

# Un conjunto singular del barroco sevillano en Granada: el Apostolado de la Basílica de las Angustias, obra de Pedro Duque Cornejo<sup>1</sup>

A significant group sculpture of Sevillian baroque art in Granada: statues of the Apostles in Our Lady of Sorrows basilica, a work by Pedro Duque Cornejo

García Luque, Manuel\*

Fecha de terminación del trabajo: mayo de 2010.

Fecha de aceptación por la revista: mayo de 2010.

## RESUMEN

Se estudia el Apostolado escultórico que Pedro Duque Cornejo realizó entre 1713 y 1718 para la parroquia de Ntra. Sra. de las Angustias de Granada, a partir de documentación inédita que nos permite reconstruir su historia material y arrojar nueva luz sobre la presencia del artista sevillano en la ciudad. Se plantea, además, la vinculación del conjunto con la basílica romana de San Juan de Letrán.

**Palabras clave:** Arte barroco; Escultura barroca; Escultura religiosa; Escuela sevillana; Escultores; Fuentes documentales.

**Identificadores:** Duque Cornejo, Pedro; Ruiz Palacios, Diego; Hermandad de la Esclavitud de Nuestra Señora de las Angustias (Granada).

**Topónimos:** Granada.

**Período:** Siglo 18.

## ABSTRACT

In this paper we discuss the group sculpture representing the Apostles which Pedro Duque Cornejo made between 1713 and 1718 for the parish of Our Lady of Sorrows in Granada. The use of previously unpublished documents has enabled us to establish the history of this sculpture and cast new light on the presence of the Sevillian artist in Granada. Furthermore, we explore the connection between this group and the St. John of Let ran basilica in Rome.

**Keywords:** Baroque art; Baroque sculpture; Religious sculpture; Sevillian School; Sculptors; Documentary sources.

**Identifiers:** Duque Cornejo, Pedro; Ruiz Palacios, Diego; Brotherhood of the Slaves of Our Lady of Sorrows (Nuestra Señora de las Angustias (Granada).

**Place names:** Granada.

**Period:** 18<sup>th</sup> century.

\* Departamento de Historia del Arte. Universidad de Granada. e-mail: [mgarcialuque@ugr.es](mailto:mgarcialuque@ugr.es)

## 1. INTRODUCCIÓN

En el primer tercio del Setecientos, el barroco granadino vivió uno de sus momentos culminantes. Con la mayoría de los templos ya construidos, sobrevino el momento de los grandes programas decorativos del Barroco, acrecentando el mobiliario litúrgico, construyendo nuevos y más efectistas retablos y adosando nuevos espacios como los camarines. Tal fue el caso de la iglesia parroquial de las Angustias, fábrica seiscentista que en la primera mitad del XVIII fue completamente remozada, en buena medida debido a la creciente rivalidad entre dos de las hermandades con sede en el templo: la más antigua Hermandad de Nuestra Señora de las Angustias y la Hermandad de la Esclavitud de Nuestra Señora. Esta última, aunque fundada a principios del siglo XVII, recobró un nuevo impulso a partir de 1703, cuando el sacristán de la parroquia, Francisco de Ahumada, reelaboró sus reglas, que fueron convenientemente aprobadas por el arzobispo Martín de Ascargorta. Este renacer de la hermandad se tradujo en un mayor interés por participar y sufragar las obras que se estaban acometiendo en el templo, lo que no escondía sino la pretensión de la parroquia, representada a través de la Esclavitud, de afianzar su poder respecto a la primitiva hermandad<sup>2</sup>.

La Hermandad de la Virgen, que había costeadado la iglesia y el primer retablo mayor, se hallaba inmersa en las obras del camarín en las primeras décadas del XVIII. La revitalizada Hermandad de la Esclavitud, por su parte, se encargaba del adorno de la nave y de las capillas, sufragando los retablos laterales y el conjunto escultórico que nos ocupa, además de cubrir con chapiteles de pizarra las torres-campanario y levantar un organismo anejo a la iglesia para sala de juntas y capilla propia –actual sacristía– donde prolifera el emblema de la hermandad, una «S» atravesada por un clavo (*S-clavo*). Sin ninguna duda, de todas estas obras la realización del *Apostolado* fue el empeño de mayor relevancia por cuanto le fue encargado a un artista de singular valía como el sevillano Pedro Duque Cornejo (1678-1757), que por entonces se vinculó con la ciudad.

## 2. ESTADO DE LA CUESTIÓN

Son varias las noticias que desde el mismo siglo XVIII venían atribuyendo a Duque Cornejo la hechura de las catorce esculturas. La primera de ellas la debemos al pintor académico Diego Sánchez Saravia, que en 1777 publicó una breve historia del culto a la Virgen de las Angustias en Granada. En ella decía que las «esculturas pintadas al natural, cosa superior» habían sido realizadas por el «excelente Escultor de la Reyna nuestra Sra Doña Isabel Farnesio Don Pedro Cornejo»<sup>3</sup>. Poco más tarde, Ceán Bermúdez, en su famoso diccionario, elaboraría la primera biografía del sevillano, citando el *Apostolado* como su única obra en Granada<sup>4</sup>. De este modo, gran parte de la historiografía decimonónica se hizo eco de la noticia<sup>5</sup>.

A Manuel Gómez-Moreno, en su célebre *Guía de Granada* (1892), debemos la primera datación de las esculturas, que fechó en 1718, si bien tildándolas de «barocas y amaneradas» con claro acento peyorativo<sup>6</sup>. Años más tarde, en 1918, el propio autor volvería a investigar el templo pa-

roquial de las Angustias para elaborar un texto con destino a las *Páginas históricas* del padre Hitos<sup>7</sup>. Al margen de atemperar su juicio sobre las esculturas –que ahora considera «muy movidas y brillantes de color, condiciones que las hacen llamativas» y «bien barrocas aunque con buenas partes»–, interesa la noticia que dio sobre el precio total del conjunto, 19.200 reales, sufragados por la Hermandad de la Esclavitud de Nuestra Señora de las Angustias<sup>8</sup>.

Gallego y Burín terminaría por acotar su datación entre 1714 y 1718<sup>9</sup>, cronología que fue aceptada por cuantos citaron el conjunto: María Elena Gómez-Moreno<sup>10</sup>, Howard<sup>11</sup>, Taylor<sup>12</sup>, Hernández Díaz<sup>13</sup>, Martín González<sup>14</sup>, López-Guadalupe<sup>15</sup> y más recientemente Pleguezuelo Hernández<sup>16</sup>; no así Sánchez-Mesa, quien adelantaba su finalización a 1717<sup>17</sup>. Pese a las aportaciones de todos ellos, en las que van incluidas una tesis doctoral y dos monografías sobre Duque Cornejo, no se había abordado un estudio específico sobre este interesante conjunto, ignorando la riqueza documental del Archivo de la Hermandad de la Esclavitud. El hallazgo de nueva documentación junto al profesor Lázaro Gila<sup>18</sup>, nos ha permitido reconstruir su ejecución al milímetro.

