

ARCHIVO HISPALENSE

REVISTA HISTORICA, LITERARIA Y ARTISTICA



SEVILLA, 1982

Precio: . . . Pesetas

ARCHIVO HISPALENSE

REVISTA
HISTORICA, LITERARIA
Y ARTISTICA



Publicaciones de la
EXCMA. DIPUTACION PROVINCIAL DE SEVILLA

DIRECTORA: ANTONIA HEREDIA HERRERA

RESERVADOS LOS DERECHOS

Depósito Legal: SE - 25 - 1958

Impreso en España, en los Talleres de la IMPRENTA PROVINCIAL. — SEVILLA

ARCHIVO HISPALENSE

REVISTA
HISTORICA, LITERARIA
Y ARTISTICA

PUBLICACION CUATRIMESTRAL



2.^a EPOCA
AÑO 1981



TOMO LXIV
NUM. 195

SEVILLA, 1982

ARCHIVO HISPALENSE

REVISTA HISTORICA, LITERARIA Y ARTISTICA

2.^a EPOCA

1981	ENERO - ABRIL	Número 195
------	---------------	------------

DIRECTORA: ANTONIA HEREDIA HERRERA

CONSEJO DE REDACCION:

MANUEL DEL VALLE ARÉVALO, PRESIDENTE DE LA DIPUTACIÓN PROVINCIAL

AMPARO RUBIALES TORREJÓN

NARCISO LÓPEZ DE TEJADA LÓPEZ

FRANCISCO MORALES PADRÓN

OCTAVIO GIL MUNILLA

ANTONIO DOMÍNGUEZ ORTIZ

MANUEL GONZÁLEZ JIMÉNEZ

ANT.º COLLANTES DE TERÁN SÁNCHEZ

JOSÉ M.^a DE LA PEÑA CÁMARA

VÍCTOR PÉREZ ESCOLANO

JOSÉ HERNÁNDEZ DÍAZ

JOSÉ A. GARCÍA RUIZ

PEDRO PIÑERO RAMÍREZ

ROGELIO REYES CANO

ESTEBAN TORRE SERRANO

FRANCISCO DÍAZ VELÁZQUEZ

ANTONIO RODRÍGUEZ ALMODÓVAR

ENRIQUE VALDIVIESO GONZÁLEZ

BARTOLOMÉ CLAVERO SALVADOR

MIGUEL RODRÍGUEZ PIÑERO

GUILLERMO JIMÉNEZ SÁNCHEZ

SECRETARÍA Y ADMINISTRACIÓN:

CONCEPCIÓN ARRIBAS RODRÍGUEZ

REDACCIÓN, ADMINISTRACIÓN Y DISTRIBUCIÓN: PLAZA DEL TRIUNFO, 3
APTDO. CORREOS, 25 - TELÉFS. 228731 - 222870 - SEVILLA (ESPAÑA)

MURILLO Y SU TIEMPO

SUMARIO

Páginas

INTRODUCCIÓN de Diego ANGULO IÑIGUEZ	
ARTICULOS	
BERNALES BALLESTEROS, Jorge: <i>Sobre pinturas "murillicas" en Sevilla y América</i>	1
DABRIO, Teresa, y VILLAR, Alberto: <i>El retablo del Bautista de la Asunción de Sevilla</i>	13
CASTILLO, M. ^a José del: <i>Posibles influencias de una crónica franciscana en la temática de Murillo...</i>	31
KINKEAD, Duncan T.: <i>Pintores flamencos en la Sevilla de Murillo</i>	37
FALCÓN MÁRQUEZ, Teodoro: <i>Documentos inéditos sobre el arquitecto Diego López Bueno: la iglesia de Algodonales (Cádiz)</i>	55
BANDA Y VARGAS, Antonio de la: <i>Nuevos datos para la biografía de Matías de Arteaga</i>	63
LAGUNA PAUL, Teresa: <i>Las sillerías del coro del convento de Santa Clara de Sevilla</i>	69
FERRER GARROFÉ, Paulina: <i>Murillo escenógrafo: decorado y puesta en escena en la capilla del Sagrario para las fiestas de canonización de San Fernando</i>	79
PLEGUEZUELO HERNÁNDEZ, Alfonso: <i>Influencia de la iconografía concepcionista de Murillo en la azulejería sevillana</i>	87
OLIVER CARLOS, Alberto: <i>Una obra del pintor Esteban Márquez de Velasco</i>	97
RÍOS MARTÍNEZ, Esperanza de los: <i>Posibles influencias de José de Arce en la pintura de Valdés Leal</i>	103
MORENO CUADRO, Fernando: <i>Fiestas sevillanas por la canonización de San Andrés Corsino, 1629...</i>	109
PORTILLO MUÑOZ, José L.: <i>El "San Fernando" de Murillo grabado por Matías de Arteaga. Una iconografía del Barroco</i>	115

PERALES, ROSA MARÍA: <i>Influencia de Murillo en las Virgenes de Juan de Espinal</i>	123
RAVÉ PRIETO, JUAN LUIS: <i>Dos obras de la escuela de Murillo en Marchena. Notas sobre la iconografía de arcángeles en la pintura sevillana</i>	129
CUÉLLAR CONTRERAS, FRANCISCO DE P.: <i>Nuevos testimonios biográficos de Bartolomé Esteban Murillo</i>	137
MARÍN FIDALGO, ANA: <i>Dos cuadros inéditos de discípulos de Murillo en Sevilla</i>	145
SORO CAÑAS, SALUD: <i>Una pintura inédita de Domingo Martínez: precisiones sobre una antigua atribución a Murillo</i>	151
CARMONA GARCÍA, JUAN IGNACIO: <i>La quiebra de las instituciones benéficas como reflejo de la crisis económica del siglo XVII</i>	155
CASA RIVAS, JESÚS MARÍA DE LA, Y LÓPEZ DÍAZ, ANGELES: <i>Sevilla bajo el arzobispado del Excmo. Sr. D. Luis Fernández de Córdoba (1624-1625)</i>	177
VALDIVIESO, ENRIQUE: <i>Una atribución a Francisco Meneses Osorio</i>	189
M I S C E L A N E A	
HERRERA GARCÍA, ANTONIO: <i>Signos externos de riqueza y pobreza de un hidalgo sevillano de la época de Murillo</i>	193
L I B R O S	
Temas sevillanos en la prensa local, (septiembre - diciembre 1980).	
REAL HEREDIA, JOSÉ JOAQUÍN	209
Crítica de libros.	
OROZCO ACUAVIVA, ANTONIO: <i>La gaditana Frasquita Larrea, primera romántica española</i> .—Juan Ignacio Carmona García.	217
GONZÁLEZ JIMÉNEZ, MANUEL, Y GONZÁLEZ GÓMEZ, ANTONIO: <i>El libro del repartimiento de Jerez de la Frontera</i> .—Alfonso Franco Silva.	218
SÁNCHEZ HERRERO, JOSÉ: <i>La ciudad medieval y cristiana (1260-1525)</i> .—Alfonso Franco Silva.	221

INTRODUCCION

Desde hace años la Diputación Provincial de Sevilla viene dando con sus publicaciones el mejor testimonio de su interés por los estudios histórico-artísticos sevillanos. En 1939 inició la publicación del magnífico Catálogo Arqueológico y Artístico de la Provincia de Sevilla de Hernández Díaz, Sancho Corbacho y Collantes de Terán, modelo en su género, del que aparecieron tres volúmenes, y que cuantos nos dedicamos a estos estudios esperamos y deseamos que se continúe y termine lo antes posible. En este mismo orden ha patrocinado recientemente la publicación de la Guía Artística de Sevilla y su provincia de Morales, Sanz, Serrera y Valdivieso, utilísima no sólo para quien desee visitarla sino para todo estudioso de materias artísticas.

