

VI.- LA ESCULTURA SEVILLANA DEL PLENO BARROCO Y SUS PROTAGONISTAS DURANTE LA SEGUNDA MITAD DEL SIGLO XVII

José Roda Peña
Universidad de Sevilla





Los años que siguieron a la devastadora pestilencia de 1649 fueron, para los sevillanos, de radical reafirmación de los principios doctrinales de la tradición católica, lo que unido a la ardiente defensa de las ideas de decoro y decencia del culto por parte de la Iglesia, forman parte del fundamento inspirador de las brillantes manifestaciones culturales que se desarrollaron en una época, la de la segunda mitad del siglo XVII, marcada también por una clara conciencia de cambio en el gusto artístico.

Es entonces cuando Sevilla termina de consolidar el protagonismo que, desde finales de la centuria anterior y sin solución de continuidad, venía ejerciendo como uno de los más importantes centros de producción escultórica en España¹. Y estas altas cotas de creatividad y calidad artística que se alcanzan, en paralelo, por los escultores y pintores que laboran en la ciudad de la Giralda, fuesen o no originarios de ella, otorgan al arte sevillano de esta época un bien merecido prestigio, reconocido unánimemente por la historiografía especializada, aunque el interés internacional suscitado por la pintura del pleno barroco seiscentista –con Bartolomé Esteban Murillo y Juan de Valdés Leal como sus principales representantes locales– haya ido muy por delante de la escultura, que solo en las últimas décadas parece ir despertando una atención creciente hacia su conocimiento y estudio riguroso –con nuevas perspectivas de investigación y enfoques metodológicos–, incluso fuera del ámbito académico español, gracias en cierta medida a su presencia en el mercado del arte y la consiguiente adquisición de estas piezas escultóricas se-

1 Entre las obras, ya clásicas, que estudian la escultura sevillana de la segunda mitad del siglo XVII en el contexto de la escultura barroca española, traeremos a colación las de Gómez-Moreno, 1963: 281-312 y Martín González, 1983: 165-184. En el ámbito andaluz es tratada por Hernández Díaz, 1982: 115-141; Bernalles Ballesteros y García de la Concha Delgado, 1986: 57-82 y Sánchez-Mesa Martín, 1991: 242-257. Un breve ensayo sobre la escultura y el retablo sevillanos del siglo XVII lo ofrece Gómez Piñol, 1983: 69-85. Una apretada síntesis evolutiva sobre la historiografía de la escultura barroca andaluza hasta finales del siglo XX, en Torrejón Díaz y Romero Torres, 2002: 325-339. Sobre los encargos escultóricos demandados por las instituciones sevillanas durante el reinado de Carlos II, véase Roda Peña, 2007: 79-103 y 2012a: 237-272.

villanas por parte de renombrados museos e instituciones culturales, y a su proyección pública e impacto mediático al comparecer en proyectos expositivos del máximo nivel.

JOSÉ DE ARCE Y EL ESPÍRITU TRIUNFAL DEL PLENO BARROCO

No cabe duda del trascendente papel jugado por el flamenco José de Arce como introductor de una tendencia, ya claramente barroca, en la escultura sevillana del segundo tercio del siglo XVII, incluyendo su área de influencia gaditana y extremeña². Según hemos puesto de manifiesto en otra ocasión³, cuando se repara en el sentido dinámico de su plástica, en la soberbia potencia de sus volúmenes de factura abocetada, en su proverbial capacidad para mimetizar en la piedra o en la madera la sensación de blandura propia del barro o la cera, en la ampulosidad de sus formas, en lo grandilocuente y declamatorio de sus gestos, tan enfáticamente expresivos, no podemos por menos que emparentar su obra con los trabajos de Rubens, Bernini y, sobre todo, Jérôme y François Du Quesnoy, lo que se justifica por su probado origen en los antiguos Países Bajos españoles –debió nacer en Brujas en torno a 1600– y su estancia en Roma –donde se le documenta en 1634 la escultura en madera de San Giuliano dei Fiamminghi–, antes de tener acreditada su presencia en Sevilla a partir de 1636⁴.

Bien pronto se ganó una merecida reputación, que permitió que el 31 de octubre de 1637 recibiera el encargo de acometer *in situ* el conjunto escultórico del retablo mayor de la cartuja de Santa María de la Defensa, en Jerez de la Frontera, ciudad en la que residió temporalmente hasta 1639. El marco arquitectónico del ensamblador Alejandro de Saavedra desapareció, pero subsisten –además de las pinturas de Zurbarán– el apostolado y el Crucificado que

ahora se muestran en la catedral jerezana. De vuelta en Sevilla en 1640, continuó laborando para la cartuja de la Defensa, tallando las imágenes de San Bruno, San Juan Bautista y un Cristo Resucitado, amén de la paloma del Espíritu Santo.

El prestigio de Arce fue creciendo, hasta el punto de que Juan Martínez Montañés confiara en él para traspasarle el 19 de abril de 1641 la ejecución de los relieves de las calles laterales, las imágenes de los santos Juanes, los dos arcángeles del ático y las figuras del sagrario del retablo mayor de la parroquia de San Miguel de Jerez⁵, ciudad en la que volvería a fijar su morada entre 1641 y 1648⁶, retornando después a Sevilla, donde ya permaneció hasta su óbito en 1666. Es en este último periodo cuando se le documentan, entre otros encargos, el Cristo de las Penas de la cofradía trianera de la Estrella (1655)⁷, el Jesús atado a la columna de Cáceres (1655)⁸, el San Teodomiro de la iglesia prioral de Santa María de Carmona (1655)⁹, los ángeles pasionarios para el paso procesional de la cofradía de la Humildad y Paciencia de esta misma localidad sevillana (1656)¹⁰, el grupo de estatuas pétreas de los evangelistas y padres de la Iglesia para las tribunas de la parroquia del Sagrario de la catedral hispalense (1657-1659)¹¹, las esculturas –también en piedra– de las tres virtudes teologales de la portada de la sacristía de este mismo templo (1659-1660)¹² o las imágenes –San Pedro, San Pablo, San Andrés, Santiago el Mayor y el Crucificado– que tallara para el retablo mayor de la colegiata de Zafra (1658-1660)¹³, y cuando se le atribuyen fidedignamente el Crucificado que corona el ático del retablo mayor de la parroquia de Santa María de la Oliva de Lebrija (1653)¹⁴, el Nazareno de la parroquia de Santipon-

2 Deben citarse las dos monografías publicadas por De los Ríos Martínez en 1991 y 2007, así como los trabajos referenciados de esta misma autora, 1982: 103-108; 1994: 377-390 y Romero Torres, 2003a: 27-42; 2005a: 65-92.

3 Roda Peña, 2013: 177-178.

4 Quiles, 2003: 135-150. Espinosa de los Monteros Sánchez, 2006: 241-248. Patigny, 2016: 136-137.

5 Jiménez-Placer, 1941: 345-364.

6 De los Ríos Martínez, 2012: 231-237.

7 Torrejón Díaz, 1997: 78-79. Martínez Amores, 2011: 320-325.

8 Romero Torres, 2009: 44-52.

9 De la Villa Nogales, 2010.

10 Lería, 1998: 102.

11 Recio Mir, 2002: 134-140.

12 Recio Mir, 2002: 140-142.

13 Rubio Masa, 2002: 763-772.

14 Romero Torres, 2002a: 755-756. Roda Peña, 2013: 178.

José de Arce. *Virtudes Teologales*. 1659-1660. Portada de la sacristía de la parroquia del Sagrario de la Catedral. Sevilla. Foto: José Roda



ce¹⁵, el Niño Jesús de la Hermandad de Jesús Nazareno de Carmona¹⁶ o el programa escultórico del retablo de la capilla de San Isidoro de la Catedral de Sevilla (1662-1664)¹⁷.

Este soplo de aire fresco traído por José de Arce, teñido de acento europeo, no solo caló estilísticamente en el entorno más inmediato de sus discípulos directos, caso de Andrés Cansino en Sevilla o del ecijano Francisco de Gálvez y Guzmán en el área gaditana, sino también sobre la conciencia estética e incluso en la técnica de talla de otros escultores coetáneos, como serían los casos de Alonso Martínez y de los jóvenes Pedro Roldán y Juan Pérez Crespo.

El sevillano Andrés Cansino (c. 1636-1670) es uno de los escultores que desde enero de 1664 aparece registrado como asistente a la academia de pintura de la Casa Lonja, adonde concurría para aplicarse en la práctica del dibujo y del modelado del natural, y de la que fue expulsado en noviembre de 1666 por haber protagonizado un violento altercado con un oficial suyo llamado Marcos, aunque más tarde, en 1669, sería readmitido¹⁸. Además de su discipulado con Arce, merece destacarse su amistad personal con Bernardo Simón de Pineda y Pedro Roldán, así como el hecho de haber sido él mismo maestro de Luis Antonio de los Arcos¹⁹ y, sobre todo, de Francisco Antonio

15 Romero Torres, 2002b: 184-187.

16 Romero Torres, 2008: 90.

17 Gómez Piñol, 2002: 312-313; 2011: 1-19.

18 García Baeza, 2014: 181, 226, 230 y 268.

19 García Rosell, 2005: 61. García Rosell y Torrejón Díaz, 2006: 816-817.

Andrés Cansino. *Jesús Nazareno*. c. 1670. Iglesia conventual del Corpus Christi. El Viso del Alcor (Sevilla). Foto: José Roda



Gijón. Dado que su prometedor carrera profesional se vio truncada por una prematura muerte, alcanza especial significación la que por ahora constituye su única obra documentada y conservada: la efigie del Nazareno de vestir que talló para el convento mercedario del Corpus Christi en El Viso del Alcor (c. 1670), que procesiona en Semana Santa con un Cirineo, cuya autoría algunos le atribuyen, como también la del Crucificado de la Salud de la cofradía hispalense de San Bernardo (1668)²⁰.

Francisco de Gálvez y Guzmán, nacido en Écija, ingresó como aprendiz en el taller hispalense de José de Arce en 1655, a la edad de catorce años, aunque la mayor parte de

su carrera artística la desplegaría en Jerez de la Frontera²¹. Dominó la técnica de la talla en piedra, como lo acreditan sus conjuntos estatuarios para la portada de la iglesia de la cartuja de Santa María de la Defensa (1664)²² y la torre-fachada y vestíbulo de la parroquia de San Miguel (1677)²³. Como imaginero en madera, consta su intervención en el programa escultórico del retablo mayor de la iglesia del convento de la Merced Calzada (1668)²⁴, asimismo en Jerez, habiendo realizado con anterioridad el Cristo de la Expiración para la Cofradía del Dulce Nombre de Jesús de Alcalá de los Gazules (1666), que hoy se venera –muy transformado y repintado durante el pasado siglo XX– bajo la advocación del Perdón en la iglesia de San Jorge Mártir de dicha localidad gaditana²⁵.

El escultor Alonso (o Alfonso) Martínez (1612-1668) llegó a Cádiz siendo niño, procedente de Villaeles de Valdavia (Palencia), de donde era natural. Estuvo trabajando como oficial en el obrador de Jacinto Pimentel (c. 1599/1600-1676), hasta que concluyó su colaboración con él en diciembre de 1637. Sabemos que en 1638 se encontraba residiendo en Jerez de la Frontera, donde entraría en contacto con José de Arce. A la inicial deuda estilística contraída con su maestro Pimentel, uniría la poderosa influencia de Arce, de quien asimiló su lenguaje estético de formas dinámicas y vibrantes, trasladándose con este bagaje a la ciudad de la Giralda, donde ya se constata su presencia en mayo de 1650²⁶. La catedral de Sevilla custodia buena parte de su mejor legado escultórico. Comenzó por ejecutar las estatuas pétreas de las Santas Justa y Rufina, San Isidoro, San Leandro y San Fernando para el ático de la portada que trazó Pedro Sánchez Falconete

21 Romero Torres, 2003: 38-39.

22 Sancho Corbacho, 1982: 619, 633 y 679-685.

23 De los Ríos Martínez, 1996b: 169-191. Para esta misma parroquia jerezana de San Miguel había tallado Gálvez el tornavoz de su púlpito en 1668. De los Ríos Martínez, 1996a: 149.

24 Jácome González y Antón Portillo, 2002: 118-119.

25 Espinosa de los Monteros Sánchez, 2007: 42.

26 Sancho, 1948: 189-199. Kinkead, 1983. Hormigo Sánchez, 1988: 45-53. Sánchez Peña, 1988: 55-71. Espinosa de los Monteros Sánchez y Franco Herrero, 2004: 361-374. Kinkead, 2007: 72, 117, 204-208, 428, 540, 573, 615 y 633.

20 González Isidoro, 1991: 12-16. González Gómez y Roda Peña, 1992: 112-113.

Alonso Martínez. *Jesús de las Tres Caídas*. 1668. Parroquia de San Isidoro Sevilla. Foto: José Roda



en 1655 a los pies del Sagrario metropolitano, abriéndose al interior catedralicio²⁷. Ese mismo año se comprometió a ejecutar, por encargo del capitán Gonzalo Núñez de Sepúlveda, la imaginería del retablo de la Concepción grande en la antigua capilla catedralicia de San Pablo, a excepción del monumental Crucificado del segundo cuerpo, que se considera salido de las gubias de Jorge Fernández a comienzos del siglo XVI. La Inmaculada Concepción –policromada por Pedro de Borja en 1656– que preside esta ensambladura de Martín Moreno –a la que acompañan otras esculturas de San José, San Pablo, San Antonio

²⁷ Recio Mir, 2001: 197-209.

de Padua, San Gonzalo y las Virtudes del ático–, ha servido para sustentar la atribución de otra Purísima, la de la sacristía mayor de esta misma Catedral, que cada año desfila por las calles de la ciudad con motivo de la procesión del Corpus Christi²⁸. La comisión de realizar, a partir de 1658, las esculturas para el retablo mayor de la Catedral Vieja de Cádiz –actual parroquia de Santa Cruz– constituye la prueba irrefutable de un prestigio bien consolidado, insertándose aquellas en el dispositivo arquitectónico que había diseñado el entallador Alejandro de Saavedra²⁹. También colaboró con el arquitecto de retablos Blas de Escobar, esculpiendo en 1664 las tallas de San Luis rey de Francia, San Agustín y dos Virtudes para el coronamiento del retablo mayor de la Colegiata de Zafra³⁰, y a partir de 1666 las del antiguo retablo mayor de la Catedral de Badajoz, emplazado desde 1726 en la capilla del Sagrario, donde únicamente se conservan, repintadas, las efigies de la Inmaculada, San Pedro y San Pablo, así como el relieve del Padre Eterno en su remate³¹. El mismo año de su fallecimiento, en 1668, afrontaría la hechura del Nazareno de las Tres Caídas, de la cofradía sevillana de San Isidoro³², cuyos valores realistas y dramáticos se vieron acentuados con el magnífico complemento del Cirineo que tallara Francisco Antonio Gijón en 1687, y que lo acompaña en su paso procesional.

PEDRO ROLDÁN Y SU PROTAGONISMO EN LA ESCULTURA SEVILLANA DE LA SEGUNDA MITAD DEL SIGLO XVII

Este nuevo rumbo francamente barroco que tomaría la escultura sevillana en la segunda mitad del siglo XVII se materializa de manera palmaria en la fecunda trayectoria artística de Pedro Roldán (1624-1699)³³, quien tras haber-

²⁸ Kinkead, 1983. Romero Torres, 2003b: 406. Quiles, 2007: 195-200. Falcón Márquez, 2013: 74-82.

