

Dibujos de Duque Cornejo en el *Álbum Jaffe* (I): la colección del Metropolitan Museum of Art¹

Drawings by Duque Cornejo in *Jaffe's Album* (I): The collection at the
Metropolitan Museum of Art

Manuel García Luque²

Universidad de Granada

Resumen: El escultor Pedro Duque Cornejo (1678-1757) fue uno de los creadores más prolíficos y versátiles del barroco sevillano, pero su faceta como dibujante ha permanecido prácticamente olvidada ante el escaso número de dibujos que hasta el momento se había logrado identificar. El hallazgo de un abundante lote en el denominado "álbum Jaffe" permite ahora paliar esta laguna y reconsiderar el papel que el dibujo desempeñó en el proceso creativo del artista. En este trabajo se ofrece una primera aproximación sobre este conjunto, catalogando como suyas treinta y nueve hojas conservadas en el Metropolitan Museum of Art.

Palabras clave: Dibujo, escultura barroca, Duque Cornejo, álbum Jaffe, Sevilla, siglo XVIII.

Abstract: The sculptor Pedro Duque Cornejo (1678-1757) was one of the most prolific and versatile artists of the Sevillian baroque, although, so far, his role as a draftsman has been rarely considered because of the few drawings identified by his hand. The discovery of a large group in the so called "Jaffe album" contributes to filling this gap and reconsidering the role of drawing in the creative process of the artist. In this paper, it is the first time that thirty-nine drawings from this album preserved at the Metropolitan Museum of Art are catalogued and studied as a whole.

Key words: Drawing, Baroque sculpture, Duque Cornejo, Jaffe album, Seville, 18th century.

¹ Este trabajo ha podido ser realizado gracias a una estancia de investigación en el Departamento de Dibujos y Grabados del Metropolitan Museum of Art en 2015, financiada por el Vicerrectorado de Relaciones Internacionales de la Universidad de Granada. Mi agradecimiento al conservador Mark McDonald por las facilidades dadas para el estudio de estos dibujos, cuya catalogación forma parte de la tesis doctoral *Pedro Duque Cornejo: estudio de su vida y obra (1678-1757)*, defendida en la Universidad de Granada el 13 de abril de 2018.

² <http://orcid.org/0000-0001-9795-5679>



En repetidas ocasiones se ha llamado la atención sobre el pequeño lugar que ocupan los escultores en la historia del dibujo español de la Edad Moderna, pues, en efecto, son muy raros los testimonios de su actividad gráfica que han llegado hasta nuestros días o ha sido posible identificar³. Así, sorprende que para un foco tan relevante como el andaluz apenas sean conocidos una decena de dibujos de Juan de Mesa⁴, Pedro de Mena⁵, José de Mora⁶ y Pedro⁷ y Luisa Roldán⁸, excluyendo claro está el caso excepcional de Alonso Cano, cuya prolífica actividad como dibujante debe más a su condición de pintor y arquitecto que a sus trabajos como escultor⁹.

Sin embargo –y frente a lo que cabría pensar–, este déficit no resulta exclusivo del panorama hispánico, como ha puesto de manifiesto la exposición de Boston sobre el diseño escultórico del Renacimiento italiano¹⁰, o la llamada de atención que sobre este asunto ya realizó Letizia Gaeta, cuestionándose sobre el paradero de los dibujos de los escultores napolitanos del Barroco¹¹. En realidad se trata de una problemática compartida por la escultura occidental, que está íntimamente ligada con la especificidad de su proceso creativo, y con los usos y el valor que sus artífices dieron al dibujo.

Ya Vasari señalaba que los escultores dibujaban con menor frecuencia que los pintores por una sencilla falta de práctica «nelle linee e ne dintorni, onde non possono disegnare in carta»¹². A su juicio, estas dificultades para expresarse sobre el papel les habría llevado a refugiarse en el modelado de materiales dúctiles como el barro y la cera, que contaban con la ventaja de representar la figura en sus tres dimensiones y, por tanto, permitían estudiar de una sola vez todos los puntos de vista de la futura obra¹³.

³ Para un primer acercamiento al dibujo español sigue siendo fundamental la obra de Alfonso E. Pérez Sánchez, *Historia del dibujo en España. De la Edad Media a Goya*, (Madrid: Cátedra, 1986). Sobre esta laguna del dibujo escultórico se ha interrogado recientemente Alfonso Pleguezuelo, «Ut pictura sculptura. Murillo y la Roldana», en *Murillo y su estela en Sevilla*, Cat. exp., dir. Benito Navarrete Prieto, (Sevilla: Ayuntamiento de Sevilla-ICAS, 2017), p. 28.

⁴ Benito Navarrete Prieto y Alfonso E. Pérez Sánchez (con la colaboración de Roberto Alonso Moral), *Álbum Alcubierre: Dibujos: De la Sevilla ilustrada del conde del Águila a la Colección Juan Abelló*, (Madrid: Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, 2009), pp. 70-71.

⁵ Lázaro Gila Medina, *Pedro de Mena, escultor: 1628-1688*, (Madrid: Arco/Libros, 2007), pp. 154-160.

⁶ Alfonso E. Pérez Sánchez, «Miscelánea de dibujos granadinos», en *Symposium internacional Alonso Cano y su época: actas*, (Granada: Universidad de Granada, 2002), p. 400.

⁷ Roberto Alonso Moral, «Pedro Roldán (atribuido): San Juanito besando el pie del Niño Jesús», en *I segni nel tempo: dibujos españoles de los Uffizi*, Cat. exp., dir. Benito Navarrete Prieto con la colaboración de Roberto Alonso Moral, (Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 2016), p. 377.

⁸ Se trata de un folio con diversos estudios faciales hechos a lápiz, que fue hallado en el interior del *Ecce Homo* de la catedral de Cádiz por José Miguel Sánchez Peña, «El Ecce Homo de la Catedral de Cádiz, obra de la Roldana», *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, 17, (1985-1986), p. 330.

⁹ Zahira Véliz, *Alonso Cano 1601-1667. dibujos: catálogo razonado*, (Santander: Fundación Marcelino Botín, 2011).

¹⁰ *Donatello, Michelangelo, Cellini: Sculptors' Drawings from Renaissance Italy*, Cat. exp., ed. Michael W. Cole, (Boston-London: Isabella Stewart Gardner Museum-Paul Holberton Publishing, 2014).

¹¹ Letizia Gaeta, «Dove sono i disegni degli scultori napoletani?», en *Scritti in onore di Marina Causa Picone*, ed. Carmela Vargas, Alessandro Migliaccio, Stefano Causa, (Napoli: Arte Tipografica Editrice, 2011), pp. 371-376.

¹² Citamos por la segunda edición *giuntina*: Giorgio Vasari, *Le vite de' piu eccellenti pittori, scultori, e architettori*, (Firenze: Appresso i Giunti, 1568), t. I, p. 43.

¹³ A este respecto resulta muy revelador que en su primera edición de *Le Vite*, iniciara su descripción del proceso escultórico con la «construcción de modelos de cera y de barro» y no con la realización de dibujos. Giorgio Vasari, *Las vidas de los más excelentes arquitectos, pintores y escultores italianos desde*

Desde luego ésta puede ser una de las razones que explicaría la rareza del dibujo escultórico, pero no la única, puesto que el modelado en bulto redondo nunca llegó a desempeñar una función análoga a la del dibujo, que era un medio más ligero y, por tanto, más eficaz para la toma de apuntes fuera del taller, el envío de bocetos de presentación a los clientes o su utilización como resguardo de garantía contractual¹⁴. El principal problema para identificar este tipo de dibujos realizados por escultores reside en que son muy pocos los que están firmados o cuentan con inscripciones antiguas. Además, se da la paradoja de que muchos de estos dibujos considerados "seguros" resultan escasamente relacionables con esculturas concretas – como ha advertido Cole–, y cuando se pueden vincular a alguna no siempre resulta fácil distinguir el estudio previo del *ricordo* realizado a posteriori por el maestro, alguno de sus aprendices o cualquier otro artista ajeno al taller¹⁵.

Ante esta problemática, no es de extrañar que los diseños de algunos escultores todavía anden confundidos entre el corpus gráfico de pintores o sumidos en el triste anonimato. Es lo que hasta ahora había ocurrido con la mayor parte de la producción gráfica de uno de los escultores fundamentales del siglo XVIII en España, el sevillano Pedro Duque Cornejo (1678-1757)¹⁶. Su caso, no obstante, resulta excepcional por cuanto fue un artista polifacético que también trabajó la arquitectura de retablos, la pintura y el grabado, y la praxis de estas disciplinas exigía un indispensable manejo en el dibujo. Así, no es aventurado suponer que Cornejo desarrollara una actividad gráfica muy superior a la de cualquier escultor medio de la época.

Su afición por el dibujo debió serle inculcada desde niño por su abuelo y maestro, el escultor Pedro Roldán (1624-1699), quien fue asimismo pintor y asistió con regularidad a las sesiones de la Academia que Murillo y Herrera el Mozo habían fundado en la Lonja de Sevilla, donde los artistas se reunían en sesiones nocturnas para dibujar a partir de modelo vivo¹⁷. Del testamento de Duque Cornejo se deduce que dibujó mucho y que puso gran celo en la conservación de este material de trabajo, pues por una de sus

Cimabue a nuestros días, [ed. castellana de la primera edición torrentiana, 1550], (Madrid: Cátedra, 2002), pp. 62-69.

