

# ARCHIVO HISPALENSE

REVISTA HISTÓRICA, LITERARIA Y ARTÍSTICA



SEVILLA, 1987



Publicaciones de la  
EYCA. DIRECCIÓN PROVINCIAL DE SEVILLA  
DIRECCIÓN GENERAL DE HERRAMIENTAS

# ARCHIVO HISPALENSE



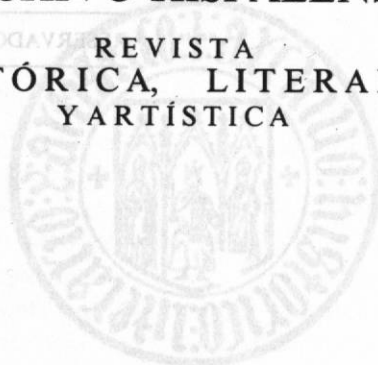
REVISTA  
HISTÓRICA, LITERARIA  
Y ARTÍSTICA

PUBLICACION CUATRIMESTRAL

## ARCHIVO HISPALENSE

RESERVADOS LOS DERECHOS  
REVISTA  
HISTÓRICA, LITERARIA  
Y ARTÍSTICA

2.ª ÉPOCA  
AÑO 1987



TOMO LXX  
NÚM. 214

Depósito Legal SE - 25 - 1988 I.S.B.N. 0310 - 4007

Impreso en Gráficas Expresión S.A. Cádiz, 12 - Jerez



*Publicaciones de la*  
**EXCMA. DIPUTACION PROVINCIAL DE SEVILLA**  
DIRECTORA: ANTONIA HEREDIA HERRERA

ARCHIVO HISPALENSE  
RESERVADOS LOS DERECHOS  
REVISTA HISTORICA LITERARIA Y ARTISTICA

Depósito Legal SE - 25 - 1958 I.S.S.N. 0210 - 4067

Impreso en Gráficas del Exportador - C/. Caracuel, 15 - Jerez

# ARCHIVO HISPALENSE

Número 214

MAYO-AGOSTO

1987

REVISTA  
HISTÓRICA, LITERARIA  
Y ARTÍSTICA

ARTÍCULOS

Página

PUBLICACION CUATRIMESTRAL

2.ª ÉPOCA  
AÑO 1987



TOMO LXX  
NÚM. 214

SEVILLA, 1987

# ARCHIVO HISPALENSE

REVISTA HISTÓRICA, LITERARIA Y ARTÍSTICA  
2.ª ÉPOCA

1987	MAYO-AGOSTO	Número 214
------	-------------	------------

DIRECTORA: ANTONIA HEREDIA HERRERA

## CONSEJO DE REDACCION

MIGUEL ANGEL PINO MENCHEN, PRESIDENTE DE LA DIPUTACION PROVINCIAL

ISABEL POZUELO MEÑO

FRANCISCO MORALES PADRÓN

OCTAVIO GIL MUNILLA

ANTONIO DOMÍNGUEZ ORTIZ

MANUEL GONZÁLEZ JIMÉNEZ

ANTONIO COLLANTES DE TERÁN SÁNCHEZ

JOSÉ M<sup>a</sup> DE LA PEÑA CÁMARA

VÍCTOR PÉREZ ESCOLANO

JOSÉ HERNÁNDEZ DÍAZ

PEDRO M. PIÑERO RAMÍREZ

ROGELIO REYES CANO

ESTEBAN TORRE SERRANO

ENRIQUE VALDIVIESO GONZÁLEZ

JUANA GIL BERMEJO

ANTONIO MIGUEL BERNAL

CARLOS ÁLVAREZ SANTALO

SECRETARÍA Y AMINISTRACIÓN:  
CONCEPCIÓN ARRIBAS RODRÍGUEZ

REDACCIÓN, ADMINISTRACIÓN Y DISTRIBUCIÓN: PLAZA DEL TRIUNFO, 1  
TELÉFONO 22 28 70 - EXT. 213 Y 22 87 31  
SEVILLA (ESPAÑA)