²⁹ Sancho, 1948: 190-194.

³⁰ Sancho Corbacho, 1982: 619 y 645.

³¹ Halcón, 2007: 121-130.

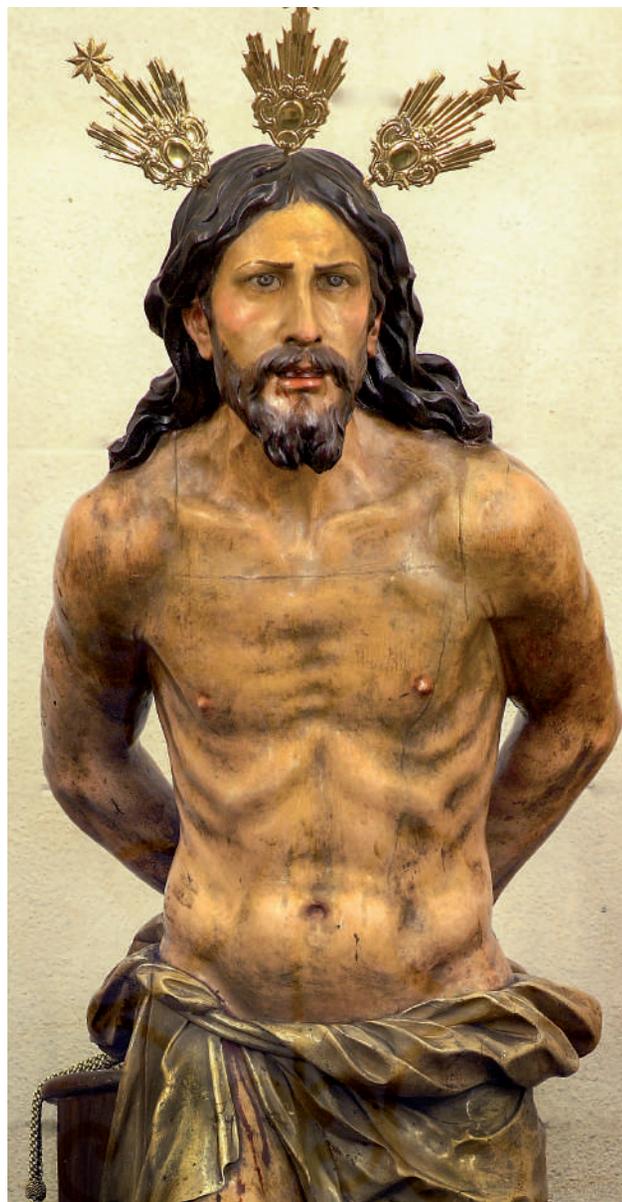
³² García de la Concha Delgado, 1997: 63-68.

³³ Pedro Roldán ha sido objeto de diversos estudios monográficos, destacando los de Salazar y Bermúdez, 1949: 317-

se formado en el taller granadino de Alonso de Mena y Escalante, regresó a Sevilla, su ciudad natal, pocos meses antes de producirse la muerte de su maestro en septiembre de 1646. Por lo que hasta ahora se conoce de su producción documentada, parece deducirse que la huella estilística dejada por Alonso de Mena no debió de ser muy profunda. Sin embargo, parece obvio que otros factores de naturaleza emocional, junto a criterios de orden técnico y de organización laboral asimilados en el seno de aquel taller, sí que debieron calar profundamente en su ánimo y quehacer profesional.

Cuando Pedro Roldán llega a Sevilla, los dos principales talleres escultóricos de la ciudad eran los regentados por Juan Martínez Montañés y Felipe de Ribas. El primero se encontraba en el crepúsculo de su actividad profesional, pero su prestigio no había experimentado merma alguna, de modo que sería razonable pensar que el joven Roldán tomase contacto con él. Sí está plenamente acreditada su relación personal con Felipe de Ribas, muerto prematuramente en 1648, prolongándose después los vínculos afectivos y laborales con sus hermanos Gaspar y Francisco Dionisio, pintor y arquitecto de retablos, respectivamente.

Un hecho incontrovertible es que a resultas de la terrible crisis, en todos los órdenes, que supuso para Sevilla la epidemia de peste de 1649, donde encontró la muerte Martínez Montañés, Pedro Roldán comenzaría a capitalizar buena parte del mercado escultórico local, llegándose a convertir en el escultor más prolífico e influyente de la segunda mitad del siglo XVII. Sus esculturas para el retablo de Santa Ana de Montilla (1652-1654) vienen a demostrar la rápida aclimatación de su gubia al ambiente ar-



339; 1955. Sancho Corbacho, 1950. Bernaldes Ballesteros, 1973. AA.VV., 2008. Roda Peña, 2012b. Remito al aparato crítico que se ofrece en este último volumen, que me exonerará de volver a repetirlo aquí, salvo las citas textuales que se recogen en el presente texto y aquellas aportaciones historiográficas aparecidas con posterioridad, como el interesante Calvario que con acierto le atribuye García Luque, 2012: 75-94, procedente del hospital de San Juan de Dios de El Puerto de Santa María (Cádiz), y hoy disperso entre la iglesia portuense de San Francisco (Crucificado) y el Museo de la Casa de los Pisa de Granada (Dolorosa y San Juan).

tístico sevillano y, sobre todo, denotan una incuestionable afinidad de estilo con la novedosa producción del escultor flamenco José de Arce, a quien Roldán parece seguir con entusiástico fervor por la senda de un barroquismo renovado, de corte europeizante, aunque sin duda más atemperado. Estas mismas claves estéticas, por cierto, se aprecian en las tallas de los santos Cosme y Damián que

fueron ejecutadas en 1656 por Juan Pérez Crespo (1627-1659) para un retablo de la antigua casa profesa de los jesuitas hispalenses, actual iglesia de la Anunciación. Dicho escultor, natural de Lorca (Murcia), había coincidido con Roldán durante sus años de aprendizaje en Granada en el obrador de Alonso de Mena –con una de cuyas hijas, Sebastiana, contrajo matrimonio–, continuando estrechamente vinculado a su entorno familiar y laboral a raíz de su avecindamiento en Sevilla, contrastado desde 1652³⁴.

Un intento de caracterización de la obra de Pedro Roldán pasaría por reconocer su predilección por unas composiciones abiertas y de contenida dinamicidad, donde el movimiento de la figura, siempre de manera ponderada y buscando el equilibrio de los volúmenes al tiempo que una cierta proyección espacial, se expresa a través del eventual despliegue de los brazos, la flexión de las articulaciones, el adelanto de una de las piernas o la ocasional rotación de la cabeza, manos y torso. El flexible tratamiento de los paños, a base de golpes de gubia que generan amplios y profundos plegados de ritmos ondulantes, produce potentes efectos de claroscuro que dramatizan la visión de la pieza e incrementan su apariencia de fugacidad y vida. La talla de los cabellos y barbas, configurando largos y sinuosos mechones compactos por donde resbala la luz, presenta un aspecto abocetado de clara inspiración pictórica. Sus rostros ofrecen rasgos contundentes de acusados perfiles. El tono monumental y hasta heroico que adopta la mayor parte de sus representaciones hagiográficas y angélicas se concilia con el pronunciado naturalismo de sus esculturas pasionistas, cuya doliente expresividad y lenguaje gestual de calibrada vehemencia persigue impactar sensorialmente al espectador. En los desnudos que, a este propósito, ofrecen las imágenes de Cristo en su Pasión, brilla una incuestionable maestría a la hora de proponer un modelo anatómico naturalista, lejos de la complexión casi hercúlea, tan propia de las esculturas de Arce. De otro lado, el hecho de poseer entre sus bienes el conocido tratado de la *Simetría* de Alberto Durero, denota su interés por plasmar correctamente las proporciones del cuerpo humano, apelando a una normativa de raíz clasicista. La calidad de

la obra escultórica de Pedro Roldán queda respaldada por su destreza como dibujante, ponderada por Ceán Bermúdez, quien consideraba sus dibujos a la pluma tan raros como apreciables, «sin otras indicaciones que las quadrauras de las formas»³⁵.

Parece indudable que, desde la década de 1660, una comunión de intereses estéticos y laborales con los mejores retablistas, ornamentistas y pintores activos en Sevilla –singularmente con Bernardo Simón de Pineda y Juan de Valdés Leal–, provocó que el lenguaje artístico de Roldán se enriqueciera y adquiriera su plena madurez, moderando un lenguaje formal y expresivo que impregnará no solo la obra escultórica de sus contemporáneos, sino que traspasará incluso los límites de su propia muerte, pues su influjo se prolongaría a lo largo de buena parte del siglo XVIII, a través de la producción de sus familiares y otros componentes de su taller, con especial mención de sus nietos Pedro Duque Cornejo y los hermanos Roldán Serrallonga, así como de una auténtica legión de seguidores y admiradores de su plástica.

Pedro Roldán fue un artífice versátil en cuanto al empleo de materiales diversos como soporte de sus esculturas: la piedra, el yeso, la pasta y, sobre todo, la madera. Resulta digno de destacarse que adoptara solo de manera puntual el uso de aditamentos postizos, como es el caso de los ojos de cristal, pues mostró una clara preferencia porque aquellos estuvieran tallados y policromados sobre la propia madera, sin utilizar tampoco pestañas naturales, que a menudo se muestran peleteadas a punta de pincel. También hemos podido constatar la mayoritaria ausencia de lágrimas de cristal, simulándose mediante la propia película pictórica hasta el reguero y las gotas acuosas del llanto. Y es que la policromía, como no podía ser de otra manera, jugó un papel fundamental a la hora de acentuar los valores plásticos y los efectos expresivos de sus esculturas.

Pedro Roldán fue el escultor sevillano de su generación con una mayor proyección exterior, como lo prueba que sus realizaciones, impregnadas de una sentida religiosi-

34 Romero Torres, 2013: 371-396.

35 Ceán Bermúdez, 1800, IV: 242.

Pedro Roldán. *San Juan Evangelista*. 1662. Iglesia Mayor Prioral, El Puerto de Santa María (Cádiz). Foto: Juan Manuel Miñarro López



dad³⁶, fueran requeridas o enviadas a numerosas poblaciones de las actuales provincias de Sevilla, Cádiz, Córdoba, Málaga, Jaén, además de las islas Canarias. Entre sus clientes figuraron cabildos catedralicios, órdenes religiosas, fábricas parroquiales, hermandades y cofradías, miembros del alto y bajo clero, nobles, funcionarios, comerciantes y otros muchos particulares que tuvieron el suficiente poder adquisitivo para encargarle alguna obra.

³⁶ Como síntoma de esa militante religiosidad, cabe recordar que Pedro Roldán fue cofrade de la Hermandad de la Santa Cruz del Caño Quebrado y miembro de la Santa Escuela de Cristo del Espíritu Santo. Labarga, 2013: 288.

Pág. siguiente
Pedro Roldán. *Piedad*. 1666-1668. Parroquia del Sagrario de la Catedral. Sevilla. Foto: José Carlos Pérez Morales

Desconocemos la producción más temprana de Pedro Roldán, pues su primer encargo documentado data de 1652, tratándose de las esculturas talladas para el retablo mayor del convento de franciscanas concepcionistas de Santa Ana de Montilla, que fueron sufragadas por el médico local Andrés de Espejo, que terminó de abonarle los 800 ducados de su coste en mayo de 1654. Al año siguiente, en 1655, Roldán fue llamado por los cartujos de Santa María de las Cuevas, bajo el segundo priorato de fray Blas Domínguez, para tallar las excelentes yeserías de su sacristía. Durante 1657 esculpió sus dos heroicas versiones del arcángel San Miguel, una para la Hermandad de las Ánimas Benditas del Purgatorio de la iglesia sevillana de San Vicente y la otra para la parroquia de San Miguel de Marchena. En unión del ensamblador Francisco Ramírez concertó el 22 de abril de 1659 la construcción del paso procesional de la Cofradía de la Quinta Angustia, radicada en la iglesia del convento casa grande del Carmen de Sevilla; él, naturalmente, se hizo cargo de su programa escultórico, compuesto por ángeles y relieves de temática pasionista, algunos de los cuales los conserva esta hermandad para la que también ejecutó, en mi opinión con posterioridad al encargo mencionado, las figuras de su espléndido misterio del Descendimiento.

En 1662, Roldán esculpió el San Juan Evangelista de vestir para la Cofradía de Jesús Nazareno de El Puerto de Santa María. El 10 de septiembre de 1663, entre las condiciones del retablo que el ensamblador Pedro Camacho de la Vega protocolizaba con el capitán Miguel de Benavides, como alcalde de la Cofradía del Rosario del convento dominico de San Pablo de Sevilla, se indicaba expresamente que sus esculturas correrían a cargo de Roldán, salvo la imagen mariana titular y un Santo Cristo que ya poseía la citada corporación, subsistiendo en el altar neoclásico actual las hermosas efigies de los arcángeles San Miguel y San Gabriel. Desde el mes de agosto de 1664, anduvo Pedro Roldán empeñado en la decoración escultórica en yeso de la capilla de Nuestra Señora del Rosario del convento hispalense de Regina Angelorum, que no se concluiría hasta finales de 1669. Aquel mismo año de 1664 trabajó Roldán para los hermanos y canónigos de la Puente Verastegui, fundadores de la capilla de San Isidoro



de la catedral de Sevilla, tallándoles el San José con el Niño Jesús en brazos que sigue conservándose en el templo metropolitano. Pedro Camacho de la Vega y Pedro Roldán vuelven a trabajar juntos para una hermandad establecida en el convento de San Pablo el Real de Sevilla, la del Dulce Nombre de Jesús, contratando de mancomún su paso procesional el 15 de enero de 1665, dedicándose el primero a las labores de ensamblaje y el segundo a esculpir sus relieves y ángeles. Durante los últimos meses de este último año se intensifica el compromiso laboral de Pedro Roldán con la Cofradía del Rosario del colegio de Regina, diseñando tanto la reja de hierro para su capilla –que sería fundida por los maestros herreros Pedro Muñoz y Francisco de la Chica, hoy colocada en la Puerta del Príncipe de la Real Maestranza de Caballería–, como las basas y enchapaduras de las pilastras de su interior, labradas en jaspe encarnado de la sierra de Cabra por los maestros canteros Juan Garzón y Juan de Torres, todo ello bajo la atenta inspección de Nicolás Bucarelli y Federigui, tesorero de la hermandad.

En febrero de 1666 se comprometió Roldán a terminar la decoración escultórica para el paso procesional del Santo Cristo de la Púrpura, de la cofradía sevillana de la Sagrada Columna y Azotes, habiéndose localizado úl-

timamente cuatro ángeles que permanecen en poder de esta hermandad. Ese mismo año dibujó para la ya mencionada capilla del Rosario de Regina la encostradura de jaspes negros y colorados que los canteros Juan Garzón y Domingo Francisco tallaron para los muros de este recinto. También se le gratificó por el «modelo» del retablo que debía presidir este espacio sagrado, cuya ensambladura se encomendó a Francisco Dionisio de Ribas, esculpiendo el propio Roldán la imagen de vestir, ya desaparecida, de la Virgen del Rosario. Esta fructífera colaboración con Ribas viene a solaparse en el tiempo con otras dos empresas conjuntas: el retablo mayor de la suntuosa capilla de los Vizcaínos, en el derruido convento casa grande de San Francisco –que hoy preside la cabecera de la parroquia del Sagrario de la catedral de Sevilla–, contratado el 30 de septiembre de 1666, y la desaparecida urna procesional para la Cofradía de Nuestra Señora del Carmen y Santo Sepulcro de Córdoba, cuyo precio de 5500 reales les fue finiquitado en marzo de 1667.

