

JOSE GUERRERO LOVILLO

El maestro imaginero Pedro Duque Cornejo

Al amanecer de un Viernes Santo de la década de los años 40, si mi memoria no me traiciona, se produjo en la Semana Santa sevillana un hecho singular que habría de recordarse luego durante años. El Cristo de los Gitanos, que regresaba a su templo, tras su tradicional andadura, lo hacía entonces en muy extrañas circunstancias. Su morada túnica ya no iba flotante al vientecillo de la madrugada, sino recogida con la sagrada imagen en el suelo del paso, imagen que se había partido en dos como consecuencia de tanto movimiento y mecidas, sudor de costaleros, en aquella riada humana. Hubo luego, como es de lógica rigurosa, la consabida reprimenda del Emmo. Sr. Cardenal reinante en la diócesis a la Cofradía. De todo ello hubo amplio eco en los órganos de comunicación al uso, que entonces no eran más que la prensa, la radio y, naturalmente, las tertulias cofradieras.

Pero en aquella ocasión se dio también un hecho que apenas llegó a oídos de dichos medios de difusión y que, después que me lo refirió el entrañable Joaquín Romero Murube entre las frondas del Alcázar, yo he dado en llamar la oración de la gitana. Porque una gitana vieja, renegrada, como algunas de esas que ha pintado de mano maestra nuestro Alfonso Grosso, postrada, con ademán anhelante y los ojos desencajados ante la sobrecogedora estampa, clamó desde su rincón de la plaza de San Román: ¡Ay!, pero ¿qué te han hecho, Manué?

Y ahora, demos marcha atrás en el tiempo para recoger otro hecho, asimismo real y cierto, ocurrido también en el marco de la Semana Santa andaluza, con el retablo de fondo de un pueblo maravilloso, Arcos de la Frontera. Un suceso que, hace años, han relatado Pepe y Jesús de las Cuevas en la preciosa monografía que entonces dedicaron a su pueblo, y que, días atrás, recordábamos Jesús y yo. En la tarde del Jueves Santo sale de su iglesia de San Juan de Dios la Cofradía del Cristo de la Vera Cruz. "Es el primer Cristo de Arcos —dicen los Cuevas— que se enfrenta con el sol

de abril". Sobre aquellas andas barrocas, en que cuatro ángeles dolientes sostienen cuatro faroles de platino, el Crucificado, que labrara el imaginero sevillano Antón Vázquez en 1545, resulta impresionante. Muy moreno, con tornasoles casi verdosos, es un Cristo, al decir de C. Murciano, "tostado de siglos y penumbras". Rígido y exangüe, la cabeza caída, los ojos semicerrados, los labios entreabiertos, larga cabellera rizada y brillante, húmeda por el sudor de la agonía, todo en él concurre a la más cruda evocación, en aquel atardecer, del imperio avasallador de la muerte. Ya anochecido el Cristo baja por la calle Alta, el Callejón de las Monjas, calle Cadenas, Bóvedas, donde en cualquier esquina sus divinas manos clavadas y agarrotadas ya ante tanta muerte, no se desgarran por puro milagro ante la aspereza del muro tan inmediato. Dicen que fue un Jueves Santo del pasado siglo cuando el Crucificado, bajando por aquellas callejuelas dio, de brusca manera, en un saliente o en una reja y rompióse un brazo. En aquel punto ocurrió lo insólito. Porque la Junta de Gobierno y los cofrades, nerviosos, inquietos, lo primero que hicieron, ante el estupor de la muchedumbre que rodeaba el paso, fue requerir, con toda urgencia, los servicios de un médico que hiciese el reconocimiento de la fractura. ¡Maravilloso parte médico! Como alucinados veían a su Cristo muriéndose a chorros y le querían, le querían así: humanamente divino y divinamente humano.

