

NOTAS SOBRE EL ESCULTOR MARCELINO ROLDÁN SERRALLONGA

POR JOSÉ RODA PEÑA

En este artículo ofrecemos una semblanza biográfica del escultor Marcelino Roldán Serrallonga, estudiamos su personalidad artística en el contexto de la escultura sevillana del siglo XVIII, analizamos su producción y, para finalizar, engrosamos su catálogo con una obra inédita: la Virgen de la Soledad que talló en 1724 para el retablo del Cristo del Perdón de la Catedral de Sevilla.

In this article we offer a biographical revision of the sculptor Marcelino Roldán Serrallonga; we study his artistic personality at the context of sevilian sculpture in the XVIII century; we analyse his production and, finally, we increase his catalogue with a unknown work: the Virgen de la Soledad which he maked in 1724 for the altarpiece of the Cristo del Perdón in the Cathedral of Seville.

La figura del escultor dieciochesco Marcelino Roldán Serrallonga mereció en 1800 una corta semblanza de Ceán Bermúdez en su *Diccionario*, por desgracia plagada de errores¹, que en parte se encargó de corregir en 1950 Heliodoro Sancho Corbacho en su imprescindible trabajo, digno de reeditarse, sobre Pedro Roldán y sus discípulos². Ahora, y aprovechando que damos a conocer algunos datos que ayudarán a completar su biografía y una nueva escultura que viene a engrosar su, por el momento, corto catálogo de obras, parece oportuno revisar y actualizar cuanto, de manera dispersa, se había publicado sobre este artista de modesta impronta creativa.

1. CEÁN BERMÚDEZ, Juan Agustín: *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*. T. IV. Madrid, 1800, pp. 239-240. Lo hace sobrino, en vez de nieto, de Pedro Roldán. Piensa que nació en 1696, algo de todo punto imposible, puesto que sus padres contrajeron matrimonio en 1698. Lo confunde con Julián Roldán cuando afirma que realizó tres relieves para la Catedral de Jaén, adonde fue llamado "sin otro examen que el de ser sobrino de Roldán, de quien hay obras en aquel templo".

2. SANCHO CORBACHO, Heliodoro: *El escultor sevillano Pedro Roldán y sus discípulos*. Sevilla, 1950, pp. 39-40.

1. APUNTE BIOGRÁFICO

Marcelino Roldán Serrallonga debió nacer en Sevilla hacia el año 1700, siendo hijo del escultor Marcelino Roldán Villavicencio (1662-1709) –que llegó a ser Caballero de la Orden de San Juan de Letrán– y de su segunda esposa Josefa de Serrallonga, quienes habían contraído matrimonio el 27 de septiembre de 1698³. Dos de sus cuatro hermanos, Diego y Jerónimo, también se dedicaron a la escultura, cerrando ellos la saga familiar iniciada por su abuelo, el justamente célebre Pedro Roldán (1624-1699), de la que fueron principales puntales Luisa Ignacia Roldán “La Roldana” (1652-1706) y Pedro Duque Cornejo y Roldán (1678-1757), tía y primo hermano, respectivamente, de estos Roldán Serrallonga⁴.

La formación artística de Marcelino Roldán Serrallonga, al igual que la de sus referidos hermanos, no pudo tener lugar junto a su padre, como hubiera sido lógico, pues éste murió en junio de 1709 cuando apenas eran unos niños⁵. Es probable, porque las formas y rasgos estilísticos de sus obras así parecen delatarlo que, como apunta Ceán Bermúdez, su aprendizaje transcurriese “*con medianos progresos*” en el taller de su primo Pedro Duque Cornejo⁶, aunque tampoco pueda descartarse, como también se ha sugerido, que se verificara en el de su tío Pedro Roldán “el Mozo”⁷. El primer encargo escultórico que le conocemos data de 1724, por lo que debió comenzar a trabajar de manera independiente apenas rebasados los 20 años de edad.

De otro lado, hemos podido averiguar que Marcelino –quien en toda la documentación revisada se presenta con los dos apellidos paternos: Roldán Villavicencio–, se dedicó también al negocio de la compraventa de pinturas y alhajas, para lo que tenía establecido un convenio o “*aparcería*” con Doña Josefa Dongo Canis –natural de Sevilla y de estado doncella–, compartiendo con ella tanto la inversión como los beneficios derivados de dicho comercio, establecido en el domicilio de la susodicha, sito en la collación de San Lorenzo. Esta Josefa Dongo, como su hermana Jacoba, gozaban de una pensión vitalicia de seis reales al día que les fue concedida por Felipe V, y que cobraban puntualmente de la Tesorería de Guerra, en agradecimiento por los méritos y servicios que había prestado al Rey su difunto padre D. Antonio Dongo Barnuevo. El 21 de diciembre de 1751, estando gravemente enferma, otorgó poder

3. SALAZAR, María Dolores: “Pedro Roldán, escultor” en *Archivo Español de Arte*. T. XXII. Madrid, 1949, p. 323.

4. RODA PEÑA, José: “Aportación a la obra del escultor sevillano Jerónimo Roldán” en *Laboratorio de Arte*, n° 7. Sevilla, 1994, pp. 161-162.

5. Marcelino Roldán Villavicencio otorgó poder a su esposa para que testara en su nombre el 30 de mayo de 1709, procediendo a ello, ya viuda, el 1 de julio de dicho año. SANCHO CORBACHO, Heliodoro: *El escultor sevillano Pedro Roldán y sus discípulos*. Op. cit., pp. 33 y 101. La transcripción completa de estos documentos la ofrece CARO QUESADA, María Salud: *Noticias de Escultura (1700-1720)*. Sevilla, 1992, pp. 159-161.

6. CEÁN BERMÚDEZ, Juan Agustín: *Diccionario histórico...* T. IV. Op. cit., p. 239.

7. SANCHO CORBACHO, Heliodoro: *El escultor sevillano Pedro Roldán y sus discípulos*. Op. cit., p. 39.

para testar precisamente a Marcelino Roldán, al que además nombró su albacea y fideicomisario de su herencia⁸.

Ello viene a demostrar que entre ambos, sin duda, debió existir no sólo una relación laboral, sino que su trato fue de plena confianza y diríamos que hasta de una cierta intimidad. Sólo así podría justificarse que al año siguiente, en septiembre de 1752, Marcelino Roldán correspondiera a ese gesto de Josefa Dongo facultándola para poder testar en su nombre⁹. El hecho es que ella falleció el 4 de febrero de 1763, y cumpliendo la voluntad manifestada en su momento y no contrariada hasta entonces a pesar del tiempo transcurrido, Marcelino otorgó su testamento el día 13 del mismo mes, recordando allí que “...la dicha defunta tubo cierta aparzería conmigo en tráfico y venta de pinturas y otras cosas con caudal de ambos...”¹⁰.

Parece evidente que para un artista de talento secundario como sin duda lo fue Marcelino Roldán, esta actividad mercantil debió reportarle un substancioso complemento económico a los ingresos que obtenía como escultor. Su hermano Jerónimo sí que supo compaginar como nadie ambas facetas profesionales, pues al tiempo que se dedicaba a la escultura, ejercía como Visitador de la Ronda de los Millones y Administrador de las Rentas del Aguardiente en Sevilla y La Rinconada. Por cierto, que nombró a Marcelino como uno de sus albaceas testamentarios el 26 de mayo de 1769¹¹.

La salud de Marcelino Roldán debió sufrir un duro quebranto en 1770, encontrándose muy enfermo cuando el 16 de noviembre escrituró un poder para testar en favor de su buen amigo y confesor el presbítero José González de Sandi y Bécquer, capellán mayor del convento de la Pura y Limpia Concepción de San Juan de la Palma, a quien además nombró albacea y único heredero de sus bienes (Apéndice documental)¹².

