

OBRAS INEDITAS DE CORNELIO SCHUT (+ 1686) EN COLECCIONES PARTICULARES
MALAGUEÑAS*

AGUSTÍN CLAVIJO GARCÍA

Recientes aportaciones documentales (1), junto con el hallazgo de nuevos cuadros (2), han contribuido a un mejor conocimiento de Cornelio Schut, afamado pintor flamenco afincado en la Sevilla artística de Murillo entre los años 1653 y 1686, fecha en la que casi con toda probabilidad tiene lugar su muerte (3), aunque en verdad todavía no se cuenta en la actualidad con un nutrido catálogo de obras, especialmente pinturas, que permitan un estudio completo de su personalidad artística. A través de este breve trabajo se dan a conocer tres obras inéditas de Cornelio Schut, pertenecientes a diversas colecciones particulares de Málaga, a saber: una notable pintura al óleo, de tendencia más flamenquizante que murillesca, que representa la Anunciación, junto con dos primorosos dibujos a pluma y aguada sepia ligera con las escenas de la Adoración de los Reyes y la Circuncisión del Señor (4).

Por todos es sabido la gran popularidad que gozó la pintura flamenca en la opulenta ciudad de Sevilla de los siglos XVI y XVII, hasta el punto de que a mediados del XVI el mejor pintor que trabaja en la gran metrópoli hispalense es precisamente el flamenco Pedro de Campaña (Peeter de Kempeneer). Ya en la época de Bartolomé Esteban Murillo, dentro de la amplia nómina de pintores flamencos afincados en Sevilla, cabe destacar a Juan Van Mol, Sebastián Faix, Pedro de Campolargo, Ignacio de Ries, y, por supuesto, el más importante de todos ellos, a juzgar por sus obras conocidas y la fama de que gozó

en su tiempo, nuestro Cornelio Schut (5). Todos ellos son, en general, artistas de segundo orden, mostrando en su estilo una clara subordinación murillesca, al mismo tiempo que manejan para la realización de sus obras gran número de estampas flamencas derivadas de Rubens. Es pues, en esta amalgama empleada, en la que sobresale el popular y devoto lenguaje de Murillo y la movilidad expresiva y colorista rubenesca, donde estriba en gran parte la importancia artística de estos pintores secundarios, siquiera para completar el conocimiento de la cada vez más conocida influencia de la estética flamenco en la pintura barroca española (6).

Acerca de la vida de Cornelio Schut conviene señalar brevemente que fue natural de la ciudad de Amberes, pudiéndose fijar su fecha de nacimiento en el año 1629. Considerado como discípulo de su tío, el pintor flamenco del mismo nombre (1597-1655), "Cornelio vino joven a España en compañía de su padre, Pedro Schut, ingeniero de cámara del rey Felipe IV, estableciéndose en la ciudad de Sevilla con buen crédito de pintor" (7). Sabemos que fue uno de los principales fundadores de la famosa "Academia de Dibujo y Pintura" que organizaron los artistas el año 1660 en la Casa Lonja de la ciudad hispalense, "en cuyo noble empeño fundacional destacó en gran manera el más importante pintor de la época, Bartolomé Esteban Murillo, enalteciendo con ello su personalidad profesional" (8). En dicha institución docente Cornelio Schut "fue elegido primeramente fiscal, sirviendo este empleo con tanto esmero y docencia que le nombraron cónsul por dos años el día 25 de noviembre de 1663, volviendo a ser elegido por otros dos años más en 1666, y, por último, en 1670 le ascendieron a presidente de la Academia, en cuyo destacado primer empleo fue reelegido, por su buen hacer, en 1674" (9). No cabe duda que la tradicional fama que se ha acreditado a través de los tiempos a Cornelio Schut se debe ante todo a su entusiástico apoyo a la Academia de Dibujo y Pintura, en la que indiscutiblemente prestó un valioso y altruista servicio como maestro de dibujo, "dando a todos sus discípulos

los muy buenos documentos artísticos, así con sus obras" (10), y "corrigiéndolos con blandura y estimulándolos con su ejemplo, pues al mismo tiempo que los dirigía y animaba con abundantes premios, se sentaba con ellos a dibujar, cuidando mucho del buen decoro y compostura artística de cada uno de ellos" (11).