De 1972 data el comienzo de la interesante serie "Arte Hispalense" que cuenta ya con más de una veintena de tomitos bellamente presentados, y que, no obstante su aspiración divulgadora de los valores artísticos sevillanos, importa igualmente a los dedicados al estudio e investigación de nuestro arte.

Y no olvidemos monografías como la de Martínez Ripoll sobre Herrera el Viejo, o la de M.^a Jesús Sanz sobre Orfebrería sevillana del barroco.

Ahora Antonia Heredia, activa y eficiente directora de las publicaciones de la Diputación Provincial, con motivo del tercer centenario de la muerte de Murillo ha tenido el buen acuerdo, de dedicarle un número de "Archivo Hispalense", la vieja revista sevillana, que después de no pocos años de silencio, renació con inesperado vigor gracias al patrocinio de la Diputación Provincial.

Como podrá observarse se reúne en este volumen una colección de estudios referentes a la vida y a la obra del pintor, a sus discípulos más inmediatos y a seguidores de su estilo más tardío, a sus precedentes e influencias, a temas artísticos sevillanos de su tiempo y a temas históricos de la Sevilla que vivió Murillo.

Algunas de esas noticias nos hablan del bienestar económico del pintor al comienzo de los años cincuenta que le permite dedicar fondos a empresas americanas (F. de P. Cuéllar), y de cómo por estas mismas fechas se acuerda encargarle las pinturas de un retablo del Bautista del Convento de la Asunción, pinturas hasta ahora no identificadas (Dabrio, Villar). En otros de los trabajos se le estudia como escenógrafo en el retablo del Sagrario levantado con motivo de las fiestas de la canonización de San Fernando (Ferrer) y se comenta el retrato del santo grabado por M. Arteaga (Portillo). El posible origen temático de algunos de sus cuadros es el objeto de otro de los estudios.

Muy interesantes son también los dedicados al comentario de obras murillescas en España y en América (Bernales, Ravé), a discípulos directos y a sus obras. Así, a Meneses se le atribuye el San Pedro Nolasco del Museo (Valdivieso), se dan noticias de obras de Márquez y de Soriano (Oliver, Marin, O'Kean), se comenta lo que le deben en el siglo XVIII Domingo Martínez y Espinal (Soro, Perales) e incluso se analiza la huella de alguna de sus composiciones en el azulejo (Pleguezuelo). De Matías de Arteaga se dan a conocer estimables novedades (De la Banda) y se trata de la posible influencia de Arce en Valdés Leal (Ríos). Las noticias de tres pintores flamencos que pintan en Sevilla en tiempos de Murillo contribuyen a enriquecer nuestro conocimiento del panorama pictórico de la capital andaluza en estos años (Kinkead).

No falta, por último, algún estudio sobre la arquitectura y sobre los retablos de la época inmediatamente anterior a Murillo y, de acuerdo con el creciente interés por la historia económica y social tampoco falta algún estudio de esta índole referente a la Sevilla del siglo XVII (Carmona, Casa, López Díaz, Herrera).

Diego ANGULO INIGUEZ

PINTORES FLAMENCOS EN LA SEVILLA DE MURILLO

La pintura flamenca tuvo gran popularidad en la Sevilla de los siglos dieciséis y diecisiete. Los artistas flamencos de importancia, tales como Pedro de la Campaña, quienes vinieron a trabajar en Sevilla, han recibido la debida atención de los eruditos. Además, se ha prestado considerable interés a la influencia de Rubens en el Barroco Sevillano (1). No obstante, queda mucho por descubrir respecto a las relaciones precisas entre la pintura flamenca y la sevillana. El presente estudio procura mejorar nuestro entendimiento de esta relación por medio de la presentación de biografías documentales de cuatro pintores flamencos conocidos, Cornelio Schut, Juan van Mol, Sebastián Faix y Pedro de Campolargo, los cuales trabajaban en Sevilla a mediados del siglo diecisiete.

Cornelio Schut firmó su carta de examen en Sevilla el 8 de enero de 1654. Según este documento, Cornelio tenía veinticinco años y era bien proporcionado y rubio con un pequeño bigote. El pintor declaró que su lugar de nacimiento era Amberes y que sus padres, Pedro Schut y Helena Holais, habían fallecido. La admisión de Cornelio a la comunidad sevillana de pintores fue garantizada por José de Arce, el escultor flamenco (2). Antonio de Palomino relató que Cornelio era aprendiz de su tío, Cornelis Schut (1597 - 1655) (3). Juan Agustín

(1) El único estudio de pintura flamenca en Sevilla es JOSÉ GESTOSO Y PÉREZ. *Notice historique et biographique des principaux artistes Flamands qui travaillèrent a Séville depuis le XVIe siècle jusqu'a la fin du XVIIe*, "Les Arts Anciens de Flandre", Antwerp, 1912, III, 157-82; IV, 31-45, 51-65, 136-51, 186-97; V, 32-43.

(2) MARTÍN DE PEROSTE, *Aportaciones documentales para la biografía del pintor Cornelio Schut*. "La Unión". Sevilla, 26 noviembre 1928.

Agradezco una copia del artículo al Profesor Enrique Valdivieso.

Peroste no incluyó la citación, que es: Sevilla, Archivo de Protocolos; Oficio 5, 1645, libro I, folios 30-1.

(3) ANTONIO DE PALOMINO, *El parnaso español*. Madrid (1724), 1947, edición Aguilar, 984-5. Por Cornelis Schut, véase Hans Vlieghe, *Zu den römischen Jahren des Malers Cornelis Schut*, "Mitteilungen des Kunsthistorische Instituts in Florenz", XV, 1971, 207-18.

Ceán Bermúdez descubrió que el padre de Cornelio había sido ingeniero trabajando para Felipe IV en Sevilla, y que Cornelio había llegado a Sevilla con su padre (4). No es sabida la fecha de su llegada a Sevilla.

El primer documento de Cornelio en Sevilla es el registro de su matrimonio, el 2 de febrero de 1653, con doña Augustina Tello de Meneses de Jerez de la Frontera. Uno de los testigos fue José de Arce quien estaba casado con la hermana de Augustina (5). La escasa dote de la novia fue administrada por Arce quien actuó en nombre de los padres. Una disposición inusual en la dote permitió que Cornelio y Augustina vivieran con Arce por un año y que José los mantuviera durante este periodo (6). Esta acción es nuestra primera indicación de la intimidad de la comunidad artística flamenca. Al menos dos hijos supervivientes nacieron de la pareja: Luisa, que casó en Sevilla el 29 de julio de 1662, y Josepfa, que casó el 26 de diciembre de 1700 en la misma ciudad (7). Doña Augustina fue enterrada en Sevilla el 22 de julio de 1690, sin dejar ningún testamento aun siendo viuda (8). Así, las vidas documentadas de Cornelio y de doña Augustina comenzaron y terminaron en relativa pobreza. Se han estimado varias fechas para la muerte de Cornelio. José Gestoso y Pérez dio 1684 como la fecha. José Hernández Díaz citó el 27 de noviembre de 1685 como la fecha del entierro, pero August Mayer escribió que Cornelio firmó su testamento el 19 de noviembre de 1686 (9).

