto, s/f.; En el mismo documento se citan «doce lienzos de las fuerzas de Hércules y la ninfa que tiene un escudo de las armas del duque». Transcripción: MOREJÓN, *Nobleza y humanismo*, 2009, p. 326. La última puede ser obra de cualquier de sus dos pintores, en cambio los «Doce lienzos de las fuerzas de Hércules» pueden ser una adquisición flamenca del duque, quizá en relación con el trabajo de Frans Floris.

47. «En lo alto [...] hay un cuadro de la fábula de Jupiter y Calixto, él en hábito de Diana quitada la mascarilla, proponiéndole a Calixto sus deseos y unos Cupidillos en el aire disparando flechas. Es obra de Micer Pablo». Hispanic Society of America, manuscrito (B-2424), Juan Francisco Andrés de Uztarroz, *Descripción del palacio y los jardines de Vincencio Juan de Lastanosa*, fol. 36v. Transcripción online, proyecto Lastanosa: en web: www.lastanosa.com, apartado Vicencio Juan de Lastanosa, fuentes documentales. ANTÓN ANSÓN NAVARRO: «La pintura en las colecciones de Vicencio Juan de Lastanosa». En *Juan de Lastanosa (1607-1681). La pasión de saber*, Instituto de Estudios Altoaragoneses, Huesca, 2007, pp. 112-113. Esta obra en 1662 figura como: «Un Júpiter con la Ninfa Ío de Micer Paulo», Hispanic Society of America, manuscrito (B-2424), *Narración de lo que pasó a don Vicencio Juan de Lastanosa a 15 de octubre del año de 1662 con un religioso docto y grave*, fol. 76-77, transcripción online: www.lastanosa.com, apartado, museo de pinturas.

48. ALFONSO PÉREZ SÁNCHEZ: *Mostra di Disegni Spagnoli*, Florencia, 1972, pp. 11, 13 y 30-31; MOREJÓN *Nobleza y humanismo. Martín de Gurrea*, 2009, p. 321. Morejón considera este dibujo de la etapa italiana del pintor. Sin embargo, este dibujo reproduce el modelo de Jonghelinck para la figura de Baco que formaba parte de la *Serie de los Planetas* que decoraban la ciudad de Amberes en la entrada triunfal de Alejandro Farnesio en 1582, grabada por Frans Hogenberg y las figuras aisladas por Philips Galle. Actualmente estas figuras forman parte del Patrimonio Nacional español. L. SMOLDEREN: «Bacchus et les sept Planètes par Jacques Jonghelinck», *Revue des Archéologues et Historiens d'Art de Louvain*, 10, (1977), pp. 102-143; I. BUCHANAN: «The Collection of Nicolaes Jonghelinck: I. Bacchus and the Planets by Jacques Jonghelinck», *The Burlington Magazine*, 132, (1990), pp. 102-113; No obstante, la correspondencia entre el duque y el cardenal Granvela da noticia de un encargo para el duque por parte del escultor flamenco, sin especificar el tema, al mismo tiempo que citan los lienzos de la *Serie de los Planetas* que está haciendo Frans Floris para el duque hacia 1560. MOREJÓN, *Nobleza y humanismo*, 2009, p. 181. Por todos estos datos, considero que el dibujo de los Uffizi, si es que se puede relacionar con Schepers, habría que situarlo durante su estancia en España en el entorno de la corte del duque, donde también había «once lienzos muy rotos de borrachos» que Morejón Ramos relaciona con alguna serie de Baco. MOREJÓN, *Nobleza y humanismo*, 2009, p. 404.

49. PEDRO L. ECHEVERRÍA GOÑI: «Retablo mayor. Policromía». En *Fitero: el legado de un monasterio*, 2007, pp. 222-225; E. MORALES SOLCHAGA: «A propósito del retablo mayor del monasterio de la Oliva, una de las joyas más preciadas de nuestro patrimonio», *Cuadernos de la cátedra de Patrimonio y arte navarro*, 3, (2008), pp. 621-637. p. 630.

podieron conocer estos modelos decorativos durante su estancia italiana, tanto en villas como palacetes romanos, o de forma directa en la *Domus Aurea* de Nerón.

