

# La serie de santos cartujos de la celda prioral del monasterio de las Cuevas de Sevilla: dos nuevas pinturas de Duque Cornejo identificadas

## The Series of Carthusian Saints in the Prioral Cell of the Monastery of Las Cuevas of Seville: Two New Paintings by Duque Cornejo Identified

### **Enrique Muñoz Nieto**

<http://orcid.org/0000-0002-5888-2080>  
Universidad de Sevilla  
ESPAÑA  
[enriquemunoz@us.es](mailto:enriquemunoz@us.es)

### **Manuel García Luque**

<http://orcid.org/0000-0001-9795-5679>  
Universidad de Sevilla  
ESPAÑA  
[mgluque@us.es](mailto:mgluque@us.es)

[*Hipogrifo*, (issn: 2328-1308), 10.2, 2022, pp. 913-930]

Recibido: 16-08-2022 / Aceptado: 24-09-2022

DOI: <http://dx.doi.org/10.13035/H.2022.10.02.55>

**Resumen.** El artículo estudia el ciclo de santos cartujos que Pedro Duque Cornejo pintó en 1741 para la celda prioral de la Cartuja de Santa María de las Cuevas de Sevilla, gracias al hallazgo de dos nuevos lienzos de esta serie en el convento sevillano de Santa Isabel. Su análisis permite reconstruir el programa iconográfico del ciclo y profundizar en el conocimiento del proceso creativo del artista, cuya

faceta pictórica es poco conocida. Las pinturas son igualmente contextualizadas en relación con sus patrocinadores y se reconstruyen las circunstancias que llevaron a su dispersión en el siglo XIX.

**Palabras clave.** Duque Cornejo; pintura barroca; iconografía; cartujos; Sevilla; siglo XVIII.

**Abstract.** This article studies the cycle of Carthusian saints that Pedro Duque Cornejo painted in 1741 for the prior cell of the Carthusian monastery of Santa María de las Cuevas in Seville, thanks to the discovery of two new canvases of this series, in the seillian convent of Santa Isabel. Their analysis allows us to reconstruct the iconographic program of the cycle and to deepen our knowledge of the creative process of the artist, whose pictorial facet is little known. The paintings are also contextualized in relation to their patrons and the circumstances that led to their dispersion in the 19<sup>th</sup> century are reconstructed.

**Keywords.** Duque Cornejo; Baroque painting; Iconography; Carthusian monasteries; Seville; 18<sup>th</sup> century.

## INTRODUCCIÓN

Pedro Duque Cornejo (1678-1757) es una de las personalidades más atractivas y singulares del barroco dieciochesco en Andalucía, pues a su condición de escultor y arquitecto de retablos sumó otras facetas menos conocidas, como las de pintor y grabador, que solo cultivó de forma ocasional. Así, resulta significativo que en la nota biográfica que le dedicó Ceán Bermúdez, este solo alcanzara a mencionar dos trabajos de naturaleza pictórica: el ciclo de santos cartujos de la celda prioral de la cartuja de Santa María de las Cuevas —objeto de este trabajo— y el fresco de la bóveda de la escalera principal del monasterio de San Jerónimo de Buenavista<sup>1</sup>.

Los estragos causados por la Desamortización de Mendizábal supusieron la destrucción y dispersión de estas obras, lo que privó de referentes seguros a los estudiosos de la pintura sevillana hasta que en el siglo XX fueron conociéndose nuevas obras<sup>2</sup>. Entre ellas destacan los siete óvalos realizados al óleo sobre lienzo, representando a ángeles niños portadores de atributos eucarísticos, que Duque Cornejo pintó entre 1732 y 1733 para las bóvedas de la capilla sacramental de la parroquia de Santa Catalina de Sevilla [Fig. 1]<sup>3</sup>.

1. Ceán Bermúdez, *Diccionario Histórico*, t. II, p. 24. Aunque dicho historiador empleó el término fresco lo más probable es que se tratase de una pintura mural al seco, atendiendo a otros paralelos conservados dentro de la pintura sevillana del siglo XVIII.

2. El primero en dedicarle un espacio en la historia de la pintura sevillana fue Valdivieso, 1986, pp. 307-308.

3. Farfán Ramos, 1923; Valdivieso, 1986, pp. 307-308; Morales Martínez, 1997, pp. 26-28.



Figura 1. Pedro Duque Cornejo, *Ángeles con espigas y lirios*, 1732-1733. Sevilla, capilla sacramental de la parroquia de Santa Catalina

A esta exigua nómina se han venido a sumar una serie de pinturas, recientemente identificadas, que elevan la producción pictórica del artista a la treintena de obras. En su mayoría se trata de pinturas realizadas con una evidente presteza ejecutiva para ser expuestas en el marco ornamental de los retablos diseñados por el propio artista, aunque también se cuentan algunas pinturas de caballete, como un retrato —perdido o no identificado— del escultor Pedro Roldán (1624-1699) o la pareja de pinturas de *San Marcos* y *San Felipe* que se conservan en el museo de la catedral de Granada<sup>4</sup>.

