

# UN NUEVO GRABADO Y ÚLTIMAS OBRAS DOCUMENTADAS EN SEVILLA DE PEDRO DUQUE CORNEJO

POR FRANCISCO J. HERRERA GARCÍA

La trayectoria profesional de Pedro Duque Cornejo sobresale por su principal dedicación a la escultura, actividad que hoy sabemos compartió con otras especialidades artísticas, tales fueron, el grabado, la pintura, traza de retablos y piezas de platería, arquitectura efímera, etc. Este carácter polifacético ha permitido valorar su capacidad creativa, de suerte que es admitido en la actualidad, como una de las cimas del barroco andaluz<sup>1</sup>. Destaca, a la hora de enjuiciar su labor, el dominio del dibujo, aplicado a la escultura, trazas de retablos y otras piezas litúrgicas, dedicación que permite catalogar a Duque, dentro de una concepción netamente moderna del hecho artístico, centrada en lo proyectual y alejada de lo artesanal y mecánico. Pero, unido a estas consideraciones, la parcela escultórica es la que llena el quehacer del nieto de Roldán. En ella se encuentra y desenvuelve a sus anchas, llegando a demostrar verdadera pasión e identificación con los procesos escultóricos. Muchas de sus producciones ofrecen, en magistral expresión de Hernández Díaz, una visión de *esculto-pintura, en cuanto sus conceptos son de gran escultor y la morfología de pintor, con toda la garra y al par la poesía y musicalidad que ello comporta*<sup>2</sup>. Conviene recordar que, a pesar del predominio de la escultura en madera, no faltan en su catálogo testimonios de otras técnicas escultóricas, es el caso del modelado en barro, utilizado como procedimiento previo a la ejecución de algunas esculturas, y la estatuaria en materiales duros

---

1. Ceán cita, entre las pinturas, una serie dedicada a San Bruno para la Cartuja de Sta. María de las Cuevas y la pintura mural de la bóveda de la escalera del monasterio de San Jerónimo. CEÁN BERMÚDEZ, Juan A: *Diccionario...* vol. II, Madrid, 1800, pág. 24. En la capilla sacramental de la iglesia de Sta. Catalina ejecutó para la bóveda, entre 1732 y 1733, distintas pinturas de formato oval. SANCHO CORBACHO, Antonio: *Arquitectura barroca sevillana del siglo XVIII*, Sevilla, 1952 (reed. en 1984), pág. 126. MORALES, Alfredo J: "La capilla sacramental de Santa Catalina. Un espacio del barroco sevillano", en *Capilla Sacramental de la iglesia de Santa Catalina*, Madrid, 1997, págs. 26-27.

2. HERNÁNDEZ DÍAZ, José: *Pedro Duque Cornejo*, Sevilla, 1983, pág. 25.

como el mármol y la piedra. Sin embargo, será en la talla de la madera, donde demostró lo mejor de su genio, para dar así cumplida satisfacción a los gustos de la clientela.

No debe extrañar que todas cuantas intervenciones registra en proyectos retablisticos respondan, sobre todo, al interés derivado de la ejecución de las preceptivas esculturas y relieves. La mayoría de las veces Duque se limita a facilitar trazas, llevadas a la práctica por otros artífices, arquitectos de retablos, mientras su función estuvo centrada en la confección del programa escultórico<sup>3</sup>. Las Angustias y la Cartuja de Granada, El Paular, San Luis de Sevilla y la sillería de la Seo cordobesa constituyen, quizás, los mejores programas escultóricos debidos al genial artista. En la larguísima lista de esculturas de bulto y relieves que componen su catálogo, salta a la vista, en ocasiones, la intervención del taller, un taller todavía mal conocido pero que, es fácil intuir, debió agrupar a numerosos artífices entre aprendices, oficiales y maestros formados en el mismo, que continúan trabajando a las órdenes de Duque. Es comprensible, por tanto, que ese catálogo continuamente se vea engrosado con nuevas atribuciones y obras documentadas, ofreciendo buena prueba del intenso ritmo de trabajo que mantuvo a lo largo de cinco décadas.