¹⁴ A esta última finalidad responden los dibujos de las esculturas orantes de los Reyes Católicos que realizó Pedro de Mena para la catedral de Granada. Mark McDonald, "So as to avoid confusion": a contract drawing for a sculpture by Pedro de Mena y Medrano", *The Sculpture Journal*, 4, (2000), pp. 55-64. La misma función de boceto de presentación debió desempeñar un dibujo del escultor Alejandro Carnicero conservado en la Biblioteca Nacional de España, que representa el paso de los Azotes de Salamanca y aparece firmado por el artista y el comitente. Alfonso Rodríguez G. de Ceballos, "Aportaciones a la obra del escultor Alejandro Carnicero", *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología: BSAA*, 53, (1987), pp. 194-203; Virginia Albarrán Martín, *El escultor Alejandro Carnicero: entre Valladolid y la Corte (1693-1756)*, (Valladolid: Diputación Provincial, 2012), pp. 473-447.

¹⁵ Michael W. Cole, "Why did sculptors draw?", en *Donatello, Michelangelo, Cellini: Sculptors' Drawings from Renaissance Italy*, Cat. exp., ed. Michael W. Cole, (Boston-London: Isabella Stewart Gardner Museum-Paul Holberton Publishing, 2014), p. 17.

¹⁶ Sobre el artista véanse las monografías de René Taylor, *El entallador e imaginero sevillano Pedro Duque Cornejo (1678-1757)*, (Madrid: Instituto de España, 1978) y José Hernández Díaz, *Pedro Duque Cornejo*, (Sevilla: Diputación Provincial, 1983). También se encuentra en vías de publicación nuestra tesis doctoral inédita, (véase nota 1).

¹⁷ Para Roldán remitimos a la más reciente monografía de José Roda Peña, *Pedro Roldán, escultor, 1624-1699*, (Madrid: Arco/Libros, 2012).

cláusulas legaba a su hijo José «todos los modelos, dibujos y trazas que tenía executadas», y lo apremiaba a recoger otros tres diseños para retablos que en aquel momento se encontraban en poder de diferentes particulares¹⁸. A finales del XVIII estos dibujos debían de circular en abundancia y ser estimados por los coleccionistas hispalenses. Así, Ceán Bermúdez afirmaba haber visto «gran número de sus dibuxos en Sevilla, que hacia para los plateros y otros artistas, sobre papel blanco y con tinta de china tocados con la pluma», señalando además que el escultor «tuvo mucha facilidad en la invencion»¹⁹.

A pesar de estos tempranos testimonios, el rastro de los dibujos de Duque Cornejo fue perdiéndose a lo largo del siglo XIX con la dispersión de muchas colecciones y la salida masiva de dibujos españoles al extranjero. En algunos casos su destino sería sencillamente la destrucción, pues de otro modo no se entendería que hasta el presente no haya sido posible localizar ni una sola de sus preciadas trazas para retablos, que por su carácter concluido y su considerable formato habrían resultado bastante vistosas para los coleccionistas y aficionados.

En estas circunstancias, no es de extrañar que la faceta de Duque Cornejo como dibujante haya permanecido prácticamente inexplorada. De hecho, hasta hace bien poco su corpus gráfico estaba integrado por una sola hoja conservada en la Kunsthalle de Hamburgo: un *San Bruno penitente* realizado a lápiz negro, que cuenta con una antigua atribución al artista²⁰, y que diversos autores han relacionado con la escultura de este santo que talló hacia 1725-1727 para la cartuja de El Paular²¹. Aunque no es este el lugar para analizar con detenimiento este dibujo, sí podemos avanzar que en realidad se trata de un estudio preparatorio para otra escultura en madera, realizada en 1746 para el monasterio de Santa María de las Cuevas de Sevilla, con el propósito de que sirviera de modelo al platero Tomás Sánchez Reciente para realizar una réplica en plata²².

¹⁸ José Valverde Madrid, "El testamento del escultor de Duque Cornejo", *Diario Informaciones*, 31 de diciembre de 1966, pp. 1-7.

¹⁹ Juan Agustín Ceán Bermúdez, *Diccionario Histórico de los Más Ilustres Profesores de las Bellas Artes en España*, (Madrid: Imp. de la Viuda de Ibarra, 1800), t. II, p. 24.

²⁰ Así lo catalogó el pintor mexicano José Atanasio Echeverría a comienzos del siglo XIX. Véase Jens Hoffmann-Samland en *Dibujos españoles en la Kunsthalle de Hamburgo*, Cat. exp., ed. Jens Hoffmann-Samland, (Madrid: Museo Nacional del Prado, 2014), p. 196, nº cat. 32. El primero en darlo a conocer fue August L. Mayer, "Die spanischen Handzeichnungen in der Kunsthalle zu Hamburg", *Zeitschrift für bildende Kunst*, 19, (1918), pp. 109-118. Posteriormente publicado en español como "La colección de dibujos españoles en el Museo de Hamburgo", *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, 3, XXVIII, (1920), p. 134.

²¹ Pérez Sánchez, *Historia del dibujo español*, p. 102. Pérez Sánchez en *Tres siglos de dibujo sevillano*, Cat. exp., dir. Alfonso E. Pérez Sánchez, (Sevilla: Fundación Focus Abengoa, 1995), pp. 288-289, nº cat. 128. Y Hoffmann-Samland, *Dibujos españoles en la Kunsthalle*, p. 196, nº cat. 32.

²² Una vez concluida la hechura de plata el modelo fue regalado al monasterio filial de Cazalla de la Sierra, según relata Baltasar Cuartero y Huerta, *Historia de la Cartuja de Santa María de las Cuevas de Sevilla y de su filial de Cazalla de la Sierra*, (Madrid: Real Academia de la Historia, 1954), t. II, pp. 181, 293, 621 y 692. Tras la desamortización pasó a la iglesia parroquial de la villa, donde fue destruido durante la Guerra Civil. No obstante, se conoce por fotografías antiguas conservadas en la fototeca del Laboratorio de Arte de la Universidad de Sevilla. Fue atribuido a Cornejo en *Arte antiguo en la Exposición Iberoamericana de 1929*, Cat. exp., ed. Benito Navarrete Prieto, (Sevilla: Ayuntamiento-ICAS, 2014), p. 202.

Este dibujo de Hamburgo constituye, por tanto, uno de los escasos referentes seguros para aproximarnos a la personalidad gráfica del artista. De hecho, su estilo e iconografía lo emparentan con una abundante serie de dibujos, muy poco conocida, que ilustra el *Protocolo del Monasterio de Santa María de las Cuevas*²³. Este manuscrito en formato folio se conserva en la Biblioteca de la Real Academia de la Historia en Madrid, y recoge la historia de la Cartuja sevillana desde su fundación hasta 1744, año en que concluyó su redacción el padre José Martín Rincón, archivero del monasterio. El historiador Baltasar Cuartero no dudó en señalar que sus más de sesenta ilustraciones fueron realizadas por Duque Cornejo, seguramente en el decenio de 1740, durante alguno de sus frecuentes retiros en el monasterio²⁴. Con posterioridad, otros investigadores han dado por válido este supuesto aunque su existencia ha sido prácticamente ignorada por los especialistas en dibujo²⁵. En su mayor parte corresponden a retratos de los distintos priores que gobernaron el monasterio, aunque también hay lugar para algunas pocas escenas de carácter alegórico o narrativo. Todos están realizados a pluma y aguada grisácea sobre preparaciones a lápiz, y acusan una blandura de modelado, rayana en la caricatura, que curiosamente también se advierte en algunas esculturas producidas por Cornejo en estos años, aunque con independencia de su calidad nos dan idea del estilo y la grafía del artista en su última etapa.

Más numeroso aún resulta otro importante conjunto de dibujos, prácticamente inédito, que formó parte del denominado "álbum Jaffe", así llamado en honor de su último propietario, el abogado neoyorquino William B. Jaffe. Este álbum estuvo originalmente integrado por cerca de cuatrocientos setenta dibujos que fueron cuidadosamente recopilados en un tomo de ciento cuarenta y dos folios. Su origen probablemente haya que situarlo en la Sevilla ilustrada que conoció Ceán, en la que se desarrolló un cierto gusto por el coleccionismo de dibujos antiguos, como acreditan las colecciones reunidas por el conde del Águila o Francisco de Bruna. Sin embargo, no hay certeza de la existencia del álbum hasta que aparece en propiedad de Catalina Maria Brackenbury, hija del cónsul británico en Cádiz, quien debió adquirirlo en torno a 1840 durante su estancia en España²⁶. Posteriores noticias lo sitúan en subastas de Londres (1924) y Nueva York (1952), terminando en manos de William B. Jaffe en torno a 1954. En los

²³ Signatura 9-2098. El título completo es: *Protocolo de el Monasterio de Nra. S.ª Santa Maria de las Cuevas. Tomo Primero. Anales en los Tres Primeros Siglos de su Fundacion. Contiene sus Principios, y Progresos, y la Sucesion de sus Prelados desde el Año de 1400. en que la Fundo y Dotó Amplissimamente el Yllust^{mo}. y Rev^{mo}. Señor, D.º Gonzalo de Mena, Dignisimo Arzobispo de esta Ciudad, de Sev^a, Uan Insertos los de la Santa Cartuxa de la Purisima Concepcion de Cazalla Fundada y Dotada por esta de las Cuevas. Dedicado A el Niño Dios en los brazos de su Purisima Madre. Por mano De la Dulcissima Virgen Santa Gertrudis la Magna, Protectora de este Archivo, y Archivo de mis afectos, Año de 1744.*

²⁴ Cuartero y Huerta, *Historia de la Cartuja*, t. II, p. 171.