### 3. GÉNESIS DEL APOSTOLADO

En el libro de cuentas de la Hermandad de la Esclavitud de las Angustias se registran diversos gastos entre mayo de 1712 y junio de 1713 empleados en remozar el interior del templo: se limpiaron las bóvedas y se enlucieron los muros, se hidrataron las pinturas con aceite de linaza y se les hicieron unos nuevos marcos, al tiempo que se construyeron catorce repisas con sus veneras para dar cabida a las esculturas. Todas estas labores de talla fueron dirigidas por el maestro Juan de Ortega<sup>19</sup>. Este primer pago delata que, al menos desde 1712, la Hermandad ya estaba interesada en la adquisición de un *Apostolado* escultórico, costeando sus peanas. Es probable que el promotor de la idea fuera el máximo responsable de la Hermandad de la Esclavitud, Bernardo Martínez Níscolo, pues en cabildo de elecciones del 22 de mayo de dicho año fue reelegido como esclavo menor, «atendiendo a su grande zelo y debozion y a la obra en que esta executandose del enluzido y adorno del sagrado templo»<sup>20</sup>. En dicho cabildo, fue elegido como mayordomo el sacristán mayor de la parroquia, Francisco de Ahumada, cuyo nombre permanecerá ligado al desarrollo del proyecto.

Aunque desconozcamos la escritura notarial, con toda seguridad la hermandad debió concertar las esculturas con Pedro Duque Cornejo entre mayo de 1712 y junio de 1713, según se desprende de las actas capitulares. En el cabildo de elecciones de 1713, celebrado como era costumbre el domingo de Pentecostés, los citados esclavo menor y mayordomo fueron reelegidos en sus cargos. El beneficiado de la parroquia, Gregorio de Aguilar, habló a su favor en la junta de hermanos, puesto que ambos

dieron prinzipio al enluzido de la yglesia y que para su maior adorno se an puesto unas repisas para poner el apostolado de que tienen echo ajuste rubricado de artifice y dado prinzipio a dos de ellos y que de [no] entrar dichos suxetoss a dicho cargo podria tener algun inconveniente por falta de conozimiento<sup>21</sup>.



1. Basílica de Ntra. Sra. de las Angustias, Granada

Poco después de este cabildo, entre los días 18 y 29 de junio de 1713, se entregarían las dos primeras esculturas, correspondientes a *Santiago* (debe ser Santiago el Mayor) y *San Simón*. Por ellas se pagaron 3.200 reales que se le abonaron a «Pedro Cornexo vezino de Sevilla», junto a otros pequeños gastos por llevar los santos en parihuelas a la iglesia y ponerlos en sus repisas. Pocos días más tarde, el 29 de junio, onomástica de san Pedro, se gastaron 113 reales para el «agasajo» que la Hermandad de la Esclavitud hizo al escultor, que «se compuso de un par de medias de seda, cuatro pañuelos de a vara, un par de guantes y ligas en agradecimiento de la combenenzia que dize hizo por dichas hechuras»<sup>22</sup>.

Taylor planteó que Duque Cornejo pudo haberse trasladado a Granada de la mano de Hurtado Izquierdo, convocado para trabajar en la parte escultórica de los púlpitos<sup>23</sup>. Es cierto que desde hacía algunos años el maestro mayor de la catedral y su cabildo estaban negociando la realización de los dos púlpitos para la sede metropolitana; pero su contrato no se materializó hasta el 6 de abril de 1713<sup>24</sup>, y, como hemos visto, sólo tres meses después el artista ya estaba entregando a la Esclavitud los dos primeros apóstoles. Desde luego, es un espacio de tiempo demasiado breve –máxime atendiendo a las considerables proporciones de las esculturas– como para continuar pensando que el encargo de los apóstoles sería una consecuencia de su labor en los púlpitos; teniendo en cuenta además que la Esclavitud se encontraba enfrascada en la remodelación del templo desde un año antes.



2. Pedro Duque Cornejo. *Apostolado*, 1713-1718. Basílica de las Angustias, Granada [Fotografías: Carlos Madero]

Por tanto, aquella tesis sobre su venida a Granada para labrar los púlpitos debe ser reconsiderada, aunque no podemos descartar que también Hurtado estuviera detrás del encargo del *Apostolado*. En opinión de Taylor, ambos artistas se habrían conocido con anterioridad, quizás en algún viaje del maestro lucentino a Sevilla o en los trabajos de la sacristía del cardenal Salazar, en la catedral de Córdoba<sup>25</sup>. De ser así, Hurtado perfectamente pudo haber recomendado a la Esclavitud que contaran con Cornejo para realizar las esculturas, pues no olvidemos que el maestro mayor de la catedral gozaba de alta reputación: lo demuestra que precisamente en junio de 1712 ya había aparecido por la parroquia valorado el camarín de las Angustias<sup>26</sup>. No obstante, también podría proponerse que el sevillano se abrió mercado en la ciudad por sí mismo, valiéndose de que su hermana Juana y su cuñado Diego Ruiz Palacios se habían mudado a ella en 1713<sup>27</sup>; y que Hurtado, al ver los primeros apóstoles, decidiera pactar con él la escultura de los púlpitos. Hipótesis al margen, lo cierto es que no deja de resultar sorprendente que contando la ciudad con un foco escultórico tan potente, se le confiara a un desconocido la ejecución de un conjunto tan vasto, cuyo coste ascendió a 22.800 reales<sup>28</sup>.

El rastro de Cornejo en Granada entre 1713 y 1716 es intermitente, por lo que se trataría de un momento de idas y venidas desde su taller sevillano. La única referencia que tenemos de su presencia en 1714 es la que se recoge en las actas capitulares de la catedral. El 22 de septiembre, el canónigo Pantoja daba cuenta de cómo el escultor de los púlpitos –identificado como Duque



3. Recibo de Pedro Duque Cornejo por los seis últimos apóstoles, 10 de enero de 1718. Archivo de la Hermandad de Ntra. Sra. de las Angustias de Granada

Cornejo por Taylor— había acabado las piezas y quería cobrar los 5.000 reales restantes de los 15.000 en que se ajustó la obra, para volver a Sevilla<sup>29</sup>. Los prolijos libros de cuentas de la Esclavitud tampoco ofrecen dato alguno sobre el artista entre el otoño de 1714 y la primavera de 1715, pues no hizo nueva entrega del Apostolado, ni tampoco fue agasajado en el día de su santo, posiblemente porque no se hallara en Granada.

El artista vuelve a reaparecer en la ciudad entre el verano de 1715 y junio de 1716, pues en dicho periodo hizo una importante entrega en las Angustias. Entonces se le pagaron 10.000 reales por

las echuras de Jesus y Maria, quatro angeles y quatro apóstoles que son San Matheo y San Matias, San Juan y San Bartolome que pague a don Pedro Cornexo y don Diego Ruiz Palazios artífizes, que fue en la cantidad en que se ajustaron conmigo y mi compañero don Francisco de Ahumada en que entraron las nubes que tienen baxo de los pies y para el rezivo en mi poder<sup>30</sup>.

Hubo igualmente otros gastos menores, por su traslado desde «las casas del artífice a la iglesia, ponerlos en sus nichos y mudar los [apóstoles] que había puestos»<sup>31</sup>. De estos pagos se infieren varias cosas: primero, que las esculturas de *Jesús* y *María* fueron algo más costosas que el resto, puesto que la pareja de ángeles que tienen en la peana —mencionados expresamente, a 100 reales cada uno— elevaron su precio de 1.600 a 1.800 reales; que ya se habla de unas casas del artífice, sobre las que nos referiremos más adelante; y que también figura como artífice su cuñado.

Contemporáneamente, Duque Cornejo se encontraba atendiendo otros encargos desde su taller sevillano, como el sagrario y los relieves para la Hermandad Sacramental de San Bernardo<sup>32</sup>. Sin embargo, en aquel verano de 1716 una serie de acontecimientos precipitaron su traslado a Granada. Por entonces se encontraba asfixiado con la terminación de un retablo para Trigueros (Huelva), del que su socio Miguel Franco se había desentendido. Además, se había ordenado su encarcelamiento por el impago de un préstamo, de modo que tuvo que refugiarse en el vecino noviciado de San Luis, buscando asilo sagrado<sup>33</sup>.