En 1668, Roldán dio inicio a una fecunda y prolongada relación profesional con el ensamblador antequerano Bernardo Simón de Pineda. Comienza con un encargo modesto y de procelosa historia material: una custodia de madera para la hermandad sacramental de la parroquia

Pedro Roldán. *Santo Entierro*. 1670-1673. Iglesia del Hospital de la Santa Caridad. Sevilla. Foto: José Carlos Pérez Morales



sevillana de San Vicente, que no se conserva. También interesa hacer consta que cuando el 28 de julio de 1668 se contrató con Simón de Pineda la construcción del retablo mayor del hospital de la Misericordia, se ponía como condición que su escultura debía correr a cargo de Pedro Roldán o Alonso Martínez. Dado que este último falleció a finales de ese mismo año, hemos de suponer que se trate de un conjunto salido del obrador de Pedro Roldán, como parece pregonarlo la técnica de talla y la morfología que exhiben las imágenes.

La fecha del 19 de julio de 1670 merece estar escrita con letras de oro en la historia del retablo barroco español, pues en ese día se concertó una de sus máquinas lignarias más deslumbrantes: el retablo mayor del hospital de la Santa Caridad. Miguel Mañara, caballero del hábito de Calatrava, encabezaba como hermano mayor la diputación nombrada para suscribir la obligación contractual con Bernardo Simón de Pineda, estando asimismo presente Pedro Roldán, comprometido en la realización de todas sus esculturas. El grupo central del Santo Entierro es una de las obras maestras de Roldán, donde consigue un mayor efectismo teatral e intensidad comunicativa entre los propios figurantes, y de estos con respecto a sus contempladores, a quienes logran hacer partícipes de sus sentimientos con unas actitudes sencillas, desprovistas de afectación, pero plenas de veracidad y vibrante emoción. Como uno de los fiadores del «maestro arquitecto» comparece el pintor Juan de Valdés Leal, quien habría de dorar y policromar todo el conjunto a partir de octubre de 1673. La alianza artística entre Bernardo Simón de Pineda y Pedro Roldán tendría su continuidad entre los muros de esta misma iglesia del Señor San Jorge, en el púlpito y en el retablo dedicado al Santo Cristo de la Caridad. Es muy posible que Mañara inspirase a Roldán el modo en que habría de representar esta efigie, una de las de mayor tono patético de toda su producción, a lo que sin duda contribuyó su sangrante encarnadura: hincado de rodillas, con la soga alrededor del cuello, las manos entrelazadas, la cabeza elevada y la mirada dirigida hacia lo alto, en actitud orante.

El 10 de noviembre de 1670, a los pocos meses de haberse contratado el retablo mayor de la Caridad, este trío de bandera –Pineda, Roldán y Valdés Leal– se convino con el capitán Sebastián de Arría, como marido y albacea testamentario de D.^a Ana Luna Ladrón de Guevara, para tallar, esculpir y dorar el retablo de Santa Ana, que debía presidir la capilla que dicha señora poseía en la iglesia sevillana de los clérigos menores, actual parroquia de Santa Cruz, donde permanece. Vuelve a comparecer tan renombrada trilogía de artífices, junto al ensamblador Francisco Dionisio de Ribas y al pintor Bartolomé Esteban Murillo, comandando un abultadísimo equipo de maestros y oficiales que se encargaron de materializar, entre los meses de abril y mayo de 1671, las arquitecturas efímeras y demás ornatos dispuestos en la catedral y los adyacentes patio de los naranjos y parroquia del Sagrario, con motivo de las jubilosas fiestas por el nuevo culto al rey Fernando III, tan minuciosamente descritas en el suntuoso libro del sacerdote sevillano Fernando de la Torre Farfán. No cabe duda de que en esta ocasión, Roldán contribuyó decisivamente a fijar para la posteridad la iconografía escultórica del santo monarca, restándonos la efigie que entonces presidió la principal ceremonia litúrgica en el altar mayor del templo metropolitano y hoy se expone en su sacristía mayor, procesionando anualmente en la solemnidad del Corpus Christi. Se le atribuye con fundamento el emocionante Cristo expirante de las Misericordias, que desde que fue tallado en 1671 recibe culto en la iglesia sevillana de Santa Cruz.

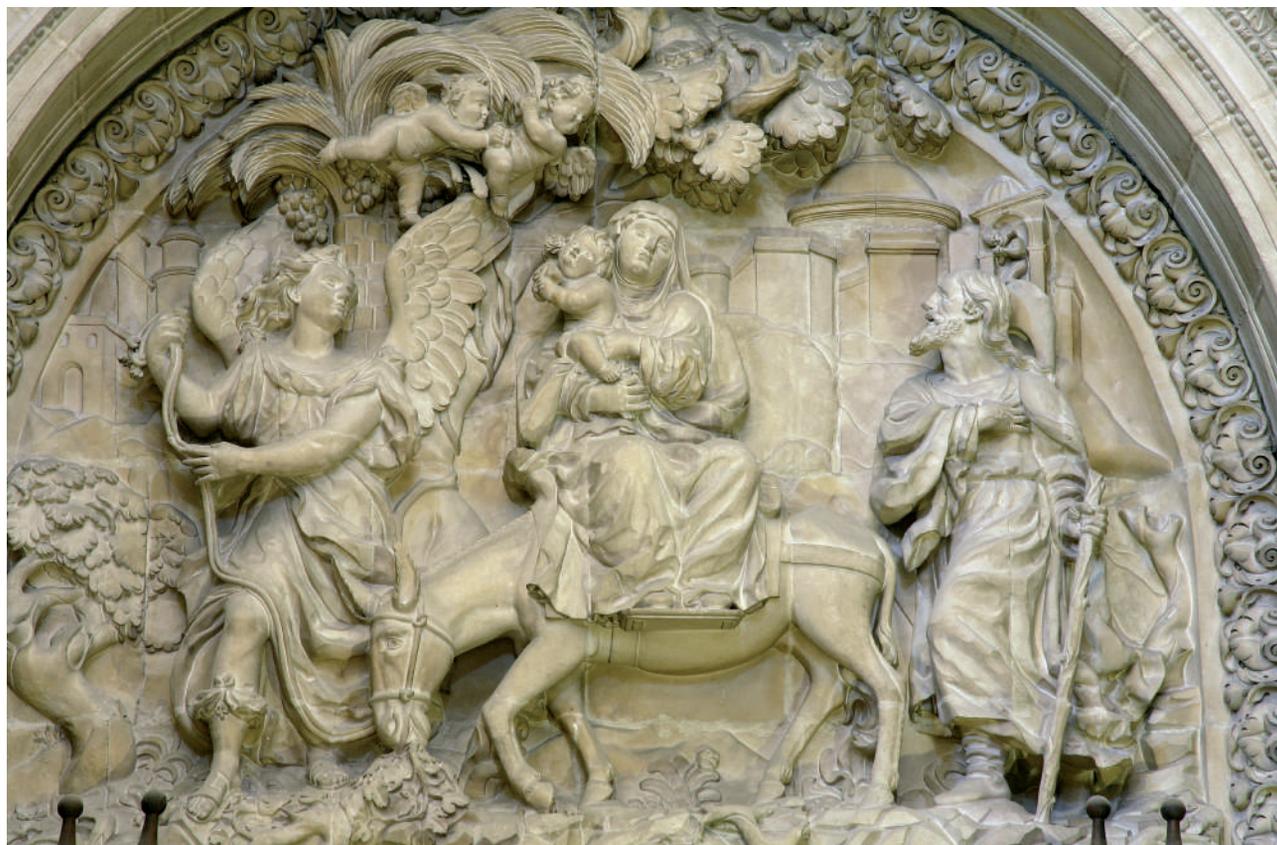
El 29 de junio de 1672, Bernardo Simón de Pineda y Pedro Roldán contrataron con Esteban García de Guevara y Alonso García del Villar, hermano mayor y tesorero de la recién fundada Congregación de Nuestra Señora de la Alegría en la parroquia sevillana de San Bartolomé, el retablo que habría de presidir su capilla, habiéndose conservado únicamente la escultura de San Ignacio de Loyola tallada por Roldán. En noviembre de ese mismo año, los frailes cartujos de Santa María de las Cuevas aceptaron las condiciones por las que Bernardo Simón de Pineda y Pedro Roldán pactaron la realización de las ensambladuras y relieves de su nuevo sagrario. Cuando el maestro ensamblador Francisco de Ballesteros concertó el 1 de

marzo de 1673 el retablo mayor de la iglesia de Santiago de Carmona, se especificó en la escritura contractual que sus figuras e historias serían de mano de Pedro Roldán, aun cuando la mediocre calidad del conjunto llegado hasta nosotros prueba una palmaria intervención del taller. A los pocos meses, el 23 de mayo, el cónsul general de la nación francesa en Cádiz, D. Pedro Catalán, contrató con Damián Machado la construcción del retablo dedicado a San Luis rey de Francia para su capilla del convento de San Francisco de la capital gaditana, advirtiéndose que Pedro Roldán habría de tallar la escultura principal del santo monarca galo y las de los obispos San Dionisio y San Remigio que lo escoltarían en el cuerpo principal. La Cofradía de la Vera Cruz de Lucena, radicada por entonces en la ermita de la Paz, concertó con Pedro Roldán en 1675 la talla de un Cristo amarrado a la columna, cuya excelente factura justifica que sea considerada como una de las obras más preciadas de la imaginería procesional lucentina. Para las fiestas por la beatificación de San Juan de la Cruz, que acontecieron durante octubre de 1675, Pedro Roldán recibió el encargo de los carmelitas descalzos del Santo Ángel de Sevilla de esculpir la imagen de candelero del nuevo beato que habría de presidir la procesión con que se coronaron tales demostraciones religiosas, dándose hoy por perdida.

En enero de 1676, Roldán se encuentra en Jaén empeñado en la talla de cuatro relieves en piedra con las representaciones del triunfo de San Miguel, la Asunción, la Huida a Egipto y la Disputa del Niño Jesús con los doctores, destinados a la fachada principal y puertas interiores de su catedral. No obstante, al poco tuvo que ausentarse de la capital del Santo Reino para cumplir con otros compromisos adquiridos con los cartujos de Jerez de la Frontera. Su sobrino Julián Roldán, que permaneció en Jaén para proseguir con la ejecución de aquellas labores pétreas, no fue capaz de darles fin, por lo que su tío Pedro hubo de retornar allí a finales de año para rematarlas en tiempo y forma. Este episodio no mermó la confianza que tenía puesta el cabildo catedralicio jiennense en la profesionalidad de Pedro Roldán, más bien al contrario, pues el 11 de febrero de 1677 concertaría con él la labra de las dos estatuas pétreas de San Pedro y San Pablo que habrían de

Pedro Roldán. *La Huida a Egipto*. 1676. Santa Iglesia Catedral. Jaén

Foto: José Carlos Madero López



colocarse en sendos nichos a los lados de la portada principal de la catedral, cumpliendo escrupulosamente con el plazo de entrega, fijada para la fiesta del príncipe de los apóstoles. Ese mismo año de 1677 esculpió el Cristo flagelado del convento hispalense de Santa Ana, de monjas carmelitas, dejando estampada su firma y fecha de ejecución, oculta en el interior del basamento de la columna.

Aún permanece sin dorar el retablo mayor de la parroquia de Nuestra Señora de las Virtudes de Villamartín, obra póstuma del ensamblador Francisco Dionisio de Ribas, que murió en pleno proceso constructivo, en septiembre de 1679. Esta y otras vicisitudes impidieron que el dispositivo arquitectónico y sus esculturas, asimismo en blanco, se asentaran hasta 1703, años después del óbito del propio Roldán. Aquel mismo año de 1679 llegó a Medina Sidonia el Cristo del Perdón, escultura en madera policromada tallada por Pedro Roldán, que fue venerada

como titular de una cofradía erigida en 1667 en la parroquia de Santa María la Coronada. Roldán viajó hasta Córdoba a fin de contratar el 14 de diciembre de 1679 el exorno escultórico del sagrario y manifestador del altar mayor del convento de Santa Isabel de los Ángeles con su patrono Luis Gómez Bernardo Fernández de Córdoba y Figueroa, caballero de la Orden de Calatrava y señor del Encinar de Villaseca, quien terminó de abonarle los 800 ducados en que se había presupuestado su labor el 2 de junio de 1681. Durante dicha estancia en la ciudad de los califas es cuando Roldán debió de esculpir, por encargo del obispo fray Alonso Salizanes, la Inmaculada que se venera en la iglesia de Nuestra Señora de Gracia, de los trinitarios descalzos de aquella ciudad, adonde llegó después de que el referido prelado prefiriera la versión tallada por Pedro de Mena para presidir la capilla de la Purísima por él fundada en la mezquita-catedral. Entretanto, en marzo

Pedro Roldán. *Cristo de la Expiración*. 1680. Parroquia de Santiago. Écija (Sevilla). Foto: José Carlos Pérez Morales



de 1680 se había entronizado en la parroquia de Santiago de Écija el Crucificado de la Expiración, encargado por la Congregación de las Ánimas Benditas del Purgatorio allí radicada, el cual sigue saliendo en procesión durante la Semana Santa; y para otro templo ecijano, la parroquia de San Juan Bautista, esculpió en 1681 sendas imágenes del santo Precursor y de Cristo en la cruz, conservándose este último en su sacristía.

El 21 de marzo de 1682, Luis Gómez Bernardo Fernández de Córdoba volvería a confiar en él para que realizara los relieves de la Visitación y Coronación de la Virgen, destinados a la capilla mayor del mencionado cenobio cordobés de Santa Isabel de los Ángeles; los seis meses dispuestos para su finalización se vieron ampliamente superados, ya que hasta el 30 de julio de 1683 no terminó de pagársele a Roldán, estante en Córdoba, el precio convenido. Entre las posibles causas justificantes de tal demora

debiera anotarse la presencia de Roldán en Jaén en mayo de ese mismo año de 1683 para suscribir el compromiso que le llevaría a rematar el programa iconográfico de la fachada principal de su catedral, comprendiendo las estatuas pétreas de los padres de la Iglesia latina y de los evangelistas que escoltan la figura central de San Fernando, las cuales estuvieron colocadas en sus respectivos emplazamientos en abril de 1684. Las anteriores tareas escultóricas las simultanearía Roldán con la realización de la efigie del obispo San Laureano y los relieves con episodios de su biografía para el retablo que contrató Bernardo Simón de Pineda el 21 de julio de 1683 con Laureano de Segura, miembro de la Cofradía de las Ánimas Benditas del Purgatorio, sita en la capilla de San Onofre del convento casa grande de San Francisco de Sevilla.

