

ARCHIVO HISPALENSE

REVISTA HISTÓRICA, LITERARIA Y ARTÍSTICA

[PERIODICIDAD ANUAL]

ISSN 0210-4067

NÚMEROS 276-278 / AÑO 2008 / TOMO XCI



DIPUTACIÓN DE SEVILLA

ARCHIVO HISPALENSE
REVISTA HISTÓRICA, LITERARIA Y ARTÍSTICA



SERVICIO DE ARCHIVO Y PUBLICACIONES

© DE LOS TEXTOS: SUS AUTORES

© DE LA EDICIÓN: DIPUTACIÓN DE SEVILLA. SERVICIO DE ARCHIVO Y PUBLICACIONES

ISSN: 0210-4067

DISEÑO Y MAQUETACIÓN: DIAGRAMA, S.C.

IMPRESIÓN Y ENCUADERNACIÓN: ARTES GRÁFICAS GANDOLFO-SEVILLA

DEPÓSITO LEGAL: SE-25-1958

ARCHIVO HISPALENSE

REVISTA HISTÓRICA, LITERARIA Y ARTÍSTICA

[PERIODICIDAD ANUAL]

ISSN 0210-4067

NÚMEROS 276-278 / AÑO 2008 / TOMO XCI



DIPUTACIÓN DE SEVILLA

ARCHIVO HISPALENSE

REVISTA HISTÓRICA, LITERARIA Y ARTÍSTICA

NÚMEROS 276-278 / AÑO 2008

ISSN 0210-4067

CONSEJO ASESOR

FERNANDO RODRÍGUEZ VILLALOBOS Presidente de la Diputación de Sevilla	ANTONIA HEREDIA HERRERA Ex-Directora de la revista Archivo Hispalense
GUILLERMINA NAVARRO PECO Diputada del Área de Cultura e Identidad	CARMEN MENA GARCÍA Universidad Pablo de Olavide
BARTOLOMÉ CLAVERO SALVADOR Universidad de Sevilla	PEDRO M. PIÑERO RAMÍREZ Universidad de Sevilla
ANTONIO COLLANTES DE TERÁN SÁNCHEZ Universidad de Sevilla	ENRIQUE VALDIVIESO Universidad de Sevilla

CONSEJO DE REDACCIÓN

LEÓN CARLOS ÁLVAREZ SANTALÓ Universidad de Sevilla	VÍCTOR PÉREZ ESCOLANO Universidad de Sevilla
ANTONIO MIGUEL BERNAL Universidad de Sevilla	ROGELIO REYES CANO Universidad de Sevilla
JUAN BOSCO DÍAZ-URMENETA MUÑOZ Universidad de Sevilla	SALVADOR RODRÍGUEZ BECERRA Universidad de Sevilla
ELODIA HERNÁNDEZ LEÓN Universidad Pablo de Olavide	ESTEBAN TORRE SERRANO Universidad de Sevilla
ANTONIO MERCHÁN ÁLVAREZ Universidad de Sevilla	ALBERTO VILLAR MOVELLÁN Universidad de Córdoba
MANUEL GONZÁLEZ JIMÉNEZ Universidad de Sevilla	FLORENCIO ZOIDO NAVARRO Universidad de Sevilla

DIRECCIÓN

CARMEN BARRIGA GUILLÉN
Jefa del Servicio de Archivo y Publicaciones. Diputación de Sevilla

SECRETARÍA

RODRIGO TRINIDAD ARAUJO

ADMINISTRACIÓN

Suscripciones
ASUNCIÓN PRIETO MUÑOZ
M^a EUGENIA SÁNCHEZ-HEREDERO AGUADO
Intercambios
MERCEDES NAVARRO DUARTE

DIPUTACIÓN DE SEVILLA

Área de Cultura e Identidad. Servicio de Archivo y Publicaciones

Avda Menéndez y Pelayo, 32. 41071 Sevilla (España)

Teléfono: 95 455.00.29. Fax: 95 455.00.50

e-mail: archivo@dipusevilla.es

<http://www.dipusevilla.es>

SUMARIO

ARTÍCULOS

PÁGS.

HISTORIA

MARÍA ISABEL CINTAS GUILLÉN Manuel de Brioude Pardo, médico, político, músico y teósofo (1885-1932)	11
ANTONIO GONZÁLEZ POLVILLO Política concejil y coyuntura adversa en la decadencia de una Villa del Aljarafe sevillano en el siglo XVII: el caso de Salteras, <i>Guarda y Collación</i> de Sevilla	49
JOAQUÍN HERRERA DÁVILA Apología sevillana del aceite de Aparicio	77
JOAQUÍN HERRERA DÁVILA Y JOSÉ JOAQUÍN JADRAQUE SÁNCHEZ El <i>Tractatus de curatione</i> (1606) de Juan de Sosa Sotomayor	93
CONCHA LANGA NUÑO La cultura en armas: una aproximación al teatro que se vio en la Sevilla de la Guerra Civil	131

LITERATURA

JUAN MANUEL DAZA SOMOANO Herrera vindicado: los preliminares de los <i>Versos</i> (Sevilla, 1619) a la luz de la polémica gongorina	157
ROCÍO FERNÁNDEZ BERROCAL La prosa de Juan Ramón Jiménez	169
DANIEL PINEDA NOVO Visión de los hermanos Cuevas	187
RAFAEL ROBLAS CARIDE Humor y literatura en la posguerra española: sobre un homenaje “póstumo” a Rafael Montesinos	207

ARTE

RAFAEL CÓMEZ RAMOS La Torre del Oro de Sevilla, revisitada	237
MAGDALENA ILLÁN MARTÍN, LINA MALO LARA Y ANTONIO JOAQUÍN SANTOS MÁRQUEZ Noticias de platería sevillana. Plateros entre 1780 Y 1800	267
PEDRO LUENGO GUTIÉRREZ Epistolario del organero José Antonio Morón (1780-1785)	289