Ante estos problemas, no es casual que tras el verano decidiera trasladarse a Granada. Efectivamente, el 2 de octubre Cornejo aparece de nuevo en las cuentas de la Esclavitud recibiendo 580 reales en madera<sup>34</sup> y otros 717 en efectivo, a cuenta del Apostolado<sup>35</sup>, a buen seguro necesitado de

un adelanto para asentarse en la ciudad. Semanas más tarde, el 23 de octubre, «estante y residente» en Granada, concertaba un nuevo retablo para la Virgen de la Antigua en la catedral, saliendo como fiador su cuñado Diego Ruiz Palacios<sup>36</sup>. Los 44.000 reales de vellón, en que se ajustó el encargo y que costearía el munificentísimo arzobispo Martín de Ascargorta, aliviarían sus problemas económicos. El hecho de que nada más llegar le fuera encomendada una obra de mecenazgo arzobispal nos permite sospechar que el encargo podría haberse apalabrado con anterioridad, en alguno de los viajes del sevillano; razón de más para mudarse<sup>37</sup>.

No podemos detenernos a analizar el periodo granadino de Duque Cornejo, pero sí podemos afirmar con rotundidad que efectivamente vivió en la ciudad entre el otoño de 1716 y algún momento de 1719. Así lo certifican los padrones parroquiales de San Pedro y San Pablo, que durante 1717 y 1718 documentan su presencia, la de su mujer Isabel de Arteaga, la de sus tíos Teresa Roldán Villavicencio y Pedro Castillejos y otros miembros de su taller, viviendo en casa de su hermana Juana Cornejo y Diego Ruiz en la albaicinería calle del Candil. Acabado el retablo de la Antigua en 1718, se mudarían a otra casa de la misma calle, donde aparecen en el padrón de 1719<sup>38</sup>. Como ha documentado Gila Medina, en estos años nacerían su cuarto y quinto hijos: Pedro (1717) e Isidro (1719), apadrinados respectivamente por los matrimonios Ruiz-Cornejo y Castillejos-Roldán<sup>39</sup>.

A lo largo de 1717, Duque Cornejo continuaría trabajando en los últimos *Apóstoles* en su taller granadino. Para finales de año los tendría prácticamente acabados, puesto que la entrega de *San Pedro*, *San Pablo*, *San Andrés*, *Santo Tomás*, *San Felipe* y *Santiago el Menor* tendría lugar el 10 de enero de 1718, en que el artista otorgó recibo de 9.600 reales<sup>40</sup>, de los cuales sólo cobraría 9.020, al restarle los 580 reales en madera que ya había recibido a cuenta<sup>41</sup>. Tan satisfecha había quedado la Hermandad que lo obsequió con numerosos regalos: a los ya citados hay que añadir el que le



4. Pedro Duque Cornejo. *San Juan*, 1715-1716. Basílica de las Angustias, Granada [Fotografía: Carlos Madero]

hicieron en el día de san Pedro de 1717<sup>42</sup> y los dos pavos, dos pavas, dos cajas de turrón, la torta de ocho libras y el barril de mistela que se anotan en una esquina de la última carta de pago<sup>43</sup>, y que, en opinión de Sánchez-Mesa<sup>44</sup>, le fueron obsequiados en la Navidad de 1717. Sus trabajos también debieron agrandar a la Hermandad de la Virgen de las Angustias, que pocos meses después, en abril de 1718, le confiaría una de las operaciones más delicadas: la realización de unas manos nuevas para su Titular<sup>45</sup>.

#### 4. ANÁLISIS DE LAS PIEZAS

Se trata de catorce esculturas monumentales, que superan los dos metros de altura, realizadas en madera de cedro. Sobre el embón ahuecado se han tallado las figuras completas, incluidos los rostros, exceptuando a la Virgen, que por tener los ojos de cristal lleva mascarilla. Un examen cercano evidencia una pretendida desproporción en las figuras, que resultan algo estilizadas y macrocéfalas. Son correcciones ópticas conocidas ya en la Grecia Antigua<sup>46</sup>, empleadas para contrarrestar la distorsión de las proporciones que se produce al situarlas a una considerable altura. Por citar un ejemplo cercano, es el mismo recurso que emplearon Alonso Cano y Pedro de Mena en las cuatro esculturas para el crucero del Ángel Custodio.

Todas las figuras aparecen ataviadas con túnica y manto que se tercia bajo uno de sus brazos, apeando sobre nube –como es característico en la producción hagiográfica de Duque Cornejo– y descalzos, tal y como recoge el Evangelio de Lucas (10, 4) y recomienda Pacheco<sup>47</sup>. Solamente *Santiago el Mayor* aparece calzado con sandalias, en alusión a su peregrinaje. Los apóstoles aparecen distinguidos por dos atributos, uno colectivo, el libro del Nuevo Testamento –a excepción de *Juan*–, y otro individual, el instrumento de su martirio o algún objeto alusivo a su biografía, según se les representa en los repertorios grabados. Así, *San Matías* aparece con la alabarda<sup>48</sup>, *San Simón* con el serrucho, *San Bartolomé* con el cuchillo, *San Mateo* con un hacha o alabarda hoy perdida, *Santiago el Menor* con la maza de batanero, *San Felipe* con la cruz, *San Juan* con el cáliz envenenado, *Santo Tomás* con la lanza, *San Andrés* con la cruz aspada, *Santiago el Mayor* con el bordón de peregrino



5. Pedro Duque Cornejo. *San Andrés*, 1717-1718. Basílica de las Angustias, Granada [Fotografía: Carlos Madero]





6. Pedro Duque Cornejo. *Santiago el Mayor* (detalle), 1713. Basílica de las Angustias, Granada

y el sombrero de conchas, *San Pedro* con las llaves, y, finalmente, *San Pablo* con la espada.

Existen dos grandes modelos compositivos dentro de todo el conjunto: aquellas figuras que presentan los pies a la misma altura, uno adelantado al otro, y aquéllas en las que uno de los pies se eleva, doblando la rodilla y generando un *contrapposto* mucho más acusado. En todas se aprecia una predilección por las composiciones diagonales y la línea nerviosa y curva, que será una constante en la obra de Cornejo. Los grandes tajos arrebatados a la madera generan un fuerte claroscuro, aunque al mismo tiempo los dinámicos paños, que parecen volar, se fragmentan en mil pliegues aristados, acentuando su barroquismo. Decía Hernández Díaz, con sumo acierto, que «su “visión” podíamos titularla con toda veracidad de escultopintura, en cuanto sus conceptos son de gran escultor y la morfología de pintor»<sup>49</sup>.

El Apostolado, en conjunto, está estrechamente emparentado con la *Magdalena* de la Cartuja y con los modelos hagiográficos que Duque Cornejo cultivó, especialmente con los *Evangelistas* en bulto del paso del Santo Entierro de Écija y los relieves del mismo tema en el retablo de la Antigua de la catedral granadina.

Cabe apreciar, no obstante, una creciente abstracción de los plegados conforme se fue gestando el ciclo, a buen seguro tras la experiencia de ver colocados los primeros *Apóstoles*, cuyos menudos pliegues apenas son perceptibles desde el suelo. Basta comparar *Santiago el Mayor* con *San Felipe* para advertirlo. También los angelotes que enriquecen las nubes del Salvador y María siguen los mismos modelos que aquéllos empleados en los púlpitos de la catedral de Granada y que serán empleados con frecuencia en su producción.

