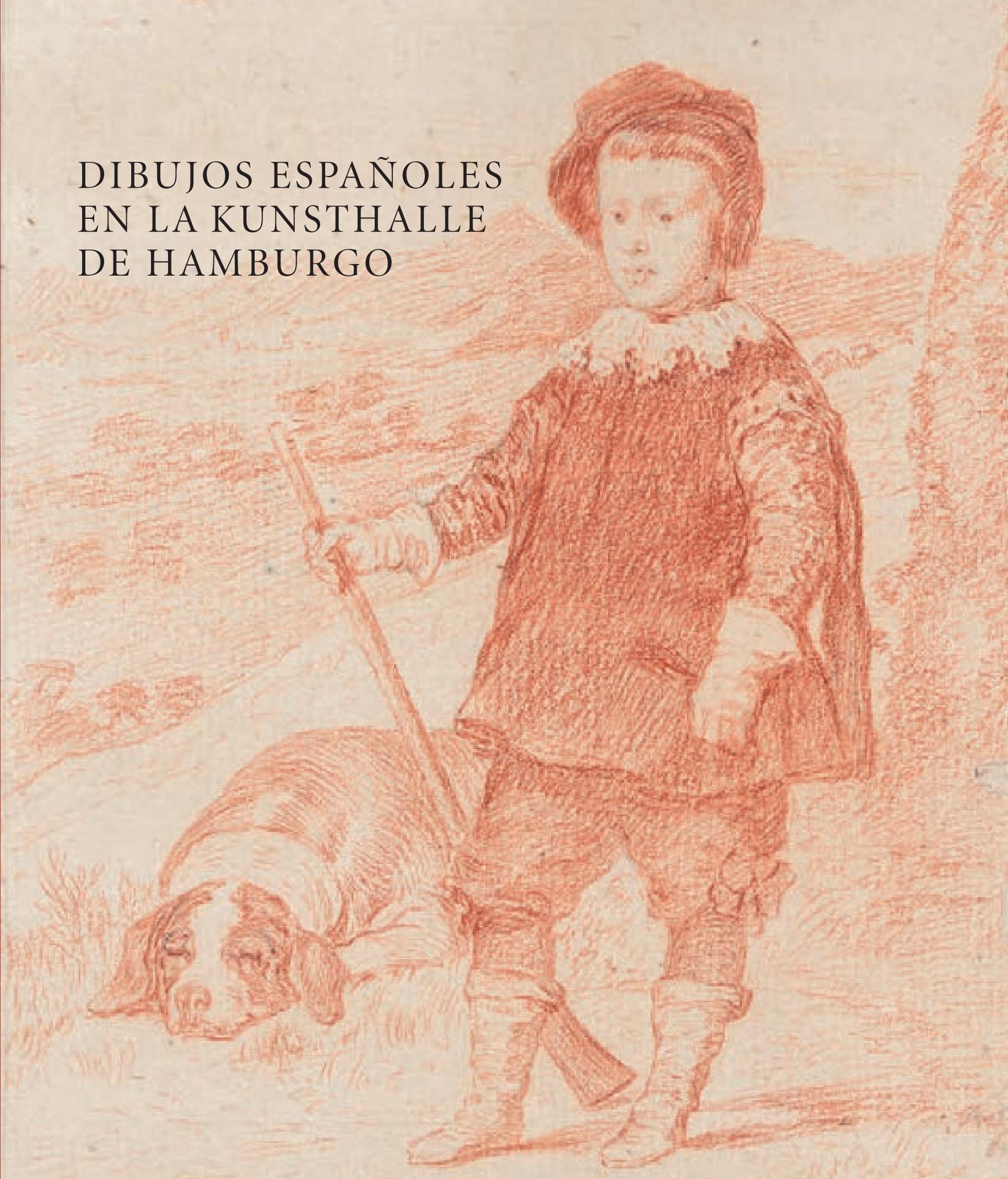


DIBUJOS ESPAÑOLES
EN LA KUNSTHALLE
DE HAMBURGO







Francisco de Goya
(atribuido)
*Vuelo de un globo
aerostático*, detalle,
h. 1792-94
Cat. 67

La colección de dibujos españoles del Kupferstichkabinett de la Hamburger Kunsthalle

Jens Hoffmann-Samland

El Kupferstichkabinett de la Hamburger Kunsthalle alberga una de las más importantes colecciones de dibujos españoles fuera de la península ibérica, junto a las de la Galleria degli Uffizi de Florencia, el Musée du Louvre de París, y el British Museum y la Courtauld Gallery de Londres. Esta circunstancia no deja de resultar sorprendente, pues Hamburgo es una ciudad hanseática de marcado carácter comercial y sin especiales vinculaciones con la España católica.

Cierto es que el comienzo de esta colección se encuentra en la antehistoria de la Hamburger Kunsthalle, ya que dos de sus dibujos¹ habían pasado a la propiedad de la ciudad de Hamburgo al llegar en 1856 a la que por entonces era la Städtische Gallerie, como parte de la generosa donación del comerciante de arte Georg Ernst Harzen (1790-1863). La donación imponía la obligación de erigir un “edificio de arte” adecuado para las obras, antes de poder presentarlas al público². Con la terminación del antiguo edificio de la Hamburger Kunsthalle y su inauguración en 1869 se pudo cumplir dicha condición, algo que, en cualquier caso, Harzen ya no pudo ver.

El Kupferstichkabinett debe la mayor parte de su colección a una sola adquisición, efectuada de forma un tanto casual por Alfred Lichtwark (1852-1914), que en 1886 fue nombrado oficialmente primer director de la Hamburger Kunsthalle³.

En 1891 Lichtwark estaba en Berlín cuando el anticuario y comerciante de arte Bernard Quaritch (1819-1899), oriundo de Turingia y establecido en Londres desde 1842, ofreció en venta al museo de Berlín una colección compuesta principalmente por dibujos españoles e italianos. Al principio no tuvo éxito en sus pretensiones. Había ofrecido allí la colección, quizá porque en ese momento era conservador del museo, y más tarde asistente del director, el especialista en arte español Valerian von Loga (1861-1918), quien cuatro años antes había comenzado además a trabajar como voluntario en el Kupferstichkabinett de Berlín⁴. Von Loga no tuvo que justificar el rechazo de la oferta, ya que el presupuesto del museo se había agotado con la compra de los 849 dibujos de Karl Blechen (1748-1840) de la colección del banquero Christian Wilhelm Brose (1781-1870), que aquel mismo año había adquirido Friedrich Lippmann, director por entonces del Kupferstichkabinett.

En 1890, antes de llegar Quaritch con las obras a Berlín, ya las había presentado a su clientela en su “Rough list” de diciembre, poco después de comprarlas. En la lista describe la colección del siguiente modo:

806. DIBUJOS ESPAÑOLES E ITALIANOS: Una espléndida colección de 225 dibujos originales de eminentes maestros de las escuelas española e italiana, incluidos ejemplares de los famosos artistas españoles A. Rossi, García, M. de Acosta, J. Ceán Bermúdez, Suárez, P. del Pozo, J. de Espinar, L. Quirós, M. de Luna, A. Forrado [por Torrado], J. Cortés, D. Martínez, P. D. Conejo [por Cornejo], De Rossi, J. A. Echeverría, Gálvez, Carnizero, F. Goya, M. Salvador, F. Bayen [por Bayeu], M. Maella, A. R. Mengs, C. de Forres [por Torres], Antolínez, Villavicencio, Vovadila, Nudo [por Mudo] Navarrete, F. de Herrera, J. de Valdés Leal, C. Scut, Zurbarán, J. del Castillo, Barela, Roelas, Pacheco (maestro de Velásquez), Velásquez, S. Martínez, A. del Castillo, L. de Vargas, Rivalta, J. Rivera (Spagnueletto), A. Cano, Murillo y sus diversos discípulos — Entre los dibujos de la escuela italiana hay ejemplos de F. Rizi, J. Estems, Le Potre, Filipart, Rubens, Rafaella, Lucas de Holanda, Pernicharo, S. Parenti, P. Orrente, M. de Vos, C. Maratti, V. Carducho, Rembrandt, Becerra, S. Della Bella, L. Da Vinci, Pollidoro, A. de Saxo Ferrato, F. Zucaro, Laguetto, Parmesano, A. Caracci, Titiano, Diego Velásquez [sic], etc. etc. todos bellamente montados sobre cartulina gruesa, con cantos dorados, guardados en 6 cajas de taflete rojo de tamaño gran atlas folio, y acompañados de una lista manuscrita de los contenidos encuadrada en rojo 180 00 [£ 180,-]⁵

