

Por su parte, el presbítero dejó establecido en su testamento, firmado el 6 de septiembre de 1772, que fuera sepultado en el panteón que tenía el «animo de construir en la capilla mayor» de la iglesia de San Francisco. A continuación declaraba que si fallecía antes de finalizarse el enterramiento, quería que lo sepultaran «al pie del altar mayor de dicha capilla» donde se encontraba la imagen del Santísimo Cristo del Portal<sup>55</sup>. Finalmente, las obras del panteón se llevaron a término y, a instancias de Pleités, «adornose el presbiterio con jaspes»<sup>56</sup>. El nuevo enterramiento lo dejó en propiedad a sus sucesores pero también a la comunidad franciscana, lo que hizo quizá que su hermano y primogénito de la familia eligiera otro emplazamiento para su entierro. El I marqués de Sotomayor dejó designada la bóveda de la capilla de la Santísima Trinidad de la iglesia del convento de Nuestra Señora de Consolación, que se había construido a sus expensas<sup>57</sup>.

Finalmente, nuestro protagonista murió en Osuna y fue sepultado el día 26 de septiembre de 1773 en la iglesia de San Francisco<sup>58</sup>. Una lápida frente al altar mayor que pudo describir el eminente cervantista Francisco Rodríguez Marín daba testimonio del hecho. En la parte superior de la loza sepulcral estaban labradas las armas de los Sánchez Pleités, esto es, una espada puesta en banda engolada de dragantes, elemento representado con dos cabezas, en este caso de leones, con la boca abierta tragando o mordiendo la figura. Más abajo una inscripción rezaba: «ESTA BOVEDA ES P.<sup>A</sup> ESTA S.<sup>TA</sup> COM.<sup>D</sup> HECHA J. SANHZ PLEYTES Y ROSO -Presbitero- Y Para sus herederos. 1773»<sup>59</sup>.

A la postre el presbítero pudo cerrar su ciclo vital como lo había previsto años antes y descansar en el panteón situado en la capilla mayor del templo franciscano, frente al altar, y a los pies de su *Santo Ecce Homo del Portal*.



<sup>55</sup> A.P.A.N.O. José Pardillo. Leg. 752. 1770-1772. *Testamento de D<sup>n</sup> Juan Sanchez Pleites y Roso. 24 de diciembre de 1772*. ff. 404r.-407v.

<sup>56</sup> ORTEGA, Ángel: *Las Casas de Estudio...*, p. 233.

<sup>57</sup> A.P.A.N.O. José Pardillo. Leg. 769. 1775-1776. *Testamento del Sr marqués de Sotomayor: 16 de febrero de 1775*. ff. 27r.-30v.; mandó también que en el término de tres años se acabara a su costa la capilla del Santo Cristo del Traspaso, que debía acabarse en la misma forma que la de la Santa Trinidad.

<sup>58</sup> Archivo de la Parroquia de Nuestra Señora de la Asunción de Osuna. Fondo Sacramental. 1768 H<sup>o</sup> 1785. 1773, f. 124v., n.º 26.

<sup>59</sup> Biblioteca General del Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Archivo de F. Rodríguez Marín. Caja. 19.



## ESCULTURAS DE DUQUE CORNEJO EN OSUNA

Por

MANUEL GARCÍA LUQUE  
Universidad de Sevilla

**P**edro Duque Cornejo (1678-1757) no solo fue el escultor de mayor valía de cuantos trabajaron en Sevilla durante la primera mitad del siglo XVIII, sino también el que gozó de mayor éxito y reconocimiento entre los artistas de su generación<sup>1</sup>. En 1733, su nombramiento honorífico como estatuario de cámara de la reina Isabel de Farnesio confirmaba su papel hegemónico en el panorama de la escultura hispalense, algo de lo que da buena cuenta el abultado número de obras que realizó a lo largo de casi seis décadas de fructífera trayectoria. Teniendo Sevilla como epicentro, su producción irradió a numerosas poblaciones de Andalucía, Extremadura, Canarias e incluso un enclave de influencia cortesana como la Cartuja de El Paular, en las estribaciones de la Sierra de Guadarrama.

Las claves del éxito de Duque Cornejo hay que buscarlas en el carácter renovador de su lenguaje, pero también en su indudable capacidad de trabajo y en su talento para gestionar de forma eficaz un amplio taller. Todas estas aptitudes también las encontramos en la figura de su abuelo y maestro, el escultor Pedro Roldán (1624-1699), en cuyo taller transcurriría la infancia y adolescencia de Duque Cornejo durante las últimas décadas del siglo XVII<sup>2</sup>. Lejos de diluirse entre el resto de integrantes del taller roldanesco, su personalidad pronto comenzó a despuntar por su carácter polifacético, pues a su condición de escultor sumó una modesta pero significativa trayectoria como pintor y grabador<sup>3</sup>, y una brillante producción en el mundo del retablo<sup>4</sup>.

Al igual que su abuelo, Cornejo fue un artista viajero y emprendedor, que no dejó pasar la oportunidad de asumir encargos en distintos puntos de la geografía andaluza, aunque ello implicara el traslado del taller. En este contexto se enmarca la apertura de un segundo obrador en Granada en la segunda década del siglo XVIII, que dejó al frente de su cuñado Diego Ruiz Palacios mientras él simultaneaba encargos entre Sevilla y Granada<sup>5</sup>. Tampoco tuvo reparos en mudar su residencia a Córdoba cuando en 1747 ganó el concurso convocado por el cabildo de la catedral para labrar la nueva sillería de coro, pues el contrato le exigía su permanencia en esta ciudad, donde conoció la muerte en 1757<sup>6</sup>.

<sup>1</sup> Sobre Duque Cornejo, véase TAYLOR, René: *El entallador e imaginero sevillano Pedro Duque Cornejo (1678-1757)*. Madrid, Instituto de España, 1982; HERNÁNDEZ DÍAZ, José: *Pedro Duque Cornejo*. Sevilla, Diputación Provincial, 1983; y GARCÍA LUQUE, Manuel: *Pedro Duque Cornejo: estudio de su vida y obra (1678-1757)*. Tesis doctoral inédita, Universidad de Granada, 2017-2018 (en curso de publicación).

<sup>2</sup> RODA PEÑA, José: *Pedro Roldán: escultor, 1624-1699*. Madrid, Arco/Libros, 2012.