No se me oculta que el relato es estremecedor. Y para atenuar en algo la tensión, quiero engarzar aquí otro relato, éste lleno de ternura y extraído, no de la realidad más o menos sensible, disfrazada en una sencilla crónica de sucesos, sino de la más cumplida experiencia lírica que nos brindan las literaturas medievales hispánicas. Me refiero a ese gran monumento, donde se pone de manifiesto toda la dignidad y nobleza del oficio de la poesía, y que no es otro que el gran *corpus* lírico de Alfonso X el Sabio, las *Cantigas* de Santa María, la poesía misma elevada a oración y gestada en el trono. El relato en cuestión se incluye y forma la trama de la Cantiga 361 y protagonista es también una talla escultórica, naturalmente de Santa María. Pues no en balde el fervor mariano de que participaba toda una época, el siglo XIII, toma cuerpo en la atractiva figura del Rey Sabio y se materializa en el Códice regio en cuyas páginas aparecen esas Vírgenes morenas, casi siempre entronizadas, siempre sonrientes, y siempre también rodeadas de una aureola sobrenatural compatible con un indecible sentido humano

en tal manera que apenas hay fronteras entre lo sacral y lo doméstico. Desgraciadamente esa Cantiga 361 quedó sin el adecuado complemento figurativo en el Códice. Pero acaso nos pueda compensar el hecho de que así quizá podamos imaginar el trance de manera más eficaz.

Es, tal vez, uno de los más bellos relatos de todo el conjunto, por su sencillez y su deliciosa ingenuidad. Y lo protagoniza aquella escultura de las Huelgas de Burgos, tan milagrosa por un lado y tan comprensiva y condescendiente con las monjas de aquel cenobio que éstas la consideran como una compañera más que formaba parte, como todas y cada una de ellas, de la vida del monasterio. El afecto, el cariño engendrado en aquella diaria y singular convivencia habían despojado a la imagen de su sagrada condición, en tal manera que era considerada por la comunidad "como se fosse carnal" según nos aclara el regio trovador. La "Reinna espiritual", la "fror das frores" como la designa el Rey poeta, participa en un todo en la vida cotidiana de aquellas monjas: las conforta, las anima, es la sin par depositaria de sus secretos y de su recóndito sufrir; unas veces vendrán las frases de tierno asentimiento y otras la enérgica reprimenda, y siempre acudirá a aliviarlas en sus dolores. Luego, en la narración, se opera el prodigio y se precipita el desenlace inesperado, como en la más fabulosa Canción de Navidad que se pudiera haber, como en un "Christmas Carol" de Dickens. Porque es el caso que, llegada la Nochebuena, aquellas monjitas, alucinadas por el amor a Santa María, prepararon para la preciosa escultura una riquísima cama y en ella la acostaron con todo mimo, como si de una parturienta efectiva se tratase. Y la Virgen, "como se fosse carnal", se apresuró entonces a significarles su contento, moviéndose de un lado a otro del lecho, muy pagada de aquel singular, increíble, homenaje.

* * *

Me he permitido traer aquí esta noche estos tres ejemplos encadenados regresivamente en tiempos distintos —siglo xx, siglo xix y siglo xiii— y arrancados dos de ellos de la pura realidad sensible y el otro de la más conmovedora ficción literaria, porque los tres inciden, en tiempo diferente y con diferente dialéctica, en la misma entraña del viejo problema, auténtica sacudida para la sensibilidad del hombre hispano, en el pleito realismo-idealismo. Porque, de manera puramente instintiva, en un todo inconsciente, la

gitana de la Plaza de San Román, los cofrades y el médico de Arcos, así como las monjas de las Huelgas de Burgos, sin barreras en el tiempo y presos todos de divina alucinación, se habían definido como sujetos verdaderos en aquel viejo pleito en que se dilucidaba el realismo a lo divino y la pura idealidad a lo humano.

Pues nuestra escultura, que, como todo nuestro arte, se debate entre lo ascético y lo místico, se tornó, a la postre, más ascética que mística, hija más de la voluntad de acción humana que de la divina inspiración. No fue un arte de comunicación con Dios, sino de disciplina para llegar a El. Arte de humanización de lo divino para satisfacer un ansia de divinidad. Arte de esfuerzo humano, como la Ascética, de mortificaciones, de doloridas expresiones. Arte extraído de esa afanosa grandiosidad española de que hablaba Carducci, con española soberbia, de esa soberbia que, al decir de Gracián, se había aposentado en España por parecerle tan de su genio.