Antes de pasar al análisis del conjunto escultórico incorporado al retablo mayor del convento sevillano de San Leandro, vamos a referirnos a un grabado, nueva contribución a la faceta de grabador, antes referida, técnica que desarrolla al servicio de las prensas sevillanas de principios del XVIII, y práctica frecuente en el taller de los Roldán durante el XVII, en cuyo seno debió Duque familiarizarse y descubrir los secretos de la apertura de planchas de cobre, metal del que sabemos estaba bien provisto su taller<sup>4</sup>. No hace mucho, en estas mismas páginas, fue dado a conocer un aguafuerte, de regular calidad artística, en el que figuraba una representación de la Santa mercedaria María “del Subsidio”<sup>5</sup>. En esta ocasión se trata de un asunto heráldico, un escudo nobiliario, grabado al aguafuerte, inserto en las páginas de un

3. Ocurre de esta manera en el retablo mayor de Umbrete, retablos de la iglesia de San Luis, San Leandro y Virgen de la Antigua (Catedral), todos de Sevilla o en el de San Andrés de Córdoba.

4. Existe noticia de un Santo Domingo de Silos adorado por Sto. Domingo de Guzmán y otras figuras, según informa Ceán. CEÁN BERMÚDEZ, Juan A.: op. cit, pág. 24. En la *Exposición de grabados de autores españoles*, celebrada en Barcelona en 1880, figuraba una estampa que representaba a Sta. María de Cervellón, abierta por Duque. Debe tratarse de la estampa reseñada a continuación pues, Stª María del Subsidio, es mejor conocida con Sta. María de Cervellón o del Socorro. SALAZAR FERNÁNDEZ, Rosa Mª: “Un grabado de Santa María del Subsidio: primera obra firmada de Pedro Duque Cornejo”, en *Laboratorio de Arte*, nº 9, Sevilla, 1996 págs. 359-364. En el testamento del progenitor, José Duque Cornejo, otorgado el 21 de Junio de 1709, consta: *Yt. declaro que el dicho Pedro Duque Cornejo, nuestro hijo, con su yndustria y trabajo, a adquirido mucha Herramienta y cobre para abrir de buril, todo lo qual es suyo propio...* CARO QUESADA, Mª Salud: *Noticias de escultura (1700-1720)*, vol. III de las “Fuentes para la historia del arte andaluz”, Sevilla, 1992, pág. 83. En relación con el grabado hay que destacar igualmente, el desarrollo de dibujos, luego abiertos en cobre por otros artífices. Ese es el caso de la estampa que representa el famoso cuadro del clérigo Roelas, “La Liberación de San Pedro” (parroquia homónima), grabado en 1731 por Juan Bernabé Palomino. CARRETE PARRONDO, Juan; VEGA, Jesusa y SOLACHE, Gloria: *Catálogo de la colección de estampas de la Fundación Focus*, Sevilla, 1996, págs. 59-60.

5. SALAZAR FERNÁNDEZ, Rosa Mª: op. cit. págs. 359-364.

folleto cuyo texto, en latín, contiene una serie de conclusiones teológicas, impresas en la *Oficina typographica* de Juan de La Puerta, en 1703, el mismo establecimiento donde fue dada a la stampa la imagen de la mencionada mercedaria<sup>6</sup>. El escudo aparece en la cara vuelta de una de las hojas, en cuarto y sin paginar, del folleto y figura inscrito en una orla tipográfica. Muestra, en el cuerpo, dos lobos andantes superpuestos, bordura con ocho sutueres, otras tantas veneras y dieciséis eses (“S”), intercaladas entre las anteriores. Sin duda, los dos últimos motivos hacen alusión a la condición de caballero santiaguista del titular de las armas. El timbre lo compone un yelmo que exhibe, por cimera, un penacho de plumas sobre el casco y aremolinados ramilletes de acanto, expandidos hacia los lados. El anterior está complementado por típicas formas decorativas de herencia manierista: “ces” correas, de extremos enrollados, en combinación con hojas y sendas cintas enroscadas en las anteriores, que descienden onduladas, para finalizar en borlones. Corresponde a una de las ramas de la familia “Cárdenas”, a uno de cuyos vástagos, Don Antonio de Cárdenas y Guzmán, fue dedicado el contenido del impreso<sup>7</sup>.