Por dicho instrumento notarial sabemos que Marcelino Roldán contrajo tiempo atrás—no precisa cuándo—matrimonio con D^a Bernarda de Guzmán, quien no aportó capital alguno a la sociedad conyugal. No les fue bien la convivencia en pareja y la expresión utilizada por Marcelino—“*habiendo vivido separada de el matrimonio*”—

8. Archivo Histórico Provincial de Sevilla (A.H.P.S.). Sección de Protocolos Notariales. Leg. 9.552. Libro único de 1751-1752, (1751) f. 731. “...y declarar que io declaro he tenido y tengo aparzeria con el dicho D^a. Marcelino Roldán en la compra y venta de las pinturas y alaxas que están en las casas de mi morada, las que se han comprado con caudal de ambos, por lo qual es mi voluntad se esté y pase por lo que el susodicho dijere y declarare en el testamento y ynbentario que por mi fallecimiento hiciere, pertenecer a cada uno, sin que se pueda ir contra la declaración que el susodicho hiciere en manera alguna”.

9. Por desgracia, no hemos podido acceder a la lectura de este documento por estar arrancado de su legajo, teniendo conocimiento del mismo a través de los índices de la escribanía. A.H.P.S. Sección de Protocolos Notariales. Leg. 9.552. Libro único de 1751-1752, (1752) f. 519.

10. A.H.P.S. Sección de Protocolos Notariales. Leg. 9.559. Libro único de 1763, f. 205. Citado por PRIETO GORDILLO, Juan: *Noticias de Escultura (1761-1780)*. Sevilla, 1995, p. 163.

11. SANCHO CORBACHO, Heliodoro: *El escultor sevillano Pedro Roldán y sus discípulos*. Op. cit., pp. 114-118.

12. Documento extractado en breves líneas por SANCHO CORBACHO, Heliodoro: *El escultor sevillano Pedro Roldán y sus discípulos*. Op. cit., p. 112.

parece achacarle a ella la culpa de la ruptura. Por si fuera poco, fue su esposa la que le interpuso una demanda en el Juzgado Primero ante su escribano José Núñez Cornejo, para reclamarle sus bienes gananciales, de los que finalmente desistió tras seguirse un enojoso pleito que terminó con la separación legal de la pareja, que no llegó a tener descendencia.

Ordena también Marcelino en esta escritura que desde el día de su fallecimiento, las casas de morada en que residía, situadas en la Plazuela de Valderrama –collación de San Marcos–, y sobre las que gravaba un tributo perpetuo de quince reales anuales pagaderos a la fábrica de la Colegial del Salvador, pasaran por vía de donación al convento de religiosas carmelitas de Santa Ana. Marcelino declara haber acometido una obra en esta vivienda por importe de seiscientos reales de vellón que le fueron fiados por su hermano Jerónimo, a quien en ese momento todavía le estaba debiendo doscientos sesenta.

Asimismo, confiesa Marcelino Roldán ser deudor de treinta pesos que le había prestado D. Antonio Moreno, Oficial de la Contaduría de Guerra, a quien por otra parte había hecho depositario de la certificación de un crédito, nada menos que de mil pesos, que le debía abonar la Real Hacienda, y del que se le iban haciendo pagos a cuenta en la Tesorería de Guerra. Sospechamos que esto último tenga que ver con la herencia que pudo dejarle la anteriormente citada D^a Josefa Dongo Canis, que como ya sabemos cobraba una pensión vitalicia de seis reales diarios precisamente con cargo a dicha Tesorería¹³.

Parece que Marcelino Roldán pudo recuperarse de las dolencias que le aquejaban, al menos temporalmente, pues en marzo de 1773 otorgó un nuevo poder para testar, que no sabemos hasta qué punto alteró las circunstancias y disposiciones anteriores, pues no hemos podido acceder a su contenido, al haber desaparecido el documento de su legajo¹⁴. Tan lamentable circunstancia concurre también con dos protocolos, cuya lectura hubiese sido de gran provecho para completar otros aspectos biográficos y profesionales de nuestro escultor. Me refiero, primeramente, al testamento que otorgó su fideicomisario –imagino que continuaría siéndolo el presbítero José González de Sandi– en abril de 1777¹⁵, y en segundo lugar, al inventario de sus bienes, verificado casi al unísono¹⁶.

Al menos, sí que hemos tenido oportunidad de corregir el verdadero año de su óbito, 1777, en vez de la fecha de 1776 que propugnaba Ceán Bermúdez, quien

13. A.H.P.S. Sección de Protocolos Notariales. Leg. 9.552. Libro único de 1751-1752, (1751) f. 731: “...cua cantidad de situado se está pagando, por lo que mando se persiva lo que hasta el día de mi fallecimiento se me restare deviendo por mí y como heredera que fui de dicha mi defunta hermana”.

14. A.H.P.S. Sección de Protocolos Notariales. Debía encontrarse en el legajo 9.569. Oficio 15. Libro único de 1773, f. 60.

15. A.H.P.S. Sección de Protocolos Notariales. Leg. 9.573. Oficio 15. Libro único de 1777, f. 253.

16. *Ibidem*, f. 261.

igualmente afirmaba que había sido sepultado en la parroquia de San Marcos¹⁷, como ciertamente sería verosímil al residir en aquella feligresía¹⁸.

2. PERSONALIDAD ARTÍSTICA

Ateniéndonos a la escasa producción escultórica que conocemos por el momento de Marcelino Roldán Serrallonga, puede asegurarse que cultivó con absoluta preferencia la temática religiosa, ejecutando en madera tanto imágenes de talla completa como de candelero para vestir. La mayor parte son efigies que presiden o forman parte del programa iconográfico de un retablo; entre ellas las hay que encierran una fuerte carga devocional y ostentan la titularidad de una Hermandad, cumpliendo eventualmente también una función procesional. Otras no reciben culto, sino que forman parte del ornato del templo y de su mobiliario litúrgico.

Nada hemos podido averiguar a propósito de esa especial habilidad que, según Ceán Bermúdez, demostraba a la hora de plasmar “*con corcho y con bastante gracia y verdad ruinas de templos y palacios*”¹⁹, probablemente para configurar vistosos escenarios belenísticos en perspectiva o acaso vistas de Jerusalén que respaldaban grupos pasionistas entronizados en vitrinas.

Por lo hasta ahora sabido, su clientela debió estar constituida, mayoritariamente, por fábricas parroquiales, conventos y cofradías, sumándose contados encargos de particulares y otros procedentes de algunas órdenes religiosas, como la Compañía de Jesús, siempre dentro del ámbito del antiguo Arzobispado de Sevilla.

Resulta interesante constatar la colaboración que mantuvo con uno de los más destacados retablistas de la primera mitad del siglo XVIII, Luis de Vilches (c. 1682-1743), con quien trabajó como escultor en la sillería coral de la parroquia hispalense de San Vicente Mártir (1736-1739), y a quien pudo conocer a través de Pedro Duque Cornejo. Curiosamente, otras dos esculturas suyas, un San Miguel y un San Juan Bautista, fueron ejecutadas en 1758, bastantes años después de la muerte de Vilches, para el retablo mayor de la parroquia de Castilleja del Campo que éste había ensamblado entre 1740 y 1742²⁰.

Indudablemente, Marcelino Roldán Serrallonga fue un imaginero de talento discreto. Su quehacer plástico, encuadrado básicamente durante el segundo y tercer cuarto

17. CEÁN BERMÚDEZ, Juan Agustín: *Diccionario histórico...* T. IV. Op. cit., p. 239.

18. No lo hemos podido comprobar por la pérdida de casi todos sus libros sacramentales en los disturbios de 1936. Los pocos existentes anteriores a esta última fecha, que son de bautismos y fechados desde 1872, se encuentran depositados en la parroquia de San Julián. MORALES PADRÓN, Francisco: *Los Archivos Parroquiales de Sevilla*. Sevilla, 1982, p. 203.

19. CEÁN BERMÚDEZ, Juan Agustín: *Diccionario histórico...* T. IV. Op. cit., p. 240.

20. Sobre Luis de Vilches véase HERRERA GARCÍA, Francisco Javier: *El retablo sevillano en la primera mitad del siglo XVIII. Evolución y difusión del retablo de estípites*. Sevilla, 2001, pp. 471-493.

del siglo XVIII, resulta claramente mediocre en términos cualitativos, sobre todo cuando lo comparamos con el de otros escultores dieciochescos justamente consagrados, sean los de una generación anterior como Pedro Duque Cornejo o José Montes de Oca, sean los casi rigurosamente coetáneos Benito de Hita y Castillo o Cayetano de Acosta.