<sup>3</sup> GARCÍA LUQUE, Manuel: «Duque Cornejo, pintor», en QUILES GARCÍA, Fernando – LÓPEZ PÉREZ, María del Pilar (eds.). *Barroco vivo, Barroco continuo*. Sevilla-Bogotá: Universidad Pablo de Olavide-Universidad Nacional de Colombia, 2019, pp. 330-347.

<sup>4</sup> Además del trabajo de TAYLOR, René: *El entallador...*, *op. cit.*, véase el capítulo que se dedica a Duque Cornejo en HERRERA GARCÍA, Francisco Javier: *El retablo sevillano en la primera mitad del siglo XVIII: evolución y difusión del retablo de estípites*. Sevilla, Diputación Provincial, 2001, pp. 361-420.

<sup>5</sup> GARCÍA LUQUE, M.: «Aportaciones al taller de Pedro Duque Cornejo en Granada». *Anales de Historia del Arte*, 23, Extra 1 (2013), pp. 229-241.

<sup>6</sup> El contrato fue dado a conocer de forma extractada por AGUILAR PRIEGO, Rafael: «Bosquejo histórico de la ejecución de la sillería del Coro de la Catedral de Córdoba». *Boletín de la Real Academia de Ciencias, Bellas*

Aunque no contamos con testimonios que lo avalen, es muy posible que Duque Cornejo tuviera ocasión de pasar por Osuna en alguna de sus múltiples travesías entre Granada y Sevilla. Por el momento, el único documento que demuestra un vínculo efectivo con la villa ducal lo constituye una escritura de obligación, firmada en Sevilla el 14 de abril de 1734, por la que el cantero ursanense José Peredo se comprometía a suministrar a Duque Cornejo toda la piedra de las canteras de Osuna y Santa Olalla que el escultor necesitara para la fabricación del sepulcro del arzobispo don Luis de Salcedo y Azcona. Este monumento funerario, en forma de arcosolio, se instaló en la capilla de Nuestra Señora de la Antigua de la catedral hispalense, frente al sepulcro renacentista del cardenal Diego Hurtado de Mendoza esculpido por Domenico Fancelli, que le sirvió de modelo<sup>7</sup>. Aunque el contrato con el cantero solo se conserva parcialmente, el fragmento que ha sobrevivido informa del adelanto de 1500 reales que Duque Cornejo había dado a José Peredo, y suministra algunos datos de interés para reconstruir la biografía de este último, que poseía unas casas propias en la calle Quintana de Osuna, estaba casado con Francisca de Morales y tenía al menos dos hijos, al parecer dedicados al mismo oficio que el padre, que se llamaban Juan y José<sup>8</sup>.

Más allá de este vínculo circunstancial, la relación de Duque Cornejo con Osuna se constata por la existencia de varias obras de su mano en el acervo escultórico local. Algunos autores han planteado la posibilidad de que participara en el retablo mayor de la iglesia del convento de San Agustín<sup>9</sup>, cuya ejecución contrató en 1709 el arquitecto de retablos zamorano Jerónimo Balbás, finalizándolo hacia 1712<sup>10</sup>. Sabemos, por numerosas evidencias estilísticas y algunas fuentes documentales, que el apartado figurativo de los retablos solía delegarse en escultores profesionales, y, en este sentido, Duque Cornejo fue el escultor predilecto de Balbás durante su etapa sevillana. Tras su afortunada colaboración en el colosal retablo del Sagrario de la catedral hispalense entre 1706 y 1709<sup>11</sup>, Duque realizaría las esculturas del retablo mayor del oratorio de San Felipe Neri de Sevilla, contratado por Balbás en 1711<sup>12</sup>, y en 1715 este manifestaría su voluntad de involucrar al escultor en la obra de la sillería de coro de la parroquia de San Juan Bautista de Marchena, «por ser el mas ynteligente que ai en esta ciudad», aunque finalmente el concurso lo ganaría el equipo formado por Juan de Valencia y Miguel de Perea<sup>13</sup>.



1. PEDRO DUQUE CORNEJO. INMACULADA (DETALLE), CA. 1725-1735. OSUNA, MONASTERIO DE NUESTRA SEÑORA DE LA CONCEPCIÓN.

El análisis de las esculturas del retablo de San Agustín de Osuna evidencia la intervención de varias manos, pues las extraordinarias cabezas de querube que aparecen en el banco del retablo ofrecen una sustancial diferencia de calidad respecto al más discreto repertorio de santos del primer cuerpo y el altorrelieve de santa Ana del ático. En cualquier caso, ninguna de estas esculturas manifiesta la intervención personal de Duque Cornejo, aunque sí se advierte la participación de algún escultor de su círculo, por el momento sin identificar, que probablemente se ocuparía de ejecutar el referido santoral. Son varias las razones que se pueden barajar para valorar la ausencia de Duque Cornejo en este encargo. En primer lugar, es posible que en aquel momento se encontrara desbordado de trabajo, pues justamente a comienzos de la segunda década del XVIII comenzaron sus contactos con Granada. Por otra parte, tampoco habría que descartar que sencillamente Balbás y Cornejo no hubieran llegado a un acuerdo económico en esta ocasión, pues el retablo se ajustó en una cantidad ciertamente pequeña (20 000 reales de vellón) que dejaría muy escaso margen de beneficios<sup>14</sup>.

<sup>14</sup> Este precio contrasta con lo ganado en el retablo del oratorio filipense de Sevilla, que fue ajustado en 34 000 reales, o con los 44 000 reales

*Letras y Nobles Artes de Córdoba*, 56 (julio-diciembre 1946), pp. 173-214.

<sup>7</sup> El contrato del retablo, sepulcro y reforma de la capilla había sido firmado el 9 de abril de ese mismo año. SANCHO CORBACHO, Heliodoro. *Arquitectura sevillana del siglo XVIII*. Sevilla: Laboratorio de Arte, 1934, p. 10-12.

<sup>8</sup> Archivo Histórico Provincial de Sevilla, Protocolos Notariales de Sevilla, Oficio 9, 1734, Leg. 18006P, fols. 153r-154r. Transcrito en García Luque, Manuel: *Pedro Duque Cornejo...*, op. cit., pp. 391-393, doc. n.º 113.

<sup>9</sup> HERRERA GARCÍA, Francisco Javier: «Osuna y su protagonismo en la retablistica barroca sevillana». *Cuadernos de los Amigos de los Museos de Osuna*, 12 (2010), pp. 63-64; ROMERO TORRES, José Luis – MORENO DE SOTO, Pedro Jaime: «Una cuestión de estética barroca en Osuna». *Cuadernos de los Amigos de los Museos de Osuna*, 12 (2010), p. 79.

