

Carlos María López-Fé y Figueroa

**LA IMAGINERÍA DE PEDRO DUQUE CORNEJO EN EL PAULAR,
TESTIMONIO DEL ÚLTIMO BARROCO ANDALUZ EN CASTILLA**

Monasterio de Santa María de El Paular, 3 de julio de 2004,
Día de la Asociación de Amigos de El Paular,

Ante todo, agradezco al Presidente de nuestra Asociación y al anterior Prior, P. Ildelfonso, el encargo que en el año 2001 me hicieron para dar esta conferencia en la celebración del Día de los Amigos de El Paular del año 2002. Circunstancias familiares graves me impidieron hacerlo en su fecha, y en el pasado 2003 el homenaje al propio P. Ildelfonso con motivo de su jubilación y la bienvenida al P. Miguel como nuevo Prior lo volvieron a retrasar. Este año puedo por fin cumplir mi compromiso.

Al ser yo andaluz y venir a tierra castellana, me pareció interesante escoger un tema que muestre cómo ha habido en el arte español, igual que en otros aspectos de su vida religiosa y cultural, una mutua relación entre Castilla y Andalucía. La cartuja de El Paular es una de las más expresivas muestras de ese doble influjo. Y para ello acudo al artista que se puede estimar último de los grandes representantes del barroco andaluz: Pedro Duque Cornejo y Roldán, nieto del aún más famoso que él, Pedro Roldán, ambos presentes en toda Andalucía y de influjo prolongado hasta el corazón de España, la Corte de Madrid, por sí mismos y a través de su extensa familia, miembros del gran taller fundado por Roldán padre.

La presencia de Pedro Duque Cornejo en El Paular además de implicar una cierta devolución de los beneficios que la corriente del arte castellano proporcionó a Andalucía desde tres siglos antes, supone también una expresión de gratitud del mundo religioso sevillano al castellano, pues de la Cartuja de El Paular partieron los monjes para iniciar la vida cartujana en la fundación de Santa María de las Cuevas, al embellecimiento de cuyo templo contribuyeron dos artistas abulenses, Isidro de Villoldo y Juan Bautista Vázquez el Viejo, llegados a Sevilla para hacer el retablo mayor de la misma cartuja, aparte de su contribución al magno retablo mayor de la catedral hispalense. Veán, por tanto, qué densa trama de interrelaciones se dan entre ambos mundos, el andaluz y el castellano. El último periodo de esta relación lo personifico en la figura de Duque Cornejo, autor, junto a otros artistas andaluces, de la espléndida decoración del Sagrario y capilla posterior de nuestro monasterio paularino.

Pedro Duque Cornejo y Roldán es, repito, uno de los más ilustres representantes de la corriente barroca andaluza, que con él se prolonga en el arte rococó, propio del siglo XVIII. Para conocer su raíz hay que mencionar una vez más a su insigne abuelo, Pedro Roldán, el más prolífico retablista, imaginero y escultor del gran periodo barroco sevillano, cuya obra abarca toda la segunda mitad del siglo XVII, presente en toda la región andaluza, y que también trabajó para la corte española en Madrid. Roldán fue un caso singular, pues su maestría no se limitó a formar algunos discípulos, sino que tuvo un marcado carácter familiar. El suyo fue un taller donde se integraron sus hijos e hijas, los respectivos consortes y hasta varios nietos. De esta familia, de siete hijos, la más famosa es la mayor, Luisa Roldán, conocida como "La Roldana", casada con otro escultor, Luis Antonio de los Arcos, quienes pasaron gran parte de su vida en Madrid, al ser nombrada Luisa escultora de cámara de Carlos II y Felipe V.

Otra de las hijas, Francisca, pintora, casó en Sevilla con el escultor José Felipe Duque Cornejo, de ascendencia granadina. Ambos formaron parte del taller paterno. De ellos nació nuestro artista el 14 de agosto de 1678. Fue hombre longevo, y mucho para su tiempo, pues murió en 1757, a punto de cumplir los ochenta años, y en plena actividad.