Al año siguiente, en 1891, Quaritch precisó con más claridad su oferta en su catálogo de ventas, que incluía una “Lista detallada de los artistas españoles o extranjeros que trabajaron en España”:

Arte español

1115 LA COLECCIÓN DE DIBUJOS ECHEVERRÍA-WILLIAMS-COSENS, formada principalmente por obras de grandes maestros españoles, pero que incluye también algunas de famosos artistas extranjeros; 227 [sic; son sin embargo 225, como indicaba la lista del año anterior] obras montadas sobre 196 hojas de cartulina de un único tamaño, y guardadas en 6 grandes cajas de tamaño atlas folio con encuadernación en tafilete rojo; con un volumen en tamaño folio que contiene el listado original escrito por Echeverría hacia 1790 (que registra en ese año un total de 163 obras en la colección) 1530-1790 180 00 [£ 180,-]

Esta magnífica colección formaría un apropiado repertorio de ilustraciones a los *Annals of the Artists of Spain* de Stirling. Reúne bocetos a grafito, dibujos a lápiz y tinta china, diseños parcial o completamente coloreados, que cubren un periodo de más de dos siglos y medio. La mayor parte de ellos fueron reunidos (y descritos) hace más de cien años por José Atanasio Echeverría, un criollo mexicano que ostentó el título de pintor del Rey de España y que ejerció su oficio de pintor en Madrid hasta su vuelta a México a principios de este siglo, donde fue director de la Real Academia de Pintura. Su especialidad fue la Historia Natural, y acompañó a la Expedición Botánica en México, así como formó parte de la Comisión de Delimitación de la bahía de Nootka, en litigio entre Inglaterra y España. En Madrid mantuvo amistad con numerosos artistas y tuvo una oportunidad única, entre 1780 y 1790, de hacerse con muchos tesoros del arte español entonces no valorados.

Entre las obras de esta colección, hay dibujos de Alonso Berruguete, Gaspar Becerra, Luca Cambiaso (el Luchetto), Juan Fernández Navarrete (el Mudo), Francisco de Ribalta, Luis Vargas, Federigo Zuccaro, y del escultor Pompeyo Leoni, entre los del siglo XVI.—Del siglo XVII hay obras de mano de Carducho, Roelas, Francisco Herrera, Juan del Castillo, Pacheco, Rubens, Cornelis Schut, Velázquez, Francisco Rizi, Antonio Pereda, José Ribera (Spagnoletto), Zurbarán, Alonso Cano, Sebastián Martínez, Antonio del Castillo, Murillo y su escuela, Luca Giordano, Claudio Coello, Juan de Valdés Leal, Franc[isco] Antolínez Sarabia, Núñez Villavicencio y Clemente Torres. —Del siglo XVIII, y de los primeros años del XIX, es suficiente con nombrar sólo a Goya, que está bien representado con veinte dibujos, incluidas alguna de sus escenas de corridas de toros a sanguina. Entre las piezas de artistas no españoles, y que no trabajaron en España, hay dibujos de Caravaggio, Ugo da Carpi (según Rafael), Parmigianino, Martin de Vos, Sassoferrato, dos de escuela de Rafael y un bello Entierro atribuido (creo que erróneamente) a Lucas van Leyden.

LISTA DETALLADA DE LOS ARTISTAS. ESPAÑOLES O EXTRANJEROS QUE TRABAJARON EN ESPAÑA

| Número de dibujos | | Número de dibujos | |
|---------------------------------|----------------------|-----------------------------|---------------------|
| Antolínez Sarabia (F.) | 2 (uno firmado) | Cortés (Giuseppe) | 1 |
| Bayeu (Francisco) | 1 | Echeverría (J. A.) | 10 |
| Becerra (Gaspar) | 3 | Espinal (Juan de) | 2 |
| Berruguete (Alonso) | 1 | Fernández Navarrete el Mudo | 2 |
| Bovadilla (Gerónimo) | 2 (uno firmado) | Flipart (Karl J.) | 1 |
| Cambiaso (L.) el Luqueto | 1 | García () | 1 |
| Cano (Alonso) | 14 (cuatro firmados) | Gálvez (Pedro de) | 1 |
| Carducho (Vicencio) | 1 (firmado) | Giordano (Luca) | 2 |
| Carmona (Man. Salvador) | 1 | Goya y Lucientes (Fr.) | 20 (cinco firmados) |
| Castillo (Juan del) | 1 | Herrera (Francisco) | 9 |
| Castillo Saavedra (Antonio del) | 8 (seis firmados) | Leoni (Pompeyo) | 2 |
| Ceán Bermúdez | 1 | Luna (Miguel) | 1 |
| Coello (Claudio) | 1 | Martínez (Domingo) | 3 |
| Cornejo (Pedro Duque) | 1 | Martínez (Sebastián) | 1 (firmado) |

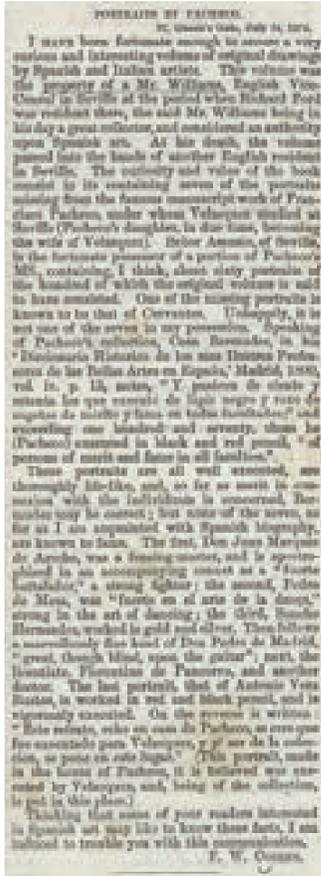
| | | | |
|--------------------------------------|-------------------|---------------------------------|--------------------|
| Mengs (Ant. Rafael) | 2 | Velázquez (Diego de) | 3 |
| Murillo (Bartolomé) y sus discípulos | 29 | Zuccaro (Federigo) | 2 (firmados) |
| (uno aparentemente firmado por él) | | Zurbarán (Francisco) | 10 |
| Núñez Villavicencio (Pedro) | 3 | | |
| Pacheco (Francisco) | 1 | | |
| Pernicharo (Pablo) | 1 | | |
| Pereda (Antonio) | 1 | | |
| Pozo (Pedro del) | 2 | EXTRANJEROS | |
| Porta (Domingo) | 1 | Bella (Stefano della) | 2 |
| Quirós (Lorenzo) | 1 | Caravaggio (Polidoro) | 1 |
| Ribalta (Francisco de) | 1 (firmado) | | (con un monograma) |
| Ribera (José) Spagnoletto | 2 | Carpi (Ugo da) | 1 |
| Rizi (Francisco) | 6 (tres firmados) | Estems (Juan de) | |
| Roelas (Juan de las) | 1 | (un alemán que murió en España) | 1 |
| Rossi (Andrés) | 9 | Lionardo da Vinci | |
| Salvador Maella (Mariano) | 2 | (atribución errónea) | 1 |
| Scut (Cornelis) | 8 (dos firmados) | Lucas van Leyden | |
| Sevilla, escuela de | 1 | (atribución quizá errónea) | 1 |
| Suárez de Orosco (Martín) | 2 | Maratti (Carlo) | 2 |
| Torrado (Antonio) | 1 | Parmigianino (Fr. Mazzuoli) | 1 |
| Torres (Clemente de) | 11 | Raphael, escuela de | 2 |
| Tovar (Alonso Miguel de) | 1 | Parenti (Stefano) | 1 |
| Valdés Leal (Juan de) | 12 | Rubens | 1 |
| Varela (Antonio) | 1 | Sassoferrato (G. B. Salvi) | 1 |
| Vargas (Luis de) | 1 | Vos (Martin de) | 1 ⁶ |