²⁵ Jorge Bernal Ballesteros, "El sagrario de la cartuja de las Cuevas", *Laboratorio de Arte*, 1, (1988), p. 149; Alfredo J. Morales Martínez y Juan Miguel Serrera, "El patrimonio artístico de la Cartuja de Sevilla", en *Historia de la Cartuja de Sevilla: (de ribera del Guadalquivir a recinto de la Exposición Universal)*, dir. Fernando Olmedo y Javier Rubiales, (Sevilla: Turner, 1992), p. 193.

²⁶ Su exlibris aparece en las tapas originales del álbum, que se conservan en el Departamento de Dibujos y Grabados del Metropolitan, en los archivos correspondientes a las unidades de instalación 56.235.1-84 (en adelante *Jaffe files*).



Fig. 1. P. Duque Cornejo, dibujos preparatorios y escultura de *San Estanislao de Kostka*, ca. 1731-1733. Nueva York, The Metropolitan Museum of Art © (CC0 1.0)/ Sevilla, iglesia de San Luis de los Franceses [Fotografía: García Luque ©]

siguientes años, este coleccionista desgajó el álbum en varios lotes de dibujos que fue donando a diversas instituciones y museos estadounidenses como la Peddie School en Highstown (Nueva Jersey), el Metropolitan Museum of Art o el Dartmouth College (Hanover, New Hampshire)²⁷.

Brown fue el primero en reparar en este álbum y en señalar su origen sevillano, planteando la hipótesis de que muchos de sus diseños, por su discreto carácter, correspondieran al ejercicio de los aprendices de la mencionada academia fundada por Murillo y Herrera el Mozo en 1660²⁸. La impresión de que se trataba de un conjunto de carácter «principalmente escolar» fue compartida por Pérez Sánchez, quien no obstante descartó que estos dibujos pudieran corresponderse al fondo gráfico de la academia y recondujo la cuestión hacia la actividad de los talleres sevillanos del siglo XVII²⁹. Esta opinión fue luego secundada por Cherry³⁰, aunque García Baeza ha vuelto últimamente sobre la hipótesis inicial, poniendo en relación algunos de estos dibujos con la efímera academia hispalense³¹.

En realidad, ni lo uno ni lo otro parece probable, pues muchos de los dibujos en cuestión pueden identificarse ahora como obra de Duque Cornejo y, datarían, por tanto, de la primera mitad del siglo XVIII. La clave interpre-

²⁷ Jonathan Brown, "Notes on Princeton Drawings 9: Bartolomé Esteban Murillo", *Record of the Art Museum, Princeton University*, 32-2, (1973), p. 30.

²⁸ Brown, "Notes on Princeton Drawings", p. 30. Y Jonathan Brown, *Murillo and his drawings*, (Princeton: Publications of the Art Museum, Princeton University, 1976), pp. 46-48.

²⁹ Pérez Sánchez, *Historia del dibujo en España*, pp. 299-300.

³⁰ Peter Cherry, "La formación de los pintores en los talleres sevillanos", en *Zurbarán ante su centenario (1598-1998)*, dir. Alfonso E. Pérez Sánchez, (Valladolid: Universidad de Valladolid-Fundación Duques de Soria, 1999), p. 49. Y también Peter Cherry, "Murillo's Drawing Academy", en *Bartolomé Esteban Murillo (1617-1682). Paintings from American Collections*, Cat. exp., ed. Suzanne Stratton Pruitt, (New York: Harry N. Abrams-Kimbell Art Museum, 2002), p. 192, nota 51.

³¹ Antonio García Baeza, *Entre el obrador y la academia: la enseñanza de las artes en Sevilla durante la segunda mitad del Seiscientos*, (Sevilla: Ayuntamiento-ICAS, 2014), pp. 192-193.



Fig. 2. P. Duque Cornejo, dibujo preparatorio y escultura de *San Francisco de Borja*, ca. 1731-1733. Nueva York, The Metropolitan Museum of Art © (CC0 1.0) / Sevilla, iglesia de San Luis de los Franceses [Fotografía: García Luque ©]

tativa la ha dado la identificación de los dibujos preparatorios para dos esculturas de la iglesia de San Luis de Sevilla, que hemos dado a conocer en un trabajo reciente³². Se trata de tres pequeños esbozos realizados con gruesa pluma de caña y tinta parda, que representan en una vista de tres cuartos las esculturas de *San Estanislao de Kostka* y *San Francisco de Borja* que presiden los retablos de los ábsides laterales en el antiguo templo del noviciado jesuítico (Figs. 1-2, cat. 19-21)³³. Desde el punto de vista iconográfico, los santos aparecen representados con sus clásicos atributos: el Niño que milagrosamente se apareció en brazos del novicio polaco y la calavera coronada en alusión a la drástica conversión del duque de Gandía tras contemplar el cadáver descompuesto de la emperatriz Isabel de Portugal. Su mayor interés estriba en los aspectos compositivos, pues de forma completamente original Duque concibió a los santos genuflexos y apeados sobre nubes, a modo de apariciones barrocas. Esta impresión sobrenatural se ve reforzada por las tríadas de ángeles niños que –tal como se ve en los bocetos– portaban originalmente atributos como la vara de azucenas, la mitra o el capelo cardenalicio, en respectiva alusión a la castidad y el rechazo de las vanidades del mundo, gráficamente representado en la esfera que pisa el santo Borja. Precisamente el hecho de que en los dos dibujos de San Estanislao los ángeles aparezcan sosteniendo diferentes atributos demuestra que nos encontramos ante tanteos iniciales y no ante dibujos realizados con posterioridad a las esculturas. Su ejecución hay que situarla, por tanto, en torno a 1731, cuando tuvo lugar la

³² Manuel García Luque, "La impronta de Murillo en la escultura sevillana del siglo XVIII" en *Murillo y su estela en Sevilla*, Cat. exp., dir. Benito Navarrete Prieto, (Sevilla: Ayuntamiento de Sevilla-ICAS, 2017), p. 83. En mayo de 2018 (cinco meses después de que diéramos la primicia) estos tres dibujos han vuelto a ser publicados, como pretendidamente inéditos, por Gonzalo Martínez del Valle, "Cuatro dibujos atribuibles a Duque Cornejo", *Archivo Hispalense*, 303-305, 100, (2017), pp. 439-443.

³³ Las llamadas entre paréntesis remiten al catálogo final que acompaña este trabajo, donde se especifican técnicas, medidas y nº de inventario.

inauguración del templo, y no más tarde de su consagración definitiva, en 1733³⁴.

La importancia de estos tres dibujos resulta capital para conocer los modos gráficos de Cornejo en estos años de plenitud creativa, y nos descubren a un dibujante con una notable capacidad de abstracción para sugerir las cabezas y las extremidades de los ángeles con enérgicos trazos circulares. En cierto modo, no es de extrañar que hayan pasado por obra del XVII, pues la técnica resulta enteramente deudora de la tradición andaluza del seiscientos, sobre todo en lo que respecta al manejo de la pluma de caña, con la que se perfilan y modelan volúmenes mediante las clásicas tramas de líneas zigzagueantes, entrecruzadas y paralelas, a la manera en que plumeaban Herrera el Viejo, Murillo o Antonio del Castillo.

En cualquier caso, estos tres esbozos solo constituyen la punta del iceberg de un conjunto de dibujos atribuibles al artista mucho mayor, que llega al centenar y equivale aproximadamente a la quinta parte del total de dibujos que originalmente integraron el álbum. La cifra resulta desde luego abrumadora y para el caso español quizás solo sea equiparable a los *taccuini* que compilaron algunos escultores de la Real Academia de San Fernando como pensionados en Roma; es el caso de Felipe de Castro y Antonio Primo, quienes curiosamente habían conocido y trabajado junto a Duque Cornejo en su juventud³⁵.

Ante el volumen de dibujos identificados, en esta ocasión nos centraremos en el análisis y la catalogación de treinta y nueve hojas conservadas en el Metropolitan Museum of Art, no sin antes realizar una serie de consideraciones previas. Para empezar, cabría preguntarse cómo pudo llegar un lote de dibujos tan numeroso a un álbum de eminente carácter misceláneo como el Jaffe. Mientras no sepamos la identidad de su compilador nada se puede afirmar con rotundidad, pero como hipótesis de trabajo podría pensarse que el lote le fue vendido directamente por José Cornejo, quien como ya hemos visto heredó las trazas y modelos de su padre. Este hijo permaneció en Córdoba hasta la muerte de su madre, en 1776, pero inmediatamente después regresó a su Sevilla natal, donde vivió hasta 1800. Así pues, no resulta descabellado pensar que en este tiempo los apuros económicos le hubieran obligado a desprenderse del valioso legado gráfico del padre, sobre todo teniendo en cuenta su escaso talento para los negocios³⁶.