Lo más llamativo del conjunto son las violentas actitudes de los apóstoles: algunos elevan su mirada extasiados mientras que otros clavan sus ojos en el instrumento de su martirio. Sus ademanes declamatorios y sus acusadas expresiones son muestra indudable de un fuerte talento artístico, que acentúa el *pathos* barroco con los ritmos abiertos y el arremolinado drapeado. Esta agitación nerviosa disuelve sus contornos, retorciendo incluso los libros del Evangelio. En figuras como el *San Pablo* se alcanzan tales cotas de patetismo que cualquier atisbo de belleza es sacrificado.

Las figuras, ancladas en el muro, se exhiben sobre unas repisas que no son más que la evocación dieciochesca de aquéllas que se hicieron a comienzos del Seiscientos para alojar el *Apostolado* de la capilla mayor de la catedral, subrayando la influencia del precedente catedralicio. De hecho, las dos molduras superiores de las repisas son prácticamente idénticas a aquéllas, aunque en el desarrollo inferior se enriquecen notablemente con la inserción de una serie de querubines, abigarradas hojas carnosas —que delatan la influencia de Hurtado—, y diversos motivos vegetales, como flores de girasol y patata, de uso común en el panorama retablístico granadino. Mención aparte merecen las repisas que sustentaban a la *Virgen* y el *Salvador* en la capilla mayor, privilegiadas en tamaño y diseño, con decoración vegetal que envuelve a los angelotes atlantes. Las veneras, igualmente presentes en la capilla mayor catedralicia, funcionan a modo de guardapolvos. Son todas similares, a excepción de las del crucero, que se distinguen con las palmas que asoman tras ellas.

Estas vibrantes esculturas, con sus repisas y veneras, vienen a contribuir también a un buscado efecto contrastante, generando una serie de volúmenes que avanzan sobre la nave y que se ven contrarrestados con los vacíos creados por las embocaduras de las capillas. Se advierte, además, una decidida búsqueda de simetría que uniformiza el conjunto, ya que cada apóstol parece un trisunto especular del que tiene enfrente.

El conjunto subraya el carácter teatral del templo barroco. Los «enviados» (del griego *apostolos*) de Cristo, que también sufrieron la persecución y martirio, hacen partícipe al fiel de su propio dolor, al tiempo que lo guían por los distintos episodios de la Pasión de Jesús —representados en los lienzos del XVII—, hasta detener su recorrido en la capilla mayor. Allí, como en un monumental escenario, las propias figuras de *Jesús* y *María* clavaban su mirada en el devoto para guiarlo hasta el centro del retablo, donde se desarrolla el momento culminante del programa pasionista: la Quinta Angustia.

Lógicamente un encargo de tal envergadura no fue asumido por Cornejo en solitario, teniendo en cuenta la importancia que tenía el trabajo en equipo dentro del taller, en este caso de marcado carácter familiar. A la luz las fuentes, la figura de su cuñado, Diego Ruiz Palacios, fue muy importante en estos años. A su casa de la calle del Candil se trasladó la familia y sirvió de taller para esculpir los últimos *Apóstoles* —o quizás todos— y, desde luego, allí sería donde se ensambló el retablo de la Antigua, del que además Diego era fiador.

## 5. ESTADO DE CONSERVACIÓN Y TRABAJOS DE CONSERVACIÓN-RESTAURACIÓN

Numerosos factores han ocasionado que las cualidades plásticas de este extraordinario conjunto escultórico se hayan visto mermadas, fundamentalmente por la ruina de su policromía, que juega un papel tan decisivo en nuestra escultura policromada. Sus problemas de conservación ya se mencionan desde antiguo, en parte ocasionados por los malos hábitos de la hermandad. Apenas pocos años después de colocarlos, la iglesia continuaba en un proceso continuo de obras, como el enlosado de la nave, que no debían generar un ambiente muy adecuado para las esculturas. De



7. Vista del crucero y la nave de la iglesia antes del incendio. En primer término la escultura del Salvador, en su peana del presbiterio. Principios de siglo XX

hecho, durante el siglo XVIII no fueron pocas las ocasiones en que se libraron pagos a personal para que limpiara el polvo de la iglesia, citando expresamente el de los *Apóstoles*. Tan precario debía ser su estado de conservación que en cabildo de 28 de octubre de 1799, el beneficiado Félix Martínez expresó que el Apostolado se hallaba

en mal estado, corcomidos los colores y faltarles algunas piezas, dedos y otras cosas, de suerte que sirviendo de tanto adorno a ella, se hacía preciso retocarlos y componerlos de cuanto se necesitase, para dexarlos en el buen estado que deve [...] teniendo presente la Real Hermandad que las citadas efigies [...] son de una escultura singular, y preciosa, y que merecen se conserven en el estado que debe<sup>50</sup>.

Juan de Santiesteban sería el escultor designado para el «retoque» de las esculturas, labor por la que recibió 2.800 reales el 4 de febrero de 1800. La ocasión sería aprovechada para adquirir unos nimbos, potencias y corona para las imágenes, que a juzgar por su mala calidad deben ser de hojalata<sup>51</sup>. Probablemente éste no sería el único repinte, pues las candelas, además de producir calcinaciones en la madera, ennegrecían constantemente las imágenes, que quedaron definitivamente

cubiertas por una gruesa capa de tizne tras el incendio que se declaró en el templo en la noche del 26 de julio de 1916.

Para devolver el esplendor perdido a este conjunto escultórico, entre 2007 y 2010 el equipo de la restauradora granadina Raquel González Prados ha acometido los trabajos de conservación-restauración de las trece esculturas que posee la parroquia. Con una filosofía claramente conservacionista, los trabajos han consistido fundamentalmente en la consolidación de grietas y en una media limpieza. Se contrarresta así la escasa calidad de la última policromía, de colores planos, carentes de cualquier veladura o gradación tonal. La pátina otorga prestancia y empaque al conjunto, atemperando la brillantez de los colores y mitigando el aire amuñecado de algunas figuras<sup>52</sup>.

Aunque en algún momento se pensó en la presencia de estofas subyacentes bajo los numerosos repintes, las catas realizadas desmienten la hipótesis y revelan la existencia en una primera policromía en colores puros, bastante cercanos a los actuales, que pese a ser de mayor calidad, resulta irrecuperable por su mal estado. Esta elección cromática fue infrecuente en la producción de Duque Cornejo y podría explicarse por influencia de la plástica granadina del momento, aún deudora de las formas de Cano, tal y como ocurre en su célebre *Magdalena*.

## 6. UN MODELO ROMANO PARA GRANADA

La disposición original del conjunto escultórico seguía claramente una jerarquía. El Salvador y la Virgen estaban en el presbiterio, y los apóstoles, repartidos por la nave, según el orden litúrgico: Pedro y Pablo, los primeros en importancia, junto al altar mayor; a Pedro seguía su hermano Andrés, por ser el primero en ser llamado por Cristo; luego venían los dos hijos de Zebedeo, Santiago el Mayor y Juan; el resto se ordenaban según el día de su fiesta en el calendario: Tomás, Santiago el Menor, Felipe, Bartolomé, Mateo y Simón; por último, Matías, elegido por sorteo tras la muerte de Judas<sup>53</sup>.

