

## *Policromía en la escultura de Pedro Roldán*

---

IGNACIO HERMOSO ROMERO

El estudio de la policromía en Sevilla en la segunda mitad del siglo XVII no sería posible sin un conocimiento en profundidad de la obra de Pedro Roldán. De igual modo, acercarse al trabajo de un escultor español del Barroco implica de manera ineludible atender también a la labor de otros artistas, cuya actividad se encuentra íntimamente unida a la del tallista. A pesar de esa presencia tan inmediata, el dorado y estofado han permanecido casi del todo ocultos para la historia del arte por considerarse secundarios o accesorios respecto al arte de la escultura. En las últimas décadas esta situación ha comenzado a cambiar de modo significativo, ocupando la policromía un ámbito importante dentro de la investigación de la talla en madera. No ha escapado la obra de Pedro Roldán a este examen de su aspecto externo o definitivo, consecuencia no solo de la gubia del maestro escultor sino también de lo aportado por los punzones o el pincel propios del oficio del dorador y estofador.<sup>1</sup> El análisis de su escultura y del modo en que fue policromada contribuye tanto a un mejor conocimiento de su obra como a ampliar la información sobre un numeroso grupo de autores especializados en el arte de pintar imágenes. La actividad creativa de Roldán abarca cinco décadas que cubren toda la segunda mitad del siglo XVII, lo que permite conocer el modo de hacer de los policromadores de ese periodo y profundizar en su evolución, en paralelo al avance del trabajo del escultor.<sup>2</sup>

Entre sus primeras obras documentadas se encuentran las esculturas para el retablo mayor del convento de Santa Ana de la localidad de Montilla. Su contrato en 1652 le obliga a desplazarse durante unos meses hasta la campiña cordobesa. Igual traslado hubo de realizar poco tiempo después el policromador Francisco de Fonseca.<sup>3</sup> Este pintor, originario del norte de Portugal, reside en Sevilla en las décadas centrales del siglo XVII, dedicando su carrera casi en exclusiva al dorado y estofado de imágenes y retablos.<sup>4</sup> En su asociación con el escultor Pedro Roldán y el ensamblador Blas de Escobar para Montilla encontramos el mejor ejemplo de su trabajo. Las monumentales esculturas de este conjunto, como *Santa Ana* [cat. 4] y *Santa Catalina*, permiten al artista desplegar todo su repertorio, presentándo-

---

1 El estudio monográfico sobre Pedro Roldán del profesor Roda Peña ya dedica un capítulo a la policromía. Roda, 2012a, pp. 153-165.

2 Estudios generales sobre la policromía en la segunda mitad del siglo XVII en Sevilla, en Quiles, 2012 y 2020.

3 Fonseca se obliga a dorar el retablo en el plazo de dos años según escritura de 23 de octubre de 1654. Kinkead, 2007, p. 169.

4 Sobre los datos biográficos de Francisco de Fonseca, ver Amores, 2017, pp. 291-293.



Fig. 1.  
Francisco de Fonseca: *Santa Ana*  
(detalle de la policromía), 1655.  
Retablo mayor del convento de  
Santa Ana, Montilla (Córdoba).

se como un autor de estimable solvencia. Al afrontar este encargo, Fonseca era ya un artista consolidado cercano en su estilo a conocidos autores de ese momento como Gaspar de Ribas o los hermanos Borja. Al igual que ellos, recurre sistemáticamente a técnicas como la punta de pincel y usa elementos compositivos idénticos a los que encontramos en las décadas anteriores, como la profusa decoración vegetal monocroma, entonada en rosa para la *Santa Catalina* y en marrón y verde en *Santa Ana*, en la que intercala motivos figurativos como cabezas de ángeles muy naturalistas [fig. 1].

