

MANUEL GARCÍA LUQUE

PEDRO DUQUE CORNEJO
Y LAS ARTES DEL BARROCO EN ANDALUCÍA
(1678–1757)

GRANADA, 2022

Colección ARTE Y ARQUEOLOGÍA
— Sección ARTE —

Directores:

IGNACIO HENARES CUÉLLAR y M^a ISABEL CABRERA GARCÍA

Consejo Asesor Colección Arte y Arqueología

JAVIER ARNALDO ALCUBILLA Universidad Complutense de Madrid	RAFAEL LÓPEZ GUZMÁN Universidad de Granada
ANTONIO CALVO CASTELLÓN Universidad de Granada	JUAN MANUEL MONTEROSO MONTERO Univ. de Santiago de Compostela
CATALINA CANTARELLAS CAMPS Universitat de les Illes Balear	CARMEN MORTE GARCÍA Universidad de Zaragoza
STÉPHANE CASTELLUCCIO Institut National d'Histoire de l'Art. París	MARINELLA PIGOZZI Università di Bologna
ESPERANZA GUILLÉN MARCOS Universidad de Granada	CARLOS REYERO HERMOSILLA Universidad Autónoma de Madrid
LUCÍA LAHOZ GUTIÉRREZ Universidad de Salamanca	FRANCA VARALLO Università di Torino



ARTE
monografías

JUNTA DE ANDALUCÍA

ARTURO BERNAL BERGUA
Consejero de Turismo, Cultura y Deporte

VICTOR MANUEL GONZÁLEZ GARCÍA
Viceconsejero de Turismo, Cultura y Deporte

SALOMÓN CASTIEL ABECASIS
Secretario General para la Cultura

MARIO MARTÍN PAREJA
Director General de Patrimonio Histórico
e Innovación y Promoción Cultural

COORDINACIÓN DE LA EDICIÓN
Departamento de Difusión

ROCÍO ORTIZ MOYANO

CATALINA JOFRE SERRA

PEDRO JAIME MORENO DE SOTO

CONCEPCIÓN PRAENA HIDALGO

PAULA CARRILLO FERNÁNDEZ

RAQUEL MONTERO ARTÚS

JOSÉ MANUEL ORTEGA ARRONES

Colección Arte Monografías N° 3

PRIMERA EDICIÓN: Noviembre 2022

© MANUEL GARCÍA LUQUE

© Consejería de Turismo, Cultura y Deporte. Junta de Andalucía

© UNIVERSIDAD DE GRANADA
Campus Universitario de Cartuja
Colegio Máximo, s.n., 18071, Granada
Telf.: 958 243 930 - 246 220
Web: editorial.ugr.es

ISBN: 978-84-9959-425-5 (Consejería de Turismo, Cultura y Deporte)

ISBN: 978-84-338-7015-5 (Editorial Universidad de Granada)

Depósito legal: 2127-2022

Edita: Consejería de Turismo, Cultura y Deporte. Junta de Andalucía
Editorial Universidad de Granada

Fotocomposición: Tarma, estudio gráfico. Granada

Diseño de cubierta: Tarma, estudio gráfico. Granada

Imprime: Imprenta Comercial. Motril

Printed in Spain

Impreso en España

Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra sólo puede ser realizada con la autorización de sus titulares, salvo excepción prevista por la ley.

A mis padres

CRÉDITOS FOTOGRÁFICOS

Armando Bernabéu Granado (pág. 256 dcha.)
Biblioteca de la Real Academia de la Historia (págs. 25, 224 sup., 225 izq. y sup., 227)
Biblioteca de la Universidad de Sevilla (pág. 221 izq.)
Biblioteca Nacional de España (págs. 41, 205, 221, 222)
Biblioteca Pública del Estado en Palma de Mallorca (pág. 122)
Catedral de Jaén (pág. 139)
Corporación Proyecto Patrimonio, Colombia (pág. 57)
Enrique Gutiérrez Carrasquilla (pág. 88)
Fototeca del Laboratorio de Arte de la Universidad de Sevilla (págs. 37 sup., 43, 44, 145, 247 dcha., 254)
Fundación Focus (págs. 61, 89, 219 izq., 224 inf.)
Fundación Lázaro Galdiano (pág. 244)
Hamburger Kunsthalle (pág. 247 izq.)
Jesús Manuel Méndez Bravo (pág. 156 izq.)
Joaquín Cortés (pág. 102)
José Carlos Madero López (págs. 58, 74, 76, 180, 193 dcha.)
José María Arroyo (págs. 157, 158)
Manuel Pijuán (pág. 174)
Mariló Hernández Moreno (pág. 54)
Museo de Bellas Artes de Córdoba (pág. 246)
Museo de Bellas Artes de Sevilla (págs. 182, 242)
Museo del Prado (págs. 64, 90)
Oscar Monsalve (pág. 146)
Óscar Torres & Juan Manuel Jurado (pág. 253)
Patrick Lenaghan (págs. 62, 259)
Pepe Morón (págs. 108, 179 sup. dcha., 182 dcha., 242 izq.)
Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (pág. 193 izq.)
Rijksmuseum (pág. 205)
Szépművészeti Múzeum (pág. 243 izq.)
The Hood Museum of Art (págs. 107, 252, 253, 254, 260, 263)
The Metropolitan Museum of Art (págs. 56, 250, 255, 257, 258, 261, 262, 264)
The Morgan Library & Museum (pág. 203)
Wadsworth Atheneum of Art (230)
Walker Art Gallery (184)
Yale University Art Gallery (103, 256, 264)
El resto de fotografías forman parte del archivo fotográfico del autor.