En este contexto, el ciclo de cinco santos cartujos citado por Ceán debió de constituir uno de los encargos pictóricos más ambiciosos que afrontó Duque Cornejo. Pese a haberse dado por perdido, en los últimos años han sido localizadas dos pinturas entre la colección pictórica del Palacio Arzobispal de Sevilla<sup>5</sup>, a las que ahora pueden sumarse otras dos inéditas conservadas en la clausura del convento

4. Sobre su faceta pictórica, véase García Luque, 2019.

5. García Luque, 2019, p. 342.

sevillano de Santa Isabel. Su estudio nos permitirá profundizar en el conocimiento de esta serie y contextualizarla en el marco de los numerosos encargos que el artista realizó para la Cartuja de Sevilla.

#### DUQUE CORNEJO EN LA CARTUJA DE LAS CUEVAS

De los numerosos conventos y monasterios con los que contó Sevilla en la Edad Moderna, la Cartuja de Santa María de las Cuevas fue uno de los más destacados, tanto en extensión, como por la riqueza de sus rentas y el mérito de las obras artísticas allí custodiadas. Fue fundado en el año 1400 por iniciativa del arzobispo don Gonzalo de Mena en terrenos próximos al camino entre Santiponce y Sevilla. Tras convertirse en priorato la comunidad se expandió, llegando a tener dos filiales: Jerez de la Frontera y Cazalla de la Sierra. Las copiosas rentas manejadas por los cartujos posibilitaron la adquisición de un buen número de obras de arte, pues la tradición cartujana establecía que los ingresos debían ser divididos en tres partes parejas: una para el culto divino, otra para los pobres, y una última para el sostenimiento y engrandecimiento de los monasterios<sup>6</sup>.

La relación de Duque Cornejo con la orden de San Bruno se remonta a su etapa granadina. Así, entre 1713 y 1719 estuvo trabajando en las esculturas del Sagrario de la Cartuja de Granada, que entonces afrontaba su fase decorativa bajo la dirección del arquitecto Francisco Hurtado (1669-1725)<sup>7</sup>. Concluido el recinto granadino, los monjes de la Cartuja de Santa María de El Paular acordaron con el mismo equipo de artistas la erección de una capilla sacramental todavía más ambiciosa, compuesta de Sagrario y Transparente, cuyo programa escultórico, que supera el centenar de obras, sería ejecutado in situ por Duque Cornejo y un nutrido elenco de oficiales y aprendices entre 1725 y 1727<sup>8</sup>.

Por lo que respecta a la Cartuja de Sevilla, la noticia más antigua que vincula al artista con el cenobio se remonta a 1731. El 14 de febrero de dicho año, el padre Luis Quiles, procurador del monasterio, escribió a la Cartuja del Paular comunicando haber librado 5.534 reales a Pedro Cornejo, tal vez correspondientes a algún pago por las esculturas del Sagrario que aún estuviese pendiente de abono<sup>9</sup>. En todo caso, parece que el escultor no empezó a trabajar para la Cartuja hispalense hasta finales de aquella década, durante el priorato del padre Bruno de Guesala (1733-1739). Sería probablemente en torno a 1738-1739 cuando se encomendó a Duque Cornejo la ejecución de una pareja de retablos colaterales, dedicados a San

6. Serra y Pickman, 1929, p. 34. Sobre la historia de la Cartuja, véase Serra y Pickman, 1929 y 1934; Cuartero y Huerta, 1950-1954, Antequera Luengo, 1992; Hernández González, 2008, pp. 62-65. Para un análisis de su patrimonio artístico, véase Morales Martínez y Serrera, 1992; Fernández Rojas, 2009, pp. 384-435.

7. Orozco Díaz, 1976, pp. 56-58. García Luque 2018a, cat. 14 y 15, pp. 556-567.

8. Ceán Bermúdez, *Diccionario Histórico*, t. II, pp. 22 y 26. García Luque 2018a, cat. 31, pp. 608-622.

9. García Luque 2018a, p. 99.

Miguel y Santa Teresa, que flanqueaban el altar del Santo Cristo —el célebre Crucificado de Montañés que donara el arcediano Mateo Vázquez de Leca, hoy venerado en la catedral hispalense como *Cristo de la Clemencia*—, al que se daba culto en la capilla de Santa Ana<sup>10</sup>.