Nuestro realismo escultórico no consiste, pues, en imitar a la realidad, sino en crear una nueva realidad más en consonancia con nuestro mundo interior. Cuando hace irrupción en el Occidente europeo, y con todo rigor, el credo realista, los españoles supieron bien a qué atenerse, dando origen a una de las máspreciadas constantes de nuestra escultura. Juan de Jáuregui, pintor y poeta, supo expresarlo en la mejor y más concisa fórmula: "el Arte no pretende sólo corpulencias, sino vida y espíritu". Esto es lo nuestro, un realismo fraguado con amor y sentimiento en el rostro mismo de la naturaleza sensible, hecho con todo aquello que hiera la retina y zumba en los oídos, con todo cuanto se apodera del humano sentido y con un obsesivo afán de palpar los duros escorzos de las cosas. Pero se fue decantando a la vez un realismo traspasado de sublime ansia idealista, capaz de poner en acción todas las fuerzas interiores para redimir el pobre barro caído, para arrancarlo de las más groseras realidades. Este realismo idealista español, capaz de armonizar la belleza sensible con el más puro arranque de idealismo, será el que habría de dar vida constante a nuestra escultura, fundiendo, en atmósfera de prodigio, lo humano con lo divino, dando, como quería Lope de Vega, "cuerpo visible a la incorpórea esencia".

Tan enorme potencial expresivo jamás se dio con tal majestad y garbo antiguo con tan ágil y brava sencillez, como se daría en los grandes estatuarios del barroco, cuando decían su canción de oros y bellas policromías sobre la madera acariciada por gubias ge-

niales, cuando se aplicaban a arrancar a un pedazo de madera inerte un destello de la eterna luz. Fue entonces cuando habría de surgir ese maravilloso arte, tan nuestro, de los santos de palo. Santos de palo. El poeta Pedro Salinas los habría de cantar: "¿De dónde te sacaron la mirada y su tristeza? Alguien, entre vetas y nudos, te ha encendido, te ha puesto un alma".

Ahí están. Con el alma encendida. Y encendida por obra de un imaginero insigne. Con su lenguaje apasionado, trasunto de formas puras e intactas que se ensamblan en escalofríos de belleza, de fuerza y de sentimiento. Ahí están. Ningún marco más adecuado que éste para recordar la doble aventura vital y creadora —al fin y al cabo una misma— de ese artífice que, entre vetas y nudos, les puso incandescente el alma a toda esta insigne imaginería. Y aun este marco, que ahora nos admira y recrea, hubiera podido enriquecerse, más y más, si hoy hubiéramos inaugurado esa magna exposición que, tiempo ha, proyectó esta Real Academia y cuyo logro los azares de nuestro tiempo no han posibilitado todavía.

Porque ¿dónde mejor que aquí habría de exponerse la síntesis más completa de la obra de nuestro artista? El vivió y trabajó en estos contornos. En esa calle de enfrente, que antiguamente se llamó de Beatos y hoy ufanamente lleva su nombre, consumió buena parte de sus afanes creadores. Ahí, en el número 22, se conserva su casa, la que albergó sus sueños, sus ilusiones y también los de una familia de artistas, Pedro Roldán, su abuelo, y Luisa Roldán, la Roldana. Y ya, casi en nuestros días, allí tuvo su taller, de donde tantas joyas salieron, el bordador Juan Manuel Rodríguez Ojeda. En verdad que muy pocas ciudades pudieran envanecerse legítimamente, hoy que tanto se destruye, de haber conservado, casi intacto, un solar de arte en que se han ido engarzando en el rosario del tiempo, las vidas de artistas tan esclarecidos.

Pedro Duque-Cornejo y Roldán nació en Sevilla el día 14 de agosto de 1678, no en 1677 como, equivocadamente, consignó Ceán Bermúdez y se ha ido repitiendo hasta nuestros días en que nuestro compañero en la Academia, D. Heliodoro Sancho Corbacho, exhumó la fecha verdadera. Al día siguiente fue bautizado en la parroquial de San Julián, imponiéndosele el nombre de Pedro Ciriaco. Fueron sus padres el escultor José Felipe Duque-Cornejo y Herrera, de ascendencia granadina y activo en el taller de Pedro Roldán, y de Doña Francisca Roldán Villavicencio, hija segunda de

aquel gran patriarca de la escultura andaluza, también activa en el taller familiar en el oficio de pintar, estofar y dorar las tallas.