Alfred Lichtwark vio los dibujos y poco tiempo después se dirigió directamente a Quaritch en una carta fechada el 16 de junio de 1891:

Distinguido señor,
hace algún tiempo vi en casa del Sr. Lippmann, en Berlín, una colección de dibujos españoles. Dado que el Gabinete de Berlín no los pudo comprar y me gustaron mucho, se los he propuesto a nuestra comisión.
Hay una disposición muy favorable a su compra y se me ha encargado que le pregunte si el precio de £ 180 es el último. No dudo de que, mediante una deferencia por su parte, nuestra comisión se decidiría enseguida por comprarlos.
Siempre pagamos en el acto, aun cuando no disponemos de muchos medios.
Atentamente,
el director de la Kunsthalle, Prof. Dr. Lichtwark⁷

Un mes después, en una carta del 14 de julio de 1891, confirmó el éxito de sus esfuerzos financieros: “Los dibujos españoles han sido aceptados, el importe se le abonará de inmediato”⁸.

Con esta compra finalizó el interés y las preocupaciones de Lichtwark por el arte español⁹. Unos años después ya no recordaba con mucha claridad la calidad de la extraordinaria colección, que hoy comprende más de doscientas hojas. Cuando August L. Mayer le preguntó si en los fondos de Hamburgo había dibujos que él pudiera incluir en una publicación que tenía prevista de “150 dibujos españoles”¹⁰, “una persona, no especialmente preocupada por la colección de dibujos de su institución [el propio Lichtwark], le respondió que allí no había prácticamente



Frederick William Cosens, nota en *The Athenaeum. Journal of Literature, Science, the Fine Arts, Music and the Drama*, 27 de julio de 1874
Hamburgo, Hamburger Kunsthalle, Kupferstichkabinett

nada de importancia”¹¹. En consecuencia, los dibujos permanecieron largo tiempo sin ser vistos, hasta 1931, cuando el museo celebró una pequeña muestra, a la que nos referiremos más adelante. En lo sucesivo, las compras selectivas de dibujos españoles fueron tan escasas como las exposiciones. Las pocas hojas que llegaron después a la colección eran parte de alguna compra de un conjunto de obras¹² o parte de donaciones¹³.

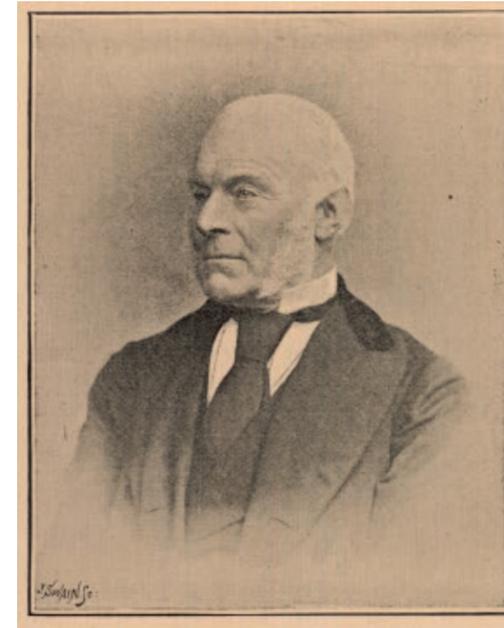
Bernard Quaritch había adquirido la colección de dibujos por ciento treinta libras en Londres¹⁴ en 1890, en la subasta que en su sede londinense hizo Sotheby’s de los bienes de Frederick William Cosens (1819-1889). Desde el 11 de noviembre, y durante once días sucesivos, se subastó un conjunto de casi cinco mil lotes, por los que se recaudó un total de cinco mil doscientas libras. En la subasta estaban incluidas, entre otras, obras de “Goya y Lucientes, (F.) ‘Caprichos,’ with etchings and two original drawings, the copy presented by the Duc de Frias to Mr. G. A. Sala, £ 19. [...] W. Hazlitt’s works, mostly first editions, twenty-two volumes, £ 16.”; muchas primeras ediciones de Shakespeare y, especialmente relevante para nosotros, “A collection of Spanish and Italian drawings, mounted, £ 130”, según se recoge en una fuente contemporánea donde también se menciona el precio por el que Cosens compró esta colección en su momento: “This set cost Mr. Cosens less than £ 70 when he purchased it from a dealer”¹⁵.

Frederick William Cosens, nacido el mismo día que Bernard Quaritch (el 23 de abril de 1819), murió el 10 de diciembre de 1889. Al fallecer prematuramente su padre, su madre se trasladó con sus tres hijos de West-Sussex a Londres. Poco después Frederick fue enviado a un colegio en Escocia¹⁶. Cuatro años más tarde, en 1836, comenzó su carrera como comerciante de *sherry* con “Messrs. Pinto, Perez, and Co.,” con quienes trabajó hasta 1845¹⁷. En 1848 se independizó en Jerez como “F. G. Cosens”, colaboró con “Larios Hermanos” y en 1861 ya era un importante exportador vinícola en el Puerto de Santa María¹⁸. Un año después se fusionó con la empresa John da Silva, surgiendo así “Silva & Cosens”. Junto a su muy exitosa actividad como importador de vinos¹⁹, su interés se dirigía sobre todo a la literatura, tanto inglesa como española. Escribió sobre Shakespeare, tradujo a Lope de Vega y también publicó sobre el *sherry*²⁰. Además, fue “académico correspondiente” de la Real Academia de la Historia y de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando²¹, condecorado con la orden de Carlos III y, junto a sir William Stirling Maxwell (1818-1878), nombrado miembro de la Sociedad de Bibliófilos Andaluces, fundada en 1869²². En consecuencia, el principal interés de su actividad como coleccionista correspondió a la literatura, aunque también poseía una buena colección de pinturas de artistas modernos²³.

