

## NUEVAS OBRAS DE CORNELIO SCHUT EL JOVEN

*Lorenzo ALONSO DE LA SIERRA y Fernando QUILES*

Cornelio Schut nació en Amberes hacia 1629. Se inició en el campo de la pintura de la mano de su tío, el segundo de la dinastía con el mismo nombre. Ello debió ocurrir a comienzos de los años cuarenta, coincidiendo con un cambio trascendental en el mundo artístico local: la desaparición de Rubens y van Dyck (muertos respectivamente en 1640 y 1641) y el ascenso de una nueva generación integrada por creadores de la talla de Gaspar de Crayer, Daniel Seghers y Erasmus Quellinus. Al margen de las enseñanzas de su tío, Schut debió impregnarse del espíritu rubeniano que bulle en la pintura de estos artistas<sup>1</sup>.

Cornelio abandonó la ciudad en compañía de su padre, Pedro Schut, ingeniero militar que trabajó a las órdenes del monarca español. Ello le brindó la oportunidad de ampliar horizontes. Sevilla era una de las grandes urbes del imperio español y aparentemente mantenía el monopolio del comercio con Indias, razones más que suficientes para un joven cargado de ilusiones y con los bolsillos vacíos. Llegó a la ciudad ofreciendo algo muy codiciado entre sus pintores: ideas y un soporte para la creatividad en forma de estampas.

Logró abrirse camino, en el denso mundo artístico sevillano, con la ayuda de su compatriota José de Arce, figura trascendental para el arte local. Ambos estuvieron unidos por lazos familiares y llegaron a vivir bajo el mismo techo. Hasta el momento el primer testimonio de la presencia de Schut en Sevilla data de 1653, año en que contrae matrimonio con Agustina Tello de Meneses, hermana de la mujer de Arce<sup>2</sup>. El propio escultor actuaría de testigo en el acto y además acogería en su hogar a los recién casados. En 1654 Schut obtiene el título de pintor, tenía entonces veinticinco años y una sólida formación, con lecciones aprendidas en su patria y contrastadas con otras recibidas en algún taller sevillano. En el proceso de *aclimatación* del pintor tampoco hay que perder de vista la apabullante personalidad artística de Arce, quien también se ocupó de introducirle en el gremio. Ello no resta

<sup>1</sup> PALOMINO, A., *El parnaso español*, Madrid, 1947, reed., pp. 984-5.

<sup>2</sup> KINKEAD, D. T., «Pintores flamencos en la Sevilla de Murillo», *Archivo Hispalense*, n.º 195, 1982, pp. 37 y 38.

méritos a Schut, que supo integrarse dentro del medio artístico sevillano. En 1655 tiene su primer aprendizaje<sup>3</sup>. Da muestra de su espíritu gregario y apoya la renovación de la hermandad de san Lucas (1673)<sup>4</sup>. Más notable fue su aportación a la Academia de pintura, en la que «ninguno hubo tan liberal» y de la que fue uno de los fundadores. En ella empezó ejerciendo como fiscal, luego, por dos años –desde 1673–, fue cónsul, llegando a presidente en 1670 y 1674<sup>5</sup>.

Ceán alababa su buen talante personal y cómo se conducía bondadosamente con los alumnos de la Academia: «No fue menor su vigilancia en la asistencia de los discípulos á la academia, corrigiéndolos con blandura, y estimulándolos con su ejemplo, pues al mismo tiempo que los dirigía y animaba con premios, se sentaba con ellos á dibujar, cuidando mucho del decoro y compostura.»<sup>6</sup> Se ha enfatizado sobre este hecho tras el conocimiento de su labor como dibujante. El cierre de la institución a buen seguro produciría una gran desilusión en quien tanto creía en este sistema de enseñanza. Pese a todo mantuvo este espíritu comunicativo, convirtiendo su taller en un centro donde acudieron numerosos aprendices.

Es curioso que la mayoría de los discípulos cuya existencia ha sido documentada, se decidió por practicar la policromía de retablos. Tanto Manuel Gallardo como sus yernos, José López Chico y Juan Antonio López, acabarían siendo maestros doradores y estofadores<sup>7</sup>.

La etapa sevillana de Cornelio Schut transcurrió principalmente en la collación de san Nicolás, alternándola si acaso con la vecina de san Isidoro y, excepcionalmente, con cortas estancias en la calle de la Sierpes (collación del Salvador) y en casa de Arce. En san Nicolás se establece en 1658, en compañía del pintor Diego García<sup>8</sup>, que se ha querido ver como el murillesco García Melgarejo<sup>9</sup>. El taller que tenía abierto en esta collación debió ser un lugar muy concurrido, en él se darían cita, aparte de los pintores ya citados, otros como Carlos Jacob Henríquez, Ignacio de León Salcedo o Marcos Fernández Correa.

Al mismo tiempo cultivó las amistades con el nutrido grupo de comerciantes

<sup>3</sup> *Ibidem*, p. 38.

<sup>4</sup> Y firma una protesta presentada por los del gremio contra la hermandad del Nazareno en 1655. KINKEAD, D. T., «Pintores flamencos...», *op. cit.*, p. 39; SANZ, M. J. y HEREDIA, M. C., «Los pintores en la iglesia de San Andrés», *Archivo Hispalense*, n.º 179, 1975, p. 73. Lógicamente Schut debió comprender la importancia de las actuaciones colegiadas en su propia tierra donde era tan fuerte el espíritu asociacionista.

<sup>5</sup> CEÁN BERMÚDEZ, J. A., *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*, IV, Madrid, 1800, pp. 359-60.

<sup>6</sup> *Ibidem*.

<sup>7</sup> Los dos últimos fueron yernos del maestro. QUILES, F., «Fuentes para la Historia del Arte Andaluz», *Noticias de pintura (1700-1720)*, I, Sevilla, 1990, pp. 89-91, 127-132, 122-126, respectivamente.

<sup>8</sup> KINKEAD, D. T. «Pintores flamencos...», *op. cit.*, p. 39.

<sup>9</sup> ANGULO, D., *Murillo, op. cit.*, I, p. 205. Participó en la Academia de pintura y luego se trasladó a Granada a donde llevó el murillismo. PÉREZ SÁNCHEZ, A. E., *Pintura barroca en España (1600-1750)*, Madrid, 1992, p. 387. Para Valdivieso no es más que un «humilde imitador» de Murillo. VALDIVIESO, E., *Historia de la pintura sevillana. Siglos XIII al XX*, Sevilla, 1986, p. 243.

flamencos y holandeses establecido precisamente en la collación de san Nicolás. Debió estrechar relaciones, entre otros, con Andrés van Dorn<sup>10</sup>.