## SUMARIO

### ARTÍCULOS

Páginas

- GONZÁLEZ JIMÉNEZ, Manuel: *Privilegios de los Maestres de Alcántara a Morón de la Frontera* ..... 3
- GARAY MORENO, Rafael: *Fernando Vázquez de Menchaca (1512-1569): sus vinculaciones con la ciudad de Sevilla* ..... 47
- GARCÍA FERNÁNDEZ, Manuel: *La carta puebla del Castillo de Cote: estudio y edición* ..... 57
- GONZÁLEZ ARTEAGA, José: *Los poblados de las islas del Guadalquivir (un intento de aproximación del estudio de la población de las Marismas)* ..... 69
- REYES PEÑA, Mercedes de los: *El Teatro de Vista Alegre: un coliseo de segundo orden en la Sevilla de la primera mitad del siglo XIX* ..... 93
- COBOS, Mercedes: *Dos cartas en torno a la polémica concepcionista. Algunos nuevos datos sobre Francisco de Rioja y Juan de Espinosa* ..... 115
- FUENTE BALLESTEROS, Ricardo de la: *Apunte biográfico de Pedro Pérez Fernández* ..... 123
- RUBIO, Alejandro: *Las bodas de Fineo de Luis de Belmonte Bermúdez* ..... 143
- GARCÍA TEJERA, M.<sup>a</sup> Carmen: *Las figuras del estilo según la concepción de Alberto Lista* ..... 179
- DÍAZ PADRÓN, Matías: *Tres pinturas de Cornelio Schut el Joven en colecciones madrileñas* ..... 205
- GUTIÉRREZ MOYA, César: *Nuevas noticias sobre el retablo mayor de la Colegiata de Osuna* ..... 211

# ARCHIVO HISPALENSE

- RUIZ DE LA ROSA, José Antonio: *Notas sobre una sala mudéjar en Carmona, Sevilla* ..... 219
- SERRERA, Juan Miguel: *De iconografía sevillana: el arrabal de la Macarena* ..... 223

## SUMARIO

### MISCELÁNEA

- ROMÁN GUERRERO, Rafael: *Conflicto de competencias entre el Ayuntamiento de Cádiz y la Real Sociedad patriótica de Sevilla* ..... 233

### LIBROS

- Temas Sevillanos en la prensa local (enero-abril, 1987)
- REAL HEREDIA, José J., ZAHINO PEÑAFORT, Luisa ..... 239

#### **Crítica de libros**

- AFNOR: *Vocabulaire des Archives. Archivistique e Diplomatique contemporaines*. Antonia Heredia Herrera ..... 255
- IBÁÑEZ CASTRO, Alejandro: *Córdoba Hispano-Romana*. G. Carrasco Serrano ..... 256
- RUBIO MERINO, Pedro: *Archivo de la Santa, Metropolitana y Patriarcal Iglesia Catedral de Sevilla, Inventario General*. Antonia Heredia Herrera ..... 258
- BONO, José y UNGUETI-BONO, Carmen: *Los protocolos sevillanos de la Época del Descubrimiento*. Antonio Collantes de Terán Sánchez ..... 259



## PRIVILEGIOS DE LOS MAESTRES DE ALCÁNTARA A MORÓN DE LA FRONTERA

1. Es muy poco lo que sabemos de la Orden de Alcántara en comparación con las restantes Ordenes Militares castellano-leonesas. Perdido casi por completo su Archivo, sólo se dispone de algunos Índices de su documentación, además del *Bullarium* que editara en 1759 Ortega y Cotes, y de las noticias reunidas antes de su desaparición por los dos grandes historiadores de la Orden: Rades y Torres Tapia (1). W. D. Lomas, expresó sus dudas de que en algún archivo local de antiguas encomiendas alcantarales se conservase documentación medieval (2).

### ARTÍCULOS

Esto no es del todo así, accidentalmente, por lo que a Morón de la Frontera se refiere. Por ello, pienso, es de cierto interés la publicación de esta breve serie documental que nos ha llegado en copias incorporadas en el Libro I de *actas Capitulares* de Morón (3).

2. Morón de la Frontera entró a formar parte de la Orden de Alcántara en 1279 como resultado de la remodelación del sector sevillano de la frontera con el reino de Granada emprendida por Alfonso X tras la revuelta mudéjar de 1264 (4). Como antes subcibiera con Osuna y Ence-

(1) RADES Y ANDRADA, F., *Crónica de las tres órdenes y cavallerías de España: Calatrava y Alcántara*. Toledo, 1572 (reed. facsimil. Barcelona: Ed. El Alcega, 1978) - DE TORRES Y TAPIA, AL., *Crónica de la Orden de Alcántara*. Madrid, 1763.