ANA MARÍA MARÍN FIDALGO Más datos sobre el colegio de San Hermenegildo de Sevilla	303
ANTONIO MARTÍN PRADAS Sillería, facistol y órgano del coro de la Iglesia Parroquial de San Pedro de Sevilla	327
JUAN MANUEL MARTÍN ROBLES Renovación estética y planteamientos litúrgicos en la plástica andaluza contemporánea. La etapa sevillana (1956-1965) del escultor religioso José María Aguilar Collados	341
FRANCISCO MONTES GONZÁLEZ Pintura virreinal americana en Sevilla. Contextos, historiografía y nuevas aportaciones	359
GREGORIO MANUEL MORA VICENTE Treinta años de conservación de la lonja de mercaderes de Sevilla (1755-1784)	391
ROCÍO PLAZA ORELLANA El teatro de Ana Sciomeri en Sevilla durante el Trienio Constitucional	409
MANUEL ANTONIO RAMOS SUÁREZ Pedro Duque Cornejo y los ángeles lampararios de la Iglesia de la Santa Caridad de Sevilla	429
MANUEL VARAS RIVERO El ensayo final de Francisco de Alfaro en la custodia de la Santa Espina de la Catedral de Sevilla: síntesis estructural de los modelos quinientistas y anuncio del concepto de custodia de asiento en el siglo XVII	441
RESEÑAS	
MENÉNDEZ ROBLES, MARÍA LUISA. <i>El Marqués de la Vega Inclán y los orígenes del turismo en España</i> POR RAFAEL CÓMEZ RAMOS	460
RAYEGO GUTIÉRREZ, JOAQUÍN. <i>Narraciones anecdóticas de don Francisco Rodríguez Marín</i> POR ANTONIO CASTRO DÍAZ	462
ESPINOSA, PEDRO. <i>Primera parte de Flores de Poetas Ilustres de España</i> POR ORIOL MIRÓ MARTÍ	467
HERNÁNDEZ, SALVADOR Y MAYO, JULIO. <i>Una nao de oro para Consolación de Utrera (1579)</i> POR CLARA MACÍAS SÁNCHEZ	473
SANTOS MÁRQUEZ, ANTONIO JOAQUÍN. <i>Los Ballesteros. Una familia de plateros en la Sevilla del Quinientos</i> POR MARÍA JESÚS SANZ SERRANO	476
RAMOS SUÁREZ, MANUEL ANTONIO. <i>El Colegio de la Encarnación de Marchena. De la Compañía de Jesús al Colegio de Santa Isabel</i> POR JOSÉ JAIME GARCÍA BERNAL	478
ROMERO TALLAFIGO, MANUEL. <i>De libros, archivos y bibliotecas. Venturas y desventuras de la escritura</i> POR RAFAEL CÓMEZ RAMOS	480
GARCÍA DINI, ENCARNACIÓN. <i>Antología en defensa de la lengua y la literatura españolas (siglos XVI y XVII)</i> POR MARÍA JOSÉ RODRÍGUEZ MOSQUERA	482

Arte
~

Pedro Duque Cornejo y los ángeles lampararios de la Iglesia de la Santa Caridad de Sevilla¹



MANUEL ANTONIO RAMOS SUÁREZ*

C.E.I.P. Padre Marchena

Marchena (Sevilla)

RESUMEN: En la iglesia del Hospital de la Santa Caridad de Sevilla existen unos ángeles lampareros que siempre se habían atribuido al escultor Pedro Roldán. Tras la aparición de nuevos documentos se ha podido comprobar que son obra de Pedro Duque Cornejo, nieto del artista citado. Su realización en el año 1733 viene motivada por la ejecución de dos lámparas de plata, obra de Tomás Sánchez Reciente. Éstas, sustituyeron a una mayor que venía a obstaculizar la visión del retablo mayor.

ABSTRACT: In the Church of the Hospital de la Santa Caridad in Sevilla, there are lamps angels that have always been attributed to the sculptor Pedro Roldán. Once some documents have been found, you can verify that they are works belonging to Pedro Duque Cornejo, a grandson of the mentioned artist. In 1733 his implementation was caused by the carrying out of two silver lamps by Tomás Sánchez Reciente. These ones replaced a bigger couple that obstructed the view of the altarpiece.

PALABRAS CLAVE: Sevilla, Hospital de la Caridad, Hermandad de la Soledad, Pedro Roldán, Pedro Duque Cornejo, Tomás Sánchez Reciente, Francisco Ignacio Pérez, ángeles lampararios, lámparas de plata.

KEY WORDS: Sevilla, Hospital de la Caridad, Hermandad de la Soledad, Pedro Roldán, Pedro Duque Cornejo, Tomás Sánchez Reciente, Francisco Ignacio Pérez, lamps angels, silver lamps.

Es bien conocido que la iglesia del Hospital de la Santa Caridad de Sevilla atesora numerosas piezas de un gran valor artístico y exquisito gusto lo que la convierte en un ámbito barroco difícilmente parangonable. Los retablos, esculturas y pinturas salidas de las manos de artistas de la categoría de Bernardo Simón de Pineda, Pedro Roldán,

* Grupo de investigación HUM-317 Laraña.

1. Sirva esta nota para mostrar mi agradecimiento a don Antonio Domínguez, hermano mayor de la Hermandad, así como al archivero de la misma don Juan Yllanes, por las facilidades a la hora de consultar los fondos archivísticos de la institución y la realización de las imágenes que ilustran este trabajo.

Bartolomé Murillo o Juan de Valdés Leal son piezas bien conocidas y a ellas, a partir de ahora, habrá que sumar el buen hacer de otro escultor, Pedro Duque Cornejo.

Los sucesos vividos en España a principios del siglo XIX, a causa de la ocupación napoleónica, provocaron que los bienes muebles de la iglesia del hospital padecieran una considerable merma, saliendo del templo los cuadros realizados por Bartolomé Esteban Murillo que se integraban en el programa iconográfico del mismo. De los ocho cuadros que salieron se recuperaron tres tras la francesada, el cuadro de Santa Isabel de Hungría volvió tras la guerra civil española después de numerosas reclamaciones y los cuatro restantes nunca regresaron, estando repartidos por museos del mundo. Según la teoría tradicional, los franceses también se llevaron las piezas de plata existente en el inmueble, entre ellas una gran lámpara que colgaba en la iglesia.