Por los datos documentales que poseemos se acreditan 55 años de prestigiosa labor artística. Casó en Sevilla y tuvo siete hijos, varios de ellos dedicados también a la pintura y escultura. Su vida fue bastante acomodada, con casas propias y finca en el campo. Poseyó carroza, un lujo sólo accesible en aquella época a los potentados. Además, la Real Chancillería de Granada le otorgó privilegio de hidalguía en 1751.

Su aprendizaje y formación artística se desarrollaron en el taller de su abuelo, junto a su madre y su tía Luisa. Menos pudo influir su padre, que no pasó de discreto escultor. Comenzó su obra artística en Sevilla y Granada, a donde volvió en periodos de madurez, pero, también, como su ilustre ascendiente, su actividad se extendió fuera del ámbito sevillano. Trabajó en Jaén, El Paular, Madrid y Córdoba, aquí los últimos diez años de su vida, dedicado a realizar, al frente de un numeroso taller de ayudantes, la espléndida sillería coral de la catedral-mezquita. Tuvo el título de escultor de cámara de la reina Isabel de Farnesio, esposa de Felipe V.

Hernández Díaz, uno de los más autorizados expertos en arte andaluz, no duda en calificar a Duque Cornejo como *“el artista barroco andaluz por antonomasia”*, y Taylor, el más completo estudioso de este artista, lo estima *“el más destacado imaginero y entallador del siglo XVIII en Andalucía”*. Los influjos estilísticos de su quehacer aúnan rasgos de mudejarismo, de raíz cordobesa, andalucismo nazarita y las formas clasicistas y barrocas sevillanas y granadinas.

El estilo de Duque Cornejo conjuga con gran creatividad las influencias de José de Arce, Alonso Cano, Alonso de Mena, y, sobre todo, el de sus familiares, el abuelo Pedro Roldán y la tía Luisa, "la Roldana". Convivió además con otros grandes maestros de la escuela barroca granadina, como Pedro de Mena, hijo de Alonso, los hermanos Mora, Bernardo y José, y José Risueño. De sus relaciones con órdenes religiosas como jesuitas y cartujos, aprendería conceptos de su sentido espiritual que influyen en su obra, pues los artistas del renacimiento y barroco, sobre todo español, no son únicamente expertos en su arte sino hombres que beben en el ambiente religioso de su época los criterios de una fe que tiene decisiva influencia en su modo de concebir las obras que ejecutan. Devotos cristianos, asisten a sermones y conocen los escritos bíblicos y de los maestros de ascética y mística, como muestran los numerosos libros encontrados en sus bibliotecas.

En mi opinión la influencia de Arce, Cano y Roldán aparece en las formas atrevidas y ampulosas de las vestiduras, cortinajes y baldaquinos donde se sitúan las imágenes y en el modo de tratar el cabello en grandes masas, con efectismo impresionista, sin llegar a minuciosidades; pero cuando se contempla la expresiva delicadeza de los rostros femeninos o de jóvenes santos jesuitas, y la luminosa calidad de su policromía, acude inevitablemente a la memoria el estilo de su tía Luisa, "La Roldana", en el que lucen rasgos de un barroco ya desembocado en las exquisiteces del rococó, el más característico de aquella eximia artista.

Además, Duque Cornejo no fue sólo un gran escultor imaginero. Su obra no puede entenderse sin referencia a su más amplia condición arquitectónica. Fue diseñador y autor de numerosos retablos, púlpitos, monumentales conjuntos de cajas y tribunas

para grandes órganos, como los de la catedral de Sevilla, y mobiliario como armarios y cajoneras de sacristía, todo de extraordinaria belleza y riqueza decorativa. En su trabajo empleó tanto la madera como los más ricos mármoles y el bronce. Las catedrales de Sevilla, ya citada, y las de Jaén, Granada y Córdoba, junto a otros notables templos de las mismas ciudades, conservan magníficos testimonios de su obra, de los que no hacemos mención detallada dada su abundancia y la dificultad de destacar algunos de ellos. Excelente dibujante, le fueron solicitados muchos diseños y trazas de retablos para ser ejecutados por otros artistas.