³⁴ Los retablos que los cobijan se construirían en los años inmediatamente sucesivos. Juan Luis Ravé Prieto, *San Luis de los Franceses*, (Sevilla: Diputación Provincial, 2010), pp. 30-31.

³⁵ Los dibujos de Castro fueron estudiados por Claude Bédard, *El escultor Felipe de Castro*, (Madrid: CSIC, 1971), pp. 77-89; El *taccuino* de Primo ha sido estudiado por Raquel Gallego García, "El estudio de la formación de los pensionados españoles en Roma entre 1758 y 1766: el 'taccuino' de Antonio Primo", en *Vidas de artistas y otras narrativas biográficas*, ed. Eva March y Carme Narváez, (Barcelona: Universidad de Barcelona, 2013), pp. 349-374; Y Raquel Gallego García, "Nuevas reflexiones en torno al cuaderno de Antonio Primo (1761-1764), pensionado en Roma de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid", *De arte: revista de historia del arte*, 15, (2016), pp. 208-223.

³⁶ Sobre sus negocios fallidos, véase Ryan A. Howard, *Pedro Duque Cornejo, 1678-1757*, tesis doctoral inédita, Universidad de Michigan, 1975, (reproducida por University Microfilms International, 1991), pp. 212-213.

Como quiera que fuese, conviene aclarar que la calidad de los dibujos que acabaron encuadrados el álbum Jaffe es bastante irregular, pues prácticamente no hay estudios concluidos o bocetos de presentación, sino rasguños y apuntes a pluma, a veces realizados sin otra función que la de canalizar el impulso creativo sobre el papel. Muchos corresponden a estudios de personajes aislados, lo que encaja bien con la obra gráfica de un escultor, siempre atento a la valoración individual de la figura humana. Por su pequeña escala y su carácter seriado, debieron ser concebidos como simples borrones sobre una misma hoja de papel, luego recortada en pequeños fragmentos por el anónimo coleccionista que confeccionó el álbum. Esta impresión se ve reforzada por la coincidencia del soporte, que en casi todos los casos corresponde a un mismo tipo de papel verjurado, sin ningún tipo de teñido, que ha adquirido una tonalidad ahuesada con el paso del tiempo. Además, se ha podido constatar que algunas hojas también están dibujadas en su reverso, aunque al haber sido pegadas a las páginas del álbum estos motivos solo son apreciables con retroiluminación.



Fig. 3. P. Duque Cornejo, *Estudios de Apóstoles*, Nueva York, The Metropolitan Museum of Art © (CC0 1.0)



Fig. 4. P. Duque Cornejo, *Dos evangelistas escribiendo*, Nueva York, The Metropolitan Museum of Art © (CC0 1.0)

Pese a que solo unos pocos dibujos se pueden relacionar con obras definitivas, la coherencia estilística del conjunto resulta innegable. De hecho, el conservador Claus Virch ya advirtió la existencia de una mano predominante cuando se enfrentó por primera vez a la catalogación del lote donado al Metropolitán, según le confesaba por carta a María Elena Gómez-Moreno: «If one could only attribute a few to a certain master one could in many cases add a whole group of drawings to this attribution»³⁷.

Aunque Virch nunca llegó a descubrir la identidad de este anónimo artista, tuvo la precaución de agrupar muchos de estos dibujos en los mismos paspartús o en otros correlativos para facilitar su cotejo. Así, junto a los dibujos preparatorios de las esculturas de la iglesia de San Luis situó algunos otros estudios a pluma de santos varones, revestidos con ampulosos paños y representados aisladamente en vista frontal o de perfil. Es probable que correspondan a figuras de apóstoles y evangelistas, aunque la carencia de atributos claros impide afinar su identificación³⁸. A priori, podría pensarse que corresponden a diferentes tanteos para el monumental Apostolado de la parroquia de la Virgen de las Angustias de Granada, que Duque Cornejo esculpió junto a su cuñado Diego Ruiz Palacios entre 1713 y 1717³⁹. Sin embargo, la única hoja que con seguridad podría situarse en esta etapa es la correspondiente al santo con brazos extendidos y mirada extática, cuyo manto agitado al viento permite crear una efectista composición aspada (Fig. 3.1, cat. 26). Parece indudable que se trata del

³⁷ *Jaffe Files*, Carta del conservador Claus Virch a M^a Elena Gómez-Moreno, sin fechar, (post 1956).

³⁸ Uno de ellos ha sido identificado con San Juan Evangelista por sus facciones juveniles, (Martínez del Valle, "Cuatro dibujos atribuibles...", p. 434), pero desde el punto de vista iconográfico resultaría extraño que hubiera sido representado contemplando una cruz y no el cáliz con la serpiente.

³⁹ Manuel García Luque, "Un conjunto singular del barroco sevillano en Granada: el Apostolado de la Basílica de las Angustias, obra de Pedro de Duque Cornejo", *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, 41, (2010), pp. 169-188.



Fig. 5. P. Duque Cornejo, *Estudios de San Sebastián*, Nueva York, The Metropolitan Museum of Art © (CC0 1.0)

dibujo preparatorio para una escultura, como atestigua la peana de perfil cóncavo que lo sustenta, y tal vez fuera una de las propuestas seleccionadas por el artista o el comitente, merced a la inscripción a lápiz «este» que lo acompaña. Así, podría pensarse en un tanteo inicial para las esculturas de *San Felipe* o *San Mateo* (cuyo manto también concluye en una característica forma picuda propia de su etapa juvenil), que en todo caso sería reelaborado para colocarle los atributos al santo. El dibujo no es solo uno de los más bellos de todo el álbum, sino también un preciado testimonio del proceso creativo de Duque Cornejo, puesto que bajo el plumeado aún se advierte la preparación a lápiz con la que pergeñó la figura, que fue deliberadamente borrada en otros muchos dibujos a pluma.

Los otros siete santos forman una serie más coherente, al estar realizados únicamente con pluma de caña de grosor variable, con insistencia en un peculiar plumeado romboidal (Fig. 3.2, cat. 27-33). En algún caso aparecen apoyando el pie sobre rocas para forzar el contraposto, aunque lo más llamativo es que todos cuentan con referencias espaciales en forma de sombras proyectadas sobre el suelo o incluso montañas insinuadas en un fondo de paisaje. Por este motivo, es posible que correspondan a algunos de los tanteos realizados por el artista en 1714 para pintar los dos cuadros del museo de la catedral de Granada, en los que situó en primer término las figuras del apóstol *San Felipe* y el evangelista *San Marcos*, recortados sobre un paisaje de horizonte bajo⁴⁰. Sin embargo, tampoco cabría descartar una cronología más avanzada para estos dibujos, pues técnicamente se encuen-

⁴⁰ Sobre estas pinturas véase Manuel García Luque, "Duque Cornejo, pintor", en *Barroco vivo, Barroco continuo: otras miradas sobre la creación ibero-americana*, ed. Fernando Quiles y María del Pilar López, (Sevilla-Bogotá: Universidad Pablo de Olavide-Universidad Nacional de Colombia, 2018), pp. 330-347.



Fig. 6. P. Duque Cornejo, *Estudios de Inmaculada*, Nueva York, The Metropolitan Museum of Art © (CC0 1.0)

tran más cercanos a los referidos diseños de *San Estanislao* y *San Francisco de Borja*.

En relación con esta serie también ha de ser valorada una hoja, de formato apaisado, en la que figuran sentados dos evangelistas ocupados en la redacción de las sagradas escrituras (Fig. 4, cat. 17). El dibujo, esbozado a lápiz y completado a pluma y aguada de tinta, ha sido recientemente atribuido a Herrera el Mozo⁴¹, pero responde por entero a los tipos y a los modos gráficos de Cornejo, con su característico trazo sinuoso, las formas de "gota" que emulan las oquedades de los plegados o el reborde de la capa asomando sobre los hombros, rasgo que también se ve en muchas de sus esculturas.

Entre los estudios aislados para santos también llama la atención la existencia de dos estudios para un *San Sebastián*, pues hasta el momento se ignora si Cornejo llegó a realizar alguna escultura o pintura con esta iconografía. El cotejo de ambos dibujos resulta interesante para profundizar en su génesis creativa, puesto que el primero de ellos fue bosquejado a lápiz y abandonado durante el proceso de entintado, mientras que el segundo llegó a ser completamente perfilado y sombreado con un delicado entramado a pluma que puede ponerse en relación con su experiencia como calcógrafo (Fig. 5, cat. 24-25).