La relación de Duque Cornejo con el cenobio covitano se intensificó con el nombramiento del padre Pedro de Cepas como nuevo prior en 1739. El papel de este religioso sería determinante, pues fue quien encargó a Duque Cornejo la serie de santos cartujos para la celda prioral y quien permitió que el artista se hospedara en la Cartuja durante varios periodos a lo largo de la década de 1740. Este episodio aparece recogido en diferentes fuentes dieciochescas, como el *Protocolo de la Cartuja de las Cuevas*, donde el padre José Martín Rincón compiló la historia del monasterio desde su fundación hasta 1744<sup>11</sup>; el *Suplemento* del padre Constancio de Muro, que continuaba esta crónica hasta 1768<sup>12</sup>; y las *Adiciones y correcciones* realizadas por el erudito Justino Matute y Gaviria al *Viaje de España* de Antonio Ponz<sup>13</sup>. Ya en el siglo xx, el historiador Baltasar Cuartero y Huerta se refirió de forma más concreta a este hecho, al recordar que Duque Cornejo estuvo recluido en el monasterio, aproximadamente entre 1742 y 1746, «como retraído u hollado de la mala fortuna»<sup>14</sup>.

La convivencia, a pesar del voto de silencio cartujo, le permitió estrechar lazos con algunos monjes, como el padre José Martín Rincón, archivero del monasterio. Este religioso se encontraba entonces ultimando la redacción de su *Protocolo*, donde se deshace en elogios al hablar del artista. De hecho, Duque colaboró con él en la preparación del manuscrito, al ilustrarlo con dibujos realizados a pluma y aguada, correspondientes en su mayor parte a retratos de los diferentes priores que gobernaron la casa<sup>15</sup>. Asimismo, a estos años ha de corresponder una curiosa serie de dibujos a pluma y a lápiz negro, hoy conservados en el Hood Museum of Art del Dartmouth College (Hanover), en los que aparecen retratados diferentes monjes covitanos<sup>16</sup> [Fig. 2], así como una pequeña pintura sobre tabla de colección particular, con el tema del *Ofrecimiento de la Cartuja de las Cuevas a la Virgen*, cuyo estilo y factura se emparentan con la serie pictórica que nos ocupa<sup>17</sup> [Fig. 3].

10. Martín Rincón, *Protocolo*, p. 718 (véase nota 11); Ceán Bermúdez, *Diccionario Histórico*, t. II, p. 26; Matute y Gaviria, 1888, p. 185; Cuartero y Huerta, 1954, t. II, p. 639. Es posible que formaran parte de alguno de estos retablos las dos pequeñas esculturas de *San Hugo de Lincoln* y *San Hugo de Grenoble* de Duque Cornejo que conserva el Centro Andaluz de Arte Contemporáneo. Fueron expuestas en 2015 en la muestra «El presente en el pasado». Aparecen reproducidas en Antequera Luengo, 1992, pp. 85-86.

11. Su título completo es: *Protocolo de el Monasterio de Nra. S.<sup>a</sup> Santa María de las Cuevas. Tomo primero. Anales de los tres primeros siglos de su fundación*. Se conserva hoy en la Biblioteca de la Real Academia de la Historia con la signatura 9-2098.

12. Hoy en paradero desconocido, llegó a ser consultado por Cuartero y Huerta, 1950, t. I, pp. 59-60.

13. Matute y Gaviria, 1888, pp. 184-185.

14. Cuartero y Huerta, 1954, t. II, pp. 171-172.

15. Su autoría fue señalada por Cuartero y Huerta, 1950, t. I, p. 59.

16. García Luque, 2018b, p. 49.

17. García Luque, 2019, p. 353.



Figura 2. Pedro Duque Cornejo, *Cabeza de monje cartujo*, c. 1740-1747. Hanover, The Hood Museum of Art



Figura 3. Pedro Duque Cornejo, *Ofrecimiento de la Cartuja de las Cuevas a la Virgen con el Niño y san Juanito*, c. 1740-1747. Colección particular

En el capítulo de las obras desaparecidas, cabría recordar la escultura de *San Bruno* que Duque Cornejo realizó en madera en 1745, con el propósito de que sirviera como modelo para una imagen argétea que ejecutó el platero Tomás Sánchez Reciente. Cumplido su cometido, el modelo lignario sería regalado al monasterio filial de Cazalla de la Sierra, y, tras la exclaustación, pasaría a la parroquia de este municipio sevillano, siendo vandalizado en 1936<sup>18</sup> [Fig. 4]. En fechas cercanas, Duque Cornejo también esculpió una imagen de la *Magdalena* para su capilla del claustro, y pintó un cuadro de las *Santas Justa y Rufina* que fue colocado en la capilla de la Huerta Vieja de la Cartuja el 17 de julio de 1746 —festividad de las santas— en sustitución de un cuadro anterior<sup>19</sup>. Probablemente el último encargo que recibió de los cartujos covitanos fue la realización de una escultura en terracota de *San Bruno*, modelada para la portada del hospicio que abriesen en 1747 en las inmediaciones de la parroquia de la Magdalena y la puerta de Triana<sup>20</sup>.