La carrera artística de Cornelio está mejor documentada que su vida familiar. Sólo un año después de su entrada en el gremio, Cornelio tenía la suficiente popularidad para atraer a su primer aprendiz. El 22 de enero de 1655 Isidro de Carmona Tamaris convino en hacerse aprendiz en el taller de

(4) JUAN AGUSTÍN CEÁN BERMÚDEZ, *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*. Madrid, 1800, IV, 359-60.

(5) Sevilla, Archivo del Sagrario de la Catedral; *Libro de desposorios: 1650 a 1657*, folio 134 verso. Los padres de la novia eran Fernando Vos del Corral y doña Mariana Tello de Meneses. Los testigos eran Arce, Roque Ignacio Ortiz y el doctor Jacinto Roques. José Arce se casó con Margarita de Meneses, hermana de la novia, en Jerez de la Frontera, en 1650.

(6) PEROSTE, *Aportaciones*, sin fecha ni citación.

(7) GESTOSO, *Ensayo de un diccionario de los artífices que florecieron en Sevilla desde el siglo XIII al XVIII inclusive*. Sevilla, 1900, II, 104.

(8) GESTOSO, *Notice*, 143.

(9) JOSÉ HERNÁNDEZ DÍAZ, *Schut, Cornelis III*, "Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler", U. Thieme y F. Becker, redactores. Leipzig, 1936, XXX, 70. AUGUST MAYER, *Die sevillaner Malerschule*. Leipzig, 1911, 70. GESTOSO, *Notice*, 142-3.

Schut por un período de cuatro años. Lucas de Carmona Tamaris, el tío de Isidro y un residente de Triana, garantizaron el arreglo (10). Más tarde en el mismo año, el 12 de julio, Cornelio se unió con otros miembros del gremio en una protesta no especificada contra la Cofradía de Jesús Nazareno, ubicada en la iglesia monástica de San Antonio Abad (11). Este documento es el primer caso de la participación de Cornelio, durante toda su vida, en las asociaciones artísticas de su ciudad adoptiva. El 8 de mayo de 1656 Cornelio alquiló una casa en la calle Sierpes por dos años. La renta era de ochenta y ocho reales al mes, que fue garantizada por su amigo Arce (12). Este alquiler tal vez indique el término del auspicio de Cornelio y su mujer bajo Arce. Un año más tarde, el 29 de mayo de 1657, Cornelio reconoció una deuda de 650 reales. Arce, otra vez, se ofreció como el fiador de su amigo (13). El 25 de junio de 1658 Schut firmó para mudarse a una nueva morada en la calle de la Carne cerca de la iglesia de San Nicolás. El alquiler era solamente ochenta reales. El contrato, por un año, fue garantizado por Diego García, el pintor (14). Cornelio tuvo la oportunidad de devolver este favor a un artista sevillano el 17 de junio de 1664 cuando éste garantizó el alquiler de Luciano Carlos de Negrón, también pintor (15). Cornelio aceptó su segundo aprendiz el 5 de agosto de 1665 —Manuel Gallardo, de trece años de edad, cuyo padre lo puso a cargo de Schut—. Cornelio residía todavía en la parroquia de San Nicolás (16). No se sabe nada más de los dos alumnos de Cornelio. Se dice que Cornelio se afilió con otros artistas el 3 de junio de 1673, para ponerse de acuerdo respecto a las condiciones concernientes a la capilla de la cofradía de San Andrés (17). Este documento es la última referencia a las actividades de Cornelio en Sevilla antes de su muerte alrededor de una década más tarde. Parece que Cornelio Schut hubiera desaparecido de la vida pública al mismo tiempo de la defunción de

(10) Sevilla, Archivo de Protocolos; Oficio 16, 1655, libro I, folio 859.

(11) Sevilla, Archivo de Protocolos; Oficio 5, 1655, libro II, folio 120.

(12) Sevilla, Archivo de Protocolos; Oficio 16, 1656, libro I, folio 736.

(13) Sevilla, Archivo de Protocolos; Oficio 21, 1657, libro I, folio 514.

(14) Sevilla, Archivo de Protocolos; Oficio 3, 1658, libro II, folio 112.

(15) Sevilla, Archivo de Protocolos; Oficio 3, 1664, libro I, sin número. No sabemos nada más de este pintor.

(16) Sevilla, Archivo de Protocolos; Oficio 3, 1665, libro I, folio 821

(17) María Jesús SANZ y María del CARMEN HEREDIA, *Los pintores en la iglesia de San Andrés*. "Archivo Hispalense", 179, 1975, 73.

su amada Academia de la Pintura —un hecho que tal vez no sea coincidente.

La poca fama que se ha acreditado a Cornelio Schut se debe sobre todo a su apoyo entusiástico para la Academia de la Pintura, la cual se estableció en Sevilla en 1660. En particular, como se demostrará, la importancia de Cornelio para el barroco sevillano reside en su servicio prolongado como un maestro de dibujo en la Academia. Esta función fue especialmente alabada por Palomino.

Fue muy gran dibujante; a cuya causa presidía de ordinario en la Academia, dando a todos muy buenos documentos, así con sus palabras, como con sus obras... Fue también de genio muy amistoso, dócil y apacible; con lo cual tuvo gran séquito, y muchos amigos (18).

Ceán, que estaba mucho mejor informado que Palomino en lo que concernía a la Academia, alababa efusivamente el papel de Cornelio en esta organización.

“Cornelio fue uno de los principales fundadores de la Academia que formaron los artistas el año de 1660 en la casa lonja de aquella ciudad. Elegido por fiscal de aquel cuerpo, sirvió este empleo con tanto esmero, que le nombraron cónsul por dos años en 25 de noviembre de 63. Volvió a ser elegido por otros dos en 66; y en 70 le ascendieron á presidente, en cuyo empleo fue reelegido en 74. De quantos contribuyeron á sostener los gastos de este Instituto, ninguno hubo tan liberal como Schut. Además de pagar la contribución mensual, envió en distintas ocasiones al mayordomo carbón, aceyte y otras cosas necesarias, satisfaciendo de su bolsillo en varias temporadas el salario del modelo vivo.

No fué menor su vigilancia en la asistencia de los discípulos á la academia, corrigéndolos con blandura, y estimulándolos con su exemplo, pues al mismo tiempo que los dirigia y animaba con premios, se sentaba con ellos á dibuxar, cuidando mucho del decóro y composura. Su voto era decisivo en las juntas por la prudencia

(18) PALOMINO, *Parnaso*. 985.

y tino con que determinaba los asuntos; y en fin para prueba de su constancia, de su zelo, y del interes que tomaba en aquel establecimiento, fué el único que quedó solo quando se disolvió.

...Tengo algunos dibuxos suyos á pluma y manchados con tinta china, que se equivocan con los de Murillo; y hay muchos atribuidos á este que son de Schut" (19).