Un procedimiento análogo también puede apreciarse en una curiosa academia masculina, relacionada por Virch con este grupo (cat. 35). En ella puede verse a un joven sentado, que posa semidesnudo mientras hojea un libro. A pesar de su modesto carácter, el dibujo resulta de interés por cuan-

⁴¹ Antonio García Baeza, *La polifacética figura de Francisco Herrera Inestrosa, el Mozo*, tesis doctoral inédita, Universidad de Sevilla, 2016, pp. 187-188.



Fig. 7. P. Duque Cornejo, *Inmaculada y Asunción*, Nueva York, The Metropolitan Museum of Art © (CC0 1.0)

to atestigua que los obradores hispalenses de la primera mitad del XVIII mantuvieron viva la costumbre de estudiar el desnudo a partir de modelo vivo, sin necesidad de una enseñanza académica y reglada. En este sentido, vale la pena recordar las palabras de Ceán a propósito del otro gran protagonista de la escena artística sevillana del momento, el pintor Domingo Martínez (1688-1749), cuya casa «parecía una academia» por la concurrencia de modelos «que pagaba Martínez á sus expensas»⁴².

Otro grupo con entidad propia dentro del álbum es el de las Inmaculadas, uno de los temas marianos que con más frecuencia le fue demandado a Duque Cornejo por la clientela. En el lote del Metropolitan se conservan cinco dibujos de calidad desigual, pero que nos brindan un interesante repertorio de modelos y técnicas. Todos tienen en común el haber sido esbozados con el lápiz negro, aunque presentan distintos niveles de entintado a pluma. Hay tres que responden al difundido tipo de Inmaculada-Asunción de mirada cenital y es posible que fueran realizados en serie como tanteos para una misma obra (cat. 4-6). Sí así fuera, es evidente que el punto de partida fue Murillo, pues uno de los dibujos recrea de forma muy evidente la conocida *Inmaculada de Aranjuez* o su versión del Museo de Cleveland (Fig. 6.1)⁴³, en tanto que los otros dos avanzan hacia esquemas compositivos más personales. Así, en la hoja que podría considerarse un eslabón intermedio, Cornejo todavía mantiene el gesto de arrobo y el recurso de las manos cruzadas sobre el pecho (típico de las Inmaculadas de Murillo), pero huye del canon estilizado para plantear una figura más maciza (Fig. 6.2). Estos ecos murillescos están completamente

⁴² Ceán Bermúdez, *Diccionario Histórico*, t. III, p. 74. Sobre este particular véase Ana Aranda Bernal, "La 'academia de pintura' de Domingo Martínez", en *Domingo Martínez en la estela de Murillo*, Cat. exp., dir. Alfonso Pleguezuelo y Enrique Valdivieso, (Sevilla: Fundación El Monte, 2004), pp. 87-103.

⁴³ García Luque, "La impronta de Murillo", pp. 84-85.

amortiguados en el último dibujo, acabado con sutiles toques de aguada grisácea, donde la Virgen aparece ya con las manos unidas en oración y el manto enroscado alternativamente entre los brazos (Fig. 6.3), siguiendo un planteamiento formal que se puede rastrear en esculturas de esta temática, como la bellísima *Inmaculada* de la iglesia sevillana del Santo Ángel (1736).

En otras ocasiones, el artista confió el estudio de las luces al lápiz negro, como se demuestra en otro boceto de la *Inmaculada* del Metropolitan (Fig. 7.1, cat. 2). Desde el punto de vista compositivo, este dibujo resulta análogo a una pluma de tinta parda, igualmente atribuible a Cornejo, que se conserva en el lote del Dartmouth College y publicó Brown⁴⁴. El tipo bebe indudablemente del célebre modelo fusiforme de Cano y su escuela, completado con algún toque personal como el remate del manto que cuelga sinuosamente bajo las manos. Curiosamente, esta afinidad con el mundo granadino ha propiciado que en alguna ocasión las esculturas de Duque Cornejo hayan pasado por obras de Cano, como le ocurrió a la *Inmaculada* de la ermita de San Telmo de Las Palmas⁴⁵.

El tipo de sombreado a lápiz y el gusto por retocar con la pluma se repiten en otros dibujos del álbum, como el que representa la subida triunfal de la Virgen a los cielos por una corte de ángeles mancebos (Fig. 7.2, cat. 14)⁴⁶. Las concomitancias alcanzan incluso al tipo físico, resuelto con una disposición de cejas, ojos y nariz análoga al grabado de la mercedaria *Santa María del Socorro*, que el artista firmó hacia 1702⁴⁷. Sin embargo, este grafismo también reaparece en algunas alegorías femeninas del citado *Protocolo* de la Cartuja de las Cuevas (ca. 1744), lo que demuestra las dificultades existentes para datar estos dibujos en base a criterios puramente estilísticos.

Entre las hojas del álbum también aparecen algunos estudios para ángeles. De este género, resultan claramente de su mano una pareja de mancebos, concebidos con enérgicos trazos de pluma de tinta parda (Fig. 8, cat. 38-39). Quizá podrían corresponder a unos primeros pensamientos para los colosales ángeles de madera tallada que coronan las cajas de los órganos de la catedral de Sevilla (1730-1731)⁴⁸, aunque sus asientos nubosos y sus vestiduras ondeando al viento acusan una libertad compositiva que no está presente en las esculturas. Su confrontación per-

⁴⁴ Brown, *Murillo and his drawings*, pp. 46-47.

⁴⁵ Juan de Contreras (marqués de Lozoya), "La Inmaculada de Alonso Cano en la ermita de San Telmo de Las Palmas", *Revista de El Museo Canario*, 2, (1944), pp. 3-5. Al parecer, fue José Hernández Díaz quien restituyó su autoría a Cornejo, según recoge José Alberto López Henríquez, "Ermita de San Telmo", *Aguayro*, 130, (1981), pp. 19-20.

⁴⁶ Este dibujo había sido previamente atribuido a Herrera el Mozo por García Baeza, *La polifacética figura*, pp. 166-167.

⁴⁷ Rosa María Salazar Fernández, "Un grabado de Santa María del Subsidio: primera obra firmada de Pedro Duque Cornejo", *Laboratorio de Arte*, 9, (1996), pp. 359-364.

⁴⁸ Su cronología fue precisada por José Antonio García Hernández, "Notas sobre la decoración de los órganos y tribunas de la Catedral de Sevilla", *Atrio*, 3, (1991), pp. 113-122.



Fig. 8. P. Duque Cornejo, *Ángel coronado de laurel* y *Ángel con palma*, Nueva York, The Metropolitan Museum of Art © (CC0 1.0)

mite valorar los diferentes niveles de acabado que alcanzaba Cornejo con la pluma. Así, el trazo veloz y un tanto descuidado del ángel que sostiene una palma contrasta claramente con el más preciso y analítico del ángel coronado de laurel, sobre todo en su mitad superior, que seguramente fue dibujada con una pluma de menor grosor. En relación con estos ángeles también merece destacarse la dinámica *Alegoría femenina con medallón*, cuya corporeidad está hábilmente sugerida con discontinuos trazos de tinta parda, superpuestos al esbozo inicial a lápiz (Fig. 9.1, cat. 34).

Junto a los dibujos de figuras aisladas, en el lote también aparecen estudios para composiciones más complejas, con varias figuras insertas en fondos de paisaje o arquitectura. Tienen como denominador común su pequeño tamaño y el estar limitados por recuadros a modo de marco, lo que delata su neta concepción pictórica. La técnica resulta coincidente con el resto del grupo, encontrándose indistintamente dibujos a lápiz negro o tintas pardas de trazo enmarañado. En este sentido, la única excepción la encontramos en la bella hoja de la *Huida a Egipto*, que ha sido completada con el toque de la aguada grisácea (Fig. 9.2, cat. 12).

En cuanto a temas, algunos dibujos corresponden a historias de carácter hagiográfico, como las dos plumas de *San Juan Bautista con el cordero* y *San Juanito señalando al Niño Jesús* (Fig. 10.1, cat. 22-23), o el dibujo a lápiz tocado con ligeros toques de pluma que representa la *Muerte de la Magdalena* (cat. 18), resuelto con una potente diagonal que parece inspirarse en las terracotas que de este tema realizó su tía Luisa Roldán. Otro dibujo muestra la *Aparición del Niño a San Antonio*, en unos parámetros de emotividad propios del murillismo⁴⁹, y con un manejo del lá-

⁴⁹ Estos ecos de Murillo, concretados en el tierno cruce de miradas, también afloran en dos esculturas de *San Antonio* que Duque Cornejo realizó para la capilla del colegio de San Telmo en Sevilla (1725) y la capilla del palacio episcopal de Córdoba (ca. 1750). García Luque, "La impronta de Murillo", p. 79.



Fig. 9. P. Duque Cornejo, *Alegoría femenina con medallón y Huida a Egipto*, Nueva York, The Metropolitan Museum of Art © (CC0 1.0)

piz cercano al San Bruno de Hamburgo, sobre todo en lo que respecta al trazo incisivo y sinuoso para definir los pliegues de la manga (Fig. 10.2, cat. 15).