Su estilo, según reconoce tradicionalmente la crítica en función a su escasa obra conocida hasta el momento, "fue muy flamenco en su comienzo, aproximándose paulatinamente al de Murillo de una manera progresiva hasta el punto de que gran parte de sus cuadros, y en especial los dibujos, han pasado por ser obra del célebre pintor sevillano" (12), aspecto estilístico que ya lo advirtió Ceán Bermúdez señalando que poseía "algunos dibujos suyos a la pluma y manchados con tinta china, que se equivocan con los de Murillo, y, por el contrario, hay muchos otros atribuidos a éste que son de Cornelio Schut" (13). De igual modo, para Angulo Iñiguez, "aunque Cornelio Schut no puede considerarse propiamente discípulo de Murillo, estilísticamente se mueve dentro de su círculo, apreciándose al mismo tiempo en alguna obra algunas aproximaciones al estilo tardío de Zurbarán (Concepción, del Museo del Prado), y, sobre todo, evidentes rasgos flamencos en las actitudes bastante movidas de algunos personajes de sus cuadros (San Juan Evangelista, de colección privada madrileña)" (14). Esta última valoración, poco divulgada por la crítica actual cuando se hace mención al pintor, indiscutiblemente se reafirma con el San Firmo, del Museo de la Catedral de Cádiz (15), y, en especial, con la pintura que aquí damos a conocer, la Anunciación de colección particular malagueña, por ser, a nuestro juicio, más fiel a su ascendencia flamenca (en tipos, actitudes y colorido) que a la escuela sevillana en torno a Murillo (salvo en algunos detalles de los angelillos que revolotean alrededor de la paloma del Espíritu Santo donde se aprecia con más claridad la impronta murillesca).

No obstante, en realidad y mientras no aparezcan más pinturas

de su mano, aún es pronto para emitir un juicio definitivo sobre su estilo personal, rechazando por ello la fácil y única enclaustración que suele hacerse de Cornelio Schut, un tanto a la ligera, al señalarlo con "una clara tendencia a seguir las directrices del arte de Murillo" (16). Creemos por ello que donde mejor se proyecta su personalidad artística (y en gran manera su justificada y aireada proximidad a Murillo) es en su faceta de dibujante al haber llegado hasta nosotros un variado grupo de dibujos en número suficiente como para perfilar ese aspecto tan importante de su buen talante como "maestro de pintor". Efectivamente, ya desde Palomino se viene afirmando con acreditada razón que "fue muy gran dibujante" (17), por lo que no nos ha de extrañar que por ahora "Cornelio Schut se destaque entre los pintores sevillanos del Alto Barroco por el hecho de que éste es el único artista cuyos dibujos no solamente exceden con creces el número de sus pinturas existentes sino también las superan en calidad" (18), señalándose comunmente que "tanto en sus numerosos dibujos como en sus pocos lienzos conocidos se advierten igualmente el eco del estilo murillesco" (19). En cuanto a los dos dibujos que aquí se publican (Adoración de los Reyes y Circuncisión), aunque presentan un estilo que debe mucho al de Murillo en lo referente a la técnica, sin embargo, es evidente su estrecha relación compositiva con el mundo flamenco y, sobre todo, su aproximación tipológica con el arte de Juan de Valdés Leal (1622-1690).

Según ya se ha indicado, en el cuadro que ahora nos ocupa, aún evidenciando recuerdos del "pintor de la Inmaculada", pesa de una manera más manifiesta la tradición flamenca asimilada en su formación juvenil. En efecto, en la Anunciación, de colección particular malaqueña (L. 1'90 x 1'51 m., firmado y fechado: "Cornelio Escut/Fecit, Año 1668") (20), es clara la sugestión rubenesca principalmente en la tipología de la Virgen, apreciándose en menor escala en la agitada figura del Arcángel San Gabriel donde la fuente de inspiración hay que encontrarla en alguna estampa del manierismo italiano de la

Cornelio Escut

Eecit Año 1668

segunda mitad del siglo XVI, siendo, finalmente, la cabecitas de los angelillos y querubines, en el rompimiento superior de gloria, lo más próximo al arte de Murillo. La composición representa a la Virgen, a la izquierda, semiarrodillada ante una mesa-reclinatorio, vistiendo túnica roja, manto azul oscuro y toca malva tostada. Vuelve suavemente la cabeza hacia la derecha donde se halla el Arcángel ejecutado en una actitud reverencial de difícil e inclinado movimiento hacia la Virgen, vistiendo túnica dorada y toca violacea en agitada distribución alrededor de sus vistosas alas extendidas. Sostiene con delicadeza una rama de azucenas blancas en su mano izquierda. Sobre la mesa, cubierta con un elegante mantel, aparece el libro abierto de oraciones, mientras que en la parte inferior se situa la habitual canastilla de costura. Al fondo de la escena se deja entrever un severo trozo de arquitectura clásica a modo de saliente pilar que configura un espacio interior. Por último, en la parte superior se representa al Espíritu Santo en forma de paloma, rodeado de deliciosas cabecitas de querubes entre luminosas nubes doradas, en una clara dirección hacia la Virgen.