En este punto cabe preguntar: ¿cómo sería la infancia de este niño, hombre en ciernes, en quien se adivina un destino concreto, condicionado por el ambiente en que ya vive? Empezaba a ser un predestinado y, tal vez, ese convencimiento intuitivo hizo que todas sus potencias se encaminaran de manera espontánea hacia el noble menester de sus antecesores. Pero queda en el aire el signo de su formación, de la que solo sabemos que se inicia al lado de su padre y de su abuelo. Cuando falleció Roldán, el viejo titán de la gubia, el nieto cuenta 21 años y 31 cuando, en 1709, fallece el padre. Ambos tuvieron sin duda margen suficiente para hacer efectivo su magisterio. Sin embargo quedan ignoradas las directrices generales de una formación indudablemente eficaz. Por ejemplo, ¿qué libros leía? Nada sabemos de la biblioteca del abuelo que, de existir, como bien se supone, sería similar a las de otros ingenios de la época que conocemos. No es buen recurso, aunque sí fácil, imaginar sus fondos y, a la vista de su doctrina, recomponer el sedimento que fueran dejando en su voluntad abierta y en su sensibilidad atormentada, como la de todos los creadores. Podemos aventurar, sin embargo, que su arte se iba decantando en el temor de un gran pasado de cuyo prestigio se sentía depositario. Aquí es donde habrían de significarse búsquedas afanosas, tanteos y, también, nostalgias. Ceán Bermúdez, al enjuiciar este proceso, tan comprometido, se limita a decir: "fue discípulo de Pedro Roldán, a quien no imitó en la sencillez de sus estatuas ni en la del adorno".

¿Cómo iba a imitarle en esa sencillez que entendemos pórtico de la serenidad y del equilibrio y antesala del clasicismo? En la gran metáfora de esta vida que se abre ante él, su mirada inquisitiva no se remonta hacia atrás con el desdén inmutable de un dios fluvial, sino que penetra en el porvenir con gesto grandioso y apasionado, con el talante, en suma, de un profeta. Aun con sus denuestos, Ceán arroja luz, a su modo, sobre las nieblas de estos comienzos en la forja de la personalidad de Duque Cornejo. Porque nada menos que un demonio luminoso se ha cruzado en su camino bajo la forma de aquel inquieto Jerónimo Balbás, llamado a ser el introductor del estípite en el barroco del Nuevo Mundo.

Jerónimo Balbás es personalidad en cierta manera enigmática. Vecino, a comienzos de siglo, de Cádiz, tenía ya un prestigio labrado con tal solidez como para que, desde Sevilla, le fuera encar-

gado el retablo mayor de la iglesia del Sagrario, concluido en 1709. Obra exorbitante en todo y aun excitante. Entre llamaradas de oro, aquello era un constante devorar de espacios en que, el culto a la forma violenta, deforma y quema la materia, entre continuas distorsiones, sin margen apenas para el éxtasis. Obra exorbitante tanto por su magnitud como por la novedad de su ejecución. Balbás habría podido ser el prototipo de aquellos "fatuos delirantes" de que habló Kubler. El grandioso retablo ocupaba todo el testero de fondo del templo y se desbordaba sobre el arco toral hasta rematar en una colosal estatua del Padre Eterno que entre angélica algarabía alcanzaba las proximidades del anillo de la media naranja. Obra excitante porque era un despliegue de gran imaginación que, entre fulguraciones, alabeos y planos atrevidos, caló hondo en Sevilla y marcó los derroteros del barroco sevillano. En su grandeza se convierte en el modelo a seguir y Ceán Bermúdez reconoce el fuerte impacto que aquella realidad provocó: "en poco tiempo las iglesias de Sevilla se vieron llenas de los despropósitos de Balbás". Hasta los poetas la ensalzaron en sus versos, versos que al propio Ceán le parecieron semejantes al retablo. Desgraciadamente esta obra, que tuvo que soportar los embates de la estética neoclásica, pereció víctima de aquella furia y, so pretexto de que el muro y todo el sector que lo cobijaba se resentía peligrosamente a causa de la presión de aquella colosal estructura, se desmontó y fue reducido a astillas en 1824. Derribado, en 1840, el convento Casa Grande de San Francisco, vino a ocupar el testero vacío el precioso retablo de la Capilla de los Vizcaínos, que es el que hoy preside aquel lugar, obra de Roldán precisamente. Nada, sin embargo, nos podrá rescatar de la sensible pérdida del primero, ni siquiera la contemplación del grandioso retablo de la Capilla de los Reyes en la Catedral de Méjico, ulterior obra de Balbás al pasar a Nueva España, donde el imperio de la estípite es un hecho concluyente, como también lo era en el llamado Ciprés, o tabernáculo, de la misma Catedral, igualmente desaparecido.

