

# Pedro Duque Cornejo y la escultura barroca en Sevilla: nuevas aportaciones

Pedro Duque Cornejo and the baroque sculpture in Seville: new contributions

García Luque, Manuel\*

Fecha de terminación del trabajo: diciembre de 2013

Fecha de aceptación por la revista: diciembre de 2013

## RESUMEN

Pedro Duque Cornejo (1678-1757) es una figura de capital importancia para comprender el desarrollo del barroco meridional durante la primera mitad del siglo XVIII. En este artículo damos a conocer una docena de nuevas atribuciones repartidas por Sevilla y provincia, que vienen a incrementar su ya de por sí nutrido catálogo y que avalan su carácter polifacético como escultor, pintor y arquitecto de retablos.

**Palabras clave:** Escultura barroca; escultura sevillana

**Identificadores:** Duque Cornejo, Pedro

**Topónimos:** Sevilla

**Periodo:** Siglo 18

## ABSTRACT

Pedro Duque Cornejo (1678-1757) is a key figure to understanding the development of Southern Baroque during the first half of the eighteenth century. This paper presents a dozen of new attributed works dispersed throughout Seville and its province, which increase his already large catalogue and support its versatility as a sculptor, painter and designer of altarpieces.

**Keywords:** Baroque sculpture; Sevillian sculpture

**Identifiers:** Duque Cornejo, Pedro

**Places names:** Seville

**Period:** 18<sup>th</sup> century

\* Departamento de Historia del Arte. Universidad de Granada. e-mail: mgarcialuque@ugr.es

La importancia de Pedro Duque Cornejo (1678-1757) en el ámbito del barroco hispánico ha sido subrayada por cuantos se han acercado al estudio de su rica personalidad artística. Sin embargo, a pesar de las importantes investigaciones realizadas desde los setenta a la actualidad, su figura todavía está huérfana de un estudio global que atienda por igual al estudio de sus diferentes facetas creativas. Aunque fue, ante todo, un gran escultor, desarrolló con igual maestría la arquitectura de retablos y se dedicó ocasionalmente a la pintura y el grabado<sup>1</sup>. Su trayectoria vital estuvo marcada por las tres ciudades en que residió: Sevilla, Granada y Córdoba. En este artículo hacemos una contribución al estudio del primero de estos escenarios, dando a conocer nuevos datos y obras que permiten perfilar con mayor nitidez su primer y segundo período sevillanos.

## 1. LOS OSCUROS AÑOS INICIALES

Como ocurre con tantos otros autores, los años iniciales de su carrera son precisamente los más oscuros. Nacido en el seno de una familia de artistas, con padres, abuelos y tíos en el oficio, no sería de extrañar que el aprendizaje de Pedro Cornejo hubiera comenzado desde muy niño, aunque son realmente pocos los datos que tenemos al respecto.

Es probable que su infancia y adolescencia hubieran transcurrido en el obrador de su abuelo, el prestigioso Pedro Roldán, en el que su padre, el escultor José Felipe Duque Cornejo, y su madre, la pintora Francisca Roldán, debían estar integrados. En 1696 el padre acomete el que quizás sea su primer trabajo independiente: la *Virgen de los Dolores* de la iglesia de San Bartolomé de Carmona, policromada un año más tarde por su mujer<sup>2</sup>. Para entonces el hijo rondaba los 18 años, por lo que resultaría plenamente factible una colaboración o intervención directa en dicho encargo. Sin embargo, el escasísimo conocimiento que aún tenemos de la actividad escultórica del padre impide, por el momento, hacer distinciones entre el estilo de uno y otro.

En 1699, ya con 21 años, Pedro Cornejo aparece mencionado en el contrato que el ensamblador Juan del Castillo suscribe para realizar el retablo de la Virgen de la Soledad de la iglesia de Santa María de Mota, en Marchena, imponiendo como condición que la escultura sería de su mano<sup>3</sup>. Este hecho no implica necesariamente que el joven hubiera abandonado el taller paterno, pues, de hecho, sería el propio José Felipe quien, años más tarde, acabaría otorgando carta de pago por este trabajo<sup>4</sup>. Por otra parte, aunque en 1704 Pedro recibe en arrendamiento una casa en la plazuela de Valderrama<sup>5</sup> —tradicional enclave de los roldanes—, tampoco hay por qué pensar en una emancipación del hogar familiar, pues el padrón del año siguiente demuestra que todavía vivía junto a sus padres, su hermana Juana y una desconocida Isabel Manuela, quizás esclava<sup>6</sup>.

El progenitor, a juzgar por la poca obra conocida, debía ser un escultor de talento limitado que, sin embargo, enseguida supo apreciar la superioridad artística de su hijo. Así se desprende de la carta de dote de su hija Francisca, otorgada el 17 de febrero de 1702. Por entonces la hermana mayor de Duque Cornejo estaba a punto de casarse con Juan Pernía Bazet, a quien el padre ofrecía, además de las habituales prendas de menaje, «çiento y çinquenta ducados de vellon en las hechuras de es-

cultura e ymaxenes que quisiere cada que me las pida, hechas de mano de Pedro Roldan, mi hixo, vezino desta ciudad»<sup>7</sup>. Se desconoce si este singular pago en especie llegó a hacerse efectivo, pero de la noticia cabría preguntarse hasta qué punto las obras que contrata José Felipe en estos años salieron realmente de sus gubias y no de las del hijo, quien definitivamente asumiría las riendas del taller a la muerte del padre, en 1709.

Los escasos trabajos que en este tiempo se le documentan a José Felipe son siempre esculturas para retablo, realizadas para ensambladores como Francisco Pérez de Pineda o Antonio José de Carvajal, a quien parecen unirle ciertos lazos de amistad. Así, entre 1701-1705 se ocupa de tallar parte del elenco figurativo del retablo mayor que este último estaba construyendo en la parroquia de Alcalá del Río<sup>8</sup>. Por lo que respecta a Pedro, en este primer periodo sevillano compagina su faceta como grabador<sup>9</sup> con sus trabajos como escultor al servicio de retablistas como Jerónimo Balbás, Pedro Ruiz Paniagua o Miguel Franco. Lamentablemente, los documentos no siempre dan cuenta de esta colaboración entre escultores y retablistas, lo que provoca no poco desconcierto a la hora de estudiar ciertas figuras como la del ensamblador Miguel Franco, de quien realmente no sabemos si llegó a cultivar la escultura, o simplemente se dedicaba a subcontratar —notarial o verbalmente— el apartado figurativo de sus retablos con escultores de oficio<sup>10</sup>.

## 2. ESCULTURAS PARA EL RETABLO SACRAMENTAL DE SANTA ANA DE TRIANA

El retablo de la capilla sacramental de la parroquia de Santa Ana de Triana, contratado por Franco en 1710, constituye un perfecto ejemplo para el estudio de esta dinámica<sup>11</sup>. La escultura de este altar delata la intervención de, al menos, dos manos diferentes, una de las cuales parece corresponderse con la de Duque Cornejo. Él tuvo que ocuparse de tallar casi todo el repertorio figurativo del ático, a pesar de que su nombre no aparezca mencionado en la escritura de obligación, en la que por cierto actuó como fiador el dorador Gregorio Franco.

Los trabajos serían entregados en 1711, aunque la traslación del Santísimo no tuvo lugar hasta marzo del año siguiente. Por cuestiones estilísticas, a Cornejo cabe atribuir la ejecución del relieve central de la *Coronación de la Virgen* y los relieves laterales de su *Nacimiento y Presentación en el templo* [Fig. 1], estrechamente emparentados con los relieves de la vida de la Virgen que pocos años después ejecutará en Granada para el retablo de la Antigua en la catedral. El primero de ellos es el mejor resuelto y reúne algunos de sus estilemas, como sus inconfundibles rostros, el dinámico drapeado y el ligero escorzo de la cruz de Cristo. Los relieves laterales, en cambio, resultan de más pobre resultado plástico, aunque son igualmente suyos. El pasaje de la *Natividad* no se sale de los esquemas iconográficos preestablecidos, al dividir la escena en dos términos: en el primero aparecen la matrona y las doncellas lavando el cuerpo de la Virgen, mientras que al fondo la madre aún se encuentra encamada, y es asistida por San Joaquín y una doncella. Cierra la composición un enorme pabellón o dosel, elemento que precisamente se rescata en la ornamentación retablística de comienzos del XVIII pero que ya se usaba desde tiempo inmemorial para cubrir los lechos de la



1. Retablo de la capilla sacramental (detalle), 1710-1711. Sevilla, parroquia de Santa Ana.

nobleza. Más original resulta el relieve de la *Presentación en el templo*, no tanto por su convencional disposición de las figuras, como por el fondo arquitectónico que las cobija, en el que se recrea el pórtico de un templo con claro acento barroco: escalinata curva, columnas salomónicas y frontis igualmente incurvado. El punto de fuga, desplazado a la derecha del eje de simetría, también resulta característico de los diseños de Cornejo.