Gracias a un inventario del año 1674 que se conserva en el archivo de la hermandad se tenía conocimiento de la existencia de dicha lámpara. En él se recoge

*“Ytem una lámpara de la capilla mayor, labrada en/ finura que pesa doscientos y un marcos y cinco onças de plata.”*²

Sin embargo, la consulta de inventarios posteriores sirve para poner en evidencia que no se produjo tal robo, y que la mencionada lámpara desaparece de los bienes muebles de la institución con anterioridad. En el inventario realizado en el año 1736 la gran lámpara de la capilla ya no aparecía reseñada y sin embargo, sí se señalaban otras dos lámparas que se describían como

*“Ytem las dos lámparas de plata que tienen los dos ángeles en el altar mayor, que pesan 143 marcos y media onza de plata.”*³

Efectivamente, en el cabildo de la hermandad celebrado el día 12 de octubre de 1732 se expuso por parte de Fernando Manuel de Bilbao, hermano mayor de la hermandad que como se iban haciendo obras y mejoras para la conservación de la casa, se vio que

“...la lámpara de plata que está delante del altar mayor de ella, con su magnitud servía de quitar la vista de lo principal del retablo por cuyo motivo en muchas iglesias se avían quitado y puesto en su lugar dos lámparas medianas a los lados de los altares, que tenían unos ángeles, que era de más culto y desencia y se descubrían los retablos y siendo uno de los mejores que ay en las yglesias de esta ciudad el de la desta casa era digno de hacer lo mismo, y que con poca

2. Vid. ARCHIVO DE LA HERMANDAD DE LA CARIDAD DE SEVILLA (desde ahora, A.H.C.SE.) *Libro General de Ynventarios de esta Hermandad de la Santa Caridad de Nuestro Señor Jesucristo. Año de 1674*. f. 26v. Como dato curioso, el frontis del inventario recoge un dibujo realizado por Valdés Leal representando las tres virtudes teologales, dado a conocer por SERRERA, Juan Miguel; VALDIVIESO, Enrique: *El Hospital de la Caridad de Sevilla*. Sevilla, 1980. pp. 105-106, lám. LXXII.

3. Vid. A.H.C.SE. *Libro Ynventario general de los bienes y plata de la Iglesia, Enfermerías y demás oficinas de esta Casa de la Santa Charidad. Año de 1736*. f. 2r.

más que la plata que tiene la lámpara se podían poner dos que tubiesen unos ángeles. Lo que oído y entendido en este cabildo todos se conformaron con el parecer de nuestro hermano mayor. Y se acordó que de la lámpara grande de plata que está en la yglesia desta casa delante del altar mayor de ella se hagan dos medianas y dos ángeles de madera dorados y estofados que las tengan colocándolas a los lados del altar mayor en el arco que divide el presbiterio del cuerpo de la yglesia fiando del celo y aplicación de nuestro hermano mayor que se hará lo más decente que pueda ser y el ahorro posible en su costo y que el que fuere se libre en nuestro hermano tesorero. Y así quedó acordado.”⁴

Por tanto, la intención era clara. Había que sustituir la lámpara principal situada delante del retablo mayor, posiblemente colgada del arco triunfal. El motivo que justificaba el cambio era estético, pues se impedía la vista del retablo mayor. La solución era labrar dos lámparas de mediano tamaño, que serían sostenidas por figuras de ángeles. Además, se argumentaba que en otras iglesias ya se habían colocado de esa forma. Es el caso de lo sucedido en la capilla de la Hermandad de la Soledad del convento Casa Grande del Carmen. Pedro Roldán recibió en el año 1697 el encargo de realizar dos ángeles que sostuvieran sendas lámparas, que vinieran a sustituir a la de gran tamaño existente ante el retablo en la capilla mayor.⁵ De ese modo, y teniendo clara la sustitución, se dio un voto de confianza al hermano mayor para que buscara la fórmula más ventajosa y decente para su realización. Curiosamente, el mayordomo de capilla de la Hermandad de la Soledad encargado de pagar a Pedro Roldán era a su vez el hermano mayor de la Hermandad de la Caridad, por lo que no puede extrañar que propusiese una reforma idéntica a la realizada en el convento carmelita.⁶

Para la ejecución del proyecto, era necesario contar con un escultor y un platero. Las nuevas lámparas se encargaron al platero Tomás Sánchez Reciente.⁷ Su trabajo consistió en hacer dos lámparas iguales de mediano tamaño, con la plata de la antigua

4. Vid. A.H.C.SE. Signat. CA-9. *Libro de Actas de Cabildos (1720-1732)*. f. 364r.-v. Cabildo de 12 de octubre de 1732, domingo.

5. Así, el retablo de la capilla, también obra de Bernardo Simón de Pineda, se vería mejor. Vid. CAÑIZARES JAPÓN, Ramón; PASTOR TORRES, Álvaro: “Nuevas obras de Pedro y Marcelino Roldán para la Capilla de la Soledad en el Convento del Carmen” en *Boletín de las Cofradías de Sevilla*. n. 576. Sevilla, 2007. pp. 111-113.

6. Fernando Manuel de Bilbao fue mayordomo de capilla de la Hermandad de la Soledad sevillana durante más de cuarenta años, coincidiendo parte de estos años con el mandato como hermano mayor de la Hermandad de la Caridad. Estas ocupaciones, así como el ser nombrado caballero veinticuatro en el año 1706, señalan el elevado poder y prestigio social que debió alcanzar. Para conocer más detalles sobre su vida y actividad en la corporación *soleana*, vid. CAÑIZARES JAPÓN, Ramón: *La Hermandad de la Soledad: devoción, nobleza e identidad en Sevilla (1549-2006)* Sevilla, 2007. pp. 161-163.