Cornelio murió en 1685, siendo enterrado en el Salvador<sup>11</sup>. Poco antes, el 18 de septiembre, había otorgado testamento<sup>12</sup>, en el que manifestaría ser pobre de solemnidad: «Yten declaro para el descargo de mi consiensa que no tengo de pte. con que poder mandar desir ninguna misa por mi alma ni otros Benefisios ni sufraxios algunos por hallarme como de pte. me hallo con muchas nesesidades respecto de auer sido mi enfermeda mui molesta y estarme curando de limosna»<sup>13</sup>. Viviría bajo los cuidados de su yerno José López. En el mismo documento se alude a sus últimas obras, inacabadas, así como a sus clientes: «Yten declaro que yo tengo en buen estado un lienso de una fabula de uropo que pertenesa a Dn. Joseph maria Breu? Tíbiño, por un préstamo»<sup>14</sup>; «yten declaro que yo tengo enpesado un lienso de las an[im]as que pertenesa a la Biuda de Ynasio Ramos»<sup>15</sup>; «yten declaro que tengo otro lienso de nra. señora sta. ana de Bara y ters<sup>a</sup> el qual no esta acauado y un retrato del susodho...»<sup>16</sup> Reconoció también tener en su poder una Trinidad en buen estado<sup>17</sup>.

La mayor parte de la obra conocida de Schut se encuentra en Sevilla, el resto se reparte entre Cádiz y otros puntos de la geografía española. Esta dispersión, en gran medida, es fruto de su espíritu abierto, que le granjeó las simpatías de los comerciantes.

En Sevilla tuvo a la Catedral como uno de sus principales clientes. Para su Cabildo dibujó las efigies del venerable Contreras y de sor Francisca Dorotea y, además, pintó el retrato del arzobispo Paíno, que forma parte de la galería de prelados sevillanos. Mantuvo una fluida relación profesional con la nobleza local, para la que presumiblemente hizo retratos y obras religiosas. También gozó de cierta popularidad entre las cofradías, hoy puede seguirse la relación con algunas sacramentales.

Se ha dejado entrever que la existencia de obras suyas en Cádiz pudo deberse a la intermediación de José de Arce<sup>18</sup>. Es una hipótesis válida pero no confirmada.

<sup>10</sup> De las que se benefició su yerno y heredero José López Chico. He ahí los trabajos de poliromía efectuados en la parroquia de san Nicolás y en la iglesia conventual de Madre de Dios, patrocinados por van Dorn. QUILES, F., *Noticias...*, *op. cit.*, pp. 127-132.

<sup>11</sup> Gestoso fechó la muerte de Schut en 1684 («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*, IV, Antwerp, 1912, 142-143) y Hernández Díaz creyó que el entierro tuvo lugar el 27 de noviembre de 1685 («Schut, Cornelis III», en THIEME Y BECKER, *Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler*, XXX, Leipzig, 1936, p. 70).

<sup>12</sup> Archivo de Protocolos Notariales de Sevilla, of. 6, 1685, fols. 626-627; 18-IX. Por alguna desconocida razón Mayer lo fechó el 19 de noviembre de 1686. MAYER, A., *Die sevillaner Malerschule*, Leipzig, 1911, p. 70.

<sup>13</sup> Documento citado, fol. 626r.

<sup>14</sup> *Idem*, fol. 626vto.

<sup>15</sup> *Idem*, fols. 626vto-627r.

<sup>16</sup> *Idem*, fol. 627r.

<sup>17</sup> *Ibidem*.

<sup>18</sup> RIOS MARTINEZ, E. de los, *José de Arce y la escultura jerezana de su tiempo: 1637-1650*, Cádiz, 1991, pp. 25 y 26.

No hay duda, en cambio, que las que se encuentran en la Catedral vieja fueron encargadas por el propio obispo a Schut y a otros pintores inidentificados. Este hecho constituye un ejemplo de lo que fue el carácter de esta ciudad en materia artística: un centro dependiente («autóctono potente y con virtualidad bastante para expansionarse»<sup>19</sup>), donde una clientela rica tenía a su disposición algunos de los más importantes talleres del momento, gracias a la vasta red comercial que la conectaban con Flandes y Génova<sup>20</sup>. La existencia de esta importante estructura comercial permitió, por ejemplo, que Schut atendiera las peticiones desde Sevilla<sup>21</sup>.

También hay que atribuir a esa política mercantilista la proyección de Schut hacia otros puntos de la geografía hispana. Es el origen, al menos, de los cuadros que se encuentran en la villa vizcaína de Elorrio.

La madurez estilística de Cornelio Schut se produce en una época de ambigüedades, de incertidumbres y tanteos artísticos, durante la cual las escuelas cruzaron información y en la que sobrevivieron numerosos artífices independientes y muy mediocres que no atendieron a las modas para asegurar la clientela. Todavía vive el zurbaranismo en la obra de los seguidores del gran maestro, e incluso otras corrientes más antiguas gracias al trabajo de esos artífices secundarios que no reparan en cronologías. En este sentido la abusiva utilización de las estampas por estos pintores de segunda fila retiene aún más ese *tempo* creativo.

El arte de Schut no pudo sustraerse a la fusión de estas corrientes creativas y, aun sin negar su estirpe flamenca, logró sobreponerse a algunas de estas *desviaciones* para cargarse, en un rápido viraje, de un murillismo atenuado<sup>22</sup>. Pese a su

<sup>19</sup> SANCHO DE SOPRANIS, H., «Artistas sevillanos en Cádiz», *Archivo Hispalense*, XV, 1951, p. 91.

<sup>20</sup> «El mecenazgo de los mercaderes, tanto indígenas como extranjeros aquí asentados al ejercitarse, obedeciendo a una necesidad de gente tan opulenta como ostentosa, hubo de recurrir a los extraños comprando tablas y lienzos a especuladores flamencos, encargando portadas, retablos, solerías y otros elementos constructivos suntuosos a los talleres o canteras del genovesado o de Carrara y utilizando en gran escala a los maestro sevillanos...», «que unas veces reciben el encargo concreto de una serie de pinturas, de la construcción de un gran retablo, de la imaginaria para éste, de las decoraciones de una iglesia o capilla y en ocasiones, dándose cuenta de lo favorable del ambiente y de la falta de competencia cuando era ésta terrible en Sevilla, se trasladan aquí con su taller, siendo curioso observar cómo van abandonando la gubia o los pinceles cuando se convencen de cuánto más rápida y fácilmente se gana el dinero especulando a la sombra de algún cargador a Indias amigo, que trabajando en su oficio.» *Ibidem*, Sobre Cádiz y el comercio flamenco, véase, EVERAERT, J., «Le commerce colonial de la «Nation flamande» a Cádiz sous Charles II (Ca. 1670-1700)», *Anuario de Estudios Americanos*, XXVIII, Sevilla, 1973, pp. 139-151.