Muy interesantes para conocer mejor su producción son las pequeñas imágenes de los cuatro evangelistas que decoran el sagrario. Estas magníficas figuras de Roldán, de cuidada ejecución, adquieren todo su refinamiento gracias al no menos minucioso trabajo de Fonseca. A pesar de su deterioro, que hace que el paso del tiempo enmascare parte de su calidad, podemos apreciar la correcta ejecución de las encarnaduras y el delicado estofado que el pintor emplea en sus túnicas y mantos. En estas esculturas de formato tan reducido se esmera en los elementos decorativos, con predominio de los de carácter vegetal [figs. 2 y 3]. Más parco se presenta el artista en la decoración de la estructura arquitectónica, en la que los motivos policromos son escasos y sencillos, salvo en el caso de las elegantes cartelas con los anagramas de Cristo y María entre adornos vegetales que se sitúan bajo las hornacinas de *Santa Ana* y *Santa Catalina* [fig. 4]. Es cierto también que sigue así la tendencia imperante, que va reduciendo de manera lenta y progresiva las policromías en los retablos, desapareciendo los abundantes adornos pintados en frisos, pilastras u hornacinas en favor del pan de oro limpio casi como único ornato. Aunque la ausencia de elementos de comparación hace difícil afirmarlo de manera rotunda, es posible que la intervención de Fonseca en este retablo se extienda a las pequeñas historias pintadas en el banco y en la parte superior del primer cuerpo.<sup>5</sup> Hay que tener presente que eran los pintores los únicos a quienes se permitía contratar labores de dorado y estofado, por lo que no son pocos

Figs. 2 y 3.  
Francisco de Fonseca: *San Mateo*  
y *San Juan Evangelista*  
(policromía), 1655. Retablo  
mayor del convento de Santa  
Ana, Montilla (Córdoba).



los casos en los que el mismo artista encargado de policromar acomete la pintura de las escenas narrativas en lienzo o tabla incluidas en el proyecto arquitectónico del retablo.<sup>6</sup>

Aunque Montilla es, sin duda, el conjunto más representativo del trabajo de Fonseca, se encuentra también documentada su intervención en el retablo mayor del convento de las clarisas de Carmona, realizado justo un año antes que el proyecto montillano. Contratado por Felipe de Ribas, estaba concluido en 1645, conservándose la carta de pago por su dorado y estofado a Francisco de Fonseca de marzo de 1653.<sup>7</sup> Para este encargo policroma siete esculturas de santos franciscanos que resulta interesante cotejar con las de Montilla. De entrada, sus decoraciones son más sencillas por tratarse de humildes hábitos monacales, lo que limitaba las posibilidades ornamentales, o al menos de colorido, de los paños. Al comparar ambas obras, observamos la estrecha similitud entre algunos motivos empleados por Fonseca en el *San Francisco de Asís* de Montilla y los que aparecen sobre la *Santa Clara* que

5 Se conoce algún encargo a Francisco de Fonseca que incluye pinturas. En el contrato para el dorado y estofado del retablo de San Juan Evangelista del convento de Santa María de Dueñas de 1661, se compromete a «hacer y poner en el dho retablo dos lienzos de pintura de la abocacion e ystoria que pidiere». López Martínez, 1928a, p. 25.

6 El contrato para Montilla señala: «tengo ajustado con francisco de ffonseca el que dore, estoffe, encarne y pinte». Es posible suponer que la palabra «pinte» haga referencia a las escenas incluidas en el retablo. López Martínez, 1932, p. 183.

7 Kinkead, 2007, p. 168.





Fig. 4.  
Francisco de Fonseca: Cartela (policromía), 1655. Retablo mayor del convento de Santa Ana, Montilla (Córdoba).

preside el retablo de Carmona. En los dos casos ha utilizado un mismo diseño, repitiendo en Córdoba lo que había trazado el año anterior [figs. 5a y 5b]. Este empleo reiterado de adornos idénticos supone un buen ejemplo del modo de trabajar de los policromadores. Es bien conocido que la presencia de un mismo motivo o módulo a lo largo de una escultura es fruto del uso de plantillas y, en este caso, pone de manifiesto también como esos patrones, que permiten completar la decoración de una figura, los emplean de manera sistemática en diferentes contratos. Al igual que el pintor utiliza dibujos o bocetos para repetir composiciones en diferentes lienzos o el escultor recurre a pequeñas figuras en barro o yeso que reproduce según la demanda o fortuna de determinadas esculturas, el policromador, por su parte, se sirve de estos modelos para aprovechar adornos ya probados con éxito en anteriores encargos. Cada dorador debió de contar con su propio repertorio al que recurrir en el momento adecuado. Estos muestrarios o catálogos de taller facilitarían también el trabajo en equipo, ya que el pintor no actuaba en solitario, sino que contaba con oficiales y aprendices, en muchos casos sus propios hijos u otros parientes, que, sirviéndose de esas plantillas, podían avanzar de manera homogénea en la tarea marcada por el maestro. Este uso continuo de modelos, sin duda práctica habitual entre los estofadores del gremio sevillano de pintores, permite atribuir a Francisco de Fonseca la policromía de un importante grupo de esculturas conservadas en el retablo de la Inmaculada de la iglesia de la Anunciación de Sevilla, antigua casa profesa de los jesuitas. La afinidad de estilo entre ambos trabajos parece clara, pero la repetición de elementos concretos hace indudable la paternidad de ese conjunto. Volvemos a encontrar aquí una nueva versión de *San Francisco de Asís* que algunos autores han puesto en relación con Roldán o su taller.<sup>8</sup> Su policromía copia la que aparecía en Carmona y, sobre todo, en Montilla [fig. 5c]. Igualmente, en la decoración de la túnica de *Santa Catalina* en Montilla y de *Santa Ana* en la Anunciación el motivo central es idéntico [figs. 6a y 6b].