7. Tomás Sánchez Reciente era natural de Madrid y se casó en Sevilla en 1714 con Juana Bermejo. El 29 de junio de 1728 fue aprobado como maestro platero tras realizar de pieza de examen un tintero cuadrado. Nombrado platero de cámara el 16 de marzo de 1730, pues al parecer usó en presencia del rey de la “*inimitable habilidad de su buril*.” Entre sus obras se encuentran el frontal de la urna real de San Fernando en 1729, el frontal del altar eucarístico de la parroquia de San Miguel de Morón de la Frontera en el año 1747 y des-

lámpara grande. El día 12 de febrero de 1734, el platero firmó un recibo exponiendo que había recibido la antigua lámpara que pesaba ciento ochenta y nueve marcos y onza y media de plata y que de ella hizo dos lámparas que pesaban ciento cuarenta y tres marcos y media onza, explicando las condiciones y gastos practicados para ejecutarlas. Tras realizar la operación sobraron cuarenta y seis marcos y una onza de plata, cuyo valor sirvió para pagar las hechuras de la pieza al platero y unas tuercas de metal. La demasía fue de ciento doce pesos y seis reales de plata.⁸ Posteriormente se pagaron a Juan Fernández, seis piezas de hierro que se le pusieron.⁹ Sin embargo, se desconoce como serían las lámparas. Gracias al inventario fechado en julio de 1752 se sabe que las lámparas poseían unas tarjetas o cartelas decoradas con el escudo de la corporación.¹⁰ No se sabe si esas lámparas desaparecieron o no. Resulta difícil discernir si pudo ser con motivo de la ocupación napoleónica o durante el trienio liberal. Lo cierto es que durante este último período, el hospital se cerró y tras su apertura se hizo un inventario de los bienes existentes apareciendo descritas como “*dos lámparas grandes de plata sostenidas por dos ángeles de escultura*.”¹¹ Sin embargo, en un inventario fechado en el año 1831 no aparece ninguna lámpara de plata y sí otras nuevas.¹² No obstante, resulta curioso que en fotografías de los años veinte del siglo XX, los ángeles lam-

truido en 1936, la desaparecida figura de San Bruno en plata para la cartuja sevillana, el altar de la iglesia jesuítica de la Anunciación, hoy en la Colegial del Salvador y la cruz procesional de la parroquia de Santa Ana en Triana que aún se conserva. Murió en Santa Fe de Bogotá el 27 de marzo de 1776, tras ocuparse de la ceca de esa ciudad. Su hijo Eugenio Sánchez Reciente también trabajó en el mundo de la platería. Vid. CRUZ VALDOVINOS, José Manuel: *Cinco siglos de Platería Sevillana. Catálogo de la Exposición*. Madrid, 1992. p. 384. También fueron obras suyas, la plata de un misal, un tintero y un nuevo cañón para un varal del palio de la parroquia de Santa Cruz y un hisopo, un incensario y las tres coronas del grupo escultórico que preside el retablo mayor de la iglesia de Santa Ana de Triana junto a otros aderezos, vid. ILLÁN, Magdalena, VALDIVIESO, Enrique: *Noticias artísticas de platería sevillana del archivo Farfán Ramos. Siglos XVI, XVII y XVIII*. Sevilla, 2006. pp. 200-201. Recientemente se han conocido algunos aspectos de su vida, tales como su llegada a Sevilla ya siendo oficial o incluso maestro de oro y que aprendió el oficio de platero por las posibilidades que ofrecía este metal. Además se han documentado nuevas obras para su catálogo como un frontal de altar para la iglesia del Colegio de San Hermenegildo que hizo el año 1723, hoy desaparecido y una custodia de sol conservada en la parroquia de Oliva de la Frontera (Badajoz) de fines de la década de 1730, junto a diseños de retablos marmóreos, caso de los retablos de la iglesia del Sagrario de la Catedral o el de plata para la iglesia de la Anunciación ya citado, vid. SANTOS MÁRQUEZ, Antonio J.: “Los Sánchez Reciente, una familia de plateros del setecientos sevillanos” en *Estudios de Platería. San Eloy 2007*. Murcia, 2007. pp. 331-346.

8. Vid. A.H.C.SE. Leg. Tesorería, 1727-1734. Datas de 1734. s/f. Recibo fechado en 12 de febrero de 1734.

9. *Ibidem*. Recibo fechado en 9 de marzo de 1734.

10. En el inventario del año 1736 únicamente se menciona “*Ytem. las dos lámparas que tienen los dos ángeles en el altar mayor, que pesan 143 marcos y media onza de plata*”. Vid. A.H.C.SE. Inventario de 1736. f. 2r. Sin embargo, en el inventario de 1752 se añade “*Ytem. dos lámparas de plata con ynsignia de la casa en targetas, que pesan 143 marcos y media onza*”. Vid. A.H.C.SE. Inventario de julio de 1752. f. 6r.

11. Vid. A.H.C.SE. *Ynventario de los efectos, ropa y alhajas de la capilla y sacristía del Hospital de la Caridad que se practica por orden de la Junta Municipal de Beneficencia* fechado en el año 1823.

12. Véase el *Ynventario general de todos los efectos que existen en el Hospital de la Santa Caridad de esta ciudad...* fol. 2v. Fechado en primero de enero de 1831. En el se dice dentro del apartado denominado *Diferentes* se dice: “*Dos lámparas de peltre nuevas*”.

pararios portaban unas lámparas que parecen ser de plata y de época barroca con decoración fina y con las cadenas que cuelgan muy caladas.¹³ Actualmente, los ángeles portan otras lámparas más modernas.