Frente a la actitud gestual, de gran elegancia y recogimiento, de la Virgen, destaca la figura de San Grabiél en una postura muy dinámica y a la vez inestable, que resalta indiscutiblemente la belleza de su rítmico y sinuoso cuerpo, netamente destacado en sus perfiles y volúmenes, dentro de una típica actitud y movimiento violento de complicación manierista, por obedecer a una colocación impuesta,

carente de naturalidad e instantanea barroca. La Virgen, por el contrario, demuestra a las claras su entronque con el mundo flamenco, siendo su figura, de corporea y noble ejecución, un abierto reflejo del canon estético de Rubens, principalmente su rostro redondeado con los rasgos anatómicos bien destacados y definidos en aras a una serena y sumisa expresión ante las palabras de salutación del Arcángel. El rompimiento de gloria, tanto en la distribución de los ángeles como en sus arquetípicas caras anchas y complacientes, manifiestan con claridad la influencia ambiental del artista sevillano de mayor atractivo de la época: Bartolomé Esteban Murillo. Esta disparidad estilística evidenciada en esta obra de Cornelio Schut puede justificarse por la utilización de grabados de diferente procedencia que condicionan notablemente el estilo del artista. Asimismo, las figuras de la Virgen y San Gabriel presentan una fuerte luminosidad que condiciona y valora su plasticidad y efectos expresivos, al mismo tiempo que resalta las calidades cromáticas, tanto de la indumentaria de la Virgen (azul-rojo, de tradición avandicada), como las movidas y airosas telas, muy plegadas, del Arcángel, de sugestivo ritmo entrecortado y curvilíneo a la vez que le da un especial encanto barroco.

El dibujo, aunque generalmente correcto muy propio de un hábil y diestro maestro de Academia, es vaporoso creando contornos difusos e imprecisos muy al gusto murillesco, lo que en algunos momentos y debido a los efectos de la abundancia del asfalto empleado, provoca en el espectador zonas erróneamente desdibujadas y descuidadas (sirva de ejemplo la mano izquierda de la Virgen, que, al apoyarla con delicadeza sobre el pecho y debido a los efectos de la sombra, da la sensación de no estar representado el dedo pulgar por la fuerte oscuridad que le rodea). Técnicamente la pincelada es corta y ajustada en las carnaciones, con abundancia de pata cromática, que se hace más visible y espontanea en las alas del Arcángel hasta el punto de llegar a crear rebordes, produciendo con ello una notable calidad de

ejecución; por el contrario, en los fondos e indumentarias oscuras la distribución del color se hace más fluido y alargado, sin apenas pigmentación, por lo que a veces aparece al exterior el tono negruzco de la imprimación primitiva del lienzo.

En general, la composición bien estudiada a pesar de que se puede reconocer su aproximación con el mundo flamenco (21), repite el concepto de cuadro de altar, de grandiosidad de volúmenes y equilibrada proporción de espacios, alternando con los valores narrativos-religiosos los estrictamente estéticos. Al mismo tiempo, la solidez de las figuras es algo que en esta obra pone de manifiesto los altos conocimientos que Cornelio Schut poseía en el dibujo, siendo, por otra parte, de interés resaltar lo correcto de la técnica, el equilibrio y atrayente colorido, de fuerte sabor rubenesco, y lo justo y exacto de las proporciones, por todo lo cual, creemos que a través del estudio de esta notable pintura su olvidada consideración de "pintor" puede colocarse a la misma altura que la de su tradicional fama de "dibujante", esperando así que la continua aparición de otros lienzos salidos de su mano contribuyan a fijar de una manera permanente esta cualificada realidad que evoca la pintura de la Anunciación, de colección particular malagueña (22), haciendo con ello no menor a las palabras de Palomino al decir de Cornelio Schut que "tuvo gran casta de pintar, y aunque sus obras imitan a los flamencos en lo prolijo, son muy corregidas y dignas de toda estimación" (23).

Los dos dibujos inéditos, pertenecientes a una misma colección particular malagueña, presentan características comunes, tanto en sus soportes y dimensiones (papel amarillento verjurado: 0'15 x 0'22 m.), como en su técnica de realización (preparado a lápiz y ejecutado posteriormente a pluma y aguada sepia ligera en gradación de intensidades). El primero de ellos representa la Adoración de los Reyes (inscripción al dorso en similar tinta sepia del dibujo: "La Adoración de los Reyes/Cornelio Schut") (24). Aparece la Virgen sentada-

da sobre un banco a la entrada de un pórtico de arquitectura clásica con el Niño en su regazo, al que se inclina amorosamente uno de los reyes para adorarlo, siendo su larga y vistosa capa recogida por un paje igualmente arrodillado. Los otros dos magos permanecen de pie revestidos asimismo con elegantes y pomposas indumentarias a la manera oriental, acompañados por sendos pajes. Por el contrario, San José viste modesto ropaje, encontrándose junto a la Virgen de pie en una actitud de respeto y veneración. Fondo de insinuado paisaje montañoso en el que se apunta levemente grupos de pajes y camellos. Sin duda alguna, el dibujo es típico del estilo gráfico de Cornelio Schut en base a la comparación con los ya conocidos de su mano (25).

