

Pedro Roldán y la escultura sevillana del último Seiscientos: reflexiones en torno a un Calvario disperso

Pedro Roldán and the Sevillian sculpture at the end of the seventeenth century: reflections on a scattered group of the Calvary

García Luque, Manuel*

Fecha de terminación del trabajo: noviembre de 2012

Fecha de aceptación por la revista: diciembre de 2012

RESUMEN

Se estudian dos esculturas de madera policromada de *San Juan* y la *Dolorosa* conservadas en el Museo de la Casa de los Pisa de Granada. Por coincidencia de estilo, técnica y formato, se propone como hipótesis de trabajo que ambas imágenes hubieran formado un Calvario junto a un *Crucificado* procedente del hospital de San Juan de Dios de la localidad gaditana de El Puerto de Santa María, al tiempo que se vincula todo el conjunto con el obrador sevillano de Pedro Roldán.

Palabras clave: Escultura barroca; Escultura andaluza; Escultura sevillana

Identificadores: Roldán, Pedro; Duque Cornejo, Pedro; Casa de los Pisa

Topónimos: Granada; Sevilla; El Puerto de Santa María (Cádiz)

Periodo: Siglo 17

ABSTRACT

This paper presents two polychromed wood sculptures of the *Virgin of Sorrows* and *St John* from the 'Casa de los Pisa' Museum in Granada. Due to similarities in style, technique and form, I propose the hypothesis that both images were part of a Calvary with a *Crucifix* from the hospital of San Juan de Dios in El Puerto de Santa María (Cádiz). Furthermore, the complete set is closely linked to the Sevillian workshop of Pedro Roldán.

Keywords: Baroque sculpture; Andalusian sculpture; Sevillian sculpture

Identifiers: Roldán, Pedro; Duque Cornejo, Pedro; Casa de los Pisa

Place names: Granada; Seville; El Puerto de Santa María (Cádiz)

Period: 17th century

* Departamento de Historia del Arte. Universidad de Granada. e-mail: mgarcialuque@ugr.es

No cabe duda de que el ejemplo granadino constituye un capítulo fundamental de la historia de la escultura barroca en España. En efecto, la excepcional riqueza escultórica que atesoran las iglesias, conventos y museos de la capital da buena cuenta del destacado nivel alcanzado por los obradores locales durante los siglos XVII y XVIII. Este lógico predominio de la producción autóctona ha condicionado, por razones obvias, el devenir de las investigaciones sobre escultura en Granada, que se han decantado, casi en exclusiva, por el estudio del elemento local.

Sin embargo, aún quedan por estudiar algunos excepcionales ejemplos procedentes de otros centros artísticos. Tal es el caso de un *San Juan* y una *Dolorosa* de singular calidad, exhibidos en la galería alta de la Casa-Museo de los Pisas, que son investigados por vez primera en el presente trabajo. El análisis de este conjunto, que con toda probabilidad formó un calvario junto a un *Crucificado* conservado en El Puerto de Santa María (Cádiz), plantea nuevos interrogantes sobre los últimos años de producción del taller de Pedro Roldán y la difusión del componente «roldanesco» en la escultura sevillana del último Seiscientos.

EL *SAN JUAN* Y LA *DOLOROSA*: FIGURAS SECUNDARIAS DE UN CALVARIO¹

Las primeras dos obras que centran este estudio son dos tallas de madera policromada, trabajadas, en concreto, sobre madera de cedro, aunque reforzadas interiormente con maderas de pino o castaño. Cada embón está formado por diez maderas principales, a las que se han añadido otras auxiliares más pequeñas². Se ha prescindido de la cuarta cara de los mismos, correspondiente al dorso, para aliviar el peso y ahorrar material. En su lugar se han dispuesto dos travesaños ensamblados a cola de milano (fig. 1).

La iconografía es la habitual en los sujetos representados: el apóstol, descalzo, como recomendaba Pacheco³, sostiene el libro del Evangelio, mientras que la imagen mariana entrelaza sus manos siguiendo la descripción dada en los primeros versos del himno litúrgico: *Stabat Mater dolorosa iuxta crucem lacrimosa* (figs. 1 y 2). Las efigies aparecen vestidas con túnica y manto terciado bajo el brazo, policromados según los colores canónicos: verde y rojo en el caso de Juan, almagra y azul en el caso de María, figura ésta a la que también se añade un toque contrastante de blanco con el velo que enmarca su rostro. El intenso rojo de la túnica de la Virgen aludiría, en clave simbólica, a su naturaleza humana, revestida de divinidad con el azul del manto⁴.

A juzgar por el nulo tratamiento del dorso, ambas imágenes proceden de un retablo. Avala esta hipótesis el tipo de talla, tendente a los grandes volúmenes y el claroscuro para resaltar el dibujo en la distancia. Por aspectos compositivos e iconográficos, es evidente que fueron concebidas para formar un calvario junto a un *Crucificado*, indudablemente distinto al que actualmente flanquean, pues éste no solo es anterior en el tiempo sino que también resulta de un tamaño muy inferior (fig. 3)⁵. Aunque a priori cabría pensar en que estuvieran rematando el ático de algún retablo, tanto sus dimensiones (de 1,75 m, estatura natural), como su buen acabado, también invitan a reflexionar sobre la posibilidad de que las piezas hubieran ocupado un mayor protagonismo dentro del mueble



1. *San Juan Evangelista* (arriba) y *Dolorosa* (abajo), ca. 1675-1700. Granada, Museo San Juan de Dios (Casa de los Pisa). (Fotografías y composición: Julia Ramos)



2. *Dolorosa* (detalle). Granada, Museo San Juan de Dios (Casa de los Pisa).
(Fotografía del autor).

litúrgico, quizás presidiendo el nicho central de algún retablo menor, como los que suelen abundar en las capillas del crucero o la nave de las iglesias del barroco hispánico.

La confrontación visual de ambas imágenes revela la existencia de una cuidada composición que busca el equilibrio rítmico entre ellas. La apariencia monolítica del embón se ha mitigado mediante el sutil contraposto, alternando la dirección en cada caso para favorecer la simetría final. En efecto, este interés de su autor por el movimiento humano salva también el escollo del aspecto macizo que las túnicas talaes podrían imprimir a las figuras, al traducir su presencia corpórea bajo las ropas a través de audaces recursos compositivos como la flexión de la rodilla o las profundas fallas generadas por el plegar de las túnicas.