Según se deduce, las lámparas las sujetarían dos ángeles lampareros, y para este trabajo, la hermandad acudió al escultor Pedro Duque Cornejo.¹⁴ La autoría de los mismos, siempre vinculada con la obra de su abuelo Pedro Roldán, autor de las esculturas del gran retablo mayor así como de otras obras del mismo templo, se ha llegado a conocer gracias a un recibo firmado por el escultor en julio de 1733. En el se dice expresamente

“Rezeví del señor don Pedro de Elizamendi como hermano tesorero del hospital de la santa caridad doscientos y veinte pesos... de ocho reales de plata que son los mismos en que se ajustaron dos ánxeles de cuerpo entero tallados para lampareros que haze para la yglesia de dicha santa casa y se pusieron en dies y ocho deste mes y por verdad lo firme en veinte y tres de julio de mil setecientos y treinta y tres años.

Son 220 pesos de 8...

[Rubric.] *Don Pedro Duque Cornejo y Roldán*¹⁵

Por tanto, transcurrieron nueve meses desde el momento en que se expresó la intención de realizarlos hasta la fecha de su entrega. Del mismo recibo se deduce que fueron entregados el día 23 de julio y que el artista cobró doscientos veinte pesos de ocho reales de plata por la talla de ambos.

Los ángeles lampareros de Duque Cornejo son imágenes de una bella factura. Ambas imágenes se colocaron en el arco triunfal, uno a cada lado. (LAMS. 1 y 2)¹⁶. De esa forma y sosteniendo una lámpara cada uno se evitaba la pérdida de visión del retablo que provocaba el antiguo lucernario. El ángel del lado del evangelio sostiene la lámpara con su mano izquierda, pues al estar colocado lateralmente, esa mano está más cerca del retablo y adelanta la pierna y pie izquierdos hacia el espectador dando una sensación de movimiento y vuelo más evidente. En el caso del ángel del lado de la epístola, sostiene la lámpara con la mano derecha más cercana al altar y ejecuta el mismo movimiento en el pie y pierna derechos adelantándolos. A ese movimiento hay

13. Las fotografías analizadas son de la Fototeca del Laboratorio de Arte de la Universidad de Sevilla y aparecen fechadas en los años 1923 y 1928 respectivamente.

14. Mucho se ha escrito sobre la vida y obra del escultor polifacético Pedro Duque Cornejo. Para conocer más, véase algunas de las obras que se citarán con posterioridad para encuadrar los ángeles lampareros en su obra. No obstante, existen algunas obras que son biografías de obligada lectura como TAYLOR, René: *El entallador e imaginero sevillano Pedro Duque Cornejo, (1678-1757)* Madrid, 1982; HERNÁNDEZ DÍAZ, José: *Pedro Duque Cornejo y Roldán (1678-1757)* Sevilla, 1983. Y en el terreno de la retablistica, vid. HERRE-RA GARCÍA, Francisco Javier: *El retablo sevillano en la primera mitad del siglo XVIII. Evolución y difusión del retablo de estípites*. Sevilla, 2001.

15. Cfr. A.H.C.SE. Leg. Tesorería, 1727-1734. Datos de 1733. s/f. Recibo fechado en 23 de julio de 1733.

16. Mi agradecimiento a don Jesús Lino Rodríguez Suárez por las imágenes que ilustran este trabajo.



LÁM. nº 1. Ángel lamparero. Pedro Duque Cornejo (1733) Lado de la Epístola. Iglesia de la Santa Caridad de Sevilla. Foto: Jesús Lino Rodríguez Suárez.



LÁM. nº 2. Ángel lamparero. Pedro Duque Cornejo (1733) Lado del Evangelio. Iglesia de la Santa Caridad de Sevilla. Foto: Jesús Lino Rodríguez Suárez.

que unir el empaque de las figuras y la presencia de una túnica con paños tan movidos que producen atrevidos y voluminosos pliegues. De igual forma sucede con la capa en la parte baja de la misma, en los quiebros que forma entre las piernas o en la parte del pecho donde se unen en un broche central que recuerda a una flor, confiriendo así a los ángeles una actitud muy dinámica. Los rostros son de facciones finas y delicadas hasta tal punto que le confiere un aire de feminidad, poco común, pues en la mayoría de los casos se representan con facciones masculinas. No es este el caso, pues además los cabellos están poco tratados, siguiendo el estilo del artista, y están más cerca de la estética femenina que de la masculina. La cabeza se remata con una especie de diadema que presenta una cartela ovalada y dorada. (LÁM. 3). Cada uno de los ángeles calza unas grebas de gusto romano, como guerreros celestes, no coincidentes con la vestimenta propia de la época del artista. En sus aberturas dejan ver los pies perfectamente trabajados.

Cada uno tiene un pañuelo en su mano derecha e izquierda respectivamente. Y si tanto Bernardo Simón de Pineda como Roldán y Valdés Leal buscaron el efectismo teatral del retablo, de igual forma Duque Cornejo incluye como nuevos espectadores



LÁM. nº 3. Ángel lamparero (det.) Lado de la Epístola. Iglesia de la Santa Caridad de Sevilla. Foto: Jesús Lino Rodríguez Suárez.

a estos ángeles lampareros. Éstos se lamentan y lloran la muerte de Cristo formando parte de la escena principal del retablo mayor. Posiblemente, siendo consciente de la intención manifiesta que su abuelo imprimió a la trágica escena provocando conmovir al espectador, así como la idea de Simón de Pineda creando un retablo-escenario donde magistralmente se pusieron en práctica los elementos propios del teatro, el artista quiso dejar su impronta insertando a estos dos ángeles que cumplen la función de sostener esas lámparas, pero que a su vez, llorando forman parte de la triste escena. Hasta tal punto se consigue que los ángeles se encuentren inmersos en el acontecimiento que están situados en la misma línea y a la misma altura de la escena, mientras la mayoría de los ángeles lampareros se sitúan a mayor altura. Su colocación en ese lugar concreto hace la escena más estética, dramática y teatral. Consigue Duque Cornejo crear dos elementos o personajes de la tramoya que participan directamente en la escena visual y estilísticamente muy relacionados con la obra que su abuelo había realizado sesenta años antes. Aún habiendo transcurrido esos años, y habiendo evolucionado el estilo, ambos ángeles forman parte de la escena sin desentonar y relacionándose directamente con los personajes de la escena principal¹⁷. (LÁM. 4). Esta circunstancia sirve para corroborar, tal como afirman los especialistas en su obra, que la plástica de Duque Cornejo está directamente emparentada con la de su abuelo, entendiéndola como una evaluación de las fórmulas y esquemas propios. Ese trato dinámico de la composición, los volúmenes, los pliegues y paños de velos efectistas tan pro-