Cornelio Schut

Es un trazo fino y generalmente continuo que busca las abreviaciones en los rostros, junto con la firmeza de las proporciones de las figuras y objetos inanimados (perspectiva arquitectónica y paisaje de fondo), creando al mismo tiempo con los toques de la aguada dados con el pincel, bien extendida y diferenciada de matices, calidades claroscurostas de notable maestría que varían de intensidad desde las zonas más opacas de sombra profunda hasta las más claras y transparentes de las superficies (26). Evoca con claridad composiciones del mismo tema del círculo flamenco (es una interpretación fiel en lo esencial, aunque mucho más simplificado el grupo del séquito de los reyes, de la Adoración de los Reyes de Rubens, del Museo del Prado, obra muy divulgada a través de un grabado de Lucas Vostermann), siendo muy posiblemente el estudio previo para algunos de sus grandes cuadros de altar.

El segundo dibujo nos muestra el tema de la Circuncisión (inscripción al dorso en lápiz negro de época posterior: "480. Nacimiento de la Virgen/Atanasio") (27). En el centro del interior de una grandiosa arquitectura templaria de líneas clásicas aparecen en tor-

no a un gran recipiente circular un grupo de venerables ancianos, uno de los cuales sostiene el desnudo cuerpo del Niño, mientras que otro con un cuchillo en la mano intenta realizar el litúrgico acto. Entretanto la Virgen y San José permanecen de pie atentos a la sagrada ceremonia, mientras que otros ancianos, ya más distanciados, dialogan entre sí junto a una de las puertas de entrada. Indiscutiblemente es de la misma factura técnica que el anterior por lo que no nos ofrece ninguna duda sobre la paternidad a Cornelio Schut, a pesar del nombre de "Atanasio" (¿referencia al pintor Pedro Atanasio Bocanegra?) que pudiera servir de distracción, al mismo tiempo que es errónea su interpretación iconográfica al ser la escena de la "Circuncisión" y no del "Nacimiento de la Virgen" como se indica (28). Es obra de notable corrección compositiva en la apreciación de su fondo arquitectónico y nobleza gestual de sus personajes que recuerdan en mucho el arte de Valdés Leal, aunque su técnica, como en la mayoría de sus dibujos, evoca muy directamente a Murillo.