Pero centrémonos en su trabajo para la cartuja de El Paular, realizado en 1725, tras su primer periodo granadino-sevillano (1702-1724). Es época de madurez del artista, antes de regresar a Sevilla para otro fecundo periodo, de 1726 a 1747, y concluir en Córdoba, con la magna obra del coro catedralicio, junto a otras, también para Jaén, hasta 1757, año de su fallecimiento.

El encargo para El Paular fue debido a la admiración que despertó en el prior de esta cartuja la contemplación de lo que realizaron Duque Cornejo, junto al arquitecto Hurtado Izquierdo, el pintor Antonio Palomino, ambos cordobeses, y los imagineros granadinos José de Mora y José Risueño para el Sagrario de la cartuja granadina. A Izquierdo, Palomino y Duque Cornejo ofreció realizar la obra del Sagrario y capilla tras el mismo, desechando para ello otro proyecto de un artista franciscano, ya aceptado en principio. Y a buen seguro que no lo defraudaron, pues el resultado de la intervención de aquellos artistas andaluces es de una belleza y grandiosidad de difícil superación.

Para el ánimo del contemplador constituye un contraste abismal, que llega a producir cierto vértigo, la impresión que se experimenta al pasar de golpe de la lírica belleza del último arte gótico y renacentista, plasmados en el gran retablo alabastrino y las sillerías, que se enmarcan en cánones artísticos propios de estilos más clásicos del arte castellano, a la vorágine de formas arrebatadas que aparecen plasmadas primero en la increíble 'custodia' marmórea del Sagrario, destinada a monumento del Jueves Santo y a enmarcar la joya de la custodia de plata del Corpues, expoliada por los invasores franceses. Junto a ésta podemos contemplar la gran cantidad de imágenes y todo el abrumador entramado decorativo de columnas, baldaquinos, cortinajes y demás elementos que componen ese pasmoso conjunto.

Dados los límites de esta intervención y mi especialización en aspectos del arte relacionados con la expresión psicológica en la imaginería, me fijaré sobre todo en las calidades expresivas de las esculturas talladas y policromadas del Sagrario y capilla anexa, en cuyos ámbitos dejó Duque Cornejo una excepcional muestra de su quehacer, consistente en cuatro figuras, situadas en torno a la gran custodia de ricos mármoles andaluces que alberga el tabernáculo, y las doce que ocupan retablos e intercolumnios de la capilla contigua, a las que hemos de añadir dos, presentes desde la desamortización en la iglesia parroquial de Rascafría. En la hornacina central del retablo de la capilla, frente al tabernáculo, se hallaba otra efigie de singular belleza: la juvenil Virgen Madre, tallada y policromada por Luis Fernando de Carmona, hoy en la iglesia parroquial aludida. El conjunto iconográfico aún a figuras representativas de la fe

cristiana y de dos valores muy estimados en el ámbito cartujo: la virginidad consagrada y la ascética penitencial, junto a santos de la propia Orden.

Las imágenes que rodean el tabernáculo representan a San José, San Juan Bautista y los santos apóstoles Pedro y Pablo; es decir, la raíz de la que proviene el Redentor en su Encarnación, el ascetismo alejado del atractivo mundano propio del Precursor y las dos columnas básicas de la Iglesia. Y en la capilla anexa, a ambos lados del retablo central, aparecen las imágenes de San Joaquín y Santa Ana, que junto a la de María Madre, antes mencionada, conformaban el que llamaremos “conjunto mariano”. Los demás retablos están ocupados, uno frente a otro, por imágenes de dos santos apóstoles, Juan y Santiago el Mayor, de honda significación el primero en la mística cristiana, como discípulo amado y autor de escritos del más elevado vuelo en el Nuevo Testamento, y el segundo como protomártir del colegio apostólico y patrón de España. Los demás retablos contienen figuras de cuatro virgenes mártires del periodo de las grandes persecuciones: Inés, Catalina, Lucía y Águeda. En los intercolumnios de la rotonda de la capilla hallamos las estatuas de los santos cartujos Bruno, Hugo, Antelmo y Nicolás Albergati. Las dos bellísimas imágenes, hoy en Rascafría, de la Magdalena penitente y Santa Bárbara, otra virgen mártir, se encontraban junto a la puerta de entrada al Sagrario.