(2) LOMAS, W. D., *Las Ordenes Militares en la Península Ibérica durante la Edad Media*. Salamanca, 1975, pág. 51. Afirma y nos recuerda que "los pueblos de la Orden eran tan pequeños y situados en regiones tan castigadas por la guerra que podía dudarse hasta qué punto conservarían documentación medieval, incluso en tiempos más recientes del siglo XVI."

(3) Se trata de un volumen de las *actas* de un año, un libro usado de contabilidad que cubre el período 1465-1472, pero nacido y editado después.

(4) El privilegio original, de 14 de diciembre de 1278, se conserva en el AMN. Sección de Osuna, leg. 81, n. 1. Fue editado en el *Bullario de Alfonso X*, págs. 113-115. Una nueva edición del mismo aparece en las *Capitulaciones Andalusíes de Alfonso X* en prensa.



## TRES PINTURAS DE CORNELIO SCHUT EL JOVEN EN COLECCIONES MADRILEÑAS

En el último libro de carácter general sobre la pintura española del siglo XVII de don José Camón Aznar, de Cornelio Schut el Joven, pintor flamenco residente en Sevilla, nada se dice de su obra y estilo, salvo una escueta mención a su nombre al tratar de la Academia que inaugura con Murillo en Sevilla, en el obligado capítulo de este último (1). La crítica nunca ha sido muy considerada con el pintor que es objeto de nuestra atención ahora. Ha pasado siempre por un epígono de su glorioso contemporáneo, en la casi semipenumbra del olvido. Recordado por sus numerosos dibujos y apuntando siempre la escasez de sus pinturas. Se nos habla siempre de su apacible carácter, su entrega a la Academia y la generosidad de su magisterio.

Los estudiosos del pasado siglo le prestaron una atención mayor. El estudio de Gestoso en "les Arts Anciens de Flandre", no sirvió de acicate para investigaciones más detenidas (2). Tampoco sirvió de mucho el documentado trabajo monográfico que le hizo Hernández Díaz en el Thiemme Becker en la primera década del siglo (3). Nuevas pinturas, que añadirán las viejas catalogaciones, han sido siempre escasas. En cuanto atribuciones a las que figuran en referencias y ventas carecen en la mayor parte de los casos de fundamentos válidos.

Ha sido en estos últimos años cuando el nombre de este simpático "sevillano" de adopción, llena algunas páginas de las revistas científicas de arte, con nuevas noticias sobre su vida y, lo que es más importante, el aporte de nuevas obras, tan escasas siempre, que dan testimonio más preciso de la calidad y la naturaleza real de su producción, pues sus dibujos son conocidos y mejor estudiados por los trabajos de don Die-

---

(1) *La pintura española del siglo XVII*, Summa Artis, 1977, T. XXV, pág. 555.

(2) *Notice historique et biographique des principaux artistes flamands qui travaillèrent a Sevilla depuis le XVI<sup>e</sup> siècle, jusqu'a a la fin du XVII<sup>e</sup>*, Amberes 1912, Tomos III, pag. 157, IV, pag. 31, 51, 136, 186; T. V, pag. 32.

(3) *Allgeme nes Lexicon der Bildenden Kunstler*, 1911, pag. 70.

go Angulo (4), Kinkeael (5), y Clavijo (6). A las pinturas reunidas en estos trabajos, es el objetivo de estas líneas, añadir tres más de su mano, firmadas, más una cuarta de colección privada aragonesa, que figura reproducida a nombre del pintor, sin otra referencia que atestigüe la identificación.

Un último dato —éste de carácter iconográfico— pienso esté en relación con el clima de su patria natal, que no hay razones de perder de vista en la vida y obras del maestro, puesto que Sevilla es un hervidero de gentes del Norte, y no debió perder contactos (7). Un dato a anotar es el gusto por las flores dibujadas en manos de los serafines de forma y profusión inhabitual en sus contemporáneos. No conozco —sin negar que lo haya— la presencia de un ángel portando un tulipán en el primer plano y junto a la Virgen de la Anunciación, flor simbólica de los Países Bajos muy estimada entre los españoles de la época.