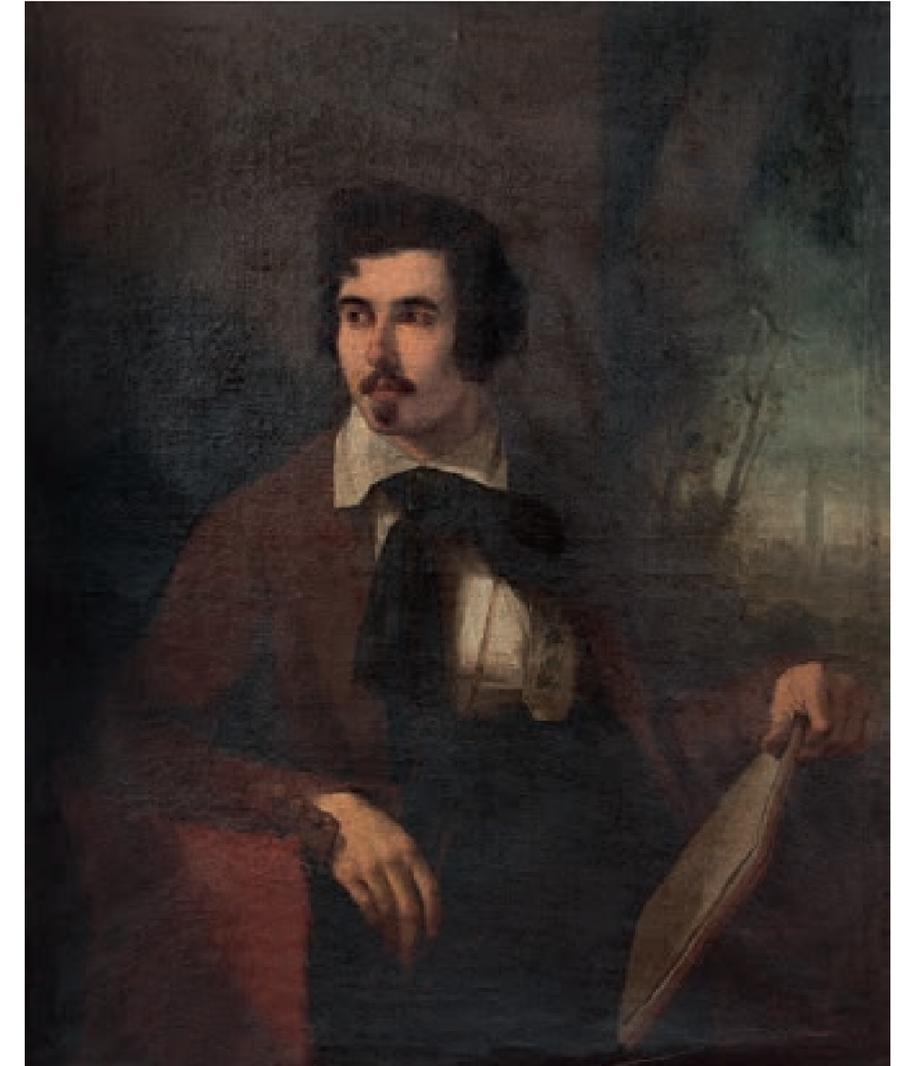
El 27 de julio de 1874, Frederick William Cosens informó en *The Athenaeum. Journal of Literature, Science, the Fine Arts, Music and the Drama*²⁴ sobre su afortunada adquisición de un “curioso e interesante volumen de dibujos españoles e italianos”, que, “en la época en que estuvo Richard Ford en Sevilla”, se hallaba en poder del por entonces vicecónsul británico de la ciudad, Julian Benjamin Williams, y que, tras la muerte de este, pasó a manos de otro residente inglés de la ciudad²⁵. Cosens dedica el resto del artículo a los siete dibujos de Francisco Pacheco (1564-1644) que formaban parte del volumen y que habían sido separados del “Libro de descripción de verdaderos retratos de ilustres y memorables varones”²⁶, y que unos años después, en 1879, regalaría al rey Alfonso XII²⁷. Este hecho pone de manifiesto el alto nivel que había alcanzado la colección.

Junto a este conjunto de dibujos iba un registro manuscrito por José Atanasio Echeverría (1773/74-h. 1819) y que se creía perdido desde hacía tiempo²⁸. En él se consignan dibujos de Pacheco bajo los números 72 a 79, figurando dos de ellos, de todos modos, como obras de Velázquez: “74. De los principios de Velasquez” y “79. Este retrato aunque hecho en casa de Pacheco, se cree generalmente que lo hizo Velasquez de orden de su maestro”. Esta referencia aparece igualmente al verso del retrato de “Antonio Vera Bustos”, que hoy se conserva con las otras seis hojas en la Real Biblioteca de Madrid²⁹. Allí se reencuadernaron los dibujos en una secuencia diferente, pero se conservaron los antiguos paspartús. Estos, rígidos, de color beige y provistos de corte dorado, son iguales a los que tenían los restantes dibujos de la colección cuando llegaron al Kupferstichkabinett de la Hamburger Kunsthalle. Así pues, Cosens adquirió en 1874 el volumen con los dibujos pegados³⁰, los desprendió, hizo confeccionar los paspartús beige con el corte dorado, volvió a montar los dibujos y los guardó en seis cajas de tafilete rojo de tamaño gran atlas folio, de las que después sacó los siete pachecos para regalárselos a Alfonso XII en 1879.

En su artículo Frederick William Cosens hizo mención de “Julian Benjamin Williams”, a quien había pertenecido el volumen hasta su muerte, pero respecto a su anterior propietario se mostró más reservado y habló con prudencia de “another English resident in Seville”. El 15 de agosto de 1874 apareció en la *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos* una breve nota, redactada por Pascual de Gayangos (1809-1897), en la que se comunicaba que hacía poco habían sido adquiridos por “Federico Guillermo Cosens”, en Christie & Manson, de Londres, siete retratos de Pacheco al precio de sesenta libras. Un tal “Sr. Wetherell”, que los hizo fotografiar, los vendió junto a un “álbum



J. Swain, *F. W. Cosens, Esq., Lewes*, en W. Banks, *F. W. Cosens, Lewes*, W. E. Baxter, 1890. Madrid, Biblioteca Nacional de España, G 16713



José Domínguez Bécquer, *Retrato de Julian Williams*, 1838 Óleo sobre lienzo, 110 x 88 cm Sevilla, colección particular

Juan de Juanes (taller)

Lamentación con san Juan Evangelista, 1540-54

Pluma, pincel y aguada, tinta parda, y trazos de sanguina (en la variante de la posición del brazo derecho de Cristo); sobre papel verjurado blanco grisáceo, 182 x 304 mm
Inscrito en el centro, con la misma pluma: “Dios mio y Señor mio y todo bien mio”; abajo a la izquierda, por una mano posterior, a lápiz, apenas legible: “Juan [de] Ju [...]”

CAT. 98 [INV. 38488]

Bibliografía: Mayer 1920, p. 130

Este dibujo, que representa la escena del lamento de las Marías (la Virgen María, María Magdalena, María de Cleofás y María Salomé) y san Juan Evangelista inscrita en un luneto, parece un estudio de composición temprano para un relieve, sin llegar a ser un dibujo preliminar elaborado. Las figuras de los dolientes están dispuestas en torno al cuerpo de Cristo, ajustadas al arco de enmarque. Primero se encajó su contorno con un pincel fino y trazos cortos y se aplicó una aguada ligera a las zonas más oscuras. Con unas pinceladas más gruesas e intensas, de gran soltura, se definieron después los contornos y pliegues individuales, se retocaron los perfiles y con unos pocos rayados regulares se marcaron las partes más oscuras. La postura postrada de todos los presentes, semejante a la de Cristo, refuerza la imagen de dolor compartido. En ademán protector, san Juan rodea con su brazo derecho a la Virgen, quien a su vez tiene a Cristo en el regazo y apoya su mano derecha en el hombro de su hijo, mientras con la izquierda entrega la corona de espinas a la Magdalena. Por debajo del hombro derecho de Cristo se esbozó a sanguina una segunda postura para su brazo derecho, que hace su cuerpo algo más compacto y refuerza la vertical de unión con la Virgen María, pero que a su vez dejaba el espacio de la izquierda quizás demasiado vacío.

Mayer ya dudaba de la atribución a Alonso Berruguete (1480-1561) con la que llegó el dibujo al museo¹. De hecho, este no tiene nada que ver con las figuras más alargadas y de contornos más bien blandos de Berruguete.

La hoja concuerda mucho más con las obras de la familia de artistas Macip (también conocida como Masip o Maçip) de la que formaba parte Juan de Juanes, cuyo nombre de nacimiento era Vicente Juan Macip. El cuerpo de Cristo se encuentra, invertido especularmente y con pocas variaciones, en una obra de Juan de Juanes, en concreto en su *Lamentación*, de hacia 1540². La comparación entre esta obra y el dibujo que comentamos demuestra que las piernas y la cabeza de Cristo, así como la forma partida de la barba, se atienen con mucha fidelidad al dibujo. En la *Piedad* que pintó para la parroquia de San Nicolás de Valencia ya se adopta casi completa la figura de Cristo, si bien lo singular en este caso es que su



Juan de Juanes, *Lamentación*, h. 1540 Óleo sobre tabla, 32,5 x 48 cm Valencia, Museo de Bellas Artes

brazo derecho fue transferido a la pintura tal como aparecía a sanguina en el dibujo³. Por lo demás, el tipo de figuras de las plañideras y su expresión concuerdan.