NOTAS

- * Este trabajo ha supuesto nuestra aportación, a modo de comunicación, al Symposium Internacional sobre "Murillo y su época", celebrado en la ciudad de Sevilla durante los días 8 al 13 de noviembre de 1982, con motivo del tricentenario de la muerte del célebre pintor sevillano.
- 1.- Todas ellas han sido acertadamente recopiladas y publicadas en un importante artículo por el hispanófilo Duncan T. KINKEAD ("Pintores flamencos en la Sevilla de Murillo", en Archivo Hispalense, num. 195, Sevilla, 1982, págs. 37-54).
 - 2.- El capítulo de las pocas pinturas conocidas de Cornelio Schut ha sido suscitadamente inventariado por Diego ANGULO INIGUEZ (Murillo y su Escuela en colecciones particulares, Sevilla, 1975, pág. 15), en la que se refiere lo siguiente: "Me limito a citar algunas obras que creo mencionada por Gestoso. Bilbao, propiedad particular: "Adoración de los pastores", "Adoración de los Reyes". Madrid, Sr. Egea: "Adoración de los Reyes". Madrid, Sr. Gaztelu: "San Juan Evangelista" (1'40 x 1'02 m., firmado en 1660). Sevilla, Catedral: "Virgen con el Niño dormido y San Juanito". Aparte de estas pinturas conviene recordar las que el mismo autor señalara en su tradicional obra, Pintura del siglo XVII ("Ars Hispaniae", Madrid, 1958, vol. XV, pág. 364), a saber: "Su Concepción (1667), del Museo del Prado, prueba que no es insensible al estilo de Zurbarán, pero las Adoraciones de los Pastores y de los Reyes, de propiedad particular de Bilbao, son en cambio murillescas. Un San Juan Evangelista (1660), de actitud bastante movida, existe en una colección privada madrileña, y dibujos de su mano poseen los museos del Louvre y del Prado". Asimismo, se le viene atribuyendo el "San Firmo" (L. 2'85 x 2'18 m.), de la Catedral de Cádiz, "aunque su estado de conservación es tan deplorable, que es difícil emitir un juicio certero sobre su calidad" (VARIOS, Murillo y su Escuela en Cádiz, Academia Provincial de Bellas Artes, Cádiz, 1982, pág. 16).
 - 3.- En efecto, según Kinkead, "el primer documento de Cornelio Schut en Sevilla es el registro de su matrimonio el 2 de febrero de 1653 con doña Angustina Tello de Meneses de Jerez de la Frontera, ... habiéndose estimado varias fechas para su muerte: así José Gestoso y Pérez dio el año 1684 (Ensayo de un diccionario de los artífices que florecieron en Sevilla desde el siglo XIII al XVIII, Sevilla, 1900, vol. II, pág. 104), José Hernández Díaz citó el 27 de noviembre de 1685 como la fecha del entierro (Cornelis Schut III, "Aligemeines Lexicon der Bildenden Künstler" U. Thieme y F. Becker, Leipzig, 1911, pág. 70), pero Augusto Mayer escribió que Cornelio Schut firmó su testamento el 19 de noviembre de 1686, produciéndose su muerte, por tanto, algunos días después" (Die Sevillaner Malerschule, Leipzig, 1911, pág. 70).
 - 4.- Agradecemos muy sinceramente a sus respectivos propietarios (quienes por voluntad propia quieren permanecer en el anonimato) las muchas facilidades que nos han ofrecido para su estudio y fotografía, ayudando con ello a ampliar un poco más el conocimiento de la personalidad artística del hispano flamenco Cornelio Schut.
 - 5.- Anterior al artículo de Kinkead el único estudio de pintura flamenca en Sevilla es el de José GESTOSO Y PEREZ (Notice historique et biographique des principaux artistes Flamands qui travaillèrent a Seville depuis le XVI siecle jusq'a la fin du XVII^e, "Les Arts Anciens de Flandre", antwerp, 1912, vol. III, págs. 157-182, vol. IV, págs. 31-45, 51-65, 136-151 y 186-197, vol. V, págs. 32-43).
 - 6.- En este aspecto conviene recordar el importante artículo de Alfonso E. PEREZ SANCHEZ: "Rubens y la Pintura Barroca Española" (Rev. Goya, Madrid, 1977, núms. 140-141, págs. 86-109), donde asienta las bases, cada vez más extensas y decididas, de la estética flamenca en el marco de la pintura barroca española.
 - 7.- CEAN BERMUDEZ, Juan Agustín, Diccionario Histórico de los más ilustres profes-

sores de las Bellas Artes en España, Sevilla, 1800, tomo IV, pág. 359. Este mismo erudito nos informa sobre la biografía de su tío también llamado Cornelio Schut (1597-1655), con quien se formó en la ciudad de Amberes nuestro pintor (pág. 358).