El nombre de Duque figura inserto en el ángulo inferior izquierdo y está compuesto por los siguientes caracteres: “D P. dvq. R<sup>o</sup>”, que pueden ser interpretados como “Don Pedro Duque Roldán”. En esta ocasión omite el segundo de los apellidos, Cornejo, incorporando el célebre apellido de su familia materna, es decir, Roldán. Estas variaciones fueron habituales, según testimonia la documentación. En más de una ocasión aparece nominado como Pedro Duque Roldán<sup>8</sup>, pero de notorio interés es el tratamiento inicial, que dice mucho de la autoconsideración que pronto se otorga el artista, fruto de sus incesantes éxitos profesionales, a los que hay que sumar su condición hidalga<sup>9</sup>. Una última observación, respecto a la firma, es la coincidencia, tanto de la grafía como de las abreviaturas, con la contenida en el expresado grabado de Sta. María “del Subsidio”, fechado en 1702.

La pareja de lobos del cuerpo, advierte cierta incapacidad para la expresión natural del movimiento, a lo que hay que sumar el intento, también poco afortunado, de plasmar volúmenes y contrastes lumínicos mediante juegos lineales. Mayor habilidad y seguridad en el manejo del buril registra el timbre, cuyo copete plumífero, acantos, motivos

6. El folleto figura inserto en un volumen de “varios” de la “Biblioteca General Universitaria” (sign. 113/65). El índice que incorpora lo cita como *Conclus. Theológicas en Capítulos de Religs.* Debieron ser impresas después de un Capítulo Provincial celebrado por los Franciscanos Terciarios en 1703.

7. Véase GARCÍA CARRAFFA, Alberto y Arturo: *Diccionario heráldico y genealógico de apellidos españoles y americanos*, Salamanca, 1934, t. XXIII, pág. 167. ARGOTE DE MOLINA, Gonzalo: *Nobleza de Andalucía*, Jaén, ed. de 1957, pág. 568.

Consta en la dedicatoria: ... D. D. ANTONIO / DE CARDENAS ET GUZMAN / SENATUS CORDVBENSIS EXPERTISSI- / -MO SENATORI, MODERATISSIMOQVE / RECTORI, DOMINO PAGORVM DEL VILLAR VIEJO, YLA / VEGA, FON-//- REAL, CANSINOS, TORRE ALBAON & PRADO CASTELLANO, / PRAESIDIQUE ARCIS DE MONTORO & NOSTRAE HUIUS, IMOSUAE PROVINCIAE PATRONO VIGILANTISSIMO.

8. HERNÁNDEZ DÍAZ, José: op. cit. pág. 11.

9. SANCHO CORBACHO, Heliodoro: *El escultor Pedro Roldán y sus discípulos*, Sevilla, 1950, págs. 68-98.

correosos, etc. denotan mayor soltura y la recreación del artista a la hora de practicar las incisiones, resultando incluso una notoria impresión de agitación nerviosa. En cualquier caso, es pronto para proceder a una valoración más concluyente de la actividad de Duque en el campo de la estampa. Lo poco hasta ahora conocido resulta insuficiente y, en realidad, no dice mucho de sus dotes como grabador. Confiamos en que las mejores muestras de esta interesante faceta aguarden su descubrimiento.

Pasamos seguidamente a la vertiente artística en la que sí fue capaz de escalar las más elevadas cumbres: la escultura. Hemos podido constatar documentalmente la obligación de Duque Cornejo, para ejecutar una serie de esculturas destinadas al retablo mayor de San Leandro, compromiso que se hizo efectivo el 5 de Septiembre de 1747, cuando el artista se compromete con un intermediario de la comunidad, el presbítero y cura del Hospital del Cardenal, Manuel Antonio del Saz, a entregar dos esculturas de tamaño natural, correspondientes a Sta. Teresa de Jesús y Sta. Bárbara, junto a *...un pazo del Sr. San Agustín, el positus in medio, que se a de componer de Señor San Agustín de estatua mayor que el natural, una nube, y seis Ángeles que mantengan los bancos de dho. retablo y dos Querubines de media vara...*<sup>10</sup> Todo ello importó 3.750 reales de vellón, quedando establecido el plazo final para su entrega, el 2 de Febrero de 1748. Sin embargo, los trabajos debieron transcurrir con tal celeridad, que el escultor otorgó carta de pago y cancelación definitiva del compromiso, pocos días antes de la citada fecha, el 23 de Enero de 1748<sup>11</sup>.

