

Duque Cornejo y la Integración de las Artes

Por Francisco ZUERAS TORRENS

En este acto conmemorativo del Tercer Centenario del nacimiento de Pedro Duque Cornejo, no puede faltar, a mi juicio, un comentario, aunque sea breve, sobre su participación en el fenómeno de la integración de las artes, que tanto preocupaba a los grandes creadores de aquellos momentos del Barroco. Los artistas de genio de esa etapa se apasionaron por este concepto de una estética total conjuntada; es decir, por un compuesto de arquitectura de escultura, de pintura y de las llamadas artes aplicadas, conjuntado armónicamente de forma tal, que cada una de estas modalidades se fundiera en el todo, en la intimidad y verdad de su función.

Los grandes creadores del Barroco, concretamente los abocados a las exageraciones plásticas de lo que luego se llamaría «rococó», tuvieron conciencia, por fin, de que en la integración de las artes se debía suponer un mismo derecho entre ellas; que todas eran principales. Hasta entonces se había citado muchas veces como ejemplo de integración la arquitectura griega, explicando como en el Partenón, en el Erecteo, la arquitectura y la escultura se fundían en una sola realidad artística, haciéndose un sólo cuerpo.

Los genios del Barroco de este momento supieron ver que esto no era cierto, porque aquí, como en las demás invenciones solemnes del mundo clásico, cada arte se mantiene autónoma, bien imponiéndose sobre las demás, bien auxiliando a otras sin llegar en ninguna ocasión a integrarse íntimamente. Como supieron ver que estos ejemplos falsamente integradores podían multiplicarse en la Edad Media, y sobre todo, en el Periodo Barroco anterior a ellos, en cuyas creaciones lo escultórico se mostraba entrañablemente fundido con la arquitectura sí, pero sin dejar por ello de ser un mero aditamento decorativo.

La integración de las artes no había sido cosa fácil, porque crear una obra que sea, a la vez de arquitectura, escultura y pintura —en tal medida que todas ellas se apoyen mutuamente, de forma que la falta de una desequilibre la unidad del conjunto— suponía, por una parte, un esfuerzo tremendo de creación, y por otra, una actitud moral inexcusable por parte de las artes distintas, capaz de saber renunciar a la capitania del grupo en beneficio de la unidad.

Los grandes creadores de ese Barroco recargado, que luego se llamaría «rococó», serían, por fin, los que conseguirían el punto exacto de esta unidad. Quien hallaría la fórmula integradora sería el «rococó», sin duda alguna, «el último estilo de Occidente», como lo definiría Arnold Hauser con razón, ya que el Neoclásico sería ya un «estilo dirigido», pura ortopedia estética. El «rococó» sería el estilo que llevaría al máximo la asociación de todas las artes, el estilo de todas las artes en sociedad, la socialable colaboración de las artes llevada a su máximo. El estilo que tendería a la más sinfónica unidad de las artes, constituyendo el más unitario impulso que asoció a todas ellas en busca de un conjunto expresivo, conseguido, como en la música sinfónica, por el acorde de los instrumentos.

Antes de hablar del papel que Duque Cornejo jugó en este movimiento integrador, se hace necesario decir que una de las más grandes batutas de este concierto de las artes sería el genial arquitecto cordobés, Francisco Hurtado Izquierdo, pionero del «rococó» español, quien imbuido de este total concepto integrador no sólo supo ser genial para crear las más perfectas y sorprendentes realizaciones —como el Sagrario de la Cartuja de Granada— sino que supo entender que la completa unidad de composición integradora sólo la podría conseguir con la elección de colaboradores que estuvieran identificados con su ideal estético.

Uno de estos colaboradores, el más importante, sería, sin duda Duque Cornejo, quien como Hurtado representaba en otro plano lo más exaltado del barroquismo andaluz en el comienzo del siglo XVIII. La compenetración estética de ambos —que les llevaría a ser colaboradores en varias obras— sería lo que llegaría a producir unos supremos logros de colectivismo artístico, tanto de esa época como de otras anteriores y posteriores.

Pedro Duque Cornejo, que, posiblemente, ya llevaba dentro una gran preocupación por esta unidad estética, acentuaría este su innato sentido

de la integración de las artes en Granada y a través de la consolidación allí de su amistad con Hurtado. Duque Cornejo que había ido a Granada en 1714 para hacer el Apostolado de Nuestra Señora de las Angustias y esa obra maravillosa que es el retablo de la Capilla de la Virgen de la Antigua, conectaría a fondo con aquel supremo paladín de la integración, que fue, como he dicho, el arquitecto cordobés Francisco Hurtado Izquierdo, Maestro Mayor de la Catedral de Córdoba, que se hallaba hacía unos años en Granada, realizando sus obras cumbres del Sagrario de la Cartuja y el Sagrario de la Catedral, ciudad esta en la que, por cierto, viviría permanentemente desde 1710, con escapadas a Priego por necesidades de su cargo de Administrador de Propios y Alcabalas.