Esta voluntad de introducir una nota de comedido dinamismo en una composición eminentemente estática también se advierte en la sucesión helicoidal de planos (fig. 1). En el caso del *San Juan* se establece una fuerza motriz que arrancaría del perfil derecho, en el que sustenta el libro, continuaría en la vista frontal, con su tronco virado, y acabaría en el perfil izquierdo, con el violento giro de la cabeza. El quiebro de los paños, al desfragmentar las ropas en múltiples planos, también coadyuva a lograr un efecto dinámico y barroquizante. En este sentido, el trabajo de la talla es verdaderamente admirable, sobre todo en lo que respecta al tratamiento anatómico, que revela un apurado análisis del modelo natural. Tanto es así que incluso cabe adivinar la estructura ósea y los vasos sanguíneos bajo la piel del apóstol.

Durante el primer trimestre de 2012, ambas piezas han sido sometidas a unos trabajos de conservación-restauración que han permitido conocer nuevos pormenores sobre su maltrecha policromía. Las imágenes se encontraban muy ennegrecidas por el polvo, el hollín de las velas y una burda pátina, probable fruto de una desafortunada intervención (fig. 3). En esta ocasión los esfuerzos se han concentrado en consolidar las maderas desplazadas y en practicar una profunda limpieza sobre la policromía. Las catas realizadas sobre ésta han revelado la existencia de estofados subyacentes, al menos en la parte inferior de la túnica de *San Juan*, cuyos motivos vegetales enlazan con los repertorios decorativos empleados en la Sevilla del último cuarto del Seiscientos. También se detectó la presencia de pan de oro en el cingulo y en el cuello de la túnica del apóstol, al igual que en el manto de la *Virgen*, bordeado por una cinta dorada a modo de galón. Teniendo en cuenta el mal estado de la policromía original, se ha decidido mantener el repinte en el caso de las vestiduras, cuyos colores, coincidentes en buena medida con el cromatismo primitivo, han recuperado nueva viveza tras la limpieza. En mejor estado se encontraban las carnaciones, que, pese a sufrir varias lagunas y algunos repintes (como el vulgar acabado de las cejas), conservan bastante de su policromía original. Sus delicadas gradaciones tonales y los finos peleteados a punta de pincel son de especial calidad, dando buena cuenta de la pericia del pintor policromador, cuyo labor se complementa, en un alarde naturalista, con la inclusión de ojos de cristal, pestañas de pelo natural y lágrimas vítreas, estas últimas repuestas en número impar en el rostro de la *Dolorosa*. Las lagunas cromáticas han sido subsanadas con preparaciones de estuco y pigmentos aglutinados con goma arábiga, aplicados mediante diferentes técnicas como el estarcido o el puntillismo, dependiendo del área afectada⁶.



3. Estado de conservación del conjunto antes de la restauración. (Fotografía del autor).

HIPÓTESIS DE RECONSTRUCCIÓN DEL CALVARIO

La existencia de estas esculturas ha pasado prácticamente desapercibida por la historiografía, que algún tiempo las atribuyó inverosímilmente a Diego de Mora⁷. Actualmente en el museo se catalogan como obras del primer tercio del siglo XVIII y se atribuyen a Pedro Duque Cornejo. Su vinculación con el sevillano probablemente se fundamente en la evidente morfología roldanesca de las figuras, totalmente ajenas a lo granadino, y a la probada existencia de una estancia del escultor en Granada en la segunda década del siglo XVIII⁸. Esta circunstancia, creemos, llevó a formular esta atribución, al considerar que ambas imágenes podrían haber sido realizadas por Duque Cornejo durante su paso por la ciudad. En un trabajo reciente ya cuestionamos la atribución de estas esculturas al sevillano, subrayando, en cambio, sus importantes débitos con la obra de su abuelo, el célebre Pedro Roldán (1624-1699)⁹.

En efecto, no existen pruebas fehacientes de que el grupo fuera tallado en Granada, pues en el Museo se desconocen tanto su procedencia como su fecha de ingreso. De ahí que pueda apuntarse un origen distinto, teniendo en cuenta la propia génesis de la institución que, como museo de la Orden de San Juan de Dios, acoge un importante volumen de obras procedentes de diversos hospitales. En la década de los treinta del siglo pasado se reunieron diversos bienes muebles en un primer intento de formar un museo en la entonces recién adquirida Casa de los Pisa (1927). Cabe la posibilidad de que estas imágenes secundarias hubieran llegado a la ciudad en aquel momento, aunque tampoco hay que olvidar que, tras la definitiva instalación del Museo en 1965, las colecciones continuaron incrementándose gracias al decidido empeño de fray Ernesto Ruiz Ortega, quien se ocupó de enriquecerlo con numerosas piezas de arte de procedencia muy diversa¹⁰. Por tanto, estas esculturas bien pudieron arribar en este segundo momento, aspecto de crucial interés si tenemos en cuenta que en 1961 Gallego y Burín aún no las mencionaba en su *Guía* y, en cambio, sí aparecen recogidas en la reedición de 1982¹¹.

Considerando estos elementos, planteamos la hipótesis de que ambas imágenes procedan del hospital que la orden poseía en la localidad gaditana de El Puerto de Santa María (Cádiz), merced a sus evidentes vínculos con un *Crucificado* que allí existió (fig. 4). Se trata del monumental *Cristo* (1,80 m. de altura, sin la cruz¹²) que actualmente preside el retablo mayor de la iglesia portuense de San Francisco y que ha sido atribuido a Pedro Roldán por F. González Luque¹³.