Siendo esto cierto, no dejaremos de reconocerle un sólido conocimiento del oficio y una correcta aunque rutinaria asimilación de las formas artísticas tardobarrocas y de signo rococó imperantes en la escultura sevillana de su tiempo, como habilidoso aunque anodino seguidor que fue de su mencionado primo y presunto maestro Duque Cornejo. De otro lado, es muy posible que el prestigio de su apellido Roldán y sus contactos familiares allanaran el camino de Marcelino, sobre todo al comienzo de su carrera, a la hora de contratar sus imágenes.

Lo cierto es que todo indica que debió gozar de un cierto predicamento entre sus conciudadanos. De hecho, en un conocido informe redactado por los reputados tallistas Cayetano de Acosta y Julián Ximénez a petición del Asistente de la Ciudad, figura como uno de los cuatro “*escultores o estatuarios*” activos en Sevilla en 1762, estimándose que sus ganancias anuales andarían por los 1.100 reales, la misma cantidad que se consigna para Benito de Hita y Castillo y Felipe González Lobera, mientras que aparece con una cotización algo menor, 900 reales, su hermano Jerónimo Roldán²¹.

3. PRODUCCIÓN ESCULTÓRICA

Hasta el presente, las fechas extremas que se manejan para el discurrir profesional de Marcelino Roldán Serrallonga son las de 1724 y 1760, aunque es presumible que el hallazgo de nuevos documentos y obras podrá ampliar en el futuro este enmarque cronológico de su trayectoria como escultor.

Ya hemos anticipado que, hoy por hoy, es muy corto el elenco de esculturas que puede presentarse como integrantes de su catálogo documentado. Una nómina que se inicia en 1724 con la talla de una Dolorosa para el retablo marmóreo del Cristo del Perdón, propiedad de la Hermandad Sacramental del Sagrario de la Catedral de Sevilla que, por estar inédita hasta ahora, estudiaremos más detenidamente en el último epígrafe de este artículo.

Para la iglesia de los jesuitas de Jerez de la Frontera esculpió en 1732 las tallas de San Pablo Miki y San Juan de Goto, de tamaño inferior al natural (miden 1,37 m.). En el año 1970 fueron donadas al Museo de los 26 Santos Mártires de Nagasaki, dándose la circunstancia de que en el traslado, una de las efigies sufrió desperfectos en un brazo que, tras llegar a la citada institución nipona, hubo de restaurarse. En

21. PLEGUEZUELO HERNÁNDEZ, Alfonso: “Sobre Cayetano de Acosta, escultor en piedra” en *Revista de Arte Sevillano*, nº 2. Sevilla, diciembre 1982, p. 41.

el transcurso de dicha intervención apareció la firma de su autor y la fecha de ejecución: “*Marcelino Roldán. 1732*”²².

Es factible que, junto a estas dos, Marcelino hubiese ejecutado también una imagen de San Diego Kisai, el tercero de los jesuitas japoneses que fue martirizado el 5 de febrero de 1597 en la colina de Nishizaka, cercana a la ciudad de Nagasaki. Esto es sólo una presunción, pero lo que sí parece deducirse de la correspondencia de actitudes que muestra la pareja de esculturas conservadas, es que se concibieron para cobijarse en las hornacinas laterales de un retablo. Ambas, en efecto, ofrecen el mismo gesto de recoger fervorosamente una de sus manos sobre el pecho, al tiempo que la otra se adelanta para sostener la palma martirial; a ello se añade que cada Santo apoya uno de sus pies calzados sobre una protuberancia rocosa, flexionando y rotando la rodilla concorde, lo que imprime a sus cuerpos, enfundados en sotanas negras parcialmente estofadas en oro, un mesurado dinamismo. Los pequeños distingos se limitan a la caracterización física de los juveniles e idealizados rostros, de gran dulzura expresiva, y a la posición de sus respectivas cabezas,alzada la de San Juan de Goto e inclinada hacia abajo la de San Pablo Miki.

El profesor Hernández Díaz fue el primero en señalar a Marcelino Roldán Serrallonga como autor de los relieves que decoran la sillería coral de la parroquia de San Vicente Mártir de Sevilla²³. Dicho mueble litúrgico fue contratado el 9 de agosto de 1736 con el “*maestro de obras de arquitectura y talla*” Luis de Vilches, quien por 13.500 reales y en un plazo de seis meses, debía construir en caoba, cedro y pino de Flandes “*un cuerpo de arquitectura de veinte y siete sillas*”²⁴. Herrera García ha puesto de manifiesto el carácter retardatario de los soportes salomónicos que articulan sus respaldos, quizás por influjo de la sillería de la Cartuja de Santa María de las Cuevas²⁵. Más recientemente, Martín Pradas ha publicado un estudio, bastante completo, de su historia material, descifrando el contenido iconográfico de sus relieves en madera policromada²⁶.

Por nuestra parte, y después de haber consultado la documentación parroquial, queremos precisar algunos datos sobre la actuación de Marcelino Roldán en cuanto

22. GARCÍA GUTIÉRREZ, Fernando: *Los Mártires de Nagasaki. IV Centenario (1597-1997)*. Sevilla, 1996, pp. 62-63.

23. HERNÁNDEZ DÍAZ, José: “El templo hispalense de San Vicente” en *Boletín de Bellas Artes*. 2ª Época, nº V. Sevilla, 1977, p. 121.

24. SANCHO CORBACHO, Heliodoro: *Arquitectura sevillana del siglo XVIII* en “Documentos para la Historia del Arte en Andalucía”. T. VII. Sevilla, 1934, pp. 49-51.

25. HERRERA GARCÍA, Francisco Javier: *El retablo sevillano en la primera mitad del siglo XVIII*. Sevilla, 2001, p. 489.

26. MARTÍN PRADAS, Antonio: “La sillería de coro de la iglesia parroquial de San Vicente Mártir de Sevilla” en *Laboratorio de Arte*, nº 15. Sevilla, 2002, pp. 403-432. Creo que algunas de las identificaciones que propone son muy discutibles, caso de San Fabián, y otras, sencillamente, no son correctas, como la que confunde a Santo Domingo de Guzmán con un Santo trinitario, quizás San Juan de Mata o San Félix de Valois.

al número de relieves que llegó a realizar para esta sillería y las cantidades que se le pagaron, pues se han vertido algunos errores sobre dichos extremos²⁷. El libro de cuentas de fábrica concreta a este respecto que “*se hizieron veinte y seis Santos de ciprés para la sillería de el choro y tres historias para las sobrepuestas que se ajustaron con D^a. Marzelino Roldán maestro arquitecto a treinta y siete reales y medio cada uno de los Santos y las tres historias en ciento y treinta y cinco reales que todo ymportó mill ciento y diez reales que pagó el Mayordomo en recivo de dicho Artífize en fecha de 15 de Mayo de 1739*”²⁸.

Su cometido, por consiguiente, consistió en la talla de veintiséis relieves con figuras de Santos –actualmente sólo se conservan veinticuatro, incluyéndose entre ellos sendas representaciones del Divino Salvador y la Virgen Dolorosa– captados de medio cuerpo prolongado sobre una especie de nube (50 x 30 cm.) e inscritos en guirnalda de hojarasca dorada –todas ovaladas, a excepción de cuatro, que son octogonales, pertenecientes a las antiguas rinconeras–, más otros tres de formato rectangular apaisado con escenas historiadas (26 x 44 cm.), todos ellos en madera de ciprés, luciendo policromía y labores de estofado. Por cada Santo se le abonaron 37 reales y medio, y 45 por cada “*historia*”, sumando los 1.110 reales a los que se alude.

Dichos relieves, que González de León calificó de “*regulares*”²⁹, al par que Heliodoro Sancho Corbacho reparó en su “*sencilla factura no exenta de cierto gusto*”³⁰, acusan graves pérdidas en su soporte lúneo, careciendo muchos de los Santos de sus respectivos atributos, amén de exhibir importantes deterioros en su policromía. Para compensar la inevitable monotonía que brinda una alineación de efigies en visión frontal y cortadas a la misma altura, Marcelino Roldán se esmeró en cuidar la diversidad de sus expresiones faciales, de los gestos y giros corporales, y de las indumentarias, pues el variopinto repertorio hagiográfico escogido se lo permitía. Su realización resulta algo más esmerada que los tres episodios narrativos, por ahora inidentificados³¹, un tanto toscos y sumarios en su resolución plástica.