SIGLAS Y ABREVIATURAS UTILIZADAS

AASGr:	Archivo de la Abadía del Sacromonte de Granada	AHUSE:	Archivo Histórico de la Universidad de Sevilla
AAV:	Archivo Apostolico Vaticano, Roma	AHVAGr:	Archivo de la Hermandad de la Virgen de las Angustias de Granada
ACCo:	Archivo de la Catedral de Córdoba	AIG-M:	Archivo del Instituto Gómez-Moreno, Granada
ACGr:	Archivo de la Catedral de Granada	AMCo:	Archivo Municipal de Córdoba
ACSe:	Archivo de la Catedral de Sevilla	AMM:	Archivo del Departamento de Dibujos y Estampas del Metropolitan Museum of Art, Nueva York
ADPSe:	Archivo de la Diputación Provincial de Sevilla	AMSe:	Archivo Municipal de Sevilla
AESI-A:	Archivo de España de la Compañía de Jesús, Alcalá de Henares	APNE:	Archivo de Protocolos Notariales de Écija
AFF:	Archivo de la Fundación Focus, Sevilla	APNSRCa:	Archivo Parroquial de Nuestra Señora del Rosario de Cádiz
AGASE:	Archivo General del Arzobispado de Sevilla	APSCo:	Archivo Parroquial del Sagrario de Córdoba
AGI:	Archivo General de Indias, Sevilla	APSJSe:	Archivo Parroquial de San Julián de Sevilla
AGOCo:	Archivo General del Obispado de Córdoba	APSJTSCo:	Archivo Parroquial de San Juan y Todos los Santos de Córdoba
AGP:	Archivo General de Palacio, Madrid	APSPSPGr:	Archivo Parroquial de San Pedro y San Pablo de Granada
AGS:	Archivo General de Simancas	APSSDSCo:	Archivo Parroquial del Salvador y Santo Domingo de Silos de Córdoba
AHCSe:	Archivo del Hospital de la Caridad de Sevilla	ARCGr:	Archivo de la Real Chancillería de Granada
AHDGr:	Archivo Histórico Diocesano de Granada	ARSI:	Archivum Romanum Societatis Iesu, Roma
AHDHu:	Archivo Histórico Diocesano de Huelva	BNE:	Biblioteca Nacional de España, Madrid
AHESe:	Archivo de la Hermandad de la Exaltación de Sevilla	BRAH:	Biblioteca de la Real Academia de la Historia, Madrid
AHN:	Archivo Histórico Nacional, Madrid	Exp.:	Expediente
AHNob:	Archivo Histórico de la Nobleza, Toledo	Leg.:	Legajo
AHOMa:	Archivo Histórico del Obispado de Madrid	PN:	Protocolos Notariales
AHPCo:	Archivo Histórico Provincial de Córdoba		
AHPSe:	Archivo Histórico Provincial de Sevilla		
AHUC:	Archivo Histórico del Centro de Investigaciones Históricas José María Arboleda Llorente, Universidad del Cauca, Popayán		

Índice

PRÓLOGO	11
INTRODUCCIÓN	15
I. FORTUNA CRÍTICA E HISTORIOGRÁFICA	
Fama temprana y elogio barroco	21
La crítica ilustrada	25
La literatura decimonónica: entre la censura académica y el aprecio romántico	32
La rehabilitación crítica del artista en el siglo xx	39
Del iii centenario de su nacimiento a la actualidad	47
II. LA VIDA DE PEDRO DUQUE CORNEJO	
Infancia y aprendizaje artístico: su entorno familiar (1678-1699)	59
Un joven de prometedora carrera (1699-1712)	64
Los años de Granada (1713-1719)	72
El retorno a Sevilla: éxito y consolidación (1719-1729)	79
La corte en Sevilla: de maestro escultor a estatuero de cámara (1729-1733)	89
Triunfos y desengaños (1733-1740)	98
Cornejo en la Cartuja de las Cuevas (1741-1746)	104
Etapa final en Córdoba (1747-1757)	111
Testamentaría y partición de bienes	125
III. PATRONOS, PROMOTORES, CLIENTES Y MENTORES	
El sistema del encargo	131
Obispos y cabildos catedralicios	135
Clero regular	142
Clero secular	149
Hermandades y cofradías	153
Nuevos y viejos nobles	157
Comerciantes y oligarcas	163
Los poderes civiles: el caso de la Universidad de Mareantes	166
IV. DUQUE CORNEJO Y LAS ARTES: PERFILES DE UNA PERSONALIDAD POLIÉDRICA	
«El más afamado estatuero de la Andalucía»	169
Arquitectura y ornamento	188
Pintor	212
Ilustrador: grabados y dibujos	219
V. EL PROCESO CREATIVO DE DUQUE CORNEJO	
De libros, estampas y modelos: el artista y sus fuentes de inspiración	229
La fase proyectiva: trazas, dibujos y modelos en barro	243
El taller: aspectos físicos y humanos	264
La «piel» de la escultura. Policromías y policromadores	275
FUENTES Y BIBLIOGRAFÍA	
Fuentes manuscritas	287
Fuentes impresas (siglos xvii-xviii)	288
Bibliografía	289
APÉNDICE: ÁRBOLES GENEALÓGICOS	314