<sup>10</sup> La carta de pago la publicó CARO QUESADA, María Josefa Salud: «Jerónimo Balbás en Sevilla». *Atrio*, 0 (1988), p. 66. El primer contrato no se conserva, pero sí una segunda escritura firmada en Osuna en enero de 1710, que dieron a conocer CUEVAS SARRIA, Beatriz – MORENO ORTEGA, Rosario: *La iglesia del convento de San Agustín de Osuna*. Osuna, Amigos de los Museos de Osuna, 2006, pp. 221-225.

<sup>11</sup> ROMERO TORRES, José Luis: «Jerónimo Balbás, Pedro Duque Cornejo y otros artistas en el retablo mayor de la iglesia del Sagrario de Sevilla», en SÁNCHEZ-MESA MARTÍNEZ, Domingo – LÓPEZ-GUADALUPE Muñoz, Juan Jesús (coords.): *Diálogos de arte: homenaje al profesor Domingo Sánchez-Mesa Martín*. Granada, Universidad de Granada, 2014, pp. 259-276.

<sup>12</sup> El contrato lo publica CARO QUESADA, María Josefa Salud: «Jerónimo Balbás...», op. cit., pp. 73-74. Su repertorio escultórico, hoy disperso, fue identificado por RODA PEÑA, José: «Tres esculturas de Pedro Duque Cornejo para el Oratorio de San Felipe Neri de Sevilla». *Atrio*, 8-9 (1996), pp. 240-242; GARCÍA LUQUE, Manuel: «Pedro Duque Cornejo y la escultura barroca en Sevilla: nuevas aportaciones». *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, 44 (2013), pp. 59-84.

<sup>13</sup> CARO QUESADA, María Josefa Salud: «Jerónimo Balbás...», op. cit., pp. 67 y 83.



2. PEDRO DUQUE CORNEJO. INMACULADA (DETALLE), CA. 1725-1735. OSUNA, MONASTERIO DE NUESTRA SEÑORA DE LA CONCEPCIÓN.

El patrimonio ursaonense sí cuenta con otras tres imágenes que, pese a carecer de cualquier refrendo documental, se pueden atribuir con total fundamento a Duque Cornejo dados los notables paralelismos estilísticos y técnicos que presentan con otras obras documentadas de su catálogo. En los tres casos se trata de esculturas de madera policromada de carácter devocional, que fueron realizadas para distintos espacios conventuales de la ciudad y que, posiblemente, respondan a diferentes episodios de patronazgo.

La primera de ellas es una imagen mariana prácticamente desconocida que preside el coro bajo del monasterio de Nuestra Señora de la Concepción, de madres concepcionistas<sup>15</sup>. Iconográficamente responde al conocido esquema de la Virgen que sostiene el cetro de realeza en una de sus manos y el Niño sobre el brazo contrario, aunque las religiosas la veneran con la advocación de la *Inmaculada*. En realidad, la escultura reproduce un peculiar tipo concepcionista, que Trens denominó «Inmaculada franciscana», y que se ajusta a la visión mariana que experimentó en el siglo xv la fundadora de la

que algunos años más tarde Duque Cornejo recibiría por el retablo de la Virgen de la Antigua de la catedral de Granada. Hay que tener en cuenta que el escultor solía cobrar entre 1 200 y 1 500 reales por una escultura de talla completa, por lo que sólo para costear los seis santos grandes del retablo de Osuna se habrían necesitado dedicar entre 7 000 y 9 000 reales del presupuesto total, a lo que habría que sumar el coste de las esculturas del ático, los relieves y las cabezas de querubín.

<sup>15</sup> Mide 140 cm aproximadamente. Tuvimos conocimiento de esta obra gracias a la gentileza de José Luis Romero Torres, y la estudiamos por primera vez en GARCÍA LUQUE, Manuel: *Pedro Duque Cornejo...*, op. cit., p. 664, cat. n.º 54. Agradecemos las facilidades dadas por la comunidad para su estudio.

orden, la santa portuguesa Beatriz de Silva<sup>16</sup>. Pacheco aludía a esta concreta variante de la iconografía inmaculista en su *Arte de la pintura*, aunque sin mencionar su vínculo con la orden seráfica:

*algunos quieren que se pinte [la Inmaculada] con el Niño Jesús en los brazos, por hallarse algunas imágenes antiguas desta manera, por ventura fundados, como advirtió un docto de la compañía, en que esta Señora gozó de la pureza virginal en el primer instante por la dignidad de Madre de Dios, aunque no había llegado el tiempo de concebir en sus entrañas al Verbo eterno*<sup>17</sup>.

Como vemos, el teórico sanluqueño trataba de justificar esta heterodoxa modalidad iconográfica desde un punto de vista teológico, subrayando la condición de María como *theotokos*. Aunque los jesuitas pudieron hacerlo suyo, el argumento partía en realidad de las reflexiones formuladas siglos antes por el franciscano Duns Scotto. En todo caso, añadía Pacheco que «sin poner pleito» a esta modalidad, «para quien tuviere devoción de pintarla así, nos conformaremos con la pintura que no tiene Niño, porque ésta es la común»<sup>18</sup>.

Efectivamente, a comienzos del siglo xvii asistimos a la definitiva codificación iconográfica de la Purísima en solitario, no sin ciertas resistencias de la clientela. Un escultor como Juan Martínez Montañés (1568-1649), que dio a la escultura hispalense algunos de sus tipos inmaculistas más logrados, como la *Inmaculada* de El Pedroso o la popular *Ciegucecita*, se vio abocado a representarla con el Niño en brazos en al menos dos ocasiones: en la imagen de bulto redondo del retablo mayor del convento hispalense de Santa Clara (ca. 1622) y en el relieve del retablo del Evangelista del convento sevillano de San Leandro (1632-1633)<sup>19</sup>. Asimismo, debe recordarse la escultura de la «Limpia Concesión» con «el Niño Jesús en los brazos» que su discípulo Francisco de Ocampo (1579-1639) contrató en 1607 para el convento de clarisas de Pamplona, en la actual Colombia<sup>20</sup>.