Como demuestran las fotografías aquí reproducidas, los puntos de concordancia entre esta excepcional imagen y el grupo de la Casa de los Pisa son bien elocuentes. Las piezas, además de coincidir en proporciones, ofrecen un estrecho parentesco formal. Por ejemplo, el paño de pureza del *Cristo* presenta un drapeado similar al de las figuras secundarias, del mismo modo que la forma de apiñar el pelo del apóstol en gruesos y compactos mechones entronca directamente con la cabellera de la efigie cristífera, dejando en ambos casos la oreja al descubierto (fig. 5)¹⁴. También en otros pormenores se advierte el empleo de recursos afines, como el modo de asomar un mechón del pelo de *San Juan* desde atrás, de forma análoga a como emerge la punta del perizoma tras el



4. Restitución de calvario, con el *Crucificado* de la parroquia de San Francisco, El Puerto de Santa María. (Fotografías y composición del autor).

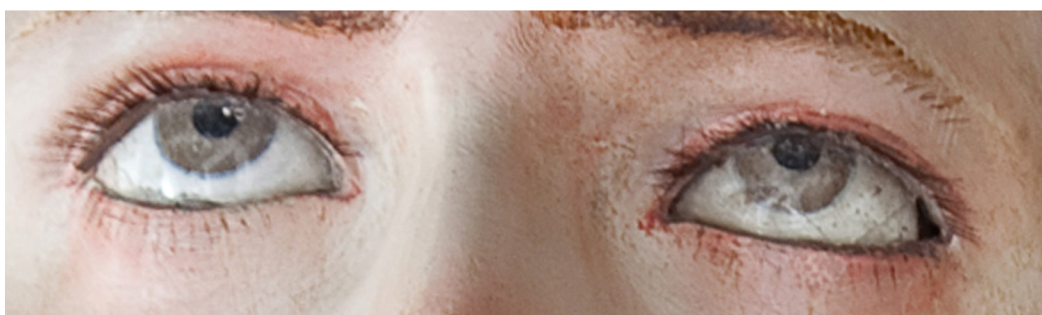
perfil derecho del *Cristo* (figs. 4 y 5). Con estos sutiles recursos compositivos se juega entre el primer y el segundo plano y se genera, en definitiva, un interesante efecto de profundidad espacial.

A propósito de la testa, se había interpretado que el *Cristo* giraba la cabeza hacia el Buen Ladrón, cuando en realidad estaría estableciendo un diálogo con la *Mater Dolorosa* a sus pies. Este cruce de miradas entre los personajes secundarios y *Cristo* en la cruz terminaría por reforzar la unidad del conjunto.

Junto a estas concomitancias morfológicas, también cabe realizar una serie de consideraciones de carácter técnico que apuntalan esta hipótesis. En cuanto al ensamblaje, destaca la ausencia de mascarillas, de tal suerte que las uniones de las maderas vienen a coincidir con las mejillas, característica también presente en otras imágenes salidas con seguridad de la gubia de Pedro Roldán, como el *San Fernando* de la catedral hispalense¹⁵. Respecto a la policromía, a pesar del maltrato que ha sufrido la encarnadura del *Cristo* (desaparecida por completo en algunas zonas de los brazos), presenta un grado de calidad en todo equiparable a la del grupo de la Casa de los Pisa. Además de las suaves transiciones cromáticas de la piel, que contribuyen a vivificar la imagen, merece la pena destacar la pericia con que se han representado las heridas y hematomas causados por la tortura. En cualquier caso, el detalle más sorprendentemente es que, como novedad, las tres figuras presentan los ojos claros, de una tonalidad parduzca en el caso de *San Juan* y azul grisácea en el caso de *Cristo* y *María*, aludiendo, en cierta manera, al vínculo familiar existente entre ambos (fig. 6).



5. Comparativa de las cabezas de *San Juan* y *Cristo*. (Fotografías del autor).



6. Comparativa de la policromía de los ojos: 1. *San Juan*; 2. *Cristo*; 3. *Dolorosa*.
(Fotografías y composición del autor).

EL HOSPITAL DE LA MISERICORDIA DE EL PUERTO DE SANTA MARÍA

Junto a estos constatables vínculos técnicos y formales, también existen una serie de indicios históricos que apuntan a una común procedencia. El *Crucificado* se venera en la referida parroquia de San Francisco, dependiente de la Compañía de Jesús, desde hace bien poco. Entre 2005 y 2006, mientras se efectuaban los trabajos de restauración en el retablo mayor¹⁶, el actual párroco, don Antonio Olmo, decidió recuperar esta imagen para el camarín. Hasta entonces se encontraba en un precario estado de conservación, oculta en una capilla privada de las vecinas Escuelas Profesionales de la Sagrada Familia. Allí habría llegado décadas atrás gracias a las gestiones del padre Juan Martínez Martín (S.I.), quien consiguió su cesión por parte de la comunidad de Esclavas del Sagrado Corazón de El Puerto de Santa María¹⁷. Es probable que estas religiosas encontraran la imagen a su llegada a la ciudad en 1923, momento en que les fue entregado el antiguo Hospital de la Misericordia (fig. 7)¹⁸. Y como ya se ha mencionado, el edificio —de donde procede, en última instancia, el *Crucificado*— había pertenecido, durante casi dos siglos, a la Orden de San Juan de Dios.

La presencia de esta orden en El Puerto de Santa María se remonta a 1587, momento en que quedó establecida en el hospital de Santa Lucía para ejercer su labor asistencial. También existía en la ciudad otro hospital, el de la Misericordia, que era administrado por una hermandad propia. Al parecer, la deficiente gestión que esta corporación hacía de este segundo hospital, así como los deseos de la Orden Hospitalaria de trasladarse al mismo, motivaron que el duque de Medinaceli, señor de El Puerto de Santa María, despojara a la hermandad del inmueble para entregárselo a los hermanos de San Juan de Dios en 1660¹⁹. Por aquel entonces, las obras de la nueva iglesia ya estaban comenzadas y prosiguieron a buen ritmo gracias al decidido impulso de sus nuevos moradores, quienes las llevaron a término en 1671. Como era preceptivo, tras la conclusión de la fábrica arquitectónica se sucedieron distintas campañas de alhajamiento del templo. A esta empresa decorativa debieron contribuir, sin duda, los distintos particulares que a partir de 1676 comenzaron a adquirir el patronato de las distintas capillas, a menudo con la obligación de dotarlas de retablo²⁰. Por lo tanto, si la procedencia del grupo aquí estudiado es correcta, su génesis ha de ser encuadrada a partir de este momento, en el último cuarto del siglo XVII.