Figura 4. Pedro Duque Cornejo, *San Bruno* (parcialmente destruido), 1745-1746. Cazalla de la Sierra, iglesia parroquial. Foto: Fototeca del Laboratorio de Arte. Universidad de Sevilla

18. Matute y Gaviria, 1888, p. 186; Ceán Bermúdez, *Diccionario Histórico*, t. II, p. 26; Gestoso y Pérez, 1915. Cuartero y Huerta, 1954, t. II, p. 181; Santos Márquez, 2021, pp. 136-142.

19. Gestoso y Pérez, 1892, t. III, pp. 535-536; Serra y Pickman, 1934, p. 13; Cuartero y Huerta, 1954, t. II, pp. 268 y 666.

20. Cuartero y Huerta, 1954, t. II, pp. 171, 180 y 666.

### LA REFORMA DE LA CELDA PRIORAL Y EL CICLO DE SANTOS CARTUJOS DE DUQUE CORNEJO

La celda prioral de la Cartuja de las Cuevas se situaba en las inmediaciones de la iglesia, siendo accesible desde el lado izquierdo del atrio [Fig. 5]. Se organizaba en torno a un patio columnado de dos pisos, centrado por una fuente. Era un espacio ciertamente autónomo, pues disponía de todas las dependencias necesarias en una vivienda, a excepción de la cocina. En la planta superior se ubicaba un oratorio, presidido por una imagen de *Santa Gertrudis*, mientras que en la planta baja existía una capilla con un cuadro de *Santa Catalina*. Igualmente, se localizaba en este ámbito la biblioteca, o librería, en dos amplios salones, que tenían vistas a las huertas<sup>21</sup>.



Figura 5. Ámbito correspondiente a la celda prioral de la Cartuja de las Cuevas de Sevilla (actual sede del Centro Andaluz de Arte Contemporáneo). Foto: Google Maps

En esta vivienda del prior se exhibieron algunas de las pinturas más notables del monasterio. Entre otras, merecen recordarse un *Crucificado* de Alonso Cano y un *Salvador del Mundo* de Murillo en el oratorio alto, así como un *Apostolado* atribuido a Velázquez en la antesala de este oratorio —al que tal vez pertenecieron el *Santo Tomás* del Museo de Bellas Artes de Orleans, el *San Pablo* del Museo Nacional de Arte de Cataluña o la *Cabeza de apóstol* del Museo de Bellas Artes de Sevilla—, así como una *Sagrada Familia* y un *Niño de la Espina* de Zurbarán, ubicados en dependencias no especificadas<sup>22</sup>.

21. Cuartero y Huerta, 1954, t. II, pp. 594-596. El contexto del conjunto pictórico covitano fue reconstruido en Muñoz Nieto, 2021, t. I, pp. 218-227.

22. Fernández Rojas, 2009, pp. 424-426.

Durante el priorato del padre Pedro de Cepas, se emprendió la reforma de una sala de la planta alta. El padre Martín Rincón afirma con rotundidad que fue en 1741 cuando «se concluyó el cuarto alto nuevo de la celda prioral, y se adornó con los lienzos de algunos santos de la orden»<sup>23</sup>. Matute y Gaviria, Ceán y Espinosa y Cárcel precisan que Duque Cornejo fue el autor de estas pinturas<sup>24</sup>.

Los dos cuadros de la serie que hasta el momento se tenían localizados en el Palacio Arzobispal de Sevilla representan a dos santos de la orden de San Bruno que alcanzaron la dignidad episcopal, pues visten muceta morada, cruz pectoral y aparecen acompañados de unos ángeles niños que juegan con el báculo y la mitra. Uno de ellos se identifica claramente con san Hugo, obispo de Lincoln (1135/1140-1200) [Fig. 6], pues empuña el cáliz del que emerge la figura del Niño Jesús, en alusión al milagro narrado por su biógrafo Adán de Eynsham, quien refiere que durante la celebración de una misa la hostia consagrada tomó forma corpórea<sup>25</sup>. El santo también aparece acompañado del inseparable cisne que había conseguido domesticar y anunció la muerte de su amo negándose a comer<sup>26</sup>.