No se puede negar cierta relación de Mois con la corte, como avala el pago hecho al pintor el 25 de agosto de 1584 por parte del tesorero real, don Diego Fernández y Bovadilla, conde de Chinchón, «por la hechura de un retablo de la Coronación de Nuestro Señor Jesu Cristo, que su majestad mandó hacer para su Real Servicio», que transcribe Criado Mainar.⁵⁰ Una relación que continúa de forma indirecta al realizar la policromía para las peanas que el escultor Juan de Rigalte prepara para El Escorial y entrega en 1586 el rejero Francisco Tujarón en el Real Sitio, como constata Morales Solchaga a través de la cuenta librada con el rejero el 26 de septiembre de 1586.⁵¹

No obstante, todas estas referencias a la relación de Mois con la corte lo sitúan en los primeros años de la década de 1580, ya fallecido Schepers en 1579 y el duque de Villahermosa en 1581. De hecho, es singular que los referentes tizianescos de las obras de Mois, como el *San Juan Bautista* de Fitero, fechado entre 1583 y 1590, o el *San Juan Bautista* de la iglesia de la Magdalena de Codos (Zaragoza), que Morte considera de hacia 1580,⁵² sean de su etapa final. Cabría preguntarse si, quizá, esta repetición de modelos tizianescos tras el fallecimiento de su compañero, se debe al acceso que pudo tener Mois a los modelos y diseños de Schepers al hacerse cargo, en parte, del taller de este último tras su deceso, como señala Jusepe Martínez al ocuparse de terminar las obras comenzadas por Schepers y que ratifican las obras conservadas de Mois.⁵³

Hay que asumir que Pablo Schepers y Rolan de Mois están al servicio del duque por dos datos: su habilidad para la captación de los detalles y la reproducción,⁵⁴ y su cercana relación con el arte de Tiziano, hecho que destaca

50. Archivo Histórico de Protocolos de Zaragoza (AHPZ), Pablo Gurrea, 1584, fols. 721-722, Transcripción: J. CRIADO MAINAR: *Francisco Metelín y el retablo mayor de Grisel*, Ayuntamiento de Grisel, Centro de Estudios Turiasonenses, Tarazona, 2006, p. 70, apéndice documental n.º 2.

51. Archivo de la Real Biblioteca del Monasterio de El Escorial. Documentos sobre la construcción del monasterio, caja X, n.º 12, fol. 12v.; E. MORALES SOLCHAGA: «A propósito del retablo mayor del monasterio de la Oliva una de las joyas más preciadas de nuestro patrimonio», *Cuadernos de la cátedra de Patrimonio y Arte Navarro*, 3, (2008), p. 631.

52. La autora cita otra copia de este modelo en el Museo de Toledo en Ohio. CARMEN MORTE GARCÍA: *Aragón y la pintura del Renacimiento*, Cat. Exp. Museo Camón Aznar, Zaragoza, 1990, pp. 177-178.

53. MARTÍNEZ, *Discursos practicables*, 1988, p. 218.

54. Esta habilidad de reproducción se ratifica cuando la duquesa de Villahermosa le pide a uno de los pintores de su marido que reproduzca la imagen de la *Virgen con el Niño* que el duque había traído de Flandes para regalar a cada uno de sus hijos y así «propagar en todos su devoción». T. MUNIESA: *Vida de la V. y Exma. Sra. D. Luisa de Borja y Aragón. Condesa de Ribagorza, duquesa de Villahermosa*, 1691, ed. Madrid, 1876, p. 158; R. P. JAIME NONELL: *La Santa Duquesa. Vida y Virtudes de la venerable y excelentísima senora dona Luisa de Borja y Aragón. Condesa de Ribagorza y duquesa de Villahermosa*, Madrid, 1892, p. 185. La pintura se ha relacionado con el modelo de Ambrosius Benson, de la Virgen en actitud cariñosa con su hijo en brazos, de la que se conocen múltiples versiones. GEORGE MARLIER: *Ambrosius Benson et la peinture à Bruges au temps de Charles-Quint*, Damme, 1957, pp. 117-119, 300 y 328. Las de Mois y Schepers debieron de seguir la de Guillaume Benson del Museo de Zaragoza, procedente del monasterio de Veruela. M. CARMEN MORTE GARCÍA: «Virgen con el Niño». En *Las tablas flamencas en la ruta jacobea*, Cat. Exp.,

la correspondencia entre el cardenal Granvela y el duque de Villahermosa, y ratifica Jusepe Martínez en sus *Discursos practicables*.⁵⁵ Es en las obras que se escapan de su ámbito, como las realizadas para encargos eclesiásticos donde el arte de estos dos pintores flamencos se hace más personal.