*La Inmaculada Concepción* reproducida, es pieza de pequeño tamaño: 45 x 35 en pizarra, lleva su firma en el ángulo derecho, en parte pérdidas algunas letras: Cornelis Schut / ine? et f. (fig. 1). La parquedad de símbolos es notoria, reducidos a las tres azucenas y el espejo, sin nimbos de estrellas ni los resplandores de anuncios apocalípticos. La luna a los pies, se resume a un delgado perfil, prolongándose los cuernos hacia abajo, según las consignas de Pacheco. Igual que la omisión del dragón de lo que nuestro preceptista decía: "la verdad es que nunca lo pintó de buena gana y lo excusaré cuanto pudiere, por no embarazar mi cuadro con él".

La silueta se ajusta a un intencionado rigor formal, reservándose el eje del escenario, enmarcado por cuatro grupos de ángeles y querubines, repartidos en los ángulos con regularidad. La Virgen se distancia así de los agitados juegos del barroco más generalizado, fundiéndose en el oscuro espacio del fondo. El pintor imprime en la imagen algo de plasticidad propio de la escultura, distanciándose de Murillo, a quién siguió no obstante en los modelos infantiles, en el color, la gracia y el movimiento. No obstante el esquema se anima, rompiendo el rigor del diseño frontal al desplazar el grupo de los ángeles del lado izquierdo en penumbra y recargando de luz el derecho. El contraste de las

(4) *Murillo y su escuela en colecciones particulares*, 1975, pág. 15.

(5) *Pintores flamencos en Sevilla*, "Archivo hispalense", 1982, n.º 195, pág. 37.

(6) *Obras inéditas de Cornelio Schut (+ 1686) en colecciones particulares malagueñas*, "Boletín de Arte", Universidad de Málaga, 1982, n.º 3, pág. 93.

(7) Recuértese que vivió durante un tiempo con José de Arce escultor también flamenco que le protegió en la comunidad sevillana (Vid. PEROSTE Martín de: *Aportaciones documentales para la biografía del pintor Cornelio Schut*, La Unión Sevilla, 26-XI-1928 (cit. Kinkead, ob. cit. pág. 37, not. 2).

sombras y luces singulariza esta composición de Schut de los más comunes ideales de fines del XVI y principios del XVII, de Pacheco y Velázquez. Pero sigue con la mirada baja y la repugnancia a representar el dragón a los pies de María. La estrechez de la base estiliza la figura como un estípite, Schut acomoda principios clásicos a los principios barrocos dominantes.

Estéticamente la pintura que nos ocupa es un precioso documento de los fuertes vínculos del maestro extranjero con la pujante escuela de Sevilla de mediados del siglo, de espaldas al crudo realismo de la primera generación y asociando algo de las valoraciones del color y de la luz de Rubens. La melancolía del rostro, el ensimismamiento y recato, la contención formal, el discreto desplazamiento hacia el fondo oscuro y la dignidad aristocrática de la pose, la diferencia de las Inmaculadas más comunes de Murillo, donde la dinámica es la categoría más ostensible. La Inmaculada firmada y fechada del Museo del Prado (n.º 1152 a), con las manos juntas y el manto revuelto (fig. 2) es similar, aunque más próxima a Murillo, incluso en la luz del fondo. No obstante el dibujo del rostro y el ritmo de las piernas son similares en una y otra.

La dependencia del maestro flamenco al sevillano la señaló Ceán Bermúdez, al escribir en su Diccionario de pintores lo que sigue: "Tengo algunos dibujos suyos a pluma y manchados con tinta china, que se equivocan con los de Murillo, y hay muchos atribuidos a éste que son de Schut".

La posición de las manos es análoga a la "Concepción del Coro" de Murillo del Museo de Sevilla (n.º 48) y a la del Fort Worth Kimbell Art Museum (n.º 106). La concepción espacial y la mirada baja de la Inmaculada de la Galería Nelson de Kansas se asemeja también (n.º 107). El esquema de Cornelio Schut parece vertir la idea de las guirnalda de Daniel Seghers, en un escenario viviente, donde las flores son traducidas en serafines y querubines.