Figura 6. Pedro Duque Cornejo, *San Hugo de Lincoln*, 1741.  
Sevilla, Palacio arzobispal

23. Martín Rincón, *Protocolo*, p. 719.

24. Matute y Gaviria, 1888, p. 189; Ceán Bermúdez, 1800, t. II, p. 24. El manuscrito *Memorias cartujanas* de Antonio María Espinosa y Cárcel fue consultado por Baltasar Cuartero en la biblioteca del duque de T'Serclaes. Cuartero y Huerta, 1950, I, p. 62; 1954, t. II, p. 696.

25. Leonardi, Riccardi y Zarri, 2000, vol. I, pp. 1041-1043.

26. Réau, 1997, vol. IV, p. 96.

El sujeto representado en el otro cuadro resulta de más compleja identificación, aunque probablemente represente a san Esteban, obispo de Die, también conocido como Esteban de Châtillon (1155-1208) [Fig. 7]. A pesar de ser un santo escasamente venerado, en la Cartuja del Paular existían algunas imágenes suyas, como el enorme lienzo de Vicente Carducho (c. 1576-1638) que decoraba el claustro —hoy en el Museo del Prado—, o la escultura que el propio Duque Cornejo talló para uno de los chaflanes del Sagrario<sup>27</sup>. Según sus biógrafos, el santo francés entraba en frecuentes episodios de éxtasis cuando veneraba un crucifijo o adoraba al Santísimo Sacramento. En una de estas visiones habría visto cómo un ángel incensaba al Señor, de modo que el humo ascendía al cielo, como sus oraciones<sup>28</sup>. Este puede ser el ángel mancebo representado en la esquina superior izquierda del cuadro, al que el santo dirige su atenta mirada.



Figura 7. Pedro Duque Cornejo, *San Esteban de Die*, 1741.  
Sevilla, Palacio arzobispal

A esta pareja de cuadros se pueden añadir otros dos inéditos, conservados en el coro bajo del convento de Santa Isabel de Sevilla. No cabe duda de su pertenencia al programa pictórico cartujano, pues sus dimensiones son coincidentes y ofrecen un estilo y una factura análogos. El primero de ellos representa al fundador de la orden, san Bruno de Colonia (c. 1030-1101), arrodillado, cubierto con la capucha y

27. Ceán Bermúdez, 1800, t. II, p. 26.

28. Mayo Escudero, 2000, s. p.

vertiendo lágrimas ante un crucifijo<sup>29</sup> [Fig. 8]. A su izquierda se disponen un libro, un flagelo y una calavera, como útiles propios de la penitencia y la meditación, mientras que a su espalda se atisban una mitra y el báculo, simbolizando su rechazo a la dignidad episcopal de Reggio. De forma muy original, su iconografía se completa con la aureola de seis estrellas y con un séptimo astro sobre el pecho, en clara alusión al sueño que tuvo san Hugo, obispo de Grenoble, en el que habría visto siete estrellas en el firmamento, representando san Bruno y a los seis compañeros que lo acompañaron en la fundación de la Gran Cartuja<sup>30</sup>.



Figura 8. Pedro Duque Cornejo, *San Bruno de Colonia*, 1741.  
Sevilla, convento de Santa Isabel

29. Bastidor: 107,5 x 144 cm.

30. Réau, 1997, vol. IV, p. 97.

La riqueza de diagonales de la composición puede ponerse en relación con un dibujo de *San Bruno* conservado en el Hood Museum of Art, esbozado a lápiz y repasado a tinta con gruesa pluma de caña, que, como se sospechaba, constituye un diseño preparatorio para este cuadro<sup>31</sup> [Fig. 9]. Su cotejo con la obra definitiva evidencia las alteraciones que la composición experimentó durante su proceso creativo, pues el santo fue finalmente representado cubierto con capucha, empuñando un crucifijo y con la mitra a su espalda.



Figura 9. Pedro Duque Cornejo, *San Bruno de Colonia*, c. 1741.  
Hanover, The Hood Museum of Art

El cuadro compañero representa, sin duda alguna, al mencionado san Hugo de Grenoble (c. 1053-1132), uno de los santos más venerados en la orden por haber autorizado en su diócesis la fundación de la primera Cartuja<sup>32</sup> [Fig. 10]. El santo aparece durmiendo en su sillón frailer, en pleno sueño premonitorio, como revelan las siete estrellas que asoman por la ventana. También viste muceta morada y cruz pectoral y sobre el escritorio aparece la mitra junto a la pluma y el tintero. La pintura se encuentra gravemente deteriorada en la zona del rostro y el celaje, con graves pérdidas de materia pictórica.