<sup>21</sup> Lógicamente, pese a las estrechas relaciones artísticas entre Cádiz y Sevilla, se pusieron trabas al libre movimiento de artistas. En 1722 el pintor sevillano Juan Ignacio Mejía se quejaba de que en aquella ciudad se había obstaculizado la introducción de pinturas efectuadas por sus compañeros de gremio; y en consecuencia demandaba la protección legal para «que todos y cualesquier maestros del dicho mi arte de la pintura puedan yntroduzir las que pintares, en la dicha ciudad de Cádiz». QUILLES, F., «La clientela de los pintores sevillanos en la primera mitad del siglo XVIII», *Patronos, Promotores, Mecenas y Clientes. Actas VII CEHA*, Murcia, 1988, p. 556.

<sup>22</sup> Pérez Sánchez apreció ese cambio paulatino con el contacto con el medio sevillano. *Museo del Prado. Catálogo de dibujos. I. Dibujos españoles siglos XV-XVII*, Madrid, 1972, p. 131. Valdivieso sitúa a Schut en la estela de Murillo y señala la trascendencia de su obra. «La influencia de Murillo en la pintura sevillana». *Murillo (1617-1682)*, Madrid, 1982, p. 92.

talento no abandonará jamás ese estilo híbrido entre el murillismo y lo flamenco, por la sencilla razón de que son dos corrientes que confluyen en la pintura sevillana del XVII<sup>23</sup>.

Cornelio Schut fue un pintor muy versátil, que practicó la mayoría de los géneros pictóricos, desde el religioso hasta las naturalezas muertas. Y, salvo contadas excepciones, toda su producción está fechada en los años sesenta<sup>24</sup>. Da la impresión de que alcanzó una gran popularidad durante esa década, en la que nació la Academia de pintura.

En las páginas que siguen presentamos algunas obras inéditas o poco conocidas que permiten abrir el espectro creativo de Schut y sobre todo ampliar la cronología hasta los años ochenta.

En el último cuarto del siglo XVII adquirieron un inusitado vigor los procesos de canonización de sor Francisca Dorotea y de Fernando Contreras. Ambos fueron conducidos por el Cabildo catedralicio y siguieron pareja suerte. Schut proporcionó los dibujos que iban a servir de soporte a las estampas con los respectivos retratos, ambos basados en antiguos originales. De la imagen del Venerable Contreras hizo dos dibujos con algunos años de diferencia<sup>25</sup>. En ambos casos aparece el busto del religioso inserto en un óvalo, con un fondo arquitectónico y una pareja de esclavos en la parte inferior. Es conocida la versión más moderna, firmada por «Cornelio Schutt F. et pincit» y «Martinus Bouche Sculp. Ant.»<sup>26</sup>. Ignoramos el motivo por el que fue elegida, aunque es evidente la mayor calidad en el acabado de esta última. En ambas versiones Schut recoge el prototipo de retrato conmemorativo que, con variantes, se usa a lo largo del XVII, en ejemplos tan conocidos como los del conde duque, de Rubens o Quellinus y grabados por Pontius o Galle, respectivamente, que inspiraron a otros artistas como Villafranca o Perret (fig. 1).

<sup>23</sup> De algún modo pudo producirse la transferencia de conocimientos entre algunos de los pintores nórdicos y Murillo, pues en éste se ha apreciado «una cierta influencia flamenca rubeniana o vandickiana, difícil de precisar en su origen, pero evidente, ya que esas técnicas, aunque de origen italiano, fueron empleadas con semejantes logros por los dos grandes maestros de Flandes». PÉREZ SÁNCHEZ, A. E., «Tres siglos de dibujo sevillano», introducción al catálogo de la Exposición del mismo nombre, Madrid, 1995, p. 36. Millicua señalaba a Schut entre los pintores que pudo mantener viva la corriente flamenca en el arte sevillano, junto a Moya y Manrique. MILICUA, J., «Observatorio de ángeles», *Archivo Español de Arte*, 1958, p. 12, nota 27.

<sup>24</sup> Para conocimiento de esta obra nos remitimos a los estudios más representativos: ANGULO, D., *Murillo y su escuela en colecciones particulares*, Sevilla, 1975, p. 15; CLAVIJO, A., «Obras inéditas de Cornelio Schut (†) en colecciones particulares malagueñas», *Boletín de Arte*, n.º 3, Málaga, 1982, pp. 93-108; DÍAZ PADRÓN, M., «Tres pinturas de Cornelio Schut el joven en colecciones madrileñas», *Archivo Hispalense*, n.º 214, 1987, pp. 205-210; VALDIVIESO, E., *Historia de la pintura sevillana, op. cit.*, pp. 277-278; del mismo autor hay numerosas referencias a esta producción que ya citamos a lo largo de este estudio.

<sup>25</sup> Las planchas originales todavía se conservan en la Catedral. No hemos podido estudiarlas porque en estos momentos se encuentran bajo llave, protegidas de las obras que se realizan en la estancia donde están depositadas. Una de ellas posee el número de inventario 35.

<sup>26</sup> Ficha n.º 114 del Catálogo de la *Magna Hispalensis*, Sevilla, 1992, p. 276, redactada por Pedro Rubio Merino. Existe una desconocida versión, de acabado más grosero, dibujada y abierta por Bouche, quien lo firma: «Bouche f.».

El dibujo fue realizado a principios de la década de los ochenta y la lámina abierta hacia 1682 en Amberes. Como quiera que hasta 1689 no se editó el libro de la vida del santo, escrito por el padre Gabriel Aranda, cuando ya había muerto el pintor, su trabajo fue sustituido por el de Lucas Valdés, que a la sazón había empezado a trabajar para la Catedral. Este nuevo grabado fue obra de J. Mulder.

La estampa de sor Francisca Dorotea, realizada por los mismos años que las de Contreras, reproduce fielmente el original –perdido– de 1623, aunque se conoce por la obra de Murillo<sup>27</sup>. Sin duda, resulta singular la manera de mostrar la apasionada devoción que sentía la monja por el crucifijo.

Una estampa flamenca sirvió de modelo a Cornelio Schut para pintar en 1659 la *santa Cena* que se halla en la iglesia de santa Clara de Montilla (Córdoba)<sup>28</sup>. Con algunas variantes hicieron sus respectivas versiones Murillo (santa María la Blanca, 1650), Esteban Márquez de Velasco (Waco, Texas)<sup>29</sup>, y el anónimo seguidor de Schut que pintó el cuadro que se halla en san Juan de la Palma.

En la misma iglesia del barrio de la Feria existe una copia del *Triunfo de la Eucaristía y la Inmaculada* de Francisco de Herrera el Mozo, que puede proceder del extinguido convento de la Concepción. El autor del cuadro hubo de rendirse ante la evidencia de sus limitaciones técnicas para seguir el modelo. En esta edición del tema herreriano se ha forzado la horizontalidad del cuadro con el añadido de un fragmento lateral donde aparecen unos ángeles en idéntica disposición que otros que se encuentran en un dibujo de Schut (Kunsthalle, Hamburgo)<sup>30</sup>. Esta coincidencia puede deberse al uso de una misma estampa, aunque no sería extraño que el autor del cuadro sacramental tomara como referencia el modelo de Schut, quizás plasmado en un cuadro de altar, hoy perdido. En cualquier caso, el boceto evidencia la calidad técnica de Schut en la materia y su conocimiento de la pintura antigua sevillana, de la que tomaría detalles tan importantes como el san Jerónimo del primer plano, que reproduce la famosa *gamba* del cuadro de altar de la alegoría de la Inmaculada Concepción (Catedral de Sevilla), pintada por Luis de Vargas.

