

## LA HUELLA DE DUQUE CORNEJO EN GRAN CANARIA

**GRACIELA GARCIA SANTANA**

LICENCIADA EN HISTORIA DEL ARTE

Se hacen necesarias unas líneas para conocer y mejor comprender la obra y la trascendencia de ésta, del que estamos seguros es figura indiscutible de nuestra historia del arte.

Pedro Duque Cornejo fue arquitecto, escultor, pintor, grabador y dibujante. Nació en la ciudad de Sevilla el 14 de agosto de 1678. Su padre, José Felipe Duque Cornejo fue un mediocre imaginero, pero estaba casado con la pintora Francisca Roldán Villavicencio, hija de D. Pedro Roldán, artista destacadísimo y uno de los más importantes del pleno barroquismo sevillano. Este imaginero, Pedro Roldán, había tenido una descendencia numerosa que prácticamente estaba vinculada de lleno con el mundo del arte. Destacando especialmente su hija Luisa Ignacia Roldán, llamada “la roldana”, escultora de cámara de Carlos II y de Felipe V.

En general, el ambiente que rodeó al niño Duque Cornejo fue muy fecundo en lo que a aportaciones artísticas se refiere. Creció entre gubias y cinceles, y sin embargo, él se va a destacar expresivamente sobre todos, convirtiéndose en el directo heredero de Pedro Roldán.

Su vida transcurrió entre las ciudades de Sevilla, Granada, Córdoba y escasamente Madrid. La mayoría de los historiadores del arte no han dudado en calificar su obra como el puente y el lazo de unión entre las dos escuelas

andaluzas, la oriental granadina y la occidental sevillana. No olvidemos que Pedro Cornejo, como se le llamaba en su época, conoció muchas fuentes. Primeramente, como ya mencionamos, su abuelo D. Pedro. También aprendió de cerca de Jerónimo Blabás, muy prestigioso en su tiempo, al que ayudó en varios retablos y del que sin ninguna duda heredó su modernidad en la composición. Pero también tomó apuntes de Hurtado Izquierdo y, antes que todos estos, del flamenco José de Arce. Debemos imaginarlo tratando con los escultores de las ciudades por donde pasaba. Posiblemente conoció, al menos en dibujos, las obras de Bernini por las Colecciones Reales.

Podría definírsele como un hombre de buena y cultivada formación, que recogió todo este mundo que le rodeaba inspirándole un arte muy propio exclusivo y personal. Llegó a ser el escultor de cámara de la reina Isabel de Farnesio. Su producción ha sido generosa, aunque aquí por razones de tiempo sólo vamos a mencionar las más destacadas.

Nombrar primeramente su producción granadina, iniciándose en 1716, con prácticamente lo único que queda: *El Retablo de la Virgen de la Antigua de la Catedral de Granada*, obra que encargó el arzobispo D. Martín de Azcargorta. Se trataba de hacer un conjunto retablístico para una virgen gótica alemana que los RR.CC. habían llevado a esa ciudad. Lo primero que se planteó Duque Cornejo fue cómo encajar esta imagen perteneciente al mundo medieval dentro de un marco completamente barroco y, aunque pueda dar la impresión de que la imagen con su estilizada y esbelta línea se pierde en el bullicio retablístico, en realidad no ocurre así. El efecto de teatralidad es patente. Se ponen de manifiesto muchos de los elementos que seguiremos viendo continuamente en Cornejo, como es el empleo numeroso de la escultura, pero apréciense aquí que buena escultura, pues tanto San Cecilio, San Gregorio Bético, como los arcángeles, tienen una extraordinaria calidad. Destacan también las típicas volutas, las colgaduras que también veremos numerosas veces en Cornejo y que posiblemente son un elemento heredado del arte de Hurtado Izquierdo.

Pasan los años y en 1731 encontramos a nuestro artista trabajando en tierras hispalenses en uno de los más complejos conjuntos retablísticos barrocos: *la Iglesia del noviciado de la Compañía de Jesús dedicado a San Luis de los Franceses en Sevilla*. Comprende cuatro retablos importantes: *El Retablo del oratorio de los novicios*, presenta claras analogías con el retablo de la Catedral de Granada, pero también sus correspondientes diferencias, ya que pertenecen a momentos evolutivos distintos. La segunda pieza de este conjunto es el *Gran Retablo Mayor*, donde Cornejo consigue desintegrarlo tectónicamente ante una decoración totalmente dispersa de elementos decorativos.