*La Anunciación* no es obra de especial interés (fig. 3). No vemos en ella los valores formales y expresivos de las otras tres. Podría confundirse con alguno de los seguidores de Murillo que pintan series de la vida de Jesús en la línea de Antolinez y Sarabia, a pesar de sus dimensiones, mayores que las habituales en el lienzo de Schut. La estancia de mayor amplitud a la habitual, juega con los efectos de sombra y luz con positivos resultados. La perspectiva del interior se confunde con la irrupción de las nubes y ángeles dispersos alrededor de María en forma de caprichosa guirnalda. La nota rococó que ve Gestoso al tratar de algunos dibujos, puede apuntarse aquí. Lo bonito y lo gracioso, unido a las formas movidas y rebuscadas lo denuncia sin recato.

No obstante es negativa la dispersión de los grupos y los ángeles dibujados yuxtapuestos en el espacio, faltos de coherencia rítmica, unidad conceptual y sentimiento plástico. La intención de resaltar los valores decorativos predomina, distanciándose así del lienzo que trataremos a continuación.

En la factura deshecha y blanda de los serafines, alejados del galano encanto de los de Murillo, nos parece reconocer sugerencias no muy lejanas de Valdés Leal. Hecho que no es de extrañar en un pintor de fácil receptibilidad como prueban muchas de sus pinturas conocidas, asociadas a Murillo, Rubens y Zurbarán.

Este encuentro de influencias en el arte del joven Cornelio Schut, fué señalado ya por don Diego Angulo, aunque las opiniones mayoritarias parecen más inclinadas a una exclusiva dependencia a Murillo. Estimo muy justa la reconsideración de las tesis pluralista de don Diego (8), de Clavijo en su reciente trabajo, subrayando el componente rubeniano en la obra de Schut (9).

Si es obra de Schut el *Descanso en la Huida a Egipto* de la colección del Marqués de San José de Serra, que tiene por original Gestoso (10), habría que añadir a la influencia de Van Dyck, sin duda a través de grabados del lienzo del mismo tema de la Galería Pitti de Florencia, del famoso discípulo de Rubens. La composición se dibuja invertida en la pintura del Cornelio Schut. La fotografía antigua que ilustra el trabajo de Gestoso no nos permite adelantar juicio alguno por ahora.

De recursos emocionales y calidad más convincente, es sin duda la *Asunción de la Virgen* (fig. 4), de formato apaisado y de estimables dimensiones, del mismo origen de la anterior, aunque hoy están repatidos en colecciones distintas. Lo que estaba lejos de satisfacer del lienzo de la Anunciación es en este otro un logro sin reservas. La diagonal en fuga que inscribe a la Virgen, domina la superficie del lienzo, arrastrando la guirnalda de ángeles, armoniosamente enlazados a los mismos ritmos, dispuestos en diferentes planos, aislados y acusando los efectos de profundidad con gran acierto, acusando incluso los recursos que Rubens impone en Europa. Aquí debió utilizar estampas del famosos maestro, aunque manejadas con gran habilidad y libertad por parte de nuestro pintor, distanciando las figuras del abrumador abigarramiento de las composiciones de Rubens. Schut concede así mayor impacto al triunfo de María.

(8) *La pintura del siglo XVII*, *Ars Hispaniae*, 1958, pág. 364.

(9) Ob. cit. 1982, n.º 3, pág. 95

(10) Ob. cit. 1912, T. IV, pág. 145



Fig. 1. C. Schut: Inmaculada. Colección privada, Madrid.

Fig. 2. *Santa Inmaculada*. Museo del Prado, colección Museo del Prado.