Suya debe ser también la pareja de ángeles de bulto redondo de los extremos del ático, sin duda, los de mayor calidad de todo el conjunto [Fig. 2]. Estas bellas figuras infantiles, con sus rostros mofletudos y sus peinados ondulantes, serán muy recurrentes a lo largo de toda su carrera. Sin embargo, no puede decirse lo mismo del resto de seres angélicos del retablo, pues, por ejemplo, las parejas de tenantes del ático resultan mucho menos delicadas y delatan la intervención de otro maestro.

Tampoco cabría relacionar con Cornejo las imágenes de *San Antonio* y *San José* de las calles laterales del primer piso, pues ni siquiera podría asegurarse que esta última se remonte al tiempo

del retablo (obedece a una estética más tardía, cercana a las formas de Benito de Hita y Castillo), mientras que el *San Antonio* resulta una obra mediocre, quizás de acarreo, que no merece mayor consideración. La pieza de mayor empeño, pero también la más enigmática, es la *Inmaculada* del nicho central, que recrea un modelo heredado de Murillo (*Inmaculada* del Prado, 1678). Aunque en la documentación se cita como obra de Miguel Franco, sorprende que una obra de tal calidad corresponda a una personalidad cuya actividad estaba centrada en la traza y ensamblaje de retablos, pero, en cualquier caso, la obra dista lo suficiente de los tipos conocidos de Cornejo como para poder considerarla una obra juvenil del maestro.

### 3. EL RETABLO MAYOR DE SAN FELIPE NERI

En febrero de 1711, el retablista Jerónimo Balbás y el escultor Pedro Duque Cornejo suscribían escritura de obligación para realizar el retablo mayor del templo que por entonces estaban a punto de inaugurar los filipenses sevillanos. Los 38.000 reales en que fue concertado el retablo habrían de entregarse en cuatro pagas, la última de ellas a finales de octubre de aquel año, cuando los otorgantes se obligaban a tenerlo completamente acabado<sup>12</sup>.

Esta máquina vendría a constituir la última gran empresa retablística del zamorano en la ciudad, después de las impactantes experiencias que habían supuesto la construcción del magno retablo mayor del Sagrario de la catedral —verdadera apoteosis de la Iglesia sevillana— y el retablo de la capilla sacramental de la parroquia de San Isidoro<sup>13</sup>. La estancia de Balbás en Sevilla (1705-1716), tras su paso por Madrid y Cádiz y antes de su marcha a México, supuso una auténtica revelación para los retablistas locales, que pudieron conocer de primera mano las últimas novedades de la arquitectura de retablos desarrolladas en el ámbito cortesano por retablistas como José de Churriguera. Entre ellas destaca el uso de un nuevo soporte, el estípite, pero también un renovado interés por el dinamismo en planta y alzados, la utilización de pabellones y colgaduras con un claro sentido escenográfico y el no menos importante empleo de la afiligranada hoja de cardo, elementos todos ellos que vendrían a revolucionar la tradición local del retablo salomónico<sup>14</sup>.



2. *Ángel*, 1710-1711. Sevilla, parroquia de Santa Ana, capilla sacramental.

Pero en menos de un siglo, la poderosa atracción que este retablo hubo de imprimir en el medio artístico hispalense se tornó en vilipendio por parte de la crítica ilustrada<sup>15</sup>. A tal extremo llegó este mudar del gusto que algunos autores como Ceán Bermúdez aconsejaron la retirada de estos altares, tal y como finalmente acabó sucediendo con el célebre retablo del Sagrario catedralicio. Mejor suerte corrió el altar filipense pues, aunque fue incomprensiblemente sustituido en 1829 por otro neoclásico, sería regalado a los franciscanos de San Antonio de Padua, cuya iglesia continuaba sin retablo tras la destrucción del mismo durante la guerra de la Independencia.

Para su adaptación al nuevo espacio, el mueble tuvo que ser recreado en anchura y altura con la adición de dos pilastras laterales y la ampliación de los medios lunetos del ático<sup>16</sup>. Todo hace indicar que la «custodia» de su piso bajo —quizás un tabernáculo o manifestador, que tampoco era ya el original— no viajó con el retablo, por lo que el hueco sería aprovechado para crear una segunda hornacina con camarín<sup>17</sup>. También se ha señalado que sería entonces cuando, siguiendo la costumbre decimonónica, el retablo sería jaspeado para mitigar su deslumbrante aspecto barroco, pero entendemos que esta combinación de oro y jaspes (verdes, rojizos y marrones) se corresponde con la policromía original que hubo de serle aplicada en la segunda década del siglo XVIII.

No perdamos de vista que en el mencionado retablo de San Isidoro, policromado a partir de 1708, también aparecen este tipo de jaspeados en los estípites y cornisas del interior del camarín, simulando estar hechos de piedra azul y roja. Esta solución, además de aligerar el coste del dorado, permitía fingir la presencia de materiales nobles como los mármoles y bronce sobredorados. No sería de extrañar que tan original apuesta policroma hubiera sido importada en el ámbito hispalense por el zamorano, haciéndose eco de fórmulas aprendidas en Madrid. De hecho, en 1719, el dorador Diego Ruiz y el pintor Domingo Martínez se obligaron a «dorar de oro de buena calidad y jaspes» el retablo mayor del convento hispalense de San Benito, señalando expresamente que el trabajo debía ejecutarse «a la misma moda» que el retablo filipense<sup>18</sup>. Tampoco hay que olvidar que similar técnica policroma se emplearía en la década de 1720 en el retablo mayor de la parroquia de San Ildefonso de Granada.

Las esculturas de Duque Cornejo que se ubicaban en este retablo filipense también corrieron mejor suerte que las del mencionado ejemplo catedralicio, pues, como enseguida veremos, todas ellas han sobrevivido, aunque dispersas por distintos templos sevillanos. Ya hemos referido que para sustituir el retablo de Balbás, los oratorianos encargaron uno nuevo al escultor Juan de Astorga en 1829, quien lo hizo siguiendo una traza neoclásica del arquitecto Melchor Cano<sup>19</sup>. Sin embargo, el apartado figurativo no se hizo de nuevo, sino que se reaprovechó del anterior retablo. Según el P. Fernández, el camarín central quedaba presidido, como antaño, por la titular del oratorio, *Nuestra Señora de los Dolores*, aunque ésta sería la única imagen no debida a Cornejo, por existir desde tiempos de la fundación (1698-1699) y estar atribuida a su abuelo, Pedro Roldán<sup>20</sup>. Al ático se destinó la escultura del fundador, *San Felipe Neri*, suspendido «en globo de nubes, entre ráfagas y dorados rayos», mientras que en las calles laterales se emplazaron a *San Félix de Nola* y *Santa María Magdalena* (lado del Evangelio) y *San Eusebio* y *Santa Rosalía* (Epístola). Por último, otras dos imágenes, *San Juan* y *San Valentín*, quedaron expuestas sobre ménsulas en los arcos laterales

de la capilla mayor, puesto que con el cambio de altar se perdieron dos peanas<sup>21</sup>.

La vida de este segundo retablo en el Oratorio sería aún más breve, pues, además de haber sufrido algunos daños en 1843, durante el asedio a la ciudad por las tropas del general Van Halen, sería desmontado tras la expulsión de los filipenses en 1868<sup>22</sup>. Su desmantelamiento también acarreó el éxodo de buena parte del programa escultórico, del cual Roda Peña ha llegado a localizar hasta cinco de sus siete esculturas, a las que cabe sumar los dos ángeles lampareros —atribuidos por este autor a Duque—, conservados en la parroquia hispalense de la O<sup>23</sup>. La imagen de *San Felipe Neri* (170 cm) —la más acertada del conjunto— fue depositada en el almacén municipal de Capuchinos, pero en diciembre del mismo año sería reclamada por la congregación filipense de las Hijas de María, con destino al convento de Santa Isabel. Por su parte, los padres filipenses, una vez regresaron a Sevilla en 1875 tras su destierro en Gibraltar, lograron recuperar otras cuatro imágenes para la iglesia de San Alberto. En esta nueva sede del Oratorio, las esculturas de *Santa María Magdalena* y *Santa Rosalía* (150 cm) se destinaron al retablo mayor neoclásico, mientras que las esculturas de dos beatos oratorianos —también de unos 150 cm, modernamente rebautizados como *San Juan de Ávila* y *Beato Antonio Grassi*— serían reubicadas en el retablo colateral del Evangelio, dedicado a la Virgen de Valvanera<sup>24</sup>.