Pedro Roldán esculpió en 1685, para la cofradía trianera de Nuestra Señora de la O, la imagen de su Nazareno titular, que aún procesiona en la tarde del Viernes Santo. Es posible que, en su fase final, auxiliara a su yerno Luis Antonio de los Arcos en la ejecución de las imágenes de candelero que conforman el paso de misterio de la Hermandad penitencial de la Carretería, pues su nombre aparece citado en las cuentas de 1687, cuando terminó de liquidarse este trabajo. En marzo de 1689, el doctor Francisco Leonardo Guerra, canónigo de la catedral de Las Palmas de Gran Canaria, hizo entrega a la parroquia de San Juan Bautista de su villa natal de La Orotava (Tenerife) de una sobresaliente escultura de Cristo atado a la columna, que debió encargar con anterioridad a Pedro Roldán, durante sus años de estancia en Sevilla como capellán real de la seo hispalense. El 30 de abril de 1689 recibió un interesante encargo para Morón de la Frontera (Sevilla), pues se trata de uno de los pocos conjuntos de índole profana que se le documentan: una figura de la Fama, dos águilas, cuatro mascarones y un escudo, todo ello en piedra, posiblemente con destino al ornato de una fachada residencial nobiliaria de aquella villa, que no parece haberse conservado.

Con el arquitecto de retablos Cristóbal de Guadix contrató mancomunadamente en 1690 el retablo mayor del convento de clarisas de Santa María de Jesús de Sevilla. Se le atribuyen algunas de las esculturas del retablo de

Pedro Roldán. *San Pedro en Cátedra*. 1694. Parroquia de Nuestra Señora de la O. Sanlúcar de Barrameda (Cádiz). Foto: José Roda



Santa María de la Esperanza que concertó Bernardo Simón de Pineda en 1693 para la colegiata de San Sebastián de Antequera, destacando por su apreciable calidad la efigie de Santa Catalina. Entre febrero y abril de 1694 se comprometió a tallar una escultura de talla completa y tamaño natural de San Pedro en Cátedra para Sanlúcar de Barrameda (Cádiz), que pudimos localizar en la parroquia de Nuestra Señora de la O. También debe fecharse en 1694 la estatua pétrea de Santo Domingo de Guzmán que preside la portada del crucero en la iglesia del antiguo convento dominico de San Pablo de Sevilla, actual parroquia de Santa María Magdalena. En realidad, dicha efigie forma parte de un amplio repertorio figurativo, en piedra y en madera policromada, dispuesto durante varios años –al menos, hasta 1699– por Roldán y sus colaboradores tanto en el exterior cuanto en el interior de este monumental templo barroco, que Leonardo de Figueroa venía reconstruyendo desde 1691³⁷.

Con el ensamblador Cristóbal de Guadix estuvo empeñado en dos importantes proyectos que consumieron los últimos años de su vida, esculpiendo las figuras de bulto y los relieves para los retablos mayores de la parroquia de Santa Bárbara y del convento de Santa Isabel, ambos en Écija, ajustados respectivamente el 3 de octubre de 1696 y el 16 de febrero de 1698. Los anteriores encargos corrieron parejos con otras tareas, como las dos pequeñas esculturas de San Pedro y San Fernando, sedentes, entregadas en junio de 1698 al hospital de Venerables Sacerdotes de Sevilla; o la que podría ser una de sus obras postreras: la imagen de Nuestra Señora de

37 Roda Peña, 2016a: 171-183.

los Dolores que se entronizó en la capilla mayor de la desaparecida iglesia del Oratorio de San Felipe Neri, allá por noviembre de 1698, y que hoy se venera en el altar mayor de la iglesia hispalense de San Alberto.

LA ROLDANA, LOS RESTANTES COMPONENTES DEL TALLER PATERNO Y OTROS CULTIVADORES DE LA PLÁSTICA ROLDANESCA

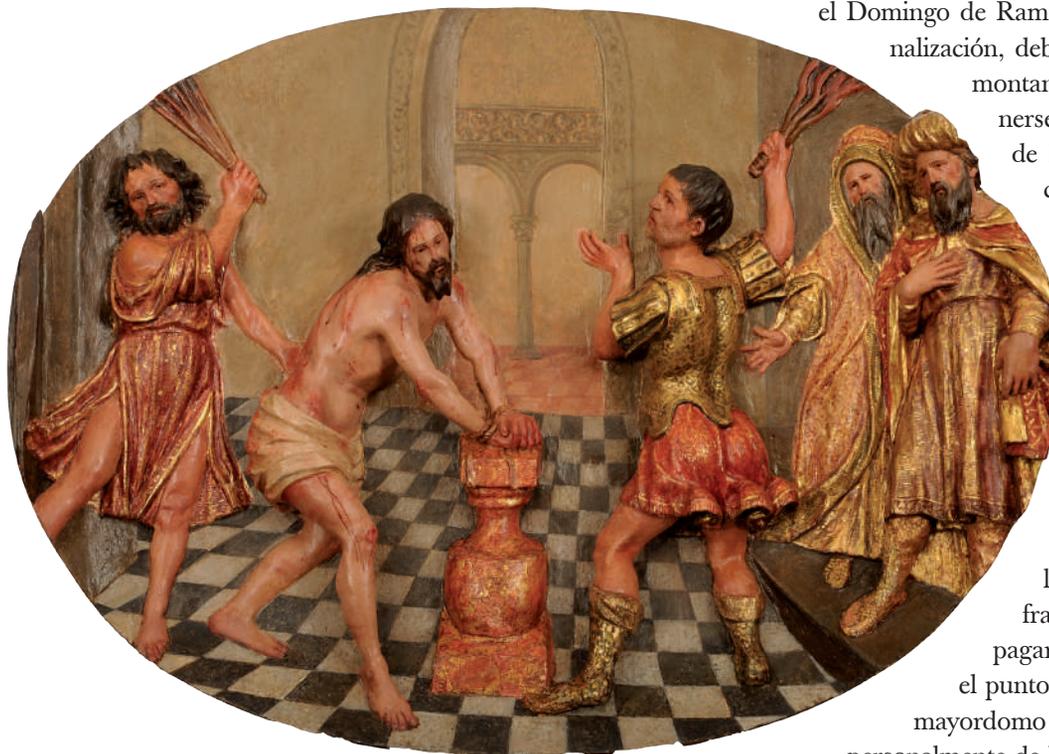
Luisa Roldán, “La Roldana” (1652-1706), hija de Pedro Roldán, fue su discípula más aventajada y la personalidad más descollante, junto a Pedro Duque Cornejo, de entre todos los escultores que se formaron en su taller, adquiriendo su arte una proyección nacional a raíz de su estancia cortesana y despertando hoy su figura la admiración popular y un creciente interés en la historiografía artística³⁸. Sin que pueda precisarse a partir de qué edad, pero quizás desde los diez u once años, debe admitirse como segura su colaboración en el obrador paterno, quizás con creciente responsabilidad a medida que iba adquiriendo destreza en el oficio. Su intervención, por ejemplo, en el retablo de la Piedad de los Vizcaínos (1666-1668), parece innegable, como también en los trabajos iniciales del retablo mayor de la Caridad, tras contratarse el 19 de julio de 1670. Esta implicación suya en los proyectos escultóricos de su padre sufre una escisión a raíz de contraer matrimonio con el escultor Luis Antonio de los Arcos (1652-1711) el 25 de diciembre de 1671, celebrado en contra de la voluntad de Pedro Roldán. Luisa declaró bajo juramento, ante la autoridad eclesiástica, que «toda su vida conoce al dicho Luis An-

tonio, porque ha sido aprendiz de su casa», aunque a este también se le conoce un período formativo junto al escultor Andrés Cansino, entre marzo de 1668 y febrero de 1670. Las heridas abiertas entre padre, hija y yerno se restañaron con el tiempo, y su curación les devolvió la armonía, pudiendo haber propiciado incluso algún encuentro a nivel laboral, antes de que la pareja se trasladara a Cádiz en 1687.

Desde el punto de vista documental, seguimos sabiendo relativamente poco de esta fase sevillana de Luisa Roldán, tan ligada en el aspecto laboral a los encargos que fue recibiendo su marido, y en cuya materialización ella pudo intervenir en mayor o menor grado. En este sentido, citaré en primer lugar el contrato que Luis Antonio de los Arcos suscribió el 12 de junio de 1677, junto al ensamblador Cristóbal de Guadix, para ejecutar tanto el paso procesional o «urna» –tallado en madera de cedro y adornado con ocho relieves de temática pasionista–, como las figuras secundarias del misterio de las Tres Necesidades –pasaje inmediatamente anterior al Descendimiento– de la Hermandad de la Carretería, con el compromiso de que el trabajo estuviese terminado para la Semana Santa de 1680. Lo cierto es que el estreno se demoró varios años más de lo previsto, pues el finiquito de la obra se abonó en 1687, no sin que antes la cofradía hubiese intentado interponer un pleito contra Cristóbal de Guadix, lo que parece indicar el incumplimiento de alguna de las obligaciones contraídas, quizás la de la fecha de entrega. De otro lado, la marcha a Cádiz ese mismo año de 1687 de Luis Antonio de los Arcos en compañía de su esposa Luisa Roldán provocó, como se constata en la aludida cuenta de remate, la aparición del nombre de Pedro Roldán a la hora de percibir, quizás en nombre del yerno y de la hija ausentes, las últimas cantidades, pero también deja abierta la puerta para entrever una probable intervención personal del maestro en la talla de algunas de las imágenes de mayor calidad del conjunto, aunque ciertamente todas ellas poseen una gran homogeneidad estilística, técnica y morfológica, salvo el Crucificado de la Salud, de factura anterior –en el primer cuarto del siglo XVII–, y la efigie de la Magdalena, procedente al parecer del exconvento dominico de San Pablo e incorporada al grupo en 1848.

38 Después del estudio pionero de Gilman Proske en 1964 sobre Luisa Roldán en Madrid, de las dos monografías publicadas por García Olloqui en 1978 y 2000, y de las cruciales precisiones ofrecidas por Hall van den Elsen en su tesis doctoral inédita de 1992 y en la breve entrada al *Dictionary of Women Artists* de 1997: 1192-1194, debe reconocerse el salto cualitativo que la exposición antológica dedicada a La Roldana en 2007 supuso para el mejor conocimiento de su biografía, estilo y producción escultórica. A los estudios introductorios y bibliografía de aquel catálogo dirigimos la atención del lector para conocer el estado de la cuestión en aquel momento. Cfr. Romero Torres y Torrejón Díaz, 2007.

Luisa Roldán y Luis Antonio de los Arcos. *Relieves para el paso de misterio de la Exaltación*. 1678-1682. Parroquia de Santa Catalina. Sevilla. Fotos: Pedro Manzano Beltrán



Respecto a los ocho relieves con escenas de la Pasión que adornaban aquella canastilla barroca, desde 1920 los conserva la Hermandad de la Sagrada Cena embutidos en su paso de misterio, y consideramos plausible su asignación a Luis Antonio de los Arcos, a pesar de que fueron burdamente repolicromados en 1965³⁹.

El 13 de junio de 1678, el tándem formado por el escultor Luis Antonio de los Arcos y el entallador Cristóbal de Guadix recibió una comisión similar por parte de la Hermandad de la Exaltación, sita en la parroquia hispalense de Santa Catalina: la ejecución de un paso en madera de cedro, con ocho relieves sostenidos por parejas de querubes, cuatro ángeles mancebos en las esquinas y, finalmente, el misterio titular, a excepción del Crucificado, compuesto por «doce judíos y dos caballos» de tamaño natural. Tan nutrida composición exigía un gran canasto, cuya longitud se calcula en unos cinco metros. Se fija

el Domingo de Ramos de 1679 como fecha de finalización, debiendo percibir los artistas un montante de 24 000 reales. Debe tenerse en cuenta que Luis Antonio de los Arcos ya había trabajado con anterioridad para esta misma corporación penitencial, contratando en 1674 por 400 reales la «urnia» del paso de Nuestra Señora de las Lágrimas. Está demostrado que no se cumplió el plazo previsto para la conclusión de esta nueva obra, pero no por falta de formalidad por parte de los artistas, sino porque la cofradía careció de fondos con que pagarles en tiempo y forma, hasta el punto de que en marzo de 1682, el mayordomo Agustín Romero se hizo cargo personalmente de la cantidad que se les adeudaba, logrando reducirla a 3500 reales. Luis Antonio de los Arcos y Cristóbal de Guadix, por su parte, se comprometieron a entregar el trabajo para el Miércoles Santo de ese mismo año. Los cuatro ángeles pasionarios que se yerguen en las esquinas del paso y los relieves que se insertan en dicho canasto procesional muestran, a nuestro juicio, una calidad superior a la de las propias figuras del misterio y una clara afinidad con el estilo y procedimientos técnicos de Luisa Roldán, lo que permite suponer su implicación personal en la resolución plástica de tales piezas, advirtiéndose asimismo en la ejecución de los medallones la participación puntual de su marido, Luis Antonio de los Arcos. Sin embargo, es claro el protagonismo de este último en la consecución de las imágenes secundarias, que originalmente poseyeron ropajes de madera. El Crucificado, que no se incluía en el concierto, presenta rasgos afines al taller Roldán, por lo que tampoco resultaría extraña su asignación a de los Arcos. Está esculpido en cedro, con cierta debilidad en la talla de los pies o en la zona posterior del paño de pureza, presentando ojos de

39 Roda Peña, 2012a: 264-266; 2012b: 273-276; 2016c: 41-42.



Luisa Roldán y Luis Antonio de los Arcos. *Relieve para el paso de misterio de la Exaltación*. 1678-1682
Parroquia de Santa Catalina. Sevilla. Foto: Pedro Manzano Beltrán



cascarilla y el empleo de una sogá encolada para ceñir el sudario⁴⁰.

Hasta este momento, no se ha podido localizar la cabeza del San Juan de Dios que Luis Antonio de los Arcos esculpiera en 1680 para el convento que la Orden Hospitalaria regentaba en Sanlúcar de Barrameda (Cádiz). Un ajuste posterior fue rubricado por este mismo artífice el 17 de enero de 1683, obligándose a realizar por 200 ducados cuatro esculturas de San José, San Luis, San Francisco y San Nicolás de Tolentino para el segundo cuerpo del retablo mayor de la derruida parroquia sevillana de San Miguel, cuya ensambladura, igualmente desapare-

cida, había sido contratada por Francisco Dionisio de Ribas en 1675.

En el interior del soberbio *Ecce Homo* conservado en la catedral de Cádiz se encontró un papel manuscrito fechado el 27 de junio de 1684, donde se revelaba que «Yso esta echura con sus manos la insine artífise doña Luisa roldán en compañía de su esposo Luis antonio de los arcos», dando fe de una colaboración en el trabajo que debió ser frecuente entre ambos cónyuges, aunque en este caso, como en otros de especial significación y calidad, a ella se debería cuando menos el modelo y el acabado final de la talla, de lograda expresividad dramática y donde se observa la puesta en práctica de un estilo muy personal. En origen se trataba de una escultura de busto prolongado,

40 Roda Peña, 2012a: 267-268; 2016c: 42-46.

Luisa Roldán (atrib.). *San Elías*. c. 1675-1677. Retablo mayor de la iglesia del convento de Santa Ana. Sevilla. Foto: José Roda

hasta la altura de las caderas, muy similar en cuanto a iconografía, técnica y composición a la que se guarda en la iglesia de San Francisco de Córdoba, con la que indudablemente comparte autoría. Con posterioridad, durante el tercer cuarto del siglo XVIII, el Ecce Homo gaditano sería transformado en una escultura de cuerpo entero, incorporándose la rocalla a la orla estofada de su clámide.