<sup>8</sup> Dávila-Armero y Pérez Morales, 2008, pp. 348-351.



Fig. 5a.  
Francisco de Fonseca: *Santa Clara de Asís* (detalle de la policromía), 1653. Retablo mayor del convento de Santa Clara, Carmona (Sevilla).

Fig. 5b.  
Francisco de Fonseca: *San Francisco de Asís* (detalle de la policromía), 1655. Retablo mayor del convento de Santa Ana, Montilla (Córdoba).

Fig. 5c.  
Francisco de Fonseca (atribuido): *San Francisco de Asís* (detalle de la policromía), hacia 1655. Retablo de la Inmaculada de la iglesia de la Anunciación, Sevilla.

A su intervención en las esculturas de Roldán en Montilla cabría añadir, a falta de documentación que lo confirme de modo definitivo, nuevas obras. Parece más que probable que las tallas del escultor conservadas en el convento de Santa Clara fueran ejecutadas en los meses que residió en esa localidad, cronología que mantienen los especialistas en atención además a la similitud formal entre las imágenes de ambos conventos. Esta datación hace pensar que el autor del estofado sea también Francisco de Fonseca, dada la cercanía no solo temporal sino también estilística entre ambos proyectos y la exacta coincidencia en determinados motivos empleados [cat. 9, cat. 10 y cat. 11]. La labor de Fonseca en el retablo de Montilla permite considerarlo como uno de los estofadores más brillantes de mediados del siglo XVII en Sevilla. La calidad de su trabajo, que se aprecia en la cuidada ejecución de cada detalle, el variado repertorio de motivos ornamentales o el armonioso uso del color justificaría una mayor atención hacia su producción como policromador. Su estilo se aproxima al de autores de las primeras décadas del siglo, aportando a la obra inicial de Roldán una clara proximidad con las calidades estéticas propias de escultores anteriores, como José de Arce, Alonso Martínez o Felipe de Ribas. En las posteriores obras del escultor encontraremos una policromía un tanto diferente, apreciándose una evolución hacia propuestas formales más modernas, de la mano de sucesivos doradores pertenecientes a generaciones más jóvenes que la de Fonseca. Como ocurre con Pedro Roldán, el trabajo de este pintor, que fallece hacia 1674, tendrá continuidad en su hijo, dedicado al dorado hasta los años finales del siglo, aunque desconocemos, por el momento, policromías de su mano y, menos aún, si siguió la relación con el taller de los Roldán, más allá de lo realizado para Montilla en 1655.<sup>9</sup>

<sup>9</sup> Nicolás de Fonseca fallece el 13 de diciembre de 1695. Kinkead, 2007, p. 174. De un aprendiz de Francisco de Fonseca, Cristóbal Nieto y Castellanos, si consta que llegó a intervenir sobre una obra de Roldán. Ver nota 23.