31. García Luque, 2018b, pp. 47-48.

32. Réau, 1997, vol. IV, pp. 96-97. Bastidor: 108 x 145 cm.



Figura 10. Pedro Duque Cornejo, *San Hugo de Grenoble*, 1741.  
Sevilla, convento de Santa Isabel

Pese a que la quinta pintura se encuentra en paradero desconocido, cabe sospechar que también representara a un santo obispo de la orden, tal vez el francés san Antelmo de Belley (c. 1107-1178), que también halló acomodo en uno de los chaflanes del Sagrario de El Paular<sup>33</sup>.

Valorado en su conjunto, el ciclo ofrece una calidad modesta, con ciertas torpezas de dibujo en el planteamiento de los escorzos y la representación de los rostros en tres cuartos. Sin embargo, ofrece un extraordinario interés en el contexto de la producción de un escultor. Su interés por la figura de bulto se adivina en el énfasis

33. Ceán Bermúdez, 1800, t. II, p. 26.

dado a los personajes, que prácticamente acaparan todo el plano de representación. El tratamiento de paños, que se pliegan ampulosamente, resulta muy barroco y ofrece soluciones —como los plegados en forma de hélice— que se pueden rastrear perfectamente en muchas de las esculturas de Duque Cornejo. Igualmente, la manera de resolver los árboles a base de líneas ondulantes constituye un recurso que empleaba en obras escultóricas, como el *San José* de la Cartuja de El Paular o el destruido *San Bruno* de Cazalla. El sentido lúdico de los ángeles también permite emparentarlos con los que circundan las peanas de los santos Francisco de Borja y Estanislao de Kostka de la iglesia sevillana de San Luis de los Franceses, o con los que pintó para los óvalos de la capilla sacramental de Santa Catalina en Sevilla. Por último, cabe apreciar un cierto aire caricaturesco en la representación de los tipos físicos que también está presente en las ilustraciones del *Protocolo* de la Cartuja de las Cuevas o en la tabla del *Ofrecimiento de la Cartuja* citada más arriba.

Lamentablemente, ignoramos la forma, dimensiones y el tipo de iluminación que tenía el «cuarto nuevo» para el que fue pintada la serie, ni si esta se disponía en uno o varios testereros. En cualquier caso, la lógica compositiva y jerárquica invita a pensar que *San Bruno* se ubicaría en el centro y que este quedaría flanqueado por los santos Hugos, figurando en los extremos *San Esteban de Die* y el quinto cuadro.

#### LA DISPERSIÓN DEL PROGRAMA PICTÓRICO

Los avatares históricos del convulso siglo XIX provocaron la dispersión, y en algunos casos, la pérdida, del patrimonio pictórico de la Cartuja. El 24 de enero de 1810, al conocer que las tropas francesas estaban en Córdoba, el padre prior dispuso entregar el dinero común a los distintos miembros de la comunidad, ordenando que huyeran, para evitar daños personales. Únicamente permanecieron in situ el prior, Francisco Rodríguez, junto a algunos padres y otros legos, aunque finalmente se verían obligados a abandonar el monasterio<sup>34</sup>. Por órdenes del mariscal Soult el inmueble fue fortificado y convertido en depósito de artillería, pasando muchos de sus bienes muebles a los Reales Alcázares<sup>35</sup>.

Tras la marcha del gobierno intruso, en agosto de 1812, los cartujos pretendieron recuperar su casa. Mientras se acometían las obras necesarias para su realojo, el padre prior les buscó acomodo en la casa de ejercicios del Oratorio de San Felipe Neri, hasta que el 28 de octubre pudieron tomar posesión de la celda prioral del monasterio. El gobernador del Alcázar ordenó entonces que las sillerías, pinturas y documentos del archivo allí custodiados fuesen devueltos al recinto covitano, aunque aquel todavía seguía repleto de personajes ajenos a la comunidad, que, según el relato de los cartujos, robaban cuanto tenían<sup>36</sup>.

34. Cuartero y Huerta, 1954, t. II, pp. 458-513.

35. Ramos Suárez, 2001, p. 212.

36. Ramos Suárez, 2001, p. 220.

Pese a que el monasterio llegaría a ser adjudicado a un particular en 1813, el prior de las Cuevas logró que un año más tarde le fuera devuelto junto a sus haciendas<sup>37</sup>. Durante el Trienio Liberal, la comunidad fue suprimida en aplicación de la ley de 25 de octubre de 1820. En espera de su subasta pública, el inmueble llegó a ser utilizado como casa de vecindad, aunque por poco tiempo, puesto que en 1823 fue restituido a los que serían definitivamente expulsados de aquel recinto tras la exclaustación decretada el 19 de febrero de 1836<sup>38</sup>.