Más numerosas resultan las escenas alusivas a episodios de la vida de la Virgen como el de la Anunciación, tema del que se conservan hasta cuatro dibujos. Dos de ellos son simples esbozos a lápiz con algunos retoques de tinta, en los que el artista estudió diferentes alternativas para situar los personajes en el espacio (cat. 7-8). El hecho de que en ambos casos la Virgen se sitúe de espaldas al arcángel Gabriel, siguiendo el conocido modelo de Tiziano, sugiere que podrían tratarse de unos primeros esbozos para el relieve que Cornejo talló para el retablo de la capilla de la Asunción de la catedral de Sevilla hacia 1732, ya que el artista no volvió a utilizar dicho esquema compositivo en ninguna otra escultura ni pintura conocidas⁵⁰.

Los otros dos dibujos de la Anunciación están concebidos con una atmósfera mucho más vibrante gracias al trazo insistente y zigzagueante de

⁵⁰ Sobre este retablo véase Manuel García Luque, "Pedro Duque Cornejo y la escultura barroca en Sevilla: nuevas aportaciones", *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, 44, (2013), pp. 59-84.



Fig. 10. P. Duque Cornejo, *San Juanito y San Antonio con el Niño*, Nueva York, The Metropolitan Museum of Art© (CCO 1.0)

la pluma de tinta parda (Fig. 11, cat. 9-10)⁵¹. En este caso también resulta evidente que ambos dibujos son el resultado de un mismo ejercicio práctico.

De hecho, resulta razonable pensar que el artista dibujara en primer lugar la composición de menor tamaño y que al repetirla aumentara la escala para desarrollar ciertos detalles, como las cabezas de querubes que aureolan la cabeza de la Virgen, hábilmente sugeridas con sencillos trazos circulares⁵². Compositivamente, ambos estudios se relacionan con un pequeño relieve encastrado en el retablo de la Virgen de la Antigua de la catedral de Granada, que Duque Cornejo realizó entre 1716 y 1718⁵³, a juzgar por ciertos detalles como el tipo de atril bulboso o el enrollamiento del manto picudo en los brazos de María. Sin embargo, si nos encontráramos

⁵¹ Tal vez por esta razón han llegado a ser atribuidos a Francisco de Herrera el Mozo, (García Baeza, *La polifacética figura*, p. 82), pero la mano de Cornejo se adivina en el trazo, los tipos y la indumentaria.

⁵² Este recurso también fue empleado por el escultor en el relieve de la *Inmaculada* de la sillería de coro de Córdoba.

⁵³ Sobre este retablo véase Taylor, *El entallador e imaginero*, pp. 35-39, y más recientemente Juan Jesús López-Guadalupe Muñoz, "La catedral vestida: la arquitectura de los retablos", en *El libro de la Catedral de Granada*, coord. Lázaro Gila Medina, (Granada: Cabildo Metropolitano de la S. I. Catedral, 2005), t. I, pp. 507-514. Sobre las pinturas: Manuel García Luque, "Duque Cornejo, pintor", pp. 337-338.



Fig. 11. P. Duque Cornejo, *Estudios para una Anunciación*, Nueva York, The Metropolitan Museum of Art © (CC0 1.0) (comparativa realizada respetando las proporciones originales)

mos ante dos estudios preparatorios para este relieve, es evidente que el artista debió de realizar sucesivos bocetos hasta alcanzar la composición definitiva, en la que los personajes aparecen ya situados a la inversa y la orla de querubes rodea la paloma del Espíritu Santo.

Hay otro elemento que refuerza la relación de este par de dibujos con el retablo granadino, y es la existencia en el mismo álbum de un tercer rasguño con el tema de la *Visitación* que podría considerarse preparatorio para uno de los pequeños lienzos –o más bien borroneos– que aparecen rodeando la peana de la Virgen de la Antigua, en una suerte de fingido camarín (Fig. 12, cat. 11). Tanto el dibujo como la pintura coinciden en diversos detalles del fondo arquitectónico, con la peculiar casita con tejazoz y la muralla almenada, y en ambos casos los personajes se han encajado en primer término a partir de un equilibrado eje de simetría, aunque al igual que en el ejemplo anterior éstos aparecen dispuestos a la inversa en la pintura.

Esta sencilla manera de componer las escenas resultó una constante en la trayectoria de Duque Cornejo, como prueba su comparación con los relieves de caoba que talló al final de sus días para la sillería de coro de la catedral de Córdoba (1748-1757). En realidad, el maestro no estaba haciendo otra cosa que poner en práctica el clásico método de trabajo basado en el tema y la variación, del que se valieron tantos otros artistas a lo largo de la historia del arte, y que sin duda alguna encontraría su razón de ser en la

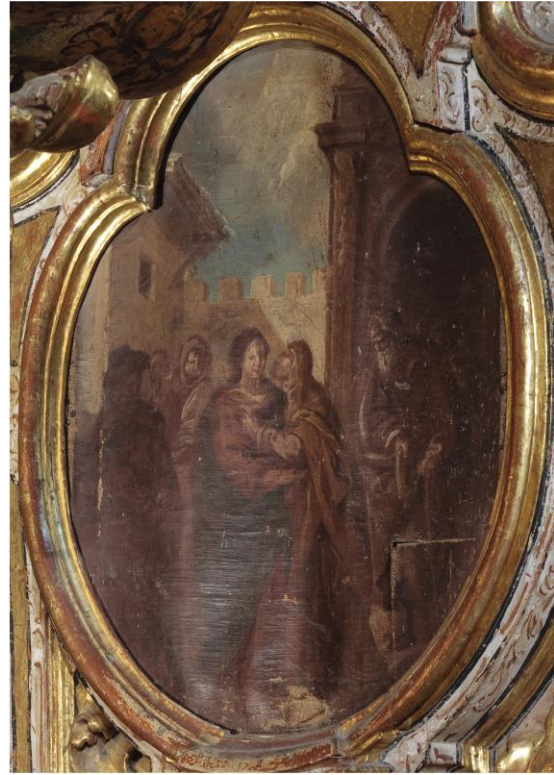


Fig. 12. P. Duque Cornejo, dibujo preparatorio y pintura de la *Visitación*, ca. 1716-1718.
Nueva York, The Metropolitan Museum of Art © (CC0 1.0)/ Granada, Catedral [Fotografía: García Luque ©]

existencia de una gaveta de dibujos que le permitiría guardar memoria de éstas y otras muchas composiciones.

CATÁLOGO DE DIBUJOS DE DUQUE CORNEJO EN EL METROPOLITAN MUSEUM OF ART⁵⁴

VIDA DE CRISTO

1. **Cristo muerto**

Inv. nº 56.235.40

Lápiz negro sobre papel verjurado.

90 x 102 mm.

Bibliografía: inédito.

VIDA DE LA VIRGEN

2. **Inmaculada**

Inv. nº 56.235.34

Lápiz negro y pluma de tinta parda sobre papel verjurado.

160 x 95 mm.

Bibliografía: inédito.

3. **Inmaculada**

Inv. nº 56.235.36

Lápiz negro y pluma de tinta parda sobre papel verjurado.

140 x 107 mm.

Bibliografía: inédito.

4. **Inmaculada**

Inv. nº 56.235.56

Lápiz negro, pluma de tinta parda y aguada grisácea sobre papel verjurado.

167 x 105 mm.

Bibliografía: inédito.

5. **Inmaculada**

Inv. nº 56.235.57

Lápiz negro y pluma de tinta parda sobre papel verjurado.

206 x 142 mm.

Bibliografía: inédito.

6. **Inmaculada**

Inv. nº 56.235.58

Lápiz negro y pluma de tinta parda sobre papel verjurado.

156 x 92 mm.

Bibliografía: García Luque 2017, pp. 84-85, (Cornejo).

⁵⁴ Todos los dibujos aquí reseñados han sido catalogados en nuestra tesis doctoral, que va omitida en el aparato crítico de cada dibujo para evitar reiteraciones innecesarias. Por idéntica razón, en la descripción técnica se ha evitado señalar que los dibujos están pegados a un segundo soporte, correspondiente a la hoja recortada del álbum. Las únicas hojas que no lo están son las nº 22, (*San Juanito*) y 26, (*Apóstol*).

7. **Anunciación**

Inv. nº 56.235.37

Lápiz negro y pluma de tinta parda sobre papel verjurado.

103 x 152 mm.

Bibliografía: inédito.

8. **Anunciación**

Inv. nº 56.235.38

Lápiz negro y pluma de tinta parda sobre papel verjurado.

105 x 112 mm.

Bibliografía: inédito.

9. **Anunciación**

Inv. nº 56.235.12

Pluma de tinta parda sobre papel verjurado.

117 x 89 mm.

Bibliografía: García Baeza 2016, p. 82, (Herrera el Mozo).

10. **Anunciación**

Inv. nº 56.235.13

Pluma de tinta parda sobre papel verjurado.

145 x 107 mm.

Bibliografía: Banner 2012, p. 40, (anónimo sevillano del siglo XVII); García Baeza 2016, p. 82, (Herrera el Mozo).

11. **Visitación**

Inv. nº 56.235.4

Pluma de tinta parda sobre papel verjurado.

149 x 106 mm.

Bibliografía: inédito.

12. **Huida a Egipto**

Inv. nº 56.235.5

Lápiz negro, pluma de tinta parda y aguda grisácea sobre papel verjurado.

170 x 102 mm.