Esta variante iconográfica adquiriría un nuevo impulso en la segunda mitad del siglo xvii de la mano del pintor italiano Carlo Maratta (1625-1713), quien ideó una original Inmaculada con Niño en el cuadro de la capilla Sylva de la iglesia de Sant'Isidoro en Roma, que él mismo repitió con leves variantes en la tela de la Galleria Nazionale de Cosenza<sup>21</sup>. Como novedad, Maratta representó al Niño Jesús sosteniendo una cruz que se prolonga en forma de arpón para vencer a la serpiente del pecado, en clara alusión al versículo del Génesis (3: 15) donde se profetiza que el linaje de María aplastaría la cabeza de la serpiente. Este modelo marattesco tendría una enorme fortuna gracias a su reproducción en estampas, y su recepción en la España del xviii está completamente acreditada por la existencia de numerosas copias<sup>22</sup>.

<sup>16</sup> TRENS, Manuel: *María: iconografía de la Virgen en el arte español*. Madrid, Plus Ultra, 1947, p. 184.

<sup>17</sup> PACHECO, Francisco: *El arte de la pintura* [ed. de Bonaventura Bassegoda i Hugas]. Madrid, Cátedra, 1990, p. 575.

<sup>18</sup> *Ibidem*.

<sup>19</sup> La imagen del convento de Santa Clara, largo tiempo ignorada, fue reivindicada como obra autógrafa de Montañés por GÓMEZ PIÑOL, Emilio: «Nuevas atribuciones e hipótesis sobre la evolución de la escultura sevillana de principios del siglo xvii», en URZQUIZAR HERRERA, A. – VILLAR MOVELLÁN, A. (coords.), *Juan de Mesa (1627-2002): visiones y revisiones*. Córdoba, Universidad de Córdoba, 2002, pp. 69-77.

<sup>20</sup> MARTÍN MACIAS, Antonio: *Francisco de Ocampo: maestro escultor (1579-1639)*. Sevilla, Gráficas del Sur, 1983, pp. 181-182.

<sup>21</sup> MEZZETTI, Amalia: «Contributi a Carlo Maratti». *Rivista dell'Istituto Nazionale d'Archeologia e Storia dell'Arte*, Nuova Serie, Año IV (1955), pp. 334-335, cat. n.º 100.

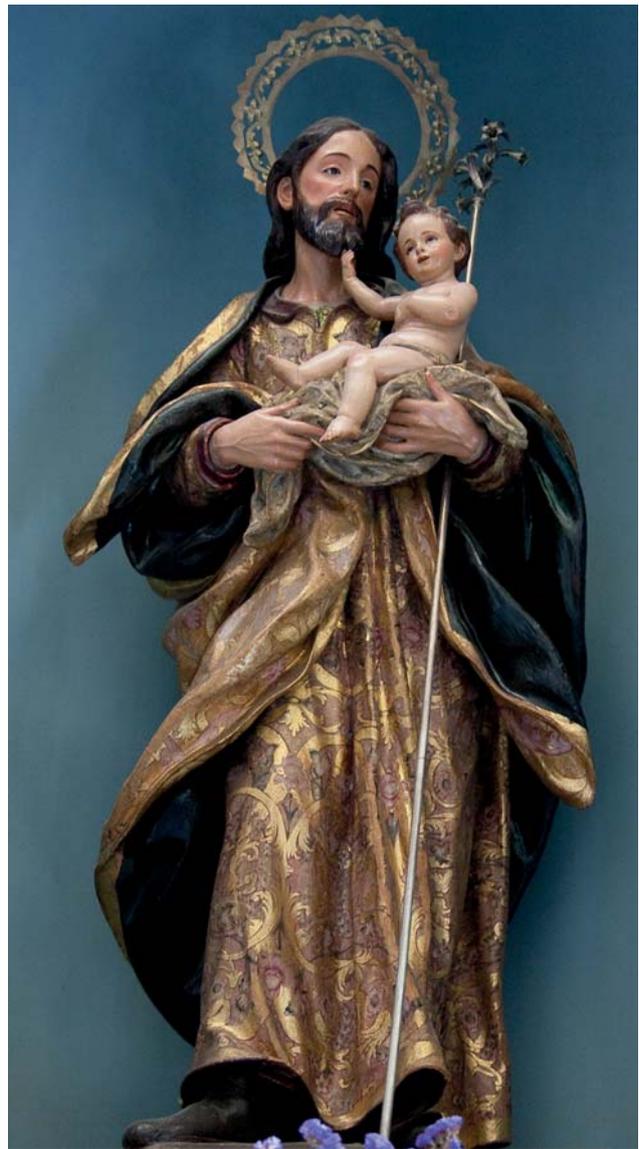
<sup>22</sup> Algunas de ellas se recogen en GARCÍA MARTÍN, Francisco: «El mosaico de la Concepción en la capilla Mozárabes». *Toletum*, 58 (2011), p. 147. Otra copia se conserva en Granada, en la clausura del monasterio de las comendadoras de Santiago: GARCÍA LUQUE, Manuel: «Las copias y el copiado de pintura italiana en Granada durante los siglos del Barroco», en GARCÍA CUETO, David (coord.): *La pintura italiana en Granada: artistas y coleccionistas, originales y copias*. Granada, Universidad de Granada, 2019, pp. 447-448.

De todos modos, no parece que esta fuera la fuente inspiradora para Duque Cornejo, pues la imagen de Osuna carece de la cruz y las referencias demoníacas. Resulta más plausible que las monjas le obligaran a seguir la iconografía de alguna escultura anterior, tal vez perteneciente a la primera dotación del monasterio –fundado en 1566– que hasta entonces presidiera el coro en calidad de prelada. Esta hipótesis explicaría por qué un escultor como Duque Cornejo, tan habituado a realizar imágenes de la Inmaculada, adoptó en esta ocasión un modelo manifiestamente arcaizante.

La obra ocupa un lugar importante en la producción de Duque Cornejo por su exquisita factura y la refinada ternura de sus tipos, que sonrían llenos de humanidad. La Virgen aparece envuelta en un manto de gran plasticidad, que describe la clásica silueta almadrada y revolotea rompiendo los ritmos cerrados de la composición. Mención especial merece la peana nubosa sobre la que descansa, en la que siete cabezas de serafín rivalizan por dirigir su mirada a María. La morfología de este escalón permite poner en relación la imagen con la *Virgen de la Rosa* que Duque Cornejo remitió a Montilla en 1720<sup>23</sup>, aunque el carácter más enérgico de los ropajes invita a pensar en una cronología algo más avanzada, seguramente en torno ya a la década de los treinta.