Ceán estimó que Bartolomé Murillo había sido no solamente un artista de genio sino también un hombre del carácter más admirable. Mientras más percibió Ceán que Schut imitaba el estilo de Murillo, a la vez de aproximarse al carácter generoso y afable de este último, más Ceán daba su aprobación a Cornelio. A pesar de este perjuicio, Ceán no cedió a la hipérbole de Palomino quien alabó a Schut como un "pintor excelente" (20). Ceán prefirió mantenerse en silencio respecto a los méritos de las pinturas de Cornelio. Los documentos publicados para la Academia corroboran la descripción de Ceán acerca de la participación considerable de Schut en esta organización.

El 11 de enero de 1660 los pintores más distinguidos de Sevilla firmaron el estatuto fundacional de la Academia de la Pintura. Muy bien conocido es el hecho de que Bartolomé Murillo y Francisco de Herrera el Mozo fueron elegidos co-presidentes, desempeñando sus labores en semanas alternas. Entre los oficiales menores se encontraba Schut, que sirvió 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 (21). Más tarde, en 1660 y dándose como fecha el 30 de febrero, Cornelio donó 100 ladrillos para ayudar al proyecto de construcción de la Academia en la casa lonja (22). El 11 de febrero de 1663, Schut donó a la Academia una pintura de Nuestra Señora de la Soledad, la cual tenía dos varas de alto. Esta pintura se vendió y se destinó el dinero para gastos de la Academia. Más tarde, en el mismo año, el 25 de noviembre, el

(19) CEÁN, *Diccionario*, IV, 359-60.

(20) PALOMINO, *Parnaso*, 984.

(21) GESTOSO, *Biografía del pintor Juan de Valdés Leal*. Sevilla, 1917, 66-7. Véase, también, Jonathan BROWN, *Murillo and His Drawings*, "Princeton", 1976, 44-8; Antonio de la BANDA Y VARGAS, *Los estatutos de la Academia de Murillo*, "Anales de la Universidad Hispalense", 23, 1961, 107-20.

(22) GESTOSO, *Valdés*, 72. La donación de Murillo era 200 ladrillos, pero la de Herrera el Mozo era cuatro.

pintor flamenco, que era el secretario de la Academia en aquel momento, hizo constar que había sido elegido cónsul. Gestoso no pudo menos que comentar que Schut había escrito "incorrectissements" (23). Ceán tiene razón cuando declara que Cornelio fue elegido de nuevo como cónsul el 30 de octubre de 1666, pero también es verdad que en dicha elección Schut había sido candidato para la presidencia de la Academia (24). Los documentos de la Academia de los años 1670 y 1671 refieren al pintor como cónsul e indican que sirvió como tal efectivamente (25). Cornelio fue nominado de nuevo como candidato para la presidencia el 23 de octubre de 1672, y esta vez él obtuvo la posición. Existe una referencia a Schut como presidente, fechada el 29 de abril de 1674, y ésta es la última referencia a sus servicios para este instituto declinante (26). En adición a estos puestos existen listas de cuotas sin fechar que registran sueldos pagados a Schut y que informan además que éste contribuyó con un cofre para carbón (27).

La relación arriba presentada de las actividades de Schut en la Academia confirma la descripción de Ceán en su mayor parte. Sin embargo, es interesante notar que Ceán inclinó su narración a favor de Cornelio. El pintor flamenco no era el más generoso contribuyente de la Academia; este honor corresponde a Sebastián de Llanos y Valdés. Además, la alusión que Schut mantenía a su modelo mediante sus propios fondos es aparentemente una interpretación errónea de las listas de cuotas mensuales sin fecha. No obstante, el interés que Cornelio manifestaba hacia la Academia era indudablemente significativo y sus contribuciones eran meritorias, especialmente en vista de su relativa pobreza. Desafortunadamente, pero de manera comprensible, los archivos de la Academia no contienen ningún indicio de los intereses pedagógicos de Schut. Para poder corroborar el interés que Cornelio tenía en la enseñanza, hace falta indagar en otros lugares, específicamente en los dibujos del artista.

Cornelio Schut se destaca entre los pintores sevillanos del Alto Barroco, por el hecho de que éste es el único artista cuyos

(23) GESTOSO, *Valdés*, 70.

(24) GESTOSO, *Valdés*, 72-3.

(25) GESTOSO, *Valdés*, 73.

(26) GESTOSO, *Valdés*, 75

(27) GESTOSO, *Valdés*, 69, 76.

dibujos no solamente exceden el número de sus pinturas existentes sino también las superan en calidad. Durante su vida fue compilado un álbum de dibujos, que contuvo ejemplos de Murillo, Juan de Valdés Leal, y de Cornelio Schut (28). Vale la pena repetir que esta colección incluyó dibujos de Schut junto con obras de los dos maestros sevillanos más grandes, un honor que nunca se ha concedido a las pinturas de Schut. Esta colección se ha extraviado, pero otro álbum de dibujos sevillanos ha subsistido. En 1973 Jonathan Brown publicó una descripción breve pero evocadora del llamado "Album Jaffe" en la cual Brown asoció persuasivamente varias centenas de dibujos a la Academia. La única hoja firmada es la del *Infante Cristo y San Juan* de Schut. Se dice que las demás obras son copias estudiantiles al estilo de Murillo y de Valdés Leal (29). La única obra de Schut que se puede fechar seguramente antes de 1660 es un dibujo extraviado de la colección Jovellanos. Según Alfonso Pérez Sánchez esta obra data de 1650 y sigue el estilo de Murillo (30). Por lo tanto hay cuantiosa evidencia de que los dibujos de Cornelio tenían la alta estima de sus contemporáneos y que dichos dibujos seguían el estilo de la Academia y de Murillo. Estas observaciones llevan a una especulación interesante cuando se añaden a la dedicación de Schut a la enseñanza del dibujo en la Academia. Mediante su largo aprendizaje del estilo de Murillo en la Academia, Cornelio Schut reforzó la popularidad y el uso de esta técnica artística entre una generación de pintores cuyo entrenamiento tuvo lugar en los años sesenta y setenta del siglo diecisiete. Así, puede ser que la uniformidad del estilo en aquella generación de discípulos se deba más a la enseñanza paciente de Schut que a las enseñanzas del maestro mismo. Claro, uno no debe alegar que la excelencia del arte de Murillo no hablaba por sí misma, pero es un hecho que Murillo pasó poco tiempo en la Academia después de 1660 y que hay muy poca evidencia de que cualquiera de estos discípulos numerosos fue de hecho aprendiz del gran

(28) BROWN, *Murillo*, 51. El coleccionador, Nicolás Omazur, era Flamenco y un patrón de Murillo.

(29) BROWN, *Bartolomé Esteban Murillo: Notes on Princeton Drawings*, 9. "Record of the Art Museum, Princeton University", 32, 1973, 30. BROWN, *Murillo*, 46.