Después del incendio que en 1916 dañó el camarín, la iglesia fue reformada, desvirtuando aquella disposición original de las esculturas. Siguiendo a Gómez-Moreno, al ensanchar el coro a los pies de la iglesia, las dos primeras peanas tuvieron que ser suprimidas. Para no dejar huérfano el *Apostolado*, se retiraron del culto las figuras del *Salvador* y la *Virgen*, trasladando a *San Matías* y *San Simón* a las peanas de *San Pedro* y *San Pablo* en el crucero, y mudando éstos al presbiterio<sup>54</sup>. La *Virgen* aún se conserva en dependencias parroquiales, aunque la escultura del *Salvador* fue llevada a la colegiata homónima tras la pérdida de sus bienes en 1936. Afortunadamente, de aquella disposición original guardan testimonio las antiguas fotografías que publicó el padre Hitos en sus *Páginas históricas*<sup>55</sup>.

El sentido iconológico de los apostolados a lo largo de la nave hunde sus raíces en la Alta Edad Media y encuentra su justificación en la consideración simbólica de los apóstoles como «columnas de la Iglesia», sostenedores de la nueva fe, tal y como se recoge en textos como la *Historia Certaminis Apostolici* del pseudo Abdías o la carta de san Pablo a los Gálatas (2, 9), donde Santiago,



8. Vista de la nave principal de la basilica mayor de San Juan de Letrán, Roma

Pedro y Juan son comparados con columnas<sup>56</sup>. Estas interpretaciones dimanar, sin duda alguna, del Apocalipsis de Juan (21, 14) y de su visión de la Jerusalén celestial, cuyas murallas están sostenidas por doce cimientos o basas, sobre las que descansan los nombres de los doce apóstoles<sup>57</sup>.

Esta lectura simbólica fue tempranamente puesta en práctica en el primitivo mausoleo de Constantino, también conocido como *Apostoleion*, que era sostenido por doce columnas; al igual que el abad Suger las empleó en mismo número en su iglesia de Saint Denis, en el siglo XII<sup>58</sup>. Mâle también encuentra en esta disposición una vinculación con la praxis litúrgica, puesto que siguiendo la tradición cristiana, durante la ceremonia de consagración del nuevo templo, el obispo debía marcar con doce cruces doce columnas de la nave o del coro, en alusión a los apóstoles. El ritual aparece representado en la *Sainte Chapelle* de París, donde los *Apóstoles* de la nave portan singularmente cruces de consagración<sup>59</sup>.

El modelo fue recuperado en el Barroco, tras el concilio de Trento. Interesa advertir la difusión que tuvieron los apostolados escultóricos en algunas catedrales de la Europa católica, como ocurrió en Flandes e Italia. En el ámbito flamenco, especialmente azotado por las guerras de religión en los siglos XVI y XVII, cabe citar los apostolados de las catedrales de San Rumoldo de Malinas, de San Miguel y Santa Gúdula de Bruselas, de la iglesia de Santa María en Brujas y el desaparecido de la catedral de Amberes<sup>60</sup>. En el caso italiano se encuentran apostolados como el de la catedral de Orvieto, hoy musealizado, o el de la catedral de Siena, ejecutado por el escultor Giuseppe Mazzuoli y actualmente colocado en el Oratorio filipense de Brompton, en Londres.

Tampoco podemos olvidar el caso hispano. En el Quinientos se había popularizado en el ámbito hispalense la «viga de imaginería», a imitación de la viga con esculturas de los *Apóstoles* flanqueando a la *Piedad* que se colocó sobre el retablo de la catedral de Sevilla, para incrementar su altura<sup>61</sup>. Pero fue durante el Barroco cuando mayor difusión adquirieron los apostolados, bien representados en la pintura española con series como las del Greco, Zurbarán o Sebastián Martínez, además de otras tantas series copiadas puntualmente de estampas como las de Goltzius. Hubo incluso algún apostolado en pintura mural, como el que contemporáneamente a éste estaban haciendo Clemente de Torres (1713) y Lucas Valdés en el sevillano convento de San Pablo, actual parroquia de la Magdalena<sup>62</sup>.

No obstante, en escultura fueron menos cultivados. Uno de los escasos ejemplos se encuentra en la propia Granada: los *Apóstoles* que Bernabé de Gaviria y Alonso de Mena tallaron en la segunda década del Seiscientos para la capilla mayor de la catedral<sup>63</sup>, sin duda uno de los grandes referentes para lo que un siglo después se hizo en las Angustias. Existe también un interesante *Apostolado* (1636-1639) del escultor flamenco José de Arce jalonando los pilares de la catedral de Jerez de la Frontera, aunque por ser su disposición moderna no nos sirve para el caso<sup>64</sup>. Sólo en Zaragoza, en la iglesia de San Felipe y Santiago, hemos hallado un *Apostolado* (1745-1750) en la nave, tallado por José Ramírez de Arellano. Según Boloqui Larraya, esta disposición fue importada del mundo romano por el hermano jesuita Diego Lacarre, y enseguida fue imitada en otras iglesias zaragozanas como la de San Carlos Borromeo<sup>65</sup>.

Al hilo del ejemplo aragonés, Hernández Díaz también vinculó el *Apostolado* de las Angustias con el mundo romano<sup>66</sup>, apreciación que compartió Martín González<sup>67</sup>. A nuestro parecer y como ha quedado manifiesto más arriba, no se trata de un modelo privativo del barroco romano, ni tan siquiera estuvo muy extendido en Roma; sin embargo, el sólo ejemplo de su catedral tuvo que ejercer una poderosa influencia. Efectivamente, entre los apostolados de las catedrales italianas quedaba por citar el de la archibasílica de *San Giovanni in Laterano* (San Juan de Letrán), templo madre de la cristiandad, una de las cuatro basílicas mayores de Roma y catedral de la misma, no en balde intitulada *Omnium urbis et orbis ecclesiarum mater et caput*. Justo a comienzos del Setecientos, el pontífice Clemente XI había reanudado sus obras de remodelación, paralizadas desde hacía décadas. Entre otras medidas, el arquitecto Francesco Borromini había ideado en la centuria precedente la realización de doce templete ovals, dispuestos a lo largo de la nave principal, para albergar un *Apostolado*. Los escultores italianos Giuseppe Mazzuoli y Camilo Rusconi, y los franceses Pierre Legros el Joven y Pierre-Etienne Monnot, se encargaron de dar vida sobre el mármol a los dibujos del pintor Carlo Maratta y el arquitecto Carlo Fontana, entre 1703 y 1718<sup>68</sup>.

Este modelo romano tuvo su reflejo en los centros periféricos del Barroco, como demuestra el ejemplo de las Angustias. Es muy probable que a Granada hubieran llegado noticias de las obras que allí se estaban acometiendo. La teoría queda abonada no sólo por la práctica contemporaneidad de ambos apostolados, sino también por la constatada relación que la Hermandad de las Angustias mantenía con la basílica, sede de la *Arciconfraternita della Carità*, con la que estaban hermanados desde al menos 1645<sup>69</sup>. Este hermanamiento les otorgaba disfrutar de las mismas gracias espiri-

tuales y exenciones que tenía la cofradía romana. A inicios del Setecientos, la Hermandad de la Esclavitud, en clara competencia con la primera, también ansiaba gozar de sus privilegios. Así, en las dos primeras décadas del siglo XVIII se desarrollaron las negociaciones con la Santa Sede para conseguir su propia bula de agregación. El padre José Armero, provincial de la orden de Clérigos Menores, jugó un papel destacado en la tramitación. Entre 1716 y 1717, actuó de intermediario en Roma para entregar un paquete a un grabador que estaba haciendo una lámina de la *Virgen de las Angustias*<sup>70</sup>; y en 1725, se le confió el pago de 915 reales

a don Mauricio Lamberti, agente y procurador en la corte romana, por la solicitud y agencias que tubo para conseguir la Bula de incorporación, unión y enlace de esta hermandad con la Santa Iglesia de Señor San Juan de Letran para gozar de todos los jubileos, gracias e indulgencias, que goza dicha Santa Iglesia<sup>71</sup>.