Hemos hecho detenida mención de este singular artista y de su obra conocida, porque, no solo significó un fuerte influjo en el sentir colectivo de la ciudad, como ya se indicó, sino también porque es ostensible en el haber artístico de Duque Cornejo, cuya carrera artística, ya en sus inicios, empieza a participar de aquella estética nueva que es como un gran viento que sopla desde fuera ensanchando espacios. En efecto, en el contrato estipulado entre Balbás

y los comitentes del famoso retablo del Sagrario, una de las condiciones establecidas es que la parte escultórica haya de ser encomendada a Pedro Duque Cornejo. Que, por lo demás, sólo contaba 28 años en este año de 1706 y era ya sobradamente cotizado por la avanzadilla artística de la ciudad.

En la semblanza biográfica de nuestro artista apenas hay acontecimiento relevante que reseñar como no sean aquellos propios de un normal acontecer. El mismo año en que fallece el padre, 1709, contrae matrimonio con Doña Isabel de Arteaga y Salcedo, natural de Segovia, avecindada en Sevilla, y de familia relacionada con los medios artísticos de la ciudad. Los demás acontecimientos de su vida se encadenan en sucesivas comparecencias ante el escribano público para concertar obras, testificar, estipular fianzas, otorgar poderes, algún que otro arrendamiento urbano, y por supuesto el registro de nacimiento de sus hijos, de los que le nacieron siete, sin que ninguno fuera efectivo heredero de su arte. A su hijo José, nacido en 1721, lo hizo depositario de sus útiles de escultor y de algunas trazas. Era el que más cerca se le situó en el oficio pero no en el genio. Contra lo que es usual en el sevillano genuino, siempre reacio a ausencias de su ciudad natal, Duque llevó a cabo estancias más o menos prolongadas en Granada, en el Paular en Madrid, y, finalmente, en Córdoba, donde le sorprendió la muerte

Tras la aventura del retablo del Sagrario el prestigio del artista sigue en aumento. El mismo Ceán lo reconoce así pese a las divergencias que siempre apuntara hacia su arte. En 1709 el maestro escultor Pedro de Paniagua, al concertar la obra para el Colegio de las Becas, de la Compañía de Jesús, impone también la condición, como antes Balbás, de que las esculturas habían de ser hechas por Duque Cornejo. Nada se conserva hoy. Y la misma suerte corrió el retablo que para la parroquia de San Lorenzo concertó para la antigua capilla de Santa Bárbara, sita en el lado del Evangelio. Pero en el documento en cuestión nuestro artista se autodenomina "maestro arquitecto y escultor", signo de habersele otorgado ya carta de maestría. El viejo y prestigioso taller de Roldán volvía a tener a su frente un maestro de reconocidos méritos. Que ello es así lo confirma otro hecho. En septiembre de 1713 aparece como fiador del escultor Miguel Franco, a quien suministra las trazas del retablo mayor de San Antón de Trigueros, obra igualmente atrevida y grandiosa.

El influjo de Balbás sobre sus concepciones artísticas continúa manifiesto, ya que prosiguen las relaciones laborales entre ambos, relaciones que tan solo quedarían interrumpidas cuando aquel fulgurante ensamblador pasó a Méjico, en cuya Catedral comienza a trabajar en 1718. Poco antes, entre 1715 y 1717, Balbás había realizado la sillería de coro para la iglesia de San Juan de Marchena, única que se conoce de dicho maestro y de lo más notorio en el panorama del momento. En ella advirtió D. Pelayo Quintero la acción discontinua de un discípulo de Roldán. Compartiendo la opinión de mi compañero Sr. Valverde, ¿qué otro sino Duque pudo ser? Porque algo semejante debió ocurrir con la sillería de la Cartuja de las Cuevas, donde, pese a la constancia de algún pago a Agustín Perea, la temprana muerte del escultor abona la opinión del mismo ilustre investigador a favor de la colaboración de Duque Cornejo, tanto por la diversidad de factura en ella como por el hecho de que Ponz, de ordinario tan bien informado, la incluye en su haber en su "Viaje de España". Un dato a tener en cuenta: el abate viajero añade que antes de poner mano en su tarea, nuestro escultor había visto la obra que en la Catedral de Málaga dejó aquel místico del leño que fue Pedro de Mena. Parecía como si Duque Cornejo velara las armas preparando la gran proeza de su vida: la sillería de la Catedral cordobesa.