Pedro Duque Cornejo, nueve años más joven que Hurtado, llegó a Granada en cierto modo deslumbrado por el prestigio del gran arquitecto nacido en Lucena, quien sólo o ayudado por su colaborador Sánchez de Rueda, había realizado obras de tal importancia —primero, en iglesias de Priego; después, en la Sacristía del Cardenal Salazar de la Catedral cordobesa, etc.— que extenderían su prestigio fuera de las fronteras provinciales, como lo demuestra el haber sido reclamado en Málaga para hacer el camarín de los Condes de Buenavista, en Granada para desarrollar sus más importantes obras, y años más tarde reclamado en tierras madrileñas de El Paular.

El gran Duque Cornejo que, como he dicho, llega a Granada en 1714, viene dejando atrás en su tierra sevillana una importantísima obra propia —las esculturas del restablo del Colegio de las Becas de la Compañía de Jesús, cuyas trazas eran de otro cordobés por cierto: Pedro Paniagua; el retablo de San Lorenzo, también de Sevilla; el proyecto de la Iglesia de Trigueros, desaparecido, etc.—, además de muchas colaboraciones —sillerías de Marchena y del Monasterio de las Cuevas, etc.— y hasta alguna incurción al campo de la pintura al fresco y al dibujo de proyectos de platería.

Pedro Duque Cornejo, espléndidamente dotado y con grandes polifacéticas inquietudes creadoras, como vemos, se impresionaría en Granada al comprobar la grandiosa capacidad imaginativa del arquitecto cordobés. No sólo por sus poco comunes condiciones de proyectista y diseñador, sino por aquel espíritu renovador a ultranza que le estaba llevando a introducir en sus decoraciones el estípite y toda aquella insólita profusión de hojas de acanto, cartelas con espejuelos; por aquel atrevimiento que

le inclinaría hacia una preferencia por las plantas cóncavas —opuestas a las convexas de Churriguera—, hacia una fisonomía de los entablamentos y de las columnas salomónicas.

A Duque Cornejo le deslumbrarían todos aquellos alardes exageradamente barroquistas, casi no imaginados hasta entonces por quien había tenido una formación dentro de los cánones propios de una contenida gracia barroca, derivada de sus antecesores los Roldanes. Le impresiona el alarde de graciosa coquetería que vuelca Hurtado en sus proyectos de conjunto o de detalles, en la cual se manifiesta de manera brillante el relajado, pero al mismo tiempo elegante y refinado epicureísmo de la vida; la manera en que conservando la idea fundamental del Barroco, todo se desenvolvía en una verdadera volatilización de las formas, hasta entonces desconocida en tierras andaluzas; le impresiona a Duque Cornejo el concepto de arte decorativo virtuosista picante, delicado, nervioso, que venía a sustituir al barroco macizo, estatuario y realistamente espacioso.

Y Duque Cornejo piensa que su fuerza imaginativa y su manera de hacer podrían integrarse muy bien en los proyectos de Hurtado, puesto que su línea escultórica inspirada en Bernini —ampulosa, de un dinamismo efectista, pero contrapesado por unas grandes dosis de verismo y naturalidad— encaban perfectamente en tan pomposa magnificencia. Y no vacila en aceptar la colaboración que le brinda Hurtado, sobre todo al ver Duque Cornejo el gran sentido de la integración de las artes del que estaba dando medida el arquitecto lucentino en la Cartuja granadina.

Colaboración la de Duque Cornejo que llegaría a ser tan valiosa como decisiva en este Sagrario de la Cartuja, puesto que extraordinariamente importante y concluyente llegaría a ser la impresionante imagen de la Magdalena que haría para este Sagrario —que forma conjunto en los ángulos con el San José y el San Bruno, de José de Mora, y el San Juan Bautista de Risueño, que se descubren bajo pabellones en los cuatro ángulos y en las que reside el mayor efecto de teatralidad de este Sagrario—; imagen esta de la Magdalena, de Duque Cornejo, que según Angulo Iñiguez, es la obra más principal y más bella de cuantas hizo este artista.