CONCLUSIÓN

A través de estos ejemplos se constata el aprecio existente por los modelos de Tiziano entre las élites cercanas a la corte. Un gusto que reproducen en sus palacios y casas solares. Los ejemplos de los marqueses de la Alameda en el País Vasco y del duque de Villahermosa en Aragón y Navarra son prueba de ello. De hecho, en la colección de los marqueses de la Alameda se registran dos *Magdalenas* tomadas de composiciones diferentes de Tiziano: esta de Coignet que aquí se estudia siguiendo la *Venus del Espejo* de la National Gallery de Washington, y la de Pieter Claeissens II tomando de referencia la versión del maestro italiano del Museo Capodimonte de Nápoles, por tener la redoma de los ungüentos de cerámica y no de cristal como aparecen en las otras versiones del italiano en el Palazzo Pitti de Florencia, fechada hacia 1533, o la versión del Hermitage, datada hacia 1565.⁵⁶ No obstante, este modelo de *Magdalena* de Tiziano tuvo mucho éxito y fue grabado por Cort en sentido invertido en 1566, con reproducciones en el mismo sentido que la pintura, lo que favoreció su difusión.⁵⁷ Pieter Claeissens II, por lo tanto, no tuvo por qué tener acceso a ninguno de los originales, sino tomar de referente alguna de las múltiples versiones grabadas.⁵⁸ De hecho, Tiziano, en 1554, había enviado al cardenal Granvela una *Magdalena*,⁵⁹ hoy en paradero desconocido, que bien se pudo conocer en el taller de los Claeissens, pues Gillis Claeissens está trabajando como retratista para Alejandro Farnesio y los archiduques.⁶⁰ Por

San Sebastián, 1999, p. 212; MOREJÓN, *Nobleza y humanismo*, 2009, pp. 439-441; DIÉGUEZ RODRÍGUEZ, *La pintura flamenca del siglo XVI*, 2012, pp. 53-54.

55. MARTÍNEZ, *Discursos practicables...*, pp. 216-218.

56. La versión autógrafa del Palazzo Pitti de Florencia presenta a la santa con los pechos al descubierto, sin el paisaje rocoso. La versión del Hermitage es el más cercano al tipo del museo de Capodimonte de Nápoles, pero cambia al colocar un tarro de cristal y el paisaje que reduce el espacio rocoso. Para las diversas versiones y copias: WETHEY, *The Painting of Titian*, 1975, pp. 143-149.

57. De su éxito ya habla el padre Sigüenza ante la versión de El Escorial en 1605. JOSÉ SIGÜENZA: *Historia primitiva y exacta del monasterio de El Escorial*, Madrid, 1605, ed. 1881, p. 482; M. SELLINCK y H. LEEFLANG: *New Hollstein-Cornelis Cort*, II, Rotterdam, 2000, pp. 194-197, n.º 132; FALOMIR, «Tiziano: réplicas» en *Tiziano*, 2003, p. 81.

58. Sobre la copia de maestros anteriores en la producción de Pieter Claeissens II, véase DIÉGUEZ RODRÍGUEZ, *La pintura flamenca del siglo XVI...*, I, pp. 185-187.

59. FALOMIR, «Tiziano: réplicas», en *Tiziano*, 2003, p. 81.

60. J. IMMERZEEL: *De leven en werken der Hollandsche en Vlaamsche Kunstschilders, Beeldhouwers, Graveurs*, Amsterdam, 1823, p. 138; M. DE MAEYER: *Albrecht en Isabella en de Schilderkunst. Bijdrage tot de Geschiedenis van de XVIIe-Eeuwse Schilderkunst in de Zuidelijke Nederlanden*, Brussel, 1955, pp. 230-232, 282 y 284; B. DEWILDE: *Portretten en de mark. Het familiebedrijf Claeissens in zestiende-eeuws Brugge*, I, Tesis de licenciatura, Universiteit Katholike, Leuven, 2007, p. 52.

otro lado, Felipe II envía a El Escorial otra *Magdalena* de Tiziano de las mismas características en 1574,⁶¹ demostrando que fue una composición fácilmente reconocible por las élites en el entorno de los Habsburgo.