Estos años coinciden con los del ensamblaje del retablo, que sabemos fue patrocinado por Dña. Teresa de Anguiano y Cárdenas quien, después de enviudar, ingresó en la clausura en 1745, año a partir del cual transcurre la obra del retablo, finalizado en 1748, aunque es posible que no quedara del todo concluido hasta 1752, cuando fue estrenada la iglesia después de una importante remodelación<sup>12</sup>. Carecemos de datos sobre el ensamblaje del retablo pero no dudamos que estamos ante una obra trazada, o al menos influenciada, por Duque Cornejo, luego puesta en práctica por alguno de sus discípulos, probablemente Felipe Fernández del Castillo. El empleo de columnas abalaustradas (primer cuerpo) y otras con tercio central salomónico (ático), los fragmentos de cornisas avolutadas y ascendentes, en forma de alas, del remate, las repisas bulboides para esculturas, la talla que combina hoja de cardo con motivos

10. Los plazos de entrega quedaron establecidos de la siguiente forma: el conjunto de San Agustín, Cristo y la Virgen, para el día 8 de Diciembre y el resto el dos de Febrero del siguiente año. Duque recibe como anticipo, mil reales de vellón. ARCHIVO HISTÓRICO PROVINCIAL DE SEVILLA (A.H.P.S.), Secc. Protocolos Notariales, leg. n° 1.358, fol. 277. Documento citado en HERRERA GARCÍA, Francisco J: *El retablo sevillano en la primera mitad del siglo XVIII: evolución y difusión del retablo de estípites* (en prensa).

11. A.H.P.S. Secc. Protocolos Notariales, leg. n° 1.359, fol. 26.

12. Los datos sobre el patrocinio y cronología del retablo proceden de LLORDÉN, *El convento de San Leandro de Sevilla*, Málaga, 1973, citados por VALDIVIESO, Enrique y MORALES, Alfredo: *Sevilla oculta. Monasterios y conventos de clausura*, Sevilla, 1980, págs. 43-44. Matute nos informa del estreno de la iglesia, después de las obras que necesitaba, el 14 de Junio de 1752. MATUTE Y GAVIRIA, Justino: *Anales eclesiásticos y seculares de la M.N y M. L. Ciudad de Sevilla*, vol. II, Sevilla, 1887, págs. 105-106.

correosos, etc. constituyen un repertorio de elementos próximos a la gramática acostumbrada en las producciones retablisticas de Duque<sup>13</sup>, pero sin llegar a las cotas alcanzadas en San Luis de los Franceses o en la parroquia de Umbrete. La acusada verticalidad del testero condiciona la distribución del retablo en dos cuerpos y remate, a lo que debemos sumar su excesiva compartimentación que responde, sin duda, a la determinación de las monjas de incorporar al mismo, los relieves cuadrangulares y rectangulares, procedentes del anterior retablo (c. 1583), debidos al escultor Jerónimo Hernández y encajados en las calles laterales del segundo cuerpo y remate.

Estamos, probablemente, ante las últimas obras ejecutadas por Duque en Sevilla. Tal como indicamos, el 5 de Septiembre de 1747 fue otorgado el compromiso. En estos momentos se resuelve a su favor el concurso convocado para la ejecución del coro de la Mezquita-Catedral cordobesa, cuyo contrato lleva fecha de 31 de Octubre del mismo año<sup>14</sup>. Así pues, la talla de las esculturas de San Leandro, tiene lugar cuando el escultor tiene la mente totalmente abstraída por el magno proyecto que le lleva a Córdoba. Entre Octubre de 1747 y los primeros meses de 1748 Duque debió organizar la mudanza de su hogar y taller, efectuando distintas idas y venidas entre ambas ciudades. Al firmar la cancelación del compromiso con las agustinas sevillanas, el 23 de Enero de 1748, lo hace de su puño y letra, demostrando así su presencia en Sevilla, quizás por última vez. Todo ello viene a explicar la celeridad con la que transcurren los trabajos de las obras que nos ocupan, según advertimos, finalizadas antes del plazo inicialmente convenido, al igual que la participación del taller que denotan las esculturas, sobre todo las del remate.