Prólogo

CUANDO EN 1998 ME PROPUSE ESTUDIAR LAS FUENTES GRABADAS DE LA SILLERÍA de coro de la catedral de Córdoba, recibí una advertencia disuasoria del canónigo de la catedral, don Manuel Nieto Cumplido, sorprendido de mi deseo de acometer ese trabajo después del libro de René Taylor *El entallador e imaginero sevillano Pedro Duque Cornejo* publicado en 1982 por el Instituto de España. En realidad, desde esa fecha hasta hoy es múltiple y poliédrico el avance del conocimiento que se ha venido produciendo sobre uno de los escultores claves en el último barroco andaluz, heredero de una tradición que supo llevar a sus últimas consecuencias y además con el marchamo de artista integral: profesor de arquitectura, pintura y escultura, tal como reza su epitafio en la Catedral de Córdoba, pero también retablista, dibujante y grabador. Un artista total que ejemplifica a la perfección lo que entendemos por barroco y lo que en él representa dentro del ámbito andaluz. Pero la admonición de Nieto Cumplido va también encaminada por otro sendero no menos importante, y es el de lo viejo y lo nuevo. Una de las lecciones mayores que yo recibí en la Universidad de Sevilla siendo estudiante, fue a través del profesor Juan Miguel Serrera, quien brillaba con luz propia eclipsando todo lo que le rodeaba, emanando luz desde las ideas y los desafíos que nos planteaba en las aulas: “todo está por hacer, hasta Velázquez”. Esa inclinación de ánimo a cuestionarlo todo, a revisarlo todo, a abrir nuevos caminos, nuevas interpretaciones, subraya la lección de un profesor distinto que quería ver con ojos nuevos lo ya transitado, y algo de ello intuí muy pronto en el autor de este trabajo.

Conocí a Manuel García Luque en 2009, y confieso que desde el primer momento me llamó la atención su gran curiosidad, su ambición intelectual y respeto por el conocimiento. Como tantos otros jóvenes que se acercaron a mí también apreció el magisterio de mi maestro Alfonso E. Pérez Sánchez, aunque no llegara a conocerlo personalmente. Le abrimos la puerta de nuestra casa, y en ese camino también favoreció el rico intercambio intelectual Roberto Alonso Moral, otro estudioso de la escultura que como García Luque ha cuestionado lo viejo para construir lo nuevo con una visión abierta hacia otros cauces respecto a lo ya dicho. Desgraciadamente, la tradición historiográfica de los estudios de escultura barroca en Andalucía ha contado con demasiadas aportaciones de corte tradicional y contaminadas por un análisis descriptivo y manifiestamente confesional, en el que se han mezclado condicionantes ideológicos y religiosos para construir una historia del arte local y ligada a grupos de poder relacionados con la “tradición”.

Esa falta de ambición intelectual y de perspectiva de miras tuvo como auténtica excepción en el pasado los estudios de María Elena Gómez Moreno que supo acercarse

al hecho escultórico con un enfoque personal y despreocupado de tantas ideas preconcebidas, abriendo capítulos tan importantes como el análisis de la policromía en la escultura española. Ahondando en este sentido, creo que una de las lagunas fundamentales que han tenido los estudios de la escultura ha sido la falta de conocimiento de las fuentes extranjeras a través del grabado, algo que Manuel García Luque tuvo presente desde el principio y que ha tratado de solventar con notables contribuciones en algunos proyectos de investigación en los que ha participado, convirtiéndose así en un estudioso hábil y sagaz, con un ojo envidiable para acercarse de otra forma a los estudios de escultura. No tengo ninguna duda de que tiene una empresa ardua y larga por delante, la de la renovación de los estudios de la escultura en Andalucía. Solo una persona de su valor y conocimiento lo puede conseguir, no solo por su bagaje, capacidad de aprendizaje y aportaciones tangibles, sino por su absoluta independencia pagada también con sufrimiento. Invito al lector a que se acerque a los estudios que García Luque ha dedicado a Alonso Cano escultor para comprobar que lo que digo no es una hipérbole, sino una constatación de que las jóvenes generaciones formadas en un ambiente estimulante y con el deseo de ver a las obras y a los artistas sin complejos, pueden arrojar luz y hacer avanzar el conocimiento antiguo con ojos nuevos.

Son estas algunas de las razones por las que considero que este libro que ahora ve la luz, fruto de su tesis doctoral, significa un antes y un después en los estudios de escultura. Manuel afrontó este trabajo con el objetivo de reconstruir de forma sistemática la biografía artística de Duque Cornejo, sin obviar el ambiente familiar, el medio artístico y analizando detalladamente los encargos acometidos. La revisión histórica gracias a la consulta paciente y meticulosa en archivos civiles y religiosos estuvo acompañada de un igualmente encomiable trabajo de campo que ha desarrollado en su autor unas extraordinarias capacidades como fotógrafo, anunciando explícitamente toda una forma de mirar la escultura. Guiado por su intuición de conocedor fue encontrando así claves fundamentales que ratifican la solidez de este trabajo cocinado a fuego lento. Quizás una de las más importantes sobrevino gracias a una estancia en el Metropolitan Museum de Nueva York, propiciada por quien esto escribe, y que tuvo como fruto identificar un relevante conjunto de dibujos de Duque Cornejo que nos han desvelado aspectos fundamentales sobre su proceso creativo y una faceta jamás advertida por ningún otro historiador, la de Duque dibujante. La práctica del dibujo de escultura en España es un tema aún por conocer, es más, se cuestionaba su uso en el obrador, sin embargo, la reconstrucción del Álbum Jaffe ha hecho posible asignar

de forma incontestable un importante corpus a Duque, confirmando además la mano del escultor en los retratos que constan en el *Protocolo de la Cartuja de las Cuevas*.

Acercarse al índice de esta monografía es toda una declaración de principios de lo que he apuntado más arriba, aunque con solo leer el título “las artes del Barroco en Andalucía” el lector puede apreciar la *différance*, en el concepto derridiano del término. Uno de los problemas arrastrado desde el pasado ha sido no abordar de forma integral el estudio de Duque. Nada más erróneo en las incursiones previas que se han acometido sobre el artista, que han afrontado su labor bien como retablista o bien como escultor. O se han hecho estudios descriptivos, documentales y formales, o simplemente se ha estudiado una faceta de su quehacer sin una articulación y vertebración entre las artes, siguiendo ese sentido amplio con el que las fuentes reconocieron sus destrezas. Eso me permite volver sobre el dibujo, el germen de su proceso creativo, y a su vez subrayar de nuevo el conocimiento que García Luque tiene de las fuentes grabadas, italianas, francesas y flamencas, que junto a aquel le han permitido reconstruir el verdadero universo creativo de este artista. No olvidemos tampoco, como se indicaba al comienzo, la colaboración de Duque en el campo de la arquitectura, formando parte de los arquitectos inventivos, como Francisco de Herrera el Mozo, verdadero introductor del estípite en la arquitectura española.