Las dos obras restantes hemos podido localizarlas en otros dos templos sevillanos. En la parroquia de San Andrés, en un retablo situado a los pies de la nave del Evangelio, se conserva una supuesta imagen de *San Juan de Ávila* (160 cm) [Fig. 3], antes almacenada en la capilla del Sagrado Corazón de la misma iglesia. Al vestir como presbítero (sotana y manto) y carecer del atributo que en un tiempo debió portar en la mano derecha (en la que todavía se conserva el gancho para asirlo), la imagen pudo trocar fácilmente de iconografía. Sin embargo, no cabe duda de que en origen se trataba de un santo filipense, al mostrar los cuellos de la camisa por fuera de la sotana, como es característico en el atuendo oratoriano. Su morfología tampoco deja lugar a dudas, pues se trata de una obra indudable de Duque Cornejo, de las más inspiradas de todo el ciclo filipense a pesar de su evidente carácter de imagen para retablo. Su testa, de rasgos abocetados, y su afectado ademán



3. *Santo/beato filipense*, 1711. Sevilla, parroquia de San Andrés.



4. *San Felipe Neri* (?), 1711. Sevilla, iglesia del Sagrado Corazón.

declamatorio reproducen inequívocamente los estilemas del nieto de Roldán, evocando directamente la efigie del fundador ya comentada.

Otro tanto puede decirse de una escultura de aprox. 160 cm que preside el retablo colateral de la Epístola en la iglesia jesuita del Sagrado Corazón de Sevilla, que constituye la última pieza de este conjunto disperso [Fig. 4]. El santo, venerado modernamente como *San Alonso Rodríguez*, ha pasado fácilmente inadvertido como un jesuita al vestir como sacerdote secular<sup>25</sup>, pero como ya se ha dicho el detalle de los cuellos resulta inconfundible, pues los jesuitas siempre los llevaban ocultos por la sotana. Como en el caso anterior, el personaje lleva cruzado el manto y lo recoge sobre el brazo, aunque a diferencia de aquél resulta una imagen menos artificiosa, al dirigir la atención del espectador hacia la pequeña esculturita de la Inmaculada que lleva en su mano.

Aunque carecemos de evidencias documentales que demuestren que ambos santos proceden del retablo contratado por Balbás y Cornejo, resulta incuestionable que pertenecen a una misma mano, y, sobre todo, que fueron policromadas y estofadas por el mismo pintor policromador. En todas las esculturas las sotanas (túnicas en el caso de las santas) se han decorado con una trama zigzagueante, rayada en oro, que sirve de fondo, mientras que los forros de los manteos/mantos se ornamentan con una trama de líneas paralelas. La comparativa es especialmente reveladora en el caso de los cuatro presbíteros, pues la parte inferior de las sotanas y la abertura del cuello, así como las borduras de los manteos, se han decorado con cenefas doradas. Los motivos reproducidos, de carácter vegetal o geométrico, aunque parecidos, ofrecen variantes en cada caso, introduciendo así una pequeña nota de diversidad en un conjunto tan homogéneo.

Es probable que estas dos esculturas salieran del almacén de Capuchinos entre 1868 y 1875, aunque tampoco cabe descartar que hubieran sido cedidas directamente por los propios padres filipenses a su regreso, pues precisamente en este último año el prepósito de la congregación autorizó la cesión a la parroquia de San Andrés de unos cancelos con celosías procedentes del extinguido Oratorio<sup>26</sup>.

Despejada la incógnita del paradero de las piezas, más difícil resulta restituir el sentido del programa iconográfico. En el contrato nada se dice de la iconografía de los santos, ni siquiera su número, aunque esto último se puede deducir fácilmente a partir de la cantidad de peanas que presenta el mueble: dos en cada calle lateral, una en el ático y otras dos delante de cada estípite —como pone de moda Balbás—, lo que hace un total de siete, número que precisamente se corresponde con el



total de esculturas localizadas. A todas estas hay que sumar los cuatro ángeles tenantes y las cuatro cabezas de serafines, en el banco, y una quinta cabeza, en la cima, que se conservan, por razones obvias, junto al retablo.

La primera descripción de los santos se la debemos al P. Fernández, cuando ya se encontraban en el retablo neoclásico de Astorga, pero existen suficientes indicios como para pensar que erró en la identificación de los cuatro presbíteros filipenses. En primer lugar, Fernández mencionaba la presencia de San Félix de Nola y San Eusebio, santos que se remontan a los primeros tiempos del cristianismo, obispo y papa respectivamente, que poco o nada tienen que ver con la congregación de San Felipe. También aludía a la existencia de un San Juan, sin especificar nada más, y de un San Valentín, mártir romano, cuya iconografía, evidentemente, tampoco se corresponde con ninguna de estas imágenes.

Tampoco las advocaciones modernas pueden servir de referencia, pues corresponden a personajes que en 1711 aún no habían sido elevados a los altares o ni siquiera habían nacido. En este sentido, cabe destacar cómo los filipenses, una de las tres congregaciones seculares surgidas después de Trento, junto a jesuitas y teatinos, habían llegado al Setecientos con un santoral muy reducido. Salvo el fundador, Felipe Neri, elevado tempranamente a los altares en la famosa canonización de 1622, no contaban con ningún oratoriano más entre los santos. Este hecho explicaría, por ejemplo, que se recurriera a dos santas penitentes (Magdalena y Rosalía) para completar el programa iconográfico, aunque la identidad de los cuatro presbíteros (quizás beatos) sigue siendo una incógnita. El conservado en la parroquia de San Andrés carece de atributo, por lo que cualquier tentativa de identificación resulta arriesgada. Por lo que respecta a la pareja de San Alberto, el de la derecha porta un crucifijo al que dirige su piadosa mirada, mientras que el de la izquierda sostiene una pluma y un libro abierto con el salmo 116<sup>27</sup>. El más interesante desde el punto iconográfico es el perteneciente a la iglesia del Sagrado Corazón, al exhibir en su mano izquierda una pequeña imagen de la Inmaculada y generar un sugerente juego barroco —la escultura dentro de la escultura—, algo que solo ocurre en la iconografía del dominico San Jacinto de Polonia y, en raras ocasiones, en la propia iconografía de San Felipe Neri. Así lo representaron los filipenses del Oratorio de Valladolid, «teniendo de su Concepcion candidissima vn Prototipo, y semejança en la mano siniestra [...] haciendo con la diestra admirable alusion de los afectos con que la venera»<sup>28</sup>. El problema está en que si damos como válida tal identificación, no tendría sentido que en el mismo retablo se hubiera representado por dos veces al fundador, aun tratándose de iconografías distintas.

Su ubicación en el retablo de Balbás no plantea tantos problemas, pues se da la circunstancia de que tres esculturas miran a la izquierda y otras tres a la derecha, por lo que cabe sospechar que se dispondrían simétricamente, tomando como punto focal el centro del retablo, donde se situaba la titular. Si la distribución horizontal queda clara, la vertical resulta más problemática. Sin poder ser categóricos en este asunto, creemos que en las repisas del primer cuerpo se situaban los cuatro presbíteros. Según nuestra propuesta de reconstrucción [Fig. 5], los dos convertidos en *San Juan de Ávila* de las iglesias de San Alberto y San Andrés podrían situarse en las entrecalles, mientras que los rebautizados como *Beato Antonio Grassi* y *San Alonso Rodríguez* se colocarían ante los



5. Restitución del retablo mayor de Jerónimo Balbás con las esculturas de Pedro Duque Cornejo [Fotomontaje del autor].

estípites, adelantadas en el plano de representación. Es probable que las peanas superiores estuvieran reservadas para las santas *Magdalena* y *Rosalía*, que, simbólica y jerárquicamente, quedarían situadas a un nivel por encima de los beatos, pero siempre por debajo del fundador, que figuraría en la cumbre ingresando en la gloria celestial.

#### 4. MÁS OBRAS PARA LOS FILIPENSES SEVILLANOS

Los trabajos de Pedro Cornejo para los filipenses no se limitaron al retablo mayor. González de León le atribuyó un *Jesús a la Columna*, que formaba grupo con un San Pedro arrepentido y que se ubicaba en una capilla a los pies de la iglesia, aunque su paradero actual es desconocido<sup>29</sup>. También por aquel tiempo y, en cualquier caso, nunca después de 1723, tuvo que pintar un cuadro de la titular del Oratorio, la *Virgen de los Dolores*, a juzgar por una estampa abierta por el célebre grabador francés Bernard Picart en aquel año [Fig. 6]. La estampa es una calcografía a buril, que mide 213x135 mm<sup>30</sup>. En la cartela a los pies de la imagen aparece la leyenda «*Cornej. pinx. Hisp.*» (Cornejo pintó en Sevilla). El paradero de la pintura que sirvió de modelo, si es que se conserva, resulta toda una incógnita, pero la noticia resulta importante por alumbrar otras facetas de la personalidad artística de este prolífico escultor, quien, tal y como señalan las fuentes y, en algún caso, se ha podido probar documentalmente, cultivó la pintura.