En relación con la corte, el cardenal Granvela está enviando al cardenal Pacheco en Roma, una copia del *Ecce Homo* de Tiziano, que hizo copiar a otro pintor flamenco, Crispin van den Broeck.⁶²

Es esa admiración por Tiziano que se observa en las obras flamencas conservadas en las colecciones hispanas tenidas como originales del italiano, y la destreza en su imitación que expresan directamente el cardenal Granvela y el duque de Villahermosa, la que favorece que elijan pintores que puedan acercarse lo más posible a las fórmulas del pintor de Cadore. Haciendo que la influencia de Tiziano se ejerza de forma indirecta en la segunda mitad del siglo XVI en lugares más apartados de la corte, pero, no por ello, menos determinante.

BIBLIOGRAFÍA

- ANSÓN NAVARRO, ANTOÓN: «La pintura en las colecciones de Vicencio Juan de Lastanosa». En *Juan de Lastanosa (1607-1681). La pasión de saber*, Instituto de Estudios Altoaragoneses, Huesca, 2007, pp. 109-116.
- BASSEGODA, BONAVENTURA: *El Escorial como museo*, Barcelona, 2002.
- BENITO DOMÉNECH, FERNANDO: *Pinturas y pintores del Real Colegio del Corpus Christi*, Valencia, 1980.
- BERMEJO MARTÍNEZ, ELISA: «Gillis Coignet o Coignet. Adoración de los Magos». En *Las tablas flamencas en la ruta jacobea*, Cat. Exp., Fundación BSCH, Madrid, San Sebastián, 1999, pp. 286-290.
- BOUZA, FERNANDO: «Nobles artífices. Los retratos como servicio caballeresco», en *Palabra e imagen en la corte. Cultura oral y visual de la nobleza en el Siglo de Oro*, Madrid, 2003.
- BREJON DE LAVERGNÉE, BARBARA; FOUCART, JACQUES y REYNAUD, NICOLE: *Écoles flamande et hollandaise. Catalogue sommaire illustré des peintures du Musée du Louvre*, Paris, 1979.
- BUCHANAN, IAIN: «The Collection of Nicolaes Jonghelinck: I. Bacchus and the Planets by Jacques Jonghelinck», *The Burlington Magazine*, 132, (1990), pp. 102-113.
- CHECA-CREMADES, FERNANDO: *Los libros de entregas de Felipe II a El Escorial*, Patrimonio Nacional, Madrid, 2013.
- *Tiziano y la monarquía hispánica: usos y funciones de la pintura veneciana en España: (siglos XVI y XVII)*, Nerea, 1994.

61. Estuvo en la Sacristía del monasterio. Sale con la guerra de Independencia de España y se pierde en el siglo XIX en Inglaterra. JOSÉ ZARCO CUEVAS: «Inventario de las alhajas, pinturas y 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*, XCVI, (1930), p. 45, n.º 1.009; BONAVENTURA BASSEGODA: *El Escorial como museo*, Barcelona, 2002, pp. 122-123, n.º 59; MATEO MANCINI: *Ut Pictura Poesis. La recepción de Tiziano en España*, Tesis doctoral, Universidad Complutense, Madrid, 2010, p. 443; *Los libros de entregas de Felipe II a El Escorial*, F. CHECA CREMADES (dir.), Patrimonio Nacional, Madrid, 2013, p. 215 (f. 209)

62. P. DE NOLHAC: «Lettere inedite del cardinale de Granvelle a Fulvio Orsini e al cardinale Sirlitto», Roma, 1884, p. 251; cit. A. PÉREZ DE TUDELA: «El papel de los embajadores españoles en Roma como agentes artísticos de Felipe II: los hermanos Luis de Requesens y Juan de Zúñiga (1563-1579)». En *¿Roma española? España y el crisol de la cultura europea de la edad moderna*, ed. C. Hernando, I, Academia de España en Roma, Madrid, 2007, p. 395.