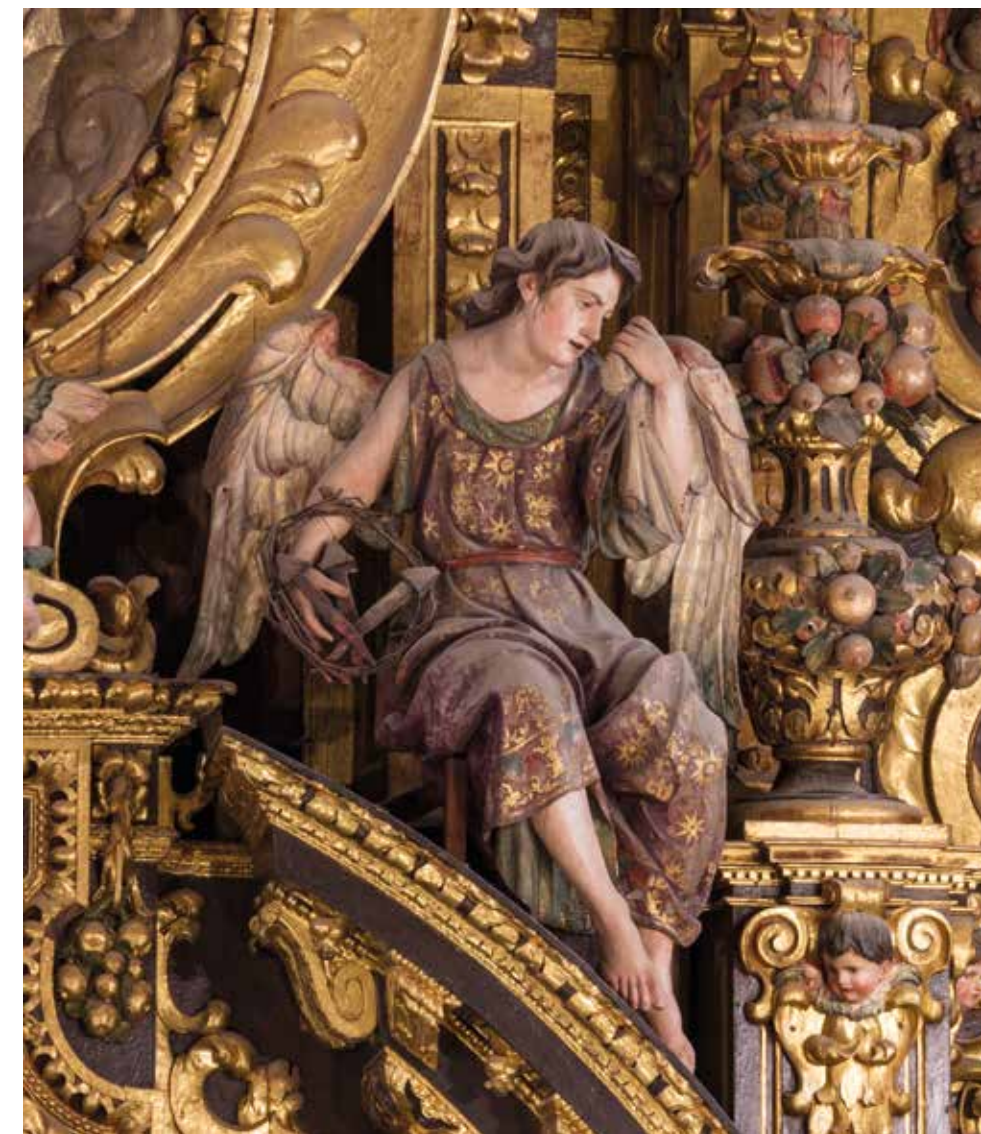


Fig. 6a.  
Francisco de Fonseca: *Santa Catalina de Alejandría* (detalle de la policromía), 1655. Retablo mayor del convento de Santa Ana, Montilla (Córdoba).

Fig. 6b.  
Francisco de Fonseca (atribuida): *Santa Ana* (detalle de la policromía), hacia 1655. Retablo de la Inmaculada de la iglesia de la Anunciación, Sevilla.

Desde mediados de la década siguiente será la familia Valdés Leal quien protagonice una parte muy importante del arte de Roldán. A ella están ligadas algunas de sus creaciones más admiradas, gracias a la participación del pintor Juan de Valdés Leal en los grandes retablos que Pedro Roldán contrata junto a Francisco Dionisio de Ribas para la capilla de los Vizcaínos [fig. 4, p. 62] y Bernardo Simón de Pineda para el hospital de la Santa Caridad [fig. 5, p. 62].<sup>10</sup> Esta fructífera relación tendrá continuación en los trabajos acometidos por sus hijos, primero a través de Luisa, que en 1671 ejecuta la policromía del *San Fernando* de la catedral de Sevilla [fig. 4, p. 75], y años más tarde con Lucas, que prolongará la vinculación entre ambas familias más allá de la muerte de su padre y hasta el final de la carrera del escultor. Unas de sus últimas obras serán las imágenes sedentes de *San Pedro* [cat. 37] y *San Fernando* [cat. 38], encargadas para el hospital de los Venerables en 1698. Meses más tarde Lucas Valdés acomete la pintura de ambas tallas, cerrando así la amplísima nómina de artistas sevillanos que, a lo largo de cinco décadas, intervienen sobre obras esculpidas por Pedro Roldán, fallecido en agosto de 1699, poco tiempo después de la entrega de esa última policromía.<sup>11</sup> Si Fonseca había aportado un modo de proceder minucioso, muy apegado a la escuela, Valdés Leal añadirá, por el contrario, un estilo más personal. Sin salirse, lógicamente, de los cánones admitidos, emplea elementos decorativos propios e incorpora a las expresivas tallas del escultor las carnaciones adecuadas para potenciar su trabajo [fig. 7]. Será quizás en estas encarnaduras donde encontremos la aportación más significativa de Valdés a la obra de Roldán. Con un tratamiento formal cercano al de la pintura, vuelca en los rostros, manos o cuerpos tallados en madera toda su sabiduría como pintor, y con un ágil toque de pincel recrea lágrimas, regueros de sangre, líneas del cabello o signos de vejez con una maestría que pocas veces más encontraremos en obras de Roldán policromadas por otras manos.