Ceán Bermúdez asevera que Marcelino Roldán Serrallonga “*executó para algunos templos de Sevilla ángeles mancebos sosteniendo las lámparas, que comenzaban a usarse entonces en aquella ciudad*”³². De momento, los únicos que se han vinculado

27. *Ibidem*, p. 407. El equívoco parte de la noticia suministrada por María Josefa Tena Neguillo en su Tesis de Licenciatura inédita *Estudio Histórico-Artístico de la Iglesia parroquial de San Vicente Mártir de Sevilla*, p. 78, al transcribir erróneamente la referida documentación.

28. Archivo de la parroquia de San Vicente Mártir de Sevilla. *Libro de cuentas de fábrica 1736-1738*, fs. 699-700.

29. GONZÁLEZ DE LEÓN, Félix: *Noticia Artística de Sevilla*. Sevilla, 1844, p. 145.

30. SANCHO CORBACHO, Heliodoro: *Arquitectura sevillana del siglo XVIII*. Op. cit., p. 49.

31. El asiento documental sólo habla de “*historias*”. Aunque se haya publicado que son de la vida de San Vicente, como en principio parecería lógico, no se corresponden con ninguno de los episodios de su biografía. Cfr. GARCÍA PÁRAMO, Ana María: *Aportaciones al estudio de la iconografía de los Santos en el Reino de Castilla*. Madrid, 1988, pp. 404-412. RÉAU, Louis: *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de los Santos*. Tomo 2. Volumen 5. Barcelona, 1998, pp. 322-328.

32. CEÁN BERMÚDEZ, Juan Agustín: *Diccionario histórico...* T. IV. Op. cit., p. 239.

a su gubia son los ángeles lampareros de la capilla mayor de la parroquia sevillana de San Vicente, fechados al parecer en 1747³³. El encrespado movimiento de sus cabellos, el vuelo de los paños, y la vistosidad de los estofados florales constituyen los rasgos más destacados de estas criaturas celestes, cuyos juveniles rostros están muy en el tipo de este autor.

El retablo mayor de la parroquia de San Miguel Arcángel de la localidad sevillana de Castilleja del Campo se ensambló entre 1740 y 1742 por el ya nombrado Luis de Vilches, siendo adaptado en 1762 por Ángel Benito de la Iglesia a la nueva capilla mayor del templo, erigida tras el terremoto de 1755³⁴. Para dicha máquina lignaria esculpió Marcelino Roldán Serrallonga las tallas de San Miguel Arcángel, que preside la hornacina principal, y de San Juan Bautista, en la calle del Evangelio. La iconografía del retablo se completa con las efigies de San Sebastián, en el lado de la Epístola, y de la Inmaculada Concepción, que figura en el ático. Para esta misma iglesia ejecutó Marcelino una imagen de San José que hoy recibe culto en un altar lateral neoclásico.

La oportuna referencia documental señala que en 1758 se pagaron 720 reales a Marcelino Roldán por la hechura de las referidas efigies de San José y San Juan Bautista. No se cita en dicho descargo la del Arcángel San Miguel, pensándose que el propio Marcelino la habría ejecutado con antelación. Dos años después, el 12 de octubre de 1760, se abonaron a Miguel de Aguilar, dorador vecino de Castilleja, varias partidas por el estofado de las tres esculturas del Bautista, San Miguel y San José³⁵.

La que presenta una mayor soltura en su composición es la de San Juan Bautista, con esa rotación del torso y dirección contrapuesta de la cabeza con respecto a los brazos, tan característica de la escultura de su tiempo. En cambio, se manifiesta mucho más hierática la inexpresiva figura en *contrapposto* del Arcángel San Miguel hollando bajo sus pies al demonio. El San José deriva del célebre modelo impuesto por su abuelo Pedro Roldán en la homónima versión de la Catedral hispalense (1664), pero con un resultado mucho más pobre, que se subraya por la frontalidad y el estatismo del Patriarca, no compensado por el limitado movimiento del manto que lo envuelve, sorprendiendo su absoluta falta de comunicación con el Niño Jesús.

33. HERNÁNDEZ DÍAZ, José: "El templo hispalense de San Vicente". Op. cit., p. 119. Cita la Tesis de Licenciatura inédita de María Josefa Tena Neguillo. AA.VV.: *Guía artística de Sevilla y su provincia*. Sevilla, 1989, p. 164. Por nuestra parte, tras consultar el archivo parroquial, hemos comprobado que su pago no figura anotado en el *Libro de cuentas de fábrica 1747-1749*.

34. HERRERA GARCÍA, Francisco Javier: *El retablo sevillano en la primera mitad del siglo XVIII*. Op. cit., p. 492. Señala el pobre resultado obtenido por Vilches, entendible por la escasa disponibilidad económica de la fábrica parroquial, a lo que cabría añadir las intervenciones posteriores que se encargaron de borrar su primitiva talla.

35. HERNÁNDEZ DÍAZ, José; SANCHO CORBACHO, Antonio y COLLANTES DE TERÁN, Francisco: *Catálogo arqueológico y artístico de la provincia de Sevilla*. Tomo III. Sevilla, 1943, pp. 305-306. AA.VV.: *Guía artística de Sevilla y su provincia*. Op. cit., p. 271. FALCÓN MÁRQUEZ, Teodoro: "San José" en *Catálogo de la Exposición Pedro Roldán 1624-1699. III Centenario de su muerte*. Sevilla, 1999, pp. 64-65.

El 1 de julio de 1760, en cabildo celebrado por la Hermandad de Nuestra Señora de las Mercedes, Patrona de la villa onubense de Bollullos par del Condado desde 1683³⁶, se acordó someter a la titular mariana a una necesaria restauración, “*por estar sumamente desbanesida con el tiempo, pues a muchos años que a dicha Señora no se a retocado*”. Este “desvanecimiento” puede hacer referencia a su encarnadura, que presentaría serios desgastes o alteraciones. De inmediato, la citada intervención fue llevada a cabo en Sevilla por parte de Marcelino Roldán, firmando junto a los plateros Blas Amat y Tomás Pedrajas tres recibos fechados el 16 y 18 de agosto de ese año, por un importe de 748 reales “*gastados en el adereso y composizi3n de la Señora y el Niño y en la fábrica de un rostrillo de plata sobredorada y piedras, y en el blanqueo de la punta de plata*”³⁷.

Recordaremos que la Virgen, coronada canónicamente en 1948, es una imagen anónima de candelero para vestir de finales del siglo XVI (mide 1,05 m.), mientras que la efigie del Niño Jesús ha sido catalogada como obra de Marcelino Roldán, pues así lo pregona su estilo y morfología. El infantil rostro queda enmarcado por una cabellera de ondulantes guedejas. Sostiene en la mano izquierda la bola del mundo, al tiempo que bendice con la diestra. El hecho de disponer a mayor altura su pierna izquierda imprime cierto dinamismo y gracejo a la figura del Niño que reposa sobre la mano materna.

En el transcurso de un cabildo celebrado el 27 de marzo de 1793 por otra Hermandad, en esta ocasión utrerana, la de Nuestro Padre Jesús Nazareno, se puso de manifiesto que “*la Virgen también precisaba encarnarla, no tenía ojos, pestañas ni lágrimas por habersele caído y el manto yndecente*”. La consiguiente restauración la llevó a buen término el dorador Diego Suárez, quien procedió a policromarla e introducirle ojos de cristal, cobrando 102 reales en febrero de 1795. Lo más interesante es que en una misiva del referido artista a Rodrigo Caro, Mayordomo de la Cofradía, indica que “*va la misma cabeza, por que no ay quien haga otra como ella, es de Dn. Marcelino Roldán, excelente*”. De aquí se infiere que en el discurrir de su trabajo, Suárez debió encontrar alguna prueba de su autoría, quizás un papel o firma esgrafiada en la Dolorosa.