Durante estos últimos años se ha visto sustancialmente incrementada la nómina de obras asignadas a La Roldana durante estos años de producción sevillana –en paralelo a una importante labor de expurgo de su catálogo–, si bien en todos los casos se trata de atribuciones que de momento no han obtenido el deseado respaldo documental. Entre las que, a nuestro modesto juicio, se encuentran mejor fundamentadas, traeremos a colación la Virgen con el Niño del retablo mayor del convento de Santa María de Jesús de Sevilla, la Virgen del Reposo de la parroquia de Valverde del Camino (Huelva), la Dolorosa trianera de la Estrella, las esculturas de las calles laterales –San José, San Joaquín, San Elías y San Eliseo– del retablo mayor del convento carmelita de Santa Ana de Sevilla, el San José del convento dominico de Santa María la Real en Bormujos (Sevilla), el San Francisco de Asís de la iglesia de Santa María de Estepa (Sevilla) y otra representación del mismo santo en el retablo mayor de la iglesia conventual sevillana de San Antonio de Padua, más las esculturas exentas de los arcángeles San Rafael y San Miguel y los relieves de la Adoración de los Pastores y de la Epifanía, emplazados desde 1680 en el retablo mayor de la colegial de Zafra (Badajoz)⁴¹. A las obras anteriores sumaremos los cinco Belenes que por ahora se le pueden asignar con claridad, y que están en el convento cordobés de Nuestra Señora de Belén, en el monasterio hispalen-



se de Santa María de Jesús, en la parroquia de San Juan Bautista de Las Cabezas de San Juan (Sevilla), en una colección particular sevillana y en el Museo de Artes Decorativas de Madrid, el único de los citados cuyas figuras no se encuentran talladas en madera, sino modeladas en barro⁴².

Resulta interesante señalar la aparición de un documento notarial, datado el 23 de mayo de 1684, en el que Luis

41 Estas atribuciones de la etapa sevillana de La Roldana han sido publicadas por Alonso de la Sierra Fernández y Espinosa de los Monteros Sánchez, 2010: 485-489. Herrera García y Pérez de Tena, 2011: 59-68. Pleguezuelo Hernández, 2012: 275-300; 2016c: 171-177. Recio Mir, 2014: 70.

42 Dobado Fernández, 2009: 196-197. Pleguezuelo Hernández, 2011b: 80-93; 2016a: 106-118. Tal como ha dado a conocer Pleguezuelo en el último trabajo citado, el Nacimiento de colección privada sevillana se complementaría con la cabalgata de Reyes Magos compuesta por diecinueve figuras que hoy para en una colección particular madrileña.

Luisa Roldán. *San José*. 1688. Parroquia de San Antonio. Cádiz
Foto: José Roda



Antonio de los Arcos se declara vecino de la ciudad de Sevilla «y al presente en esta de Cádiz»⁴³, pero todo parece indicar que se trataría de una estancia transitoria, pues cuando verdaderamente se constata la residencia estable del matrimonio Arcos-Roldán en dicha urbe es entre 1687 y 1689. Su primer trabajo fue el grupo de ocho ángeles pasionistas para el monumento eucarístico del Jueves Santo que se instalaba en la catedral gaditana, y que aún subsisten, habiéndose trasladado dos de ellos a la iglesia de San Paulino de Barbate. De inmediato, en marzo de 1687, le llegaría por parte del municipio gaditano el encargo de tallar a los santos patronos de la ciudad, San Servando y San Germán –conservados hoy en la catedral nueva–, que fueron policromados por su cuñado Tomás de los Arcos, aunque su película pictórica y estofado se verían renovados en 1756, ya en clave rococó, por el genovés Francisco María Mortola. La airosa composición de estos dos hermanos, soldados y mártires romanos, se compadece perfectamente con la funcionalidad procesional con la que fueron concebidos, para integrarse en el cortejo del Corpus Christi. Ese mismo año de 1687 el cabildo catedralicio

volvería a contar con sus servicios al encomendarle la hechura de un San Antonio de Padua con el Niño Jesús entre sus brazos que permanece en la iglesia de Santa Cruz.

En la iglesia de San Antonio de Cádiz se custodian las efigies de San José y San Juan Bautista que ocupaban, respectivamente, la hornacina principal y el centro del ático de un retablo ensamblado por Juan González de Herrera en 1688 para la cofradía de los maestros carpinteros. Este mismo templo atesora otra pequeña talla de San Antonio de Padua, que acertadamente se asigna a La Roldana, como también lo ha sido el grupo de la Sagrada Familia del convento gaditano de Nuestra Señora de la Piedad. Por desgracia, en 1936 quedó destruida la imagen de candelero de Santa María Magdalena, cuyo coste sufragó el Ayuntamiento de Cádiz y que debió ser esculpida por Luisa Roldán en 1688 para acompañar en su paso procesional al Nazareno de Santa María. Asimismo, debe lamentarse la desaparición del importante grupo escultórico que presidía el retablo mayor de la capilla de la Casa de Expósitos gaditana, y que representaba, con arrebatado misticismo, a un hermoso ángel mancebo asistiendo en su agonía a la referida María Magdalena.

En el entorno de Cádiz se localizan otras importantes creaciones de La Roldana, tales como un San Francisco de Asís, de candelero para vestir, en la clausura del convento de Regina Coeli de Sanlúcar de Barrameda; y en la iglesia de la Victoria de Puerto Real, los tres titulares de la Hermandad de la Soledad: San Francisco de Paula, el Cristo Yacente y la Virgen de la Soledad, donada esta última el 3 de julio de 1688 por Luis Antonio de los Arcos y su esposa Luisa Roldán a la comunidad de frailes mínimos que radicaba en este convento puertorrealense⁴⁴.

La primera noticia aparecida que viene a confirmar la presencia de Luisa y de su marido Luis Antonio en Madrid data del 28 de febrero de 1689. Como se ha indicado por otros historiadores del arte, en su contacto con el medio cortesano, el arte de La Roldana se transforma, diríamos que se aclimata a los gustos de esta nueva clientela

⁴³ Hormigo Sánchez y Sánchez Peña, 2007: 379.

⁴⁴ La documentación referida a la donación de la Virgen de la Soledad al convento de mínimos de Puerto Real aparece transcrita por Hormigo Sánchez y Sánchez Peña, 2007: 381-383.

Luisa Roldán. Virgen con el Niño. 1699. Convento de las Teresas Sevilla. Foto: José Roda



aristócrata, muy entusiasta de las novedades introducidas por la escultura y la pintura napolitana, tan afines al lenguaje del pleno barroco internacional. Un auténtico hito en su carrera lo constituye su nombramiento el 15 de octubre de 1692 como escultora de cámara de Carlos II, sin duda avalado por quien era su protector, el caballero de la Orden de Santiago don Cristóbal de Ontañón⁴⁵. Tras el fallecimiento del último de los Austrias menores, sería refrendada en su plaza de escultora de la casa real por el primero de los monarcas Borbones, Felipe V, en octubre de 1701, un cargo que disfrutaría hasta su muerte el 10

45 Romero Torres, 2002c: 293-295; 2015: 30-36.

de enero de 1706, justamente el mismo día en que fue nombrada académica de mérito de la Academia de San Lucas de Roma.

Durante esta etapa madrileña, Luisa Roldán seguirá cultivando la escultura en madera policromada, pero compaginándola con una nutrida producción de exquisitos barrocos cocidos y policromados de formato reducido, con frecuencia fechados y firmados, que le han procurado una fama, diríamos que internacional, estando hoy repartidos por colecciones privadas, clausuras conventuales y museos europeos y americanos. En estas terracotas, su autora hace gala de un prodigioso dominio técnico del modelado y de una envidiable capacidad para transmitir sentimientos de amabilidad y ternura anunciadores del futuro espíritu rococó, predominando los temas marianos y de la infancia de Jesús, en su dimensión más tierna y humanizada, con ese candor inefable que La Roldana, como pocos otros artistas de su tiempo, supo imprimir a estas escenas hogareñas que nos despiertan una sonrisa similar a la que reproducen sus protagonistas. Sin ánimo de ser exhaustivos, pues la lista completa –incluyendo las piezas desaparecidas– se haría interminable, pueden mencionarse, siguiendo una elemental secuencia iconográfica, los grupos aún conservados de San Joaquín, Santa Ana y la Virgen niña (Museo de Bellas Artes, Guadalajara), la Educación de la Virgen (colección particular, Madrid), la Presentación del Niño a María por San Miguel y San Gabriel (colección particular, Madrid, 1701), el Descanso en la Huida a Egipto (colección particular, Madrid, 1691; The Hispanic Society of America, Nueva York), la Sagrada Familia con el Niño Jesús dando sus primeros pasos (Museo de Bellas Artes, Guadalajara), la Virgen con el Niño (convento de San José, vulgo Las Teresas, Sevilla, 1699), la Virgen de la Leche (colección Muguero, Madrid; convento de la Inmaculada Concepción, Málaga; convento de San Antón, Granada), la Virgen con el Niño y San Juanito (Loyola University Museum of Art, Chicago, 1692) o el Niño Jesús con San Juanito (ermita de Nuestra Señora de los Santos, Móstoles). También tenemos escenas de apariciones de la Virgen y el Niño, a San Diego de Alcalá (Victoria and Albert Museum, Londres), a San Simón Stock (Casa dos Patudos, Museu de Alpiarça) o a

Santa Catalina en sus desposorios místicos (The Hispanic Society of America, Nueva York, 1691). Por su parte, la única Inmaculada que se le puede adjudicar con seguridad es una terracota de colección privada. De temática pasionista es el Santo Entierro (1701) recientemente incorporado a las colecciones del Metropolitan Museum of Art de Nueva York⁴⁶. Otra escena, de estricto contenido hagiográfico, reproduce el Éxtasis o la Muerte de Santa María Magdalena (The Hispanic Society of America, Nueva York), a la que podrían sumarse las dos cabezas cortadas de San Juan Bautista y San Pablo (The Hispanic Society of America, Nueva York)⁴⁷.

Volviendo con la imaginería lúnea producida durante estos años madrileños, debe repararse en cuatro obras de gran empeño, como lo son el monumental San Miguel del monasterio de San Lorenzo de El Escorial (1692) y el San Ginés de la Jara que se expone en el J. Paul Getty Museum de Los Ángeles (169[2?]), policromadas ambas por Tomás de los Arcos⁴⁸; el Jesús Nazareno para vestir (c. 1692-1700), llegado en 1711 al convento de las clarisas de la localidad conquense de Sisante⁴⁹, y el Ecce Homo de busto, que bajo la advocación de la Misericordia, procesiona desde 1996 en Semana Santa con la Cofradía de la Redención de León⁵⁰. De menor tamaño son el San Nicolás de Bari y el San José con el Niño del convento de Nuestra Señora de Belén en Antequera (Málaga), así como otro San José de la catedral vieja de Salamanca. Mención particular merece, por su refinada ejecución, el

Niño Jesús Nazareno o Niño del Dolor de la madrileña Real Congregación de San Fermín de los Navarros (1688-1692), de imponderable belleza y profundidad emotiva, que vuelve a reproducir, con pequeñas variantes de modelado y policromía en el del convento de San Antón de Granada, llegado desde el cenobio de las capuchinas de Alcobendas⁵¹.

No menos interesante resulta el conocimiento de quienes, junto a su hija Luisa, integraron el taller de Pedro Roldán⁵². Uno de sus primeros y más directos colaboradores fue, sin duda, su sobrino Julián Roldán Guerrero, que debió nacer hacia 1650. A partir de 1658 lo encontramos empadronado en casa de su tío Pedro, con quien debió criarse. En septiembre de 1667 figura citado en una escritura pública como «oficial del dicho oficio de escultor», y en 1669 ya se titula maestro escultor. Pedro Roldán, a la hora de tallar en piedra los cuatro relieves para las puertas de la fachada principal de la catedral de Jaén, se hizo acompañar de Julián, a quien confía, desde mayo de 1676, la continuación y acabado de las dos «historias» que faltaban, puesto que otros compromisos profesionales lo reclamaban a él en Sevilla y Jerez de la Frontera. Lo cierto es que Julián regresó a Sevilla sin culminar el encargo, no surtiendo efecto los avisos y apremios que se le hicieron por parte de las autoridades eclesiásticas jienenses, de manera que antes de que el asunto pudiera llegar a la vía judicial, y a fin de salvar su propia reputación, Pedro Roldán regresó a Jaén en diciembre de 1676 para concluir los relieves del Triunfo de San Miguel y de la Asunción de María, cuya autoría, por consiguiente, debe considerarse compartida con su sobrino Julián. El comercio de mercaderías y diversos géneros con Indias, utilizando intermediarios, constituyó para Julián Roldán otra fuente de ingresos. Lo más probable es que siguiera colaborando en otras empresas artísticas acometidas en

46 Con motivo de la adquisición de la mencionada terracota del Entierro de Cristo por parte del Museo Metropolitano de Arte de Nueva York, la galería Coll & Cortés ha editado una monografía con estudios de Xavier Bray, Patrick Lenaghan, José Luis Romero Torres y Hélène Fontoira Marzin, que además de estudiar pormenorizadamente la pieza en cuestión, actualizan y aportan una nueva visión –estilística, iconográfica y técnica– de la etapa madrileña de La Roldana y su producción de grupos escultóricos en barro cocido y policromado. AA.VV., 2016.

47 Pleguezuelo Hernández, 2016b: 29-42.

48 Bassett y Álvarez, 2011: 15-32.

49 Las últimas contribuciones a su estudio en Pleguezuelo Hernández, 2010a: 187-205; 2011a: 634-642. Serrano Estrella, 2015: 288-303.

50 Llamazares Rodríguez, 2009-2010: 89-95.

51 Pleguezuelo Hernández, 2010a: 205-214; 2010b: 501-506.

52 La información que ofrecemos a continuación sobre los integrantes del taller Roldán aparece recogida con mayor extensión por Torrejón Díaz, 2007: 62-74 y Roda Peña, 2012b: 176-189. Solo haremos constar las novedades historiográficas aparecidas con posterioridad.

María Josefa Roldán y Matías de Brunenque. *Virgen de las Nieves*. 1699
Parroquia de Santa María de las Nieves. Olivares (Sevilla)

Foto: Fernando García García



el taller de Pedro Roldán, aunque no tengamos constancia explícita de ello. En una escritura pública fechada en 1688, Julián Roldán Guerrero aparece como clérigo de órdenes menores y preso en la cárcel arzobispal, siendo, por el momento, el último rastro documental que hemos localizado sobre su persona.

Es evidente que los hijos de Pedro Roldán que mostraron alguna vocación y talento artístico se formaron en el obrador paterno y allí desarrollaron las tareas propias de su aprendizaje, debiéndose admitir su participación en determinados encargos. Así sucedió con Francisca (1650-1712), que se convirtió en policromadora de imágenes, y que se casó el 12 de septiembre de 1677, bajo mandamiento judicial, con el escultor José Felipe Duque Cornejo (c. 1657-1709), a quien declara conocer desde hacía diez años. No está probado fehacientemente, sin que tampoco pueda negarse, que dicha relación se entablara en el seno del propio taller y que, por tanto, José Felipe hubiese sido aprendiz u oficial de Roldán. En rigor, su única obra documentada y conservada es la imagen de candelero de la Virgen de los Dolores (1696), titular de la Cofradía de Jesús Nazareno de Carmona, cuya encarnadura corrió a cargo de su esposa Francisca.