- CIULISOVÁ, INGRID: «A little known painting Venus from the collection of the Slovak National Gallery (Gillis Coignet reconsidered)», *Ars*, 2-3, (2001), pp. 246-248.
- COFFIN, DAVID R.: *The Villa d'Este at Tivoli*, Princeton, 1960.
- CRiado MAINAR, JESÚS: *Francisco Metelín y el retablo mayor de Grisel*, Ayuntamiento de Grisel, Centro de Estudios Turiasonenses, Tarazona, 2006.
- DE BERWICK y DE ALBA DUQUESA: *Documentos escogidos del archivo de la Casa de Alba*, Madrid, 1891.
- DE JOVELLANOS, GASPAR MELCHOR: *Diarios. 1790-1801*, Madrid, 1915.
- DE MAEYER, MARCEL: *Albrecht en Isabella en de Schilderkunst. Bijdrage tot de Geschiedenis van de XVIIe-Eeuwse Schilderkunst in de Zuidelijke Nederlanden*, Brussel, 1955.
- DE SIGÜENZA, JOSÉ: *Historia primitiva y exacta del monasterio de El Escorial*, Madrid, 1605, ed. 1881
- DE SILVA y VERÁSTEGUI, SOLEDAD: «Aportación al estudio de las colecciones privadas vitorianas», *Bilduna Ars*, 1, (2011), pp. 55-64.
- DEWILDE, BRECHT: *Portretten en de mark. Het familiebedrijf Claeissens in zestiende-eeuws Brugge*, I, Tesis de licenciatura, Universiteit Katholieke, Leuven, 2007.
- DÍAZ PADRÓN, MATÍAS: *Van Dyck en España*, Madrid, 2012.
- DIÉGUEZ RODRÍGUEZ, ANA: *La pintura flamenca del siglo XVI en el norte de España: Galicia, Asturias, Cantabria, País Vasco y Navarra*, I-II, Tesis doctoral inédita, Universidad de Santiago de Compostela, 2012.
- ECHVERRÍA GOÑI, PEDRO: «Retablo mayor. Policromía». En *Fitero: el legado de un monasterio*, Cat. Exp., Navarra, 2007, pp. 222-225.
- FAGGIN, GIORGIO: «Aspetti dell'influsso di Tiziano nei Paesi Bassi», *Arte Veneta* 18, 1964 (1965), pp. 46-54.
- FALOMIR, MIGUEL: «Tiziano: réplicas». En *Tiziano*, Cat. Exp., Museo del Prado, 2003, pp. 77-91. — *Tiziano*, Cat. Exp., Madrid, 2003. — *Tiziano. San Juan Bautista*, Museo del Prado, Madrid, 2012.
- FELIX ROMBOUTS, PHILIPPE y VAN LERIEUS, THÉODORE: *De Liggeren en andere historisches archieven der Antwerpsche Sint Lucasgilde*, I, Amsterdam, 1961.
- GARCÍA GAÍNZA, MARÍA CARMEN: «Renacimiento y Barroco». En *Museo de Navarra*, Pamplona, 1998, pp. 133-135.
- HASKELL, FRANCIS y PENNY, NICHOLAS: *Taste and the Antique. The Lure of Classical Sculpture, 1500-1900*, Yale University Press, New Haven-London, 1981.
- IMMERZEEL, JOHANNES: *De leven en werken der Hollandsche en Vlaamsche Kunstschilders, Beeldhouwers, Graveurs*, Amsterdam, 1823.
- JAFFÉ, MICHAEL: *Devonshire Collection of Northern European Drawings*, I-II, Turin-London-Venice, 2002.
- JONCKHEERE, KOENRAAD: «Repetition and the genesis of meaning. An introduction note». En *Art after Iconoclasm. Painting in the Netherlands between 1566 and 1585*, Koenraad Jonckheere y Ruben Suykerbuyk (eds.), Brepols, Turnhout, 2012, pp. 7-19.
- MANCINI, MATEO: *Ut Pictura Poesis. La recepción de Tiziano en España*, Tesis doctoral, Universidad Complutense, Madrid, 2010
- MARLIER, GEORGE: *Ambrosius Benson et la peinture à Bruges au temps de Charles-Quint*, Damme, 1957.
- MARTENS, DIDIER: *Peinture Flamande et Goût Ibérique aux XVème et XVIème siècles*, Bruxelles, 2010
- MARTÍNEZ, JUSEPE: *Discursos practicables del nobilísimo arte de la pintura*, ed. J. Gallego, Akal, 1988.
- MATEO GÓMEZ, ISABEL: «Pablo Esquert. El Ecce Homo del Museo», *Boletín del Museo de Bellas Artes de Bilbao*, (2006), pp. 65-84.
- MEIJER, BERT W.: «Titian and North». En *Renaissance Venice and the North crosscurrents in the time of Dürer, Bellini and Titian*, B. AIKEMA y B. L. BROWN (eds.), London, 1999, pp. 498-557.