La bula, expedida el 20 de febrero de 1725 por el papa Benedicto XIII, convertía a la iglesia granadina de las Angustias, a efectos de privilegios, en una sede de la basílica lateranense fuera de Roma. Según la dispensa papal, aquellos peregrinos que acudiesen a rezar hasta el templo, gozarían de indulgencia plenaria. De este modo, ambos templos quedaban unidos no sólo en lo espiritual sino también en lo formal, con un apostolado jalonando la nave, salvando, claro está, la interpretación tan diversa que el barroco italiano y español podían ofrecer del asunto. De esta idea fueron conscientes los propios hermanos, que en el *Libro de la Historia de la Hermandad* –redactado en el siglo XVIII– decían hacer «otro San Juan de Letrán en su santo templo, por el concurso de peregrinos que de ordinario le visitan y asisten con su mucha devoción»<sup>72</sup>.

En la citada bula se cita la presencia en Roma del arzobispo Martín de Ascargorta, apoyando dichas gestiones. Aunque el prelado había fallecido en 1719, la bula debe aludir a alguna de sus visitas *ad limina*. Por tanto, si Ascargorta tuvo un peso decisivo en dicha gestión, como destacado protector de la Esclavitud y fervoroso devoto de la Virgen de las Angustias, ¿no pudo proporcionar también la idea de colocar un apostolado en la nave de la iglesia, a imitación de lo que se hacía en Roma en la basílica a la que se querían agregar? Resulta indudable que este modelo romano pudo haber llegado a Granada a través del tráfico de religiosos entre la diócesis y la Santa Sede. Además del arzobispo, sabemos que el arcipreste del Sagrario, José Eugenio de Luque, también había estado en Roma a comienzos de siglo, pues a su vuelta ofreció unos lienzos –precisamente un *Apostolado*– para pagar sus deudas con la fábrica catedralicia<sup>73</sup>.

Esta sintonía con el barroco europeo delata la vitalidad del arte granadino de principios del siglo XVIII, donde las propuestas de artistas foráneos como Hurtado Izquierdo, Palomino y Duque Cornejo conviven con las de los maestros locales. El valor de este conjunto se acrecienta por su extraordinaria calidad técnica y por ser uno de los primeros conservados en el catálogo del sevillano, cuya plástica experimenta su fase más nerviosa en sus años granadinos.

## NOTAS

1. Este artículo resume un trabajo de investigación financiado por una *Beca de Iniciación a la Investigación* del Plan Propio de la Universidad de Granada durante el curso 2008-2009. Deseo dirigir mis agradecimientos al director del trabajo, el Prof. Lázaro Gila Medina; así como a Antonio Muñoz Osorio, Miguel López-Guadalupe, Carlos Madero, Raquel González Prados, Juan J. López-Guadalupe y David García Cueto.
2. Para mayor abundamiento en esta rivalidad confraternal y sus empresas artísticas, LÓPEZ-GUADALUPE MUÑOZ, Miguel Luis y LÓPEZ-GUADALUPE MUÑOZ, Juan Jesús. *Nuestra Señora de las Angustias y su Hermandad en la Época Moderna: notas de historia y arte*. Granada: Comares, 1996.
3. SÁNCHEZ SARAVIA, Diego. *Compendio histórico del origen y culto en Granada de Nra. Señora de las Angustias*. Granada: Imp. de la Santísima Trinidad, 1777, p. 27.
4. 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, p. 25. Ceán fue el pionero en comentar su paso por la ciudad, aunque lo retrasaba a las tardías décadas de 1730-1740.
5. GIMÉNEZ-SERRANO, José. *Manual del artista y del viajero en Granada*. Granada: J. A. Linares-Imp. de Puchol, 1846, p. 333; LAFUENTE ALCÁNTARA, Miguel. *El libro del viajero en Granada*. Madrid: Imp. de D. Luis García, 1849, p. 248; SÁNCHEZ ARCE Y PEÑUELA, Antonio. *Memoria de la aparición de María Santísima de las Angustias en la ciudad de Granada*. Granada: Imp. de don Gerónimo Alonso, 1849, p. 23; MADOZ, Pascual. *Diccionario geográfico-estadístico-histórico de España y sus posesiones de Ultramar*, t. VIII. Madrid: La Ilustración, 1897, p. 523; ESCALADA, El licenciado. *Guía de Granada*. Granada: Imp. de El Defensor, 1889, p. 234; y VALLADAR, Francisco de Paula. *Guía de Granada*. Granada: Imp. y Lib. de la Viuda e hijos de P. V. Sabatel, 1890, p. 325.
6. GÓMEZ-MORENO GONZÁLEZ, Manuel. *Guía de Granada*. Granada: Imp. de Indalecio Ventura, 1892, p. 237.
7. HITOS, Francisco A. *Páginas históricas de Ntra. Sra. De las Angustias, Patrona de Granada*. 1ª ed., Granada: Tipografía de López Guevara, 1913. El texto de Gómez-Moreno, titulado «Iglesia de Nuestra Señora de las Angustias», no fue publicado hasta once años más tarde, en la 2ª ed. [Burgos: Aldecoa, 1929]. Recientemente incluido en GÓMEZ-MORENO GONZÁLEZ, Manuel. *Obra dispersa e inédita*. Granada: Instituto Gómez Moreno, 2004 [compilación y estudio preliminar de Javier Moya Morales], pp. 466-469.
8. *Ibidem*. Gómez-Moreno estimó su coste en 19.200, haciendo la cuenta de 12 apóstoles a 1.600 reales. Se le olvidó, sin embargo, contar las esculturas del Salvador y la Virgen, a 1.800 reales, que incrementan el monto total a 22.800, como luego veremos.
9. GALLEGO Y BURÍN, Antonio. *Granada. Guía artística e histórica de la ciudad*. Granada: Universidad, 1936-1944 [reed. Granada: Quijote, 1982, actualizada por F. J. Gallego Roca], p. 191; y *El barroco granadino*. Granada: Universidad, 1956 [reed. Granada: Comares, 1987], p. 102, n. 124.
10. GÓMEZ-MORENO Y RODRÍGUEZ-BOLÍVAR, María Elena. *Breve historia de la escultura española*, 2ª ed. refundida y ampliada. Madrid: Dossat, 1951 [ed. facsímil, Jaén: Universidad, 2001], pp. 104-105; y *Escultura del siglo XVII* [col. *Ars Hispaniae*, vol. XVI] Madrid: Plus Ultra, 1958, p. 142.
11. HOWARD, Ryan Abney. *Pedro Duque Cornejo (1678-1757)*. Michigan: University Microfilms International, 1991 [tesis doctoral, 1975], p. 53.
12. TAYLOR, René. *El entallador e imaginero sevillano Pero Duque Cornejo (1678-1757)*. Madrid: Instituto de España, 1983, pp. 23-24.
13. HERNÁNDEZ DÍAZ, José. *Pedro Duque Cornejo* [col. *Arte Hispalense*]. Sevilla: Diputación Provincial, 1983, p. 25.
14. MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José. *Escultura barroca en España 1600-1750*. Madrid: Cátedra, 1983, p. 410.
15. LÓPEZ-GUADALUPE MUÑOZ, Miguel Luis y LÓPEZ-GUADALUPE MUÑOZ, Juan Jesús. *Nuestra Señora de...*, p. 179.
16. PLEGUEZUELO HERNÁNDEZ, Alfonso. «San Juan Evangelista». En: PLEGUEZUELO HERNÁNDEZ, Alfonso y VALDIVIESO, Enrique (coms.). *Teatro de grandezas* [cat. exp.]. Bilbao: Consejería de Cultura-Junta de Andalucía, 2007, p. 224.