17. Posiblemente, y por esos motivos se haya relacionado estos ángeles con la producción de Pedro Roldán.



LÁM. nº 4. Retablo mayor y ángeles lampareros de la Iglesia de la Santa Caridad de Sevilla (det.) Foto: Jesús Lino Rodríguez Suárez.

pios de Roldán se suman a la delicadeza expresiva y al preciosismo tan propio de Duque Cornejo.¹⁸ Por ello, el parecido que imprime Duque a esta obra ha permitido que estos ángeles se hayan atribuido a Pedro Roldán.¹⁹

Entre los vínculos del escultor Duque Cornejo con la Hermandad de la Santa Caridad, estuvo sin lugar a dudas, las relaciones que la corporación mantuvo con su abuelo Pedro Roldán y miembros de su taller. Además, el mismo Duque Cornejo arrendó a la institución un molino de harina de pan, tal como se recoge en el poder para testar de Isabel de Arteaga, viuda de Duque Cornejo.²⁰ Tras la consulta de los fondos documentales de la hermandad, se constató el pago de una limosna en uno de los libros contables por parte de *don Pedro de Urrutia y don Pedro Cornejo*. Ascendía a doscientos dieciséis reales, cantidad abonada de forma conjunta por ambos como limosna de entrada en octubre de 1733. Por tanto, el artista entró a formar parte de la

18. Vid. HERRERA GARCÍA, F. J.: *Op. cit.* p. 367.

19. Vid. SERRERA, J. M.; VALDIVIESO, E.: *Op. cit.* p. 54; MORALES, Alfredo J.: “El más suntuoso sepulcro. Notas sobre el retablo mayor de la Santa Caridad de Sevilla” en *Retablo mayor de la Santa Caridad de Sevilla*. Madrid, 2007. p. 54. Y recientemente PAREJA LÓPEZ, Enrique F. (coord.): *Pedro Roldán*. Sevilla, 2008. t. II. pp. 154-155.

20. Este dato se conoce gracias a la transcripción del testamento por VALVERDE MADRID, José: *Ensayo socio-histórico de retablistas cordobeses del siglo XVIII*. Córdoba, 1974. p. 83. Cit. en HERRERA GARCÍA, F. J.: *Op. cit.* p. 374. Este último autor expuso que también poseía una hacienda en la localidad de Valencina de la Concepción (Sevilla). Concretamente, y según las fuentes documentales de la hermandad se ha podido contrastar esta información. En las cuentas del año 1736 y en las de años sucesivos aparece recogido el arrendamiento de un molino a “*don Pedro Cornejo*”, cfr. A.H.C.SE. Signat. TES 13. *Libro de cargo y data*. (1733-1737). Año 1736. s/p. Se trataba del molino de Benarosa junto al cauce del río Guadaíra en la localidad de Alcalá de Guadaíra (Sevilla) existente en la actualidad.

corporación en octubre del año citado, es decir, tres meses después de concluir los ángeles lampararios.²¹ Además, debió ser crucial el encargo a Cornejo de los ángeles por parte del hermano mayor, puesto que él mismo ya había tratado con anterioridad la realización de otros ángeles con el abuelo del artista. Por tanto, y aunque se ha pensado que éstos debían ser copias de los ángeles de la Caridad,²² a partir de ahora habría que pensar que los ángeles de la capilla del convento carmelita sirvieron de inspiración al nieto de Roldán para hacer los de la iglesia del Hospital de la Caridad.

El hecho de que Duque Cornejo estuviese realizando estos ángeles por estas fechas pone en evidencia algunos aspectos o matices en su trayectoria vital y artística que complementan y amplían lo conocido. Cuando a Duque Cornejo se le encarga este trabajo, la corte real se encontraba en Sevilla desde el año 1729. Durante la estancia de la corte en Sevilla fue nombrado estatuario de cámara de la reina Isabel de Farnesio,²³ y es en el transcurso de la realización de los ángeles, concretamente la primavera del año 1733 cuando los reyes y su séquito partieron para la capital madrileña. Según Ceán y otros autores que siguen a éste, se afirmaba que Duque Cornejo siguió los pasos de los monarcas con la intención de verse favorecido con el título de escultor real,²⁴ hecho que no debió suceder según lo expuesto, pues en julio de 1733 aún se encuentra en Sevilla,²⁵ y posteriormente, en agosto de 1734 ya estaba ocupado en las esculturas de la capilla de San Leandro de la catedral.²⁶

Comparando la producción escultórica de Duque Cornejo y más concretamente aquellas esculturas o retablos donde aparecen ángeles se puede afirmar que hay rasgos comunes a la hora de ejecutarlas.

Las primeras obras documentadas del artista son las esculturas que realizó para un retablo concertado con el escultor Juan del Castillo para la Hermandad de la Soledad de la localidad de Marchena (Sevilla).²⁷ En el contrato de ejecución firmado en enero

21. Cfr. A.H.C.SE. Signat. TES 12. *Libro de cargo y data. (1733-1737)*. Año 1733. p. 47. De esa forma se debía seguir la tradición de que los grandes artistas que habían participado en la decoración del templo habían formado parte de la institución, caso de Simón de Pineda o del mismo Murillo.

22. Estas afirmaciones se han planteado basándose en la información conocida. Vid. CAÑIZARES JAPÓN, R.; PASTOR TORRES, A.: Art. cit.; vid. CAÑIZARES JAPÓN, R.: *Op. cit.* p. 186; PAREJA LÓPEZ, E.: (coord.): *Op. cit.* t. II. pp. 154-155; 336.