Otra hija de Pedro Roldán, María Josefa, nacida en 1654 y fallecida después de 1716, también se dedicó profesionalmente a la escultura. Aunque se especula con que su marido Matías de Brunenque y Velasco (c. 1652-c. 1715) pudo haberse formado junto a Pedro Roldán, este es un extremo que no se ha podido demostrar hasta ahora. Ambos se casaron el 25 de febrero de 1672, una vez más sin el consentimiento del padre de la novia, aunque el acercamiento del joven matrimonio, a partir de 1674 y prolongado durante varios años, en la plazuela de Valderrama, donde vivía Pedro Roldán, indica el restablecimiento de las relaciones familiares y una más que probable colaboración en el taller del maestro. La más conocida de las obras esculpidas conjuntamente por Matías de Brunenque y María Josefa Roldán es la Virgen de las Nieves (1697) que preside el retablo mayor de la antigua colegiata de Olivares, en la que se percibe una cierta dureza en la técnica de su talla, apreciada también en el Jesús Nazareno (1699) de Almadén, en la provincia de Ciudad Real, lamentablemente desaparecido en un incendio en 1954.

Teresa Josefa Roldán, la hija que naciera en 1660, tras haber enviudado de Manuel Caballero –cuya profesión se desconoce–, contrajo segundas nupcias el 10 de agosto de 1701 con el cordobés Pedro Castillejos en la parroquia

de San Marcos. Por alguna otra referencia documental sabemos que fue escultor, pero ello no basta, a nuestro juicio, para afirmar, como se ha hecho repetidamente, que se tratara de «uno de los últimos colaboradores del taller Roldán», máxime cuando el casamiento se produjo dos años después del fallecimiento de Pedro Roldán. Entre 1717 y 1719 está acreditada la estancia del matrimonio en Granada, en la misma calle Candil donde se encontraba avecindado su sobrino Pedro Duque Cornejo, uno de cuyos hijos, Isidro, apadrinaron el 5 de enero de 1719 en la parroquia de San Pedro y San Pablo. De vuelta en Sevilla, sabemos que Pedro Castillejos aún vivía en 1739, residiendo en la collación de *Omnium Sanctorum*⁵³.

Se presume que durante la última década de actividad artística de Roldán, pudo encontrar alguna colaboración en su yerno José Fernández de Arteaga (c. 1664), casado en 1688 con la más pequeña de sus hijas, Ana Manuela, nacida en 1662. En 1707 declara que era oficial de escultor, y es probable que nunca alcanzara la categoría de maestro, pudiendo, tras la muerte de Roldán, pasar a trabajar en el taller de alguno de sus cuñados.

Es previsible que Marcelino Roldán (1662-1709) se incorporase al taller familiar desde edad temprana. En octubre de 1680 lo encontramos en Córdoba, posiblemente para auxiliar a su padre en las tareas escultóricas que tenía encomendadas en el convento de Santa Isabel de los Ángeles. En la capital cordobesa conocería a la que habría de ser su primera esposa, Ana Ponce de León, con la que se casó en Sevilla el 22 de diciembre de 1680. Independizado como maestro escultor, lo encontramos avecindado en Cádiz cuando contrata la conclusión del desaparecido retablo de Ánimas para la catedral vieja de Cádiz en marzo de 1686, y aún en noviembre de 1687 declara residir en la plazuela de San Antonio de la capital gaditana. Años después, tras quedar viudo, y ostentando ya el título de caballero de la Orden de San Juan de Letrán, contraería nuevamente matrimonio el 27 de septiembre de 1698 con Josefa de Velasco y Serrallonga, con la que tuvo, entre

otros hijos, tres varones que gozaron de un cierto renombre como escultores, en pleno siglo XVIII: Diego José, Marcelo y Jerónimo Tiburcio. Este mismo año esculpió cuatro ángeles lampareros para los retablos colaterales de la capilla de la Soledad, en el extinguido convento sevillano del Carmen. Nombrado albacea testamentario por Pedro Roldán, el «capitán» Marcelino cumplió con suma diligencia este cometido. Además, se hizo cargo de concluir las pocas imágenes que su padre había dejado inacabadas a su fallecimiento. Por orden de 21 de julio de 1701 fue nombrado por el marqués de Villafranca escultor de cámara de Felipe V, lo que nos puede dar idea de su prestigio. En 1705 recibió 632 reales como pago por diversas esculturas que le encargara con anterioridad el arquitecto de retablos Cristóbal de Guadix, refiriéndose quizás a los cuatro ángeles pasionarios concertados en 1704 para el remate del retablo mayor de la parroquia sevillana de San Vicente, donde también acordó terminar las efigies de la Dolorosa y de San Juan Evangelista que figuran en su ático. Marcelino, aquejado de una fatal enfermedad, recibió sepultura en la parroquia de San Marcos el 3 de junio de 1709. En el inventario de sus bienes, protocolizado el día 18 del mismo mes, se mencionan como obrantes en su poder dos bancos de trabajo, una docena de formones chicos y grandes y «media dosena de Libros de escultura», sin que por desgracia se concreten sus títulos.

Antonio Palomino, al biografiar a Pedro Roldán, solo mencionó expresamente a dos de sus hijos: Luisa y Pedro (1665-1720), el más pequeño de todos, «muy heredero en la virtud y habilidad». Pedro Roldán el Mozo –como suele ser citado por la historiografía moderna– casó en la parroquia de San Ildefonso de Jaén el día 5 de julio de 1684 con la jiennense Paula María Romero de Bárcena, a la que debió conocer meses antes, en el período en que su padre, y él en su compañía, estuvieron implicados en la labra de las nueve estatuas pétreas de la fachada de la catedral. Su carrera artística en solitario despegó durante sus años de avecindamiento en la capital del Santo Reino (1683-1686), como lo demuestra que el 16 de enero de 1686 concertara las esculturas del retablo mayor de la parroquia de Nuestra Señora de la Asunción de Luque

53 La información más reciente sobre los años granadinos de Pedro Castillejos y Teresa Roldán la aporta García Luque, 2013: 238-240.

Pedro Roldán “el Mozo”. *Calvario del retablo de Jesús Nazareno*. 1700. Parroquia de Nuestra Señora de la Victoria. Osuna (Sevilla). Foto: José Roda



(Córdoba), aunque el encargo no llegó a tener efecto⁵⁴. Al mes siguiente firmó en la villa cordobesa de Lucena una carta de pago por la realización de una efigie de San Francisco de Paula, de problemática identificación con la imagen de candelero que hoy se conserva en el retablo mayor de la parroquia lucentina de Santo Domingo⁵⁵. Habiendo regresado a Sevilla, el 16 de junio de 1690 contrató junto a su padre el juego de veinticuatro columnas de jaspes, con sus pedestales y entablamentos, para la iglesia del Buen Suceso, lo que probaría su reincorporación al obrador paterno. Hasta Archidona se desplazó Pedro Roldán el Mozo para escriturar el 20 de septiembre de 1697 la ejecución del desaparecido retablo mayor de la

ermita de Jesús Nazareno, lo que constituye el testimonio más antiguo de su dedicación como ensamblador⁵⁶. Tras la muerte de su progenitor, entre los trabajos más destacados que acometió Roldán el Mozo pueden reseñarse las esculturas del retablo de Jesús Nazareno en la iglesia de la Victoria de Osuna (1700) –lo único que con plena seguridad se conserva de su producción–, el retablo de la capilla sacramental de la parroquia de Santiago de Sevilla (1704) y, en la provincia de Huelva, las esculturas para el retablo mayor de la parroquia de Galaroza (1706), el retablo mayor de la parroquia de Calañas (1712-1717) y algunas esculturas y adornos para el retablo mayor del templo parroquial de Trigueros (1717-1718). El 3 de mayo de 1720 fue enterrado en la parroquia de San Marcos, no habiendo testado, «por no tener de qué».

De entre los muchos seguidores que, a finales del siglo XVII, tuvo la plástica de Pedro Roldán, participando del lenguaje del pleno barroco vigente por entonces en Sevilla, aun con peculiaridades formales y técnicas que acusan una personalidad propia, resaltan los nombres de Cristóbal Pérez (c. 1653-1685), Felipe Martínez (1651-?) y Agustín de Perea (1658-1701). El primero de ellos, natural de Sevilla y muerto prematuramente, a los 32 años, llegaría a sostener contactos familiares y profesionales con el escultor Lorenzo de Flores y los ensambladores Sebastián Rodríguez y José de la Barrera, que eran cuñados suyos⁵⁷. En 1677 talló el Cristo descendido de la Hermandad de la Sagrada Mortaja de Sevilla, que tanto acusa la influencia de las predominantes formas roldanescas, y nada tendría de extraño que también fuera responsable de las restantes figuras de candelero que componen la estremecedora escena de la Lamentación ante Cristo muerto que estaciona a la catedral en la noche del Viernes Santo⁵⁸. De ese mismo año se conservan dos esculturillas en madera policromada de San Vicente y Santa Catalina que realizó para la Hermandad Sacramental de la parroquia sevillana de San

54 Luque Carrillo, 2014: 211-218.

55 García Luque, 2016: 197-201.

56 Garrido Pérez, 2010: 321-332. Creyó que el otorgante había sido Pedro Roldán el Viejo, deshaciendo el equívoco García Luque, 2016: 203-204.

57 García de la Concha Delgado, 2009: 260-263.

58 Roda Peña, 2012a: 256-258; 2012c: 308-309.

Cristóbal Pérez. *Jesús Descendido de la Cruz*. 1677
Iglesia de Nuestra Señora de la Paz. Sevilla. Foto: José Javier Comas Rodríguez



Vicente⁵⁹. En 1678 se hizo cargo de la talla ornamental en piedra del friso que recorría la fachada principal de la iglesia colegial del Salvador de Sevilla, parcialmente derruida al año siguiente⁶⁰. Con una cofradía de penitencia, la de San Antón residente en el convento de los trinitarios de Jerez de la Frontera, contrató en 1679 las imágenes de un Resucitado y de dos judíos que no se conservan⁶¹, como tampoco restan las efigies secundarias del misterio de la Sentencia de la popular Hermandad sevillana de la

Macarena, que concertara en 1681⁶². Si ha llegado hasta nosotros, en cambio, un Crucificado de tamaño natural, esculpido en 1683 para la mencionada iglesia trinitaria de Jerez, hoy venerado en el oratorio doméstico de las Esclavas del Sagrado Corazón que ocupa las dependencias de aquel extinguido cenobio⁶³.

Felipe Martínez, nacido en el año 1651, parecía ineludiblemente predestinado para ejercer el oficio de escultor, como hijo que era de Alonso Martínez y ahijado de bautismo de José de Arce, de quienes recibiría la formación necesaria para desarrollar una carrera que aún nos resulta insuficientemente conocida. Casó en 1672 con Luisa Rafoela de Valdés, hija de Valdés Leal, pintora y grabadora para más señas, estableciendo así unos vínculos con esta familia que de seguro trascenderían en algún momento lo meramente familiar para internarse en el terreno laboral⁶⁴. La escultura más temprana que por el momento conocemos de su mano data de 1676, tratándose de la Inmaculada Concepción de la parroquia de San Juan Bautista, en el municipio onubense de San Juan del Puerto⁶⁵. En 1681, contrató con la Hermandad de San Juan Bautista y Preciosa Sangre de Cristo la factura de su Crucificado titular, en unión de las cuatro figuras de los Padres de la Iglesia Latina que completaban el misterio alegórico de Cristo como Fuente de la Vida –una iconografía de raigambre medieval y hondo significado eucarístico–, así como del propio paso procesional para la estación del Jueves Santo. Tras la extinción de dicha cofradía a finales del siglo XVIII, el Crucificado permaneció en la iglesia del convento de San Francisco de Paula –hoy del Sagrado Corazón de Jesús– hasta 1868, en que se trasladó al oratorio particular de José María Cisneros y Lanuza, siendo finalmente cedido en depósito por el Arzobispado a la Cofradía de las Siete Palabras en 1881, cuando le fue sellada la llaga de su costado y vuelto a policromar por el escultor Emilio Pizarro

59 Jiménez Sampetro, 2011: 142.

60 Gómez Piñol, 2000: 174 y 181.

61 Antón Portillo y Jácome González, 2002: 123.

62 Cuéllar Contreras, 1976: 11-12. Roda Peña, 2012a: 262-263.

63 Mariscal y Pomar, 2003: 103-104.

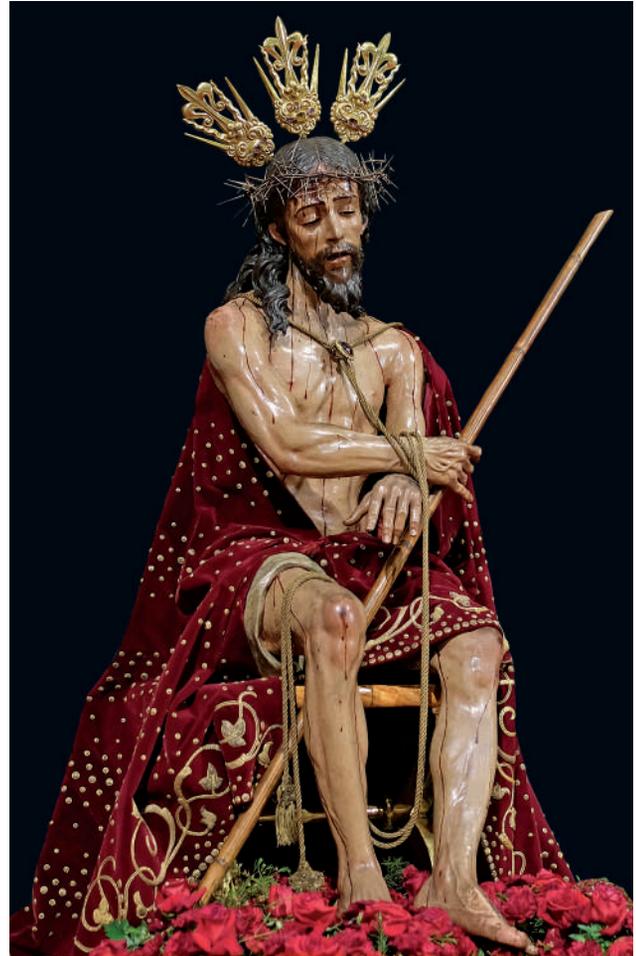
64 Ofrece diversos testimonios documentales de su biografía Kinkead, 2007: 9, 79, 249, 312-313, 429, 476, 517, 546-547, 550, 566-568.

65 González Gómez y Carrasco Terriza, 1981: 69-70.

Felipe Martínez. *Cristo de las Siete Palabras*. 1681. Parroquia de San Vicente. Sevilla. Foto: José Roda



Agustín de Perea. *Cristo de la Coronación de Espinas*. 1687. Iglesia de la Anunciación. Sevilla. Foto: Javier Mejías Rojo



y Cruz, procesionando ahora en la tarde del Miércoles Santo⁶⁶. También resulta muy destacable, en el contexto de su corta producción conocida, la imagen de Nuestra Señora de Europa, escultura de talla completa fechada en 1686, que se encuentra entronizada en la iglesia de San Martín de Sevilla⁶⁷.

Agustín de Perea (1658-1701), malagueño de nacimiento, ingresó como aprendiz en el taller de Pedro de Mena en septiembre de 1671. Allí permaneció hasta que en 1674 se avecindó en Sevilla, donde sostendría fuertes lazos de

amistad con el retablista antequerano Bernardo Simón de Pineda y con el dorador malagueño Miguel de Parrilla⁶⁸. Su obra escultórica más apreciada en la actualidad, a nivel popular, es el Cristo de la Coronación de Espinas, titular de la Cofradía del Valle, que tiene su sede en la iglesia de la Anunciación de Sevilla, con la que procesiona cada Jueves Santo⁶⁹. Se trata de un legado del tirador de oro Toribio Martínez de Huerta, quien en su segundo codicilo

⁶⁶ Torrejón Díaz, 2003: 219-221. Roda Peña, 2012a: 251-253.