Juanes se había formado con su padre Juan Vicente Macip (1475-1545) y empezó a trabajar pronto en su taller. En la obra del padre ya se encuentra una manera semejante de representar el cuerpo de Cristo⁴, que puede seguirse en los sucesores de Juan de Juanes, como por ejemplo en el *Descendimiento* de su hijo, Vicente Joanes (también Vicente Macip Comes, h. 1555-h. 1621)⁵. Lamentablemente, no puede establecerse ninguna relación estrecha con los dibujos conocidos de los Macip, que son dibujos preliminares muy elaborados⁶. En cambio, en un dibujo para la *Última Cena* de Vicente Joanes⁷ se puede reconocer una inscripción a lápiz, que es muy parecida a la de la hoja de Hamburgo, siendo la “J” de “Juanes” incluso idéntica. Esto podría indicar que ambos dibujos se encontraban desde un momento temprano en la misma colección y afianza la vinculación de la hoja de Hamburgo al taller de los Macip⁸.

- Mayer 1920, p. 130.
- Valencia, Museo de Bellas Artes. Pintada hacia 1540 para la Cartuja de Valldecrist (Altura, Castellón). En 1554 se data el *Entierro de Cristo* de la predela del retablo de *Santa Bárbara y san Antón* del templo arciprestal de Onda (Castellón), también con una figura de Cristo muy parecida y con personajes asistentes en posición análoga; véase Albi 1979, vol. II, p. 104, vol. III, lám. CLII.
- Véase Albi 1979, vol. III, lám. XLVII y Benito Doménech 1993, pp. 20-21, fig. 21. Albi discute además que hubiera una estrecha colaboración del Macip mayor con su hijo y atribuye la *Piedad* al padre, véase Albi 1979, vol. I, pp. 181-89, especialmente p. 184.
- Véase la *Piedad* de Vicente Macip de la predela del retablo de *San Vicente Ferrer* (Museo de la Catedral de Segorbe; Albi 1979, vol. III, lám. XIII) y la del retablo mayor de la catedral de Segorbe (Albi 1979, vol. III, lám. XVIII); asimismo la *Lamentación* de Castres, Musée de Castres, 79 x 65 cm, inv. 99-1-1. En 1988 Benito Doménech prolongó la línea de dependencia de la serie de representaciones de la *Piedad* de Macip, ya constatada por Albi en 1979, vol. I, p. 55, desde Sebastiano del Piombo (h. 1485/86-1547) hasta Anton Raphael Mengs (1728-1779), véase Benito Doménech 1988, especialmente p. 13, fig 12.
- Óleo sobre tabla, 108 x 98 cm, Madrid, Museo Nacional del Prado, P 850; véase Albi 1979, vol. II, pp. 448-49; vol. III, lám. CCXLV.
- En cambio hay semejanzas con un dibujo del Museo Nacional del Prado (D 6246) atribuido a la “Escuela valenciana”. El uso paralelo de —esencialmente— dos pinceles, la ponderación de la aguada, los rayados, los perfiles (además del dibujo de los ojos, narices, bocas e incluso las manos), así como los acentos parciales más oscuros, son muy similares en ambas hojas.
- Pluma, aguada, 200 x 420 mm, Sotheby’s Londres, 18 de abril de 1996, lote 81, dibujo preliminar para la pintura del Museo de Bellas Artes de Valencia.
- Cabría pensar incluso que en el signo de abajo a la derecha, tras la inscripción, podría verse un enlace de las letras “J” (de Juan) y “V” (de Vicente), que, en cualquier caso, podrían asignarse a los tres artistas.



Jens Hoffmann-Samland

Alonso Cano

Granada, 1601-1667

Proyecto para un altar con la figura de san Diego de Alcalá, 1630-35 o 1652-57

Pluma, tintas parda y negra, y aguada parda; papel verjurado agarbanzado, 269 x 197 mm
Inscrito en el vano principal del retablo, a tinta parda a pluma, arriba: "Alonso Cano 80.^o"; y abajo, en el ángulo inferior izquierdo, firmado (?): "Alonso Cano / 40 R^o / 15 r^o"; en esta se distingue una "n" minúscula en el interior de la "C" mayúscula de "Cano", quizá correspondiente a una inscripción previa posteriormente tapada

CAT. 6 [INV. 38498]

Bibliografía: Mayer 1918, p. 116; Wethey 1952, n.º XXXVI, fig. 28, p. 227; Wethey 1955, p. 101, fig. 11; Stubbe (dir.) 1966, p. 10, n.º 42; Wethey 1983, n.º D.50; Véliz 2001, p. 208, n.º 96; Véliz 2009, p. 24, n.º 2; Véliz 2011, pp. 472-73, n.º 111

Este proyecto muestra el segmento superior derecho de un altar mayor, rematado en arco de medio punto y que Alonso Cano trazó de forma similar al de una de sus primeras obras de importancia, el altar mayor de la parroquia de Nuestra Señora de la Oliva de Lebrija, encargo que le transfirió en 1629 su padre, Miguel Cano.

El cuerpo central, que queda libre para alojar una pintura o escultura, está flanqueado por una columna con capitel compuesto. En esta se apoya un frontón curvo partido, en cuyo centro hay un querubín con guirnalda, que sujeta un escudo. En la calle lateral del retablo, un nicho menor ofrece sitio para otra pintura. A su vez, antepuestos a una gran voluta, este nicho está coronado por elementos con hojas, frutos y cabezas de querubines. A la derecha se ve una escultura de san Diego de Alcalá, que por su tamaño podría caber en el nicho. Aunque Cano pudo tomar como referente el *Altar de Santa Catalina* (inv. 38497, cat. 9), y a pesar de que a aquel lo dotó de muchos más elementos arquitectónicos, este proyecto resulta más armonioso y unitario.

La hoja se dibujó con tinta parda en dos tonos y algunas de las zonas más oscuras se retocaron con tinta negra, como la espalda de san Diego de Alcalá y la zona junto a la pierna del querubín con trompeta, situado arriba a la izquierda. Una delicada aguada crea la adecuada iluminación que incide por la izquierda.