Resulta difícil adivinar la calidad y naturaleza de aquella pintura de Cornejo, pues el grabado de Picart, aunque de gran calidad, no puede servir como referencia segura, ni tampoco sabemos si la obra fue inicialmente concebida con tal propósito, o fue fruto de la casualidad que los filipenses sevillanos la acabaran remitiendo como muestra al grabador, por entonces afincado en Ámsterdam. Además, hay que tener en cuenta que las propias exigencias de la pintura devocional tampoco dejaban margen alguno de improvisación, pues la principal virtud de estos «trampantojos a lo divino» era la de representar lo más fidedignamente la imagen en su altar. Aunque se han prescindido de los típicos elementos referenciales como las velas o lámparas, la composición de *sotto in su* indica que la pintura o, mejor dicho, su dibujo preparatorio, fue tomado desde abajo, demostrando la perspectiva que ofrecía la *Dolorosa* en su camarín.

En consecuencia, no se puede considerar a Duque Cornejo «inventor» de la composición, pues su papel se limitó a reproducir con fidelidad un modelo dado. Aunque en sus primeros años el escultor realizó algunas incursiones en el mundo del grabado con discreta fortuna, con posterioridad su relación con esta parcela de la creación artística se circunscribió al suministro de dibujos y modelos para grabadores profesionales, como ocurrió en este caso.

Esta estampa ofrece el valor añadido de representar a la *Virgen de los Dolores* en su estado original. Esta imagen genuflexa con las manos entrelazadas reproducía la característica iconografía hispánica de la Virgen dolorosa, ataviada con el traje de viuda de los Austrias, a semejanza de la imagen homónima de los mínimos de Madrid. Pero a diferencia de ésta, la escultura sevillana era una talla completa (al igual que la titular del Oratorio de Granada, obra de José de Mora) que, tras



6. Bernard Picart sobre composición de Pedro Duque Cornejo. *Nuestra Señora de los Dolores*, 1723. Ámsterdam, Rijksmuseum.

modo, se aprecia un mayor acabado en la talla de la barba y en otros pormenores del rostro, que se ha vivificado con la inclusión de los ojos de cristal y el modelado de la dentadura, de suerte que la imagen trata de ser un trasunto o «simulacro» del santo. Es probable que Cornejo hubiera tenido acceso a alguno de los bustos que los filipenses sevillanos poseían con la *vera effigies* extraída de la mascarilla mortuoria del fundador, pues aparecen en esta obra algunos grafismos de marcado carácter retratístico, como la inconfundible nariz aguileña<sup>34</sup>.

A pesar de ser una escultura completamente tallada, consta que llegó a ser revestida con ricos ornamentos sacerdotales, lo que certifica su indudable condición de imagen devocional que, quizás en ciertas solemnidades, también llegaría a ser procesionada. Además, en su pecho se abre una teca para guardar una reliquia autenticada del santo, dando buena cuenta del importante lugar que esta imagen tuvo que ocupar entre las devociones del Oratorio.

una desafortunada intervención en 1796, quedó reducida a imagen de candelero<sup>31</sup>.

Estos trabajos de Duque Cornejo para el oratorio de San Felipe Neri tuvieron que resultar del agrado de la congregación, pues todo hace indicar que a su mano se deben otras tres esculturas conservadas en San Alberto. En el altar colateral de la Epístola se venera una imagen de tamaño natural de *San Felipe Neri* (170 cm), que fue relacionada con la gubia de Pedro Roldán por el erudito decimonónico Félix González de León [Fig. 7]<sup>32</sup>. Roda Peña, aun reconociendo su huella roldanesca, rechazó convincentemente tal atribución, fechando la obra entre 1698 y 1711<sup>33</sup>. Aunque se trata de una obra de comedido dinamismo, su asignación a Pedro Duque Cornejo resulta totalmente factible. El santo aparece en pie, con gesto triunfante y mirada arrebatada al cielo. A diferencia de la escultura del ático, en este caso se ha representado al sacerdote italiano con la iconografía convencional, ataviado como celebrante, con el alba, la casulla y el manípulo. Las diferencias también son de formato, pues la versión del ático, al ser escultura de retablo, presenta unos rasgos más abocetados para permitir su apreciación en la lejanía, mientras que la segunda requiere la adopción de un canon más naturalista. De este



7. *San Felipe Neri*, ca. 1705-1711. Sevilla, iglesia de San Alberto.

Asimismo, con su taller hay que relacionar la magnífica pareja de ángeles ceriferarios (105 cm) que actualmente flanquean la mesa de altar en la iglesia de San Alberto y que hasta hace poco se situaban en la embocadura del camarín [Fig. 8]. El encargo de esta pareja bien pudo surgir como consecuencia de los trabajos ya comentados, aunque tampoco cabe descartar que sean otras dos piezas supervivientes del retablo mayor balbasiano. En este sentido, cabe recordar que el P. Fernández mencionaba la existencia de dos «ángeles en pie en la actitud de adorar al Santísimo» flanqueando el tabernáculo neoclásico que en 1788 realizó Manuel Barrera para sustituir el tabernáculo barroco<sup>35</sup>. Este dispositivo eucarístico sería luego reutilizado en el retablo construido por Astorga y, según parece, podría identificarse con el que hoy se conserva en San Alberto<sup>36</sup>. Teniendo en cuenta que en aquel retablo decimonónico se reaprovechó casi toda la escultura del primitivo, no sería extraño que hubiera ocurrido lo mismo con estos ángeles mancebos, que primitivamente pudieron flanquear la «custodia» o tabernáculo del retablo de Balbás.

Este tipo de ángeles emparejados se hicieron muy populares en la plástica sevillana en el último tercio del siglo XVII y fueron especialmente cultivados en el taller de Pedro Roldán. Como es lógico, ambas figuras son simétricas entre sí y se disponen en actitud de avanzar, mostrando una

de sus piernas desnudas bajo la túnica. El enérgico giro de las cabezas encuentra su contrapunto rítmico en la disposición de los brazos y el plegado de paños, lo que genera un inteligente juego de diagonales. Estos ángeles apean sobre pedestales nubosos, típicos del artista, y parecen preludiar algunos grafismos que pocos años después desarrollará con mayor fortuna en las figuras alegóricas de la cartuja de Granada (1713-1719). Por ejemplo, el cabello, partido en dos y arracimado en gruesos mechones, recuerda a la solución adoptada en la *Alegoría de la Paz*, cuyo rostro angustiado, de boca pequeña, ceño triangular y fina nariz, presenta grandes semejanzas con el de estos ángeles [Fig. 9]. Su deficiente estado de conservación seguramente haya contribuido al olvido de estas obras, pues además de los desperfectos sufridos en la madera y la encarnadura, se encuentran muy sucias y deslucidas por un probable repinte de sus vestiduras<sup>37</sup>.

## 5. UN ESCAPARATE PRIVILEGIADO: LA CATEDRAL

Después del verano de 1716 diversas circunstancias motivaron un traslado del escultor y su familia a Granada, donde acometerá dos de sus obras más emblemáticas: el retablo de la Virgen de la Antigua y el apartado escultórico del sagrario cartujano<sup>38</sup>. Tres años más tarde, Pedro Duque Cornejo regresará triunfante a Sevilla para convertirse en el artista más importante de la ciudad y ocupar una posición hegemónica que mantendrá durante décadas, como demuestran sus continuados trabajos para la catedral hispalense.

Parece que su relación con el templo metropolitano se reanudó en 1724, pues el ensamblador Luis de Vilchez al presentar su proyecto para las cajas de los órganos propuso que toda la escultura debía ser de mano de Pedro Cornejo<sup>39</sup>. A partir de entonces, la vinculación del escultor con la catedral sería prácticamente ininterrumpida durante casi veinte años, gracias, entre otras razones, a la protección dispensada por el arzobispo don Luis de Salcedo y Azcona. Tras la realización de las



8. *Ángel ceriferario*, ca. 1711. Sevilla, iglesia de San Alberto.