Fig. 7.  
Juan de Valdés Leal (policromía): *Ángel*, 1674. Retablo mayor del hospital de la Santa Caridad, Sevilla.



Otro ejemplo de saga familiar dedicada a la policromía es la del pintor Miguel Parrilla, artista procedente de Málaga establecido en Sevilla. Pronto encuentra en las obras salidas del taller de Pedro Roldán importantes iniciativas de las que formar parte. Entre ambos se establecerá una fértil relación, siendo de hecho uno de los policromadores de los que más ejemplos conocemos vinculados a Roldán. Trabajaré habitualmente con sus hijos, Manuel, Pedro y Mateo, junto a los que aparece firmando algunos contratos, que prolongarán las obras de esta dinastía más allá de la muerte del padre.<sup>12</sup> Parrilla será el encargado de po-

<sup>10</sup> Sobre las policromías de Juan de Valdés Leal en la obra de Pedro Roldán, ver Hermoso, 2021a, pp. 71-76.

<sup>11</sup> En mayo de 1699, Lucas Valdés entrega las esculturas policromadas al hospital de los Venerables. Angulo, 1976, p. 65.

<sup>12</sup> Miguel Parrilla alcanzó cierto reconocimiento entre los policromadores sevillanos. Un informe del canónigo Juan de Loaysa de 24 de mayo de 1694 se refiere a Parrilla como «insigne maestro dorador». Kinkead, 2007, p. 410.



licromar varios proyectos fruto de la asociación entre el ensamblador Simón de Pineda y Roldán, sustituyendo en estas colaboraciones al pintor Valdés Leal. Suya es la policromía del retablo de San Laureano conservado en la capilla de San Onofre de Sevilla, documentado en 1685. En esta obra, Parrilla utiliza un lenguaje formal muy sencillo. Los pequeños relieves laterales que narran la vida del santo tienen un colorido discreto, que vemos hoy muy oscurecido a la espera de una futura restauración, y presentan simples decoraciones de estofado a base de rayas (rayado) y de círculos (ojeteado), con un trazo algo descuidado, acompañados de mínimos motivos vegetales a punta de pincel. Para este mismo recinto realiza tres años antes la policromía del retablo mayor, este sin vinculación directa con Pedro Roldán.<sup>13</sup> Su riqueza decorativa contrasta con la simplicidad del retablo de San Laureano. Encontramos el uso de un colorido más vivo, con rojos y verdes profundos, y el empleo de un variado repertorio de motivos ornamentales, con elementos estofados con sencillez que conviven con otros de más elaborado diseño con amplia presencia de zonas dibujadas a punta de pincel, como los que aparecen en la coraza de *San Hermenegildo* o en los personajes de la escena de la *Circuncisión* del cuerpo superior del retablo. Es curioso como Parrilla suele utilizar, para el estofado de la cara principal de los paños, adornos que los demás autores solo emplean en zonas más secundarias. Él gusta de usar rayados haciendo efecto de aguas u ojeteados para paños muy visibles, como en el manto rojo del *Padre Eterno* o en las túnicas de algunos personajes totalmente estofadas a base de rayas tipo mueré, que crean un efecto final diferente y bastante llamativo. Este mismo autor interviene en la policromía de otro importante conjunto proyectado por Pineda y tallado por Roldán, el sagrario de la cartuja de Sevilla, conservado hoy día en el recinto de la cartuja de Jerez de la Frontera. Contratado en 1676, parece que fue el primer proyecto de Parrilla en Sevilla y el encargo que motivó su llegada a la ciudad.<sup>14</sup> Más interesante y mejor conservado es el grupo de la *Adoración de los pastores* que se encuentra en el convento de la Encarnación de Sevilla.<sup>15</sup> Aquí volvemos a ver diseños generalmente auxiliares empleados en paños principales, como ocurre en San Onofre [fig. 8].