(30) Alfonso E. PÉREZ SÁNCHEZ, *Museo del Prado. Catálogo de dibujos I. Dibujos españoles siglos XV-XVI-XVII*, Madrid, 1972, 132. Hay una referencia a un *Pietà* firmado "Cornelio Escholt ft. pintó 1637, 15 de agosto", pero este pintor no es nuestro Cornelio (Félix GONZÁLEZ DE LEÓN, *Noticia artística, histórica y curiosa... de Sevilla...*, Sevilla (1844), 1973, 72).

pintor sevillano. Es interesante especular acerca de lo que habría acontecido con el curso de la pintura sevillana si Herrera el Mozo o Valdés Leal, y no Murillo, hubieran gozado de los beneficios de un promotor tan entusiasta de sus estilos. Como lo señaló Brown, hay una multitud de dibujos atribuidos a Murillo (31). La identidad artística de Cornelio Schut se encuentra en alguna parte entre la gran cantidad de materiales en su mayoría sin estudiar; sin embargo, la tarea hercúlea de diferenciar los numerosos autores de todos estos trabajos no atañe al objetivo del presente estudio breve. No nos conciernen tampoco las pocas pinturas conocidas de Schut, que poseen una gracia natural, dado que éstas ya han sido discutidas recientemente por Diego Angulo Iñiguez (32).

Juan van Mol, el paisajista flamenco, no ha dejado ninguna obra para atestiguar el estilo y la calidad de su arte. Como compensación de esta falta, queda considerable evidencia documental, que se puede utilizar para describir la larga carrera del pintor. La primera noticia de van Mol procede de su carta de examen del 16 de febrero de 1636, en la cual Juan fue certificado como pintor de imaginería por Sebastián Varela. Desafortunadamente, en la publicación de este documento no se incluyó ninguna información, tal como su edad, además del hecho de que era natural de Amberes (33). Suponiendo que Juan tenía por lo menos veinticinco en 1636, habría nacido hacia 1610. Esta hipótesis es útil para permitir el rechazo de la conjetura de que Juan van Mol es el mismo que Jean van Mold que nació en Bruselas en 1625 (34). La fecha de la carta de examen también permite rechazar la posibilidad de que Ignacio de Iriarte (1621-1670) hubiese sido su maestro (35). Ignacio era unos diez años menor que van Mol y el primer documento relativo al Iriarte data de los años cuarenta, bastante tiempo después de la fecha de la entrada de Juan en Se-

(31) BROWN, *Murillo*, 185.

(32) DIEGO ANGULO IÑIGUEZ, *Murillo y su escuela en colecciones particulares*. Sevilla, 1975.

(33) CELESTINO LÓPEZ MARTÍNEZ, *Arquitectos, escultores y pintores vecinos de Sevilla*. Sevilla, 1928, 203.

(34) HENRI HEYMANS, "Mold (Jean van), *Prés de 700 Biographies d'artistes Belges*, Brussels, 1920, II, 273-2. Anónimo, "Mol (Mold, Molder), Juan de", Thieme y Becker, Leipzig, XXV, 1931, 26. El pintor Pieter van Mol (1599-1650) también era de Amberes, pero no sabemos si Juan y Pieter eran de la misma familia.

(35) Anónimo, "Mol (Mold, Molder), Juan de", Thieme y Becker, XXV, 26.

Por Ignacio de Iriarte, véase, ANGULO, *Pintura del siglo XVII*, *Ars Hispaniae* XV, Madrid, 1971, 386.

villa (36). La década siguiente a su entrada hubo de pasar sin acontecimientos notables para Juan ya que la próxima noticia de él tiene la fecha del primero de junio de 1647. En aquella fecha Juan e Ignacio Ries, ambos indicados como maestros pintores, alquilaron una casa en la calle Colcheros por un año al costo de seis ducados y medio por mes (37). Ignacio Ries era amigo de van Mol y posiblemente también era flamenco (38). Durante la década de los cincuenta, la vida de van Mol está bien documentada. El 3 de febrero de 1650 van Mol convino en pagar 1.457 reales a Andrés de Larios para bienes que pertenecían a doña Tomasa Benedito. Estos bienes entonces poseídos por el pintor, incluían veintiséis pinturas de dos varas cada una y valoradas en cinco ducados cada una, un bosquejo de un valor de diez reales, y tres marcos de madera. Juan van Mol vivía entonces en la calle Sierpes. Dado su interés por los lienzos, el bosquejo y los marcos, se puede suponer que van Mol comerciaba en arte. El precio que pagó por las pinturas indica que tenían potencial de venta o que él tenía buen estado financiero, tal vez ambos casos (39). Juan firmó un acuerdo de alquiler el 23 de abril de 1655 (40). Su nueva residencia se situaba en la parroquia de la catedral y le costó 100 reales por mes durante los dos años siguientes. El alquiler relativamente alto es otro indicio de que Juan vivía confortablemente. El 28 de junio de 1655, Juan actuó como fiador del alquiler de su amigo Ignacio Ries. El alquiler era tres ducados por mes —un tercio de la suma que van Mol podía afrontar—. Ignacio iba también a vivir en la calle Sierpes (41). El 12 de julio de 1655, van Mol junto con otros pintores sevillanos firmó un poder concerniente a los asuntos del gremio (42). Cuatro días más tarde, el 16 de julio, Juan aceptó el primero de sus aprendices de fama. Francisco de Ribadeneira, de la edad de veintidós y un nativo de Orense, convino en entrar en el estu-

(36) Por nuevos datos por Ignacio de Iriarte, véase DUNCAN T. KINKEAD, *Nuevos datos sobre los pintores don Sebastián de Llanos y Valdés, Ignacio de Iriarte, Juan de Valdés Leal y Matías de Arteaga y Alfaro*, "Archivo Hispalense", en prensa.

(37) Sevilla, Archivo de Protocolos; Oficio 21, 1647, libro I, folio 630.

(38) Por Ries, véase ANGULO, *Pintura*, 385-6.

(39) LÓPEZ MARTÍNEZ, *Arquitectos*, 203. Según Gestoso, Palomino decía que van Mol tenía un "atelier public" (GESTOSO, *Notice*, 148).

(40) Sevilla, Archivo de Protocolos; Oficio 23, 1655, libro II, sin número.

(41) Sevilla, Archivo de Protocolos; Oficio 12, 1655, libro II, folio 155.

(42) Véase nota 11.

dio de van Mol por cinco años (43). Un segundo aprendiz fue aceptado el 15 de septiembre de 1655. Jacinto Esteban, de catorce años, también fue aprendiz durante cinco años (44). Un documento revisado de aprendizaje para Jacinto fue firmado el 24 de septiembre de 1655 (45). Ni Francisco ni Jacinto dejaron cualquier otra huella en la historia de la pintura sevillana. Nuevas responsabilidades relativas al gremio llegaron con la popularidad creciente de van Mol. Se identifica a Juan como mayordomo de la asociación el 23 de octubre de 1655 (46). El 28 de octubre de 1655 Juan actuó para asegurar la entrada de Pedro de Borja Machado como dorador, estofador y encarnador en el gremio sevillano (47). En 1656 Juan ayudó a otro artista colega otra vez y actuó para garantizar al pintor Juan de Ortega Orana cuando el joven fue certificado como pintor de imaginería el 16 de junio de 1656 (48). Un año más tarde Juan van Mol cooperó de nuevo con su amigo Ignacio Ries —esta vez a favor de un compatriota flamenco—. El 27 de octubre de 1657 Juan e Ignacio atestiguaron el valor de sesenta libras de barniz azul que pertenecían a Gaspar Jarquelbout. El polvo, que se había enviado a Amberes, fue valorado en no más de dos reales por libra (49). Puede ser que esta valoración se relacionara con un caso concerniente a los impuestos. Tales favores entre los profesionales debían ser frecuentes pero no su documentación. El tercer aprendiz que entró en el taller de van Mol fue Juan Sánchez, un sevillano de dieciocho años. El acuerdo por dos años fue firmado el 14 de marzo de 1658 (50). No se halla nada más acerca de Juan Sánchez. Más tarde, el 8 de junio del mismo año, van Mol extendió el arriendo de su casa por tres años adicionales (51). Dicho pacto debió ser anulado, sin embargo, ya que el pintor alquiló una casa más costosa el 7 de mayo de 1660.