- MESKENS, AD: *Familia Universalis: Coignet. Een familie tussen Wetenschap en Kunst*, Koninklijk museum voor Schone Kunsten, Antwerpen, 1998.
- MORALES SOLCHAGA, EDUARDO: «A propósito del retablo mayor del monasterio de la Oliva una de las joyas más preciadas de nuestro patrimonio», *Cuadernos de la cátedra de Patrimonio y Arte Navarro*, 3, (2008), pp. 621-637.
- MOREJÓN RAMOS, JOSÉ ALIPIO: *Nobleza y humanismo. Martín de Gurrea y Aragón. La figura cultural del IV duque de Villahermosa (1526-1581)*, Institución Fernando el Católico, Zaragoza, 2009.
- MORTE GARCÍA, M.^a CARMEN: «Intercambio cultural y artístico entre España e Italia en la Corte Virreinal de Nápoles». En *La "cantina spagnola" di Laterza i Perez Navarrete feudatari e il Viceregnò spagnolo*, ed. R. Bongermano, Galatina, 2013, pp. 129-147.
- «Rolan Moys, el retrato cortesano en Aragón y la sala de linajes de los duques de Villahermosa». En *El Arte en las Cortes de Carlos V y Felipe II*, IX Jornadas de Arte, CSIC, Madrid, 1999, pp. 445-468.
- «Virgen con el Niño». En *Las tablas flamencas en la ruta jacobea*, Cat. Exp., Madrid, San Sebastián, 1999, pp. 212-214.
- *Aportaciones al estudio de la pintura en Aragón durante el siglo XVI*, I-VII, Tesis doctoral, Universidad de Zaragoza, 1981.
- *Aragón y la pintura del Renacimiento*, Cat. Exp. Museo Camón Aznar, Zaragoza, 1990.
- MUNIESA, TOMÁS: *Vida de la V. y Exma. Sra. D. Luisa de Borja y Aragon. Condesa de Ribagorza, duquesa de Villahermosa*, 1691, ed. Madrid, 1876.
- NONELL, JAIME: *La Santa Duquesa. Vida y Virtudes de la venerable y excelentísima senora dona Luisa de Borja y Aragon. Condesa de Ribagorza y duquesa de Villahermosa*, Madrid, 1892.
- OLLERO BUTLER, JACOBO: «Gillis Coignet y otros pintores flamencos del siglo XVI en un retablo de Santa María de la Redonda de Logroño», *Anuario del departamento de Historia y Teoría del Arte*, 1, (1989), pp. 97-101.
- ORBAAN J. A. F.: «Italiaansche gegevens II», *Oud Holland*, XXI, (1903), pp. 161-164
- PACHECO, FRANCISCO: *El arte de la pintura*, ed. Bonaventura Bassegoda, Cátedra, Madrid, 1990.
- PÉREZ DE TUDELA, ALMUDENA: «Adenda a la correspondencia artística entre el cardenal Granvela y el IV duque de Villahermosa (1560-1564)», *BSAA arte*, LXXXII, (2016), pp. 33-50.
- «El papel de los embajadores españoles en Roma como agentes artísticos de Felipe II: los hermanos Luis de Requesens y Juan de Zúñiga (1563-1579)». En *¿Roma española? España y el crisol de la cultura europea de la edad moderna*, ed. C. Hernando, I, Academia de España en Roma, Madrid, 2007, pp. 391-420.
- PÉREZ SÁNCHEZ, ALFONSO: *Mostra di Disegni Spagnoli*, Florencia, 1972.
- POGLAYEN-NEUWALL, STEPHAN: «Titian's Pictures of the Toilet of Venus and their Copies», *The Art Bulletin*, XVI, (1934), pp. 358-384.
- PORTILLA, MICAELA: «Catálogo de la Exposición sobre Vitoria y la época de Adriano VI en el Portalón», *Boletín Sancho el Sabio*, IV, (1960).
- PRAY BOBER, PHYLLIS y RUBINSTEIN, RUTH: *Renaissance Artist & Antique Sculpture*, Harvey Miller Publishers, London/Turnhout, 2010.
- PRESTAMERO, LORENZO: *Guía de forasteros en Vitoria por lo respectivo a las tres bellas artes de pintura, escultura y arquitectura, con otras noticias curiosas que nacen de ellas*, Vitoria, 1792, ed. 1969.
- ROGELIO BUENDÍA, JOAQUÍN: «Arte» en *Navarra. Tierras de España*, Vitoria, 1988.
- SANTOYO JULIO, CÉSAR: *Viajeros por Álava*, Vitoria, 1972.
- SAPORI, GIOVANNA: «Van Mander e compagni in Umbria», *Paragone-arte*, 41, (1990), pp. 10-48.
- *Fiamminghi nel cantiere Italia 1560-1600*, Milano, 2007.
- SCHMIDT, HARRY: *Gottorffer Künstler: aus urkundlichen Quellen im Reichsarchiv zu Kopenhagen*, I, 1916.