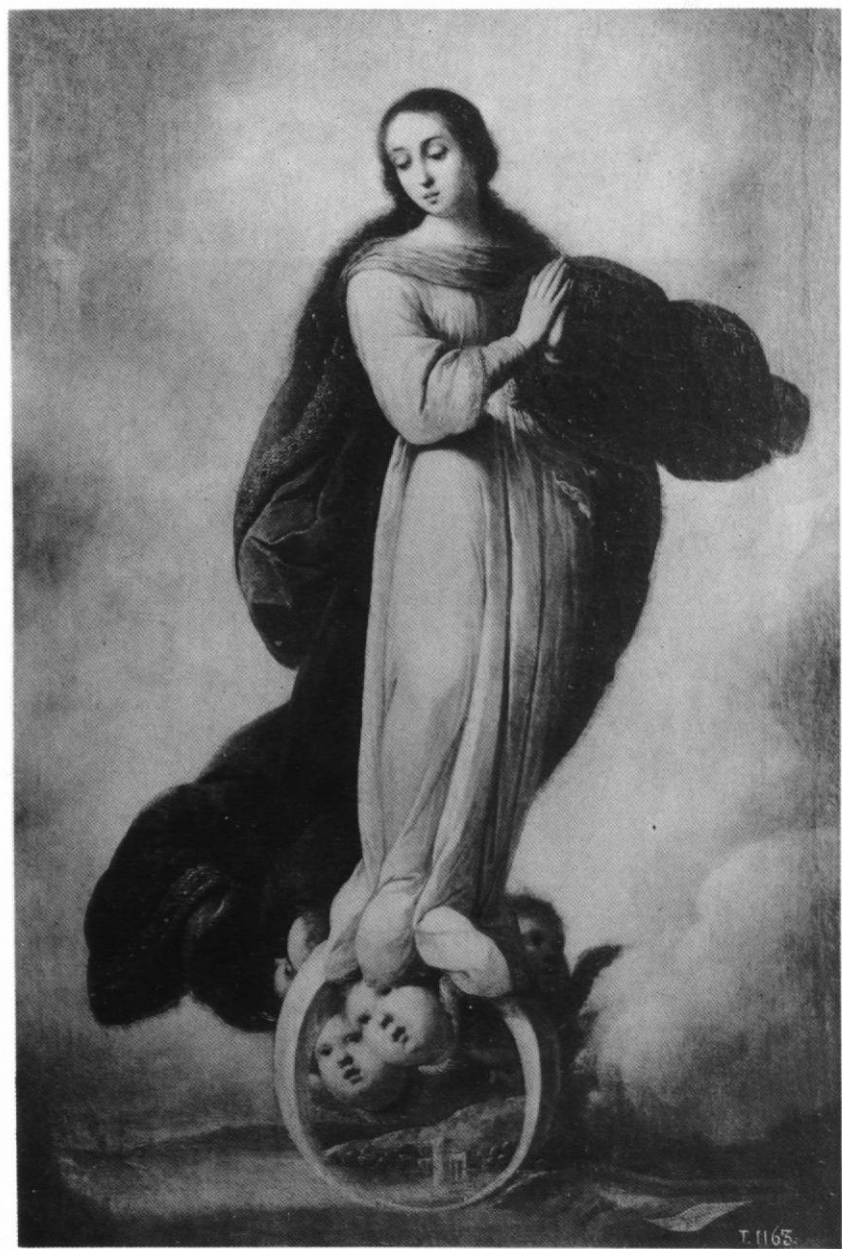


Fig. 2. C. Schut: Inmaculada. Museo del Prado, depósito Museo de Sevilla.





Fig. 3. C. Schut: Anunciación. Colección privada, Madrid.





Fig. 4. C. Schut: La Asunción. Colección privada, Madrid.





Fig. 5. Schelte a Bolswert, según Rubens. Asunción, grabado.

Fig. 5. Schelte a Bolswert, según Rubens. Asunción, grabado.







Fig. 6. Schelte a Bolswert, según Rubens. Asunción, grabado.





Fig. 7. Paulus Portius, según Rubens. La Asunción, grabado.



La luz contribuye a esa idea, iluminando el cuerpo de la Virgen con la luz que emana de Jesús, que surge de lo alto, inmaterial, confundido entre las nubes. Acordes emocionales de qual sergio asume el



Fig. 8. C. Schut: Descanso en la Huida a Egipto. Colección privada, Aragón.



La luz contribuye a esa idea, iluminando el cuerpo de la Virgen con la luz que emana de Jesús, que surge de lo alto, inmaterial, confundido entre las nubes. Acordes emocionales de igual sesgo asume el paisaje de fondo, en sus juegos de luz irreal y sombras transparentes. Los apóstoles del primer plano de gran tamaño ayudan al desplazamiento de los planos más distantes.

A La Virgen aviva la significación de su imagen acentuando la oscuridad del manto en sombra y relegando al grupo de apóstoles en el sepulcro, absortos a la vista del milagro. Distanciados en un segundo plano, escorzado en un fondo confuso por una bruma que revela las influencias del estilo vaporoso con que Ceán Bermúdez, definía el último estilo de Murillo. La complacencia en los niños, aunque sin el candor del sevillano, es en su pintura, una realidad de la que los críticos del siglo pasado se hicieron eco (11).