(43) Sevilla, Archivo de Protocolos; Oficio 23, 1655, libro II, folio 183.

(44) Sevilla, Archivo de Protocolos; Oficio 12, 1655, libro II, folio 775.

(45) Sevilla, Archivo de Protocolos; Oficio 12, 1655, libro II, folio 845.

(46) Sevilla, Archivo de Protocolos; Oficio 5, 1655, libro II, folio 415.

(47) Sevilla, Archivo de Protocolos; Oficio 5, 1655, libro II, folio 532.

(48) Sevilla, Archivo de Protocolos; Oficio 5, 1656, libro I, folio 874.

Por Ortega Orana, véase KINKEAD, *Artistic Trade between Seville and the New World in the Mid-17th Century*, "Boletín del Centro de Investigaciones Históricas y Estéticas", Caracas, en prensa.

(49) Sevilla, Archivo de Protocolos; Oficio 18, 1657, libro II, folio 658.

(50) Sevilla, Archivo de Protocolos; Oficio 19, 1658, libro I, folio 693.

(51) Sevilla, Archivo de Protocolos; Oficio 4, 1658, libro II, folio 241.

(52) Sevilla, Archivo de Protocolos; Oficio 12, 1660, libro I, folio 652.

La nueva morada tenía un mirador y estaba situada en la calle Abades. El nuevo alquiler costaba 1.300 reales por año en comparación al alquiler viejo de 1.152 reales anuales (52). Un tercer contrato de alquiler se convino más tarde en el mismo año. El 27 de octubre de 1660 van Mol alquiló una casa del cabildo de la catedral. Esta propiedad estaba también situada en la calle Abades, pero el alquiler costaba poco más de la mitad de lo que había costado la casa con el mirador —el alquiler anual era 24.001 maravedís y veinticinco gallinas (sic) (53)—. El documento identifica a la mujer del pintor como doña Mariana de Monbritte. A juzgar por su apellido es posible que ella también fuera flamenca, pero se sabe muy poco de ella o de su casamiento con van Mol. El 5 de marzo de 1661 Juan y el cabildo de la catedral firmaron un acuerdo concerniente a los reparos de la segunda casa de la calle Abades (54). Es muy probable que Juan pensara utilizar la propiedad del cabildo de la catedral para obtener ingresos. Otro aprendiz fue aceptado por van Mol el 6 de noviembre de 1662. Antonio Gallardo de la Barrera, un huérfano de catorce años, fue puesto bajo la custodia de van Mol por cuatro años y medio (55). Otro aprendiz de catorce años fue aceptado en el taller de van Mol el 31 de enero de 1665. El joven se llamaba Juan de Soto (56). Ni Antonio Gallardo ni Juan de Soto dejaron huella en la pintura sevillana. El 21 de febrero de 1665, Juan van Mol e Ignacio Ries recibieron un pago de 560 pesos de plata por un servicio no identificado (57). El 11 de mayo de 1665, van Mol firmó un documento interesante que sugiere que éste era un hombre compasivo si no un realista. El pintor perdonó al Capitán Juan de Villalobos una deuda en aquella fecha porque el capitán y su barco habían sido capturados en Argel y se exigía un rescate para su liberación (58). Otro documento interesante fue firmado por Juan van Mol y otros artistas flamencos el 3 de julio de 1665. Este documento concierne al testamento de Juan Baptista Pelters quien murió en Sevilla en 1649 a la edad de dieciocho. El testamento había sido enviado por van Mol a Amberes. Se declaró también que Pelters había viajado desde Amberes a Sevilla

(53) Sevilla, Archivo de Protocolos; Oficio 19, 1660, libro III, folios 1198-1205.

(54) Sevilla, Archivo de Protocolos; Oficio 18, 1661, libro I, folio 344.

(55) LÓPEZ MARTÍNEZ, *Arquitectos*, 203.

(56) GESTOSO, *Ensayo*, III, 410-11.

(57) GESTOSO, *Ensayo*, III, 411.

(58) GESTOSO, *Ensayo*, III, 411.

con van Mol, que había sido su guardián. Pelters tendría cinco años en 1636, el año del primer documento de van Mol en Sevilla. Por lo tanto se puede asumir con alguna seguridad que van Mol estaba recién llegado en 1636 y que uno de sus primeros actos fue entrar en la hermandad sevillana. Además, el documento de Pelters es de interés porque identifica como flamencos a los pintores Sebastián Faix y Pedro de Campolargo (59). El último documento de este año extraordinariamente ocupado de 1665 fue el recibo de van Mol de 560 pesos de plata por parte de doña Constanza Mesia de Ponce de León "por hacerle buena obra". Ignacio de Ries fue fiador de la deuda (60). El quinto aprendiz, Sebastián Millán, fue aceptado por van Mol el 29 de julio de 1666 (61). Sebastián es el único de los alumnos de van Mol que dejó huella en la pintura sevillana. Ceán escribió que Millán "fue un razonable pintor por su facilidad y buen gusto de color; y falleció muy anciano en ... 1731". Ceán creyó erróneamente que Sebastián había sido alumno de Alonso de Escobar (62). Alonso de Escobar era presunto de ser un imitador del estilo de Murillo (63). Por lo tanto se puede presumir que Sebastián también pintó al estilo de Murillo. El 24 de julio de 1702 Sebastián Millán aceptó a su propio aprendiz (64).

A pesar de su temprana afiliación a la asociación de pintores y sus varios aprendices, Juan van Mol mostró poco interés en la Academia de la Pintura. Se le registró en los archivos de la Academia solamente desde 1667 hasta 1669 (65). Sin embargo, hay que recordar que van Mol era paisajista y que la Academia fue fundada para enseñar el dibujo de figuras. Se puede comprender el desinterés de van Mol por la Academia ante tales circunstancias. Quedan solamente unos datos de la última parte de la vida del artista. El 16 de marzo de 1668 van Mol reconoció una deuda de 200 reales a don Luis Morel (66). El 18 de noviembre de 1669 Juan renunció a la posición de ejecutor del testamento de Tomás de Ribera, jardinero del Alcázar. Van Mol dio

(59) GESTOSO, *Ensayo*, III, 411-2.

(60) GESTOSO, *Ensayo*, III, 412.

(61) GESTOSO, *Ensayo*, III, 412.

(62) CEÁN, *Diccionario*, III, 154.

(63) CEÁN, *Diccionario*, II, 30.

(64) María Carmen HEREDIA MORENO, *Estudio de los contratos de aprendizaje artístico en Sevilla a comienzos del siglo XVIII*, Sevilla, 1974, 140-1.

(65) GESTOSO, *Ensayo*, III, 412.