Entre 1714 y 1719 se sitúa la estancia de Duque en Granada, estancia sumamente laboriosa a juzgar por la envergadura de su programa. Se inicia con la serie de la iglesia de las Angustias. El templo, construido a mediados del siglo XVII, experimentó una renovación a fondo en su ornato a comienzos del siglo XVIII, convirtiéndose en uno de los conjuntos más grandiosos y exuberantes del barroco andaluz. La imagen titular, en principio una Dolorosa de vestir, fue transformada, añadiéndosele el Cristo y cambiando la postura de las manos. Esa transformación fue realizada por Duque Cornejo y ello es indicio de la confianza que se puso en su intervención y mucho más si se tiene en cuenta lo delicado de esta labor en que la inspiración propia está frenada por una realidad preexistente que además es entrañable en el ánimo de los fieles. Lo positivo de su labor queda refrendado por el complemento de catorce estatuas para el exorno de la nave, figurando al Salvador, la Virgen y doce apóstoles. En todas ellas es perceptible una variedad de actitudes, de ademanes, de gestos impregnados de grandeza en medio de un continuo fluir de formas graves y reconcentradas, como

forjadas a la luz de los relámpagos de su inspiración. Tal vez el éxito de esta empresa fue el determinante de un nuevo encargo también de máxima responsabilidad y esta vez en el marco de la Catedral granadina, la renovación de una de las más ricas e interesantes capillas de aquel conjunto, la Capilla de Nuestra Señora de la Antigua. En 1716 el Arzobispo D. Martín de Azcargorta, cordobés de origen y entusiasta del arte de la escultura, en que era muy entendido, renovó aquel recinto en que se rendía culto a una histórica imagen que se dice hizo su entrada en la ciudad con el ejército cristiano. Es una antigua talla de arte alemán del siglo xv, restaurada en el siglo xvii y vuelta a restaurar por Torcuato Ruiz del Peral. El mencionado Arzobispo dotó a la capilla de un nuevo retablo que encargó a Duque Cornejo en aquella fecha y que el artista entregó a comienzos de 1718. Es uno de los más bellos retablos barrocos de la ciudad del Darro. Lo preside la antedicha imagen, figurando a sus lados las tallas de San Cecilio y de San Gregorio, y repartidos seis relieves de la Vida de la Virgen, cuatro pequeñas pinturas y otros tantos relieves de los Evangelistas, una estatua de muy valiente ejecución del Arcángel San Miguel, además de otras muy ágiles figuraciones de ángeles niños, todo ello realizado por nuestro artista en un derroche permanente de sabiduría técnica que no marchita su inspiración.

Obra decisiva de esta etapa, por la trascendencia que ha de tener para el futuro del escultor, es su participación en el Sagrario de la Cartuja granadina, obra insigne del arquitecto Francisco Hurtado Izquierdo. Allí, formando parte del equipo de colaboradores de aquel gran maestro, juntamente con Mora y Risueño, realizó la que pudiéramos llamar su obra maestra, la Magdalena, un prodigio de espiritualidad, patetismo, contenido movimiento y suprema perfección. El ambiente de trabajo, emulación y total entrega que Duque halló en aquel recinto le fue altamente beneficioso. Allí estrechó una cálida amistad con el arquitecto Hurtado, de tan alta reputación y que había empezado su carrera labrando también la madera como retablista. El fue también el que le vinculó a otra gran empresa, la Cartuja del Paular. Por aquellos años también se encontraba en Granada y luego volvería a verle en el Paular, el gran pintor y tratadista Antonio Palomino y Velasco. Aquí se esboza un enigma. ¿Cuál sería el signo de las relaciones entre el pintor cordobés y el escultor sevillano? Quizás no fuesen del todo amistosas. Porque la realidad última es que Palomino le omite en su

magno repertorio. Con omisión que perjudicó ostensiblemente a su fama póstuma, engendrando olvidos que con actos como éste hoy pretendemos subsanar .

De nuevo en Sevilla, el artista aparece vinculado ahora a la magna empresa promovida por aquel gran arzobispo que fue D. Luis de Salcedo y Azcona. En 1724 se proyectan las tribunas de los órganos y las fachadas de su caja-mueble. El arzobispo quería que "esta obra fuese igual a las grandes alhajas de esta Santa Iglesia". Le fue encargada la obra al maestro ensamblador Luis de Vilches, quien en el presupuesto que elevó, y que ha sido exhumado recientemente por el maestro organista D. José Enrique Ayarra, acumula nuevas muestras de la estima general de nuestro escultor. Allí se calcula el monto de la obra de escultura en unos 11.000 reales de vellón, eso —dice la Memoria— siendo ejecutadas de D. Pedro Cornejo, que siendo de otra mano valdrá menos". No fue de otra mano y por lo mismo allí se alza aquella imponente máquina levantada sobre los pórticos marmóreos del coro pregonando una vez más el raudal de inspiración del gran imaginero. Es una ingente masa arquitectónica y escultórica, molduraje complicado y grandiosos atlantes donde prevalece un gran ímpetu ascensional como si quisiera materializarse a un solo impulso, de una sola vez, todas las notas de los grandes órganos, una complicada organización, escribe D. Antonio Sancho Corbacho, digna del propio Balbás, tanto que en algún momento los buenos capitulares llegaron a preocuparse "porque la ingente cestería llegara a oscurecer mucho el coro impidiendo la llegada directa de la luz de las vidrieras laterales".