A diferencia de los modelos montañesinos, el Niño aparece sin túnica, sentado semidesnudo sobre los pañales, y la Virgen cubre su cabeza con un velo que, siguiendo las convenciones de la época, deja a la vista parte de su cabellera. Esta prenda, que constituía un claro símbolo de recato y pureza, aparece en otras representaciones marianas de Duque Cornejo, como la pequeña *Virgen de la Candelaria* de la catedral de Córdoba, tallada como modelo para una imagen de plata que labraría Damián de Castro<sup>24</sup>. Sin embargo, el escultor nunca utilizó el velo en la iconografía de la Inmaculada, con excepción de esta imagen y la titular de la hermandad de los Burgaleses de Sevilla (1736), actualmente en la iglesia del Ángel Custodio de dicha ciudad<sup>25</sup>. Lo más probable es que en ambos casos el escultor cubriera la cabeza de la Virgen a petición de los comitentes, y en este sentido cabría preguntarse si alguno de ellos había tenido ocasión de leer ya la obra *Pictor Christianus Eruditus* de fray Juan Interián de Ayala, cuya primera edición latina se fecha en 1730. En este tratado iconográfico, el fraile mercedario reprendió a los artistas que representaban a María con la cabeza y pies al descubierto, por considerarlo indecente<sup>26</sup>.

A decir verdad, las únicas referencias explícitas de carácter inmaculista que encontramos en la imagen se limitan a la policromía y a la media luna invertida, cuyas puntas asoman tímidamente en la peana. Las vestiduras siguen la preceptiva combinación de azul para el manto y el alba para la túnica, pero los estofados acaban por restarle protagonismo a los colores canónicos. La policromía destaca por su esmerada calidad y por su estado de conservación, sorprendentemente bueno, algo que también puede hacerse extensivo a los postizos, pues la imagen conserva intactos los ojos de cristal e incluso las pestañas. Aunque por el momento ignoramos la identidad del policromador, debió de ser un artista perito en su oficio, que manejaba con soltura diferentes técnicas



3. PEDRO DUQUE CORNEJO. SAN JOSÉ CON EL NIÑO (DETALLE), CA. 1735-1740. OSUNA, IGLESIA DE SAN AGUSTÍN.

policromas, como la representación floral a punta de pincel, los rameados vegetales realzados con pastillaje o barbotina –para simular el relieve de los tejidos bordados–, o la corlatura bronceína que decora el interior del manto, emulando el brillo de la seda.

Además de esta *Inmaculada* para las concepcionistas, Duque Cornejo tallaría otras dos esculturas para Osuna representando a san José con el Niño Jesús. La más conocida es la que se conserva la iglesia del antiguo convento de San Agustín, cuya atribución ya fue propuesta por Manuel Rodríguez-Buzón en su recordada *Guía artística de Osuna*<sup>27</sup>. La imagen se exhibe en un retablo barroco situado en el colateral del lado del evangelio. Una investigación dedicada a este cenobio ha desvelado que este altar fue costeado por el licenciado Alonso José de Segura y Cea, clérigo de menores órdenes, a quien la comunidad de frailes agustinos cedió en 1725 la mitad de la capilla como espacio de enterramiento. A cambio, el patrono se comprometía a mantener dignamente el altar de san José –uno de sus santos patronos– y le costeara un retablo semejante al de santa Rita, que se situaba en el colateral del lado de la epístola. El documento habla en todo

<sup>23</sup> JIMÉNEZ BARRANCO, Antonio Luis: «Pedro Duque Cornejo y la Virgen de la Rosa». *Nuestro Ambiente* (Montilla), 369 (diciembre 2010), s/p.

<sup>24</sup> LARA ARREBOLA, Francisco: «Dos tallas inéditas de Pedro Duque Cornejo». *Boletín de la Real Academia de Córdoba, de Ciencias, Bellas Letras y Nobles Artes*, 100 (1979), pp. 361-363.

<sup>25</sup> Su carta de pago fue dada a conocer por SANCHEZ CORBACHO, Heliodoro: *Arquitectura sevillana...*, op. cit., pp. 12-13.

<sup>26</sup> En su defensa a ultranza del decoro, Interián se preguntaba: «¿a qué viene el pintar a la Virgen, maestra, y dechado de todas las Virgenes, descubierta la cabeza? ¿A qué, el cabello rubio, esparcido, y tendido por el blanco cuello? ¿A qué, sin tapar decentemente aquellos pechos, que mamó el Criador del Mundo? ¿A qué finamente (omitiendo otras muchas cosas) el pintar sus pies, ó totalmente desnudos, ó cubiertos con poca decencia?». No obstante, al tratar la representación de la Inmaculada no alude expresamente al velo. INTERIÁN DE AYALA, fray Juan: *El Pintor christiano y erudito, ó Tratado de los errores que suelen cometerse frecuentemente en pintar, y esculpir las Imágenes Sagradas...* [traducción castellana de Luis de Durán y Bastero]. Madrid, por D. Joaquín Ibarra, 1782, tomo II, p. 5.

<sup>27</sup> RODRÍGUEZ-BUZÓN CALLE, Manuel: *Guía artística de Osuna*. Sevilla, Diputación Provincial, 1986, p. 114.



4. PEDRO DUQUE CORNEJO. SAN JOSÉ CON EL NIÑO (DETALLE), CA. 1735-1740. OSUNA, IGLESIA DE SAN AGUSTÍN.

momento de la dotación del retablo, pero no de su imagen, por lo que de forma implícita se da a entender que el altar ya contaba con una. Si así fuera, aquella primitiva imagen no puede identificarse con la actual, pues su estilo remite a las obras realizadas por Duque Cornejo entre 1735 y 1740. A la luz de esta datación, cabría pensar que el patrono decidió costear una nueva escultura aprovechando la construcción del retablo, aunque este es un extremo que solo futuros hallazgos documentales podrán aclarar.