9. Derecha: *Alegoría de la Paz*. Granada, cartuja de la Asunción; Izquierda: *Ángel ceriferario* (detalle). Sevilla, iglesia de San Alberto.

cajas de los órganos y las tribunas del coro, se le encomendarían las imágenes de la capilla de San Leandro, el retablo y esculturas de la capilla de la Virgen de la Antigua (incluyendo el sepulcro del mencionado prelado) y parece que también se le confiaría, en compañía del platero Manuel Guerrero Alcántara, la ejecución de las tallas argénteas de los santos Isidoro y Leandro para el altar del Corpus.

A esta relación cabe añadir ahora un nuevo retablo: el dedicado a la Virgen de la Asunción, oculto tras una reja en una pequeña capilla del hastial norte [Figs. 10-11]. Pocos son los autores que al estudiar el patrimonio catedralicio han dedicado algunas líneas a este interesante altar, catalogado tradicionalmente como obra anónima de principios del siglo XVIII<sup>40</sup>, aunque recientemente datado entre 1731-1732<sup>41</sup>. Su ejecución, por tanto, quedaría perfectamente encuadrada entre el fin de la obra de los órganos y tribunas (1731) y el inicio de sus trabajos para la capilla de San Leandro (1733), coincidiendo con la estancia de los monarcas en la ciudad durante el Lustró Real<sup>42</sup>.

La historia de este retablo parte de la iniciativa del influyente canónigo don Pablo Lampérez, familiar del arzobispo don Manuel Arias, a cuyo cargo había quedado años atrás la terminación del



10. Retablo de Ntra. Sra. de la Asunción, 1731-1732. Sevilla, catedral.



11. Retablo de Ntra. Sra. de la Asunción, 1731-1732. Sevilla, catedral.



magno retablo del Sagrario. Por disposición testamentaria, Lampérez había dejado 1.000 pesos para la realización de un pequeño altar de mármoles en dicha capilla. Como el legado no alcanzaba para sufragar los costes, se barajó la opción de reutilizar el material sobrante de la obra del coro. En cabildo de 12 de enero de 1731, el arcediano de Reina y el albacea don Diego del Campo, habiendo tanteado presupuestos, verificaron que su ejecución en mármoles «llegaría â sinco mill pesos para cuyo desembolzo no hauia efectos, por lo que eran de dictamen se executase de madera arreglado al disseno que presentaron al cavildo»<sup>43</sup>. Aunque el nombre de Cornejo se omite en todo momento, por cuestiones estilísticas está claro que a él se confió la traza y ejecución del mueble. Su materialización, por razones que desconocemos, se dilató durante casi dos años, pues no sería hasta enero de 1733 cuando el albacea dio aviso de la finalización del retablo y reja, autorizándose entonces el inicio de las labores de dorado y policromía<sup>44</sup>.

Este pequeño retablo es en realidad un ostentoso marco para el lienzo de la *Asunción*, obra del genovés Gregorio Ferrari<sup>45</sup>, pero a diferencia de otros retablos del género, en los que predomina el abigarramiento vegetal, Cornejo concedió un especial protagonismo a la escultura de bulto y en relieve. El reducido espacio de la capilla y las propias dimensiones de la pintura no dejaban mucho margen de maniobra, por lo que el artista ideó un retablo envolvente o de cascarón que invadiese literalmente todo el hueco.

El retablo está articulado por un pequeño banco, cuerpo principal y ático. A pesar de que se han empleado elementos extraídos del repertorio clásico, la flexibilidad en su uso es total. A excepción de las pilastras curvas, los soportes han desaparecido para dar paso a una concatenación vertical de relieves que irrumpen en el espacio del banco y del ático, mientras que el entablamento se rompe o se vuelve dúctil para incurvarse en los ángulos, y los capiteles se sustituyen por formas bulbosas y cabezas de serafines. El léxico ornamental es el habitual del momento: guirnaldas de flores y frutos, volutas enrolladas, hoja de cardo en los netos, veneras y, en fin, otros pequeños golpes de talla que confieren gran elegancia al conjunto.

A lo largo de las calles laterales y el intradós discurre un programa de exaltación mariológica que viene a complementar el sentido iconográfico del lienzo. En cinco pequeños altorrelieves de perfil mixtilíneo se han representado escenas de la vida de la Virgen: su *Natividad* y *Presentación en el templo*, en la cumbre, los *Desposorios* y la *Anunciación*, en las paredes laterales, el *Tránsito*, bajo la escena central de la *Asunción*, y la *Coronación*, a modo de «ático». Todos estos relieves retoman composiciones ya formuladas por el propio Cornejo, que luego serán reelaboradas, en mayor o menor medida, en la sillería de la catedral de Córdoba. Esta disposición de escenas menores alrededor de una central de mayor tamaño resulta muy del gusto barroco y recuerda soluciones extraídas del mundo de la estampa.

El programa lo completan seis destacadas figuras de santidad. *Santo Domingo* y *Santa Catalina de Siena* (izquierda) y *San Francisco* y *Santa Teresa* (derecha) se han representado como santos de medio cuerpo que asoman de las medallas que los acogen, retomando un recurso utilizado en los púlpitos de la catedral de Granada. En los ángulos se sitúan dos pequeñas tallas de *San Carlos Borromeo* y *San Felipe Neri*, nuevos modelos de santidad de la Contrarreforma. También aparecen

ángeles niños y mancebos que revolotean, descorren cortinajes —como en el sagrario cartujano— o cabalgan sobre volutas. En general, el inconfundible sello de Cornejo se aprecia en todo el conjunto, pero como también sucede en los retablos de gran formato, la calidad de la escultura disminuye conforme nos acercamos a la cima.

## 6. EL BEATO JUAN DE PRADO Y LOS FRAILES DIEGUINOS

En paralelo a sus trabajos para la catedral, Duque Cornejo trabajó activamente para las «religiones». Los cartujos y jesuitas encontraron en él al artista más cualificado para dar soporte plástico a sus complejos programas iconográficos, y, como acabamos de ver, también los filipenses sevillanos sintieron predilección por sus obras. Sin embargo, no serían las únicas comunidades que contaron con obras suyas, a juzgar por las tres esculturas que a continuación presentamos.

Los franciscanos descalzos habían fundado un convento extramuros de la ciudad de Sevilla, en las inmediaciones del Prado de San Sebastián. Se trataba del convento de San Diego, motivo por el cual sus moradores eran conocidos popularmente como los «dieguinos»<sup>46</sup>. La cercanía de este cenobio al Guadalquivir lo hacía especialmente vulnerable a las crecidas del río, por lo que, tras la terrible riada de 1784, los frailes solicitaron a Carlos III mudarse al antiguo Noviciado de San Luis de los Franceses, vacío desde la expulsión de los jesuitas. Hasta allí hicieron un solemne traslado el 13 de junio de aquel año, pero el regreso de la Compañía a comienzos del XIX los obligó a mudarse provisionalmente a unas casas particulares. En 1819 harían su última mudanza hasta la casa hospital de San Antonio Abad, en la calle Alfonso XII, sede de la ancestral hermandad del Silencio, donde subsistirían hasta su extinción en 1835. Como era de esperar, los frailes llevaron consigo parte de sus bienes muebles, que tras su supresión pasaron a formar parte del patrimonio de la hermandad. Entre las piezas se encontraba una imagen del *Beato Juan de Prado* (175 cm, con peana<sup>47</sup>) [Fig. 12], que se ubicó en una calle lateral del retablo mayor, en correspondencia con el *San Antonio Abad* de Ruiz Gijón.

La escultura ha pasado como anónima y tradicionalmente se ha fechado en la misma época que el retablo<sup>48</sup>, pese a que su ingreso en el hospital no se efectuaría hasta el siglo XIX. A pesar de la suciedad de su policromía, no cabe duda de que se trata de una imagen realizada por Pedro Cornejo, como se puede colegir del análisis de su cabeza, que reproduce al milímetro los rasgos estereotipados de sus personajes masculinos: rostro extático, nariz algo aguileña, boca pequeña y barba poco desarrollada.

Juan de Prado (1563-1631) había sido un misionero franciscano español que ha pasado a la historia como mártir de la Contrarreforma, pues hallándose predicando en Marruecos, fue capturado y torturado hasta la muerte. El alfanje que atraviesa su cabeza hace alusión al momento en que fue herido con este sable por el sultán magrebí, quien habría montado en cólera al ver que el cautivo no renegaba de su fe cristiana. A continuación, el sultán ordenó que le trajeran un arco para asaetear al fraile, tal y como puede verse en las flechas que atraviesan su torso. El fin de su tormento llegaría

con la quema en una hoguera dispuesta a la entrada del palacio, lo que explica que a sus pies aparezcan representadas las llamas del fuego, todavía perceptibles a pesar de la suciedad.