Prosigue, sin pausa, la labor del maestro. El año siguiente, 1725, se ofrece denso de contenido. A la vez que suministra las trazas para un retablo en la iglesia del Convento de la Trinidad, que realizó el maestro Manuel García, dispone su desplazamiento a la Cartuja del Paular, cerca de Rascafría, en la provincia de Segovia. Le llevaron allí, como ya se dijo, los buenos oficios de su amigo Hurtado Izquierdo cuando trabajaba en la Cartuja granadina. Hurtado vio concluidos sus trabajos en Granada, pero no en el Paular, pues que falleció en Priego el mismo año en que Duque llega al Paular. Sin embargo allí le asiste su propia valía. Por cada una de las tallas que allí labró había de cobrar treinta doblones. Como en la Cartuja granadina, aquí se emplea en el Sagrario, estipulándose la realización de los pabellones, ángeles y estatuas para el sagrario propiamente dicho y otras doce estatuas para los altares y nichos

de la capilla. La calidad de la obra allí desarrollada lleva a Sánchez Cantón a situarle en el mismo plano de estima de las otras águilas del rococó hispano, Churriguera, Casas y Novoa, Ribera y Tomé.

Los azares de la política determinaron el eventual traslado de la Corte a Sevilla en una estancia que se prolongó durante cinco años, desde 1729 a 1733. De un lado las depresiones y manías de Felipe V y de otro lado el protagonismo de la reina Isabel de Farnesio crearon momentos de grave inestabilidad. No obstante fueron años positivos para el escultor, porque la reina, muy entendida en materia artística, con lo que hacía honor a su patria italiana, le promovió al cargo, puramente honorífico, de su estatuario de cámara, título del que estaba tan pagado que encargó a su esposa que, llegada su muerte, le fuera consignado en su laude. Y, en efecto, en ella figura. Y no contento con esto, al decir de Ceán Bermúdez, regresó con la Corte a Madrid, "y entonces trabajó varias obras, pero habiéndosele frustrado las esperanzas de ser escultor de Cámara del Rey con la muerte de aquel soberano, se volvió a Sevilla, donde se conservó con la misma estimación y aun mayor que antes". No es de extrañar que la manía nobiliaria de que después hizo ostentación en su estancia cordobesa, solicitando la continuación de hidalguía y la exención de tributos, le hubiera acuciado en esta etapa. Para él habría de convertirse en sublime obsesión la cruz de Santiago sobre el pecho de Velázquez en el más hermoso cuadro de las estancias reales madrileñas y de todo el parnaso pictórico hispano.

El obispo D. Luis Salcedo, tan vinculado a la biografía de Duque Cornejo, bendijo el 11 de noviembre de 1731 la iglesia de San Luis Rey de Francia y Casa Noviciado de la Compañía de Jesús, donde ahora nos encontramos y que ha merecido una preciosa monografía del Secretario de esta Real Academia, profesor de la Banda y Vargas. No hace falta que yo les diga ahora de la suntuosidad de este bravo recinto. La bóveda fue pintada al fresco por Lucas Valdés e interviene también Domingo Martínez en la bóveda de la exedra de los pies y en las laterales. Y ya en nuestros días las muy bellas realizaciones de nuestro querido compañero en esta Academia, Juan Miguel Sánchez. La labor de escultura, en lo sustancial, es obra de Duque, obra en la que con mayor énfasis que en cualquier otra se significa el influjo de Balbás. Así en este magnífico retablo mayor, originalísimo, y en el que ya apenas se rastrea su estructura arquitectónica, cobijado por un pabellón, gran dosel, rematado por regia corona y todo él profusamente decorado con tallas

ondulantes, espejos, vidrios y cuantos elementos propugnen una irrealidad, un equívoco manifiesto, en que la luz es subyugada y el sentido enajenado. Y otro tanto pudiera decirse de los otros retablos, el de San Luis Gonzaga, San Juan Francisco Regis, San Ignacio en la Cueva de Manresa, o el San Francisco de Borja, en el que el Santo parece escuchar el rumor lejano de la vida, porque lo que tiene ante sí es muerte, muerte coronada, pero muerte.