- 8.- ANGULO INIGUEZ, Diego, Murillo. Su vida, su arte, su obra. Madrid, 1981, vol. I, pág. 54. Recordemos que el 11 de enero de 1660 los pintores más distinguidos de Sevilla firmaron el estatuto fundacional de la Academia de la Pintura, siendo elegidos como copresidentes, Bartolomé Esteban Murillo y Francisco de Herrera "el Mozo", desempeñando sus labores en semanas alternas. En tre los oficiales menores se encontraba Schut, según ya se ha dicho, sirviendo de fiscal, y cuyas responsabilidades incluían las tareas potencialmente delicadas de mantener intactas las regulaciones de decoro y de imponer las multas cuando éstas fueran necesarias (Para una mayor extensión del tema, consúltese el artículo de Antonio de la BANDA Y VARGAS, Los Estatutos de la Academia de Murillo, "Anales de la Universidad Hispalense", Sevilla, 1961, núm. 23 págs. 107-120; así como la obra de Jonathan BROWN, Murillo and His Drawings, Princeton, 1976, págs. 44-48).
- 9.- CEAN BERMUDEZ, Op. cit., tomo IV, pág. 359.
- 10.- PALOMINO Y VELASCO, Antonio de, El Museo Pictórico y Escala Optica, Madrid (1724), Ed. Aguilar, 1974, pág. 984.
- 11.- CEAN BERMUDEZ, Op. cit., tomo IV, pág. 359.
- 12.- PEREZ SANCHEZ, Alfonso E., Museo del Prado. Catálogo de dibujos I. Dibujos españoles siglos XV-XVI-XVII, Madrid, 1972, pág. 131.
- 13.- CEAN BERMUDEZ, Op. cit., tomo IV, pág. 359.
- 14.- ANGULO INIGUEZ, Pintura del siglo XVII, vol. XV, pág. 364.
- 15.- En cuyo comentario se afirma: "Desde luego se puede asegurar que en este cuadro es más fiel a su ascendencia flamenca que a la escuela sevillana salvo en algunos detalles de los angelotes que revolotean sobre la cabeza del Santo. Romero de Torres que vio este lienzo en el trascoro de la Catedral de Cádiz. lo atribuye a Schut basándose en una noticia de Adolfo de Castro" (VARIOS: Murillo y su Escuela en Cádiz, pág. 20).
- 16.- VALDIVIESO GONZALEZ? Enrique, "La influencia de Murillo en la pintura sevillana", en Murillo (1617-1682). Museo del Prado, 1982, Madrid, 1982, pág. 92.
- 17.- PALOMINO, Op. cit., pág. 985.
- 18.- KINKEAD, Op. cit., pág. 42.
- 19.- ANGULO INIGUEZ, Murillo y su Escuela, pág. 15. Queremos dejar aquí testimonio de agradecimiento a nuestro querido amigo Jonathan Brown el haber puesto a nuestra disposición un conjunto de dibujos inéditos de Cornelio Schut, al saber que estamos preparando un trabajo sobre este apartado que pronto verá a la luz.
- 20.- Lámina I. Es de interés destacar el deseo por parte del pintor flamenco de españolizar su personalidad artística a través de su firma ("Cornelio Escut").
- 21.- Aunque con notables variantes, Schut evoca la pintura del mismo tema de Rubens, del Asmolean Museum de Oxford (Oleo sobre tabla: 0'44 x 0'33 m.). Es de interés también señalar su afinidad de composición con la obra del mismo tema del pintor malagueño Juan Niño de Guevara (1632-1698), existente en la Catedral de Málaga (véase para un estudio más amplio nuestro trabajo Juan Niño de Guevara y su obra en la Catedral de Málaga, Málaga, 1975, pág. 40), lo que demuestra muy posiblemente una misma fuente común de inspiración en el mundo flamenco.
- 22.- Su conservación ha sido regularmente mediana, presentando desprendimientos visibles de la pigmentación primitiva. Recientemente ha sido restaurada en la

ciudad de Granada con acertado criterio de buena cualificación científica, lo que le ha devuelto en gran medida su auténtico cromatismo. Sabemos que anterior a su actual propietario la pintura se encontraba en la ciudad de Vélez-Málaga (donde por los años 1915-16 la vio Don Diego Angulo Iñiguez, según nos lo confirmó personalmente), pasando en 1978 mediante compra directa a uno de los más importantes coleccionistas de pintura barroca en Málaga.

23.- PALOMINO, Op. cit., pág. 985.

24.- Lámina VI.

25.- Compárese, por ejemplo, con el de la Adoración de los Reyes (colección particular de París), y en especial con los dos dibujos que publica PEREZ SANCHEZ en la obra anteriormente señalada, a saber: San Francisco en éxtasis e Imposición de la casulla a San Ildefonso, ambos pertenecientes al Museo del Prado, siendo fechables hacia el año 1660, época por la que se realizaría también los dos dibujos aquí publicados. Estilísticamente están en la misma línea que las versiones de Murillo sobre el Buen Pastor, del Gabinete de Dibujos del Museo del Louvre.

26.- Su conservación es buena, presentando tan sólo algunas manchas de humedad que afectan a partes secundarias de la composición. Al dorso se lee con caracteres gráficos de la época "20 reales".

27.- Lámina VII.

28.- Pensamos que este erróneo título es propio de la inscripción de un inventario del siglo XIX, cuya preocupación iconográfica quedaba al margen de su valor real (20 reales).



1.— CORNELIO SCHUT († 1688): Anunciación.
Colección particular malagueña.