La amplia colaboración entre ambos autores incluye además obras como un pequeño crucifijo que fue propiedad del clérigo Juan de Loaysa<sup>16</sup> y se extiende a otros encargos vinculados al inquieto mundo de las hermandades sevillanas del Barroco, que promueven durante esas décadas numerosos e importantes proyectos artísticos.<sup>17</sup> La cofradía de Jesús Nazareno del barrio de Triana confió en el escultor para sus imágenes titulares. En 1678 le encargan la Virgen dolorosa y, siete años más tarde, en 1685, un Cristo con la cruz [fig. 5, p. 22]. En los dos casos vuelve a figurar Miguel Parrilla como policromador. Por desgracia, ambos trabajos de policromía no se conservan, al haber desaparecido la talla mariana y encontrarse repintada la del Nazareno. Al hilo de este contrato es interesante detenerse en su importe, que nos permite hacernos una idea de la similar estimación que se daba al

13 Kinkead, 2007, p. 407.

14 Los *Anales* manuscritos del padre Martín Rincón de 1744 señalan: «el dorado y estofado (a) Miguel de Parrilla que a este efecto fue traído de Málaga su patria». Bernal, 1988, p. 148.

15 Esta obra de Roldán formó parte en origen del retablo mayor del convento, muy transformado después de los traslados que sufrió la comunidad en el siglo XIX. Fue policromado en 1693. Roda, 2012a, pp. 220-222.

16 Kinkead, 2007, p. 408.

17 Diferentes hermandades sevillanas renuevan sus pasos procesionales o sus capillas en estas décadas, participando Roldán en varios de esos proyectos. Un estudio sobre estas reformas, en Roda, 2012b.



Fig. 8. Miguel Parrilla: *Adoración de los pastores*, figura de la pastora (detalle de la policromía), 1693. Convento de la Encarnación, Sevilla.

trabajo de tallistas y estofadores. Pedro Roldán, el más reconocido escultor de la ciudad, cobrará por la talla del Cristo con la cruz a costas quinientos reales. Por su parte, Parrilla, un pintor llegado a Sevilla hacía pocos años y sin su prestigio, recibirá cuatrocientos reales por policromarlo. En muchas ocasiones se observa un desfase entre el trabajo de ambos profesionales, encontrando pagos muy elevados al autor de la policromía. Esta diferencia viene justificada por el trabajo de dorado y estofado, que suponía un importante desembolso en la compra del oro. El costosísimo material empleado en retablos y esculturas requerirá de la continua participación de un nuevo gremio, los batihojas,<sup>18</sup> a los que encontramos presentes con mucha frecuencia en contratos y documentos privados de escultores y policromadores.<sup>19</sup>

El estudio de la obra de Parrilla tiene uno de sus últimos ejemplos en un proyecto también relacionado de forma indirecta con Pedro Roldán. Al igual que ocurre con varias sagas de pintores-policromadores, de la concurrida vivienda-obrador del maestro saldrán nuevas empresas familiares vinculadas a sus numerosos descendientes y oficiales, que prolongarán su estilo artístico durante varias décadas. Uno de esos nuevos talleres será el que pongan en funcionamiento su hija María Josefa<sup>20</sup> junto a su marido Matías de Brunenque, que durante años fue ayudante de Roldán. Ambos artistas trabajan juntos a final del siglo para la colegiata de Olivares. Son autores de las esculturas de su retablo mayor, construido en 1690, conjunto en el que se contrató a Miguel Parrilla en compañía de sus hijos para el dorado y estofado.<sup>21</sup> La escultura principal que preside el retablo, la *Virgen de las Nieves*, titular de la parroquia, fue repintada posteriormente. Por el contrario, las imágenes de *San Nicolás de Bari* y *Santo Domingo de Guzmán* de las calles laterales sí se conservan intactas, presentando una policromía que, como suele ocurrir en Parrilla, resulta armoniosa, bien ejecutada y sin estridencias ornamentales [fig. 10, p. 53].