- SELLINCK, MANFRED y LEEFLANG, HUIGEN: *New Hollstein-Cornelis Cort*, II, Rotterdam, 2000.
- SMOLDEREN, LUC: «Bacchus et les sept Planètes par Jacques Jonghelinck», *Revue des Archéologues et Historiens d'Art de Louvain*, 10, (1977), pp. 102-143.
- TABAR ANITÚA, FERNANDO: «Guía de forasteros de Vitoria por Lorenzo de Prestamero». En *Lorenzo de Prestamero (1733-1817), una figura de la ilustración alavesa*, Vitoria-Gasteiz, 2003, pp. 73-141.
- TAGLIAFERRO, GIORGIO; AIKEMA, BERNARD, MANCINI, MATTEO; MARTIN, ANDREW JOHN y VECCHI, TESSIE: *Le Botteghe di Tiziano*, Alinari, Firenze, 2009.
- TAPIÉ, ALAIN: *Les Vanités dans la peinture du XVIIème siècle*, Caen, 1990.
- UPPENKAMP, BARBARA: «Gilles Coignet. A migrant painter from Antwerp and his Hamburg career», *De Zeventiende Eeuw*, 31,1, (2015), pp. 56-57.
- VAN MANDER, KAREL: *Het Schilderboek*, Alkmaar, 1604, fol. 262, H. MIEDEMA (ed.), *Karel van Mander. The Lives of the Illustrious Netherlandish and German Painters*, I, Doornspijk, 1994
- VERÁSTEGUI, FEDERICO: «Humboldt y Vitoria», *RIEV*, 48, (2003), pp. 279-292.
- WETHEY, HAROLD E.: *The Paintings of Titian. Complete Edition*. I-III. Phaidon, London, 1975.
- WOOD, JEREMY: *Rubens: Copies and Adaptations from Renaissance and later masters. Italian Artists, II. Titian and North Italian Art*, I, «Corpus Rubenianum», XXVI (2), Harvey Miller Publishers, 2010.
- ZARCO CUEVAS, JULIÁN: «Inventario de las alhajas, pinturas y 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*, XCVI, (1930), pp. 34-101.
- ZWEITE, ARMIN: *Marten de Vos als Maler*, Berlin, 1980.

FUENTES DOCUMENTALES:

- AHPZ: Archivo Historico de Protocolos de Zaragoza, Prot. Juan Díaz de Altarribia, cuaderno suelto, s/f.
- AHPZ: Prot. Pablo Gurrea, 1584, fols. 721-722.
- ARBME: Archivo de la Real Biblioteca del Monasterio de El Escorial. Documentos sobre la construcción del monasterio, caja X, n.º 12, fol. 12v.
- HSA: Hispanic Society of America, manuscrito (B-2424), Juan Francisco Andrés de Uztarroz, *Descripción del palacio y los jardines de Vincencio Juan de Lastanosa*, fol. 36v. Transcripción online: www.lastanosa.com, apartado, museo de pinturas