El índice constituye, como anticipaba, un auténtico retrato de la preparación intelectual de su autor, pues partiendo de un esquema clásico de monografía, redefine lo que tiene que ser el estudio integral de un artista en la actualidad, sin esquivar la complejidad y problemáticas metodológicas que ello comporta. Nuestro autor comienza por el final a la hora de trazar la estela y fortuna en la construcción historiográfica del artista, utilizando como fuente de conocimiento de la recepción de su obra el testimonio ilustrado. Los juicios negativos hacia el barroco son también fuente de conocimiento, y gracias a ellos, por ejemplo, yo he conseguido descubrir a Murillo, por eso es importante no soslayarlos. García Luque en su prospección no solo se conforma con los juicios de ilustrados como Ponz, Ceán y el conde del Águila y su círculo, sino que bucea también en una parcela que se erige también en fuente de conocimiento como es la de los viajeros. Esta vía de conocimiento, a pesar de ser poco transitada en los estudios, resulta bastante interesante porque nos descubre la visión de la sociedad desde el tiempo de cada mirada.

El perfil biográfico y formativo que se ofrece en este trabajo presenta la dimensión de un artista formado en Sevilla, con alternas oportunidades de trabajo entre

Granada, Sevilla, Córdoba y El Paular. Así se convirtió en el gran retablista y escultor de la primera mitad del siglo XVIII en Andalucía, gracias sobre todo al lugar que le dejó Jerónimo de Balbás quien ya en 1718 se encontraba trabajando en Nueva España, abandonando muchas oportunidades laborales abiertas en Sevilla. Como traza de forma elocuente el autor, el periodo comprendido entre 1729-33 en el que Duque fue nombrado por la reina Isabel de Farnesio estatuario de cámara en los últimos meses del Lustró Real, con la extensión de esta distinción *ad honorem* a sus hijos, supuso un reconocimiento al importante papel que tendrá en su producción el obrador familiar sin el que cual no es posible entender el alcance de toda su actividad artística.

En este sentido, especial interés tienen los capítulos dedicados al patronazgo artístico y al funcionamiento del obrador, con el novedoso estudio de la cotización de sus obras, pues en ellos se plantea un conocimiento completo de la mecánica de trabajo, de los condicionantes y de la responsabilidad que la clientela tuvo en la conformación de sus encargos cúlmenes, como pueden ser los conjuntos escultóricos de las cartujas de Granada y El Paular, San Luis de los Franceses de Sevilla o la sillería de coro de la catedral de Córdoba. Y es que el libro que ahora se presenta no solo explica el trabajo de Duque sino que se proyecta sobre los artistas que le rodearon y con los que compitió en encargos. Se prolonga así el análisis sobre una verdadera sociología del arte, afrontando brillantemente los mecanismos de contratación de obras y encargos, y las fórmulas asociativas que tanta información nos dan sobre las formas de trabajar y relacionarse, afrontando por extensión el problema de autoría colectiva gracias al estudio de la labor de los policromadores. En cuanto al papel de los mecenas del artista y su labor de promoción artística, junto a la decisiva intervención que tuvieron los obispos y cabildos catedralicios en la proyección de Duque, debemos destacar los importantes esfuerzos que el autor dedica a indagar en el estudio de la figura del sacerdote promotor, el papel de las hermandades sacramentales y sobre todo de la nobleza andaluza gracias a las dotaciones de sus obras pías.

Pero sin duda el capítulo que mejor demuestra la suficiencia y competencia de Manuel García Luque como conocedor de Pedro Duque Cornejo es el que aborda los perfiles de su personalidad poliédrica a partir de las diferentes facetas y fases creativas de su arte. Los agudos razonamientos sobre la calidad de las obras y la amplitud de miras de su tratamiento son fruto de una mirada sensible pero también de un amplio conocimiento que el autor ha forjado sobre los diversos contextos artísticos en los que transitó la trayectoria vital del escultor, sin olvidar estímulos foráneos llegados a través de vías diversas. Este capítulo anuncia así el catálogo razonado del artista que verá la luz próximamente en un segundo volumen, completando así este trabajo que ve ahora la luz gracias al apoyo de la Editorial de la Universidad de Granada y de la Consejería de Turismo, Cultura y Deporte de la Junta de Andalucía, a quienes debemos sin duda agradecer y felicitar por su confianza en las jóvenes generaciones del conocimiento y por esta apuesta editorial que contribuye a arrojar luz sobre un artista fundamental para entender el concepto del barroco en Europa.

Benito Navarrete Prieto

Introducción

PEDRO DUQUE CORNEJO (1678-1757) FUE EL PROTAGONISTA INDISCUTIBLE DEL panorama artístico andaluz de su tiempo y uno de los artistas más relevantes del Barroco dieciochesco en España. Su principal actividad, la escultura, le sitúa a la altura de otros reconocidos maestros de su época como Francisco Salzillo, Luis Salvador Carmona o Ignacio Vergara, pero su figura se agiganta al comprobar que también fue un extraordinario arquitecto de retablos, un prolífico dibujante y un eventual pintor y grabador. Su nacimiento en el seno de una reputada familia de escultores sevillanos lo convierte en el último eslabón de una cadena que arranca en la figura de su abuelo, Pedro Roldán, y alcanza su punto álgido con su tía Luisa, la célebre escultora de cámara de los reyes Carlos II y Felipe V. La formación de Duque Cornejo en este privilegiado ambiente —del que también fueron partícipes sus padres, el escultor José Felipe Duque Cornejo y la pintora Francisca Roldán— marcaría desde bien temprano su vocación por las artes plásticas y le proporcionaría una formación sólida y diversificada, basada en el dibujo como fundamento creativo. Asimismo, sus colaboraciones con dos de los más distinguidos arquitectos de su tiempo, Jerónimo Balbás y Francisco Hurtado, lo pondrían en contacto con un nuevo lenguaje decorativo basado en el estípite, la hoja de cardo y los efectos escenográficos que ya triunfaban en el retablo madrileño.