23. Vid. CEÁN BERMÚDEZ, J. A.: *Op. cit.* t. II. p. 23. Para conocer más sobre el período del lustro real, véase LEÓN, Aurora: *Iconografía y fiesta durante el lustro real: 1729-1733*. Sevilla, 1990; MORALES MARTÍNEZ, Alfredo J.: "Sevilla es Corte. Notas sobre el Lustró Real." *Catálogo de la Exposición: el Real Sitio de la Granja de San Ildefonso. Retrato y Escena del Rey*. Madrid, 2000. pp. 172-181.

24. *Ibidem*.

25. Además, en octubre de 1733 entró a formar parte de la Hermandad de la Caridad.

26. Vid. HERRERA GARCÍA, F. J.: *Op. cit.* p. 371. No obstante, no se sabe si Duque Cornejo intentó obtener el título con posterioridad, pues Ceán afirmaba que no había podido obtenerlo tras trabajar varias obras, pues murió el rey. *Ibidem*.

27. Para conocer los detalles de construcción de este retablo, vid. ARENILLAS, Juan Antonio: "Juan del Castillo, un escultor del siglo XVIII en Marchena" en *Atrio. Revista de Historia del Arte*. n. 1. Sevilla, 1989. pp. 81-84.

de 1699 se especificaba que las imágenes del retablo las haría Duque Cornejo. Por tanto, éste realizó el trono de ángeles sobre el que descansa la imagen titular, el ático con la escena del Descendimiento que se redujo considerablemente tras el primer proyecto, los tenantes que sostienen las columnas salomónicas y los ángeles situados en los intercolumnios. Éstos fueron resueltos de forma parecida a los que después hizo para el retablo del colegio de San Telmo. El tratamiento de los pliegues de la túnica y el manto muy barrocos y movidos, la posición de la figura adelantando una pierna y flexionando la otra, la finura de los dedos y las manos, el aire de feminidad que confiere a la cabellera y al suave rostro de la imagen son constantes que repetirá en las distintas figuras angélicas posteriormente. Además, en el mismo contrato Juan del Castillo se obligaba a hacer "...una frontaleza marco de frontal, seis candeleros, dos atriles y dos ángeles lampareros..."²⁸. En la capilla de la Soledad aún se conservan dos ángeles lampareros. Sabiendo que Castillo había encargado a Duque Cornejo las imágenes del retablo, observando sus características, éstos también podrían incluirse en su producción.

Otros ángeles documentados como obras del mismo artista son los ángeles pasionarios ubicados en el retablo del Santo Cristo de la capilla del Colegio de San Telmo. Son ángeles realizados con anterioridad a los de la Caridad y ya se aprecia un trato somero en la cabellera, las facciones finas y menudas de marcada fisonomía femenina, la suave tristeza de la expresión y los pliegues amplios de las vestiduras.²⁹ Aunque la posición difiere de los ángeles lampareros, también la capa se sostiene por encima del pecho con un broche en forma de flor y las grebas son tratadas de igual manera. Del mismo Duque son todas las imágenes de los grandes órganos de la catedral de Sevilla, incluidos los ángeles que coronan el remate de la caja. Toda la ornamentación y escultura corrió a cargo del artista, cobrando en julio de 1731 por el trabajo de dieciocho ángeles vestidos de tres varas y media por novecientos reales cada uno y cuatro ángeles de dos varas que portan unos escudos cuyo coste ascendió a cuatrocientos cincuenta reales cada uno.³⁰ A pesar de la altura en que se encuentran, de no estar policromados y de la posición que tienen que adoptar para acomodarse a la caja del instrumento, son los que tienen más parecido con los ángeles lampareros del templo de la Caridad hispalense.

También se ha señalado a Duque Cornejo como artífice de los ángeles lampareros del presbiterio de la iglesia de San Luis de los Franceses en Sevilla, aunque parece que el del lado del evangelio, procede de su mano, vinculándose el otro a un colaborador.³¹

28. *Ibidem.* p. 84.

29. Vid. HERRERA GARCÍA, F. J.: *Op. cit.* p. 420; JOS LÓPEZ, Mercedes: *La Capilla de San Telmo*. Sevilla, 1986. pp. 61-62, 102.

30. Vid. GARCÍA HERNÁNDEZ, José Antonio: "Notas sobre la decoración de los órganos y tribunas del coro de la catedral de Sevilla" en *Atrio. Revista de arte*. n. 3. Sevilla, 1991. pp. 113-122.

31. Esta afirmación fue manifestada por González de León, y corroborada por De la Banda al observar diferencias entre ambos y ser el del lado del evangelio más airoso que el otro. Vid. BANDA Y VARGAS, Antonio de la: *La iglesia sevillana de San Luis de los franceses*. Sevilla, 1977. p. 44.

Se vuelven a reafirmar las semejanzas entre estos ángeles y los de la Caridad, aportándose en este caso una gran nube adornada con cabezas de ángeles confiriéndose un mayor dinamismo y movimiento a la figura principal.

El mismo año que concluyó los ángeles de la Caridad realizó las trazas del retablo mayor de la iglesia parroquial de Umbrete (Sevilla), empresa artística cuyos gastos corrieron a cargo del arzobispo Salcedo.³² A pesar de ser ejecutado materialmente por Felipe Fernández del Castillo, en las esculturas de bulto redondo del retablo se aprecia la mano de Duque y de sus colaboradores.³³ Así sucede con la imagen del arcángel san Gabriel que aparece en el retablo mayor en uno de sus intercolumnios con elementos comunes a los ángeles de la Caridad y también con los ángeles lampareros de la iglesia en el tratamiento de los paños y las alas, así como en el rostro y los cabellos dotándolos de ese aire de feminidad que el artista imprimía a las figuras angélicas.