Con la representación de estos tres atributos, la escultura sigue puntualmente el modelo codificado por una estampa de 1714, abierta por Nicola Oddi a partir de un dibujo de Marchitelli, con la salvedad de que el grabado solo muestra al santo de medio cuerpo. Por cuestiones de decoro, la policromía intenta dar una imagen de pobreza y austeridad: los estofados se han reducido al mínimo (apenas un rayado generalizado sobre todas las vestiduras y pequeñas cenefas vegetales en los bordes del hábito y la capucha) y, como es habitual, se ha tratado de simular la existencia de remiendos.

La imagen debe corresponderse con la encargada por la comunidad para celebrar la beatificación de fray Juan de Prado el 24 de mayo de 1728. Su elevación a los altares venía a culminar una larga aspiración de los frailes dieguinos, pues se trataba de un personaje estrechamente vinculado al convento, en el que había sido guardián hasta en dos ocasiones. El beato, además, fue un destacado protagonista en las acaloradas disputas vividas en la ciudad en 1615 en torno al misterio de la Inmaculada, antes de su nombramiento como primer provincial de la Provincia de Andalucía de franciscanos descalzos y su posterior marcha a Marruecos. Tras su martirio, sus restos calcinados se remitieron al convento hispalense, donde eran venerados como reliquias.

La noticia de su beatificación tuvo que llenar de júbilo a la comunidad dieguina, que auspició la impresión de un panegírico en su honor<sup>49</sup> y

celebró solemnísimas fiestas, que empezaron con la del Cabildo Eclesiástico el 7 de Noviembre, y á la tarde en muy lucida procesion fue conducida *una imágen que figuraba al glorioso Mártir en el acto de padecer el fuego en Marruecos*, y discurrió desde el expresado convento de San Diego, extramuros, hasta el Colegio de San Pedro de Alcántara, dentro de la ciudad<sup>50</sup>.

Esta escultura mencionada por Matute debe corresponder con la de Duque Cornejo, pues parece lógico que los frailes hubieran encargado al mejor escultor de la ciudad la primera efigie del beato



12. *Beato Juan de Prado*, ca. 1728. Sevilla, iglesia de San Antonio Abad.

con la que celebrar tales solemnidades e impulsar su culto. De hecho, aunque actualmente se encuentra encastrada en un retablo, es una obra de tamaño natural y tallada en todos sus perfiles, lo que refrenda este carácter procesional<sup>51</sup>. Al igual que el *San Felipe Neri* de la iglesia San Alberto, su evidente contención compositiva, algo extraña en un escultor que tanto acostumbraba al artificio, abunda en esta idea de que se trataba de una imagen para ser venerada y no de una pieza más en el programa iconográfico de un retablo, circunstancia que explica su acentuado naturalismo y el auxilio en los ojos de cristal<sup>52</sup>.

## 7. MÁS ENCARGOS PARA LAS «RELIGIONES»: AGUSTINOS Y CARMELITAS

Por lo que respecta a los agustinos sevillanos, su fundación también se encontraba extramuros, en las inmediaciones de la Puerta de Carmona<sup>53</sup>. En este convento existía una capilla de patronato particular, cuyo titular, en el momento de la desamortización de Mendizábal, era don Nicolás Pérez Baños<sup>54</sup>. Tras la marcha de los frailes en 1835, aconteció la inevitable dispersión de su patrimonio mueble y el retablo que presidía esta capilla fue a parar a la parroquia de San Nicolás de Bari, donde aún hoy se conserva<sup>55</sup>.

El altar, fechable en el primer tercio del siglo XIX, está dedicado a Santa Rita y es obra neoclásica, aunque sirve de continente a seis esculturas de distinta naturaleza y cronología anterior. A la derecha de la titular aparece un santo agustino, algo inferior al natural (130 cm), que responde claramente al estilo de Pedro Duque Cornejo y que debe pertenecer a su período de madurez creativa, correspondiente con su segundo período sevillano (1719-1747) [Fig. 13]. La obra ha venido confundiendo con San Blas<sup>56</sup>, pero no cabe duda de que representa a un santo agustino, al vestir con el hábito y capucha negros, con mangas picudas y correa ceñida. Por la capa pluvial, la mitra y el báculo puede identificarse con un santo obispo, que no debe ser otro que San Agustín. Como fundador de la orden, en su mano izquierda portaría la maqueta de una iglesia, hoy perdida. La herida sangrante del cuello, atributo extraño en las representaciones del santo de Hipona, podría haber sido añadida con posterioridad con el propósito de transformar su iconografía.

El rostro repite los esquemas hasta ahora vistos, pero a diferencia de la escultura del *Beato Juan de Prado*, Cornejo pudo gozar aquí de mayor libertad compositiva. Para dinamizar la pose echó mano de un recurso de ascendencia manierista, al elevar uno de los pies y contraponer la dirección de la mirada. Al mismo tiempo, terció la ampulosa capa pluvial para favorecer las diagonales y abusar la figura, que se ensancha notablemente en su centro. La policromía es mate en las carnaciones y especialmente rica en las vestiduras, decoradas con suntuosos estofados vegetales y flores pintadas a punta de pincel. Como es habitual en las policromías de este momento, se ha utilizado corla naranja para el interior de la capa, lo que le confiere un singular aspecto metalizado.

El último inédito que presentamos en este artículo pertenece a una comunidad femenina del Carmelo en su descalcez: la del convento de San José en Sanlúcar la Mayor (Sevilla). En un pequeño retablo-hornacina de la iglesia, situado en el lado de la Epístola del tramo inmediato al presbiterio,



13. *San Agustín*, segundo cuarto del siglo XVIII. Sevilla, parroquia de San Nicolás de Bari.



14. *Santa Teresa*, ca. 1725-1735. Sanlúcar la Mayor (Sevilla), convento de San José.

se encuentra una espléndida escultura de *Santa Teresa de Jesús* (140 cm con peana), hasta el momento catalogada como obra anónima de mediados del siglo XVIII<sup>57</sup>, pero que inequívocamente responde a los planteamientos formales de Pedro Duque Cornejo, a cuyo catálogo debe incorporarse sin reservas como una de sus creaciones más logradas [Fig. 14].

Se ha representado a la santa abulense en pie, con el libro y la pluma, en el momento en que parece recibir la inspiración divina para redactar sus obras<sup>58</sup>. Como es característico en Cornejo, la monja se yergue sobre una nube de formas ondulantes, que le permite levantar uno de sus pies y flexionar la rodilla para infundir movimiento a la figura, tal y como se ha visto en el *San Agustín*. El aspecto

refulgente de sus ricos estofados —en los que ya hace acto de presencia la rocalla— y las líneas sinuosas que dibujan el hábito, la capa y el escapulario contribuyen a configurar una imagen dinámica y vibrante, de poderoso impacto visual.

Esta *Santa Teresa* ilustra a la perfección una de las claves escultóricas de Duque Cornejo, basada en un juego de contrastes típicamente barroco: el propio grosor de los mantos volados, lejos de hacer las figuras pesadas, contribuye a reforzar su sensación de ingravidez. La capa de la santa, en lugar de dejar despejado su frente, trata de envolver la figura, echándose sobre uno de sus brazos para acabar en pico y replegándose bajo el contrario. Este último detalle ya lo empleó para recoger las capas de los santos cartujos del sagrario de la cartuja de El Paular (ca. 1725) y en el *San Leandro* de la catedral de Sevilla (1733) y es una solución que, salvando las distancias, encuentra ciertos paralelismos con las composiciones de Gregorio Fernández, como ocurre en sus diversas versiones de *Santa Teresa*.

Pese a que la obra no está datada, sin duda pertenece a este segundo período sevillano, e incluso cabría ponerla en relación con las obras producidas entre 1725 y 1735, dados sus vínculos con las obras ya comentadas y con la célebre *Asunción* del Instituto Luis de Góngora de Córdoba (1731-1733), especialmente en lo que respecta a su bello y añorado rostro. Frente a la agitación de paños tan característica de este momento de plenitud, la plástica de Cornejo caminará hacia un paulatino proceso de simplificación formal, como se colige de su comparación con la afortunada versión de la santa de Ávila presente en el retablo del convento hispalense de San Leandro (1748), o con la que realizará, ya en sus últimos años de vida, para el trono de la sillería de coro de la catedral de Córdoba (1752-1757).

## NOTAS

1. Para un encuadramiento general, HERNÁNDEZ DÍAZ, José. *Pedro Duque Cornejo*. Sevilla: Diputación, 1983; TAYLOR, René. *El entallador e imaginero sevillano Pedro Duque Cornejo (1678-1757)*. Madrid: Instituto de España, 1983; HOWARD, Ryan Abney. *Pedro Duque Cornejo (1678-1757)*. Michigan: University Microfilms International, 1991 [tesis doctoral, 1975].