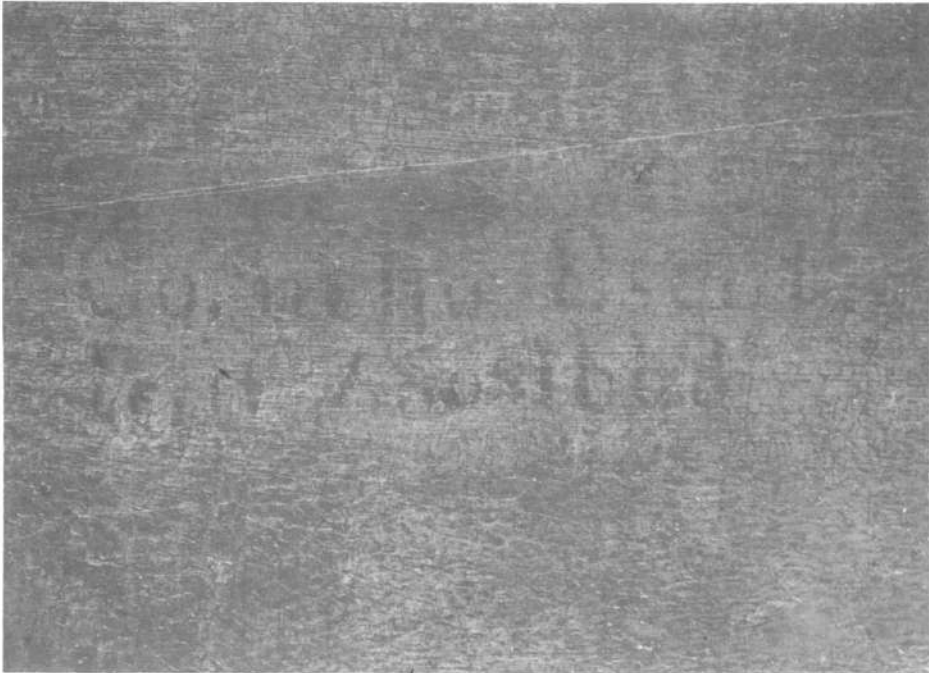
2.—Detail.



3.—Detail.



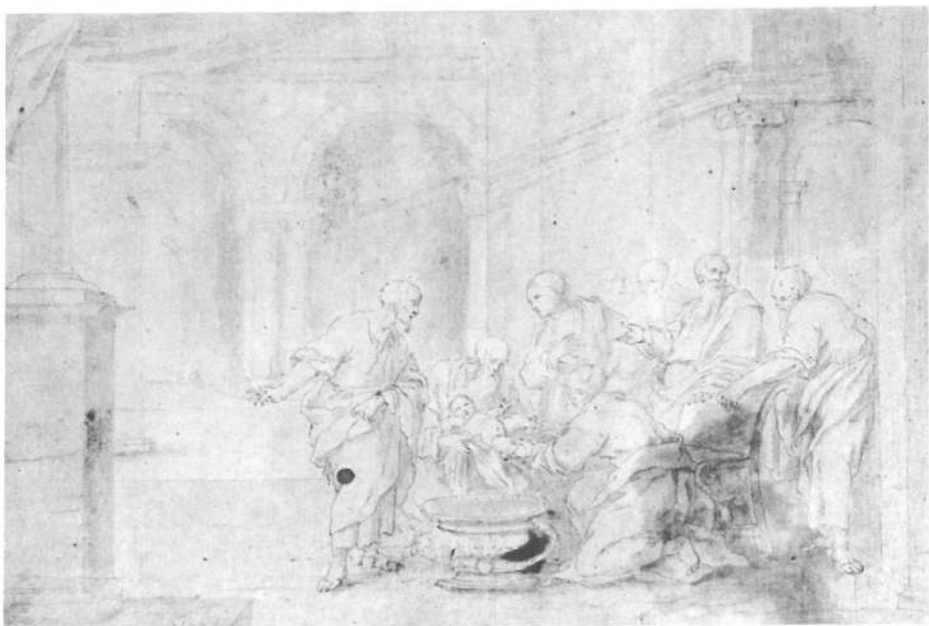
4.— Detalle.



5.— Detalle de la firma.



6.— CORNELIO SCHUT: Adoración de los Reyes. Colección particular malagueña.



7.— CORNELIO SCHUT: Circuncisión del Señor. Colección particular malagueña.