De 1733 es el concierto del retablo de Umbrete, con claras afinidades respecto a los anteriores de San Francisco de Borja y San Estanislao de Kostka. Las trazas, huelga decirlo, son de Duque, aunque lo realizara Fernández del Castillo de acuerdo con uno de los dos proyectos que realizara Cornejo y que debía escoger el arzobispo Salcedo. Aunque el retablo no tiene ímpetu ascensional alguno, tal vez por imperativo del marco, la escasa altura de la capilla, y aunque, por lo mismo, preside en él la horizontal, el conjunto, plenamente logrado, pone de manifiesto el afán del artista de procurar uniformidad absoluta a los diversos sectores de aquella complicada organización articulando en un solo plano los diversos elementos constructivos y ornamentales.

En 1734 y ante el escribano Careaga, Duque Cornejo concierta nuevas obras con el arzobispo Salcedo, el retablo en mármol rojo de la capilla de la Virgen de la Antigua y el sepulcro de aquel prelado, obligándose a seguir en cuanto al retablo las directrices del anterior y para el sepulcro se le puso como modelo el frontero del arzobispo Hurtado de Mendoza que Francelli había labrado en 1509. Muy escaso margen para una originalidad efectiva se le otorgaba, ya que prevalecía el interés por no desposeer a la Capilla de su secular ambiente. No obstante se le agregaba algo que antes no tenía o tenía en escasa manera, la monumentalidad. El mecenazgo y munificencia del arzobispo iba a prolongarse más allá de su muerte. Veinte años después del remozamiento de la Capilla de la Antigua se celebraba con solemne fiesta del Cabildo el estreno de los dos retablos colaterales de crucero del Sagrario, realizados en mármoles y tallas con el caudal que dejara destinado al efecto aquel arzobispo. Las esculturas son de Duque Cornejo, excepto el Crucificado, la Magdalena y la Virgen del Rosario, dádivas del arzobispo Tapia. Composición y decoración difieren ostensiblemente del estilo usual del artista, sin duda forzado por el material que exigía mayor énfasis en los elementos arquitectónicos. La diatriba que con este motivo lanzó el historiador Matute no deja de ser despiadada: "obra

de D. Pedro Duque Cornejo cuyo crédito se enterró con él sin haberle dejado en ninguna de las que ejecutó”.

Como si todas las reservas de que fuera capaz las liberase en un último episodio tras una vida en extremo laboriosa, Duque Cornejo se entrega a la magna proeza de su vida: la sillería de coro de la Catedral cordobesa. Consciente de la envergadura del empeño, abandonará su casa de la calle Beatos y se trasladará a Córdoba de donde ya no regresa y se aplica con todo frenesí a aquella su gran obra. Empezada en enero de 1748, trabajó en ella nueve años para ser inaugurada solemnemente el 17 de septiembre de 1757, cuando ya el artista había descendido al reino de las sombras. Allí quedó aquel magno poema tallado en la caoba que empezaba a llegar de América, en relieves puros, intangibles como gigantescos camafeos antiguos labrados en pórfido.

Le llegó la muerte, a él que tantas veces la había contemplado con los ojos del alma, un cálido atardecer de septiembre en el mismo año en que surgía a la admiración universal su obra de más empeño. A los pies, junto a ella, sus restos esperan la resurrección. Cada día, entre las salmodias corales y el humo de los inciensos, algo se eleva a las alturas para su gloria y su homenaje.

Nosotros también esta noche, al conmemorar la fecha tres veces centenaria del nacimiento de tan insigne artífice, hemos querido honrar también a estos artistas que, en la madera cargada de trascendencia, en su lira de bronce con cuerdas de acero de gubias, y en una maravillosa edad de oro, han sabido componer un canto gozosa a la vida del espíritu por sendas luminosas.

He dicho.

JOSÉ GUERRERO LOVILLO

Disertación leída en el acto conmemorativo del centenario del escultor sevillano el día 14 de noviembre 1978, en la Iglesia de San Luis de los Franceses.