Una soberbia escultura esta, en la que el movimiento tiene un nuevo concepto, no sólo por la composición —la cabeza erguida y el brazo derecho enarbolando una cruz, mientras la mano izquierda se dobla hacia el

costado a manera de sosegado contrapunto espiritual y las piernas se mueven en actitud de andar — sino porque absolutamente todo se dispara hacia el exterior, como queriendo integrarse en la multiplicidad de formas agitadas, ideadas por Hurtado. Imagen esta a la que este arquitecto le daría un destacado protagonismo, al igual que a las otras tres, al colocarlas sobre una rica ménsula albergada por un dosel y un pabellón de cortinas coloreadas, que levantan angelitos que vuelan, en forma similar, por cierto, a como lo hizo el mismo Hurtado en la Tumba del Cardenal Salazar en la Catedral de Córdoba.

Muy decisiva sería también la participación de Duque Cornejo en este Sagrario, al intervenir en la creación de las figuras de las Virtudes, que se levantan en los ángulos del Tabernáculo y en distintos óculos, ya que hoy —tras unas atribuciones a Risueño por parte de Gómez Moreno—, se atribuyen a Duque Cornejo en buena medida; por ejemplo, Emilio Orozco dice textualmente: «ante las características de dichas Virtudes se tiende a pensar no sólo en la inspiración de Hurtado, sino también en la intervención directa de Duque Cornejo, pues lo berninesco también induce a inclinarse hacia esa atribución».

Lo cierto es que el entusiasmo de Duque Cornejo y su total penetración con ese alarde de integración de las artes que es el Sagrario de la Cartuja de Granada, fueron tales que le llevaría a proseguir su colaboración con Hurtado en otras obras. Como en la Cartuja de Santa María del Pualar, en la provincia de Madrid, en cuyo Sagrario —con retablos y trazas hechas por Hurtado—, Pedro Duque Cornejo sabe someter nuevamente sus afanes e inquietudes de proyectista para ejercer otra vez su colaboración como escultor, en nuevo intento de contribución a la integración de las artes.

Allí en el Pualar realizaría Duque Cornejo esas impresionantes estatuas del Sagrario, tan importantes y definitorias que le catalogarían como el quinto genial escultor del «rococó» español —los otros serían José de Churriguera, Narciso Tomé, Pedro de Ribera y Fernando de Casas Novoa— por parte de críticos tan notables como Sánchez Cantón. Estatuas estas las de El Pualar —otro ejemplo de la gran personalidad de Duque Cornejo, con sus actitudes violentas y paños muy volados agitados por impetuosos remolinos—, que componen, como la Magdalena y las Virtudes del Sagrario de Granada, otro alarde de integración, ya que cada escul-

tura, aunque posee su valor o belleza en sí, su plena expresividad la adquiere en el lugar en que está colocada, realizando la función plástica, dinámica y simbólica que le corresponde en el conjunto ideado por Hurtado Izquierdo. Integración conseguida por Duque Cornejo —y esto es importante— solamente a partir de lo proyectado por Hurtado, ya que no de sugerencia directa alguna, puesto que el arquitecto cordobés moriría precisamente en ese año de 1725, en que Duque estaba trabajando en estas obras escultóricas.

Pero si Duque Cornejo no podría compartir personalmente con Hurtado en El Paular estos afanes de la integración de las artes, sí los viviría estrechamente con aquel otro gran hombre cordobés de la integración que fue Antonio Palomino, quien a las puertas de la setentena, había aceptado el encargo de pintar la cúpula de aquel Sagrario de El Paular. Duque Cornejo que posiblemente no había tratado a Palomino en Granada —mientras Duque se estableció allí en 1714, Palomino había llegado en 1712, para realizar a lo largo de ocho meses la decoración de la cúpula del Sagrario de la Cartuja—, cimentaría en el Paular una gran amistad con el gran pintor de Bujalance.

Amistad y admiración —Palomino admiraba tanto a Hurtado como a Duque Cornejo—, que contribuirían, por cierto a que don Antonio superase el periodo de crisis que estaba viviendo, por su avanzada edad, por su quebrantada salud —erisipela en la pierna derecha, tercianas, etc— y por una especie de complejo de impotencia artística, que el antes tan fogoso Palomino expresaría en un texto, en el que pueden leerse frases como estas, refiriéndose a la pintura de la cúpula: «se sometió este cuidado a mi inutilidad», «estando ya ejecutada, aunque de mi indigna mano, ha parecido a los aficionados no desmerecer de este lugar». Estas frases indican que Palomino ya no confiaba en sus fuerzas. Sin duda alguna la amistad y los estímulos de Duque Cornejo contribuirían a que esa cúpula del Sagrario del Paular, canto del cisne del maestro de Bujalance, fuese una de sus más bellas y frescas invenciones, de la más libres, de las mejor imbuidas por el espíritu del nuevo siglo.