NOTAS

1. La iglesia del Hospital de la Santa Caridad de Sevilla se construyó, entre los años 1645 y 1670, según proyecto del arquitecto Pedro Sánchez Falconete.
2. Archivo Histórico Municipal de Antequera (en adelante A.H.M.A.). Sección Libros Parroquiales (en adelante L.P.), Libro XI de Bautismos de la Parroquia de San Pedro (1636 - 1641), Folio 40. El documento, de cuya existencia tuve noticia gracias a mi amigo el investigador malagueño José Luis Romero de Torres, dice:
"En Antequera en veinte y cinco de Marzo de seiscientos y treinta i siete años yo el licenciado Bernabe de Godoy Cura de la Parroquia del sr. s. Pedro Bap^tice a Bernardo Simon hijo de Bernardo Simon y de Maior Diaz de Avila. Fue ron sus Padrinos Miguel Sanchez de los Santos y doña Ana de Mendoza advirtiose les el parentesco espiritual y obligacion de enseñarle la doctrina cristiana y lo firmo". Fdo: Licenciado Bernabe de Godoy.
3. A.H.M.A., L.P., Libro VI de Matrimonios de la Parroquia de San Pedro (1630-1635) Folio 85. El documento dice:
"En la Ciudad de Antequera en quince dias del mes de Junio de mil y seis - cientos y treinta y tres años yo Melchor de Cordova beneficiado del Sr. S. Pedro con Licencia de los Curas de la dicha yglesia despose por palabras de presente que hicieron berdadero matrimonio aviendo precedido todo lo que el St^o Concilio manda y no aviendo resultado inpedimento alguno y asimismo da las ben^diciones nunciales a Bernardo Simon hijo de Juan Rodriguez malaber y de Maria ruiz con Doña Mayor de Abila hija de Juan Diaz naranjo y de Doña Anna de abila Fueron testigos Fernando de Morales y Juan Muñoz y Francisco Moreno vecinos desta Ciudad. Supieron los contraientes la doctrina cristiana. Fueron padri- nos Gabriel Gomez y Doña Maria berdum". Fdo: Melchor de Cordova.
4. A.H.M.A., L.P., Libro XI de Bautismos de la Parroquia de San Pedro (1636-1641).
5. A.H.M.A., L.P., Libro XII de Bautismos de la Parroquia de San Pedro (1641-1646) Folio 179.
6. Idem, Folio 280.
7. A.H.M.A., L.P., Libro V del Protocolo de Testamentos de la Parroquia de San Pedro (1647 - 1655), Folio 19.
8. A.H.M.A., Sección Protocolos, Escribano Felipe de Aguilar, Legajo 745, Folio 208.
9. BONET CORREA, Antonio. Una valoración urbana y artística de Antequera, se incluye en FERNANDEZ, José María, Las Iglesias de Antequera, Publicaciones de la Obra Cultural de la Caja de Ahorros de Antequera, 1971, pp. 44-45.
10. BERNALES BALLESTEROS, Jorge. Pedro Roldán. Maestro de Escultura (1624-1699), Arte Hispalense, 2, Sevilla, 1973, pp. 21-25.
11. Idem.
12. GOMEZ-MORENO, María Elena. Escultura del siglo XVII, ARS HISPANIAE, 16, Madrid 1963, p. 299.
13. Véanse APENDICES I y II.
14. ROMERO BENITEZ, Jesús. La arquitectura civil de Antequera: Edilicia y doméstica. Siglos XVI-XX. Memoria de Licenciatura leida en la Universidad de Málaga (20 de Mayo de 1981). Inédita. pp. 23-24.
15. Idem. pp. 24-25.

16. LLORDEN, Andrés. "El antiguo retablo mayor de San Sebastián de Antequera", Jábega, 31, 1980, pp. 37-40.
17. A.H.M.A., Archivo de la Iglesia Colegial de Antequera (en adelante A.C.A.), Libro Capitular (en adelante L.C.), XIV, acta de 22 de Marzo de 1692, Folio 63 (v.).
18. Idem. Acta de 17 de mayo de 1692, Folio 72 (v.).
19. Idem. Acta de 31 de mayo de 1692.
20. Antonio Jermán del Castillo hace testamento ante Juan Carlos de Luna el 14 de junio de 1701 y en el mismo declara estar casado con Juana Manuela de Avila. A.H.M.A., Sección Protocolos, Legajo núm. 1669. (Noticia facilitada por el P. Andrés Llordén).
21. Véase APENDISE I.
22. A.H.M.A., A.C.A., L.C., XV, acta de 7 de noviembre de 1693, Folio 2.
23. Idem. Acta de 10 de marzo de 1695, Folio 155.
24. Idem.
25. Noticia facilitada por el P. Andrés Llordén.
26. Idem.
27. Idem.
28. Idem.
29. A.H.M.A., A.C.A., L.C., XV, acta de 12 de diciembre de 1693.
30. Idem.
31. Idem.
32. En distintas ocasiones encontramos noticias sobre rogativas a la Virgen de la Esperanza -para cuyo fin era trasladada al altar mayor-, sobre todo en épocas de calamidades. Ocho días de "rogativas y deprecaciones que en otras ocasiones semejantes se hacen" le dedicaron con motivo de la gran sequía de 1694.
33. PONZ, Antonio. Viage de España, XVIII, p. 149.
34. La policromía del San Sebastián debe ser la original de Mohedano.
35. BERNALES BALLESTEROS, Jorge. Pedro Roldán. Maestro de Escultura (1624-1699), Arte Hispalense, 2, Sevilla, 1973, pp. 141-143.
36. Noticia facilitada por don Juan Manuel Moreno García.
37. ROMERO BENITEZ, Jesús. Guía Artística de Antequera, Publicaciones de la Labor Cultural de la Caja de Ahorros de Antequera, XIV, Antequera, 1981, pp. 38-39.