La confluencia de estas circunstancias propició el surgimiento de una de las personalidades más completas y destacadas del Setecientos hispánico, que trabajó en las principales empresas artísticas que se acometieron en Andalucía durante la primera mitad del siglo XVIII. Entre estas sobresalen hitos tan significativos como el conjunto escultórico del sagrario de la cartuja de Granada, los retablos y esculturas de la iglesia de San Luis de los Franceses de Sevilla o la sillería de coro de la catedral de Córdoba. Estos tres ejemplos nos valen también para aproximarnos a los escenarios de su vida, que se desarrolló entre estas tres ciudades, aunque su fama y reputación le permitieron proyectarse fuera del ámbito andaluz, recibiendo encargos para otros puntos de la geografía hispánica como Castilla, Extremadura, el archipiélago canario o incluso América.

La trayectoria de Duque Cornejo estuvo marcada por su ambición creativa pero también por la búsqueda de reconocimiento social. Aprovechando la estancia de la corte en Sevilla, durante el denominado «Lustro Real», consiguió ser nombrado estatuario de cámara de la reina Isabel de Farnesio. Más tarde, lograría una ejecutoria de hidalguía que sancionaba su estatuto de nobleza, y finalmente llegaría a ser enterrado con honores de prebendado en el interior de la catedral de Córdoba, bajo una lujosa lápida, timbrada con su escudo de armas, en la que se hizo constar para la posteridad su triple condición de «profesor de la arquitectura, pintura y escultura».

Este epitafio, que desde 1757 ha suscitado el interés de numerosos curiosos y viajeros, constituye la primera piedra sobre la que se cimenta la construcción historiográfica del artista. El hecho de que poco después de la muerte de Duque Cornejo comenzara a imponerse una nueva estética clasicista, de corte académico y oficial, no favoreció la valoración crítica de su obra, aunque ello no impidió que algunos eruditos ilustrados, como el II conde del Águila, se interesaran por su figura¹. De hecho, la primera nota biográfica que se publicó sobre Duque Cornejo se la debemos a un hombre de gustos radicalmente opuestos como Juan Agustín Ceán Bermúdez, conocido militante antibarroco para quien el llamado “estilo churrigueresco” constituía la mayor abominación artística. No obstante, en la voz que dedicó a Cornejo en su famoso *Diccionario histórico de los Más Ilustres Profesores de las Bellas Artes en España* se atisba cierto aprecio crítico por el artista, al menos por lo que respecta a su obra escultórica². Las breves pinceladas que nos dejó Ceán constituyeron, durante más de un siglo, la única referencia biográfica sobre Cornejo que tuvieron a mano los escritores decimonónicos, en un momento en el que paradójicamente se multiplicaban las alusiones al artista en la literatura de viajes, las corografías y las historias ciudadanas.

En el primer tercio del siglo XX, el desarrollo de la historia del arte en España como disciplina científica y la rehabilitación crítica que entonces experimentaba el arte barroco marcaron un punto de inflexión en la consideración historiográfica de Duque Cornejo. Su figura comenzó además a ser mejor conocida gracias a la paciente labor investigadora de Heliodoro Sancho Corbacho, quien exhumó numerosos documentos sobre su vida y obra en diferentes archivos sevillanos³. A su vez, este repertorio de fuentes serviría de base a su hermano Antonio Sancho Corbacho para que en 1952 estudiara por primera vez su dimensión como retablista, dentro de su antológico trabajo sobre la *Arquitectura barroca sevillana del siglo XVIII*⁴.

No obstante, el primer estudio monográfico sobre Duque Cornejo aún tuvo que esperar hasta 1975. En este año se defendió en la Universidad de Michigan una tesis doctoral sobre el artista, elaborada por el investigador estadounidense Ryan A. Howard. Este trabajo pionero constituyó la primera aproximación global al tema y con-



Lápida sepulcral de Duque Cornejo en la catedral de Córdoba

tribuyó a depurar su catálogo de infundadas atribuciones. Sin embargo, a falta de una labor de campo más ambiciosa y de una investigación documental más exhaustiva, fueron muchas las obras y las noticias que se quedaron fuera de un trabajo que, por lo demás, tuvo escasa repercusión al haber quedado inédito⁵.

El siguiente hito lo marcaría la celebración, tres años más tarde, del III centenario de la muerte del artista (1978). Con tal motivo se organizaron diversos actos y ciclos de conferencias, y se le dedicaron dos números monográficos en los boletines de las Reales Academias de Bellas Artes de Sevilla y Córdoba⁶. Esta dinámica culminó con la celebración de una exposición conmemorativa en la iglesia

¹ Carriazo 1929, pp. 180-181.

² Ceán Bermúdez 1800, t. II, pp. 22-23.

³ Sancho Corbacho 1934, pp. 5-13, 32, 52, 70 y 75.

⁴ Sancho Corbacho 1952, pp. 278-283.

⁵ Howard 1975. A partir de 1991 comenzó a circular en reprografías, aunque su distribución continuó siendo muy limitada.