A esta relación de artistas que actuaron con cierta continuidad sobre las tallas de Roldán hay que añadir una amplia serie de autores de los que solo consta una participación sobre

18 Sobre el oficio de batihoya en Sevilla, ver Aranda, 1988.

19 El alto coste de material que tenían que asumir los doradores se refleja en los numerosos documentos conservados que hacen referencia a deudas contraídas con los batihojas por razón del suministro de pan de oro. A modo de ejemplo, el testamento del maestro batihoya Gregorio Caballero de 1676 indica: «deudas, Diego Díaz, 10 libros de oro que llevó ayer de mi casa». Kinkead, 2007, p. 128.

20 María Josefa Roldán nació el 22 de noviembre de 1654. Se casó con Matías de Brunenque en 1672. Falleció en 1716. Roda, 2012a, pp. 80 y 183.

21 Heredia, 1982, p. 439.



sus esculturas. El cordobés Bernabé Jiménez de Illescas, para el *Cristo atado a la columna* de Lucena, o los sevillanos Manuel Fernández, para el retablo de la Esperanza de Antequera [cat. 32],<sup>22</sup> Juan Salvador Ruiz<sup>23</sup> junto a Francisco Meneses Osorio, en el retablo de la capilla de la Soledad en el convento del Carmen, y Lucas Valdés, para el *San Fernando* y el *San Pedro* del hospital de los Venerables, son algunos de ellos. En ocasiones se trata de intervenciones puntuales de cierta relevancia, bien por la calidad de la policromía, por tratarse de las únicas obras conocidas de sus autores o por estar realizadas sobre trabajos de Pedro Roldán de especial importancia. Es el caso de los ángeles que se encuentran en la capilla sacramental de la parroquia de la Magdalena, originalmente en la del Rosario del convento de San Pablo, contratados en 1664. Los autores de su policromía fueron Diego Díaz y Juan de Paredes [fig. 9]. En su estilo, que contribuye a engrandecer estas magníficas esculturas, destaca el empleo de un esgrafiado de sección circular para perfilar los motivos en oro, técnica visible sobre todo en la coraza de *San Miguel*. Muy delicada resulta la túnica del arcángel *San Gabriel*, en color blanco, estofada a base de rayas y con bellos adornos vegetales a punta de pincel en tono verde y rojo siguiendo un mismo módulo repetido por toda la superficie, consecuencia del uso de una plantilla.



Fig. 9. Diego Díaz y Juan de Paredes: *Arcángel san Gabriel* (detalle de la policromía), 1665. Parroquia de Santa María Magdalena, Sevilla.

A pesar de conocerse la actuación de no menos de quince pintores diferentes sobre la obra de Roldán a lo largo de su dilatada carrera, son bastantes sus esculturas que permanecen aún huérfanas de policromador. Es el caso de interesantes trabajos de estofado como los de los *San Ignacio de Loyola* del Museo Nacional de Escultura de Valladolid [cat. 39] y de la parroquia de San Bartolomé de Sevilla o el de la Dolorosa de la parroquia de la Magdalena,<sup>24</sup> que presentan una policromía de estilo similar, aunque no parece que se puedan asignar a una misma mano. Esta última obra, de sencilla policromía con trazo algo descuidado, presenta un diseño vegetal muy esquemático que permitiría corroborar la datación de la talla entre las primeras conocidas del escultor [fig. 10]. Es un tipo de estofado, negro sobre oro, al que en ocasiones se añade picado de lustre, que se encuentra con frecuencia en las décadas centrales del siglo XVII en Sevilla. Fonseca lo emplea en Carmona en 1653, y Agustín Franco y Valdés Leal, en el retablo de la capilla de San Isidoro de la catedral en 1665, por lo que en un arco cronológico aproximado entre 1650 y 1675 cabría ubicar

22 Prado, 2011, pp. 221-223.

23 Juan Salvador Ruiz, en compañía de Cristóbal Nieto, intervino también en 1669 en otra obra vinculada con Pedro Roldán: la reja de la capilla de la Virgen del Rosario del convento de Regina Angelorum, diseñada por el escultor. Kinkead, 2007, p. 391; Roda, 2012a, p. 167.

24 Roda Peña ya hizo notar la similitud entre la policromía del *San Ignacio* de la parroquia de San Bartolomé y la Dolorosa de la parroquia de la Magdalena. Roda, 2012a, p. 256.