PEDRO ROLDÁN Y LA ESCULTURA «ROLDANESCA»: LA DIFUSIÓN DE UN ESTILO

En aquel tiempo, Pedro Roldán, Pedro de Mena y José de Mora se habían convertido en los escultores andaluces más celebrados. De hecho, el peculiar estilo de estos maestros marcó, respectivamente, la producción de los talleres hispalenses, malagueños, antequeranos y granadinos durante décadas. Este fenómeno resulta de especial trascendencia en el caso de Pedro Roldán, quien, tras una etapa formativa en Granada, principalmente desarrolló su actividad en el reino de Sevilla, aunque absorbiendo también algunos encargos para la vecina Córdoba e incluso Jaén.



7. Fachada del antiguo Hospital de la Misericordia, con la heráldica de la orden de San Juan de Dios en el frontón y las pilastras. El Puerto de Santa María (Cádiz). (Fotografía del autor).

Por entonces el escultor se encontraba en el cénit de su carrera y su obra había comenzado a difundirse por Cádiz y su entorno. Para la capital había realizado las esculturas del retablo de San Luis de los Franceses, en el exconvento de San Francisco (1673), y las del desaparecido retablo mayor en San Antonio (1679). También había trabajado para otras localidades gaditanas como Jerez de la Frontera (donde se registra documentalmente su presencia en 1676), Medina Sidonia (1679), Villamartín (1679-1680) o el mismo Puerto de Santa María (1662). Teniendo en cuenta estos precedentes, no sería extraño que los hospitalarios portuenses —o alguno de sus bienhechores— encargaran la ejecución de este calvario al taller de Pedro Roldán.

Hay que tener en cuenta que entre 1666 y 1670 habían fallecido José de Arce, Alfonso Martínez y Andrés Cansino, los principales maestros de la generación anterior, circunstancia que contribuyó a encumbrar a Roldán, cuya personalidad artística sería lo suficientemente arrolladora como para sobresalir por encima del resto de escultores sevillanos, consiguiendo impregnar la escultura hispalense de su tiempo del llamado «estilo roldanesco». Como ya puso de manifiesto Bernales Ballesteros²¹, la amplia nómina de seguidores que imitaron

o se dejaron arrastrar por el éxito de sus creaciones dificulta notablemente la elaboración de un catálogo razonado de su obra, aún pendiente de una revisión rigurosa²². Esta tarea encuentra su principal escollo en la propia envergadura del taller, que estuvo integrado por una importante plantilla de oficiales y aprendices, entre los que se encontraban sus propios hijos, hijas y yernos. La propia naturaleza corporativa del oficio escultórico plantea, además, numerosas incógnitas a la hora de abordar el estudio de la obra estrictamente documentada de Roldán, pues ésta evidencia notables irregularidades cualitativas y razonables diferencias estilísticas que no siempre pueden explicarse desde una personal evolución de su arte.

Estas dificultades asociadas al estudio de la plástica escultórica hispalense de finales del XVII se hacen bien patentes en el conjunto aquí estudiado. Queda fuera de toda duda que si por algo sobresale es precisamente por su afectación retórica, rayana en lo teatral, en la que Pedro Roldán

demonstró ser un consumado maestro. En este sentido cabría recordar la que probablemente sea su obra cumbre: el monumental grupo del *Entierro de Cristo*, dispuesto a modo de frente escénico en el retablo mayor del hospital de la Caridad (Sevilla). Frente a la producción adocenada de tantas imágenes para retablo, Roldán consigue infundirles vida propia, armonizando un grupo de hasta diez figuras de barrocos ademanos. También en el grupo de la Casa de los Pisa, las tallas, aun trabajadas autónomamente, rezuman una gran unidad estilística y compositiva, que debe estar sustentada en un concienzudo trabajo previo en el dibujo. Sin duda, varios debieron ser los bocetos realizados, tanto del grupo completo como de vistas parciales, según delatan los estudiados perfiles de las figuras.

Por otra parte, tanto la airosa forma de tallar el cabello del apóstol, trabajado en grandes mechones abocetados, como el movido plegado de paños, son caracteres propios de la obra del sevillano, que en última instancia beben del barroquismo europeizante introducido en Sevilla por el escultor flamenco José de Arce. También la *Dolorosa* presenta ciertas analogías estilísticas con algunos bustos marianos atribuidos a Roldán, como el magnífico ejemplar de la iglesia de San Alberto de Sevilla (figs. 2 y 8) o el perteneciente al Bode Museum, en Berlín²³. El tipo físico de *San Juan*, en cambio, se distancia de los modelos ensayados en otras representaciones roldanescas del santo, como el que aparece en el grupo central del retablo de la Caridad (1670-1673) o la talla firmada de la iglesia prioral de El Puerto de Santa María (1662), lo que podría sugerir una cronología más tardía para estas piezas. De hecho, el trabajo de la gubia aquí es semejante al ofrecido en otras obras documentadas del taller de Roldán, como el *San Pablo* del retablo mayor de la iglesia de Nuestra Señora de las Virtudes en Villamartín (Cádiz), ya de 1678-1680²⁴.

A pesar de todo lo expuesto, hasta el momento no se tiene constancia documental de que Pedro Roldán realizara ningún calvario que pudiera identificarse con éste. Así, solo un cotejo con sus crucificados documentados o atribuidos podría arrojar algo de luz sobre el asunto. El escultor abordó el tema de la crucifixión en al menos cuatro ocasiones, tres de ellas en imágenes para retablo. Son los crucificados del retablo de Santa Ana de Montilla (1652)²⁵; el destinado al capítulo de la cartuja de Jerez de la Frontera (1676), puesto en relación con el actualmente conservado en la catedral jerezana²⁶; el realizado para el desaparecido retablo de la capilla de los Paiva en el convento sevillano del Ángel Custodio (1679)²⁷; y, en fin, el *Crucificado de la Expiración* de la parroquia de Santiago de Écija (1680)²⁸.