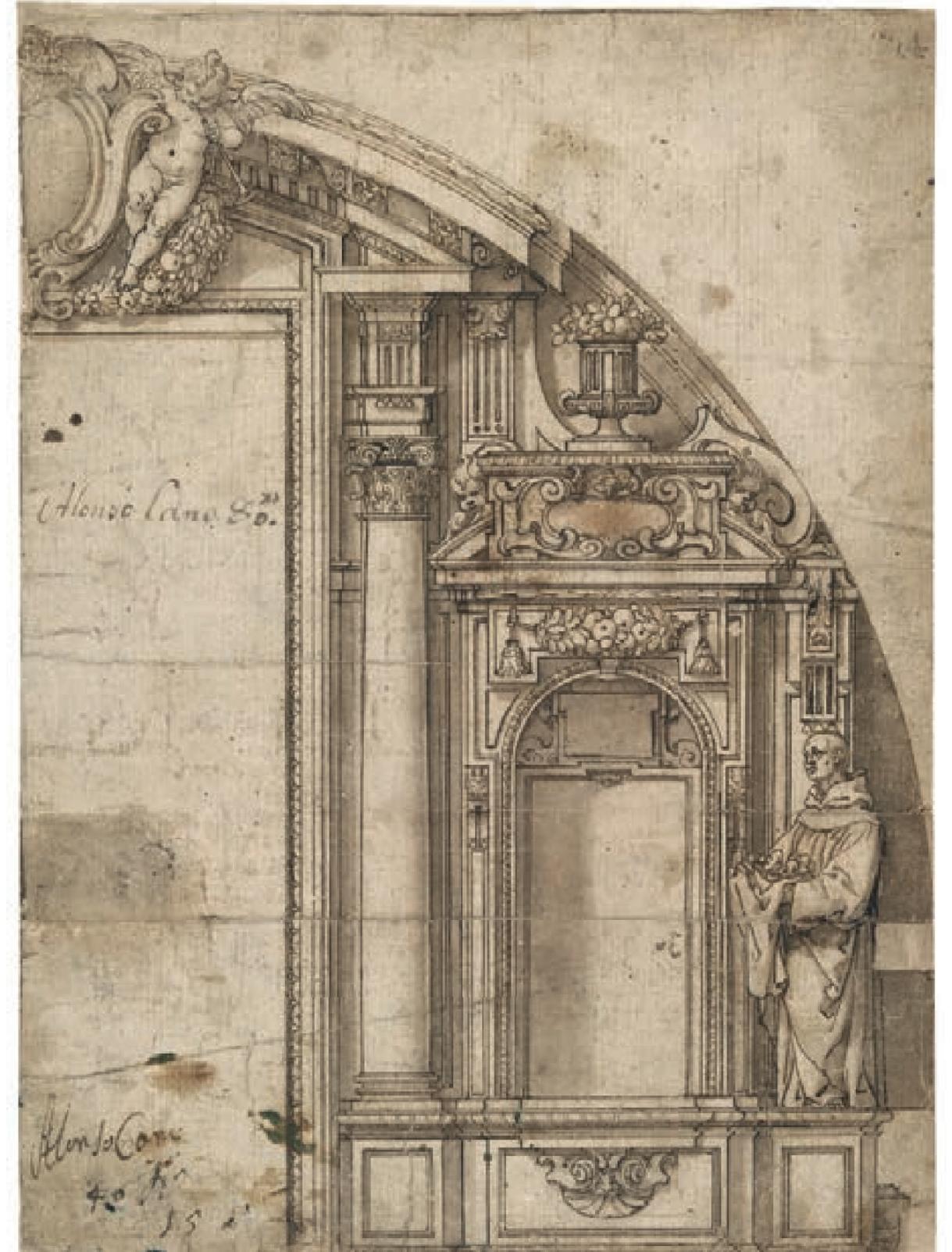
Alonso Cano, retablo del altar mayor de la parroquia de Nuestra Señora de la Oliva de Lebrija (Sevilla), 1629

Wethey suponía que Cano podría haber hecho el proyecto para la iglesia del convento franciscano de San Antonio y San Diego de Granada y, ajustándose al encargo, dató la hoja en 1652-57¹. También apoyaría esta datación la presencia de la escultura de san Diego de Alcalá. Sin embargo, por su proximidad al dibujo de Cano anteriormente mencionado, Zahira Véliz defendió una datación anterior a 1630-35², lo que parece más verosímil, debido a que la aguada es muy cuidadosa y correcta. En posteriores proyectos, Cano maneja la aguada con mucha más soltura.

En el inventario de Echeverría este dibujo se correspondería probablemente al registrado con el número 92, dado que la anotación indica la formación del autor que refleja la hoja: "Del mismo Cano, que también fue Escultor y Arquitecto".

Jens Hoffmann-Samland

1. Wethey 1955, p. 101.
2. Véliz 2011, p. 472.



Alonso Cano (atribuido)

Granada, 1601-1667

Proyecto de decoración festiva, con volutas ornamentales coronadas por la figura de la Fama, 1649 (?)

Pluma, tinta parda, y aguada de tinta parda, aguada parda y amarilla, encima acuarela en azul, amarillo y rojo; papel verjurado ahuesado, 277 x 180 mm

Inscrito, en el centro abajo, a pluma con tinta parda: “Alonso Cano / inv”;

corrección en el interior del marco situado en la parte inferior (sobre la inscripción)

CAT. 16 [INV. 38502]

Bibliografía: Mayer 1918, p. 116; Wethey 1952, p. 233; Stubbe (dir.) 1966, n.º 47

Este proyecto para una decoración presidida o coronada por la Fama, pertenece seguramente a uno de los diseños de las arquitecturas efímeras que se erigían para fiestas o para entradas solemnes a la ciudad de personajes de la realeza. En 1649 Alonso Cano también colaboró en una de esas decoraciones, en concreto, la destinada a la entrada de la reina Mariana de Austria, segunda esposa de Felipe IV.

Como dibujo a pluma con aguada, responde a la técnica preferentemente usada por Cano; la figura de la Fama se asemeja a la de otros conocidos dibujos del artista no sólo en su movimiento, sino también en su forma y en la textura de las plumas de las alas¹. Lo mismo cabe decir de las formas ornamentales de las volutas y del marco rectangular². Aún así, los investigadores consideran la autoría desde diferentes perspectivas: Wethey vio en él un trabajo de un seguidor de Cano y Véliz no lo recogió en su catálogo de dibujos del artista, donde solamente se incluyen los seguros. Mayer, en cambio, lo consideró una obra de su propia mano y con firma autógrafa, en lo que le siguió Pérez Sánchez en el catálogo de la exposición de Hamburgo de 1966³. Podrían apoyar la certeza de este supuesto la rúbrica, trazada con seguridad, y el “inu[enit]”. De todas maneras, el tema de las inscripciones en los dibujos de Cano no está todavía suficientemente estudiado, tal y como reconoce Zahira Véliz en su reciente catálogo razonado de dibujos del artista⁴. En esa publicación puede apreciarse la enorme variedad de inscripciones y firmas, lo que hace pensar que muchas de ellas sean apócrifas y añadidas con posterioridad.

Teniendo en cuenta lo anterior y el hecho de que la grafía de esta inscripción no se parece a la de ningún otro dibujo seguro de Cano, parece más prudente considerarlo como atribuido al artista.

Jens Hoffmann-Samland

1. Véase Véliz 2011, p. 159, n.º 2 (*El sacrificio de Isaac*, Madrid, Museo Nacional del Prado, D 47, donde se trabajó con correcciones pegadas; a un proceso parecido puede deberse el “daño” en la zona inferior del marco de la hoja de Hamburgo); p. 343, n.º 66 (*Aparición de un ángel a santo Domingo*, París, colección privada); p. 385, n.º 79 (*Ángel volando con la trompeta del Juicio Final*, Madrid, Museo Nacional del Prado, D 69 —según Wethey, de Bocanegra—); p. 391, n.º 81 (*Coronación de un poeta soldado*, Madrid, Museo Nacional del Prado, D 78); para los “trucos artísticos”, por ejemplo p. 271, n.º 41 (*San Miguel arcángel*, Florencia, Galleria degli Uffizi, Gabinetto disegni e stampe, inv. 10259). Aparte de esto, la cabeza de la Fama muestra un sorprendente parecido con la de la figura tocando una trompeta que aparece en el dibujo de *Tres músicos* de Rafael (pluma, 232 x 85 mm, Ashmolean Museum Oxford, inv. P II 525, véase Knab, Mitsch y Oberhuber 1983, p. 572 y fig. 175).
2. Véase Véliz 2011, p. 487, n.º 117 (*Ménsula decorativa foliada*, Madrid, Biblioteca Nacional, inv. AB878a) y p. 489, n.º 118 (*Repisas y ménsulas sostenidas por ángeles*, Madrid, Biblioteca Nacional, inv. AB879); así como p. 493, n.º 120 (*Diseño para el retablo de san Diego de Alcalá*, Nueva York, Morgan Library & Museum, inv. 1986.46/B3R3401).
3. Stubbe (dir.) 1966. En una conversación personal de marzo de 2013, Benito Navarrete Prieto confirmó amablemente su convicción acerca de la autoría de Cano para esta hoja.
4. Véliz 2011, pp. 555-62.