La actividad de Duque Cornejo se desarrolló en un tiempo de enervorizado culto josefino, por lo que no extraña que este fuera uno de los temas más demandados por la clientela. A lo largo de su carrera el escultor realizaría cerca de una docena de esculturas de bulto redondo de san José con el Niño, cuatro de las cuales se encuentran perfectamente fechadas: la de mediano formato de la capilla del Colegio de Mareantes de San Telmo, en 1725<sup>28</sup>; la portentosa escultura del transparente de la Cartuja de El Paular, entre 1725 y 1727<sup>29</sup>; el titular de la hermandad de los carpinteros de Marchena, entre 1731 y 1732<sup>30</sup>; y el titular de la capilla de la Casa Cuna de Sevilla, entre 1733 y 1734<sup>31</sup>. Además de otras muchas esculturas exentas de cronología incierta, también habría que considerar sus relieves de época cordobesa, como el que figura en el ático del retablo mayor del Palacio Episcopal, realizado hacia 1752<sup>32</sup>, el que aparece sobre una de las columnas del trono episcopal en el coro de la catedral, entre 1752 y 1757, o los numerosos medallones de la sillería alta, fechables entre 1748 y 1757, en los que san José se inserta en escenas de

corte narrativo alusivas a pasajes de la vida de Cristo y de la Virgen<sup>33</sup>.

Este extenso repertorio visual nos da idea de la dimensión que el tema alcanzó en la producción de Duque Cornejo, y nos permite trazar con relativa certeza su evolución estilística a través de diferentes modelos iconográficos, desde el más arcaico, donde encontramos al patriarca guiando los primeros pasos del Niño, hasta el más moderno, en que aparece sosteniéndolo entre sus brazos, pasando por alguna experiencia curiosa, como la imagen extraída de la pintura de Murillo, en la que el santo aparece abrazando a su Hijo mientras este descansa sobre un podio de arquitectura clásica<sup>34</sup>.

El *San José* de la iglesia de San Agustín de Osuna se acomoda a la segunda de las tipologías enunciadas, pues aparece acunando al Niño entre pañales, siguiendo un patrón iconográfico que comenzó a difundirse en la pintura sevillana en la primera mitad del siglo XVII y que, al parecer, dio el salto a la imagen tridimensional en la celebrada escultura que Pedro Roldán talló para la catedral de Sevilla antes de 1664. En adelante, este afortunado modelo marcaría la pauta para la mayor parte de escultores sevillanos del Barroco, especialmente para aquellos que se formaron en el taller roldanesco como su hija Luisa Roldán (1652-1706)<sup>35</sup>.

El cotejo de esta imagen con otras efigies de san José realizadas por Duque Cornejo permite reafirmar la atribución. Los rasgos faciales del santo se ajustan al clásico prototipo masculino del escultor, y su impronta se advierte también en el gusto por los cabellos abocetados o la importancia conferida a los vasos sanguíneos en cuello y manos. Si lo comparamos con los ejemplares fechados, salta a la vista que se encuentra mucho más cercano a las imágenes de Marchena y la Casa Cuna que a las de San Telmo y El Paular, lo que permite apuntalar la datación señalada de 1735-1740. Esta proximidad no solo se fundamenta en la mayor o menor afinidad de su tipo físico, sino también en algunos detalles de vestuario. Así, aunque Duque Cornejo siempre revistió al santo con una inconfundible túnica con cuello, las imágenes fechadas con anterioridad a 1730 suelen llevar sandalias, mientras que las realizadas con posterioridad calzan botas.

El tratamiento mórbido y ampuloso del manto, que se enrosca alternativamente por encima o por debajo de los brazos, también abona una datación aproximada en los años treinta del siglo XVIII, ofreciendo una solución análoga a la que vemos en la mencionada *Inmaculada* de los Burgaleses (1736). Esta suavidad de talla afecta especialmente a la concepción anatómica del cuerpo, lo que sugiere que los oficiales del taller jugaron un papel determinante en su concreción material.

El Niño, que nos mira sonriente, se peina con el característico flequillo rizado que aparece en la mayoría de tipos infantiles de Duque Cornejo, y presenta un paralelismo muy notable con el que figuraba en brazos de la desaparecida *Virgen de la Aurora* de la iglesia de San Sebastián de Cañete la Real (1740)<sup>36</sup>. Merece destacarse su curioso gesto, que vuelve uno de sus brazos para acariciar la barba del padre. Este detalle enternecedor lo encontramos también en una pintura de Guido Reni, ahora en el Museo del Hermitage, que fue conocida en Andalucía mediante copias, por lo que resulta sugerente la posibilidad de que Duque Cornejo tomara inspiración en alguna de ellas<sup>37</sup>.

<sup>28</sup> HERRERA GARCÍA, Antonio: «Estudio histórico sobre el Real Colegio Seminario de San Telmo, de Sevilla». *Archivo Hispalense*, 90 (1958), p. 55.

<sup>29</sup> GARCÍA LUQUE, Manuel: *Pedro Duque Cornejo...*, op. cit., pp. 608-622. cat. n.º 31.

<sup>30</sup> RAMOS SUÁREZ, Manuel Antonio: «Juan del Castillo y Francisco Casaus, retablistas en la iglesia de San Juan Bautista de Marchena (Sevilla)». *Laboratorio de Arte*, 14 (2001), pp. 263-264.

<sup>31</sup> GARCÍA LUQUE, Manuel: «La capilla de San José de la Casa Cuna de Sevilla: un espacio desaparecido del barroco hispalense». *Archivo Hispalense*, 300-303 (2016), pp. 409-417.

<sup>32</sup> *Ibidem*, pp. 416-417.

<sup>33</sup> El repertorio completo de medallones aparece ilustrado en MARTÍN RIBES, José: *Sillería del Coro de la Catedral de Córdoba*. Córdoba, Caja Provincial de Ahorros-Asociación de Amigos de Córdoba, 1981.

<sup>34</sup> Así aparece en el medallón del trono episcopal de la catedral de Córdoba. Este préstamo murillesco fue advertido por HERNÁNDEZ DÍAZ, José: «Introducción y exégesis», en MARTÍN RIBES, J.: *Sillería del Coro...*, op. cit., p. 18.

<sup>35</sup> PLEGUEZUELO, Alfonso: «Luisa Roldán en Sevilla y San José con el Niño Jesús: atribuciones e iconografía». *Laboratorio de Arte*, 29 (2017), pp. 377-396.

<sup>36</sup> CAMACHO MARTÍNEZ, Rosario: «Etapas en la construcción de la iglesia de Cañete la Real». *Baetica. Estudios de Arte, Geografía e Historia*, 3 (1980), p. 18.

<sup>37</sup> Puede citarse la copia que se ubica en la capilla de la Santísima Trinidad de la catedral de Granada, documentada ya a comienzos del siglo XVIII. GARCÍA LUQUE, Manuel: «Las copias...», op. cit., p. 294.