Aunque la atribución a Roldán del *Crucificado* portugués no ha terminado de ser aceptada²⁹, son importantes los puntos que lo enlazan con otras obras documentadas del sevillano. La caída del mechón sobre el hombro derecho es característica de la producción cristífera de Roldán, al igual que otros pormenores como la talla de la barba, muy semejante al modo en que Roldán empleó la gubia en el *Cristo amarrado a la Columna* de Lucena (1675).

Entre los crucificados, el mejor parangón lo encuentra con el ecijano *Cristo de la Expiración*. En ambos casos se ha elegido un canon achatado, de aproximadamente siete cabezas, recogiendo, quizás, alguna de las proporciones recomendadas por Alberto Durero en su *Simetría del cuerpo humano*, único tratado documentado en la biblioteca del sevillano³⁰. También el modo de situar



8. Pedro ROLDÁN (atrib.). *Dolorosa*, ca. 1680-1700. Sevilla, iglesia de San Alberto.

la pierna derecha sobre la izquierda y la leve flexión de la rodilla son en ambos casos prácticamente idénticos. Sin embargo, ambos crucificados, además de representar diferentes momentos iconográficos, ofrecen una principal diferencia: el tratamiento del paño de pureza, que se anuda y rebosa por encima del cordel en el caso del Cristo ecijano, mientras que en el portuense, de manera ciertamente original, envuelve a la figura y acaba asomando desde atrás. Precisamente este tipo de sudario, inédito en la producción roldanesca, al igual que algunos caracteres de su anatomía, como la evidente estilización de los cuellos o la lánguida caída de los párpados, invitan a pensar en la colaboración entre el propio Roldán y otro escultor de su taller todavía no identificado.

Ciertamente, a diferencia de la época dorada de 1670, no conocemos con tanta profundidad la producción de Pedro Roldán en las décadas posteriores de 1680 y 1690. En estos veinte años, camino de la senectud, su obrador debió de abaste-

cer muchas más esculturas de las que en realidad se le han documentado y en las que, por cierto, se ofrece una manifiesta pluralidad de registros en intervalos muy cortos de tiempo. Estas disonancias responden a la propia naturaleza del trabajo corporativo ya apuntadas, donde la calidad final del producto dependía tantas veces de la mayor o menor intervención del maestro.

Aun así, la posibilidad de vincular estas obras con algún miembro concreto de su taller es un asunto que todavía plantea serios interrogantes, pues el conocimiento sobre la obra de escultores como María Roldán, Matías de Brunenque, Marcelino Roldán, Pedro Roldán *el Mozo*, Julián Roldán, Luis Antonio de los Arcos, José Felipe Duque Cornejo o José Fernández de Arteaga sigue siendo, por lo general, bastante escaso³¹. Además, ninguna de las obras que realmente han podido documentarse como suyas alcanza el nivel de excelencia aquí logrado. De hecho, los únicos dos discípulos verdaderamente sobresalientes serían su propia hija, la escultora Luisa Roldán, y su nieto, el ya referido Pedro Duque Cornejo.

Sobre la primera, no se conocía mucho sobre su primer estilo, correspondiente al período en que, una vez casada, se emancipa del taller paterno y trabaja en Sevilla en compañía de su marido Luis Antonio de los Arcos, entre 1671-1687. Por cuestiones cronológicas, las obras bien podrían corresponder con estos dieciséis años de etapa hispalense del matrimonio Roldán-Arcos. Sin embargo, recientemente Alfonso Pleguezuelo ha formulado nuevas atribuciones que permiten definir con

mayor nitidez esta producción temprana de la escultora, en la que ya demuestra contar con una personalidad acusada y claramente diferenciable de la obra paterna³².

Queda la figura de Pedro Duque³³, cuyo primer trabajo conocido data de 1699 (cuando contaba con 20 años), según acredita un contrato para Marchena en el que se le cita como «nieta de D. Pedro Roldán»³⁴. Quizás esta alusión expresa al patriarca de la saga, indudablemente empleada como garantía de calidad, podría sugerir un más que probable aprendizaje de Duque en el taller de su abuelo, convirtiéndolo, a los ojos de sus contemporáneos, en el heredero último de sus enseñanzas. De hecho, algunas décadas más tarde, el padre cartujo José Martín Rincón se referirá a Pedro Roldán como «abuelo y *maestro* de nuestro don Pedro Cornejo»³⁵, haciéndose eco, con toda probabilidad, de informaciones suministradas por el propio nieto.

Lamentablemente, los primeros años de actividad de Duque Cornejo como escultor siguen siendo bastante oscuros, pues desde el ejemplo marchenero existe un salto de casi siete años hasta el siguiente encargo escultórico conocido, al servicio ya del retablista Jerónimo Balbás (1706). Aun así, la hipotética colaboración del viejo Roldán y el joven Cornejo en este calvario, además de factible, resulta, desde luego, sugerente y explicaría algunas de las particularidades aquí introducidas, como el aludido empleo del sudario envolvente, y la intensidad dramática que se alcanza en las figuras secundarias. De hecho, el particular dinamismo del cabello del apóstol, que parece sacudido por un vendaval, se asemeja al tipo empleado en las figuras angélicas de la *Inmaculada* de la parroquia de Villaverde del Río (Sevilla) y en los *Ángeles pasionarios* del paso de la hermandad hispalense de la Sagrada Mortaja, esculturas todas ellas que también han sido vinculadas con la temprana producción de Duque Cornejo³⁶. En cualquier caso, de ser cierta esta posible intervención del nieto, se efectuaría siempre en estrecha colaboración con el abuelo, pues la dependencia de todo el grupo con los modelos plásticos de Roldán resulta más que evidente.

Por último, cabe apostillar que tanto las pestañas de pelo natural como los ojos vítreos son recursos hiperrealistas que, en este caso, atenúan la filiación roldanesca, pues aunque no fueron del todo desconocidos por el hispalense —por ejemplo, los atribuidos bustos del *Ecce Homo* y la *Dolorosa* de la iglesia de San Alberto (fig. 8) presentan ojos de cascarilla— se usaron en muy contadas ocasiones, decantándose casi siempre por el tipo de ojos pintados directamente sobre la madera. A esta circunstancia se debe añadir la inusual coloración de las pupilas, de tonos pastel, que termina por dulcificar las miradas (fig. 6).