Los otros dos retablos, *el de San Luis Gonzaga y el de San Estanislao de Kotska*, son menores y siguen la línea general, destacándose especialmente el último donde el maestro se puede decir que consigue fundir la arquitectura, con la escultura y la pintura.

Otro retablo de la provincia es el importante de *Umbrete*, que, por cierto, no ejecutó Cornejo sino Felipe Fernández del Castillo.

Por último, en Sevilla, es meritorio destacar el *Retablo de la Virgen de la Antigua de la Catedral y los colaterales del Sagrario*. Novedad de éstos es el material, el mármol, donde Duque Cornejo no supo mostrar la maestría y el particularísimo estilo que da a sus retablos lignarios. Tengamos en cuenta que, en concreto, en este retablo se limitó a concluir la obra que pertenecía a finales del siglo XVII.

Y queda mencionar otra gran ciudad andaluza donde Cornejo dejó una de sus más estimadas obras, Córdoba y su *Sillería del Coro de la Catedral*. En esta ciudad murió el artista en 1757, dos semanas antes de la solemne inauguración de la sillería.

Su influencia ha sido estimable, no sólo por el resto de España, especialmente Andalucía, sino también en América. Nosotros mencionamos que Canarias fue un punto de encuentro para su arte. De él se ha dicho, y opinamos que acertadamente, que su gran influencia no fue el tipo de retablos, ni su organización, sino concretamente sus detalles y, de forma clara, el tratamiento en las estatuas de bulto. De entre los artistas que han seguido su línea más directamente podemos mencionar a Blas Moreno, Antonio Primo, Sánchez Cañadas, Alonso Gómez de Sandoval, etc...

Y ya entrando de lleno en la aportación que este escultor hizo a la isla de Gran Canaria tenemos que mencionar primeramente la imagen de *SAN FRANCISCO DE BORJA EN LA IGLESIA DE LA COMPAÑIA DE JESUS DE LAS PALMAS*.

Se trata de una escultura de madera policromada. Se encuentra situada en lo alto del Retablo Mayor de la iglesia de los jesuitas de Las Palmas. Es la única obra segura que tenemos hasta el momento del escultor. Existe un documento que confirma plenamente su autoría. Se trata de una copia, que se halla en el Colegio de San Ignacio de Loyola de Las Palmas, del libro de Mathias Pedro Sánchez Bernalt sobre la "Semi-Historia de las fundaciones de la Compañía de Jesús en las Islas Canarias" y cuyo original se encuentra en el "British Museum" de Londres. En dicho libro podemos leer la siguiente

documentación en el folio 149v: “Al llegar a Canarias le tenía (...) aquel Deán una hermosa Estatua del Sn. Borja que el mismo Deán avia pagado con 200 pesos al famoso Estatuario de Sevilla Cornejo, habiendo corrido con este empeño el P. Juan de Harana gran devoto del Santo. Salio perfecta y muy bien estofada. Como el santo es el titular de nuestra Iglesia Canaria (la nueva) fue preciso saliese bien avultada la Estatua para que a su tiempo ocupase (...) en el trono principal del futuro Retablo del Altar Mayor y mientras se hacía la Iglesia dispuso el Dn. un pequeño atajadizo en el Patio del Colegio donde se colocó en un Altar interino. Allí concurría mucha Gente el Día del Santo a hacer oración y oír misas. La estatua es digna de verse”<sup>(1)</sup>.

Como podemos ver, la documentación que forma parte del diario del dicho deán, no sólo nos da el nombre del maestro escultor y que no hay razones para dudar que no sea correcto, sino también lo que se pagó por dicha obra.

El deán mencionado no es otro que D. Bartolomé Benítez de Lugo, que quizás no fue un hombre demasiado querido en la ciudad de Las Palmas, posiblemente por su cargo de Inquisidor<sup>(2)</sup>.