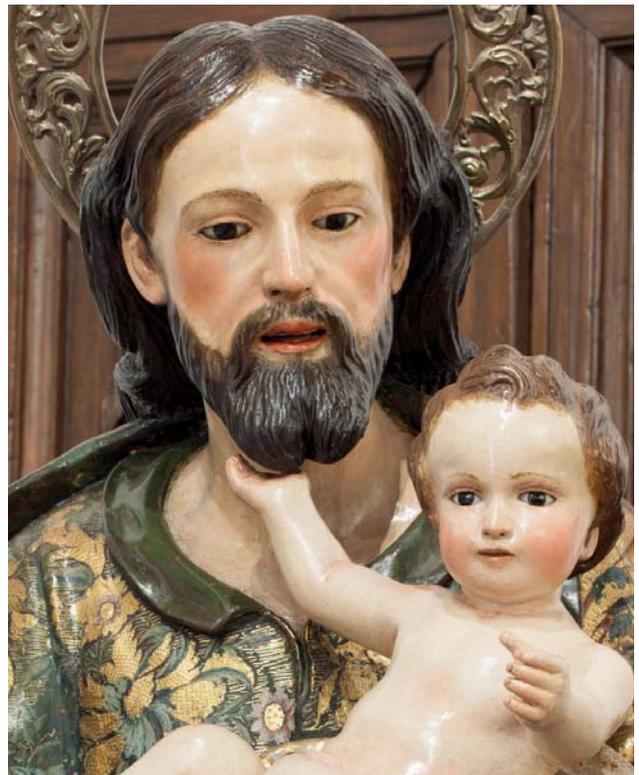


5. PEDRO DUQUE CORNEJO. *SAN JOSÉ CON EL NIÑO*, CA. 1740-1747. OSUNA, MUSEO DE LA COLEGIATA DE SANTA MARÍA.

Curiosamente, este matiz expresivo lo encontramos también en la segunda imagen de san José que Duque Cornejo talló para Osuna. Se trata de una escultura, también de formato ligeramente inferior al natural, que prácticamente ha pasado desapercibida por su mal estado de conservación y que no ha sido puesta en valor hasta su reciente restauración y exposición en el Museo de la Colegiata de Santa María<sup>38</sup>. Según Rodríguez-Buzón, llegó a este templo junto a otros bienes muebles procedentes de dos antiguos conventos desamortizados de la localidad: el de la Merced, de frailes mercedarios, y el de Santa Clara, de monjas clarisas, sin precisar a cuál de los dos perteneció<sup>39</sup>. Por el momento también desconocemos si la imagen fue realizada para la intimidad de la clausura o recibió culto público en alguna de estas iglesias conventuales.

<sup>38</sup> Mide 156 cm y está realizada en madera de pino. COTO COBO, Juan Luis: «La restauración de la escultura de «San José»». *Cuadernos de los Amigos de los Museos de Osuna*, 15 (2013), pp. 122-124.

<sup>39</sup> RODRÍGUEZ-BUZÓN CALLE, Manuel. *La colegiata de Osuna*. Sevilla, Diputación Provincial, 1982, p. 70-71.



6. PEDRO DUQUE CORNEJO. *SAN JOSÉ CON EL NIÑO* (DETALLE), CA. 1740-1747. OSUNA, MUSEO DE LA COLEGIATA DE SANTA MARÍA

Lo único que hasta ahora puede avanzarse es que este segundo ejemplar debió de realizarse con posterioridad al del convento agustino, y no sería de extrañar que su encargo surgiera como consecuencia del anterior, en una probable maniobra de emulación devocional. Ello explicaría las curiosas concomitancias formales que se dan entre ambas imágenes, pues no solo coinciden en el gesto del Niño, sino también en la caracterización física de los personajes, en los detalles de vestuario e incluso en el juego compositivo de paños, con el dinámico manto envolviendo las extremidades de forma semejante.

Aun así, una comparación detenida revela sutiles diferencias expresivas y formales entre ambas imágenes, lo que, como decimos, apuntaría a que pertenecen a diferentes momentos creativos. Por ejemplo, el *San José* de la Colegiata ya no vuelve su mirada al Niño, sino que directamente nos encara con la boca entreabierta, esbozando una leve sonrisa, mientras que el Niño echa uno de sus brazos hacia adelante, no sabemos si para sostener el cayado florido del padre –atributo que en alguna ocasión se le ha añadido– o como mero recurso gestual para interpelar al fiel. En general, resulta una obra de apariencia más rotunda, con tendencia a la forma cerrada, lo que se debe fundamentalmente al acortamiento de los extremos del manto, que apenas sobresale de la silueta. El escultor trató de compensar este efecto forzando el contraposto de la figura, pero a la postre resulta una escultura de más aplomo. Este carácter macizo resulta característico de la producción tardía de Duque Cornejo en Sevilla, como se ve en la atribuida *Virgen de los Angeles* de la parroquia del Rosario de Cádiz (1743)<sup>40</sup> o en el elenco figurativo del retablo del convento hispalense de San Leandro (1747)<sup>41</sup>. La posibilidad de que este *San José* sea una obra tardía, correspondiente a la década de los cuarenta, también viene sugerida

<sup>40</sup> GARCÍA LUQUE, Manuel: «Duque Cornejo, el último barroco». *Ars magazine: revista de arte y coleccionismo*, 28 (2015), p. 118.

<sup>41</sup> HERRERA GARCÍA, Francisco Javier: «Un nuevo grabado y últimas obras documentadas en Sevilla de Pedro Duque Cornejo». *Laboratorio de Arte*, 12 (1999), pp. 243-254.



7. PEDRO DUQUE CORNEJO. SAN JOSÉ CON EL NIÑO (DETALLE), CA. 1740-1747. OSUNA, MUSEO DE LA COLEGIATA DE SANTA MARÍA

por la simplificación volumétrica de las cabezas y el canon facial de san José, que se encuentra bastante cercano al documentado *Santiago en Clavijo* de la Colegiata de San Hipólito de Córdoba (1754-1755)<sup>42</sup>.