17. SÁNCHEZ-MESA MARTÍN, Domingo. *El arte del Barroco: Escultura, Pintura y Artes Decorativas* [col. *Historia del Arte en Andalucía*, vol. VII]. Sevilla: Geber, 1991, p. 259.
18. Junto a él exhumamos el *Libro de cargo y data de la Hermandad de la Esclavitud... (1692-1730)*. A partir de esta documentación tiene previsto publicar «El apostolado, el Salvador y la Virgen de la parroquia-basílica de Nuestra Señora de las Angustias de Granada, obra de Duque Cornejo, a la luz de la documentación». En: *Homenaje a Concepción García Gaínza*. Pamplona: Universidad, 2011 [en prensa].
19. [A]rchivo de la [R]eal [H]ermandad de N.<sup>a</sup> S.<sup>a</sup> de las [A]ngustias de [G]ranada, *Libro de cargo y data de la Hermandad de la Esclavitud de N.<sup>a</sup> S.<sup>a</sup> de las Angustias (1692-1730)*, fol. 60 vº-62 vº. El adentamiento del templo ascendió a unos 8.000 reales aproximadamente, de los cuales 2.441 se pagaron en salarios al maestro de albañilería, peones y oficiales por 85 días. Juan de Ortega, sus oficiales (Mateo de Caja) y aprendices recibieron 2.931 reales por 160 días trabajados.
20. A.R.H.A.G., *Libro de cabildos de la Hermandad de la Esclavitud (1692-1806)*, fol. 23 vº.
21. *Ibidem*, fols. 28 vº-29.
22. A.R.H.A.G., *Libro de cargo y data de la Hermandad de la Esclavitud de N.<sup>a</sup> S.<sup>a</sup> de las Angustias (1692-1730)*, fols. 66-67. Aunque las cuentas llegan hasta el 20 de mayo 1714, suponemos que las esculturas se entregaron en junio de 1713 porque en el cabildo del día 11 aún se citan en fase de ejecución, pero para el día 29 se le hizo el regalo a Cornejo, en agradecimiento por las dos esculturas, que suponemos ya había entregado.
23. TAYLOR, René. «Los púlpitos de la catedral de Granada y sus autores». *Boletín de Bellas Artes*, 6 (1978), p. 182.
24. SÁNCHEZ-MESA MARTÍN, Domingo. «Los púlpitos y la teatralización de un espacio renacentista». En: GILA MEDINA, Lázaro (coord.). *El libro de la Catedral de Granada*, t. I. Granada: Cabildo Metropolitano de la S. I. Catedral, 2005, pp. 479-490. En el contrato, hallado por Gila Medina, no se menciona todavía el nombre de Cornejo, sino que la elección del escultor se deja en manos de Hurtado.
25. TAYLOR, René. «Los púlpitos de...», p. 190; y *Arquitectura andaluza: los hermanos Sánchez de Rueda*. Salamanca: Universidad, 1978, p. 64, n. 59.
26. GALLEGO Y BURÍN, Antonio. *El barroco granadino...*, p. 150.
27. [A]rchivo [P]arroquial de [S]an [P]edro y [S]an [P]ablo de [G]ranada, *Libro 3º de los padrones de la yglesia parroquial de San Pedro desde el año de 1710 hasta el de 1719 inclusive*, s/f, Año de 1713, Calle del Candil, Casa 72. Juana y Diego, debieron desposarse antes de 1709, en que figuran como tal en el testamento del padre de ella. HOWARD, Ryan Abney. *Pedro Duque Cornejo...*, p. 182, n. 126.
28. Aunque José de Mora desde 1712 estaba inactivo, la escuela todavía contaba con dos escultores de talento como su hermano Diego y José Risueño. La huella de Hurtado Izquierdo y Ascargorta siempre aparece, casualmente, en todos los escenarios en los que Pedro Duque Cornejo trabajó en Granada (Angustias, catedral, cartuja), muestra palpable de que el artista sevillano se movía en el mismo círculo, quizás bajo protección del arzobispo.
29. TAYLOR, René. «Los púlpitos...», pp. 190-191.
30. A.R.H.A.G., *Libro de cargo y data de la Hermandad de la Esclavitud de N.<sup>a</sup> S.<sup>a</sup> de las Angustias (1692-1730)*, fol. 75.
31. *Ibidem*, fol. 76 vº. De todo el traslado, que costó 214 reales, se ocupó el mayordomo Francisco de Ahumada. Como dato anecdótico, se anotaron 6 reales que costó el cuchillo de San Bartolomé, mientras que «el chuzo que se puso a San Matias lo dio mi compañero [Ahumada] y costo su aderezo real y medio».
32. RODA PEÑA, José. «Pedro Duque Cornejo en la capilla sacramental de la parroquia de San Bernardo de Sevilla». *Laboratorio de Arte*, 11 (1998), p. 576.
33. CARRASCO TERRIZA, Manuel. «El retablo mayor de Trigueros, obra de Miguel Franco, Duque Cornejo y Pedro Roldán (I)». *Boletín Oficial del Obispado de Huelva*, 254 (marzo-abril de 1985), p. 117-124.
34. En A.R.H.A.G., *Libro de cargo y data de la Hermandad de la Esclavitud de N.<sup>a</sup> S.<sup>a</sup> de las Angustias (1692-1730)*, fol. 75 vº, se especifica que la partida de madera para acabar los seis apóstoles había costado 548 reales, con los que se pagaron 24 tablones de tres dedos de grueso, 20 tablones de cuatro dedos y 4 chillas. El dato es interesante para reconstruir la historia material de estas esculturas.
35. A.R.H.A.G., *Libro de cuentas de la Hermandad de la Esclavitud (1716-17??)*, fol. 55vº.