En el año 1728 tomó posesión del nombramiento de Deán del Cabildo Catedralicio de Canarias. Después de estar algunos años en La Orotava regresa a Gran Canaria en 1732 y ya estaba la imagen de San Francisco en ella. Aquí es donde cogemos el hilo de la narración de Sánchez Bernalt. Sabemos entonces que es posible que la imagen se encargase sobre el año de 1728; y también conocemos que el escultor Cornejo estuvo dedicado al gran conjunto de retablos jesuíticos de San Luis de los Franceses de Sevilla desde 1731, así que estaba metido de lleno en este ambiente de la Compañía cuando realiza la obra. También Bernalt en su diario nos da otras noticias provechosas y es que el P. Juan de Harana fue el que llevó a cabo las gestiones en Sevilla. Este hombre era jesuita, así que podemos imaginarlo hablando con el escultor asiduamente sobre el encargo de Canarias.

Según el P. Julián Escribano Garrido, autor de la tesis “Los jesuitas en Canarias. 1566-1767”, “La imagen del santo fue recibida con gran aceptación de la población”<sup>(3)</sup>.

- 
- (1) SANCHEZ BERNALT, MATHIAS PEDRO, *Semi-Historia de la fundación de la Compañía de Jesús en las Islas Canarias*. De la Librería del Sr. Marqués de Loreto. Departamento M.S.S. *British Museum*, fol. 149 v. Biblioteca del Colegio de San Ignacio de Loyola de Las Palmas.
  - (2) ESCRIBANO GARRIDO, JULIAN, *Los jesuitas en Canarias. 1566-1767*. Ed. Biblioteca Teológica Granadina 22. Facultad de Teología de Granada. (Colaboración económica de la Comunidad Autónoma de Canarias). 1987, pág. 372.
  - (3) *Ibidem*, pág. 370.

Y sobre la iglesia que iba a llevar su advocación, se sabe que el obispo asturiano fray Valentín de Morán la impulsó e inauguró, aunque ya el Deán Benítez de Lugo había aportado 1.000 pesos para la obra. Teníamos noticias de esto por José de Viera y Clavijo que en su “Historia de Canarias” narra que: “Elegióse para titular de la nueva iglesia a San Francisco de Borja, cuya prócer había costeado el mismo deán Benítez a la cual dejó por heredera de sus bienes (créditos por la mayor parte) en fuerza de testamento bajo de cuya voluntad falleció en 25 de marzo de 1732 habiendo hecho los votos de la Compañía y mandado se le enterrase en el colegio con la sotana de jesuita”<sup>(4)</sup>.

Una vez conocidos estos datos preliminares de la obra, pasamos a su estudio en sí.

La imagen aparece vestida con sotana, faja negra y cuellos doblados, como corresponde a su Congregación. Desde la altura en que se distingue la imagen, se puede observar un gran juego y movimiento de paños negros que ondean y revolotean y que resaltan vivamente por el fondo dorado que le acompaña. Siempre ha existido en Cornejo una sabia intencionalidad de compaginar a los santos con el fondo. Lo cierto es que el escultor no estuvo aquí para comprobar dónde y cómo quedaría su obra, pero acaso sí lo conociese por algún dibujo o tuviese idea de cómo iba a ser el resultado. Tengamos en cuenta que fue propio de la mentalidad dieciochesca conseguir la integración de la obra de arte en su propio sentido espiritual. Sin embargo, suponemos que dada la monumentalidad e importancia de la obra, se tuviese idea de concebir un retablo de calidad, un retablo muy barroco; y quizás estuviese ya esbozado. Pero lo único cierto es que, durante todo el siglo XVIII, la imagen estuvo sola junto a un gran crucifijo que presidía el Altar Mayor<sup>(5)</sup>. Y hay que esperar hasta el año de 1862 para ver un auténtico retablo en la iglesia. Este ya trasnochado conjunto lo realizó D. Aurelio Carmona López<sup>(6)</sup>. Por un lado, la imagen de Cornejo parece que no encaja perfectamente con el resto, pero tampoco dudamos que le da la armonía que requería. No son estas imágenes propias para contemplarlas solas y desglosadas del conjunto.