A un altar de Ánimas debió pertenecer el gran cuadro de medio punto que representa a *san Ignacio y san Antonio intercediendo por las Almas del Purgatorio* (fig. 2). En esta obra, que muestra múltiples detalles propios del arte de Schut, se conjugan las maneras flamencas con las murillescas. El cuadro está basado, en sus líneas fundamentales y en algunos detalles formales, en el *Jubileo de la Porción-cula* pintado por Murillo para los Capuchinos de Sevilla. Al imitador sólo le ha quedado llenar el complejo vacío espacial existente en el lienzo murillesco, entre el

<sup>27</sup> Se ha presentado como grabado del retrato efectuado por Murillo. VALDIVIESO, E. y SERRERA, J. M., «La época de Murillo», *op. cit.*, p. 114.

<sup>28</sup> El cuadro fue publicado en la obra colectiva *Catálogo artístico y monumental de la provincia de Córdoba*, VI, Córdoba, 1993, p. 202.

<sup>29</sup> VALDIVIESO, E., *Historia de la pintura*, *op. cit.*, p. 249.

<sup>30</sup> Publicado por Pérez Sánchez en la exposición *El dibujo español de los Siglos de Oro*, Madrid, 1980, n.º 241.

rompimiento de gloria y el santo, con un grupo de las Ánimas extraído de una estampa de Cornelis Galle.

En la línea de la producción de Schut se halla otro cuadro de esta misma iglesia, una elegante *Inmaculada* que resiste con recato el vibrante dinamismo de la turbamulta de ángeles que la rodean (fig. 3). Los ángeles son más menudos y nerviosos que los de otras representaciones. Parte de la ambigüedad estilística que muestra la obra se debe al influjo de la tradición sevillana, que la representaba con las puntas de la luna hacia abajo (algo muy usual en Schut) y la aureola de estrellas, además de la combinación del rojo con el azul de la ropa.

Más zurbaranesca es otra *Inmaculada* del Museo de Bellas Artes de Sevilla que muestra destellos del arte de Schut<sup>31</sup>.

A la última época de Cornelio Schut pertenece un cuadro que se encuentra en el convento sevillano de san José del Carmen, que describe el momento en que la *Madre Gregoria de santa Teresa* tiene una visión de la Virgen<sup>32</sup> (fig. 4). Dicha monja profesó en el convento en abril de 1669 y es probable que el hecho narrado se produjera bastantes años después<sup>33</sup>. Sin embargo, posee detalles formales que recuerdan al Schut de principios de los sesenta. En su puesta en escena refleja la seducción del arte valdesiano, aunque las concreciones arquitectónicas del fondo más recuerdan a murillescos como Bobadilla.

En su evolución Schut mantiene esa sincrética visión de la que hemos hablado, fundiendo todas las grandes tendencias con la sempiterna influencia flamenca. Es un hecho perceptible incluso en sus obras más tardías, como las de la basílica de la Purísima Concepción de Elorrio (Vizcaya), los dos cuadros que quedan de un conjunto de diez que relataban las vidas de Cristo y la Virgen. El párroco que había promovido las obras de remodelación del presbiterio, con la consiguiente reconstrucción del retablo mayor, donde iban a colocarse las pinturas, pidió el apoyo económico de los indianos oriundos de la localidad. El primer cuerpo del retablo estaba montado en 1682, con los temas de *la Encarnación y el Nacimiento*<sup>34</sup>.

<sup>31</sup> En el Museo figura como obra de escuela sevillana, del siglo XVII (n.º inv. 791), donado por d. Fernando Ybarra en 1966. IZQUIERDO, R. y MUÑOZ, V., *Museo de Bellas Artes. Inventario de Pinturas*, Sevilla, 1990, p. 62.

<sup>32</sup> 1,53 × 2,11 m.

<sup>33</sup> Las referencias al exvoto que lleva la monja en las manos no cuadran bien con este hecho. Vid. CANO NAVAS, M. L., *El convento de san José del Carmen de Sevilla. Las Teresas. Estudio histórico-artístico*, Sevilla, 1984, pp. 190-191.

<sup>34</sup> LAMARCA RUIZ DE EGUILAZ, R., «El desaparecido retablo contrarreformista de la Purísima Concepción de Elorrio (Vizcaya). La escuela sevillana y los modelos flamencos en la estética de sus pinturas», *Norba-Arte*, XVI, 1996, pp. 299-317.

El documento que publica Rafael Lamarca describe cómo ha de ser dicho retablo, estando organizado en «diez cuadros de pintura de los misterios más devotos de n.º Redemptor y patrona, en los nichos principales y los doce apóstoles y cuatro doctores de la Iglesia de bultos de escultura, del natural en los intercolumnios. Y en el nicho principal del último remate, nuestro Redemptor en la cruz y sus santa Madre y el amado Evangelista, S. Joan a los pies, de bultos de escultura y así mismo seis ángeles con las insignias de la pasión por remates». *Idem*, p. 301.

Los cuadros ha sido restaurados por don José Urkizu y su equipo, en Durango. Agradecemos los

Los únicos lienzos que aún se encuentran en el templo son *la Anunciación* y *la Natividad*. El primero es muy murillesco, sobre todo por la puesta en escena, que recuerda claramente la del *san Antonio* pintado por Murillo en 1656 para la Catedral sevillana (fig. 5). El otro cuadro, con ser también de corte murillesco, no deja de evidenciar la influencia del arte flamenco (fig. 6). El grupo central reproduce fielmente la versión de Jacob Jordaens a partir del grabado de Pieter de Jode II<sup>35</sup>. Especialmente minucioso es el tratamiento de la pastora del primera plano que casi arrebatara el protagonismo al Niño Jesús. Responde al tipo de los personajes que popularizara Murillo. Sin ir más lejos recordemos otra matrona de semejante pose en una de las obras más flamencas de Murillo, la *Natividad* del Louvre.

En relación con estas obras habría que citar una *Inmaculada* que se conserva en la parroquia de Antoñana (Álava). Cabría pensar en el lienzo que formaba parte de la serie de Elorrio. También podría tratarse de una evidencia clara de la difusión del arte de Schut entre los vascos, entre cuyas comunidades andaluzas –sevillana y gaditana– tuvo admiradores. Técnicamente el cuadro guarda semejanzas con las obras ejecutadas por Schut para la Catedral gaditana, de la década de los sesenta, por lo que respaldaría la segunda hipótesis (fig. 7).