Como es bien conocido, este tipo de acabados no siempre dependían del propio escultor, pues solían ser confiados a un segundo artista: el pintor policromador y estofador. De hecho, la relativa disparidad de la propia producción roldanesca también podría justificarse desde esta perspectiva, pues huelga insistir en la tremenda incidencia que la elección de un determinado tipo de policromía ejerce sobre la valoración final de los volúmenes.

A lo largo de la dilatada trayectoria del maestro se ha constatado la intervención de diferentes pintores policromadores. Entre estos se cuentan artistas especializados en la técnica, como Miguel Parrilla o Bernabé Ximénez de Illescas³⁷, pero también pintores de primera fila, como el mismo Juan de Valdés Leal, quien de forma eventual llegó a policromar esculturas. Por razones obvias,

esta tarea siempre se ejecutaba a posteriori, una vez acabado el proceso de talla, pero el tiempo transcurrido entre una y otra fase variaba según el caso y, lo que resulta más interesante, podía acometerse bien en la misma Sevilla o ya directamente en el lugar de destino. Sobre esta última posibilidad ha quedado constancia de cómo algunos encargos escultóricos efectivamente fueron remitidos en blanco. Así ocurrió con el mencionado *Cristo a la Columna*, encarnado en Lucena por el mencionado Illescas, o en las imágenes del retablo de Villamartín (Cádiz), que jamás llegaron a policromarse. Es probable que en este caso, el extraño tipo de policromía ocular se deba a una innovación del pintor policromador, cuando no a un capricho del propio cliente, quien, como es lógico, siempre tendría la última palabra.

CONCLUSIÓN

Queda claro que la atribución y las reflexiones aquí vertidas, efectuadas a partir de un exhaustivo análisis formal y de la compilación de diferentes indicios históricos, deben quedar sujetas a futuros hallazgos documentales y a unos pertinentes análisis químicos de pigmentos y maderas que permitan determinar si efectivamente las tres imágenes formaron un único grupo escultórico. De poder corroborarse ambas hipótesis, no solo quedaría aclarada la paternidad artística de este enigmático y significativo conjunto, sino que además se despejarían algunas incógnitas sobre los últimos años de actividad del taller de Pedro Roldán. Aunque en estas piezas todavía no pueda demostrarse una participación directa de Duque Cornejo, ya se plantean en ellas una serie de novedades compositivas que dan buena cuenta del nuevo giro barroquista que se estaba operando en la escultura sevillana de fin de siglo.

Esta nueva senda, favorecedora del acento dinámico y expresivo, bien pudo abrirse en el seno del taller de Pedro Roldán, en cuya *Inmaculada* de los trinitarios cordobeses (1679) ya se advierte la aparición de esta tendencia decididamente barroca, dominada por el uso de movidos y artificiosos ropajes³⁸. Estas experiencias, que suponen, de algún modo, la sublimación de los caracteres roldanescos, abonarían el terreno en el que aprendió el oficio un escultor de puro estallido barroquista como Duque Cornejo. Las relaciones profesionales entre el abuelo y el nieto, entre los que también existían nexos de vecindad, cohabitando en la sevillana placeta de Valderrama, debieron ser más que probables³⁹. No resulta difícil imaginar al niño y adolescente Duque frecuentando la casa de su abuelo y su taller de la calle Beatos, un inmueble que precisamente él terminaría adquiriendo al cabo del tiempo y en el que pudo asistir a la génesis de importantes encargos escultóricos como el presente.

ADDENDA

En el transcurso de la publicación del presente número de *Cuadernos de Arte* ha visto la luz un artículo de José Manuel Moreno Arana, titulado «Ignacio López en el contexto de la escultura portuense de los siglos XVII y XVIII» [*Revista de Historia de El Puerto*, 51 (2013), pp. 39-65], en cuya página 44 se reproduce una fotografía del *San Juan* extraída de la fototeca del Laboratorio de Arte de la Universidad de Sevilla. La instantánea, que debió ser tomada en el primer tercio del siglo XX, lo sitúa con seguridad en la iglesia del Hospital de San Juan de Dios de El Puerto de Santa María, con atribución a Pedro Roldán. Moreno Arana sugiere que formó parte de un Calvario existente en el retablo del Sagrario de dicho templo, según se recoge en un inventario efectuado tras la Desamortización de Mendizábal.

Aunque la obra se da en paradero desconocido, el testimonio gráfico no deja lugar a dudas, pues se trata de la misma que hoy se conserva en la Casa de los Pisa en Granada, lo que viene a validar la principal hipótesis defendida en este estudio. La fotografía también permite demostrar que el *San Juan* y la *Dolorosa* estuvieron hasta el siglo XX en su emplazamiento original. Es probable que allí permanecieran hasta los años sesenta/setenta, momento en que debieron ingresar en la colección del museo granadino, quizás en fecha cercana a la donación del *Crucificado* a los jesuitas, pero en cualquier caso no más tarde de 1982.