2. HERNÁNDEZ DÍAZ, José, SANCHO CORBACHO, Heliodoro y COLLANTES DE TERÁN, Francisco. *Catálogo Arqueológico y Artístico de la Provincia de Sevilla*, t. II. Sevilla: Diputación, 1943, p. 252.

3. ARENILLAS, Juan Antonio. «Juan del Castillo, un escultor del siglo XVIII en Marchena». *Atrio*, 1 (1989), pp. 81-84.

4. SANCHO CORBACHO, Heliodoro. *El escultor sevillano Pedro Roldán y sus discípulos*. Sevilla: Artes Gráficas Salesianas, 1950, p. 107. La carta de pago se otorgó en noviembre de 1704. Este trabajo se daba por desaparecido, pues hasta el momento no se había relacionado con el retablo de Juan del Castillo contratado en 1699. La capilla de la Virgen de la Soledad «questa en el palasio del Excelentísimo Señor Duque de Arcos», a que se refiere la escritura, es la misma que posee la cofradía homónima en la iglesia de Santa María de la Mota, aneja al palacio ducal. Por si queda alguna duda, en el retablo campea la heráldica de la casa de Arcos y el pagador, Juan Pérez de Góngora, había sido uno de los diputados de la cofradía que contrató el retablo.

5. CARO QUESADA, María Salud. *Noticias de escultura (1700-1720)*. Sevilla: Guadalquivir, 1992, p. 85.

6. Archivo Municipal de Sevilla, Escribanía 2.<sup>a</sup> del Cabildo, s. XVIII, t. 261, Padrón de 1705, N.º 13 San Marcos, fol. 6v, casa 142.

7. Archivo Histórico Provincial de Sevilla, Protocolos Notariales de Sevilla, leg. 7087P, Miguel de Agredano, 1702, fol. 83r. Durante su juventud, Pedro Duque Cornejo adoptó el apellido materno, sin duda para hacer valer su parentesco con el prestigioso Pedro Roldán.
8. El 1 de noviembre de 1700 José Felipe Duque Cornejo se comprometió a realizar toda la escultura del retablo junto al maestro de arquitectura Pedro Sánchez. Los trabajos se dilataron, pues todavía el 10 de noviembre de 1705 José Duque Cornejo recibió 200 reales por este encargo. Cfr. HERNÁNDEZ DÍAZ, José *et al.* *Catálogo Arqueológico...*, t. I. Sevilla: Diputación, 1939, pp. 99 y 113 y SANZ SERRANO, María Jesús y DABRIO GONZÁLEZ, María Teresa. «Documentos de artistas sevillanos del siglo XVIII». *Archivo Hispalense*, 173 (1973), pp. 341-370.
9. SALAZAR FERNÁNDEZ, Rosa María. «Un grabado de Santa María del Subsidio: primera obra firmada de Pedro Duque Cornejo». *Laboratorio de Arte*, 9 (1996), pp. 359-364; HERRERA GARCÍA, Francisco J. «Un nuevo grabado y últimas obras documentadas en Sevilla de Pedro Duque Cornejo». *Laboratorio de Arte*, 12 (1999), pp. 243-254.
10. Sobre esta problemática, véase CARO QUESADA, María Salud. *Los Barahona, entalladores sevillanos del Barroco*. Sevilla: Diputación, 2006, p. 92 y PLEGUEZUELO HERNÁNDEZ, Alfonso. «Luisa Roldán y el retablo sevillano». *Laboratorio de Arte*, 24 (2012), pp. 275-300.
11. Sancho Corbacho trató de identificar este retablo con el contratado en 1709 por Miguel Franco para la parroquia de Santa Ana, pero debe tratarse de un trabajo previo, pues Cuéllar Contreras localizó la escritura suscrita entre el retablista y la hermandad de la Pura y Limpia Concepción (1710), así como sus correspondientes cartas de pago (1711). Vergonzosamente, estos últimos documentos han sido sustraídos de sus protocolos. Cfr. SANCHO CORBACHO, Heliodoro. *Arquitectura sevillana del siglo XVIII*. Sevilla: Laboratorio de Arte, 1934, p. 52 y CUÉLLAR CONTRERAS, Francisco de Paula. «La imagen de la Inmaculada y su retablo de la Iglesia Parroquial de Santa Ana de Triana. Obras ambas del escultor Miguel Franco. Años 1710-1711». *Sevilla Cofradiera*, s/n (1986) [reed. *Boletín de las Cofradías de Sevilla*, 478 (1998), pp. 62-64.] Véase también MARTÍNEZ VALERO, Mari Ángeles. *La iglesia de Santa Ana de Sevilla*. Sevilla: Diputación, 1991, p. 42; RODA PEÑA, José. *Hermandades sacramentales de Sevilla: una aproximación a su estudio*. Sevilla: Guadalquivir, 1996, p. 117 y HALCÓN, Fátima, HERRERA GARCÍA, Francisco y RECIO MIR, Álvaro. *El retablo barroco sevillano*. Sevilla: Fundación El Monte, 2000, p. 330.
12. CARO QUESADA, María Salud. «Jerónimo Balbás en Sevilla». *Atrio*, 0 (1988), pp. 65-66; HALCÓN, Fátima *et al.* *El retablo barroco...*, pp. 306-307; HERRERA GARCÍA, Francisco Javier. *El retablo sevillano en la primera mitad del siglo XVIII: evolución y difusión del retablo de estípites*. Sevilla: Diputación, 2001, pp. 344-348; MARTÍN RIEGO, Manuel y RODA PEÑA, José. *El Oratorio de San Felipe Neri de Sevilla: Historia y Patrimonio Artístico*. Córdoba: Cajasur, 2004, pp. 458-460.
13. ALONSO DE LA SIERRA FERNÁNDEZ, Lorenzo y TOVAR DE TERESA, Guillermo. «Diversas facetas de un artista de dos mundos: Gerónimo de Balbas en España y México». *Atrio*, 3 (1991), pp. 85-86.
14. La bibliografía sobre Jerónimo Balbás en Sevilla es amplia. Para un encuadramiento general, véanse GÓMEZ PIÑOL, Emilio. «Entre la norma y la fantasía: la obra de Jerónimo Balbás en España y México». *Temas de Estética y Arte*, II (1988), pp. 97-129; HERRERA GARCÍA, Francisco Javier. *El retablo sevillano...*, pp. 313-359 y HERRERA GARCÍA, Francisco Javier, HALCÓN, Fátima y RECIO MIR, Álvaro. *El Retablo Sevillano: desde sus Orígenes a la actualidad*. Sevilla: Diputación, 2009, pp. 304-307.
15. Ponz lo describe como «de la última moda (ya V. me entiende)», aunque sin señalarlo como obra de Balbás, a quien más adelante califica como el «Barrabás de la arquitectura». PONZ, Antonio. *Viage de España*, t. IX. Madrid: Joachin Ibarra, 1780, pp. 111-112 y 127.
16. A pesar de su recrecimiento, aún puede apreciarse su primitiva disposición.
17. MARTÍN RIEGO, Manuel y RODA PEÑA, José. *El Oratorio...*, p. 460.
18. QUILES GARCÍA, Fernando. *Noticias de pintura (1700-1720)*. Sevilla: Guadalquivir, 1990, p. 101. La cursiva es nuestra.
19. MARTÍN RIEGO, Manuel y RODA PEÑA, José. *El Oratorio...*, p. 460.
20. *Ibidem*, pp. 478-480; RODA PEÑA, José. *Pedro Roldán: escultor 1624-1699*. Madrid: Arco/Libros, 2012, pp. 239-240.
21. FERNÁNDEZ, Cayetano. *El Oratorio de San Felipe Neri de Sevilla*. Sevilla: Librería e Imp. de Izquierdo y Cía., 1894, pp. 90-92.