Estimo que la paternidad de Marcelino Roldán sobre esta Virgen de las Angustias es segura, aunque no se haya podido concretar su fecha de ejecución que, a tenor del deterioro que presentaba en 1793, podría situarse provisionalmente en el segundo tercio de la centuria. La configuración de su semblante guarda estrecho parentesco con otras creaciones de este escultor, y merece resaltarse el efecto naturalista que produce el giro e inclinación de su cabeza hacia el lado izquierdo. Sus manos no son las originales, pues suele lucir las que se adquirieron en 1953 al imaginero carmonense

36. MORGADO, José Alonso: “La prodigiosa imagen de María Santísima de las Mercedes, venerada cerca de la villa de Bollullos del Condado” en *Sevilla Mariana*. T. V. Sevilla, 1883, pp. 217-230.

37. GONZÁLEZ GÓMEZ, Juan Miguel y CARRASCO TERRIZA, Manuel Jesús: *Escultura mariana onubense*. Huelva, 1981, pp. 378-383, reproducida en lámina 185. GONZÁLEZ GÓMEZ, Juan Miguel y CARRASCO TERRIZA, Manuel Jesús: *Catálogo Monumental de la Provincia de Huelva*. Vol. I. Huelva, 1999, p. 160.

Antonio Eslava Rubio; cuenta además con otro juego de manos cruzadas, donadas en 1886 por Rosa Jiménez Guerrero. Más recientemente, la imagen, que es de candelero (mide 1,61 m.), ha sido restaurada por Luis Ortega Bru en 1979 y por José Rodríguez Rivero-Carrera en 1985³⁸.

Por último, quiero referirme a una “*Señora de la Piedad, escultura de un Marcelino Roldán*” que figuraba en la nave de la Epístola de la capilla de San Antonio de los Portugueses, sita en el compás del convento casa grande de San Francisco de Sevilla. Justino Matute, a quien se debe dicha atribución, la equipara en mérito con las esculturas del retablo mayor de este recinto sagrado, que él mismo asigna a Pedro Duque Cornejo³⁹. González de León comenta que esta capilla la derribaron los franceses, sin que después fuese reedificada⁴⁰. Tras la destrucción del cenobio franciscano en 1841, sabemos que la escultura de San Antonio, en unión de una Inmaculada y de una Piedad —creemos que pudiera ser la pieza de la que estamos tratando—, fueron donados al cónsul portugués, desconociéndose su actual paradero⁴¹.

4. UNA DOLOROSA INÉDITA PARA LA HERMANDAD SACRAMENTAL DEL SAGRARIO DE LA CATEDRAL DE SEVILLA

El domingo 5 de marzo de 1724 se entronizó la escultura del Cristo del Perdón en su nuevo retablo de jaspes, erigido en el atrio de la homónima puerta de la Catedral de Sevilla por la que se accede al Patio de los Naranjos desde la calle Alemanas⁴². El estreno lo festejó la Hermandad Sacramental del Sagrario, depositaria del altar y encargada del culto a la referida imagen, con una solemne función religiosa y procesión vespertina en la que el Santo Cristo fue trasladado en la custodia de plata de la citada Cofradía y se repartieron tres mil estampas con su efigie impresa⁴³.

Últimamente, el diseño de este pequeño retablo pétreo, que fue aprobado por la Hermandad el 19 de octubre de 1721⁴⁴ y por el Cabildo Catedral cinco días después,

38. CABRERA RODRÍGUEZ, Antonio: “Otras devociones” en *Jesús Nazareno de Utrera*. Utrera, 1997, pp. 104-105 y 110-111.

39. MATUTE, Justino: “Adiciones y correcciones de D. Justino Matute al tomo IX, del Viaje de España de D. Antonio Ponz” en *Archivo Hispalense*. T. III. Sevilla, 1887, p. 369.

40. GONZÁLEZ DE LEÓN, Félix: *Noticia Artística de Sevilla*. Sevilla, 1844, p. 63.

41. CASTILLO UTRILLA, María José del: *El Convento de San Francisco, Casa Grande de Sevilla*. Sevilla, 1988, p. 114.

42. MATUTE Y GAVIRIA, Justino: *Anales Eclesiásticos y Seculares de la Muy Noble y Muy Leal Ciudad de Sevilla*. T. I. Sevilla, 1887, p. 167.

43. FERNÁNDEZ DE PAZ, Eva: *Religiosidad popular sevillana a través de los retablos de culto callejeros*. Sevilla, 1987, p. 128. Véase también Archivo de la Hermandad Sacramental del Sagrario de la Catedral de Sevilla (A.H.S.C.S.). *Libro 5º de Acuerdos 1712-1727*, fs. 163v-164v. “*Razón de cómo se celebró la fiesta de la colocación del Santísimo Xpto. del Perdón en su nuevo retablo*”.

44. A.H.S.C.S. *Libro 5º de Acuerdos 1712-1727*. Cabildo Ordinario del 19 de octubre de 1721, f. 136. El Alcalde más antiguo, D. Pedro Manuel de Aquerregui, hizo presente “*cómo por un deboto se quería*

ha sido atribuido por razones estilísticas a Pedro Duque Cornejo⁴⁵. Las obras dieron comienzo el 10 de diciembre de ese año⁴⁶, siendo sufragadas por Sebastián de Santa María, escribano público y de la Santa Iglesia, y a la sazón cofrade de la Sacramental del Sagrario⁴⁷, quien en su testamento del 17 de agosto de 1723 solicitó enterrarse a los pies de este altar que había mandado construir a sus expensas, como de hecho sucedería tras fallecer un mes después, el 17 de septiembre⁴⁸.

El proceso constructivo lo supervisaron dos cofrades de la Hermandad Sacramental, que desde un principio fueron comisionados para dicho fin: Manuel Esteban de Sosa y Gaspar Pérez⁴⁹. El primero de ellos⁵⁰ puso un empeño especial en la consecución de este proyecto, pues fue nombrado albacea testamentario por Sebastián de Santa María, quien a su muerte *“dejó dispuesto caudal para su finalización a cargo de nuestro hermano D. Manuel de Sosa, su Alvasea, que con su gran devosión, celo y primor dispuso el referido retablo y primorosa reja”*⁵¹.

principiar un retablo de piedra mármol para colocar en él el Santísimo Xpto. de Exce Homo, que está en la puerta que llaman el Perdón y cuida en su culto esta Santa Hermandad. Para lo qual, mostró a la Hermandad un dibujo que está hecho para dicho efecto”.

45. HERRERA GARCÍA, Francisco Javier: *El retablo sevillano en la primera mitad del siglo XVIII*. Op. cit., pp. 70, 229, 414 y 416. *“Las trazas debieron ser ejecutadas por Duque, no en vano es evidente un lejano eco del templete de la Cartuja granadina, obra de Francisco Hurtado, salvando eso sí, las distancias en cuanto a minuciosidad y exquisitez del segundo. Aquí la estructura es mucho más rígida y pesada. Su ejecución debió estar al cuidado de alguno de los hábiles canteros cántabros domiciliados en Sevilla, como pudo ser Miguel de Quintana o incluso Juan Fernández de Iglesias. A pesar de no aportar grandes novedades tiene el mérito de ser una de las escasas obras retablísticas realizadas durante el XVIII en materiales pétreos”* (p. 416).

46. A.H.S.C.S. *Imventario de las Alajas que tiene el Altar del Santísimo Xpto. del Perdón desde el Domingo 5 de Marzo del año de 1724, día en que se colocó la Santísima Ymagen en su retablo nuevo echo todo del caudal de D. Sebastián de Santa María, hermano que fue de nuestra hermandad del Santísimo Sacramento... hasta oy 30 de Junio deste año de 1725.*

47. A.H.S.C.S. *Libro de asientos de hermanos 1663-1720*, f. 544. Fue recibido por cofrade en el cabildo celebrado el 20 de mayo de 1685.

48. MATUTE Y GAVIRIA, Justino: *Anales Eclesiásticos y Seculares de la Muy Noble y Muy Leal Ciudad de Sevilla*. T. I. Op. cit., pp. 159 y 167.