La "grafía" del nieto de Roldán está presente en estas obras. Sin embargo, no llegan a los niveles de expresividad e intensidad plástica que alcanza en otras producciones como las destinadas al Paular, Angustias y Cartuja de Granada, Jesuitas de Sevilla, etc. La valentía, el carácter pictórico y claroscuro de la talla, el enérgico dinamismo que caracteriza a sus mejores obras, brilla aquí por su ausencia. Las de San Leandro son esculturas pausadas, serenas, carentes de artificio, pero de ejecución digna. La Santa de Ávila sigue las habituales pautas iconográficas: hábito oscuro, manto blanco, velo, el libro en la mano izquierda y la pluma en la derecha y, en esta ocasión, luce el birrete doctoral. No está ausente cierta sensación de pesadez. El habitual contraposto empleado por Duque no es tan acusado como en otras ocasiones, destacando asimismo el juego de tensiones: mientras ambas manos y la pierna izquierda generan fuerzas en esta dirección, el rostro, elevado y direccionado al lado contrario, junto a la caída del manto en diagonal, tienden a un equilibrio general. El manto se arremolina entorno a los brazos, como es característico del autor y a la altura de la cintura registra pliegues de cierta profundidad, constituyendo uno de los elementos dinamizadores de la obra. Duque abandona así los modelos más estáticos de la escultura del XVII en los que, por lo general, el manto caía por los lados sin más complicación. El rostro

---

13. HERRERA GARCÍA, Francisco J: op. cit.

14. MARTÍN RIBES, José: *Sillería del coro de la Catedral de Córdoba*, Córdoba, 1981, págs. 50-52.

acusa la delicadeza que vemos en otras obras de su factura y acierta a transmitir el arrebato místico que embarga a la reformadora del Carmelo. No será la única vez que aplique el esquema analizado, a la hora de representar a Sta. Teresa. Pocos años después, en 1752, vuelve a versionarla en una escultura de bulto localizada a la derecha del remate del trono episcopal de la sillería cordobesa. La relación con el ejemplo de Sevilla salta a la vista, si bien la de Córdoba muestra un manto con menos caída. Citamos también otra escultura de la misma advocación, en este caso de pequeño formato y producto del taller, existente en la iglesia parroquial de San Francisco de Asís de Sta. Cruz de La Palma (Canarias), coincidente con el modelo de San Leandro, especialmente en la solución aplicada al manto y, probablemente, de cronología anterior a las citadas <sup>15</sup>.

La Sta. Barbara, ubicada en la calle izquierda del retablo, observa parecidas características a la obra analizada. Vuelve a hacer acto de presencia el contraposto y el equilibrio de fuerzas: si el rostro y la caída del manto direccionan a la derecha, los brazos que sostienen la torre, atributo de la mártir, contrarrestan el flanco contrario. Mayor dinamismo y compostura barroca reviste el manto, arremolinado sobre el hombro y brazo derecho, describiendo claroscurostas pliegues, para caer en vuelo ondulante, a modo de banderola, como fue usual en la mayoría de las obras concebidas por el escultor de cámara de la reina Isabel de Farnesio. El rostro, provisto de gran suavidad, esboza una dulce sonrisa, atendiendo así a la captación del fiel <sup>16</sup>.

Hay que observar en ambas esculturas de bulto, la talla somera, rápida, que dota a las superficies de impresión resbaladiza, la monumentalidad y estatismo, resultado todo ello de la indudable intervención del taller. Asimismo no debemos pasar por