Bartolomé Esteban Murillo

Sevilla, 1617-1682

Asunción de la Virgen, h. 1665-68

Lápiz negro blando, pluma y aguada castaña clara y toques de aguada gris para la terminación; papel holandés verjurado, blanco agrisado, con filigrana “VI”, 216 x 198 mm
En el centro del margen inferior, en ligera diagonal ascendente, a pluma con la misma tinta gris del dibujo, firma autógrafa del artista: “Bartolome Murillo fac”

CAT. 112 [inv. 38570]

Procedencia: B. Quaritch, Ltd., Londres (desde noviembre de 1890 a julio de 1891); adquirido por la Kunsthalle de Hamburgo (14 de julio de 1891)

Bibliografía: Mayer 1918, p. 112; Mayer 1934, pp. 14-18; Gradmann 1939, n.º 15; Gómez Sicre 1949; Angulo Íñiguez 1962, pp. 234-36; Stubbe (dir.) 1966, p. 22, n.º 164, l. 46; Richards 1968, p. 238; Pérez Sánchez 1970a, p. 85; Brown 1976, pp. 112-13, n.º 34; Pérez Sánchez (dir.) 1980, p. 88, n.º 178; Angulo Íñiguez 1981, vol. II, p. 392; Mena Marqués 1982, pp. 268-69, n.º D7; Ressort 1983, p. 40; Pérez Sánchez 1986, p. 283; Pérez Sánchez (dir.) 1995, pp. 35, 208-9, n.º 87; Cherry 2002, p. 194, notas 75, 88; Brown 2012, pp. 118-19, n.º 33; Mena Marqués 2014, n.º 44

Asunción de la Virgen, h. 1665-68

El dibujo es uno de los más alabados de Murillo por lo espectacular del mismo en esa libre y expresiva utilización del lápiz negro y de las aguadas transparentes, así como por los vibrantes trazos de la pluma para definir las formas de las figuras y de los ropajes. Mayer (1918) lo dio a conocer y Brown (1976, 2012) lo relacionó con el registrado en la venta de 1840 en Christie’s, Londres, de la colección del barón de St. Helens, embajador británico en España a fines del siglo xviii que reunió una importante colección de dibujos de Murillo. Sin embargo, la descripción del dibujo en esa venta, “The Assumption of the Virgin, with Angels, in pen; a sketch on the reverse”, no concuerda con la técnica de este otro, más compleja por la utilización de las aguadas y por no presentar ningún apunte en su reverso (Mena Marqués 2014). Mayer (1934) y Pérez Sánchez (1970) lo consideraron preparatorio para el lienzo de la *Asunción de la Virgen* del Museo Estatal del Hermitage, en San Petersburgo (inv. GE 387), única versión conocida de este asunto de mano de Murillo y fechada en el último decenio de la actividad del artista. Brown (1976, 2012) y Angulo (1981) no lo creyeron para esa pintura por las profundas diferencias compositivas, de las que la más notable es su formato vertical, característico de los cuadros de altar, a diferencia del cuadrado del dibujo, que pudo ser para la coronación de un retablo. También es muy distinta la posición de la Virgen en el lienzo ruso, en pie y apoyando sólo su rodilla izquierda sobre las nubes, mientras que el cuerpo y también la cabeza se giran hacia la izquierda del cuadro. En cambio, en el dibujo, está de frente y con los brazos abiertos y elevados, arrodillada con ambas piernas sobre las nubes y con el torso y la cabeza girados hacia la derecha.

Existió otra pintura de esta iconografía, ahora perdida, pintada sobre piedra y registrada en el inventario de la colección del canónigo don Justino de Neve, patrono y amigo de Murillo, cuya fecha pudo corresponder a los años centrales del decenio de 1660, cuando el artista trabajó en diversos encargos de importancia para aquel¹. Es posible que el dibujo de Hamburgo hubiera sido preparatorio para esta composición perdida, ya que las características técnicas del mismo así como el modo de resolver algunos detalles anatómicos, como las abreviaciones para los rasgos faciales o para los brazos de los angelitos se corresponden con dibujos del artista de en torno a 1665. Por otra parte, existe un apunte a pluma en el British Museum de Londres (inv. 1895, 0915.888), ahora inventariado como anónimo y anteriormente atribuido a Murillo, de una *Asunción de la Virgen* idéntica, salvo por el giro contrario de la cabeza, a la del dibujo aquí estudiado.

Es posible que ese apunte hubiera sido copia de un primer esbozo a pluma de Murillo para la misma composición del dibujo de Hamburgo y tal vez para esa *Asunción* perdida que fue de Justino de Neve. En la parte baja del dibujo inglés hay, además, dos angelitos volando con una filacteria, que repiten los que aparecen en la parte superior del dibujo de Murillo de la *Natividad* en el Metropolitan Museum de Nueva York (inv. 1995.375), composición con ligeras variantes con respecto a la *Natividad* sobre obsidiana con la que se relaciona, conservada en el Museum of Fine Arts de Houston (inv. 94.1143) y fechada entre 1665 y 1670. Esa *Natividad* formaba un conjunto con otros dos cuadritos sobre el mismo material registrados también en el inventario de Justino de Neve², *Oración en el huerto* y *Cristo atado a la columna con san Pedro*, a los que se añadía la *Asunción* sobre piedra, adquirida en 1685 después de la muerte del canónigo, por el cirujano sevillano Juan Salvador Navarro. El dibujo del British Museum, copia de la versión de Murillo para una *Asunción* distinta a la del Hermitage y tal vez la que fue de Justino de Neve, y de la *Natividad* de ese mismo conjunto, parece indicar que ambas escenas estaban en proceso de elaboración cuando el copista tuvo acceso a los dibujos preparatorios de Murillo. La idea del dibujo de Hamburgo, por otra parte, parece corresponder a la de un cuadro de formato distinto y de menor tamaño que un cuadro de altar, como tuvo que haber sido la composición sobre piedra de Neve, con ese grupo de la Virgen y los angelitos que flotan en un amplio espacio vacío y luminoso, que contrastaría con los fondos oscuros de las tres escenas sobre obsidiana de mayor dramatismo.

Manuela B. Mena Marqués



- Jordan 2002, pp. 71 y 196, nota 62.
- Finaldi (dir.) 2012, pp. 130-35, n.º 13 a 15.

Mariano Salvador Maella

Valencia, 1739-Madrid, 1819

Estudio de dos querubines, 1773

Lápiz negro; papel azul, mancha de aceite, 273 x 244 mm

CAT. 100 [INV. 38565]

Bibliografía: Stubbe (dir.) 1966, n.º 154; Alcolea Gil 1967, p. 24; Mano 2011, pp. 464-65, n.º V 54

Mariano Salvador Maella llegó en 1750 a Madrid, donde en un principio estudió con Felipe de Castro (h. 1711-1775) y después, en la recién fundada Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, con Antonio González Velázquez (1723-1794). Tras una larga estancia en Roma, de 1757 a 1765, halló en Madrid el apoyo de Anton Raphael Mengs (1728-1779), a través del cual obtuvo varios encargos para Carlos III. Antes de que fuera nombrado pintor de cámara en 1774, pintó al fresco algunas estancias en el palacio real del Pardo. Esta hoja de Hamburgo sirvió de estudio preparatorio para uno de esos frescos¹.

A diferencia de la relación que guarda el proyecto completo con la versión acabada, que sufrió claras modificaciones, los dos querubines del presente dibujo, representados ya a un tamaño llamativamente grande (preparatorios, por tanto, de una pintura), son un preciso estudio preliminar para los angelitos del borde derecho de la representación de *La diosa Palas Atenea triunfa sobre el vicio*. Junto a cambios muy leves, como el brazo derecho del querubín de la izquierda, más ceñido a la cabeza, o el cabello del de la derecha, en el fresco sólo cambiaron la forma de las alas y los ropajes flotantes.

De magnífica presentación y efecto ligero, en este dibujo se encajó primero el contorno, se añadieron las sombras, más bien planas y con pocos rayados, y finalmente se marcaron algunos puntos señalados con un trazo más firme. José de la Mano supuso que el dibujo, creado aún bajo la dirección de Mengs, hubo de tener algunos realces en blanco, que se perdieron por rozaduras, algo que es muy posible².