Copyright Universidad de Sevilla

NOTAS

1. Deseo expresar mi agradecimiento al personal del Museo Casa de los Pisa, en especial a Francisco Benavides y Begoña López, así como al párroco de San Francisco en el Puerto de Santa María, don Antonio Olmo Civanto, por las facilidades dadas para poder estudiar las tres piezas aquí tratadas.
2. Debo estos detalles técnicos a la memoria de los trabajos de conservación-restauración llevados a cabo en el primer trimestre de 2012 por Julia Ramos, quien gentilmente me ha facilitado una copia.
3. PACHECO, Francisco. *Arte de la pintura* [ed. Bonaventura Bassegoda i Hugas]. Madrid: Cátedra, 1990 [1.ª ed. 1649], pp. 677-678.
4. Por el contrario, la figura de Cristo, divina por naturaleza y revestida de humanidad con su encarnación, se suele representar con la túnica azul y el manto rojo.
5. El *Crucificado*, en blanco, está dudosamente atribuido al escultor Diego de Aranda, aunque en cualquier caso habría que fecharlo en el siglo XVI.
6. *Vid.* nota 2.
7. GALLEGO Y BURÍN, Antonio. *Granada: Guía Artística e Histórica de la ciudad*. Granada: Comares, 1982, p. 339. La atribución a Diego de Mora la suscribió ORTEGA RUIZ, Ernesto (O.H.). *La Granada de San Juan de Dios: guía artística del peregrino*. Granada: Copartgraf, 1983, p. 87.
8. GARCÍA LUQUE, Manuel. «Un conjunto singular del barroco sevillano en Granada: el Apostolado de la basílica de Nuestra Señora de las Angustias, obra del escultor Pedro Duque Cornejo». *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, 41 (2010), pp. 171-190 y «Aportaciones al taller de Pedro Duque Cornejo en Granada». *Anales de Historia del Arte*, n.º Extraordinario «Nuevas Investigaciones en Historia del Arte» (III Jornadas Complutenses de Jóvenes Investigadores en Historia del Arte, mayo 2011), pp. 229-241; GILA MEDINA, Lázaro. «El Apostolado, el Salvador y la Virgen de la parroquia-basílica de Nuestra Señora de las Angustias de Granada, obra de Duque Cornejo, a la luz de la documentación». En: *Pulchrum Scripta varia in honorem María Concepción García Gainza*. Pamplona: Gobierno de Navarra-Institución Príncipe de Viana, 2011, pp. 357-367; GÓMEZ ROMÁN, Ana María. «Contribución al estudio de la escultura del siglo XVIII: Pedro Duque Cornejo y su estancia en Granada». En: SERRANO ESTRELLA, Felipe (coord.). *Docta Minerva: Homenaje a la profesora Luz de Ulierte Vázquez*. Jaén: Universidad, 2011, pp. 83-94.
9. GARCÍA LUQUE, Manuel. *Pedro Duque Cornejo en Granada*. Trabajo de Investigación Tutelada defendido en diciembre de 2010 en el Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Granada [inédito], p. 217.
10. BENAVIDES VÁZQUEZ, Francisco. «Archivo-Museo San Juan de Dios, *Casa de los Pisa*». En: AA.VV. *Arte e cultura nell'Ordine Ospedaliero di San Giovanni di Dio*. Roma: Curia Generalizia Ospedaliero di San Giovanni di Dio, 2006, pp. 269-277.
11. *Vid.* nota 7.
12. Sus medidas aproximadas son 180x130 cm (Cristo) y 250x160 cm (cruz).
13. Fue dado a conocer en 2007 en el Congreso Internacional «Andalucía Barroca», como anónimo sevillano de la segunda mitad del siglo XVII. Posteriormente, el autor retomó el tema, proponiendo su atribución a Pedro Roldán. Cfr. GONZÁLEZ LUQUE, Francisco. «Influencias sevillanas e italianas en la escultura barroca de El Puerto de Santa María (Cádiz)». En: MORALES MARTÍNEZ, Alfredo (coord.). *Congreso Internacional Andalucía Barroca: actas* [Antequera, 2007]. Bilbao: Junta de Andalucía-Consejería de Cultura, 2009, p. 321 y «El crucificado del retablo mayor de San Francisco en El Puerto de Santa María». *Pliegos de la Academia* (El Puerto de Santa María), 14 (2009), pp. 83-93.
14. Es un recurso que se repite, también, en obras tardías, como el atribuido *Cristo atado a la Columna* de La Orotava (Tenerife), anterior a 1689.
15. En los tres casos, al tratarse de figuras que viran la cabeza en tres cuartos, la unión de las maderas, que se hacen paralelas al embón, vienen a caer en pleno rostro. En el caso de *Cristo*, la falla atraviesa el ojo derecho; en la *Virgen*, el ojo izquierdo; y en el caso de *San Juan*, atraviesa la boca y corre paralela al lado derecho de la nariz.
16. De estos trabajos se encargó María Paz Barbero García, quien también efectuó una limpieza y saneamiento sobre este *Crucificado*, que se encontraba en un precario estado de conservación.

17. Dicha información nos la suministró amablemente don Antonio Olmo Civanto. Al parecer no existe constancia documental de dicha donación, más allá de la tradición oral. Al no haber sido expuesto al público hasta fecha reciente, la talla no fue recogida por E. ROMERO DE TORRES [*Catálogo Monumental de España: Provincia de Cádiz (1908-1909)*]. Madrid: Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes, 1934] ni por las obras citadas en la nota siguiente.

18. LOZANO CID, Olga y GARCÍA PAZOS, Mercedes. *Guía histórico-artística de El Puerto de Santa María*. El Puerto de Santa María: Fundación Municipal de Cultura del Ayuntamiento, 1983, p. 27; ALONSO DE LA SIERRA, Lorenzo *et al.* *Guía artística de Cádiz y su provincia*, t. II. Sevilla: Fundación José Manuel Lara, 2005, p. 40.

19. El hospital perteneció a la orden hasta su exclaustración en 1835 y al mismo se trasladaron las Esclavas del Sagrado Corazón en 1923. No debe confundirse este edificio con el Hospital General de San Juan de Dios, creado en el siglo XIX en lo que fuera antiguo hospital de la Caridad. *Vid.* GONZÁLEZ LUQUE, Francisco. «Antiguo Hospital de la Misericordia y San Juan de Dios». *Pliegos de la Academia* (El Puerto de Santa María), 24-25 (1997), pp. 6-11 y ROMERO MEDINA, Raúl. «Documentos para la historia de la orden hospitalaria de San Juan de Dios en El Puerto de Santa María (I)». *Archivo Hospitalario* (Granada), 5 (2007), pp. 127-154, en especial pp. 127-130.

20. BARROS CANEDA, José Ramón. «La reforma dieciochesca del convento hospital de San Juan de Dios de El Puerto de Santa María». *Trocadero: Revista de historia moderna y contemporánea*, 20 (2008), p. 104.

21. BERNALES BALLESTEROS, Jorge. *Pedro Roldán: Maestro de Escultura (1624-1699)* [col. Arte Hispalense, 2]. Sevilla: Diputación, 1973, pp. 78-79.