49. A.H.S.C.S. *Libro 5º de Acuerdos 1712-1727*. Cabildo Ordinario del 19 de octubre de 1721, f. 136. *“...mediante lo qual fue acordado que los Señores D. Manuel Estevan de Sossa y D. Gaspar Pérez fuesen Diputados para la dirección y gobierno de la obra del dicho retablo, y se les dio amplia facultad para todo lo que se ofreciese al buen éxito de dicha obra”.*

50. Manuel Esteban de Sosa, natural de Sevilla e hijo de Juan Manuel de Sosa y de Antonia de Valdivieso, fue recibido como cofrade de la Sacramental del Sagrario el 18 de mayo de 1687, donde llegó a desempeñar diversos oficios en su mesa de gobierno, como el de Prioste de cera. Murió el 10 de marzo de 1759. A.H.S.C.S. *Peticiones de hermanos 1685-1706*. Peticiones de 1687. *Libro de asientos de hermanos 1663-1720*, f. 571. *Libro de hermanos 1721*, f. 108v.

51. A.H.S.C.S. *Libro 5º de Acuerdos 1712-1727*, f. 163v. *Ibidem*. Cabildo Ordinario 16 de enero de 1724, f. 160v. *“Por nuestro hermano el Sr. D. Manuel de Sosa se hizo presente cómo a estado y está corriendo con el retablo de piedra, reja y adornos del Santísimo Xpto. del Perdón y que para de mediado del mes de febrero estaría acavado de todo punto”.*

Debe subrayarse el elevadísimo coste que supuso su realización. Nada menos que 50.847 reales, más otros 9.336 de la reja que lo circunda⁵². Es indiscutible que ello pone de relieve el empeño patrocinador de su mentor y la profunda devoción que debió sentir por el venerable simulacro del Cristo del Perdón. Tan elevada cantidad se justifica por la riqueza y variedad de los materiales utilizados en su realización: los jaspes de su estructura arquitectónica, las zonas pintadas y estofadas en oro, los embutidos de madera y metal, las preseas de plata y las esculturas que se distribuían por sus hornacinas y repisas.

Tal despliegue de texturas, colores y motivos ornamentales se refleja en la descripción que de este retablo se hace en un inventario redactado en 1725:

“Yten el retablo que es de piedra jaspe de Morón encarnada y blanca y algún jaspe negro en guarniciones y enbutidos, y otros enbutidos de piedra berde de Granada. Y el remate de dicho retablo es una tarja de madera pintada ymitando al jaspe en que está la torre y jarras doradas como armas de la Santa Yglesia. Y dicha tarja la tienen dos Ángeles de madera pintados de blanco ymitando el alabastro, y no se yso de piedra por el mucho peso. En los dos lados del retablo sobre la cornisa están dos jarras del mismo jaspe y tienen ramos de asusenias de metal, pintados de berde y las asusenias plateadas y las semillas doradas. Dentro del nicho del Señor ay dos tablones en que está la plata, forrados en terciopelo carmesí. Y la cúpula es de madera tallada ymitando la plata, y la cornisa y talla y las dos pechinas de delante está todo plateado y los fondos de color ymitando al terciopelo. Y sobre los dichos tablones que ocupan el respaldo y los dos lados y las dos pechinas está todo bestido de plata calada. Y en el medio de dichos tablones está un ramo y flor de la dicha plata que tapa la junta. Y está así para poderlo quitar cuando se quiera blanquear la plata.

Yten un escudo que está sobre el arco del nicho del Señor, está un cáliz de metal dorado de molido y la ostia es de plata...

Yten cuatro jarritas con sus ramos todo de plata que están delante del Señor.

Yten el frontalito de delante que sirve de peana al Señor, es todo de plata y tiene en medio un calis con su ostia.

Yten dos frontalitos para los dos lados del dicho, son de plata calada sobre terciopelo carmesí y pesan 3 marcos, 6 onzas y 6 reales.

Yten el respaldo del nicho del Santísimo Xpto. es todo de plata calada sobre terciopelo carmesí y pesa la plata 14 marcos y 7 onzas...

Yten 32 milagros de plata de diferentes echuras que an dado hasta oy 25 de Junio deste año de 1725, están en la cornisa de la cúpula dentro del nicho y pesan un marco y 3 onzas”⁵³.

52. A.H.S.S.C.S. *Imbentario de las Alajas que tiene el Altar del Santísimo Xpto. del Perdón...* Compárese dicha suma con las cantidades, siempre inferiores, que aparecen en la tabla de precios que ofrece Herrera García para los retablos contratados en estos mismos años (1720-1725). HERRERA GARCÍA, Francisco Javier: *El retablo sevillano en la primera mitad del siglo XVIII*. Op. cit., p. 103.

53. A.H.S.S.C.S. *Imbentario de las Alajas que tiene el Altar del Santísimo Xpto. del Perdón...*

En cuanto a las imágenes inicialmente insertas en el retablo, recordaremos que éste se halla presidido, en el nicho de su cuerpo principal, por el busto escultórico del Santo Cristo del Perdón: un Ecce Homo de pasta y lienzo encolado, fechable a comienzos del siglo XVII⁵⁴. El mencionado inventario enumera sus argenteos atributos: una corona de espinas, tres potencias y una caña, así como las cinco mucetas de tisú, tafetán y terciopelo carmesí o morado—unas bordadas, otras sólo galoneadas— que servían para cubrir su torso, con sendas sogas para ceñir las manos y el cuello, todo ello producto de diferentes donaciones⁵⁵.

La hornacina del Cristo del Perdón se halla flanqueada por pares de columnas corintias con el fuste liso. En los intercolumnios se disponían las esculturillas, hoy perdidas, de San Antonio de Padua, en el lado del Evangelio, y de San Sebastián, en el de la Epístola. La primera se describe como “*de barro cosido, está dorado y estofado y tiene el Niño Jesús de madera, y un ramo de flores de seda y plata*”, al tiempo que la segunda, cuya presencia habría que relacionar con el patronímico del donante de ambas, Sebastián de Santa María, era “*de madera encarnado y dorado*”⁵⁶.

En el edículo central del ático se colocó una escultura en madera policromada de la Purísima Concepción, asimismo ofrendada por Sebastián de Santa María, y que el inventario que venimos utilizando asegura ser “*de mano de Juan Martines Montañés*”⁵⁷. Esta imagen, inexistente ya, era sustituida cada Cuaresma en aquel emplazamiento por la talla de una Dolorosa, con la advocación de Nuestra Señora de la Soledad, que desde el último cuarto del siglo XVIII lo ocupa de manera permanente⁵⁸. Al referirse a ella, el asiento inventarial es taxativo cuando certifica que “*la yso Don Marselino Roldán*” y que la regaló el ya aludido Manuel Esteban de Sosa, quien también la dotó de un corazón de plata traspasado por un cuchillo, que no se conserva⁵⁹.

54. RAMOS SOSA, Rafael: “El Cristo del Perdón” en *Boletín de la Archicofradía Sacramental del Sagrario de la Catedral de Sevilla*, n° 7. Sevilla, enero-junio de 1997, s.p. MARTÍNEZ AMORES, Juan Carlos: “Una estampa desconocida de José María Martín: el Santo Cristo del Perdón (1848)” en *Boletín de las Cofradías de Sevilla*, n° 494. Sevilla, abril de 2000, pp. 153-157.

55. A.H.S.S.C.S. *Imventario de las Alajas que tiene el Altar del Santísimo Xpto. del Perdón...* Los donantes de estas prendas fueron Andrés de Velasco (potencias), Jacinto Asencio (caña), Agustín Rodríguez (muceta de tisú), Juana Nusete (muceta de tafetán morado), Manuel del Saz (muceta de terciopelo carmesí), Bartolomé Parote (muceta de terciopelo morado), Andrés González (sogas de hilo de oro y plata). La corona de espinas se labró con limosnas procedentes del cepillo del Cristo y la muceta de tela blanca la costeó una devota anónima.

56. *Ibidem*.

57. *Ibid.* “Yten una ymagen de la Purísima Consepcción que está en el segundo cuerpo del retablo, es de madera con su peana dorada y estofada, de mano de Juan Martines Montañés. (Al margen) Santa María dio la ymagen de Nuestra Señora”.