Bibliografía: inédito.

13. **Sagrada familia**

Inv. nº 56.235.48

Lápiz negro sobre papel.

36 x 32 mm.

Bibliografía: inédito

14. **Asunción**

Inv. nº 56.235.35

Lápiz negro y pluma de tinta parda sobre papel verjurado.
165 x 138 mm.
Bibliografía: García Baeza 2016, pp. 166-167, (Herrera el Mozo).

SANTOS

15. **Aparición del Niño Jesús a San Antonio de Padua**

Inv. nº 56.235.45
Lápiz negro sobre papel verjurado.
165 x 110 mm.
Bibliografía: inédito.

16. **Cabeza masculina (¿San José?)**

Inv. nº 56.235.30
Pluma de tinta parda sobre papel verjurado.
97 x 103 mm.
Bibliografía: inédito.

17. **Dos evangelistas escribiendo**

Inv. nº 56.235.39
Lápiz negro, pluma de tinta negra y aguada grisácea sobre papel verjurado.
90 x 175 mm.
Bibliografía: García Baeza 2016, pp. 187-188, (Herrera el Mozo).

18. **Muerte de la Magdalena**

Inv. nº 56.235.41
Lápiz negro y pluma de tinta parda sobre papel verjurado.
100 x 125 mm.
Bibliografía: inédito.

19. **San Estanislao de Kostka**

Inv. nº 56.235.63
Lápiz negro y pluma de tinta parda sobre papel verjurado.
112 x 75 mm.
Bibliografía: García Luque 2017, p. 83, (Cornejo); Martínez del Valle 2017 (2018), pp. 432-433, (Cornejo).

20. **San Estanislao de Kostka**

Inv. nº 56.235.64
Pluma de tinta parda sobre papel verjurado.
112 x 70 mm.
Bibliografía: García Luque 2017, p. 83, (Cornejo); Martínez del Valle 2017 (2018), pp. 432-433, (Cornejo).

21. **San Francisco de Borja**
Inv. nº 56.235.62
Lápiz negro y pluma de tinta parda sobre papel verjurado.
119 x 71 mm.
Bibliografía: García Luque 2017, p. 83, (Cornejo); Martínez del Valle 2017 (2018), pp. 432-433, (Cornejo).
22. **San Juanito (recto) y fragmento arquitectónico (verso)**
Inv. nº 56.235.20
Pluma de tinta parda sobre papel verjurado.
121 x 79 mm
Bibliografía: inédito.
23. **San Juan Bautista con el cordero**
Inv. nº 56.235.21
Pluma de tinta parda sobre papel verjurado.
108 x 114 mm.
Bibliografía: inédito.
24. **San Sebastián**
Inv. nº 56.235.54
Lápiz negro y pluma de tinta parda sobre papel verjurado (con filigrana parcial en ángulo inferior izquierdo).
228 x 146 mm.
Bibliografía: García Baeza 2014, pp. 192-193, (anónimo sevillano del tercer cuarto del XVII).
25. **San Sebastián**
Inv. nº 56.235.55
Lápiz negro y pluma de tinta parda sobre papel verjurado.
213 x 108 mm.
Bibliografía: García Baeza 2014, p. 192-193, (anónimo sevillano del tercer cuarto del XVII).
26. **Santo (¿Apóstol?)**
Inv. nº 56.235.60
Lápiz negro y pluma de tinta parda sobre papel verjurado.
113 x 71 mm.
Bibliografía: inédito.
27. **Santo (¿Apóstol?)**
Inv. nº 56.235.2
Pluma de tinta parda sobre papel verjurado.
167 x 116 mm.
Bibliografía: inédito.

28. **Santo (¿Apóstol?)**

Inv. nº 56.235.18

Pluma de tinta parda sobre papel verjurado (con filigrana en ángulo superior izquierdo).

180 x 115 mm.

Bibliografía: inédito.

29. **Santo (¿Apóstol?)**

Inv. nº 56.235.67

Pluma de tinta parda oscura sobre papel verjurado.

168 x 114 mm.

Bibliografía: inédito.

30. **Santo (¿Apóstol?)**

Inv. nº 56.235.68.

Pluma de tinta parda oscura sobre papel verjurado.

151 x 87 mm.

Bibliografía: inédito.

31. **Santo (¿Evangelista?)**

Inv. nº 56.235.61

Pluma de tinta parda sobre papel verjurado.

180 x 116 mm.

Bibliografía: inédito.

32. **Santo (¿Evangelista?)**

Inv. nº 56.235.69

Pluma de tinta parda sobre papel verjurado (con trazos a lápiz en el reverso).

180 x 117 mm.

Bibliografía: inédito.

33. **Santo penitente**

Inv. nº 56.235.59

Pluma de tinta parda oscura sobre papel verjurado.

151 x 86 mm.

Bibliografía: Martínez del Valle 2018, p. 434, (Cornejo)

ÁNGELES Y MISCELÁNEA

34. **Alegoría femenina con medallón**

Inv. nº 56.235.51

Lápiz negro y pluma de tinta parda sobre papel verjurado.

175 x 125 mm.

Bibliografía: inédito.

35. **Academia masculina (recto) y Asunción (verso)**

Inv. nº 56.235.53

Lápiz negro y pluma de tinta parda sobre papel verjurado.

203 x 131 mm.

Bibliografía: García Baeza 2014, pp. 192-193, (anónimo sevillano del tercer cuarto del XVII).

36. **Ángel en pie**

Inv. nº 56.235.1

Pluma de tinta parda sobre papel verjurado.

149 x 92 mm.

Bibliografía: inédito.

37. **Ángel arrodillado**

Inv. nº 56.235.50

Pluma de tinta parda sobre papel verjurado.

113 x 107 mm.

Bibliografía: inédito.

38. **Ángel sedente con palma**

Inv. nº 56.235.65

Pluma de tinta parda sobre papel verjurado.

147 x 162 mm.

Bibliografía: inédito.

39. **Ángel sedente coronado de laurel**

Inv. nº 56.235.66

Pluma de tinta parda sobre papel verjurado.

160 x 160 mm.

Bibliografía: inédito.

Bibliografía

Albarrán Martín 2012: Virginia Albarrán Martín, *El escultor Alejandro Carnicero: entre Valladolid y la Corte (1693-1756)*, (Valladolid: Diputación Provincial, 2012).

Alonso Moral 2016: Roberto Alonso Moral, "Pedro Roldán (atribuido): San Juanito besando el pie del Niño Jesús", en *I segni nel tempo: dibujos españoles de los Uffizi*, Cat. exp., dir. Benito Navarrete Prieto con la colaboración de Roberto Alonso Moral, (Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 2016), p. 377.

Aranda Bernal 2004: Ana Aranda Bernal, "La 'academia de pintura' de Domingo Martínez", en *Domingo Martínez en la estela de Murillo*, Cat. exp., dir. Alfonso Pleguezuelo y Enrique Valdivieso, (Sevilla: Fundación El Monte, 2004), pp. 87-103.

Banner 2012: Lisa A. Banner, *Spanish Drawings in the Princeton University Art Museum*, (New Jersey: Princeton University Art Museum-Yale University Press, 2012).

Bédat 1971: Claude Bédat, *El escultor Felipe de Castro*, (Madrid: CSIC, 1971).

Bernales Ballesteros 1988: Jorge Bernales Ballesteros, "El sagrario de la cartuja de las Cuevas", *Laboratorio de Arte*, 1, (1988), pp. 145-164.

Boston 2014: *Donatello, Michelangelo, Cellini: Sculptors' Drawings from Renaissance Italy*, Cat. exp., ed. Michael W. Cole, (Boston-London: Isabella Stewart Gardner Museum-Paul Holberton Publishing, 2014).

Brown 1973: Jonathan Brown, "Notes on Princeton Drawings 9: Bartolomé Esteban Murillo", *Record of the Art Museum, Princeton University*, 32-2, (1973), pp. 28-33.

Brown 1976: Jonathan Brown, *Murillo and his drawings*, (Princeton: Publications of the Art Museum, Princeton University, 1976).

Ceán Bermúdez 1800: Juan Agustín Ceán Bermúdez, *Diccionario Histórico de los Más Ilustres Profesores de las Bellas Artes en España*, (Madrid: Imp. de la Viuda de Ibarra, 1800).

Cherry 1999: Peter Cherry, "La formación de los pintores en los talleres sevillanos", en *Zurbarán ante su centenario (1598-1998)*, dir. Alfonso E. Pérez Sánchez, (Valladolid: Universidad de Valladolid-Fundación Duques de Soria, 1999), pp. 49-70.

Cherry 2002: Peter Cherry, "Murillo's Drawing Academy", en *Bartolomé Esteban Murillo (1617-1682). Paintings from American Collections*, Cat. exp., ed. Suzanne Stratton Pruitt, (New York: Harry N. Abrams-Kimbell Art Museum, 2002), pp. 47-61.

Cole 2014: Michael W. Cole, "Why did sculptors draw?", en *Donatello, Michelangelo, Cellini: Sculptors' Drawings from Renaissance Italy*, Cat. exp., ed. Michael W. Cole, (Boston-London: Isabella Stewart Gardner Museum-Paul Holberton Publishing, 2014), pp. 12-39.