Hay una nota común a las imágenes y es su ubicación bajo ampulosos baldaquinos de grandes cortinajes fastuosamente policromados, recogidos por gruesos cordones con borlas y sostenidos por angelotes dorados. De igual modo, los mantos y demás paramentos de las figuras ofrecen profusión de revoloteos, incurvaciones y demás recursos propios de un desbordado decorativismo, característico de la mentalidad barroca final. Las figuras que rodean el tabernáculo están presentadas sobre hermosas peanas de menuda talla y rico dorado. Tienen, además, un elemento natural o tectónico, tronco o roca, en los que se apoyan las imágenes. Las dos que resultan más logradas por su calidad expresiva son las de San Pedro, con mirada dirigida a lo alto y gesto de doliente arrepentimiento, que porta el símbolo parlante de las llaves y tiene a su lado un gallo, recuerdo de sus negaciones. Y la otra es la de San José, que posee rasgos de varonil juventud, y se halla en afable diálogo con un Niño Jesús que tiene en brazos, de sonriente expresión y vestido con linda túnica,.

En la capilla ante el Sagrario, las imágenes de los padres de la Virgen María flanquean la honacina central del retablo situado frente al tabernáculo; posee especiales quilates expresivos la de Santa Ana, que representa una ancianidad de austeros rasgos y sereno dinamismo. Las figuras de santos apóstoles Juan y Santiago son de gran dignidad, paramentadas con amplias túnicas y mantos con magnífica policromía. Las imágenes de los santos cartujos que ocupan los intercolumnios de la capilla tienen bastante semejanza entre sí. El santo fundador viste el hábito de la Orden; su rostro es afilado, con expresividad penitencial, pero el aspecto juvenil de la faz tal vez resta algo de austeridad. Los demás santos se cubren con amplias capas y lucen la mitra de su dignidad episcopal. Los expertos estudiosos de la imaginería de El Paular consideran estas imágenes de santos cartujos las menos conseguidas, tal vez debidas a manos diferentes de Duque Cornejo, aunque fueran suyas las trazas.

Por el contrario, hay coincidencia, a cuya opinión añado modestamente la mía, en que, como grupo de la capilla tras el Sagrario, son las imágenes de las vírgenes mártires, las que atesoran más valiosos aspectos expresivos. Aparte de la fastuosa riqueza de sus túnicas y mantos, que las envuelven con regia elegancia, coinciden todas en mostrar unos rostros de juvenil lozanía, incluso adolescentes, para evidenciar así el valor de su condición virginal consagrada al divino Esposo. Son figuras movidas, con un dinamismo al mismo tiempo natural y de suma elegancia, que portan los respectivos símbolos de su identidad: Inés, el cordero; Catalina, rueda con cuchillas y espada; Lucía, la copa con los ojos arrancados; Águeda, bandeja con los senos cortados, y todas, con la palma que simboliza su martirio.

El extraordinario y exquisito candor de estos rostros recuerda vivamente las creaciones, sobre todo en barro, de la genial Luisa Roldán, "La Roldana", tía de nuestro artista, si bien la forma del rostro tiene en el sobrino un canon más ovalado, menos redondeado. Esos rasgos serán reiterados, siempre con originalidad, en otras creaciones de Duque Cornejo, como la pareja de las santas mártires hispalenses Justa y Rufina, hoy en la catedral de Sevilla, y las de los jóvenes santos jesuitas Luis Gonzaga y Estanislao de Kostka, talladas para la iglesia del noviciado de San Luis de los Franceses en la misma capital, geniales producciones inmediatamente posteriores a su trabajo en El Paular.