Distinta categoría tienen los envíos de pintura efectuados por Schut a Cádiz, ciudad en la que el pintor gozaría de cierta popularidad. Como ya avanzamos esta ciudad fue un importante enclave artístico durante el XVII, gracias al creciente protagonismo de su puerto en el tráfico comercial con Indias. La capitalización de la ciudad provocó una masiva afluencia de obras de arte desde distintos centros productores. En este sentido la ciudad de Sevilla siguió siendo una de las principales proveedoras de productos artísticos. Los talleres gaditanos tardaron años en alcanzar el nivel que exigía la clientela.

La presencia en Cádiz de obras de Schut es uno de tantos indicios del desajuste existente en la relación oferta-demanda. El artista sevillano se abrió paso en esta ciudad posiblemente de la mano del obispo Alonso Vázquez de Toledo (1663-1672), para trabajar en una de las mayores empresas artísticas del momento, la decoración de la Catedral Vieja con una vasta serie de efigies de santos.

Don Antonio Ponz, que pudo contemplar *in situ* este conjunto catedralicio, se limitó a señalar su existencia, sin detenerse en ningún detalle<sup>36</sup>. Ya en el siglo XIX Javier de Urrutia menciona algunos lienzos debidos al pincel de Schut en las catedrales gaditanas y algunos años más tarde Adolfo de Castro se hace eco de esta información e incorpora nuevas atribuciones<sup>37</sup>. Esta ha sido la base para posteriores referencias a la producción del flamenco destinada a Cádiz, centrada en el lienzo

datos y las fotografías que tan amablemente nos ha proporcionado el señor don Juan V. Gallastegi Duñabeitia, párroco de la basílica.

<sup>35</sup> Así lo ilustró Lamarca. *Idem*, pp. 312-315.

<sup>36</sup> PONZ, A., *Viaje de España*, Madrid, ed. 1947, tomo XVII, carta VII, p. 660.

<sup>37</sup> URRUTIA, J. de, *Descripción histórico-artística de la Catedral de Cádiz*, Cádiz, 1843, pp. 192-193; CASTRO, A. de, *Manuel del viajero en Cádiz*, Cádiz, 1859, pp. 18, 103 y 115-120.

de *santa Teresa de Jesús* y, en menor medida, en el de *san Firmo*, ambos conservados actualmente en la Catedral Nueva<sup>38</sup>. En los dos casos se trata de obras de gran formato, firmadas y fechadas en 1668 y 1669, respectivamente.

Estos lienzos no son encargos aislados, pertenecen a un programa planificado e impulsado por el citado obispo, promotor de importantes empresas destinadas a dotar de bienes muebles a la sede gaditana, tan mermada en su patrimonio tras el asalto anglo-holandés de 1596<sup>39</sup>.

Incorporado a su diócesis en 1663, durante su mandato, que se extendió hasta 1672, construyó algunos retablos y regaló varias reliquias, que en 1670 quedaron definitivamente expuestas a la veneración de los fieles en la capilla que levantó tras el presbiterio catedralicio. Como indica fray Jerónimo de la Concepción, el obispo también donó algunas pinturas, sin que especifique cuáles fueron exactamente<sup>40</sup>. El análisis de las pinturas que se conservan repartidas entre las dos catedrales tras la apertura al culto de la Nueva en 1838 y su contraste con los documentos contemporáneos, permiten establecer una clara relación entre los lienzos colocados en los muros de la primitiva Catedral y las reliquias conservadas en su correspondiente capilla. Los avatares sufridos por el patrimonio de este templo han hecho desaparecer muchas de las piezas allí depositadas a lo largo de los siglos XVII y XVIII, pero aún es posible localizar un grupo de pinturas que poseen un denominador común, todas poseen el mismo formato (280 × 215 cm aprox.) y en casi todas aparecen las armas del obispo Vázquez de Toledo.

Las piezas conservadas representan a *santa Teresa de Jesús*, *san Firmo*, *santa Úrsula* y *las Once Mil Vírgenes* y a los *santos Modesto*, *Vito* y *Crescencia*. Salvo la última, silenciada siempre por los críticos, todas las demás han sido relacionadas con Schut por Adolfo de Castro, quien menciona también como obra del mismo pintor un lienzo de *san Ubaldo*, conservado en la Catedral Vieja hasta bien entrado el siglo XIX y cuyo paradero actual ignoramos. Es evidente que el obispo Vázquez de Toledo encargó un grupo de pinturas que, siguiendo los habituales recursos contrarreformistas ilustrasen a los fieles sobre la vida de los santos cuyas reliquias podían contemplar en la capilla correspondiente. Los antiguos inventarios permiten suponer que se ubicaban en los muros de las naves laterales, entre los arcos de acceso a las capillas. En el realizado en 1806 se mencionan en el lado del Evangelio los de *san Sebastián*, *san Francisco de Asís*, *san Ubaldo*, *santa Teresa*, *san José*, *san Ildefonso*, *san Juan Bautista* y *san Cristóbal*. En el lado de la Epístola se encontraban los de *la batalla del Salado*, *santa Úrsula*, *santo Domingo*, *la Epifanía*, *Alonso Vázquez de Toledo adorando la santa Espina*, *los santos Modesto*, *Vito* y *Crescen-*

<sup>38</sup> Los especialistas han fijado su atención en la *Santa Teresa*, mientras el *San Firmo* ha solido relegarse a una mera cita. Esta última pieza sólo es mencionada como atribución. Figuró en la exposición organizada por la Academia de Bellas Artes con motivo del centenario de Murillo, celebrada en la Diputación Provincial, en la que figuró como obra atribuida al maestro. Véase al respecto BANDA Y VARGAS, A. de la, *Murillo y su escuela en Cádiz*, Cádiz, 1982, p. 20.

<sup>39</sup> Sobre la labor de este prelado véase CONCEPCIÓN, Fr. J. de la, *Emporio del Orbe. Cádiz ilustrada*, Amsterdam, 1690, pp. 556-559.

<sup>40</sup> *Ibidem*, p. 557.

cia y el *Rey David*<sup>41</sup>. Todavía habría que mencionar otra pintura relacionada con el relicario, *la última comunión de san Fernando*, trasladada a la capilla del Sagrario tras su apertura al culto en 1770<sup>42</sup>. Esta obra, conservada hoy en el brazo de la Epístola del crucero de la misma iglesia, no pertenece a la serie analizada, pues fue colocada en 1683 por el arcediano de Medina<sup>43</sup>.