(66) LÓPEZ MARTÍNEZ, *Arquitectos*, TZA-C.

como razones su falta de tiempo y su mala salud (67). El 25 de febrero de 1671 Juan, a nombre de Alonso Gómez, convino en pagar 239 reales a Juan de Baena (68). Más importante es la noticia del pago de 1.000 reales el 26 de junio de 1675, por pinturas que había realizado en los arcos de los jardines del Alcázar (69). Esta es la única comisión pública hecha por van Mol que se conoce y puede ser que éste la hubiera recibido debido a su amistad con el jardinero difunto del Alcázar. Desafortunadamente no se sabe nada más de la comisión. El 23 de abril de 1678 van Mol prestó 384 pesos al capitán Diego Chamorro y a su mujer para facilitar el viaje de éstos para el Nuevo Mundo. En 1679 el préstamo fue pagado íntegramente (70). El 12 de agosto de 1692 "Mariana, viuda de Juan Famol", fue enterrada en el Sagrario de la Catedral (71). Famol era uno de varios deletreos fonéticos sevillanos del apellido van Mol (72). El testamento de esta Mariana queda por descubrirse; por lo tanto no se puede decir con seguridad que ella era la mujer del pintor. Sin embargo, si se acepta esta noticia como referencia a la mujer de van Mol, entonces Juan debe haber fallecido entre 1679 y 1692. Ceán ha declarado que el pintor había vivido hasta 1706 (73). Gestoso había relatado que van Mol vivía todavía en 1713 (74). Sería verdaderamente muy raro que un artista hubiese vivido más de 100 años quedándose completamente anónimo los últimos veinticinco años de su vida. En estas circunstancias, parece más probable que Juan van Mol muriera durante la década de los ochenta del siglo diecisiete, cuando tenía unos setenta años.

No se sabe hoy de ninguna pintura existente de van Mol, pero se ha hecho referencia a sus pinturas en el pasado. En adición a las pinturas en los jardines del Alcázar, se sabe que existían una vista de la Alameda de Hércules y una pintura de la Carrera de la Cruz del Campo, poseída por el Conde de Agui-

(67) GESTOSO, *Ensayo*, III, 412.

(68) GESTOSO, *Ensayo*, III, 412.

(69) GESTOSO, *Sevilla monumental y artística*, Sevilla, 1889, I, 403, como "Juan ¿Ramón?". MAYER, *Sevillaner*, 70, como Juan van Mol.

(70) GESTOSO, *Ensayo*, III, 412.

(71) Sevilla, Archivo del Sagrario de la Catedral; *Libro de entierros. Año de 1683 hasta 1693*, folio 274 verso.

(72) Palomino, por ejemplo, usó Famol (Gestoso, *Notice*, 148-9) y Ceán le llamó Vanmold (*Diccionario*, V, 131).

(73) CEÁN, *Diccionario*, V, 131.

(74) GESTOSO, *Notice*, 150.

lar (75). Además de éstas, una docena de paisajes de Juan van Mol fue enumerada en el inventario de los efectos personales del Doctor Cristóbal de Pedrosa y Luque, que fue certificado por un notario en 1701, en Sevilla (76).

El pintor Sebastián Faix, también pronunciado Fas, trabajaba en Sevilla desde los últimos años de la década cuarenta hasta su muerte en esta ciudad en 1669. Durante estos veinte años se mantuvo fuera de la vista del público para la mayor parte, aunque participó en la Academia. La primera noticia referente a Sebastián en Sevilla es un documento de alquiler del 12 de marzo de 1647. La nueva residencia del pintor estaba situada en la calle Francos y el alquiler costó tres ducados por mes durante los dos años siguientes (77). Faix no pudo haber prosperado con su arte si el documento que sigue ha de ser una indicación de su estado financiero. El 21 de enero de 1648 un plato de plata que Sebastián poseía se vendió en subasta pública por 300 reales para satisfacer deudas debidas a Felipe de Ribas, el arquitecto (78). No se encuentra nada más acerca de Sebastián hasta su participación en la Academia, en cuyos documentos éste fue registrado tres veces como Sebastián Fas desde 1660 hasta 1662 (79). El 31 de enero de 1633, Faix atestiguó que él había conocido a doña Francisca de Rojas y a su esposo, Tomás López, por más de ocho años (80). Esta declaración indica que Sebastián se había quedado en Sevilla durante la última mitad de la década de los cincuenta a pesar de la ausencia de cualquier registro de él durante estos años. Dos noticias quedan de 1655: ya se ha discutido una en otro contexto; la otra es de mayor interés. Sebastián Faix firmó su único contrato artístico que se conoce el 29 de abril de 1665:

“...me obligo de dar hecha y acabada en toda perfección un cuadro de pintura de olio de las Benditas Animas del Purgatorio de dos varas y media de alto poco menos de dos varas y una ochava de ancho poco mas o menos según en la forma de que esta en la iglesia parroquial de

(75) MAYER, *Sevillaner*, 70.

(76) María Jesús SANZ y María Teresa DABRIO, *Inventarios artísticos sevillanos del siglo XVIII. Relación de obras artísticas*, “Archivo Hispalense”, 176, 1974, 126.

(77) Sevilla, Archivo de Protocolos; Oficio 19, 1647, libro I, folio 899.

(78) Sevilla, Archivo de Protocolos; Oficio 2, 1648, libro I, folio 162.

(79) GESTOSO, *Valdés*, 69, 70.

(80) Sevilla, Archivo de Protocolos; Oficio 17, 1663, libro I, folios 50-1.

Omnium Sanctorum de esta dicha ciudad el que tengo de hacer y dar acabado a su satisfacción y de maestros del dicho arte para el día de Santiago de este presente año de 1665 y el dicho Alvaro de Cazeres ha de dar y pagar por el dicho cuadro a toda costa 400 reales en moneda de vellón ... me ha dado adelante 100 reales ...”

Don Alvaro de Cazeres fue el representante de la Cofradía de las Animas de Aracena, su pueblo natal (81). La pintura a ser copiada era de Francisco de Reina y fue destruida en 1936 (82). Puede ser que Faix fuera un trabajador cuidadoso dado que tres meses es un período largo para reproducir una copia de tal tamaño —aproximadamente 2,08 por 1,76 metros—. También se puede considerar generoso el pago —400 reales representaban el alquiler de un año para Faix—. Desafortunadamente, no se sabe si el lienzo todavía existe. Más tarde, en 1665, el 3 de julio, Faix presenció la declaración de van Mol concerniente a Pelters (83). Tres documentos adicionales se refieren a la vida de Sebastián Faix. El 6 de junio de 1669, Faix dictó su último testamento (84). Este documento informativo se considerará abajo. Sebastián Faix fue enterrado en el Sagrario de la Catedral el 19 de junio de 1669 (85). María Pérez, viuda de Sebastián, fue enterrada también en el Sagrario de la Catedral, el 6 de noviembre de 1670 (86).

Según su último testamento, Sebastián nació en Amberes de Juan Faix e Isabel Colarte. El pintor se casó la primera vez con Susana Sáenz. Dos hijos sobrevivieron de este matrimonio. Un hijo, Antonio Miguel Faix, vivía en el Perú, y el otro hijo, conocido como Fray Félix de Amberes, era monje en el monasterio cartujo de La Merced en Marchena. No se mencionó ningún hijo nacido del segundo matrimonio con María Pérez, pero una hijastra recibió 500 reales del testamento. Se indica que la dote de María Pérez sumó sólo cincuenta pesos de plata de ocho reales cada uno. Esta pobre suma está en conformidad

(81) Sevilla, Archivo de Protocolos; Oficio 19, 1665, libro I, folio 1055.