---

15. Consta documentalmente que la talla de la Santa abulense llegó desde Sevilla a instancias de doña María Josefá Massieu y Monteverde, quien la dispuso inicialmente en el coro bajo del monasterio de las clarisas. A mediados del siglo XX, fue instalada en su actual emplazamiento. En la misma iglesia parroquial, hasta el siglo pasado templo del extinto convento franciscano de la Inmaculada Concepción, y en la capilla donde ejercía patronazgo la encumbrada familia Massieu, dispuesta bajo la advocación de San Nicolás, existe un conjunto escultórico, también de pequeño formato, que manifiesta una clara relación formal con el círculo de Duque Cornejo. Está integrado por las tallas de San Nicolás, San José, San Pedro, San Juan Bautista y el Evangelista. Todas ellas fueron enviadas desde la metrópolis hispalense por uno de los miembros de la familia aquí establecidos, Don Pedro Massieu y Monteverde (1673-1755), oidor de la Real Audiencia de Sevilla, quien mantuvo un constante tráfico de obras de arte entre Sevilla y la isla de La Palma, al actuar como intermediario de sus parientes insulares. Después de estos primeros contactos y predilección por las obras del taller del nieto de Roldán, Don Pedro Massieu se inclina por la plástica de Hita del Castillo, de cuyas gubias salieron destacadas producciones, destinadas también a los templos palmeros, merced al patronazgo de los Massieu. Al respecto véase PÉREZ MORERA, Jesús: "Sevilla y La Palma a través del mecenazgo de la familia Massieu y Monteverde", en *La cultura del azúcar. Los ingenios de Argual y Tzacorte*, 1994, págs. 93-101. Por cierto, las mencionadas esculturas de la capilla de San Nicolás, han sido erróneamente relacionadas con la producción de Benito de Hita y Castillo, GONZÁLEZ ISIDORO, José: *Benito de Hita y Castillo (1714-1784)*, Sevilla, 1986, págs. 145-146 y 176.

16. Se le ha atribuido otra Sta. Bárbara, tallada hacia 1719 y que se conserva en Icod (Tenerife). No muestra grandes coincidencias formales con la de San Leandro. FRAGA GONZÁLEZ, C: "Santa María de Icod y el arte de Duque Cornejo", en *Boletín de Bellas Artes*, X, Sevilla, 1982, págs. 199-207.

alto una circunstancia importante para la valoración del conjunto escultórico, como es la policromía, consistente en colores planos, estridentes, que las afean. Es posible que hayan sido objeto de estos repintes a finales del XVIII o durante el XIX. No cabe duda que los estofados característicos de la plástica dieciochesca, habrían realzado e incrementado la atracción de estas piezas. Únicamente sobresale el esmero de las carnaciones, pálidas y brillantes, como prefirió Duque.

Para la coronación y remate del retablo, las madres agustinas optaron por uno de los temas de visión y éxtasis atribuidos al fundador de la Orden. Aquél que representa la contemplación de Cristo y la Virgen por el obispo de Hipona, el cual duda entre la recepción de la sangre de Cristo o la leche de la Virgen, conocido como *positus in medio*, tal como dice la letra del contrato. Tres esculturas de bulto componen la escena: en el plano inferior el doctor de la iglesia latina, arrodillado sobre una nube, dirigiendo la mirada a las alturas, brazos abiertos, mitra episcopal a los pies y vistiendo el acostumbrado hábito negro de la orden y capa pluvial, y en el registro superior, Cristo y la Virgen, ambos sentados sobre tronos nímbeos, el primero a la izquierda señalando con una mano el costado sangrante y con la otra sosteniendo la cruz, mientras María, con la mano derecha oprime el pecho y dirige la contraria al Santo en actitud de ofrecimiento. Este tipo de visiones místicas, que comportan meditación sobre Cristo o la Virgen, venían a propósito en un convento de clausura. Al parecer, es una temática de origen italiano, cuya fuente de partida pudo ser un grabado de Mario Cartaro<sup>17</sup>, del siglo XVI. En el XVII adquirió nuevo protagonismo, sobre todo desde 1624, cuando Schelte a Bolswert abrió una serie de estampas que ilustran la vida de San Agustín<sup>18</sup>. Murillo representó el mismo episodio para los agustinos de Sevilla, en un lienzo hoy propiedad del Museo del Prado donde, a diferencia del relieve analizado, Cristo figura crucificado.