Es indudable que el obispo buscó un taller prestigioso de Sevilla donde realizar las pinturas que sirviesen a su propósito y para ello eligió el de Cornelio Schut. Éste pudo ser recomendado por Juan Gómez Couto, maestro dorador activo en Cádiz desde que en 1660 se le encomendase el dorado del retablo mayor catedralicio, en cuyo concierto, firmado en Sevilla, actuaron como testigos José de Arce y Schut<sup>44</sup>. Las dos únicas obras de todo este grupo en las que se ha localizado la firma son las antes mencionadas de *santa Teresa*, de 1668, y *san Firmo*, realizada el año siguiente. Del resto, la pieza más antigua es el grupo de los mártires *Modesto, Vito y Crescencia*, fechado en 1664 (fig. 8) («Anno Dni. MDCLXIII»), como aparece en el libro que está a los pies de los santos, cuyo frontispicio muestra las armas del obispo. En 1666 estaba firmado el de *san Ildefonso* («Anno Dni. MDCLXVI») y tres años más tarde el de *san Ubaldo* («Anno Dni. 1669») <sup>45</sup>.

La representación de los santos *Modesto, Vito y Crescencia* es pues la primera obra de la serie. Aunque algo maltratada, se conserva sin daños irreparables, casi arrinconada y cubierta de polvo, colgada aún de los muros del templo para el que fue realizada. En la organización del lienzo el autor eligió la superposición de dos escenas, un primer grupo en el que los mártires aparecen en triunfo coronados por una pareja de ángeles y un segundo plano con las precedentes escenas del martirio. El conjunto refleja el carácter ecléctico de un pintor del estilo de Schut, aunque algo menos dotado. La composición y resolución de los personajes centrales, de marcado acento teatral, derivan de Rubens. Lienzos como los dos grupos de santos *Gregorio, Mauro y Papiano y Domitila, Nereo y Aquileo*, realizados por este maestro en 1608 para la iglesia filipense de santa María in Valicella, durante su estancia en Roma, pesan en la solución adoptada en el cuadro gaditano tanto como las incisiones de la Trinidad efectuadas por Vosterman o Bolswert, aunque nunca se trata de una adaptación literal. El influjo de Murillo dejará su huella en los detalles más amables, como el rompimiento de gloria con la pareja de ángeles que llevan coronas de flores y filacterias, que no dejan de ser otra adecuación a los modelos de origen rubeniano<sup>46</sup>.

<sup>41</sup> Archivo Catedralicio de Cádiz (A.C.C.), Sección 3ª, libro 4, *Inventario de 1806*, fols. 43-43vto. Es evidente que, entre otros, el de *La batalla del Salado* es ajeno al relicario, lo mismo que el *San Sebastián*, que obedece a una antigua devoción gaditana y es obra documentada del pintor genovés Andrea Ansaldi.

<sup>42</sup> *Ibidem*, fol. 54 vto.

<sup>43</sup> Costeada con limosnas de los fieles. Su colocación tuvo lugar el 3 de septiembre de dicho año. A.C.C., libro XIII, fol. 25vto.

<sup>44</sup> SANCHO DE SOPRANIS, H., «Más sobre Alejandro de Saavedra, entallador gaditano», *Archivo Hispalense*, n.º 136, 1966, pp. 121-149.

<sup>45</sup> URRUTIA, J. de, *Descripción histórico-artística...*, op. cit., pp. 192-193 y 222.

<sup>46</sup> Una actualización del influjo de la estampa flamenca en la producción de Murillo se encuen-

Poco más tarde pintaría Schut los cuadros de *santa Teresa y san Firmo*. El primero, que sigue una disposición muy usual en Zurbarán, es el que ha centrado la visión de la obra del pintor en Cádiz<sup>47</sup>. El *san Firmo* es sin duda, dentro de la serie, el lienzo que mejor muestra la capacidad del pintor<sup>48</sup> (fig. 9). Resuelto según una potente diagonal que enlaza las esferas celestial y terrestre con fuerza arrolladora y apoyada por el efecto lumínico, que del cálido dorado del grupo de ángeles pasa al claroscuro en que se difumina la imagen del santo. En su pose manierista la imagen de san Firmo coincide con la de san Vito, y a la vez derivaría de la misma estampa en la que esta basado el arcángel san Miguel de Eugenio Cajés, del convento sevillano de Santa Paula. Las coincidencias formales son claras, si salvamos las distancias conceptuales que separan a ambos artistas, pues lo que en Schut es el impetuoso impulso del soldado cristiano, en Cajés es el paso de baile del amanerado y blando arcángel. La expresión turbada del santo gaditano puede reflejar la de santa Catalina de Abraham Bloemaert grabada por Jacob Matham, modelo presente en la pintura sevillana desde principios de siglo, como lo demuestra la versión realizada por Pacheco hacia 1615<sup>49</sup>. Apoyado sobre la espada del martirio su ropaje militar se mueve con violencia, reflejando de nuevo el soporte rubeniano de su aprendizaje. Especialmente cuidado es el grupo de ángeles, en los que de nuevo encontramos el origen nórdico, pero reinterpretados a partir de modelos sevillanos, murillescos y acaso también afines a Valdés Leal, pintor que sin duda debió seducir al flamenco, como muestran no sólo la enérgica disposición de algunas figuras infantiles, sino también la valentía de trazos en la del mártir<sup>50</sup>. Algo más limpia que la de los mártires *Modesto*, *Vito* y *Crescencia*, la tela deja entrever la jugosidad de un colorido cálido e intenso combinado con las doradas y vaporosas atmósferas murillescas<sup>51</sup>.

Las demás piezas de este conjunto pictórico presentan mayores problemas de autoría. El que representa a *santa Úrsula y las once mil vírgenes* fue atribuido firmemente en NAVARRETE PRIETO, B., *La pintura andaluza del siglo XVII y sus fuentes grabadas*, Madrid, 1998, pp. 183-211.

<sup>47</sup> El análisis más cercano en el tiempo sobre esta obra se encuentra en VALDIVIESO, E., *Historia de la pintura sevillana*, op. cit., pp. 277-278.

<sup>48</sup> De este santo mártir no hay reliquias en la Catedral, pero su presencia se debe a la vinculación que tiene con la diócesis, donde según la tradición fue martirizado. CONCEPCIÓN, Fr. J. de la, *Emporio del Orbe...*, op. cit., pp. 555-557.

<sup>49</sup> Y conservada en la iglesia sevillana de San Andrés. VALDIVIESO, E. y SERRERA, J. M., *Pintura sevillana del primer tercio del siglo XVII*, Madrid, 1985, p. 84. En la puesta en escena de este mártir Schut pudo haberse ayudado también de una estampa de Antonio Tempesta que representa a Diana y Acteon de la serie de *Las Metamorfosis*. Esa misma arrogancia y algunos detalles de la vestimenta también podrían basarse en la serie de los Césares del mismo Tempesta o los Arcángeles de Sadeler.

<sup>50</sup> El ángel que entrega la palma a san Firmo está tomado también de la mencionada composición de Bloemaert, muy utilizada para estas figuras infantiles en la pintura sevillana del seiscientos. Ver al respecto NAVARRETE PRIETO, B., *La pintura andaluza del siglo XVII...*, op. cit., pp. 163-165. En la dinámica disposición de los cabellos recuerda a los querubines que rodean a la Virgen en la *Asunción* de Rubens, en ambas versiones de Schelte a Bolswert y Pontius. Y en concreta la del primer grabador aparece la Virgen con un gesto similar al de san Firmo.