36. GALLEGO Y BURÍN, Antonio. *El barroco granadino...*, pp. 155-158.
37. También cabe la posibilidad de que el traslado a Granada le fuera impuesto por el arzobispo Ascargorta, para que los comisarios pudieran vigilar la construcción del retablo de la Antigua. Sin embargo, sus problemas en Sevilla apuntan a que Granada le sirvió de refugio.
38. A.P.S.P.S.P.G., *Libro 3º de los padrones de la yglesia parroquial de San Pedro desde el año de 1710 hasta el de 1719 inclusive*, s/f, Años de 1717, 1718 y 1719. Sobre esta documentación estamos elaborando un estudio de próxima publicación.
39. GILA MEDINA, Lázaro. «El apostolado...».
40. A.R.H.A.G., *Libro de cuentas de la Hermandad de la Esclavitud (1716-17??)*, fol. 55.
41. A.R.H.A.G., *Libro de cargo y data de la Hermandad de la Esclavitud de Nª Sª de las Angustias (1692-1730)*, fol. 84. El conjunto escultórico quedó definitivamente instalado en la nave tras conducir las últimas esculturas y reubicar las que ya había –trabajo que importó 717 reales– que quedaron finalmente ancladas al muro con los últimos hierros que se compraron.
42. *Ibidem*. Tuvo de coste 116 reales y 28 maravedís.
43. A.R.H.A.G., *Libro de cuentas de la Hermandad de la Esclavitud (1716-17??)*, fol. 55.
44. SÁNCHEZ-MESA MARTÍN, Domingo. *El arte del Barroco...*, p. 259.
45. A.R.H.A.G., *Libro de cargo y descargo de los Mayordomos de la Hermandad de Nra. Sra. De las Angustias de esta Ciudad. Año de 1698–1728*, Cuentas de abril de 1718, s/f. Las nuevas manos tuvieron de coste 150 reales y sobre ellas nada se dijo en cabildo, pues seguramente se procedió con discreción para no generar descontento en los fieles. En ningún momento se documenta que Cornejo retallara la imagen, como se dijo, ni tan siquiera que cambiara la disposición de las manos, pues ya aparecen abiertas en un grabado de finales del XVII.
46. Así Platón, en su diálogo *El Sofista* afirmaba que si algunos escultores «reprodujeran, en efecto, estas bellezas con sus verdaderas proporciones, tú sabes bien que las partes superiores se nos aparecerían demasiado pequeñas y las partes inferiores demasiado grandes, puesto que vemos las unas de cerca y las otras de lejos». BARASH, Moshe. *Teorías del arte de Platón a Winckelmann*. Madrid: Alianza Forma, 2006, p. 19.
47. PACHECO, Francisco. *Arte de la Pintura*, vol. II. Madrid: Manuel Galiano, 1866, p. 286.
48. Aunque en las cartelas del templo aparezca como San Judas Tadeo, se trata del apóstol San Matías como aparece citado en la documentación, además de ser un santo de especial significación en Granada desde tiempos del emperador Carlos V.
49. HERNÁNDEZ DÍAZ, José. *Pedro Duque Cornejo...*, p. 25.
50. A.R.H.A.G., *Libro de cabildos de la Hermandad de la Esclavitud (1692-1806)*, fol. 298.
51. A.R.H.A.G., Leg. suelto, *Cuentas de la Hermandad de la Esclavitud de 1800*, fol. 13. El mayordomo José de Zayas Fernández de Córdoba otorgó recibo por la «corona, potencias y diademas» el 6 de junio de 1800, aunque nada se dice de su autor.
52. Estos datos se los debo a Raquel González Prados. Aunque no se han podido realizar estudios radiográficos, en busca de documentos internos, en la peana de la imagen mariana apareció, escrito a lápiz, «La Birgen».
53. RÉAU, Louis. *Iconografía del arte cristiano*, t. II, vol. III, *Iconografía de los santos*. Barcelona: Del Serbal, 1997, p. 137.
54. GÓMEZ-MORENO GONZÁLEZ, Manuel. «Iglesia de Nuestra...», p. 545.
55. HITOS, Francisco A. *Páginas históricas...*
56. LARIOS LARIOS, Juan Miguel. *El claustro del Hospital de San Juan de Dios en Granada*. Granada: Instituto Provincial de Estudios y Promoción Cultural, 1979, p. 110.
57. «*Et murus civitatis habens fundamenta duodecim, et super ipsis duodecim nomina duodecim apostolorum Agni*».
58. TATARKIEWICZ, Wladislaw. *Historia de la estética*, vol. II, *La estética medieval*. Madrid: Akal, 2002, pp. 154-155.
59. MÁLE, Émile. *El arte religioso del siglo XII al siglo XVIII*. México-Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, p. 50.
60. DE LOS RÍOS MARTÍNEZ, Esperanza. *José de Arce. Escultor Flamenco*. Sevilla: Universidad, 2007, p. 46.

61. PALOMERO PÁRAMO, Jesús Miguel. «La viga de imaginería, precedente de «los apostolados» barrocos. Una traza de Pedro de Campos». En: AA.VV. *Actas del I Congreso de Historia de Andalucía (diciembre de 1976). Andalucía Moderna (siglos XVI-XVII)*, t. II. Córdoba: Monte de Piedad y Caja de Ahorros de Córdoba, 1978, pp. 255-261.
62. VALDIVIESO, Enrique. *Historia de la pintura sevillana. Siglos XIII al XX*. Sevilla: Guadalquivir, 2002, p. 304.
63. Para un reciente estudio de los diez apóstoles de Gaviria, GILA MEDINA, Lázaro. «Bernabé de Gaviria: continuación y ruptura con los ideales de Rojas». En: GILA MEDINA, Lázaro (coord.). *La Escultura del primer Naturalismo en Andalucía e Hispanoamérica (1580-1625)*. Madrid: Arco/Libros, 2010, pp. 193-202.
64. Proceden del retablo de la cartuja de la Defensión, desaparecido en 1844. DE LOS RÍOS MARTÍNEZ, Esperanza. *José de Arce...*, p. 39.
65. BOLOQUI LARRAYA, Belén. *Escultura zaragozana en la época de los Ramírez, 1710-1780*, vol. II. Madrid: Dirección General de Bellas Artes y Archivos, 1983, pp. 338-345.
66. HERNÁNDEZ DÍAZ, José. *Pedro Duque Cornejo...*, Lám. 10.
67. MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José. *Escultura barroca en España...*, p. 410.
68. WITTKOWER, Rudolf. «Die vier Apostelstatuen des Camillo Rusconi im Mittelschiff von S. Giovanni in Taterano in Rom: Stilkritische Beiträge zur Römischen Plastik des Spätbarock». *Zeitschrift für Bildende Kunst*, 60 (1926-1927), pp. 9-20; DEN BROEDER, Frederik. «The Lateran Apostles: The major Sculpture commission in eighteenth-century Rome». *Apollo*, 63 (1967), pp. 360-365. BOUCHER, Bruce. *La escultura barroca en Italia*. Barcelona: Destino, 1999, pp. 204-206; sobre los diseños, CONFORTI, Michael. «Planning the Lateran Apostles». En: MIL-LON, Henry A. (ed). *Studies in Italian Art History I [Memoirs of the American Academy in Rome]*, vol. XXXV]. Roma: American Academy in Rome, 1980, pp. 243-260.
69. LÓPEZ-GUADALUPE MUÑOZ, Miguel Luis y LÓPEZ-GUADALUPE MUÑOZ, Juan Jesús. *Nuestra Señora de...*, pp. 36-37.
70. A.R.H.A.G., *Libro de cuentas de la Hermandad de la Esclavitud (1716-17??)*, fol. 11-2º: «gaste treinta y tres reales en una piedra de acyte [?] que rremitimos a Roma por mano del Padre Mº Joseph Armero al artifice de una lamina de Nuestra Señora de a medio priego para esta Hermandad que la estaba executando».
71. A.R.H.A.G., *Libro de cargo y data de la Hermandad de la Esclavitud de Nª Sª de las Angustias (1692-1730)*, fol. 116 vº.
72. LÓPEZ-GUADALUPE MUÑOZ, Miguel Luis y LÓPEZ-GUADALUPE MUÑOZ, Juan Jesús. *Nuestra Señora de...*, pp. 36-37.
73. Fueron tasados en 1712 por José de Mora, José Risueño y Vicente de Cieza. SÁNCHEZ-MESA MARTÍN, Domingo. *José Risueño: escultor y pintor granadino 1665-1732*. Granada: Universidad, 1972, pp. 331-332.