58. A.H.S.S.C.S. *Libro inventario de 1773*, f. 60. En sendas anotaciones al margen, posteriores a la redacción de 1773, se indica que la imagen de la Inmaculada “*la compró D. Santiago Morube, por ser mui pequeña*” y que la de la Soledad “*está colocada donde cita la partida antecedente estaba la de la Concepción*”.

59. A.H.S.S.C.S. *Imventario de las Alajas que tiene el Altar del Santísimo Xpto. del Perdón...* “Yten otra ymagen de Nuestra Señora de la Soledad de madera dorada y estofada, se pone la Cuaresma en dicho nicho, la yso Don Marselino Roldán. (Al margen) La dio Manuel de Sossa”.

Estamos, pues, ante la primera obra documentada y conservada por el momento de Marcelino Roldán Serrallonga, que debió ejecutarla expresamente para este retablo en 1724, como parece indicarlo el hecho de tener el dorso plano y sin policromar, y que su tamaño, inferior al natural (mide 0,75 m.), se ajuste perfectamente a las dimensiones de la hornacina.

La Virgen responde al modelo de Dolorosa arrodillada con las manos entrelazadas, derivado de la célebre Soledad esculpida en 1565 por Gaspar Becerra, a instancias de la Reina Isabel de Valois, para el convento mínimo de Nuestra Señora de la Victoria, en Madrid⁶⁰; si bien, a diferencia de esta última, que era una imagen de candelero para vestir, la que ahora es objeto de nuestra atención se encuentra tallada íntegramente en madera de pino, encarnados el rostro y las manos, y ricamente estofada su indumentaria y el cojín sobre el que descansan sus piernas genuflexas⁶¹.

Lo cierto es que pueden aducirse precedentes iconográficos más cercanos en el ámbito escultórico hispalense, conocidos sin duda por Marcelino Roldán, como la afamada Virgen de la Antigua y Siete Dolores del exconvento dominico de San Pablo, fundadamente atribuida por Antonio Palomino a su abuelo Pedro Roldán (c. 1650)⁶²; una Dolorosa de la parroquia de Santa Cruz, emparentada con el quehacer de este mismo maestro (c. 1672)⁶³; o la Virgen de los Dolores del Oratorio de San Felipe Neri, asimismo vinculada al taller Roldán (c. 1698)⁶⁴.

Marcelino Roldán ha plasmado en el maduro rostro mariano una verosímil expresión de sufrimiento contenido. Por la toca blanca, rigurosamente ajustada a la cabeza, asoma la redondeada faz de la Virgen, que se gira e inclina levemente hacia la diestra, al contrario que sus manos, dirigidas a la izquierda en sentido ascendente. Los entornados ojos, tallados en la madera y con las pestañas peleteadas a punta de pincel, ofrecen una mirada ensimismada y dolorida bajo el ceño fruncido y las cejas arqueadas; en sus iris se pintaron sendas motas blancas para señalar, convincentemente, el reflejo de la luz. Contrasta la configuración ancha de la nariz con la finura de los labios, apenas entreabiertos. La rodilla derecha se adelanta con respecto a su opuesta, situándose

60. PALOMINO, Antonio: *Vidas*. Madrid, 1986, p. 39. TORMO, Elías: "Gaspar Becerra (Notas varias)" en *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*. T. XXI. Madrid, 1913, pp. 250-264. AZCÁRATE, José María: *Escultura del siglo XVI* en "Ars Hispaniae". T. XIII. Madrid, 1958, pp. 173-174.

61. Ha sido restaurada en el año 2002 por los licenciados Almudena Fernández y José Joaquín Fijo, y su coste de 250.000 pesetas ha sido patrocinado por el convenio suscrito entre Caja San Fernando y el Consejo General de Hermandades y Cofradías de la ciudad de Sevilla.

62. PALOMINO, Antonio: *Vidas*. Op. cit., p. 337.

63. RODA PEÑA, José: "La Dolorosa genuflexa con las manos entrelazadas. Iconografía escultórica en Sevilla" en *Actas del Primer Simposio Nacional de Imaginería*. Sevilla, 1995, pp. 53-54. Preside un retablo situado en el lado de la Epístola de este antiguo convento de clérigos menores, concertado el 27 de enero de 1672 por Bernardo Simón de Pineda y Juan de Valdés Leal.

64. MATUTE, Justino: "Adiciones y correcciones de D. Justino Matute al tomo IX, del Viaje de España de D. Antonio Ponz". Op. cit., p. 387. RODA PEÑA, José: "La Dolorosa genuflexa con las manos entrelazadas. Iconografía escultórica en Sevilla". Op. cit., pp. 54-56. Desde 1893 recibe culto en el camarín del altar mayor neoclásico de la iglesia sevillana de San Alberto.

en el borde del cojín, de color negro como la túnica y como el manto que elegantemente se derrama desde la cabeza, recogién dose en los antebrazos, lo que da lugar a un calculado juego de pliegues, que dinamizan la composición de la imagen.

Para finalizar, cabe resaltar que esta Virgen de la Soledad del retablo del Cristo del Perdón constituye un significativo eslabón –al tener fijada su autoría y cronología– de la pródiga cadena de esculturas que con esta misma temática se difundió en Sevilla durante todo el siglo XVIII, y de la que Cristóbal Ramos (1725-1799) fue uno de sus más cualificados intérpretes, con numerosas aportaciones al referido prototipo⁶⁵.

65. RODA PEÑA, José: “La Dolorosa genuflexa con las manos entrelazadas. Iconografía escultórica en Sevilla”. Op. cit., pp. 61-65. Sobre este escultor, especializado en la técnica de la terracota, véase MONTESINOS MONTESINOS, Carmen: *El escultor sevillano D. Cristóbal Ramos (1725-1799)*. Sevilla, 1986.

APÉNDICE DOCUMENTAL

1770, noviembre, 16. Sevilla.

Marcelino Roldán otorga poder para testar y nombra albacea y heredero universal de sus bienes al presbítero José González de Sandi Bécquer.

Archivo Histórico Provincial de Sevilla. Sección de Protocolos Notariales. Leg. 743. Oficio 1. Libro único de 1770, f. 1.194.

“En el nombre de Dios amén, sépasse cómo yo Dⁿ. Marcelino Roldán de Villavicencio natural y vezino de esta Ciudad de Sevilla, collazió de San Marcos, hixo legítimo de Dⁿ. Marcelino Roldán de Villavisencio, Cavallero que fue de el orden de San Juan y de Dⁿ. Josepha de Sarrallonga su muger, difuntos, estando enfermo y en mi acuerdo, juicio y entendimiento natural, cumplida y buena memoria según su Divina Magestad fue servido de darme y creyendo como firme y verdaderamente creo en el ynefable y alto Misterio de la Santísima Trinidad, Padre, Hixo y Espíritu Santo, tres Personas distintas y un solo Dios verdadero, y todo lo demás que ensea, cree y confiesa nuestra Santa Madre Yglesia Católica Apostólica de Roma, como todo fiel xptiano debe creer. Temiéndome de la muerte, digo que por la grabedad de mi enfermedad no me puedo detener a hacer y ordenar mi testamento con el espacio y formalidad que se requiere y porque todo lo tocante a este fin y a el descargo de mi conciencia y bien de mi alma, tengo comunicado con Dⁿ. Joseph González de Sandi y Bécquer, presbítero capellán mayor de el convento de religiosas de la Pura y Limpia Concepción de Nuestra Señora junto a la Yglesia Parroquial de San Juan de la Palma desta ciudad y vezino de ella, por tanto otorgo que le doi todo mi poder cumplido, comission y facultad bastante en derecho para que dentro o fuera de el término de la Ley pueda haser y ordenar mi testamento en la forma y según que se lo tengo comunicado y para el mandar que yo mando que quando Dios Nuestro Señor sea servido llebarme desta presente vida, mi cuerpo sea sepultado en la Yglesia de mi domicilio, o en la que le paresciere, y que el día de mi entierro o siguiente se me diga la Misa de réquiem cantada que es costumbre, y su acompañamiento y demás funeral lo dejo a voluntad de el dicho D. Joseph y para que pueda mandar se digan por mi alma e intensión todas las Misas resadas que le paresciere, como su distribución y limosna. Y para que pueda declarar que yo declaro estube casado con Dⁿ. Bernarda de Gusmán, la que no trajo a mi poder caudal alguno. Y habiendo vivido separada de el matrimonio por su parte me fue puesta demanda en el Juzgado primero ante Joseph Núñez Cornejo, escribano de él, sobre pedirme gananciales, se siguió el litigio y mediante la separación de desistió de la pretención de dichos gananciales y de dicho matrimonio no tubimos sucesión. Y para que el referido Dⁿ. Joseph González pueda hacer y ordenar todas las mandas y declaraciones pías forzosas y voluntarias que toquen a el descargo de mi conciencia y bien de mi alma con toda amplitud, claridad y distinción, en la forma y según que se las tengo comunicadas, y para que pueda mandar que yo mando al convento de religiosas de Señora Santa Ana cerca de la Alameda desta ciudad las casas de morada en que vivo que son en ella en la Plassuela de Valderrama, con el cargo de un tributo perpetuo que sobre dichas casas pago de quince reales a el año a la Fábrica de la Collegial de Nuestro Señor el Salvador de ella, y sin otro alguno, para que las gosen sus Reverendas Madres Priora y Religiosas desde el día de mi fallecimiento en adelante, porque así es mi voluntad. Y para que pueda declarar