(82) José GUERRERO LOVILLO, *Sevilla*, Guías Artísticas de España 10, Barcelona, 1962, 96. La atribución a Reina fue señalada por Ceán (*Diccionario*, IV, 167).

(83) Véase nota 11.

(84) Sevilla, Archivo de Protocolos; Oficio 19, 1669, libro II, folio 583-4.

(85) Sevilla, Archivo del Sagrario de la Catedral; *Libro de entierros. Año de 1667 hasta 1674*, folio 67 verso.

(86) Sevilla, Archivo del Sagrario de la Catedral; *Libro de entierros. Año 1667 hasta 1674*, folio 113 verso.

con la impresión general de pobreza que se infiere de lo que se sabe de la vida de Sebastián. Tomás López de Haro, un librero, y la esposa de Sebastián fueron nombrados ejecutores de su testamento. En el momento de su muerte Faix todavía debía cuarenta y ocho reales a López, pero ésta era su única deuda. Es posible que este librero sea el mismo para el que Sebastián dio su declaración en 1663. Debido a la gravedad de su enfermedad, Sebastián no pudo firmar su testamento.

El último pintor tratado es el menos documentado, Pedro de Campolargo. La primera noticia de Pedro es el registro de bautismo de un hijo en el Sagrario de la Catedral el 17 de noviembre de 1640. El nombre de su esposa fue registrado entonces como Angela Abillasens, pero Gestoso lo corrigió a Adriaensens (87). En 1649 se menciona a Pedro como miembro de la parroquia de Santa Magdalena (88). No se halla nada más respecto al artista hasta el 1 de noviembre de 1660, cuando aparece en la lista de la Academia por la primera y última vez (89). Unos días más tarde, el 4 de noviembre, Pedro aceptó su único aprendiz conocido. Bartolomé Díaz y Soler y Silva, quien era menor de la edad pupilar, trabajó en el taller de Pedro durante ocho años (90). Es posible que la madre viuda de Bartolomé se preocupara más del cuidado de su hijo que de la fama del maestro de su hijo. Pedro debía de haber gozado de algún tipo de seguridad financiera manifestada por el hecho de que firmó, el 13 de noviembre de 1662, un recibo de alquiler de una tienda que poseía en la calle Francos. El monto debido cubrió quince meses, cinco ducados por mes —un monto que no era insignificante—. En este momento se identifica a Pedro como un miembro de la parroquia del Sagrario de la Catedral (91). La declaración concerniente a Pelters del 3 de julio de 1665 identificó a Pedro como natural de Amberes (92). Este documento frecuentemente mencionado es la última referencia verificada de Pedro. Pedro de Campolargo, pobre de solemnidad, fue enterrado en San Nicolás el 23 de enero de 1687 (93). Ya

(87) GESTOSO *Notice*, 151.

(88) GESTOSO, *Ensayo*, II, 21.

(89) GESTOSO, *Valdés*, 68.

(90) Sevilla, Archivo de Protocolos; Oficio 11, 1660, libro II, folio 367.

(91) Sevilla, Archivo de Protocolos; Oficio 18, 1662, libro III, folio 353.

(92) Véase nota 11.

(93) Sevilla, Archivo parroquial de San Nicolás; *Libro 3; Señor San Nicolás. Entierros desde el año de 1649 hasta el de 1738*, folio 87.

que no había dejado ningún testamento, es imposible decir si esto refleja el destino melancólico de nuestro pintor. Por lo menos había otros tres Pedro de Campolargo que vivían en Sevilla además de nuestro pintor (94).

No se ha hecho ninguna alusión a las pinturas de Pedro de Campolargo; sin embargo, su obra gráfica sí tuvo algún interés. Ceán escribió de "algunos países grabados á buril, y ayudados con el agua fuerte con gracia y diligencia" (95). Una descripción más específica de sus grabados enumera una colección de siete paisajes, una serie de una docena de retratos, y una selección de escenas para una ópera (96). Un hijo, también llamado Pedro de Campolargo, vivía todavía en Sevilla en 1713 (97). Los relatos que dicen que Pedro era alumno de Francisco Herrera el Viejo y que "pintaba en 1646 con Espinosa", no parecen creíbles (98).

Se puede llegar a varias conclusiones relativas al papel de los pintores flamencos en la Sevilla de Murillo. La característica más notable de estos hombres es probablemente el grado al que la comunidad artística flamenca se mezcló y se ayudó constantemente. No obstante, los miembros de la comunidad procuraron mantenerse activos en los asuntos de su ciudad adoptiva, y los artistas flamencos se preocuparon a menudo extensivamente de los acontecimientos del gremio de los pintores y de la Academia de la Pintura. Aunque estos artistas fueron siempre considerados extranjeros —los escribanos públicos nunca aprendieron a deletrear los nombres flamencos correctamente— éstos fueron elegidos para puestos importantes en ambas organizaciones. A pesar de esta acogida por sus colegas, los pintores flamencos nunca lograron verdadero éxito en el mercado altamente competitivo de comisiones públicas (99). Directamente relacionado con esta última observación es el hecho de que

(94) Un Pedro de Campolargo era un sastre, y su hijo, también Pedro de Campolargo, era un tejedor de pasamanos (GESTOSO, *Ensayo*, III, 288).

Un maestro abaniquero se llamaron Pedro de Campolargo, también (Sevilla, Archivo de Protocolos; Oficio 5, 1647, libro II, folios 53-4).

(95) CEÁN, *Diccionario*, I, 206.

(96) G. K. NAGLER, *Allgemeines Künstler-Lexicon*, Linz, 1904, II, 387.

(97) GESTOSO, *Ensayo*, II, 21.

(98) Max von Boehn, "Campolargo, Pedro de", Thieme y Becker, V, 477. Conde de la Viñaza, *Adiciones al Diccionario... de D. Juan Agustín Ceán Bermúdez*, Madrid, 1889, I, 96.

(99) El único contrato público de Cornelio era un Inmaculada para la Puerta de Carmona (PALOMINO, *Parnaso*, 985).

la excelencia en el paisaje tradicional de los flamencos era el tema principal de por lo menos una mitad de los hombres que han sido estudiados. Había un mercado constante en Sevilla para paisajes y especialmente para paisajes flamencos (100). Es probable que estos artistas no sintieran la necesidad de competir para contratos religiosos. Cornelio Schut, el único que se especializó en pinturas religiosas, encontró un pequeño mercado para sus obras modestas mediante la adopción del estilo de Murillo. En efecto, como se sugirió anteriormente, es posible que Schut haya jugado un papel importante en el predominio eventual en Sevilla del estilo de Murillo durante el último cuarto del siglo. Tal contribución inesperada de un pintor, que era alumno de un fiel discípulo de Rubens, ilustra bien el desarrollo intensivo del Barroco Sevillano. Nunca hubo duda alguna de la importancia de Rubens para la Escuela de Sevilla, pero, al fin y al cabo, fue Murillo quien influyó al flamenco Schut, y fue el flamenco quien propagó orgulosamente el estilo del maestro sevillano.

Duncan T. KINKEAD

Duke University

(100) KINKEAD, *An Analysis of Sevillian Painting Collections of the Mid-17th Century: The Importance of Secular Subject Matter*, "Hispanism as Humanism". Actas del Simposio Internacional (State University of New York at Albany, 18-22 March 1980), en prensa.