⁶⁷ Cuéllar Contreras, 1985: 9-12.

⁶⁸ Romero García y Heredia Moreno, 1973: 273-310. Completaron su biografía con nuevos datos Romero Torres, 2005b: 200-201 y Kinthead, 2007: 71-72.

⁶⁹ Cuéllar Contreras, 1974: 11-13. Ferreras Romero, 2003: 76-85. Roda Peña, 2012a: 244-245.

testamentario fechado el 26 de agosto de 1687 –un mes antes de fallecer–, declaró que junto a su mujer María Delgado –ya difunta–, tuvieron devoción de encargar «una hechura de un Stmo. Christo de la Coronación, de escultura de zedro, de natural, sentado, a Agustín de Perea, maestro escultor, vezino desta ciudad», expresando su voluntad de donar la imagen a la citada cofradía, en unión de una serie de prendas y enseres que allí se enumeran. El coste de la talla ya estaba sufragado casi en su totalidad al citado escultor, pues expresa que «si la dicha Hermandad quisiere que se acave la dicha hechura, dé la demasía y la reciva para dicha Hermandad». Así debió suceder, ya que el 26 de marzo de 1688, el nuevo mayordomo, Laureano García de Santiago, firmaba la carta de pago que acreditaba la entrega a la corporación «de una hechura de un Santísimo Cristo de la Coronación, de escultura de cedro, de natural, sentado». La imagen, muy influenciada por el arte de Pedro Roldán, se muestra sedente sobre un escaño rocoso, con las manos cruzadas y atadas ante el pecho, sosteniendo la caña con la diestra. Por su cabeza y torso corren abundantes regueros de sangre, aun dentro de la medida característica propia de este centro escultórico. Consta que en 1694 recibió un pago de la Hermandad de San José, del gremio de carpinteros de lo blanco, por la ejecución del grupo escultórico de su santo patrón llevando al Niño Jesús de la mano, que probablemente sea el que se conserva en el camarín del retablo mayor de su capilla sevillana⁷⁰. También se le atribuye la realización de las esculturas de la Inmaculada, San Roque y San Sebastián que figuraban en un retablo, ya desaparecido, que fue ensamblado entre 1694 y 1695 por Lorenzo Bernardo González para la capilla sacramental del templo hispalense de San Esteban, en cuya escritura contractual Perea actuó como fiador; la efigie mariana subsiste en el altar actual de finales del siglo XVIII y las de los santos sanadores en una dependencia del templo⁷¹. En 1696 trabajó para los jesuitas de Carmona, tallando la efigie del Salvador que ahora preside el retablo mayor de la iglesia

de esta advocación⁷². Siendo Fabián Ruiz de Amaya prior de la cartuja de Santa María de las Cuevas se contrató en 1697 la ejecución de una nueva sillería coral con Agustín de Perea, quien para llevar a buen puerto tamaña empresa contó con la asistencia de su hijo, el también escultor Miguel de Perea, y del ensamblador Juan de Valencia, que asumiría el dispositivo arquitectónico. La obra se concluyó en 1703. Gran parte de dicha sillería, trabajada en madera de cedro, caoba, roble y ébano, luce en el coro de la catedral de Cádiz desde mediados del siglo XIX, siendo realmente apreciable la calidad que presentan las esculturas de bulto que se sitúan ante los respaldos de los siales, separados por columnas salomónicas. El resto, hasta dieciséis sillas pertenecientes al coro de legos, permanece en la cartuja hispalense. Otras colaboraciones de Agustín de Perea con Juan de Valencia se sustanciaron en el desaparecido retablo de la Asunción, en las gradas de la catedral hispalense, y en el que preside la capilla de Santa Ana, adosada a la parroquia de Santa María Magdalena de Dos Hermanas, con las esculturas laterales de San José y San Joaquín, inconclusas a la muerte de Agustín, encargándose de terminarlas su hijo Miguel⁷³.

DINAMISMO Y EXPRESIVIDAD EN LA OBRA ESCULTÓRICA DE FRANCISCO ANTONIO GIJÓN. SUS DISCÍPULOS DIRECTOS: JOSÉ NARANJO Y ANTONIO DE QUIRÓS

Francisco Antonio Gijón nació en Utrera en 1653⁷⁴. Según demuestra la documentación conservada, a lo largo de su vida prefirió firmar simplemente con el segundo apellido paterno, Gijón, a tenor de la libertad que reinaba en la época respecto al uso de los patronímicos. No obs-

⁷⁰ Pleguezuelo Hernández, 2007: 112. Cruz Isidoro, 2015: 129 y 210.

⁷¹ Cuéllar Contreras, 1979: 10-12.

⁷² Hernández González, 2003: 310.

⁷³ Herrera García, 1991, pp. 55-62.

⁷⁴ La figura de Francisco Antonio Gijón ha sido objeto de diversas monografías, debidas a Hernández Díaz, 1950; Bernal Ballesteros, 1982; Roda Peña, 2003a; Dávila-Armero del Arenal, Pérez Morales y López-Fe y Figueroa, 2010. Salvo alguna excepción relevante, únicamente mencionaré en el aparato crítico dedicado a Gijón la bibliografía aparecida después de aquella fecha.

tante, a nivel popular son muchos los que todavía siguen conociéndolo y refiriéndose a él como Ruiz Gijón.

En 1660, cuando Francisco Antonio era solo un niño de siete años, la familia se trasladó a la capital hispalense. El 3 de julio de 1669 fue recibido como aprendiz en el taller del escultor Andrés Cansino. Allí debía permanecer durante un período de tres años, asimilando todos los secretos del oficio y compartiendo la actividad familiar y profesional de su maestro. Lo cierto es que la prematura muerte de este último en octubre de 1670 impidió la culminación de tal adiestramiento, provocando un giro radical en la vida de Gijón, pues además de casarse a los dos meses con la viuda de Cansino, hubo de iniciar su andadura individual como escultor. Durante esta década de los años setenta fue consolidando su reputación como imaginero en el entorno del antiguo reino de Sevilla, al tiempo que se documenta su asistencia a la academia de dibujo establecida, como sabemos, en la Casa Lonja, y de la que su hermano el pintor Juan Carlos Ruiz Gijón llegó a ser mayordomo en 1672. Por ciertas noticias esporádicas, puede asegurarse que su periplo vital se dilató al menos hasta 1705, en que recibe en arrendamiento unas casas en la collación de Santa Lucía.

El estilo practicado por Francisco Antonio Gijón aparece signado por el pleno barroquismo que domina en las artes plásticas españolas de la segunda mitad del siglo XVII. Aunque su obra posee una personalidad evidente, que se traduce en ciertos grafismos característicos de su gubia, no es menos cierto que Gijón participa de la arrolladora influencia desplegada por Pedro Roldán entre los escultores de su generación. Predomina en el arte de Gijón una concepción eminentemente realista y dinámica de las formas escultóricas, otorgando un papel protagonista a la intensa expresividad de los rostros, que parecen animados por un vigoroso fuego interior. Gusta de las composiciones abiertas y sus figuras abandonan cualquier tentación de estatismo, mediante un enérgico movimiento que contorsiona sus miembros y agita las indumentarias. La emoción, el dramatismo y la teatralidad son conceptos que forman parte de la misma esencia del lenguaje barroco, y que Gijón utilizó con sabiduría y particular destreza técnica para identificarse con los estratos populares de la población.

La producción de Francisco Antonio Gijón es esencialmente religiosa, salvo las populares representaciones de los gigantes, cabezudos y la Tarasca del Corpus (1696 y 1698), esta última una gigantesca hidra de siete cabezas que también poseía un trasfondo sagrado, por cuanto simbolizaba los pecados capitales que huían del Sacramento⁷⁵. Predominaron entre sus clientes las hermandades, las fábricas parroquiales, las órdenes religiosas y algunos particulares. Su radio de acción queda circunscrito preferentemente al amplio entorno del antiguo arzobispado hispalense y de la Baja Extremadura, habiéndose localizado recientemente algunas obras suyas en el País Vasco y en las Islas Canarias, e incluso otras pocas más que, debido al comercio artístico, han recalado en Estados Unidos. Su material predilecto fue la madera, casi siempre de ciprés, empleando ocasionalmente la pasta y las telas encoladas, como en las efigies del Monumento eucarístico de la catedral hispalense que realizó en 1689.

En el terreno de la escultura de bulto redondo, Gijón cultivó una extensa temática, que incluye diversas iconografías y advocaciones de Cristo, de la Virgen y de los santos, además de plasmar a ciertos personajes secundarios de la Pasión. No desconoció el arte de la ensambladura, puesto que diseñó y acometió la talla de numerosos pasos procesionales, decorados por él mismo con ángeles, santos y relieves, destacando el del Señor del Gran Poder (1688-1692), un auténtico modelo en su género, y el del Cristo del Amor (1694-1695), que continúan desfilando por las calles de Sevilla cada Semana Santa⁷⁶.

El Nazareno de Alcalá del Río es, por el momento, su primera obra documentada, cuando contaba solamente con 17 años de edad. La contrató el 5 de junio de 1671 con el vecino de aquella villa Francisco García Barranco, describiéndose en el ajuste como «una hechura de Jesús Nazareno a el natural y de buena estatura con su cruz a questas y su corona de espinas puesto sobre una tarimilla y en ella una forma de peñasco», corriendo también a su cargo la

⁷⁵ Delgado Aboza, 2011: 105-138.

⁷⁶ La producción de Francisco Antonio Gijón referida a la talla y ornamentación escultórica de pasos procesionales es estudiada por Roda Peña, 2016c: 49-70.

Francisco Antonio Gijón. *San Antonio Abad.* 1676. Iglesia de San Antonio Abad. Sevilla
Foto: Enrique Gutiérrez Carrasquilla



encarnadura de la imagen, cuyo precio se estipuló en 1100 reales. La efigie, que permanece en la parroquia de Santa María de la Asunción como titular de la Cofradía de Jesús Nazareno, ha sufrido por desgracia sustanciales reformas que han alterado ostensiblemente su fisonomía.

El 6 de mayo de 1674, Gijón se concertó con Juan Lorenzo de Castro, quien actuaba en nombre de la Cofradía del Santo Cristo de la Amargura de Carmona, para ejecutar un Nazareno de talla completa y tamaño natural, concebido para portar la cruz de forma invertida, esto es, abrazando el travesaño largo o *stipes*. Dicha imagen recibió culto en el convento de San Francisco de Carmona, sufriendo serios destrozos cuando se produjo la destrucción de dicho monasterio. Tras una serie de gestiones, sus maltruchos restos pasaron a la Hermandad de Nuestro Padre Jesús Nazareno de Mairena del Alcor, que habían perdido su imagen titular en 1936. Recompuesto con más voluntad que acierto, en 1987 sería nuevamente restaurado, y fue entonces cuando se sustituyeron los fragmentos de la primitiva túnica estofada por un cuerpo de candelero. De este modo, la labor de Gijón queda ahora reducida a la cara, manos y pies de este Nazareno que actualmente carga con la cruz a la usanza tradicional. En su semblante, de expresión enérgica, asoma una emoción que no llega a descomponer los rasgos faciales. Los ojos del Nazareno, almendrados y pintados sobre la propia madera, están muy en el tipo de Gijón. Presenta sus labios entreabiertos, una barba poblada y bífida, y su cabeza, con cabellera de largos y sinuosos mechones, queda ceñida por una corona de espinas sobrepuesta. Las manos también son de gran interés, por su dramática crispación.

En la National Gallery of Art de Washington se expone una escultura en madera policromada de San Juan de la Cruz, que debe de corresponderse con la que Gijón contratara el 26 de marzo de 1675 con el prior y religiosos del convento de carmelitas descalzos de Nuestra Señora de los Remedios de Triana, con motivo de la beatificación del reformador del Carmelo⁷⁷. En efecto, todo en ella parece coincidir con lo que se estipula en la escritura de concierto: «una hechura de San Juan de la Cruz de escultura con

su peana de dos baras de alto con una pluma en la mano derecha y una paloma sobre el hombro derecho y en la mano izquierda un libro y sobre el libro un monte con una cruz por remate y una diadema en la cabeza», aunque ha perdido la peana, la pluma, la paloma del Espíritu Santo que se posaba sobre el hombro diestro y la cruz que coronaba el calvario.

El 8 de julio de 1676, Gijón se comprometió con el mayordomo de la Hermandad de San Antonio Abad de los maestros cordoneros de Sevilla, a tallar por 1500 reales la efigie de tamaño natural de su patrono, acompañado por el tradicional cochinito a los pies del santo cenobita de la Tebaida. Afortunadamente, todavía se conserva esta escultura en el lado del evangelio del retablo mayor de la iglesia de San Antonio Abad. Su factura presenta una calidad irreprochable, siendo uno de los mejores testimonios de los afanes de expresividad y dinamismo que animaron la plástica de Gijón, sin renunciar a unas formas monumentales.

El Crucificado de los Vaqueros fue contratado en la localidad serrana de Castilblanco de los Arroyos el 29 de agosto de 1677, comprometiéndose Gijón a tallar «una hechura de un Santo Cristo de madera de ciprés encarnado todo ello de largo de cinco cuartas y media con su cruz puesto en ella como se acostumbra de madera toscana». Estamos ante un Cristo de tamaño académico, tallado en madera de cedrela, que ha sido representado muerto y fijo a una cruz arbórea mediante tres clavos. Debe destacarse el acusado descuelgue de sus brazos, el desplome de la cabeza sobre el pecho, el robusto tratamiento anatómico de su ancho torso, la composición del paño de pureza sin aberturas laterales, la flexión de las piernas y la singular disposición de los pies, montando el derecho sobre el empeine del izquierdo.