El artista se esmeró en el tratamiento de los ropajes. En la talla podemos distinguir cierta dureza en los paños que, además, se aumenta considerablemente ante la tonalidad negra que domina. Capa y sotana forman un violento remolino de telas que se abren en tajadas profundas y agudas aristas. Sin embargo, la

(4) VIERA Y CLAVIJO, JOSE, *Noticias de la Historia General de las Islas Canarias*. Tomo II. Ed. Goya. Santa Cruz de Tenerife, 1982, págs. 819-820.

(5) ESCRIBANO GARRIDO, JULIAN, op. cit., pág. 383.

(6) *Ibidem*, pág. 393.

suavidad, el dinamismo y el casi sentido pictórico, la embargan por completo, consiguiendo una grave y dramática expresión dentro de la luminosidad y aire etéreo que respira...

En toda esta agitación podemos imaginar un cuerpo robusto. La misma pierna izquierda que adelanta, lo delata. A la altura de los brazos es donde el movimiento se hace más cortante y la gubia se hunde profunda. La propia posición del brazo derecho de San Francisco, marca en cierto sentido la tendencia diagonal que domina en las obras de Cornejo.

El santo aparece mirando la calavera que sostiene con la mano izquierda. La derecha la vuelve hacia sí, para apoyarla sobre el pecho. Un gran maestro, como Cornejo, es capaz de trabajar con esa suave estilización, a la vez que consigue garra y fuerza. Manos nudosas y alargadas, llenas de personalidad, tanto la que marca una suave manera, como la que agarra con fuerza el cráneo.

El santo está extasiado, la mirada perdida, la boca entreabierta, que nos trae como un recuerdo las imágenes abrumadas de Berruguete. El rostro, bien trabajado, expresa el auténtico goce divino místico, que no se trataba sólo de verlo, como en una ocasión expresó el profesor Martín González, sino de hacerlo sentir.

Evidentemente se trata de una de las joyas escultóricas de nuestro patrimonio artístico.

Vamos a pasar ahora al estudio de otra de las obras más relevantes de la isla: Se trata de la *INMACULADA CONCEPCION EN LA IGLESIA DE SAN TELMO DE LAS PALMAS*.

Esta Virgen Inmaculada, de madera policromada y de 1.60 cm. de alto, se encuentra presidiendo el retablo central.

Desde que el Marqués de Lozoya atribuyó esta insigne talla al andaluz Alonso Cano, se mantuvo dicha autoría hasta que los últimos trabajos han considerado que tal atribución es errónea. No parece encajar con la técnica del maestro granadino y la forma en huso no es suficiente, pues como ya explicaremos, también esta línea la siguieron en ocasiones los maestros dieciochescos. Se puede decir con seguridad que está bastante más cerca de las maneras de los artistas del siglo XVIII, especialmente de Pedro Duque Cornejo que es actualmente a quién se pretende catalogar la obra. No existe, hasta ahora, documentación que confirme esta autoría y la incógnita que durante mucho tiempo ha mantenido esta imagen, en cierto modo continúa. Sabemos muy poco

documentalmente, pero desde luego ésta no era la primera imagen de la Concepción que poseía el convento porque a dicha advocación se le dedican misas desde 1654 <sup>(7)</sup>.

Tengamos en cuenta que a finales del primer tercio del XVIII llega a Las Palmas la imagen de San Francisco de Borja; bien podía haberse corrido la voz sobre la belleza y calidad de la talla sevillana y, considerando que el convento de San Telmo era rico y muy pudiente, con toda seguridad podían permitirse la compra de una escultura del prestigioso maestro.

Observemos, por ejemplo, el parecido que tiene la imagen con otra *Inmaculada*, en este caso la de la Iglesia del Santo Angel en la ciudad hispalense. La sevillana muestra una voladura en los paños más trabajada. Esta imagen pertenece al año de 1743 y es comprensible que, con el paso de los años, el escultor haya ido dando más vida y movimiento a sus obras. Comentario por otra parte que firma D. Diego Angulo Iñiguez al decir que los ropajes adquieren una personalidad que nunca han tenido, que sus formas se hinchan, que sus pliegados se multiplican y se arremolinan como impulsados por un vendaval cuya fuerza crece a medida que avanzan los años y el escultor, por tanto, atiende más al movimiento del paño mismo que a subrayar con él las formas de la figura humana <sup>(8)</sup>. Dentro de la línea que conocemos del maestro, observamos los grandes pliegues tratados con profunda gubia, marcando un fuerte claroscuro. La misma línea diagonal en el manto acostumbrada, destacando especialmente en el remate de éste hacia los lados.