22. Además del trabajo de Bernalles Ballesteros antes citado, hay que destacar los estudios pioneros de SALAZAR, María Dolores. «Pedro Roldán, escultor». *Archivo Español de Arte*, t. XXII (1949), pp. 317-339 y SANCHO CORBACHO, Heliodoro. *El escultor sevillano Pedro Roldán y sus discípulos*. Sevilla: Artes Gráficas Salesianas, 1950. Recientemente se ha publicado una monografía en dos tomos, coordinada por PAREJA LÓPEZ, Enrique. *Pedro Roldán*, [col. Grandes Maestros Andaluces, vol. II]. Sevilla: Tartessos, 2008. En la actualidad, el profesor José Roda Peña tiene preparada una nueva monografía sobre Roldán, de próxima aparición en la colección *Ars Hispanica* de la editorial Arco/Libros.

23. RODA PEÑA, José. «Dolorosa». En: PLEGUEZUELO HERNÁNDEZ, Alfonso y VALDIVIESO, Enrique (coms.). *Teatro de Grandezas* [cat. exp.]. Sevilla: Junta de Andalucía-Consejería de Cultura, 2007, p. 334.

24. BERNALES BALLESTEROS, Jorge. *Pedro Roldán...*, p. 137, lámina 13.

25. *Ibidem*, p. 63.

26. JÁCOME GONZÁLEZ, José y ANTÓN PORTILLO, Jesús. «Escultores en Jerez de la Frontera en la apoteosis áurea del barroco: de Francisco de Villegas a Pedro Roldán». *Entre Legajos*. Fuentes documentales para la Historia del Arte en Jerez de la Frontera, 1 (2009), pp. 48-62.

27. RODA PEÑA, José. «Pedro Roldán y la capilla funeraria de los Paiva en el colegio del Santo Ángel de Sevilla». *Laboratorio de Arte*, 20 (2007), pp. 141-155.

28. BERNALES BALLESTEROS, Jorge. *Pedro Roldán...*, pp. 72-73 y 121-122, lámina 7. Esta imagen se encuentra firmada en su interior con la inscripción «Pedro Roldán guarde Dios como desee». Cfr. GONZÁLEZ GÓMEZ, Juan Miguel. «Restauración del Cristo de la Expiración de Écija, obra de Pedro Roldán». *Laboratorio de Arte: revista del Departamento de Historia del Arte*, 12 (1999), pp. 163-170.

29. Álvaro Dávila-Armero del Arenal y José Carlos Pérez Morales descartaron la atribución, relacionándolo en cambio con la obra del escultor Ignacio López, vecindado en El Puerto de Santa María y supuesto discípulo de Pedro Roldán (PAREJA LÓPEZ, Enrique. *et al.* *Pedro Roldán...*, t. II, pp. 363-364). Sin embargo, la calidad de la pieza es muy superior al nivel ofrecido por López en su producción documentada.

30. SANCHO CORBACHO, Heliodoro. *El escultor sevillano...*, p. 63.

31. Una reciente y novedosa contribución sobre el taller de Roldán en TORREJÓN DÍAZ, Antonio. «El entorno familiar y artístico de ‘La Roldana’: el taller de Pedro Roldán». En: TORREJÓN DÍAZ, Antonio y ROMERO TORRES, José Luis (coms.). *Roldana* [cat. exp.]. Madrid: Junta de Andalucía-Consejería de Cultura, 2007, pp. 53-77.

32. PLEGUEZUELO HERNÁNDEZ, Alfonso. «Luisa Roldán y el retablo sevillano». *Laboratorio de Arte*, 24 (2012), pp. 275-300.

33. Sobre Duque Cornejo, véanse los clásicos trabajos de TAYLOR, René. *El entallador sevillano Pedro Duque Cornejo*. Madrid: Instituto de España, 1980 y HERNÁNDEZ DÍAZ, José. *Pedro Duque Cornejo* [col. Arte Hispalense]. Sevilla: Diputación, 1983. Trabajo pionero, aunque con escasa repercusión en la historiografía española, fue el de HOWARD, Ryan Abney. *Pedro Duque Cornejo, 1678-1757* [tesis doctoral, Universidad de Michigan, 1975]. Ann Arbor: University Microfilms International, 1991.
34. ARENILLAS, Juan Antonio. «Juan del Castillo, un escultor del siglo XVIII en Marchena». *Atrio*, 1 (1989), pp. 81-82.
35. La cursiva es nuestra. CUARTERO Y HUERTA, Baltasar. *Historia de la Cartuja de Santa María de las Cuevas, de Sevilla, y de su filial de Cazalla de la Sierra*, vol. II. Madrid: Real Academia de la Historia, 1932, p. 16.
36. PLEGUEZUELO HERNÁNDEZ, Alfonso. «Anónimo sevillano. Inmaculada Concepción, c. 1700». En: PLEGUEZUELO HERNÁNDEZ, Alfonso y VALDIVIESO, Enrique (coms.). *Teatro de Grandezas...*, p. 244; TORREJÓN DÍAZ, Antonio. «La Piedad (la Mortaja)». En: LINEROS RÍOS, Manuel (dir.). *De Jerusalén a Sevilla: la Pasión de Jesús*, t. IV. Sevilla: Tartessos, 2005, p. 130 y «El entorno familiar...», p. 72.
37. Una semblanza biográfica de este último en GARCÍA LUQUE, Manuel. «A propósito de un agente de Pedro de Mena en Lucena: el pintor Bernabé Ximénez de Illescas». *Boletín de Arte*, 32-33 (2011-2012), pp. 281-309.
38. La imagen fue realizada en el contexto del concurso convocado por fray Alonso de Salizanes, obispo de Córdoba, para encargar una Inmaculada para la nueva capilla de la catedral. Precisamente la Inmaculada de Roldán fue rechazada a favor del modelo presentado por Pedro de Mena, pues como argumenta un fraile trinitario «eligió su Ilustrísima la de Málaga [de Mena], por parecerle que el ropaje [de la] de Sevilla era *muy airoso*, que decía más de Asunción que de la Concepción». ROMERO TORRES, José Luis. «Pedro de Mena, Pedro Roldán y el concurso artístico de fray Alonso de Salizanes, obispo de Córdoba». *Laboratorio de Arte*, 24 (2012), p. 259.
39. Allí aparece avecindada la familia desde 1691. TORREJÓN DÍAZ, Antonio. «El entorno familiar...», p. 63.