Las mismas características aplicadas a las esculturas inferiores son adecuadas a estas otras. Las armónicas e impactantes composiciones escénicas, tal como vemos en el remate de los retablos de la capilla doméstica de San Luis, Umbrete o, a menor escala, en los relieves de la sillería cordobesa, están muy lejos de la visión agustiniana. Las esculturas carecen de la adecuada interrelación anímica y expresiva. Advierten una clara concepción individualizada. La figura de Cristo resulta inexpresiva, de seca anatomía, revelando la intensa participación del taller. Mejor cuidados están el rostro del Santo y la escultura de la Virgen caracterizada, como otras representaciones marianas debidas a Pedro Duque, por la cara añorada y el claroscuro juego de pliegues. El manto desciende suavemente por los hombros para incurvarse en la cintura, dando lugar a una concepción periforme del busto, que entronca con la plástica de Pedro de Mena. Otra vez hemos de lamentar la desagradable coloración, que quizás justifique la falta de atención que se ha prestado a estas esculturas hasta ahora.

17. SEBASTIÁN, Santiago: *Contrarreforma y barroco*, Madrid, 1989, pág. 272.

18. MÂLE, Emile: *El barroco. El arte religioso del siglo XVII*, Madrid, 1985, págs. 380-381.

El repertorio angélico que corona el conjunto, así como la talla central, representando al Padre Eterno, no estaban incluidas en el contrato. Muestran unos caracteres distanciados de las formas utilizadas por Duque. No obstante, los ángeles vestidos que flanquean al Dios Padre y los dispuestos a los lados, mantienen alguna relación con los conocidos del artista (retablo mayor de Umbrete, capilla de San Telmo). Por el contrario, sí fueron responsabilidad del maestro los atlantes y querubines. La documentación cita con claridad la obligación de ejecutar los seis atlantes incorporados en los pedestales del primer cuerpo. A continuación menciona *dos Querubines de media vara...* que podrían identificarse con los ubicados en los pedestales de las jambas del nicho principal, de altura próxima a la citada y portadores del candor e infantil delicadeza acostumbrado por el escultor en estos complementos retablísticos, siendo también peculiar el cabello, de apariencia mojada y resuelto en mechones que terminan en la frente. Lo cierto es que gran parte de los querubines distribuidos por el resto del conjunto advierten similar concepción. No sería extraño que fueran obra suya, de momento algo anterior.

Los atlantes siguen un modelo que viene repitiendo la retablística sevillana desde el siglo XVII. Ya en el retablo granadino de la Virgen de la Antigua emplea Duque Cornejo ángeles tenantes caracterizados por el fino paño o tira que cuelga por uno de los hombros y recorre el cuerpo, para terminar entre las piernas. En las peanas angélicas de diferentes esculturas, como la Gran Madre o San Estanislao, despliega niños alados acicalados tan escueto complemento talar. Pero será el retablo mayor de San Antonio de Padua, antes de San Felipe Neri, ejecutado por Jerónimo Balbás y Pedro Duque entre 1710 y 1712, el que exhiba unos atlantes cuya proximidad a los de San Leandro es evidente, salvando la rotunda y musculosa anatomía de los primeros en contraposición a las carnes suavizadas de los segundos.

Por último, haremos mención a la escultura de bulto del titular, San Leandro, acogida en la hornacina central del segundo cuerpo. Es de fechas próximas a las que tratamos. Aunque el contrato referido para las otras obras no haga mención a ella, sus rasgos formales se aproximan al estilo del nieto de Roldán, por lo que pudiera tratarse de otra obra vinculada al pródigo taller. Las dificultades para un detallado estudio impiden mayor exactitud en esta propuesta.





1.- Escudo nobiliar de Don Antonio de Cárdenas y Guzmán. Aguafuerte (1703)



2.- ¿Pedro Duque Cornejo y otros?  
Retablo mayor del Convento de  
San Leandro (c. 1745-52)



3.- Pedro Duque Cornejo y discípulos. Sta. Bárbara. Retablo mayor de San Leandro (1747) (Fotografía: Antonio Ordóñez Mora)



4.- Pedro Duque Cornejo y discípulos. Sta. Teresa. Retablo mayor de San Leandro (1747). (Fotografía: Antonio Ordóñez Mora)



5.- Pedro Duque Cornejo y discípulos. Visión de San Agustín *Positus in medio*. Retablo mayor de San Leandro (1747). (Fotografía: Antonio Ordóñez Mora)



6.- Pedro Duque Cornejo y discípulos.  
Ángel atlante. Retablo mayor de  
San Leandro (1747)



7.- Pedro Duque Cornejo y discípulos.  
Querubín. Retablo mayor de San Leandro  
(1747)