El pintor ha utilizado más de un grabado de Rubens para la composición general. Quizá el más próximo por la disposición de las manos de la Virgen, la idea de la corona de laurel y el serafín que lleva el manto es el de Shelte a Bolswert de la Asunción de la Catedral de Amberes (12). Los modelos son los mismos el apóstol de la izquierda de perfil, aunque de edad distinta y los que están de espaldas apoyados en el sepulcro (fig. 5). La inclinación del cuerpo y el brazo concuerdan también con bastante exactitud. El pintor fue hábil para disimular las fuentes utilizadas como se dice de Alonso Cano. Los Apóstoles del lado derecho, los angelitos de espaldas y el que lleva la corona de laurel, tendría presente los grabados de los lienzos de igual asunto, de los museos de Bruselas y Düsseldorf (Figs. 6 y 7) de Shelte a Bolwert (13) y Paulus Pontius respectivamente (14). Los modelos de los querubines de cabezas aladas del ángulo derecho y la cadencia de los paños, el colorido y la técnica, están en igual proporción dependiendo de Murillo. Nosotros advertimos el exceso de negro en las sombras, fallando la luminosidad de que hizo gala Murillo. Es esto, resultado de la técnica de Schut que lamenta y atina en señalar Gestoso, al referirse a la Inmaculada de la colección de don Jorge Díez Martínez, juicio que bien sirve para la Asunción que damos a conocer: "El dibujo es muy bello y muy correcto, y la composición agradable. Es de lamentar que

(11) *Ibidem*, 1912, pág. 145

(12) VOORHELM SCHBEEVOOGT, C.G.: *Catalogue des estampes gravées d'après P. P. Rubens*, Harlem, 1873, 12.

(13) *Ibidem*, 1873, 18. Aquí prolonga el manto del Apóstol de primer plano con igual intención teatral.

(14) *Ibidem*, 1873, 28. La dinámica del dibujo de la Virgen, la idea del fondo oscuro del manto y el ángel de espaldas que aquí desnuda Schut deriva de aquí.

las tintes oscuras están tan extendidas en toda la tela y contribuyen a darle un tono poco agradable”.

El lienzo está firmado y fechado en la parte inferior de la tela. Su lectura es difícil: *Cornelio Schut... fecit A 1660*. La fecha y la firma es igual a la del *San Juan Evagelista* que poseía en el pasado siglo don José Jacome en Sevilla, según nos comunica Gestoso (15). Los juicios del estudioso sevillano nos obligan a recordarle de nuevo, por coincidir con el carácter del estilo de la *Asunción* de la colección madrileña: “A juzgar por el estilo del autor por esta obra, vemos que fué muy valiente en la combinación de los tintes, exagerando las sombras, que fué buen colorista a la manera de la escuela Sevillana, franco y espontáneo en la ejecución y muy osado en los escorzos”. En el mismo año Cornelio Schut se interesa en la Academia que se inauguró el 11 de enero, figurando como procurador, bajo la doble presidencia de Murillo y Francisco de Herrera. Es de suponer como nos dice el mismo Gestoso que ya debía tener un sólido prestigio para ocupar este cargo, de indudable relevancia (16). En febrero del mismo año hizo sus donativos para ayudar a la construcción de la Academia (17).

Una cuarta pintura que dimos noticia al inicio de estas líneas (18), es la *Huida a Egipto* (fig. 8), pintura de calidad muy en relación con el estilo del pintor, por lo que es muy posible que la atribución tradicional sea justificada. Pensando incluso en la existencia de una posible firma, que quizá haya sido perdida por la alteración de los mismos materiales. Este lienzo y su referencia no han sido considerados en los estudios y referencias al pintor posteriores.

Matías DÍAZ PADRÓN

(15) Ibidem, 1912, T. IV, pág. 147.

(16) Ibidem, 1912, T. IV, pág. 144.

(17) Ibidem, 1912, T. IV, pág. 193.

(18) GUILLÉN Y URZAIZ, Arturo: *Coleccionistas aragoneses en los siglos XVII, XVIII y XIX*. Real Academia de Noticias y Bellas Artes de San Luis en Zaragoza, 1955, Lám. 13, S.N.