Para terminar hay que insistir en que no se puede poner en duda que estas dos obras —los sagrarios de la Cartuja de Granada y de El Paular— son arquetipos supremos del concepto de integración de las artes. Ideadas y realizadas por dos artistas nacidos en Córdoba —Francisco

Hurtado Izquierdo y Acisclo Antonio Palomino—, y por un gran sevillano, Pedro Duque Cornejo, que se avvicinaría en Córdoba desde 1748 —precisamente en esta misma calle de Ambrosio de Morales, entonces Alta del Corpus— para realizar esa portentosa obra que es la Sillería del Coro de la Catedral, en cuyo crucero sería enterrado, después de 80 años de intensa vida artística.

Ambas son arquetipos supremos, sobre todo la primera: el Sagrario de la Cartuja de Granada. Sin ningún género de dudas, el ideal de ese periodo del Barroco de conjunción y síntesis de las artes, lo consiguieron estos artistas en una de las más sorprendentes realizaciones del arte universal. Una obra que es eminentemente cordobesa, pues, ya que hasta la puesta en contacto del arquitecto Hurtado con la comunidad de la Cartuja fue un cordobés: el arzobispo don Martín de Azcagorta, que había llevado al creador lucentino a Granada —como luego llevaría a Duque Cornejo— por indicación del Cardenal Salazar, para el que, como sabemos, había realizado en la Catedral de Córdoba una capilla y cripta. El Arzobispo cordobés fue, pues, quien dada su íntima relación y devoción por la Cartuja —que frecuentaba y vivía días de retiro— puso en contacto a Hurtado con la comunidad, como le pondría luego con Duque Cornejo.

Mis últimas palabras deben ir encaminadas a insistir en la genialidad de esta obra, que he estudiado «in situ» entre absorto y deslumbrado. Fascinado ante esta maravilla de «dinámica espacial» y «funcionalidad religiosa» de movilidad tan genialmente estudiada —entrecruzamiento de líneas, vibración de los colores, líneas ascensional de las columnas salomónicas— que el espectador —a mí me ha ocurrido siempre—, después de la primera sensación de recogimiento que sugiere la luz de la penumbra, se deja llevar por estos impulsos dinámicos, hasta ser lanzado en un último impulso hacia la luminosa visión de la Gloria, pintada por Palomino que se descubre tras el cielo abierto que finge la cúpula.

Y también desconcertado, al pensar allí sobre el terreno que aquel milagro de la integración de las artes pudo no haberse producido, dadas las complejas circunstancias que en su desarrollo concurrieron. Como la de que la obra tuvo una duración excesivamente larga, 19 años, o la de que Hurtado gustaba de realizar sus trabajos rectificando y desarrollando sobre la marcha en busca de la mejor solución. Como la de que, ni al hacer la traza ni en los primeros años de la construcción de esta Capilla se pensó

en la decoración pictórica que habría de realizar Palomino; o como la circunstancia de que esta obra se terminara totalmente en 1728, tres años después de muerto Hurtado, que en los últimos tiempos de su vida se había desinteresado un tanto de esta obra.

Por cierto que esta circunstancia última es la que me ha llevado a compartir la idea de que Pedro Duque Cornejo contribuyó a la culminación de este milagro integrador. Hurtado se fue de Granada en 1717 a su definitivo retiro de Priego, cansado y con la salud quebrantada, donde luego, obsesionado con el encargo de El Paular, lucharía con su discípulo Sánchez de Rueda para sacar adelante este proyecto. Se marchó de Granada cuando en el Sagrario de la Cartuja faltaban por proyectar y realizar varias cosas importantes: la urna para el Santísimo Sacramento, adornos del Tabernáculo, y, sobre todo, buena parte de los dos oratorios laterales que debieron acabarse quizás después de muerto Hurtado.

Cuando Duque Cornejo abandona Granada, para trasladarse a Sevilla, es en año 1721, es decir, cuatro años más tarde que Hurtado. Por eso es que a Duque Cornejo también se le adjudica —idea que yo comparto— un papel decisivo en los cuidados de esa terminación decorativa final. Naturalmente, de una manera digamos anónima, puesto que Duque Cornejo sabía bien que sólo cuando el artista estaba dispuesto a servir fiel y humildemente a la comunidad estructural, sin pedir reverencias fuera de lugar para sus servicios, podía darse la integración.

En suma, que el gran Pedro Duque Cornejo, genial creador de conjuntos propios, en los que dio rienda suelta a su imaginación y personalidad, tuvo la humildad de participar apasionadamente en este fenómeno de integración de las artes. La exaltación de esta faceta, que he expuesto en apretada síntesis, constituye mi homenaje de recuerdo a quien tanto brillo proporcionó al arte andaluz.