Mas, como final de este recorrido, me referiré de nuevo a una de las dos imágenes que, realizadas para El Paular, se hallan actualmente en la iglesia parroquial de Rascafría. Junto a la deliciosa figura de una Santa Bárbara, joven virgen y mártir, que forma grupo con las cuatro ya aludidas, y de similares características formales y expresivas, hallamos una soberbia representación de Santa María Magdalena, figura estimadísima por todo el amplio mundo ascético cristiano. Es la segunda de las imágenes de la santa conversa y penitente realizada por Duque Cornejo. La primera, hecha hacia 1723 lo fue para la cartuja granadina y forma parte de las cuatro figuras que flanquean el Sagrario de aquella, encargadas a otros insignes escultores, José de Mora y José Risueño. La Magdalena granadina es considerada por eminentes historiadores del arte, como M^a Elena Gómez Moreno y José Martín González tal vez como la obra maestra de Duque Cornejo, y la calificación es merecida, pero es posible que el hallarse la segunda efigie de la santa fuera de su lugar originario y en adversas condiciones de conservación halla influido en cierto desconocimiento y valoración adecuada.

El estado de conservación de esta portentosa imagen es muy deficiente: Uno de los brazos está desprendido y tiene tal suciedad y hasta pérdida de materia plástica que no es posible calibrar bien sus innegables cualidades. Pero aún así, me traevo a estimarla desde el punto de vista expresivo, tan lograda como la famosa de Granada, que luce todo su esplendor gracias a su cuidada restauración. Si ésta manifiesta, en su mirada dirigida al Crucifijo que porta en la mano izquierda, rasgos expresivos de llorosa aflicción, la de El Paular acentúa la cualidad ascética, penitencial, y en su indumentaria se muestra el artista más sobrio que en las formas de la túnica y manto de la efigie granadina.

El rostro de nuestra imagen es de rasgos más afilados, más descarnados, como de mayor rigor penitencial; se vuelve en giro más acentuado hacia el crucifijo que llevaría

en la deteriorada mano izquierda, a la vez que inclina la cabeza y dirige la mirada de hundidos ojos ligeramente hacia abajo. El fruncimiento del entrecejo también muestra la calidad y hondura del sentimiento penitencial que embarga a la santa representada. Su ropaje, de formas amplias, talladas con la típica profundidad de curvas del maestro, deja ver torso y hombros, sobre los que caen por delante dos rizadas crenchas de cabello; la abierta indumentaria se sujeta por encima del pecho con áspera sogá que pasa sobre los brazos.

En conclusión, estamos ante una obra maestra en todos los sentidos, parte del maravilloso conjunto dejado por Duque Cornejo, como excepcional testimonio de la final brillantez del barroco andaluz en el corazón de Castilla y de España, y que por ello bien merece el esfuerzo de una completa restauración a cargo de los competentes talleres del Patrimonio Histórico Español, junto a la Santa Bárbara del mismo imaginero y las singulares figuras de la Virgen y San Bruno, de Carmona y Pereira, respectivamente, que deberían ser incorporadas a sus ubicaciones primitivas, tal como lo han sido las espléndidas sillerías corales. Es un objetivo que prestigiará más aún a la Asociación de Amigos de El Paular, al continuar la tarea de recuperación del impresionante patrimonio artístico aún existente que atesoraba esta gran cartuja, actuación que, junto a la Comunidad benedictina, está llevando a cabo con los ya palpables y felices resultados que estamos viviendo.

Con esta sugerencia e instancia, hechas desde la profunda estima que siento por este cenobio y por quienes le dan vida, la Comunidad Benedictina, cierro mi intervención, reiterando mi gratitud por haberseme confiado tan honroso encargo.

Monasterio de El Paular, 3 de julio de 2004