No deja de resultar paradójico que los lienzos de Duque Cornejo no fueran reseñados en ninguno de los inventarios decimonónicos de los bienes de la Cartuja que han sido localizados: ni en el firmado el 20 de mayo de 1810, ni tampoco en los fechados a 17 de julio y 13 de octubre de 1813 (cuando los cartujos, una vez regresados de su exilio portugués, recibieron los bienes que aún permanecían confiscados en los Reales Alcázares)<sup>39</sup>. Tampoco son citados, al menos de manera expresa, en el inventario de Gómez Imaz, en el que sí aparecen otras tantas pinturas procedentes de aquel monasterio<sup>40</sup>.

A falta de noticias fehacientes, solo cabe formular algunas hipótesis sobre el camino que pudieron seguir los lienzos hasta acabar en sus actuales emplazamientos. Atendiendo al saqueo sufrido por el monasterio en los distintos procesos previamente referidos, cabe la posibilidad de que estas pinturas, por su carácter devocional y por estar ubicadas en la vivienda del prior —quien, recordemos, en un primer momento no abandonó la Cartuja—, viajasen con él en su obligado exilio, siendo quizás depositados en alguna casa particular de la propia ciudad de Sevilla.

Dado que, a su vuelta del destierro, los monjes cartujos estuvieron hospedados en San Felipe Neri, es posible que el prior entregara dos de los cinco lienzos —los correspondientes a *San Bruno* y *San Hugo de Grenoble*— a la comunidad filipense masculina, como muestra de agradecimiento. Con la supresión en 1868 del Oratorio muchos de sus bienes muebles ingresaron en el Museo de Bellas Artes de Sevilla, aunque parece que algunos pocos —como el cuadro de la *Aparición de la Virgen a San Ignacio en la cueva de Manresa* de Domingo Martínez o la escultura de *San Felipe en gloria*, obra de Duque Cornejo, que presidía el retablo principal— terminaron en el convento sevillano de Santa Isabel, donde se había instalado la recién creada rama femenina de la orden<sup>41</sup>.

Por lo que respecta a los dos lienzos del Palacio Arzobispal, es posible que permanecieran en poder de los cartujos, hasta que, una vez efectuada la Desamortización de Mendizábal, fueran conducidos hasta la catedral. La mediación del canónigo Manuel López Cepero, no siempre positiva en lo que a cuestiones de patrimonio se refiere, propició que muchos de los bienes de la exclaustada Cartuja fueran llevados a la iglesia metropolitana, como la *Sagrada Cena* de Alonso Vázquez, lue-

37. Cuartero y Huerta, 1954, t. II, pp. 500-501.

38. Cuartero y Huerta, 1954, t. II, pp. 509-513; Fernández Rojas, 2009, p. 382.

39. Ramos Suárez, 2001, pp. 235-241.

40. Gómez Imaz, 2009, pp. 159, 166, 168, 173 y 186.

41. Valdivieso y Morales Martínez, 1980, p. 153; Rodríguez, 2004, pp. 180-181; Roda Peña, 1996, p. 242.

go integrada en las colecciones del actual Museo de Bellas Artes de Sevilla<sup>42</sup>. Este pudo ser el camino que también siguieron los dos lienzos de Duque Cornejo, que, una vez ya en la catedral, pudieron pasar hasta la residencia del arzobispo.