<sup>51</sup> La derivación de composiciones precedentes fue ya intuida por Adolfo de Castro en su comentario sobre esta obra: «...aunque se conoce que está pintado de práctica sin consultar el natural, deja traslucir muy bien que su autor conocía las artes...» *Manual del viajero...*, op. cit., p. 193.

memente por Adolfo de Castro, quien afirma «... su autor es Cornelio Schut el cual poseía una gran facilidad de imitar estilos. El suyo era mezcla de Zurbarán y Murillo. También llegó a imitar a Velázquez...»<sup>52</sup>. La tela ha estado muy maltratada hasta su reciente restauración y es posible que en este proceso se perdiera la firma y la fecha que ya los autores decimonónicos no llegaron a ver. En cualquier caso pertenece a la serie encargada por el obispo Vázquez de Toledo, como confirma la presencia de su escudo en manos de una de las santas y su perfecta adaptación al formato general. En cambio, la perceptible influencia zurbaranesca aconseja pensar más en un seguidor del extremeño que en Schut.

Al igual que ocurre con los trabajos sevillanos del primer tercio del XVII, su dependencia de las fuentes grabadas es muy clara, en este caso cercanas a las obras de los Wierix, y su estilo minucioso y hasta preciosista en las vestiduras recuerda al maestro anónimo que realizó las *santas Justa y Rufina* del Castillo de Courson (Francia) y el *Tránsito de san Hermenegildo* de la homónima iglesia sevillana<sup>53</sup>. Es indudable que al menos intervinieron dos maestros en la serie, pero se nos escapa a cuál de los dos perteneció el lienzo de san Ubaldo, fechado como la *santa Teresa* en 1669, y que Castro consideraba obra segura de Schut. Se han perdido otras obras pictóricas debidas a la voluntad de Vázquez de Toledo, como el *san Ildefonso*, fechado en 1666 o el *san Cristóbal* realizado en 1671<sup>54</sup>. No menos sugerente es la existencia de un posible retrato del comitente en la obra *Alonso Vázquez adorando la santa Espina*, que mencionan los inventarios y cuyo paradero se desconoce.

Al margen de la serie catedralicia la ciudad cuenta con otra obra que puede asignarse con seguridad al maestro flamenco. Se trata del pequeño *Niño Jesús dormido sobre la Cruz* conservado en la sacristía de la parroquia de san Antonio. El tema es habitual en su producción, con varias versiones. La fidelidad a los modelos murillescos es aquí más evidente al limitarse a la figura infantil, envuelta en la habitual atmósfera dorada, que incrementa la gracia de un subgénero destinado a la devoción doméstica.

En la parroquia gaditana del Rosario existe otra obra firmada por Schut. Se trata de *la Imposición de la casulla a san Ildefonso*, situada en uno de los muros de la capilla mayor. Este lienzo conserva en el anverso la firma del pintor flamenco, pero presenta inconvenientes para ser considerado obra de su mano. Pintura cuidada y de clara ascendencia murillesca, hay en ella una cierta frialdad de colorido y un tratamiento formal y compositivo «correcto» desde el punto de vista académico, que hace despertar serias sospechas. En el muro frontero del mismo templo existe una pintura de iguales dimensiones, *La Santísima Trinidad*, que fue encomendada al pintor local Juan de Herrera en los años finales del siglo XVIII, y aunque está rela-

<sup>52</sup> *Ibidem*, p. 120.

<sup>53</sup> Sobre este autor véase SERRERA, J. M., «Acotaciones al mundo zurbaranesco. El maestro de San Hermenegildo», en *Simposio Internacional Zurbarán y su época*, Llerena, 1998.

<sup>54</sup> El encargo del lienzo de *san Cristóbal* se realizó tras ser reemplazado el antiguo retablo de este santo por uno nuevo dedicado a santa Gertrudis, financiado por el mismo obispo. SANCHO DE SOPRANIS, H., «Los patronatos y enterramientos de la Catedral de Cádiz», *La Información del Lunes*, Cádiz, 26 de agosto y 1, 8 y 15 de septiembre de 1958.

cionada con la signada, es de una calidad manifiestamente inferior. Ante estas circunstancias cabría plantearse dos posibilidades. Por una parte es posible que, una vez comenzada la reforma del presbiterio de la iglesia, realizada en torno a 1790, se entregasen a Herrera ambos lienzos y que se tomase como modelo para el *san Ildefonso* una obra de Schut, tal vez uno de los lienzos que con este título había en la Catedral Vieja, aunque las cuentas parroquiales sólo recogen el pago por el otro lienzo. Tampoco es descartable la posibilidad de que Herrera «arreglase» el lienzo de Schut al tiempo que pintó la suya. El cuadro de *san Ildefonso* se aleja de la versión del mismo tema que es obra segura suya y se halla en la iglesia sevillana de la Magdalena, y de las que dibujó (Gijón y Prado)<sup>55</sup>.

Entre las obras seguras de Cornelio Schut menciona Adolfo de Castro una *Cacería del marqués de Marialva*, obra cuyo paradero desconocemos, pero que recordaba, en opinión del erudito, el estilo de Velázquez, tal vez debido a la inspiración en estampas nórdicas<sup>56</sup>. A su pincel atribuye el mismo autor un *san José con el Niño* que, procedente de la Catedral Vieja, se encuentra hoy en la sacristía de la Nueva<sup>57</sup>. Obra que muestra un gran conocimiento de los modelos murillescios y divergencias del estilo de Schut. Por último menciona Castro el gran lienzo de los patronos de Cádiz *san Servando* y *san Germán*, que aún cuelga de uno de los muros de la escalera principal del Ayuntamiento gaditano, atribución que ha mantenido la crítica prácticamente hasta nuestros días<sup>58</sup>. Esta afirmación la basa en la actitud de las figuras, corrección del dibujo y entonación cromática del grupo de ángeles. No iba muy descaminado Castro en su atribución, pues, aunque la obra no sea de Schut es un interesante ejemplo de la trascendencia del arte sevillano<sup>59</sup>.

Las cuentas del municipio demuestran claramente que fue realizado en 1685 por el pintor Diego Melgarejo, quien cobró por su hechura un total de 1.250 reales de vellón<sup>60</sup>. Aunque muy maltratado durante el siglo XIX, puede observarse en este lienzo la afinidad estilística entre Melgarejo y Schut. Ambos patronos, situados sobre pedestales, repiten el modelo del *san Firmo* en sus actitudes teatrales y en el tratamiento murillesco de los pequeños ángeles que revolotean sobre ellos. Muy interesante por su conexión con la labor gráfica del pintor flamenco es el grupo infantil en grisalla que rodea el escudo central.