⁶ La jornada de conferencias se celebró en la iglesia sevillana de San Luis y los números monográficos, publicados en 1979, correspondieron al nº 7 del *Boletín de Bellas Artes* (Sevilla) y al nº 100 del *Boletín de la Real Academia de Córdoba, de Ciencias, Bellas Letras y Nobles Artes*.

sevillana de San Luis, que por cuestiones organizativas no pudo inaugurarse hasta 1980⁷.

Entre el aluvión de aportaciones que entonces vieron la luz, destaca un extenso artículo de José Hernández Díaz, donde trazó una nueva semblanza biográfica y abordó una apretada síntesis de su obra documentada y atribuida, trabajo que sería luego convertido, con ligeras variantes, en un pequeño libro de la colección “Arte Hispalense” (1983)⁸. Paralelamente y coincidiendo con dicha efeméride, el hispanista británico René Taylor preparó su monografía *El entallador e imaginero sevillano Pedro Duque Cornejo*, libro que no vería la luz hasta 1982 y que, a pesar del título escogido, se dedicó en exclusiva al estudio de la producción retabística del artista⁹.

A pesar de su innegable validez científica, ambas monografías dejaron múltiples aspectos en el aire y con el paso del tiempo se han revelado insuficientes para la comprensión cabal de un artista de la talla de Duque Cornejo, como acredita el incesante goteo de hallazgos y aportaciones que se han sucedido desde los ochenta hasta la actualidad, y que han sido parcialmente recogidos en un reciente libro de carácter divulgativo¹⁰. En líneas generales, puede afirmarse que el conocimiento que hasta el presente se tenía de su trayectoria era bastante irregular, pues existían notables desequilibrios tanto en lo biográfico como en lo artístico. La arquitectura de retablos ha sido, con diferencia, la parcela mejor estudiada de su obra, pero existían importantes lagunas en el conocimiento de su producción escultórica y era muy poco lo que se sabía de su actividad como pintor, grabador y dibujante. Ante esta situación, diversos colegas habían llamado la atención en repetidas ocasiones sobre la necesidad de abordar un estudio exhaustivo sobre la vida y obra del artista, que atendiera por igual a todas sus facetas creativas y permitiera valorar su verdadera significación en el contexto artístico del Barroco español¹¹.

La monografía que el lector tiene en sus manos pretende recoger este testigo, aunque en origen surgiera con unas pretensiones mucho más modestas. Todo se remonta a 2008, cuando la Universidad de Granada me concedió

una beca de Iniciación a la Investigación para estudiar el Apostolado de Duque Cornejo existente en la parroquia granadina de Nuestra Señora de las Angustias, siendo todavía un estudiante de licenciatura. Aquel estudio de caso fue progresivamente ampliándose hasta convertirse en una tesina o trabajo final de máster —que se ocupó de la etapa granadina del artista—, y finalmente en una tesis doctoral —extendida ya a la totalidad de su producción— que fue defendida en abril de 2018 en dicha universidad.

Este trabajo recoge, por tanto, los resultados de más de una década de investigación en torno a la figura de Pedro Duque Cornejo. Con el propósito de reconstruir paso a paso su trayectoria vital y artística, se ha llevado a cabo una exhaustiva revisión bibliográfica y un amplio trabajo de búsqueda y revisión documental en una treintena de archivos, tanto públicos como eclesiásticos, en ciudades como Sevilla, Granada, Córdoba, Cádiz, Madrid y Roma. Aunque los documentos que hasta el momento se habían publicado sobre Duque Cornejo eran abundantes, la determinación de acudir directamente a todas las fuentes ha proporcionado un sólido cimiento documental a este libro y ha permitido enmendar algún error de transcripción.

Respecto al trabajo de campo, se han examinado y fotografiado obras en más de setenta localizaciones entre iglesias, museos, bibliotecas y clausuras conventuales, de manera que se ha podido estudiar directamente la práctica totalidad de la producción conocida del artista. Junto a este rastreo in situ, se han revisado diferentes fototecas y colecciones digitales, así como numerosas guías artísticas, inventarios y catálogos monumentales, tarea que en algún caso ha dado sus frutos facilitando la identificación de nuevas obras.

Pero, además de llevar a cabo una exhaustiva revisión de su vida y obra, se hacía necesario proyectar una nueva mirada sobre el artista en clave contextual, valiéndonos de los nuevos enfoques que hoy proporciona la historia del arte y la historia social y cultural. Así, más allá de incardinar su figura en el ambiente histórico y artístico de su tiempo, había que plantear nuevas preguntas y transitar por terrenos que hasta el presente permanecían inexplorados

⁷ Hernández Díaz, 1980a.

⁸ Hernández Díaz 1979; 1983.

⁹ Taylor 1982.

¹⁰ Dávila Amero del Arenal, Pérez Morales y López-Fe y Figueroa 2019.

¹¹ Herrera García 2001, p. 362, señalaba que su figura carecía «de un completo estudio que ofrezca con detalle los hitos de su trayectoria humana y aborde de forma completa las distintas facetas artísticas que cultivó, en especial la escultura y el retablo». Pleguezuelo Hernández 2007a, p. 12, también subrayaba esta carencia, que ponía en relación con el «grado de desconocimiento que aún padecemos respecto de la escultura sevillana del siglo XVIII pues, con independencia de pequeñas monografías de algunos imagineros, ni se ha realizado una síntesis general sobre este periodo, ni tampoco algunas de sus personalidades más importantes, como Pedro Duque Cornejo, cuentan con estudios extensos y exhaustivos».

o solo habían sido tratados de forma puntual por quienes previamente se habían acercado hasta Duque Cornejo.

El libro se articula en cinco capítulos. El primero constituye una aproximación de carácter historiográfico, donde se hace un recorrido por la fortuna crítica del artista, partiendo de los testimonios de sus contemporáneos y de los juicios que su obra despertó entre los eruditos ilustrados y los viajeros románticos, lo que constituye un elocuente testimonio del mudar del gusto. Del mismo modo, la valoración crítica de las distintas investigaciones que se han sucedido permite reconocer las aportaciones más significativas y asomarnos a los condicionantes históricos e ideológicos que han modelado cada discurso historiográfico.