que yo declaro debo a D^o. Gerónimo Roldán mi hermano vezino desta ciudad doscientos y sesenta reales de vellón, resto de seiscientos que me prestó para una obra en las casas en que vivo, mando se le paguen. Y para que pueda declarar que yo declaro debo a D. Antonio Moreno oficial de la Contaduría de Guerra y vezino desta ciudad treinta pesos que me prestó por escritura ante Luis de Palacios, y mandar que yo mando se le paguen y se saque de su poder una certificación que tengo en su poder de un crédito que me debe la Real Hazienda de mill pesos, y se me ban haciendo pagos a cuenta en la Thesorería de Guerra./ Y para que el dicho D^o. Joseph González de Sandi y Bécquer se pueda nombrar como yo le nombro por mi Alvasea testamentario, y darse como le doi todo mi poder cumplido de Alvaseasgo para que entre con nuestros bienes, los ynbentaría y aprecie, venda los bastantes para cumplir mi disposición, cobre quanto se me deba y dé rezivo, otorgue cartas de pago y otros instrumentos, y parezca en juicio ante qualesquier señores jueses y justicias y haga los pedimentos, autos y diligencias judiciales y estrajudiciales que se requieran, usando de dicho Alvaseasgo, aunque sea pasado el término de el derecho y mucho más sin limitación alguna. Y para que en el remanente que quedare de todos mis bienes muebles, raíces, semovientes, maravedíes, deudas, derechos, acciones y otras cosas, que en qualesquier manera me toquen y pertenescan a el tiempo de mi fallecimiento, pueda el nominado D^o. Joseph González de Sandi y Bécquer instituirse y nombrarse como yo le dejo, instituyo y nombro por mi heredero fidei comisario para que lo distribuya en lo que le dejo comunicado en el fuero interior de su consciencia, sin que de su distribución tenga obligación a dar ninguna cuenta ni razón a ningún señor juez eclesiástico, secular, ni a ninguna persona, y en caso que se la pida, lo dejo, instituyo y nombro por mi único y universal heredero, para que haya y llebe para sí el referido remanente de mis bienes, con la bendición de Dios Nuestro Señor. Y esta institución de herencia se pueda haser como yo la hago en la conformidad que va expresada, atento a declarar como yo declaro no tengo herederos forzosos, ascendientes ni descendientes que conforme a derecho me deban heredar. Y para que el dicho mi Apoderado pueda rebocar que yo reboco, annulo y doi por ningún efecto qualesquier testamentos, codicilos, poderes para testar y otras últimas disposiciones que antes de ahora yo haya hecho y otorgado para que no balgan, ni hagan fee en juicio ni fuera de él, salvo este poder y el testamento que en su virtud se hiciere y otorgare, en que declaro es y queda cumplida mi última voluntad, y como tal quiero sea firme en todo como aquí se contiene y en él se expresare, en cuyo testimonio otorgo la presente carta ante el escribano público y testigos de yusoescritos, que es fecha en Sevilla en diez y seis días de el mes de Noviembre de mill setecientos y setenta años, y el otorgante a quien yo el presente escribano público doy fee conosco lo firma de su nombre en mi rexistro, siendo testigos Francisco Xavier de Medina, sacristán de las Monxas de Santa Ysabel, Joseph Jaén trabaxador de la Fábrica de Tabacos y D^o. Pablo Rodríguez de Quesada, vezinos de esta ciudad en San Juan de la Palma.

Joseph Jaén

Francisco Xavier de Medina

Paglo Joseph Rodríguez de Quesada

Joachín Joseph Rodríguez de Quesada, escribano público de Sevilla

D^o Marselino Roldán (rúbricas)".



Fotografía 1. Marcelino Roldán Serrallonga. *San Juan de Goto*. 1732.
Museo de los 26 Santos Mártires de Nagasaki.



Fotografía 2. Marcelino Roldán Serrallonga. *San Pablo Miki*. 1732.
Museo de los 26 Santos Mártires de Nagasaki.



Fotografía 3. Marcelino Roldán Serrallonga. *San Fernando*. 1736-1739.
Sillería coral de la parroquia de San Vicente Mártir de Sevilla.



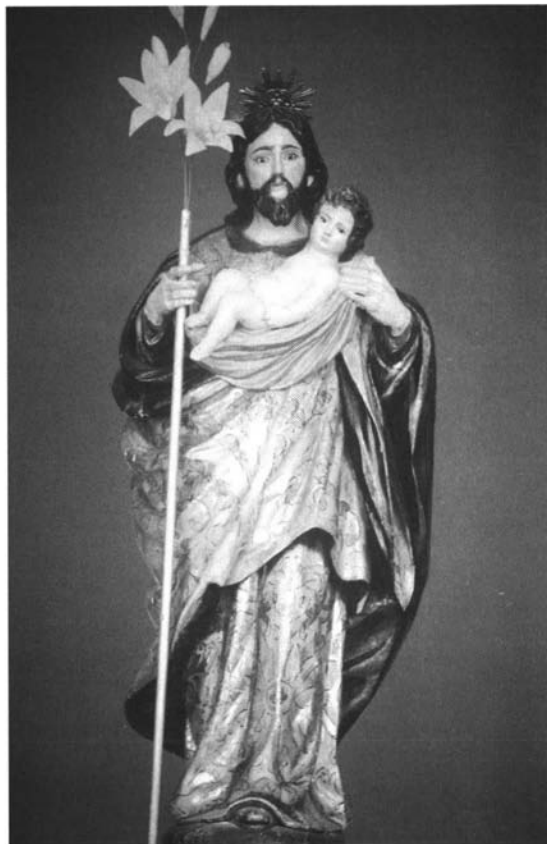
Fotografía 4. Marcelino Roldán Serrallonga. *Santo Tomás de Aquino*. 1736-1739. Sillería coral de la parroquia de San Vicente Mártir de Sevilla.



Fotografía 5. Marcelino Roldán Serrallonga. *Ángel Lamparero*. 1747.
Parroquia de San Vicente Mártir de Sevilla.



Fotografía 6. Marcelino Roldán Serrallonga. *Ángel Lamparero*. 1747.
Parroquia de San Vicente Mártir de Sevilla.



Fotografía 7. Marcelino Roldán Serrallonga. *San José*. 1758.
Parroquia de San Miguel Arcángel de Castilleja del Campo (Sevilla).



Fotografía 8. Marcelino Roldán Serrallonga. *Nuestra Señora de las Angustias*. Segundo tercio del siglo XVIII. Capilla de San Bartolomé de Utrera (Sevilla).



Fotografía 9. Marcelino Roldán Serrallonga. *Nuestra Señora de la Soledad*. 1724. Retablo del Cristo del Perdón de la Catedral de Sevilla.



Fotografía 10. Marcelino Roldán Serrallonga. *Nuestra Señora de la Soledad* (detalle del rostro). 1724. Retablo del Cristo del Perdón de la Catedral de Sevilla.