<sup>55</sup> PÉREZ SÁNCHEZ, A. E., *Tres siglos...*, op. cit., pp. 254-255.

<sup>56</sup> CASTRO, A. de, *Manual del viajero...*, op. cit., p. 26.

<sup>57</sup> *Ibidem*, p. 103.

<sup>58</sup> *Ibidem*, p. 18. La asignación a su verdadero autor, Diego Melgarejo, se recoge en ALONSO DE LA SIERRA FERNÁNDEZ, J. y L., *Guía artística de Cádiz*, Cádiz, 1995, p. 55.

<sup>59</sup> El autor de este lienzo podría ser el Diego García Melgarejo al que nos hemos referido más arriba, que debió tener importantes relaciones con Schut.

<sup>60</sup> El asiento contable es como sigue: «Blas Diaz de Quesada Mayordomo de propios y Rtas. Desta ciud. Del dinero de su cargo para gasto de la obra de las casas capitulares pagué a Don Diego Melgarejo Maestro Pintor dos mill doscientos y sinquenta reales de vellon, los dos mill y dosientos Por el valor de un Lienzo de Pintura con los santtos Patronos San German y San Zerbando y dos tronos de angeles y tres escudos de armas= y los cinquenta restantes por via de regalo que le mandamos dar... Cadiz en veinte y quatro de diziembre de mill y sos. Y ochenta y zinco a.» Archivo Municipal de Cádiz, libro 4.047, fol. 21.

Aún se conservan dispersas por la ciudad otras pinturas que manifiestan una incidencia directa o indirecta del estilo de este autor. Es el caso de los dos pequeños lienzos con escenas de la infancia de Jesús del antiguo Hospital de Mujeres, en la línea dinámica y preciosista que se puede observar en la *Anunciación* madrileña, propia de murillescos como Antolínez y Sarabia<sup>61</sup>. Más compleja es la filiación de otras piezas entre las que destaca el conjunto de lienzos que se distribuyen entre los retablos de la capilla del Pópulo. Realizados en torno a 1660, sólo se conserva una parte del conjunto inicial, pues cuatro piezas fueron desmontadas en el siglo XVIII, entre ellas las que presidían los colaterales. Especial interés presentan las escenas de la *Anunciación*, *Conversión de san Pablo* y *san Luis rey de Francia*, que ocupan el segundo cuerpo del mayor. Son pinturas de gran dinamismo en las que se manifiesta de nuevo la impronta flamenca y parte fundida con los influjos de Valdés y Murillo.

También podría relacionarse con Schut un *san Juan Bautista Niño* de una colección particular<sup>62</sup>. Lo mismo que la santa Catalina de Siena en éxtasis, que posee ciertas afinidades formales con la producción del Schut más barroco, la más próxima al sevillano Llano y Valdés, a quien ha sido atribuida esta obra, y que, aparte de examinarle, debió tener alguna ascendencia profesional<sup>63</sup>.

Mención especial merece la *Inmaculada* (fig. 10) que se encuentra en la iglesia de Jesús Nazareno de Chiclana de la Frontera, obra que ha de atribuirse sin reservas a Schut. El convento al que pertenece el templo fue fundado en 1667 por iniciativa de la madre Antonia de Jesús y bajo el mandato del obispo Vázquez de Toledo, el mismo que confió en Schut para pintar algunos de los lienzos del relicario de la Catedral. Ante las dificultades económicas de las monjas buscaron el apoyo económico de comerciantes gaditanos, fundamentalmente genoveses y vascos. Como es habitual en esta época en la comarca gaditana en el edificio se mezclan con las obras de factura local piezas de origen italiano traídas de Génova, como la excelente portada o las pilas de agua bendita, y otras sevillanas que los comerciantes encargaban a talleres de prestigio, entre ellos el de Cornelio Schut. La capilla mayor se concluyó en 1674 y estaría presidida por una imagen del Nazareno traída de México por el capitán Julián Cortés (hoy en la clausura). También contribuyeron a la empresa artística algunos comerciantes vascos afincados en Cádiz, como Diego de Iparraguirre, que después financiará el convento de la misma orden en Medina Sidonia, fundado en 1687 (Jesús, José y María); o Juan de Manurga, que donó en 1675 el lienzo de la Inmaculada y pagó junto a Iparraguirre los azulejos de la torre<sup>64</sup>.

<sup>61</sup> Vid. DIAZ PADRÓN, M., «Tres pinturas...», *op. cit.*, p. 207. Estas obras han sido relacionadas con la escuela flamenca del siglo XVII por ANTÓN SOLÉ, P., *El Hospital de Mujeres*, Sevilla, 1998, pp. 30-31.

<sup>62</sup> Antonio de la Banda lo presentó como obra de escuela de Murillo. *Murillo y su escuela...*, *op. cit.*, p. 29, n. 31.

<sup>63</sup> ANGULO, D., *La pintura del siglo XVII*, *op. cit.*, p. 263; BANDA Y VARGAS, A. de la, *Murillo y su escuela*, *op. cit.*, pp. 19-20, n. 16. Del estilo del *Sacrificio de Isaac* de la Catedral sevillana, que ha sido catalogado por Valdívieso como obra próxima al estilo de Llano y Valdés. VALDIVIESO, E., *Catálogo...*, *op. cit.*, n. 295.

<sup>64</sup> Sobre la fundación de la casa ver BOHÓRQUEZ JIMÉNEZ, D., *La madre Antonia de Jesús*, Chiclana de la Frontera, 1987, pp. 115-160.



FIG. 1. *Cornelio Schut. Venerable Fernando Contreras. Catedral (Sevilla). H. 1682.*



Fig. 2. *Cornelio Schut. San Ignacio y san Antonio intercediendo por las Ánimas del Purgatorio. San Isidoro (Sevilla).*



FIG. 3. *Cornelio Schut. Inmaculada Concepción. San Isidoro (Sevilla).*



FIG. 4. *Cornelio Schut. Madre Gregoria de Santa Teresa. San José del Carmen (Sevilla).*



FIG. 6. Cornelio Schut. Nacimiento. *Basilica de la Purísima Concepción (Elorrio, Vizcaya). H. 1682. Fot. Párroco.*



FIG. 5. Cornelio Schut. Anunciación. *Basilica de la Purísima Concepción (Elorrio, Vizcaya). H. 1682. Fot. Párroco.*



FIG. 7. *Cornelio Schut. Inmaculada Concepción. Iglesia Parroquial de Antoñana (Álava). H. 1680.*



FIG. 8. ¿Cornelio Schut? Santos Modesto, Vito y Crescencia. *Catedral Vieja (Cádiz)*. 1664.



FIG. 9. *Cornelio Schut. San Firmo. Catedral Vieja (Cádiz). 1669.*



Fig. 10. *Cornelio Schut. Inmaculada Concepción. Iglesia de Jesús Nazareno (Chiclana de la Frontera). H. 1674.*