En 1678 se comprometió a tallar el grupo escultórico de Santa Ana con la Virgen que hoy se conserva en el ático del retablo que preside la capilla sacramental de la colegiata de Olivares, describiéndolo como «una ymagen del natural de señora santa ana sentada en una silla y a nuestra señora de pequeña edad junto a su santísima madre como que la está enseñando a leer»⁷⁸. También esta documenta-

77 Roda Peña, 2005: 304-309.

78 Ofrece una última interpretación de este grupo escultóri-

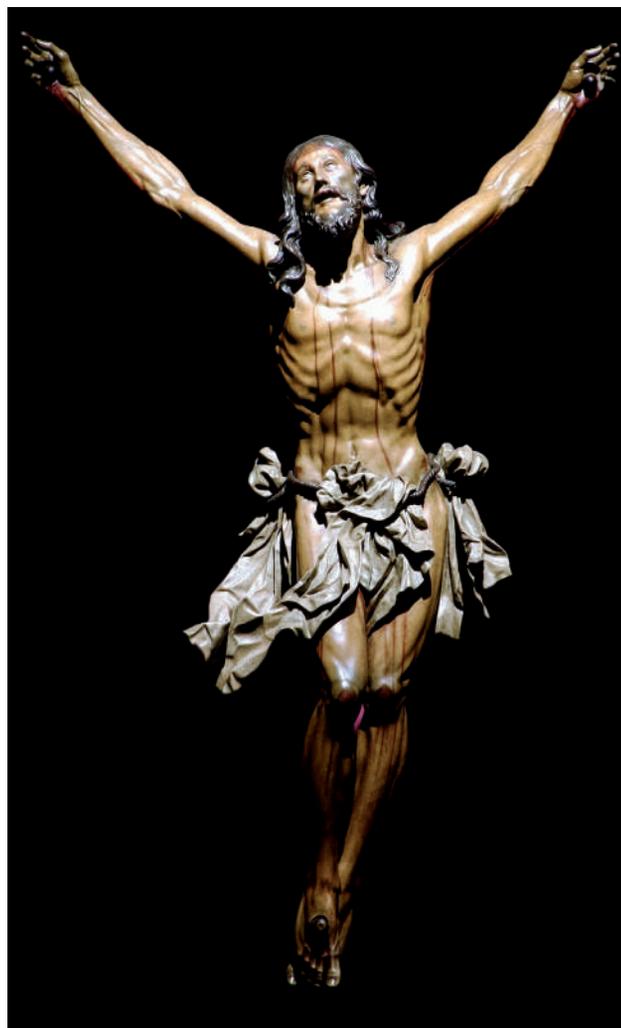
da en 1678 la espléndida escultura de San José acunando entre sus brazos al Niño Jesús, que le fue encomendada por la Hermandad Sacramental de la parroquia hispalense de San Nicolás, en uno de cuyos retablos sigue recibiendo culto. Iconográficamente, sigue el modelo que impuso Pedro Roldán pocos años antes, en 1664, en su San José de la catedral de Sevilla, pero acentuando el dinamismo de su composición, su vigoroso aire juvenil y el sentido itinerante de su actitud. Una nueva interpretación del patriarca bendito con el Niño Jesús en brazos la ofrece Gijón en una pieza de pequeño formato existente en una colección particular sevillana, dada a conocer recientemente⁷⁹.

El Cristo de la Expiración de Triana, popularmente conocido como «El Cachorro», fue concertado con el mayordomo de esta cofradía el 1 de abril de 1682⁸⁰. Tenía entonces Francisco Antonio Gijón 28 años de edad. Resulta admirable constatar cómo a una edad relativamente temprana, había alcanzado la plenitud de su arte, diríamos que el punto álgido de su trayectoria profesional, esculpiendo la que habría de ser su obra más lograda. El momento de la inspiración que precede a la exhalación del último suspiro está plenamente conseguido en este singular Crucificado, que sin duda representa una de las cimas de la iconografía de Cristo expirante en el patíbulo martirial. El tratamiento anatómico refleja con patente verismo el momento liminar de la agonía y la defunción: vientre vacío, tórax henchido, músculos de las extremidades tensos, crispación de las manos, rostro de moribundo. Ciertamente, la muerte se presiente cercana en sus rasgos faciales: nariz afilada, mejillas hundidas, pómulos sobresalientes, labios entreabiertos y resecos, mirada perdida de sus incomparables ojos vidriosos, sin el tamiz de unas pestañas postizas, pues su peleteado está pintado sobre la propia madera. Asimismo, debe resaltarse que muestra talladas pormenorizadamente ambas hileras de dientes,

co, analizando su relación compositiva e iconográfica con el que le sirvió de modelo, existente en la desaparecida parroquia de Santa María Magdalena de Sevilla, Roda Peña, 2015: 435-439.

⁷⁹ Roda Peña, 2016b: 179-190.

⁸⁰ La documentación que generó el encargo y pago de este extraordinario Crucificado, así como su posterior historia material, en Roda Peña, 1998: 23-50.



así como la lengua que intenta proyectarse hacia el exterior, pegada a la arcada dentaria. Y todo ello lo consigue mediante un modelado suave, mórbido, imbuido de una tenue blandura. Gracias al increíble virtuosismo técnico de Gijón, la materia se espiritualiza y triunfa una general sensación de ingravidez y levitación. La imagen se yergue sobre los pies clavados en el madero, al tiempo que la cabeza se alza declamatoria hacia el cielo, resaltando el ritmo ascendente que preside toda la composición. El estatismo de la cabellera que desciende en elegantes y ondulantes mechones sobre el pecho del Crucificado, contrasta con el dramático drapeado del paño de pureza,

Francisco Antonio Gijón. *Simón de Cirene*. 1687. Parroquia de San Isidoro. Sevilla. Foto: José Roda



cordífero y tripartito, que se agita movido por un viento tempestuoso, logrando acusados efectos claroscuro y permitiendo contemplar la desnudez de Cristo por ambos costados.

En la parroquia de Nuestra Señora de los Ángeles de Los Santos de Maimona, provincia de Badajoz, se conserva un espléndido Nazareno, titular de una cofradía de penitencia, que puede estimarse como obra segura, aunque no documentada, de Francisco Antonio Gijón, fechable

en la década de 1680⁸¹. Su cabeza, en efecto, recuerda sobremedida en la configuración de sus rasgos faciales y en el tratamiento de su cabellera y barba, a la del Cachorro de Triana, con el que también comparte el hecho de presentar los ojos de cristal y pintados por dentro, en este caso con una coloración melada. Por su parte, el aspecto crispado de sus manos nervudas lo encontramos resuelto de manera muy similar en otras imágenes de Gijón. Conserva por fortuna su policromía original, y tras habersele eliminado algunos repintes, muestra una encarnadura pálida y un peculiar tono castaño en el cabello.

Del 5 de marzo de 1687 data la escritura de concierto otorgada por Francisco Antonio Gijón con la Cofradía de las Tres Caídas, con sede en la parroquia sevillana de San Isidoro, para tallar su paso procesional –del que solo resta una pareja de ángeles con atributos pasionistas⁸², incluyendo en el contrato la formidable hechura del Cirineo que acompaña a su Nazareno Caído en tierra, obra este último de Alonso Martínez, en 1668. Simón de Cirene está interpretado bajo el signo de un inequívoco realismo compositivo y morfológico. La imagen capta súbitamente la simpatía popular, pues se identifica con la figura bondadosa del campesino de piel curtida y manos robustas que, encorvado, ayuda a Jesús a llevar el madero. Gijón nos brinda una prueba irrefutable de su capacidad para mostrar, con agudo sentido escenográfico, ese movimiento de lo fugaz tan apropiado a la composición del paso. No parece exagerado afirmar que nos encontramos ante la versión más conseguida de un personaje no sagrado en la Semana Santa de Sevilla.

Hasta el momento, no se ha encontrado documento alguno que avale la paternidad de Gijón sobre las esculturas de los cuatro evangelistas que figuran en las esquinas del paso del Cristo de la Expiración, de la Hermandad del Museo. No obstante, antiguas fuentes gráficas y escritas, además del consiguiente análisis de las tallas, respaldan suficientemente tal presunción, pudiéndose encuadrar su factura en los años finales del siglo XVII. El barroquis-

81 Se dio a conocer esta fundada atribución en Roda Peña, 2008: 242-243.

82 Roda Peña, 2009: 196-197.

Francisco Antonio Gijón. *Divina Pastora*. 1704-1705. Capilla del antiguo hospital de San Bernardo. Sevilla. Foto: Manuel Jesús Rodríguez Rechi

mo característico de su producción alcanza uno de sus puntos culminantes en estos cuatro evangelistas, por lo que se refiere a dinamismo, expresividad dramática y actitud teatral. La violenta torsión de sus cuerpos y la agitación de los paños contrastan con la elegante actitud de las manos, que sostienen la pluma y un libro o pergamino. Los rostros, recios y animados por un indescriptible fuego interior, se alzan como para inspirar sus escritos en el rostro del Crucificado expirante modelado en pasta de papel por Marcos de Cabrera en 1575.

La Divina Pastora de Santa Marina es la primera escultura que en todo el mundo se realizó con esta iconografía, habiendo sido encargada en 1704 por el capuchino fray Isidoro de Sevilla, creador y difusor de esta peculiar devoción mariana, para la primitiva hermandad letífica que se fundó en la parroquia hispalense de San Gil. La efigie llegó al templo de Santa Marina, adonde se había trasladado la corporación, el 23 de octubre de 1705 en solemne procesión desde el convento de la Encarnación. Un testimonio documental del siglo XVIII señala que era mano del «célebre Guijón, que hizo también el Cirineo de la Cofradía de las Tres Caídas»⁸³. Esta imagen supuso la materialización tridimensional del prototipo pictórico plasmado en 1703 por el murillesco Alonso Miguel de Tovar, cuyo lienzo original se encuentra en



poder de esta misma hermandad, que ahora radica en una capilla propia de la calle Amparo. El rostro de la Virgen es muy bello, de ensoñadora expresión muy en consonancia con tan bucólica manifestación de la religiosidad popular, típicamente dieciochesca. En actitud sedente, en la mano izquierda sujeta un cayado, al tiempo que la diestra acaricia la cabeza de una oveja.

Reseñar, por último, la existencia de tres esculturas de pequeño formato, que se encuentran firmadas exteriormente por Gijón, aunque no se hayan podido fijar hasta ahora sus cronologías exactas. Nos referimos al San Clemente de la Hermandad Sacramental de la parroquia de Santa María Magdalena de Sevilla⁸⁴, un Santo Domingo penitente

en colección particular norteamericana⁸⁵ y un Crucificado que se localiza en la sacristía de la parroquia de San Andrés de Armiñón (Álava)⁸⁶.

Varios son los contratos que Francisco Antonio Gijón suscribió para recibir aprendices, caso de Francisco Antonio Palacios y Juan Castellano en 1673, José Naranjo en 1674, Miguel Jerónimo Terrón y Juan Cardoso de Quirós en 1677, y Antonio Cardoso de Quirós en 1681⁸⁷. De en-

⁸³ Hernández González, 2002: 12.

⁸⁴ Roda Peña, 2003b: 445.

⁸⁵ Stratton, 1993: 177.

⁸⁶ Tabar, 2002: 138-139.

⁸⁷ Roda Peña, 1996: 341-343; García Rosell, 2008: 503-505.

José Naranjo. San Roque. 1692. Parroquia de San Nicolás. Sevilla
Foto: José Roda



tre todos estos nombres, parece que únicamente lograrían una cierta proyección posterior los de José Naranjo y, sobre todo, Antonio de Quirós. El primero de ellos, nacido en 1658, es probable que permaneciera unos años más en el obrador de Gijón en calidad de oficial, tras haber completado su período formativo en 1678. Hasta el momento presente, solo ha logrado documentársele una obra, que por fortuna se conserva: el San Roque de la parroquia sevillana de San Nicolás, contratado en 1692 con la Hermandad de Nuestra Señora de las Nieves y San Crispiniano, que muestra una incuestionable afinidad estilística con la producción de su maestro⁸⁸.

⁸⁸ Roda, 1993:297-303.

Antonio de Quirós (1663-1721) residió toda su vida en la collación sevillana del Salvador, para cuya iglesia colegial ejecutó numerosos trabajos de dispar calado, sobresaliendo por su significación la gallarda imagen de talla completa del rey San Fernando, fechada en 1699⁸⁹, año por cierto en el que también recibió como aprendiz a Bartolomé García de Santiago (1686-1764), quien se habría de convertir en el patriarca de una saga de retablistas y escultores cuya actividad abarcaría la totalidad de la centuria dieciochesca⁹⁰. De otro lado, Quirós había ingresado como cofrade en la Hermandad Sacramental del Salvador en 1693, en unión de su esposa Josefa García. Ese año, precisamente, talló en madera las ocho columnas salomónicas, hoy desaparecidas, que enriquecieron los dos cuerpos de la argétea custodia de torre manierista de esta corporación eucarística –labrada por el platero Miguel Sánchez entre 1612 y 1621–, así como unas «cartelas y cartelones» para su «urna» o paso procesional⁹¹. Asimismo, le hemos atribuido la notable escultura del Cristo de la Humildad y Paciencia que recibe culto en uno de los retablos laterales de esta misma colegial, como producto de un encargo recibido en 1696 por parte de de la Obra Pía de Pobres dependiente de dicha cofradía sacramental⁹². También se conservan de su mano, en el seno de la Cofradía del Santo Entierro de Sevilla a la que él mismo perteneció⁹³, y con carta de pago que acredita su ejecución en 1693, tanto la afligida Virgen de Villaviciosa, dolorosa de candelero para vestir que preside el misterio del Duelo, como el grupo de la Muerte y la serpiente que al pie del patíbulo martirial configuran la alegoría del Triunfo de la Santa Cruz, la popular «Canina» que tuvo que ser prác-

⁸⁹ Gómez Piñol, 2000: 445-446 y 499-500.

⁹⁰ Silva Fernández, 2014: 457-470.

⁹¹ Roda Peña, 1995: 398. También deben de pertenecer a Antonio de Quirós las figuras en terracota plateada de los cuatro evangelistas, destinados a los ángulos del banquillo del primer cuerpo de esta custodia, que aún se conservan en estado muy deficiente.

⁹² Roda Peña, 2012d: 241-245.

⁹³ Mestre Navas, 2010: 101. El ingreso se produjo el 26 de marzo de 1693, no pagando cuota de entrada por haber ofrecido como limosna las manos de la Dolorosa de Villaviciosa.

Antonio de Quirós. *San Francisco de Asís*. 1699. Capilla de la Venerable Orden Tercera de San Pedro de Alcántara. Sevilla. Foto: María Teresa Ruiz Barrera



ticamente recompuesta por Juan de Astorga en 1829 tras los destrozos que sufriera en la invasión francesa⁹⁴.

94 González Gómez y Roda Peña, 1992: 120-122. En estas páginas se brinda el primer perfil biográfico de Antonio de Quirós y se publica la carta de finiquito, otorgada el 6 de abril de 1693, correspondiente a estos trabajos realizados para la Cofradía del Santo Entierro.

Antonio de Quirós ingresó el 1 de julio de 1696 como hermano de la Venerable Orden Tercera radicada en su capilla propia del convento de San Pedro de Alcántara de Sevilla. En las cuentas de esta congregación consta que en septiembre de 1699 se le abonaron 360 reales por la «hechura de un san Francisco que nuevamente se ha hecho», con objeto de ser portado en andas en las procesiones de cuerda; un año más tarde, el 14 de diciembre de 1700, recibió 240 reales por la renovación de dicha escultura, así como por la ejecución en madera de álamo de una Santa Rosa de Viterbo, que desgraciadamente ha desaparecido⁹⁵. En cambio, sí permanece la del *Poverello* en una hornacina lateral del retablo mayor del recinto, tratándose de una imagen para vestir de mediano formato, con los brazos articulados, que luce un hábito de terciopelo con rocallas bordadas en oro y sujeta una argénteo banderola, claramente dieciochesca también. Basándome en los citados registros documentales y en los rasgos estilísticos y formales que exhibe, propongo por vez primera la identificación de este San Francisco con el que esculpiera Antonio de Quirós en 1699. Consta que en 1709 se encontraba tallando el grupo escultórico de la Santa Ana Maestra con la Virgen Niña que preside el retablo mayor de la parroquia de Algodonales, en la provincia de Cádiz. En 1714 está probado que transformó una antigua efigie de Santa Ana en una imagen de candelero de la Virgen de la Soledad, ahora expuesta en la capilla de San Miguel de la colegial sevillana del Divino Salvador⁹⁶. Otra de sus últimas intervenciones, fechada asimismo en 1714, se localiza en la iglesia de San Teodomiro de Carmona, esculpiendo los cuatro evangelistas para la cúpula de su crucero⁹⁷.

95 Ruiz Barrera, 2012: 27; 2016: 939.

96 Gómez Piñol, 2000: 423-424.

97 Martín Prados y Carrasco Gómez, 1998: 529.