Cuartero y Huerta 1954: Baltasar Cuartero y Huerta, *Historia de la Cartuja de Santa María de las Cuevas de Sevilla y de su filial de Cazalla de la Sierra*, tomo II, (Madrid: Real Academia de la Historia, 1954).

Gaeta 2011: Letizia Gaeta, "Dove sono i disegni degli scultori napoletani?", en *Scritti in onore di Marina Causa Picone*, ed. Carmela Vargas, Alessandro Migliaccio, Stefano Causa, (Napoli: Arte Tipografica Editrice, 2011), pp. 371-376.

Gallego García 2013: Raquel Gallego García, "El estudio de la formación de los pensionados españoles en Roma entre 1758 y 1766: el 'taccuino' de Antonio Primo", en *Vidas de artistas y otras narrativas biográficas*, ed. Eva March y Carme Narvárez, (Barcelona: Universidad de Barcelona, 2013), pp. 349-374.

Gallego García 2016: Raquel Gallego García, "Nuevas reflexiones en torno al cuaderno de Antonio Primo (1761-1764), pensionado en Roma de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid", *De arte: revista de historia del arte*, 15, (2016), pp. 208-223.

García Baeza 2014: Antonio García Baeza, *Entre el obrador y la academia: la enseñanza de las artes en Sevilla durante la segunda mitad del Seiscientos*, (Sevilla: Ayuntamiento-ICAS, 2014).

García Baeza 2016: Antonio García Baeza, *La polifacética figura de Francisco Herrera Inestrosa, el Mozo*, tesis doctoral inédita, Universidad de Sevilla, 2016.

García Hernández 1991: José Antonio García Hernández, "Notas sobre la decoración de los órganos y tribunas de la Catedral de Sevilla", *Atrio*, 3, (1991), pp. 113-122.

García Luque 2010: Manuel García Luque, "Un conjunto singular del barroco sevillano en Granada: el Apostolado de la Basílica de las Angustias, obra de Pedro de Duque Cornejo", *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, 41, (2010), pp. 169-188.

García Luque 2013: Manuel García Luque, "Pedro Duque Cornejo y la escultura barroca en Sevilla: nuevas aportaciones", *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, 44, (2013), pp. 59-84.

García Luque 2017: Manuel García Luque, "La impronta de Murillo en la escultura sevillana del siglo XVIII" en *Murillo y su estela en Sevilla*, Cat. exp., dir. Benito Navarrete Prieto, (Sevilla: Ayuntamiento de Sevilla-ICAS, 2017), pp. 75-89.

García Luque 2017-2018: Manuel García Luque, *Pedro Duque Cornejo: estudio de su vida y obra (1678-1757)*, tesis doctoral inédita, Universidad

de Granada, 2017-2018.

García Luque 2018: Manuel García Luque, "Duque Cornejo, pintor", en *Barroco vivo, Barroco continuo: otras miradas sobre la creación ibero-americana*, ed. Fernando Quiles y María del Pilar López, (Sevilla-Bogotá: Universidad Pablo de Olavide-Universidad Nacional de Colombia, 2018), pp. 330-347.

Gila Medina 2007: Lázaro Gila Medina, *Pedro de Mena, escultor: 1628-1688*, (Madrid: Arco/Libros, 2007).

Hernández Díaz 1983: José Hernández Díaz, *Pedro Duque Cornejo*, (Sevilla: Diputación Provincial, 1983).

Howard 1975: Ryan Abney Howard, *Pedro Duque Cornejo (1678-1757)*, tesis doctoral inédita, Universidad de Michigan, 1975, (reproducida por University Microfilms International, 1991).

López Henríquez 1981: José Alberto López Henríquez, "Ermita de San Telmo", *Aguayro*, 130, (1981), pp. 17-22.

López-Guadalupe Muñoz 2005: Juan Jesús López-Guadalupe Muñoz, "La catedral vestida: la arquitectura de los retablos", en *El libro de la Catedral de Granada*, coord. Lázaro Gila Medina, (Granada: Cabildo Metropolitano de la S. I. Catedral, 2005), t. I, pp. 491-540.

Lozoya 1944: Juan de Contreras (marqués de Lozoya), "La Inmaculada de Alonso Cano en la ermita de San Telmo de Las Palmas", *Revista de El Museo Canario*, 2, (1944), pp. 3-5.

Madrid 2014: *Dibujos españoles en la Kunsthalle de Hamburgo*, Cat. exp., ed. Jens Hoffmann-Samland, (Madrid: Museo Nacional del Prado, 2014).

Martínez del Valle 2017 (2018): Gonzalo Martínez del Valle, "Cuatro dibujos atribuibles a Duque Cornejo", *Archivo Hispalense*, 303-305, 100, (2017), pp. 439-443.

Mayer 1918: August L. Mayer, "Die spanischen Handzeichnungen in der Kunsthalle zu Hamburg", *Zeitschrift für bildende Kunst*, 19, (1918), pp. 109-118.

Mayer 1920: August L. Mayer, "La colección de dibujos españoles en el Museo de Hamburgo", *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, 3, XXVIII, (1920), pp. 129-134.

McDonald 2000: Mark McDonald, "'So as to avoid confusion': a contract drawing for a sculpture by Pedro de Mena y Medrano", *The Sculpture Journal*, 4, (2000), pp. 55-64.

Morales y Serrera 1992: Alfredo J. Morales Martínez y Juan Miguel Serrera, "El patrimonio artístico de la Cartuja de Sevilla», en *Historia de la Cartuja de Sevilla (de ribera del Guadalquivir a recinto de la Exposición Universal)*, dir. Fernando Olmedo y Javier Rubiales, (Sevilla: Turner, 1992), pp. 179-193.

Navarrete Prieto y Pérez Sánchez 2009: Benito Navarrete Prieto y Alfonso E. Pérez Sánchez (con la colaboración de Roberto Alonso Moral), *Álbum Alcubierre. Dibujos. De la Sevilla ilustrada del conde del Águila a la Colección Juan Abelló*, (Madrid: Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, 2009).

Pérez Sánchez 1986: Alfonso E. Pérez Sánchez, *Historia del dibujo en España. De la Edad Media a Goya*, (Madrid: Cátedra, 1986).

Pérez Sánchez 2002: Alfonso E. Pérez Sánchez, "Miscelánea de dibujos granadinos", en *Symposium internacional Alonso Cano y su época: actas*, (Granada: Universidad de Granada, 2002), pp. 391-422.

Pleguezuelo 2017: Alfonso Pleguezuelo, "Ut pictura sculptura. Murillo y la Roldana», en *Murillo y su estela en Sevilla*, Cat. exp., dir. Benito Navarrete Prieto, (Sevilla: Ayuntamiento de Sevilla-ICAS, 2017), pp. 27-42.

Ravé Prieto 2010: Juan Luis Ravé Prieto, *San Luis de los Franceses*, (Sevilla: Diputación Provincial, 2010).

Roda Peña 2012: José Roda Peña, *Pedro Roldán, escultor, 1624-1699*, (Madrid: Arco/Libros, 2012).

Rodríguez G. de Ceballos 1987: Alfonso Rodríguez G. de Ceballos, "Aportaciones a la obra del escultor Alejandro Carnicero", *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología: BSAA*, 53, (1987), pp. 194-203.

Salazar Fernández 1996: Rosa María Salazar Fernández, "Un grabado de Santa María del Subsidio: primera obra firmada de Pedro Duque Cornejo", *Laboratorio de Arte*, 9, (1996), pp. 359-364.

Sánchez Peña 1985-1986: José Miguel Sánchez Peña, "El Ecce Homo de la Catedral de Cádiz, obra de la Roldana", *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, 17, (1985-1986), pp. 329-338.

Sevilla 1995: *Tres siglos de dibujo sevillano*, Cat. exp., dir. Alfonso E. Pérez Sánchez, (Sevilla: Fundación Focus Abengoa, 1995).

Sevilla 2014: *Arte antiguo en la Exposición Iberoamericana de 1929*, Cat. exp., ed. Benito Navarrete Prieto, (Sevilla: Ayuntamiento-ICAS, 2014).

Taylor 1978: René Taylor, *El entallador e imaginero sevillano Pedro Duque Cornejo (1678-1757)*, (Madrid: Instituto de España, 1978).

Valverde Madrid 1966: José Valverde Madrid, «El testamento del escultor de Duque Cornejo», *Diario Informaciones*, 31 de diciembre de 1966, pp. 1-7.

Vasari 1550, ed. 2002: Giorgio Vasari, *Las vidas de los más excelentes arquitectos, pintores y escultores italianos desde Cimabue a nuestros días*, [ed. castellana de la primera edición torrentiana, 1550], (Madrid: Cátedra, 2002).

Vasari 1568: Giorgio Vasari, *Le vite de' piu eccellenti pittori, scultori, e architettori*, (Firenze: Appresso i Giunti, 1568).

Véliz 2011: Zahira Véliz, *Alonso Cano 1601-1667: dibujos*, (Santander: Fundación Marcelino Botín, 2011).

Recibido: 30/05/2018

Aceptado: 12/06/2018