Sin embargo, la imagen canaria muestra también esos cortes de gubia profundos y el claroscuro esmeradamente cuidado. Forma también un gran movimiento de telas que tiende hacia los lados, pero no tan abiertos, sino mucho más concentrados. Es esta especial disposición la que llamó la atención por la forma de huso, pero debemos tener en cuenta que el arte de Cornejo en sus primeras aportaciones es una muestra de la influencia de la escuela sevillana, tanto de José de Arce, como del propio Alonso Cano. Concretamente D. José Hernández Díaz, cuando trata de los paños de Duque Cornejo, comenta acerca de esto que las fórmulas que utiliza el nieto de Roldán arrancan del propio Cano <sup>(9)</sup>. Ejemplo de lo que venimos diciendo sería la *imagen de la Gran*

(7) ARCHIVO HISTORICO NACIONAL. Sección "Clero". *Libro de Protocolos del Convento de la Concepción de las Bernardas de Las Palmas*, 2.487 s/n.

(8) ANGULO IÑIGUEZ, DIEGO, *Historia del arte*. Tomo II. Ed. Raycar, S.A. Madrid, 1980, pág. 322.

(9) HERNANDEZ DIAZ, JOSE, *La escultura andaluza del siglo XVII*. Summa Artis. (Historia General del Arte). Tomo XXVI. Ed. Espasa Calpa, S.A. Madrid, 1982, pág. 141.

*Madre de la Iglesia del Sagrado Corazón de Jesús de Sevilla*, fechada en 1721, donde aparece claramente la silueta en forma de huso.

Volviendo a nuestra imagen canaria observamos cómo se asemeja a la del Santo Angel en postura. La forma de tratar el cuello del vestido se corresponde no sólo entre estas dos, sino en general con las imágenes marianas de Cornejo. La Virgen es casi una niña y también se asemeja mucho la disposición del cabello en largos mechones ondulados. Las cabezas de los angelitos tienen una disposición parecida, lo que une más ese acercamiento.

Sin embargo, no podemos ser tan dogmáticos y afirmar que la Virgen pertenece a la mano de Duque Cornejo. Sería un auténtico hallazgo para la Historia del Arte de Canarias que apareciera un documento sobre el autor de dicha obra; pero de lo que sí estamos seguros es de que indudablemente pertenece al círculo del maestro sevillano.

Además de esta obra, pretendemos adentrarnos en un terreno no tan firme, pero sí lleno de sugerentes evocaciones del maestro. Nos referimos en este caso a las imágenes de la *INMACULADA CONCEPCION DE LA SACRISTIA DE LA CATEDRAL Y A LA INMACULADA CONCEPCION DE LA ERMITA DE LA ATALAYA DE SANTA BRIGIDA DE LA FAMILIA QUEVEDO NAVARRO*.

Ambas imágenes tienen puntos de unión entre sí, pero también diferencias. Lo mismo que ocurre al compararlas con la Inmaculada de la Iglesia de San Telmo. No tenemos documentación de ninguna. Lo único que conocemos es que la Inmaculada de la familia Quevedo Navarro llegó entre 1733, (fecha de fundación de la ermita de la Atalaya) y 1766 (que pertenecía al inventario realizado con motivo de la visita del Sr. Obispo Francisco Delgado y Venegas, en donde esta imagen aparece relacionada)<sup>(10)</sup>.