#### BIBLIOGRAFÍA

- Antequera Luengo, Juan José, *La Cartuja de Sevilla: historia, arte y vida*, Sevilla, Anaya, 1992.
- Ceán Bermúdez, Juan Agustín, *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*, t. II, Madrid, Imp. de la Viuda de Ibarra, 1800.
- Cuartero y Huerta, Baltasar, *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, 1950-1954, 2 tomos.
- Farfán Ramos, Francisco, «La Capilla Sacramental de Santa Catalina», *Diario La Unión*, 24 de noviembre de 1923, s. p.
- Fernández Rojas, Matilde, *Patrimonio artístico de los conventos masculinos desamortizados en Sevilla durante el siglo XIX: trinitarios, franciscanos, mercedarios, jerónimos, cartujos, mínimos, obregonos, menores y filipenses*, Sevilla, Diputación Provincial de Sevilla, 2009.
- García Luque, Manuel, *Pedro Duque Cornejo (1678-1757): estudio de su vida y obra*, Tesis doctoral inédita, Granada, Universidad de Granada, 2018a.
- García Luque, Manuel, «Dibujos de Duque Cornejo en el Álbum Jaffe (II): la colección del Hood Museum of Art», *Philostrato. Revista de historia y arte*, 4, 2018b, pp. 33-61.
- García Luque, Manuel, «Duque Cornejo, pintor», en *Barroco vivo, Barroco continuo*, Sevilla / Bogotá, Enredars / Universidad Pablo de Olavide / Universidad Nacional de Colombia, 2019, pp. 330-347.
- Gestoso y Pérez, José, *Sevilla monumental y artística*, t. III, Sevilla, Oficina tipográfica de *El Conservador*, 1892.
- Gestoso y Pérez, José, «Sobre orfebrería sevillana», *Revista de Morón*, 15, 1915, pp. 107-115.
- Gómez Imaz, Manuel, *Inventario de los cuadros sustraídos por el gobierno intruso en Sevilla*, Sevilla, Renacimiento, 2009 [1896].
- Hernández González, Salvador, «Las órdenes monacales en Sevilla: benedictinos, cistercienses, bartujanos, jerónimos y basilios», en *Órdenes y congregaciones religiosas en Sevilla*, Sevilla, Ateneo de Sevilla / Fundación Cajasol, 2008, pp. 35-68.

42. Serra y Pickman, 1934, pp. 16-17 y 23.

- Leonardi, Claudio, Andrea Riccardi y Gabriella Zarri (dirs.), *Diccionario de los santos*, Madrid, San Pablo, 2000.
- Martín Rincón, José, *Protocolo de el Monasterio de Nra. S.<sup>a</sup> Santa María de las Cuevas. Tomo primero. Anales de los tres primeros siglos de su fundación*. Ms. 9-2098 de la Biblioteca de la Real Academia de la Historia.
- Matute y Gaviria, Justino, «Adiciones y correcciones al tomo IV del *Viaje de España* de D. Antonio Ponz, en el que trata de la ciudad de Sevilla», *Archivo Hispalense*, IV, 1888, pp. 175-191.
- Mayo Escudero, Juan, *Santos y beatos de la Cartuja: reseñas biográficas escritas por varios autores anónimos cartujanos*, Salzburg, Institut für Anglistik und Amerikanistik (Universität Salzburg), 2000.
- Morales Martínez, Alfredo J., «La capilla sacramental de Santa Catalina: un espacio del barroco sevillano», en *Capilla sacramental de la iglesia de Santa Catalina, Sevilla*, Madrid, Fundación Argentaria, 1997, pp. 19-36.
- Morales Martínez, Alfredo J., 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)*, Sevilla, Turner, 1992, pp. 181-193.
- Muñoz Nieto, Enrique, *Programas visuales pictóricos de las órdenes religiosas en la Sevilla del siglo XVIII*, Tesis doctoral inédita, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2021.
- Orozco Díaz, Emilio, *La Cartuja de Granada*, Madrid, Everest, 1976.
- Ramos Suárez, Manuel Antonio, «El Monasterio de la Cartuja de Sevilla: ocupación napoleónica y vuelta al orden», *Archivo Hispalense*, 256-257, 2001, pp. 211-242.
- Réau, Louis, *Iconografía del arte cristiano: iconografía de los santos*, Barcelona, Ediciones del Serbal, 1997.
- 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.
- Rodríguez, Inmaculada, «Aparición de la Virgen a San Ignacio en la cueva de Manresa (cat. 79)», en *Domingo Martínez en la estela de Murillo, catálogo de exposición*, Sevilla, Fundación El Monte, 2004, pp. 180-181.
- Santos Márquez, Antonio Joaquín, «Tomás Sánchez Reciente y sus esculturas en plata», en *De Austrias a Borbones: construcciones visuales en el Barroco hispánico*, Granada, Universidad de Granada, 2021, pp. 125-142.
- Serra y Pickman, Carlos, *La Cartuja de Santa María de las Cuevas. Conferencia leída en la Academia de Estudios Sevillanos el día 25 de enero de 1929*, Sevilla, R. Blanco, 1929.
- Serra y Pickman, Carlos, *Discursos leídos ante la Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría*, Sevilla, Raimundo Blanco, 1934.

Valdivieso, Enrique, *Historia de la pintura sevillana*, Sevilla, Guadalquivir, 1986.

Valdivieso, Enrique, y Alfredo J. Morales Martínez, *Sevilla oculta. Monasterios y conventos de clausuras*, Sevilla, Francisco Arenas Peñuela, 1980.