Al margen de estas consideraciones estilísticas y cronológicas, las diferencias entre ambas imágenes también vienen marcadas por el diferente tratamiento cromático. Las dos conservan su policromía original, pero mientras que el *San José* de la Colegiata viste una túnica verde y un manto anaranjado con un forro de corla muy oscura –siguiendo una combinación habitual en la pintura barroca sevillana–, el ejemplar de San Agustín presenta un manto anaranjado con corladura de azul muy intenso en las vueltas y una túnica rosácea, más a tono con las extravagantes fantasías cromáticas del XVIII. La distancia entre ambas obras se acentúa también por los estofados que, si bien presentan identidad técnica (con esgrafiados, picado de lustre, flores a punta de pincel...), están realizados con diferentes plantillas, lo que sugiere que son obra de diferentes doradores.

La identidad de estos maestros no es la única incógnita por aclarar, pues quedaría también por saber si esta labor se acometió en la misma Sevilla o por el contrario fue realizada en Osuna por pintores locales. Desde luego, no sería la primera vez que Duque Cornejo remitía imágenes en blanco, interviniendo en ello factores económicos, pero también de gusto. Todas estas cuestiones no hacen sino constatar que el factor cromático constituye una dificultad añadida en el estudio de las esculturas en madera policromada, que son casi por definición productos de autoría compartida, dándose la paradoja de que dos esculturas talladas por una misma mano pueden presentar una apariencia sustancialmente diversa por la acción de diferentes pintores policromadores.

<sup>42</sup> GARCÍA LUQUE, Manuel: *Pedro Duque Cornejo...*, op. cit., pp. 721-723, cat. n.º 91. Sobre el contexto del encargo, véase SUÁREZ ARÉVALO, Jesús – GARCÍA LUQUE, Manuel: «Una obra correspondiente a su grandeza»: el conde de Oñate y la remodelación de la capilla de Santiago en la colegiata de San Hipólito de Córdoba», en prensa.



## LA ANUNCIACIÓN DEL ALTAR MAYOR DEL SEPULCRO DE LOS CONDES DE UREÑA EN OSUNA Y LA FIGURA DE GERRIT JANSZ VAN WYTFELT<sup>1</sup>

Por

ANA DIÉGUEZ-RODRÍGUEZ

Instituto Moll. Centro de investigación en pintura flamenca.  
Universidad de Burgos

**G**errit Jansz van Wijtfelt es conocido en España como Gerard Wytvel de Utrecht, pues es así como firma la tabla de la *Anunciación* que decora el espacio principal de la capilla del sepulcro en la colegiata de Osuna (fig. 1), pero también, muy probablemente, como señala Gómez Sánchez, firmara como Giraldo Bilfet de Utrecht<sup>2</sup>, pintor que Arnao de Vergara toma a su servicio en Granada en 1544 para ayudarle en el trabajo de las vidrieras que estaba realizando en la catedral<sup>3</sup>.

Con estos antecedentes, no es extraño que este pintor flamenco se volviera escurridizo tanto para la historiografía hispana como para la flamenca. Su firma en la tabla de Osuna permite conocer de forma segura su lugar de nacimiento y la grafía correcta de su nombre. Partiendo de este hecho, es fácil que Von Wurzbach lo vinculara con el pintor de Utrecht que estaba pintando en 1538 la decoración para los funerales celebrados en la antigua catedral de San Martín de Utrecht en honor de la antigua gobernadora de Flandes, Margarita de Austria<sup>4</sup>. Un trabajo por el que estaba cobrando la cantidad de 10 libras y 10 florines<sup>5</sup>. Aunque la cuenta figura en 1538, y el óbito de Margarita de Austria se produjo en 1530 en Malinas, no es extraño que los funerales por la gobernadora se llevaran a cabo en los años siguientes, en ocasiones a modo de recuerdo perpetuo, hecho que podría explicar que los funerales en Utrecht se celebrasen unos años después.

Su estancia en tierras hispanas debió comenzar hacia 1540 y prolongarse hasta poco antes de 1560, año en que su mujer, Jannecken Thoniszdz ya figura como viuda en Utrecht<sup>6</sup>. Se desconocen cuáles fueron los motivos que pudieron hacer

<sup>1</sup> Quiero agradecer al Patronato de Arte de los Amigos de los Museos de Osuna, en general a su presidente don Patricio Rodríguez-Buzón, a Miguel Rangel Pineda y a Pedro J. Moreno de Soto por todas las facilidades y ayuda para la realización de este trabajo.

<sup>2</sup> GÓMEZ SÁNCHEZ, J. A.: «De Arnao de Vergara a Vicente Menardo. Nuevos documentos de artistas vidrieros del Renacimiento sevillano», *Laboratorio de Arte*, 22, (2010), p. 56.

<sup>3</sup> PÉREZ BUENO, Luis: *Vidrios y vidrieras. Artes decorativas españolas*, ed. Alberto Martín, Barcelona, 1942, p. 264. NIETO ALCAIDE, V.: *Las vidrieras de la catedral de Sevilla*, Corpus Vitrearum Medii Aevi, I, Instituto Diego Velázquez, CSIC, Madrid, 1969, p. 96.

<sup>4</sup> WURZBACH, Alfred von: *Niederländisches Künstler-Lexikon auf Grund archivalischer Forschungen bearbeitet*, II, Wien, 1910, p. 910.

<sup>5</sup> «Geryt schilder, betalt die somme van tien ponden en tien scell, wt saicke hij nae pijncteren van stads wegen tegens die wt feair van onse alre genste Keyserinne, hoichlecker memorie die in den Dom gehouden worde geschildert en gemaekt heeft in den getale van 70 wapenen wair van hij verdient heeft van elke drie scell» (Se le paga al pintor Geryt Jansz van Wytfelt, la suma de 10 libras y 10 florines [por] la decoración de 70 escudos heráldicos que se hizo en la celebración en memoria de nuestra regente [Margarita de Austria] y se colocó a lo largo de las calles de la ciudad. Se mereció [el pintor] cada uno de los tres florines por cada uno). Kameraars rekening in het Archief der Stad, Utrecht. Transcripción de Ch. Kramm, «Uitvaart gehouden in de Domkerk, 1538-1539», *Tijdschrift voor geschiedenis oudheden en statistiek van Utrecht*, 6, (1840), p. 180. KRAMM, Ch.: *De levens en werken der hollandsche en Vlaamsche Kunstschilders, beeldhouwers, graveurs en bouwmeesters van den vroegsten tot op onze tijd*, VI, Amsterdam, 1863, p. 1894.

<sup>6</sup> BOK, Jan: «De waarheid in the archief: Kunstenaars op reis», *Kunstschrift*, 34, 4, (1990), p. 5.