De estas esculturas lo que creemos es que pertenecen al círculo del imaginero Duque Cornejo. Ambas tallas tienen el mismo tratamiento del paño. *La Inmaculada de la Sacristía* lleva los paños volados, abiertos y opulentos, la gubia profunda en grandes tajos, la marcada diagonal, el juego de contraposición vertical de la túnica, el rostro añorado y melancólico, los angelitos de cara regordeta de la base... Exactamente lo mismo podría referirse a la *Inmaculada de la Atalaya de Santa Brígida*, donde la imagen se caracteriza

---

(10) SUAREZ QUEVEDO, DIEGO, *Ermita de Ntra. Sra. de la Concepción y de San Francisco de Paula. La Orotava de Santa Brígida. (Gran Canaria)*, Ed. Anuario de Estudios Atlánticos. Nº 33. Patronato "Casa de Colón". Madrid - Las Palmas, 1987, pág. 606.



por su gran dinamismo y tratamiento en los volúmenes, tanto en la agitación de los paños rematados en banderola, como en la manera de marcar las líneas diagonales, que ya hemos mencionado. Concretamente el manto, muy amplio y recogido por ambos brazos, muestra las voladuras nerviosas y agitadas de las maneras del maestro Cornejo, a la vez que se encaja con ese aire delicado y femenino.

Sin embargo, ya hemos mencionado que no todo es tan paralelo; mientras que la *Inmaculada de la Sacristía* se define por sus pliegues más menudos y cerrados, la *Virgen de la Atalaya* muestra los paños más abiertos y anchos; y mientras en la *Virgen de la Catedral* la imagen lleva un manto de amplísima tela, la otra luce sin tanta ampulosidad.

En los rostros, las imágenes tienen las características comunes de ser caras infantiles, vírgenes muy niñas, de finos rasgos, posiblemente aludiendo a la juventud y pureza de María... y que es una nota conocida del escultor.

Es posible, en consecuencia, que por una u otra mano, ambas imágenes sean ejemplo de la huella de este gran escultor, del que sólo nos ha llegado, que se sepa, una obra documentada. Su importancia, su influencia y su propio estilo, han alcanzado las maneras de muchos artistas de su época...

Pero aparte de estas dos consideraciones de excelente calidad e importancia, también podemos nombrar otras obras, no de la mano del escultor, ni siquiera de su círculo, pero sí hay que decir, de su profunda huella y de su ámbito de influencia.

Mencionamos al caso la pequeña *INMACULADA CONCEPCION DE LA IGLESIA DE SAN ANDRES DE BAÑADEROS* de indudable tono popular, especialmente destacable en el rostro, pero con un trabajo y calidad en los paños meritorios, mostrándonos el vuelo y libertad que la gubia ha sabido darles. Esta imagen, ya de finales del siglo XVIII, pertenecía a la familia de D. Lorenzo Casabuena. Realmente es una pieza muy original y no se ven muchas con su estilo en la isla. Creemos que este revuelo de paños nos acerca, en cierta medida, al mundo sevillano y a los seguidores de Cornejo. La obra es posible que sea de un maestro modesto y no muy dotado, pero lo que es seguro es que observa y copia los modelos que florecían en el segundo tercio del siglo XVIII sevillano, sin hacer alusión exclusiva a Duque Cornejo. Pero no queremos destacar la obra en su calidad en sí, sino el estilo que ha heredado.

Lo que hemos pretendido en esta intervención es ver la evolución de un estilo. Desde que contemplamos sus impresionantes retablos andaluces, obra

de la mano directa del escultor, hasta la obra segura en Gran Canaria, el San Francisco de Borja; de ésta, a unas pocas imágenes de la isla de clara procedencia andaluza y que recogen en sus formas el estilo y manera del imaginero, adjudicándolas por tanto a su círculo; y ya finalmente, la obra local, sin grandes pretensiones pero que refleja una intencionalidad y unos conocimientos del autor que nos traen el recuerdo del mencionado hombre que marcó época en su Sevilla del XVIII.

Hay otras obras dignas de estudio y que sería una fortuna para la Historia del Arte Canario conocer el nombre del autor. Pero la estela del imaginero no sólo quedó en Gran Canaria, sino que es de todos conocido que alcanzó la vecina Tenerife, como la imagen de Santa Catalina de la parroquia de Tacoronte, entre otras.

Finalizamos esta comunicación considerando que su influencia es a todas luces muy considerable y su estilo alcanza a diversos artistas que conocieron su obra y no sólo en la propia Sevilla, sino en otros lugares a donde llegaban. Pero queda todavía trabajo por estudiar y valorar...

**Graciela García Santana**