Jens Hoffmann-Samland



1. Mano 2011, p. 464.

2. *Ibid.*

Dibujos anteriormente atribuidos a artistas españoles



206

Anónimo italiano (?), segunda mitad del siglo XVI

206. *Hombre desnudo de espaldas con antorcha en la mano derecha (¿Prometeo?)*

Pluma, tinta parda, sobre dibujos preliminares a lápiz y sanguina; papel verjurado blanco grisáceo, 222 x 143 mm

Verso, invertido: elipses y fragmentos de textos

INV. 1958/90

Procedencia: colección Meller, París (?); librero y anticuario Heinrich Vetter, Múnich; adquirido en 1958 por la Kunsthalle de Hamburgo

Bibliografía: Krafft, Leppien, Conradt *et al.* 1964, n.º 300; Stubbe (dir.) 1966, p. 24

No cabe mantener la antigua atribución a Francisco Pacheco (1564-1644), ya que no hay ninguna obra suya comparable. La atribución se basaba en la inscripción “Don Fran.^{co} Pacheco 1568” que figura en una hoja, al parecer procedente de la misma mano, que se conserva en la Albertina de Viena y está atribuida a Francesco “Pacecco” di Rosa (1607-1656)¹. La hoja de Viena muestra dos figuras de pie, de las cuales la de la derecha es un boceto según la figura de un esclavo de Miguel Ángel. En cualquier caso, la datación de la hoja de Viena (1568) no puede concordar con ninguno de los dos artistas citados.

Según el informe de adquisición de Wolf Stubbe, la hoja de Hamburgo, igual que la inv. 1957/238 (cat. 196), procede de la colección del profesor Simon Meller de París² y, según el registro de inventario, fue adquirida con fondos de la fundación Campe, por cuatrocientos cincuenta marcos, al librero y anticuario Heinrich Vetter en Múnich³. Stubbe la relacionó con la hoja de Viena, siguió la opinión de Mayer y la atribuyó al periodo juvenil de Pacheco⁴. Jonathan Brown, en cambio, propuso a Juan del Castillo (h. 1590-h. 1657), pero Angulo y Pérez Sánchez rechazaron ambas atribuciones en 1985 y consideraron que la hoja era más bien italiana y del siglo XVI⁵.

La inscripción al verso, de hacia el siglo XV y en latín⁶, está relacionada, como supusieron Angulo y Pérez Sánchez, con un litigio legal entre dos partes con los nombres de “F^{co} Gabrielis” y “Bernardi”.

En cuanto al dibujo, el artista sigue las obras de la etapa florentina de Rafael. Un dibujo preparatorio a lápiz negro (en el desnudo) o a sanguina (en la segunda cabeza de abajo a la derecha, inclinada hacia atrás) está repasado con líneas de contorno más intensas; el cuerpo se estructura con unas líneas más largas que siguen la trayectoria de los músculos y unos rayados rectos más breves, a veces superpuestos, proporcionan las sombras⁷.

Jens Hoffmann-Samland

1. Mayer 1915 (1920), vol. I, lám. 17, Gómez Sicre 1949, p. 31.

2. *Jahrbuch der Hamburger Kunstsammlungen*, informes de adquisiciones, tomo IV (1959), pp. 159 y ss.

3. Hamburger Kunsthalle, Kupferstichkabinett, inventario de 1948-1964, p. 121: “1958/90, Francisco Pacheco, Nach links sitzender männl. Akt, in der ausgestreckten Rechten einen Knochen haltend, Feder, 450,-, Erworben von: Heinrich Vetter Buch- und Kunstantiquariat, München 2, Theresienstr. 77” (1958/90, Francisco Pacheco, desnudo masculino sentado hacia la izquierda, sosteniendo un hueso con la diestra estirada, pluma, 450,-, adquirido a: Heinrich Vetter Buch- und Kunstantiquariat, Múnich 2, Theresienstr. 77).

4. *Jahrbuch der Hamburger Kunstsammlungen*, informes de adquisiciones, tomo IV (1959), p. 160.

5. Brown 1976, p. 25, nota 9; Angulo Íñiguez y Pérez Sánchez 1985, p. 53.

6. Procede probablemente de finales del siglo XV o principios del XVI. Mi más sincero agradecimiento por la indicación a Philipp Kästner.

7. Véase, por ejemplo, Knab, Mitsch y Oberhuber 1983, núms. 220-31.

Índice manuscrito de la colección de dibujos españoles elaborado por José Atanasio Echeverría

Encuadernación en tela roja, 410 x 320 mm

42 páginas de papel verjurado sin numerar: [1-6] en blanco; [7-8] con los anuncios de venta de Quaritch pegados; [9] portada caligráfica; [10] en blanco; [11-15] con el índice de la colección de dibujos españoles; [16-17] con el índice de la colección de dibujos italianos; [18-42] en blanco

Tipos de papel: sin filigrana [1-2, 23-24 y 41-42]; filigrana de escudo con corona y tres estrellas inscritas en su interior, de Ramón Romani, Capellades, Barcelona [3-4 y 13-18]; filigrana “R. ROMANI”, de Ramón Romani, Capellades, Barcelona [5-12]; filigrana de escudo con flor de lis, de papeleros de Estrasburgo [19-20, 27-28, 31-32, 35-36]; filigrana “PVL” de Pieter van der Ley, Estrasburgo [21-22]; filigrana “IV”, de papeleros de Estrasburgo [25-26, 29-30, 33-34, 39-40]; filigrana “IHS” con una cruz y debajo “I VILLEDARY”, de Lubertus van Gerrevink, Estrasburgo [37-38]

Biblioteca del Kupferstichkabinett, Hamburger Kunsthalle, n.º 1036

COLECCION DE DIBUJOS ORIGINALES DE ALGUNOS CELEBRES PROFESORES ASÍ ESPAÑOLES COMO EXTRANJEROS

Lo escribió, D. José Atanasio Echeverría

INDICE DE LO QUE CONTIENE ESTE TOMO.

Escuela Española.

- | | |
|--|--|
| <ol style="list-style-type: none"> 1. Original de D. Andres Rossi, natural de Madrid. Representa el Genio de la Pintura abatiendo á la Ignorancia; á su derecha Minerva, que como Diosa, y protectora de las Ciencias, y las Artes, le demuestra, que el estudio de la Optica és de los mas esenciales; y en la parte superior se vé á la Fama, que publica los progresos del Arte encantador de la Pintura. 2. De un discipulo de la Escuela de Sevilla, copiando á Calot. 3. De un joven sevillano llamado García, copiando á Simon Vovet, y murió poco despues de haberlo concluido. 4. De un niño de doce años llamado Manuel de Acosta. Murió en la Epidemia del año de 1800. 5. De D. Juan Cean Bermudez, bien conocido en España por sus obras literarias de las bellas Artes; y uno de los que contribuyeron al establecimiento de la R^l. Escuela de dibujo de la Ciudad de Sevilla. 6. De Suarez; copió perfectamente á Murillo, y murió á los 35 años de su edad en la Epidemia de 1800. 7. De D. Pedro del Pozo; natural de Lucena, y Director de la Academia de Sevilla. | <ol style="list-style-type: none"> 8. De D. Juan de Espinar; natural de Sevilla, y Director de su Academia. 9. De D. Lorenzo Quirós; la pasion que tenía por las obras de Murillo, le hizo venir de Madrid á Sevilla á estudiar en ellas. 10. N.º 1. Del mismo Quirós. N.º 2. Del dicho Espinar. 11. De D. Miguel de Luna, imitando el estilo de Murillo; fué natural de Cazalla, y pintó por lo comun Bambochadas pequeñas. 12. N.º 1. De D. Antonio Torrado. N.º 2. De D. Joaquín Cortés; natural de Sevilla, Director de su Academia, y Honorario de Cámara. 13. De D. Domingo Martinez. 14. Del mismo; y este fué el que empezó á desfigurar la escuela sevillana. 15. De D. Pedro Duque Cornejo, natural de Sevilla; fué Pintor, Escultor, Arquitecto y discipulo de D. Pedro Roldan. 16. Del mismo. 17. Del dicho Cortés. 18. De Rossi, que tambien fue gravador. |
|--|--|