El segundo capítulo se corresponde con una biografía actualizada del artista, donde se repasan los principales acontecimientos de su decurso vital, incidiendo en cuestiones de índole humana y familiar, pero también en otras que atañen a la vida cotidiana y la cultura material. El análisis detallado de las fuentes documentales permite reconstruir con mayor grado de detalle sus estancias y viajes por distintas ciudades, así como algunos episodios relevantes de su vida, como su nombramiento como estatuario de cámara, su paso por las cartujas de El Paular y Santa María de las Cuevas o el reconocimiento de su hidalguía. Concluye este capítulo con un epílogo, donde se analizan la testamentaría e inventario de bienes del artista, y se ofrecen algunas notas sobre la suerte que corrió el núcleo familiar tras la muerte del maestro.

El estudio de los clientes y patrocinadores de Duque Cornejo se presentaba como un imperativo, pues su mentalidad, sus necesidades y sus gustos constituyen factores decisivos que orientan la producción artística durante la Edad Moderna. Tras una introducción acerca de los procedimientos de contratación y la dimensión económica del encargo, el tercer capítulo explora las relaciones de distinto signo que el artista mantuvo con preladados, cabildos catedralicios, órdenes religiosas, miembros del alto y el bajo clero, hermandades y cofradías, nobles, comerciantes, patricios urbanos y otro tipo de clientela civil.

El capítulo cuarto está centrado en el estudio de las distintas facetas que cultivó un artista versátil y poliédrico como Duque Cornejo. En el primer epígrafe se aborda un análisis de la que constituyó su actividad por excelencia, la escultura, explorando los precedentes de los que se nutre el artista, analizando algunas obras destacadas y reflexionando sobre su propia evolución estilística. A continuación, se estudia su faceta como «arquitecto» —en el sentido amplio que entonces se daba al término—, que estuvo fundamentalmente ligada al diseño de

retablos, revestimientos ornamentales y arquitecturas efímeras. La disección de los diferentes elementos que articulan su lenguaje arquitectónico constituye un ejercicio interesante para conocer sus influencias, profundizar en su cultura visual y reivindicarlo como uno de los arquitectos inventivos más originales de todo el siglo XVIII. Finalmente, el capítulo se detiene a examinar su poco conocida actividad como pintor, grabador e ilustrador, ámbitos en los que tuvo un papel menos destacado pero que enriquecen la personalidad de quien, al igual que Cano, aspiró a encarnar el arquetipo de artista universal consagrado por la literatura artística.

El último capítulo indaga en el proceso creativo de Duque Cornejo. Aquí se ofrecen algunas consideraciones acerca del nivel cultural del artista, así como de los libros y estampas que pudo tener a su alcance, centrandolo en la atención en las fuentes grabadas que inspiraron los medallones de la sillería alta de la catedral de Córdoba. Especial interés reviste el estudio de la fase proyectiva, donde la práctica del dibujo y el modelado en barro jugaron un papel fundamental. El hallazgo de un abundante lote de dibujos de su mano en el denominado álbum Jaffe ofrece un corpus de enorme valor para reconocer sus modos gráficos, y nos sumerge de lleno en su proceso creativo a través de algunos diseños que pueden identificarse como preparatorios para sus esculturas.

Asimismo, una parte importante de este capítulo se ocupa del análisis del taller, entendido este en su doble acepción de espacio físico de trabajo y sistema de organización laboral. El estudio de la nueva documentación exhumada ha revelado los nombres de algunos oficiales y aprendices que pasaron por su obrador, y ofrece algunas claves que ayudan a comprender mejor cómo se distribuían las tareas entre los diferentes artífices involucrados en el proceso creativo. Ahondando en esta línea, cierra el capítulo un último epígrafe dedicado al estudio de las policromías y los policromadores de sus esculturas y retablos, labor que en la mayor parte de los casos recayó en maestros pintores y doradores ajenos a su taller, en lo que cabe considerar una práctica artística de autoría múltiple o colectiva.

Duque Cornejo fue un artífice muy longevo y prolífico, que estuvo trabajando hasta el final de sus días, con cerca de ochenta años y tras seis décadas de actividad continuada. Por ello, el número de obras que produjo a lo largo de su dilatada trayectoria resulta extraordinariamente elevado. El estudio pormenorizado de cada una de ellas excede los objetivos de este libro y a ello se dedicará un segundo volumen, de próxima aparición, que recogerá el catálogo razonado del artista.

El desarrollo de esta investigación no hubiera sido posible sin el apoyo recibido por diferentes instituciones públicas. La beca de Formación del Profesorado Universitario del Ministerio de Educación y Cultura me proporcionó un sustento económico indispensable para la elaboración de la tesis doctoral, mientras que los planes propios del Vicerrectorado de Relaciones Internacionales de la Universidad de Granada y el Vicerrectorado de Investigación de la Universidad de Sevilla han facilitado la realización de diferentes estancias de investigación en el Warburg Institute de Londres, el Metropolitan Museum of Art de Nueva York y la Biblioteca Hertziana de Roma.

Asimismo, el generoso apoyo brindado por la Consejería de Turismo, Deporte y Cultura de la Junta de Andalucía y la Editorial de la Universidad de Granada ha permitido que esta investigación haya podido ver la luz en las condiciones editoriales que una monografía artística requiere. En este sentido, este libro debe mucho al trabajo y la dedicación de Rocío Ortiz, Maribel Cabrera, Pedro J. Moreno, Clara Lorca y Ramón Ortiz.