22. MARTÍN RIEGO, Manuel y RODA PEÑA, José. *El Oratorio...*, p. 461.
23. RODA PEÑA, José. «Tres esculturas de Pedro Duque Cornejo para el oratorio de San Felipe Neri de Sevilla». *Atrio*, 8-9 (1996), pp. 240-243; MARTÍN RIEGO, Manuel y RODA PEÑA, José. *El Oratorio...*, pp. 483-485, 498, 500-501.
24. Como sugiere el Prof. Roda Peña, es probable que la cabeza del Beato Antonio Grassi fuera retocada para adaptarlo a la nueva iconografía, pues su morfología no termina de encajar en la estética de Duque Cornejo. *Ibidem*, p. 485.
25. Para su adaptación iconográfica, los padres jesuitas le han incorporado unas llaves en la diestra, dada su condición de portero del Colegio de Montesión de Mallorca.
26. MARÍN FIDALGO, Ana. *La iglesia parroquial de San Andrés de Sevilla*. Sevilla: Guadalquivir, 2007, p. 255.
27. En sus páginas tiene escrito: «*Psalmus CXVI/ Laudate Dómi-/num omnes Gen-/tes: \* Laudáte eum/ omnes pópuli:/ Quóniam/ [con]firma[ta] est [Su-]/per nos mise-/ricórdia ejus:/ \* et véritas Dó-/mini manet in/ [a]eternum./ Glória Patri: etc.*».
28. *Plausibles elogios, celebre octava, circulo festivo, corona que labraron, laureola que entretejeron, y victimas que sacrificaron, sagradamente ambiciosos, en aras de su piadoso çelo, los deuotos hijos del nunca bastantemente venerado S. Felipe Neri en su congregacion, y nuevo Oratorio de la Nobilissima Ciudad del Valle de Vlied. A los veynte de octubre de 1658*. Valladolid: Bartolome Portoles, 1659, p. 14.
29. El grupo pasó, como tantos otros efectos, a la parroquia de la O, de donde desapareció en fecha indeterminada. GONZÁLEZ DE LEÓN, Félix. *Noticia artística de Sevilla*, t. I. Sevilla: Imp. de D. José Hidalgo y Compañía, 1844, p. 241; MARTÍN RIEGO, Manuel y RODA PEÑA, José. *El Oratorio...*, p. 474.
30. LEBLANC, Charles. *Manuel de l'amateur d'estampes, contenant un dictionnaire des graveurs de toutes les nations...*, t. III. París: Émile Bouillon, 1888, p. 191, cat. 47 (se le cita como «Corney»). La estampa consultada se encuentra en el Gabinete de Estampas del Rijksmuseum, con número de inventario RP-P-OB-51.342.
31. Vid. nota 20.
32. GONZÁLEZ DE LEÓN, Félix. *Noticia artística...*, t. I, p. 240; GESTOSO Y PÉREZ, José. *Sevilla Monumental y Artística*. Sevilla: Oficina Tipográfica de los Sres. Gironés y Orduña, 1892, p. 496 (como «de mediano mérito»); MORALES MARTÍNEZ, Alfredo J. *et al. Guía artística de Sevilla y su provincia*. Sevilla: Diputación, 1981, p. 108 [2004, t. I, p. 147] (como obra neoclásica).
33. MARTÍN RIEGO, Manuel y RODA PEÑA, José. *El Oratorio...*, pp. 480-481.
34. Uno se encuentra en la residencia de San Alberto y otro en la parroquia de la O. *Ibidem*, pp. 497 y 500.
35. FERNÁNDEZ, Cayetano. *El Oratorio...*, p. 92.
36. Vid. nota 17.
37. Además de los desensamblables, la suciedad y la policromía, el caso del ángel izquierdo es especialmente alarmante, pues una de sus manos está reparada con cinta adhesiva.
38. Una síntesis de su estancia granadina en GARCÍA LUQUE, Manuel. «Aportaciones al taller de Pedro Duque Cornejo en Granada». *Anales de Historia del Arte*, 23, n° extra (2013), pp. 229-241.
39. GARCÍA HERNÁNDEZ, José Antonio. «Notas sobre la decoración de los órganos y tribunas del coro de la catedral de Sevilla». *Atrio*, 3 (1991), p. 113.
40. CEÁN BERMÚDEZ, Juan Agustín. *Descripción artística de la catedral de Sevilla*. Sevilla: Librería Renacimiento, 1981 [1ª ed. 1804], p. 73; GONZÁLEZ DE LEÓN, Félix. *Noticia artística...*, t. II, p. 57; GESTOSO Y PÉREZ, José. *Sevilla Monumental...*, t. II, 1890, p. 564; MORALES, Alfredo *et al. Guía artística...*, 1981, p. 50 [2004, t. I, p. 58]; HERNÁNDEZ DÍAZ, José. «Retablos y esculturas». En: AA.VV. *La catedral de Sevilla*. Sevilla: Guadalquivir, 1991, pp. 306-307.
41. QUILES GARCÍA, Fernando. *Teatro de la Gloria: El universo artístico de la Catedral de Sevilla en el Barroco*. Sevilla: Diputación-Universidad Pablo de Olavide, 2007, p. 340.
42. El último pago por los órganos lo recibe el 6 de julio de 1731. GARCÍA HERNÁNDEZ, José Antonio. «Notas sobre...», p. 122. El contrato para la capilla de San Leandro en SANCHO CORBACHO, Heliodoro. *Arquitectura sevillana...*, p. 9.



43. Archivo Catedral de Sevilla, Autos Capitulares, libro 105, fol. 11r.
44. *Ibidem*, libro 107, fol. 10v.
45. VALDIVIESO, Enrique. *Catálogo de las pinturas de la catedral de Sevilla*. Sevilla: autoedición, 1978, p. 131.
46. Una síntesis de la historia de este cenobio en FERNÁNDEZ ROJAS, Matilde. *Patrimonio artístico de los conventos masculinos desamortizados en Sevilla durante el siglo XIX: trinitarios, franciscanos, mercedarios, jerónimos, cartujos, mínimos, obregones, menores y filipenses*. Sevilla: Diputación, 2009, pp. 127-129.
47. La peana mide 9 cm de alto.
48. MORALES MARTÍNEZ, Alfredo J. *et al. Guía artística...*, p. 129 [2004, t. I, p. 173].
49. SERRATE, Fray Francisco de S. Nicolás. *Epítome de la heroica vida, y glorioso martirio del inçlyto y bienaventurado martyr S. Juan de Prado...* Sevilla: Convento de S. Diego, 1728.
50. MATUTE Y GAVIRIA, Justino. *Anales Eclesiásticos y Seculares de la Muy Noble y Muy Leal ciudad de Sevilla...*, t. I. Sevilla: Imp. de E. Rasco, 1887, p. 196. La cursiva es nuestra.
51. Además de la procesión de 1728, consta que en 1917, con motivo del III centenario del voto concepcionista, la imagen volvió a salir por las calles de Sevilla, como recoge una fotografía realizada a su entrada por la puerta del Perdón de la catedral. Actualmente la escultura presenta una abertura en la espalda de 26x21 cm que permite observar la configuración del embón. Esta abertura ha tenido que ser originada por alguna rotura fortuita, pues parte de los fragmentos destruidos aún se conservan en su interior.
52. El ojo izquierdo lo ha perdido y ha sido reconstruido con algún tipo de masilla pintada, lo que le resta prestancia a la imagen.
53. Una síntesis de la historia de este cenobio en FERNÁNDEZ ROJAS, Matilde. *Patrimonio artístico de los conventos masculinos desamortizados en Sevilla durante el siglo XIX: benedictinos, dominicos, agustinos, carmelitas y basilios*. Sevilla: Diputación, 2008, pp. 273-280.
54. Se trataba probablemente de la capilla de San Gregorio y las Once mil Vírgenes, situada en el lado de la Epístola de la iglesia, cuyo patronato había adquirido en 1736 el veinticuatro don Diego Pérez de Baños. MONTERO DE ESPINOSA, J. M. *Antigüedades del convento Casa Grande de San Agustín de Sevilla, y noticias del Santo Crucifijo que en él se venera*. Sevilla: Imp. De D. Antonio Carrera y Cía., 1817, pp. 30-31.
55. FALCÓN MÁRQUEZ, Teodoro. «La iglesia de San Nicolás de Bari, de Sevilla». *Archivo Hispalense*, 147-152 (1968), p. 197 y *La iglesia de San Nicolás de Bari de Sevilla: Una iglesia del siglo XIII en un templo barroco*. Sevilla: Cajasol-Diputación, 2008, p. 89. Según el autor, los datos de la procedencia del retablo y su patrono han sido tomados del inventario parroquial de 1854. Sin embargo, no lo recoge Fernández Rojas. Cfr. nota 53.
56. *Ibidem*.
57. MORALES MARTÍNEZ, Alfredo *et al. Guía artística...*, p. 307 [2004, t. II, p. 69]; AA.VV. *Inventario artístico de Sevilla y su provincia*, t. I. Sevilla: Centro Nacional de Información Artística, Arqueológica y Etnológica, 1985, p. 520. Por entonces la escultura se encontraba en el retablo-hornacina con espejos a la derecha del presbiterio. Debo el conocimiento de esta pieza a la gentileza de Roberto Alonso Moral.
58. La inscripción latina del libro hace alusión a la autorización que la santa recibió de Pío IV para fundar el primer convento de la descalcez femenina.