De igual modo, son evidentes las relaciones de estos ángeles con los que descansan en el frontón triangular del retablo de la Virgen de la Antigua de la catedral hispalense. Dada su situación y postura las evidencias se acentúan en el tratamiento de sus rostros y los cabellos.³⁴ También son obras de Duque Cornejo las esculturas del retablo mayor del convento de San Leandro,³⁵ apreciándose semejanzas en los ángeles lampareros con los de la institución caritativa. Así ocurre también con las esculturas del retablo mayor del antiguo convento de San Pablo,³⁶ observándose paralelismos con los ángeles lampareros del mismo.

Después de trasladarse a Córdoba para materializar la sillería de coro de la catedral, ejecutó numerosos retablos y esculturas. Incluso después de transcurrida más de dos décadas se observan semejanzas en unos ángeles realizados para la capilla de los mártires ubicada en la iglesia de San Pedro de la capital cordobesa.³⁷

Como se ha apuntado, un aspecto muy importante de las figuras realizadas para la Caridad se refiere a su dorado y policromado. La mayor parte de los colores y tonalidades empleadas son rojizas, verdes y doradas, buscando la conjunción y armonía con los colores predominantes del retablo mayor. Para este trabajo se contó con el pin-

32. Vid. HERRERA GARCÍA, F. J.: *Op. cit.* p. 408.

33. Cfr. RODA PEÑA, José: "A propósito de los crucificados de Pedro Duque Cornejo: dos nuevas versiones en Umbrete y Chucena" en *Laboratorio de Arte*. n. 19. Sevilla, 2006. pp. 218-219.

34. Según la escritura, Duque realizó las trazas siguiendo las del anterior, así como las esculturas, vid. HERRERA GARCÍA, F. J.: *Op. cit.* p. 411. Estos ángeles tienen un claro paralelismo, tanto en la postura como el rostro femenino, con los lampareros del convento capuchino de la Divina Pastora de Sevilla.

35. Vid. HERRERA GARCÍA, F. J.: *Op. cit.* p. 419. El retablo se fecha entre los años 1745 y 1748.

36. *Ibidem.* pp. 416-417.

37. Cfr. RAYA RAYA, Ángeles: "Los Ángeles de la Capilla de los Mártires de la Parroquia de San Pedro, Obras documentadas de Pedro Duque Cornejo" en *Boletín de la Real Academia de Córdoba*. n. 100. Córdoba, 1979. pp. 365-368.

tor y dorador Francisco Ignacio Pérez.³⁸ Se sabe de su tarea pues presentó la cuenta de lo gastado en oro, colores y materiales necesarios y jornales para dorar los ángeles, lo que nos sirve para analizar su proceso. La cantidad cobrada por el trabajo no se puede precisar, pues al pago del dorado y estofado de los ángeles unió otros trabajos pictóricos como pintar la loza del púlpito y los rótulos de las camas de las cuatro enfermerías del hospital cobrando por todo ello dos mil ciento setenta y siete reales.³⁹ Según el recibo, comenzó a policromarlos el día 23 de julio, día en el que Duque Cornejo entregó los ángeles concluidos y se le expidió su recibo de cobro. El trabajo de dorado y estofado se concluyó a principios de septiembre de 1733, entregando el recibo el día 27 de ese mes y año.⁴⁰ Según un pago recogido en un diario de gastos, los ángeles se colocaron tras dorarlos y estofarlos el día 9 de septiembre,⁴¹ aunque las lámparas aún no se habían concluido. Consigue con su trabajo, un estofado del ropaje bastante mate, en contraste con la encarnación brillante de las partes del cuerpo sobre todo en el rostro, tomando aspecto de porcelana, lo que unido a la finura de las facciones contribuye a dar a estas imágenes un cierto aspecto rococó.⁴²

Con esta tarea de dorado y policromado concluyó la renovación emprendida en 1732 que supuso enriquecer el patrimonio histórico de la iglesia de la Santa Caridad con las extraordinarias esculturas de Pedro Duque Cornejo que se integran perfectamente en el programa iconográfico que años antes había diseñado Miguel Mañara.

38. Se trata de un pintor del que se tienen pocas noticias. Francisco Ignacio Pérez de Pineda y Romero era el mayor de cinco hermanos. Hijo del pintor Francisco Pérez de Pineda y Leonarda Jacinta Romero. Nació en Sevilla en 1686 y aprendió las técnicas pictóricas con su padre, completándolas con Lucas Valdés. En marzo de 1716 era vecino de la collación de San Lorenzo, pues actuó como fiador en un arrendamiento. Vid. QUILES GARCÍA, Fernando: *Noticias de Pintura (1700-1720)* Sevilla, 1990. pp. 187-188, 254-255. No obstante, y aunque Ceán Bermúdez indicó que murió en el año 1732 y que cultivó la poesía con poco acierto, no debe tratarse del mismo personaje, pues según se verá, en esa fecha estaba activo. Vid. CEÁN BERMÚDEZ, J. A.: *Op. cit.* t. IV. p. 80. Posiblemente se trate de otro pintor con igual nombre y apellido que cita QUILES F.: *Op. cit.* p. 187.39.

39. En fotografías de mediados del siglo XX se pueden apreciar esos rótulos situados encima de las camas de los enfermos del hospital.

40. Cfr. A.H.C.SE. Signat. TES 12. *Libro de cargo y data. (1733-1737)* Año 1733. pp. 69-70. Idem. Leg. Tesorería (1727-1734). Datas de 1733. s/f. Recibo fechado en 27 de septiembre de 1733. El recibo especifica el pago de los jornales invertidos semanalmente en las citadas tareas. Además se añade el costo del oro que ascendió a 477 reales y los colores y demás materiales que supusieron 169 reales. Se especifica que el maestro cobró treinta y ocho días de trabajo a siete reales y medio lo que suponen un total de doscientos ochenta y cinco reales por su trabajo.

41. Cfr. A.H.C.SE. Leg. Tesorería. 1727-1734. Datas 1733. s/f.

42. Vid. HERRERA GARCÍA, F. J.: *Op. cit.* p. 420.