A lo largo de estos años también he recibido el apoyo de numerosas personas que de un modo u otro me han ayudado a que esta investigación cobrara forma. En primer lugar, me gustaría expresar mi agradecimiento a Benito Navarrete, director de la tesis doctoral, así como a Alfonso Pleguezuelo, David García Cueto, Luisa E. Alcalá, Letizia Gaeta y Cristiano Giometti, quienes formaron parte del tribunal que la juzgó. El reconocimiento resulta igualmente extensible a Luis J. Cuesta y Oscar H. Flores, quienes elaboraron los preceptivos informes para la obtención de la mención de doctorado internacional. Asimismo, he contraído una enorme deuda de gratitud con Roberto Alonso y Patrick Lenaghan, quienes leyeron atentamente el manuscrito de este libro y me proporcionaron atinadas observaciones y sugerencias.

Tampoco puedo olvidar aquí la generosa ayuda que he recibido por parte de numerosos amigos y colegas en este tiempo. La lista es larga, pero es justo expresar un público reconocimiento a Francisco Rocha, José Luis Romero, Gerardo García León, Juan Luis Ravé, José M. Sánchez Peña, José Roda, Francisco J. Herrera, Antonio J. Santos, Mark McDonald, Robert y Debbie Jaffe, Valme Muñoz, Fuensanta García de la Torre, José María Vázquez, José M. Moreno Arana, Jesús Suárez Arévalo, Eduardo Lamas, Macarena Moralejo, Ana Diéguez, Grégoire Extermann, Felipe Serrano, Pablo F. Amador, Carlos Rodríguez Morales, Laura L. Vargas, José M. Valle, Juan J. López-Guadalupe, Miguel L. López-Guadalupe, Carlos Madero, Diana Olivares, Pablo J. Pomar, Carmen Vallejo, Enrique Muñoz, Nuria Martínez, Manuel Reyes, Araceli Carvajal, Marta Díaz, María José García Suárez, Sergio Alba, Manuel Guerrero, Inmaculada Granados, Gonzalo Roldán, Teresa García Gallardo, Margarita de Alfonso Caffarena, Blanca González Talavera, Paloma Maza, Dolores Blanca, Óscar Torres, Antonio Muñoz Osorio, Wenceslao Soto, Fernando García Gutiérrez (†), Antonio Rodríguez Babío, Manuel Nieto Cumplido (†) y Jesús D. Alonso Porras.

Del mismo modo, he de hacer extensivo el reconocimiento a todos los cabildos catedralicios, párrocos, sacristanes, comunidades religiosas, hermandades, conservadores de museos, archiveros, bibliotecarios, restauradores y coleccionistas que me han franqueado el acceso a las obras y a las fuentes, así como a los numerosos colegas y amigos que me han acompañado en los frecuentes viajes y salidas de campo, esperando pacientemente a que tomara las fotografías que ilustran este libro y compartiendo conmigo la emoción ante el hallazgo inesperado.

Por último, deseo expresar un agradecimiento muy especial a Mariló, por su ayuda y apoyo incondicional durante estos años.



Fortuna crítica e historiográfica

FAMA TEMPRANA Y ELOGIO BARROCO

Nuestro protagonista fue conocido en sus inicios profesionales con el mismo nombre que su abuelo, Pedro Roldán. Así es denominado en el primer contrato del que se tiene noticia, en enero de 1699, cuando el ensamblador Juan del Castillo acordó con los hermanos de la cofradía de la Soledad de Marchena que las esculturas del nuevo retablo que este se comprometía a ejecutar se las confiaría a «Pedro Roldán, nieto de Pedro Roldán»¹. Con este nombre volvió a ser citado tres años más tarde por su propio padre en la escritura de dote de su hermana Francisca². Roda ha señalado con acierto que la utilización del apellido materno podía constituir un marchamo de calidad para la clientela, pues, en efecto, le permitía presentarse ante la sociedad hispalense como el heredero directo del escultor más afamado de la Sevilla de fin de siglo³.

Sin embargo, a los pocos años de morir su abuelo, el joven artista abandonó esta fórmula nominal, quizás para evitar ser confundido con un escultor de mucho menor talento como su tío, Pedro Roldán el Mozo. Hacia 1702 ya firmaba su primer grabado conocido como Pedro Duque Cornejo y como tal —o con su versión abreviada, Pedro Cornejo— comenzó a ser conocido por sus contemporáneos. A partir de este momento el escultor utilizó eventualmente el apellido materno pero siempre mezclándolo con alguno de los dos paternos, de manera que tampoco es extraño encontrarlo como Pedro Duque Roldán o Pedro Duque Cornejo y Roldán⁴.

Que Duque Cornejo se había convertido en el escultor más admirado de Sevilla a comienzos de 1710 está fuera de toda duda. Esta temprana popularidad vivida por el artista cuando apenas contaba treinta años, se debe en buena medida a la oportunidad que le brindó el arquitecto de retablos Jerónimo Balbás de participar en algunas de las empresas artísticas más destacadas que en aquel momento se estaban acometiendo en la ciudad, entre las que sobresale la construcción del célebre retablo mayor del Sagrario de la catedral. El ensamblador no dudó en recurrir al nieto de Roldán siempre que pudo para confiarle el apartado escultórico de sus retablos. Bien elocuentes son sus palabras cuando en el verano de 1715 hizo postura para contratar la sillería de coro de la parroquia

Pedro Duque Cornejo.
Santiago el Mayor, 1725-1727.
Rascafría, cartuja de Santa
María de El Paular

¹ Arenillas 1989, pp. 81-82.

² García Luque 2013b, pp. 60-61.

³ Roda Peña 2012, p. 188.

⁴ Fundamentalmente, la recuperación del apellido materno estará relacionada con el «redescubrimiento» del pasado nobiliario de los roldanes a finales de la década de 1720. Sobre este punto véase el capítulo II.