Fig. 10. Anónimo: *Virgen de la Angustia y Siete Dolores* (detalle de la policromía), hacia 1650-1670. Parroquia de Santa María Magdalena, Sevilla.

7, p. 25], no impide al policromador desplegar en ellas su rico repertorio artístico. Su habitual iconografía, que también sigue Roldán, los representa con el sencillo hábito de la orden.<sup>25</sup> Esa indumentaria condiciona en cierta medida al escultor, que concentra la expresividad de ambas tallas en la lograda viveza de sus rostros. Estas limitaciones impuestas por la iconografía más ortodoxa no parecen alcanzar al pintor que, sin salirse de la gama cromática a la que obliga el hábito franciscano, aplica sobre las tallas un llamativo diseño [fig. 11]. Resulta interesante comparar esta atrevida decoración estofada con otras realizadas en este mismo momento en otras escuelas. Las admiradas interpretaciones de Pedro de Mena, que había compartido taller con Roldán en Granada en su juventud, mantienen una austera policromía acorde a la espiritualidad franciscana. Por el contrario, López Chico no siente reparos en decorarlas de manera vistosa, costumbre que en estas décadas

25 Sobre el pintor López Chico y su intervención en Santa María de Jesús, ver Quiles, 1996. En este estudio se señala la existencia de dos documentos de 1692 suscritos entre López Chico y las clarisas relacionados con el retablo mayor.

26 En el contrato de 22 de febrero de 1690 para el retablo se hace mención expresa a esa indumentaria austera: «e yo el dicho Pedro Roldan me obligo a hazer quatro hechuras de santos del natural la una del serafico pe san francisco y la otra de la madre santa clara con mantos Recoletos». López Martínez, 1932, pp. 270.



comienza a imponerse entre los policromadores, también entre los sevillanos, y que en gran medida supone un primer avance o un anticipo de lo que veremos en el siglo siguiente, en el que los artistas encargados de los dorados y estofados de la escultura en madera realizan diseños tan elaborados y llamativos que llegan a ahogar las formas. Esa profusa ornamentación del siglo XVIII, muchas veces con relieve para darle un mayor volumen y con llamativas decoraciones florales, influye indudablemente en nuestra percepción de las imágenes, enmascarando en ocasiones el trabajo de talla del maestro escultor. Las policromías dieciochescas son afines o consustanciales a las obras de ese siglo, pero resultan ajenas a las de épocas anteriores. No son pocas las esculturas de Roldán que conocemos alteradas debido a repolicromados que perseguían ‘modernizarlas’ y han llegado hasta nosotros con intervenciones posteriores realizadas ya con un sentido estético muy diferente al de la segunda mitad del siglo XVII. Magníficas tallas como la *Santa Ana y la Virgen niña* de la parroquia de Santa Cruz de Sevilla [cat. 13], policromada por Valdés Leal, el *San Pedro* de Sanlúcar de Barrameda, estofado por Parrilla,<sup>27</sup> o la *Santa Bárbara y la Virgen del Patrocinio* de Écija [cat. 34], sobre la que había trabajado en 1700 López Chico,<sup>28</sup> fueron retocadas décadas después y presentan una apariencia propia de la escultura del siglo XVIII, dificultando hoy la comprensión del trabajo de Roldán e impidiéndonos también conocer el de los artistas que doraron y pintaron originalmente las obras del maestro.<sup>29</sup>



Fig. 11.  
José López Chico: *San Francisco de Asís* (detalle de la policromía), hacia 1692. Retablo mayor del convento de Santa María de Jesús, Sevilla.

En estos santos franciscanos de vistosos hábitos del convento de Santa María de Jesús, que parecen anticipar el siglo siguiente con su atractiva ornamentación, se enmascara en parte el trabajo del tallista, lo que lleva a pensar hasta qué punto el escultor podía orientar o supervisar al dorador. Cabe preguntarse, por tanto, qué control ejerció Roldán sobre los policromadores que intervinieron en sus obras a lo largo de su extensa producción. La amplia diversidad de autores parece ahondar en la idea de que no pudo, en muchos casos, intervenir en los contratos relacionados con el acabado pictórico de sus obras, decisión que parece quedar casi siempre en manos de las instituciones o particulares que contrataban retablos e imágenes. Hay que tener en cuenta que, en la mayoría de las ocasiones, los encargos de escultura y policromía se hacen de manera independiente y no son pocos los casos en que los proyec-

27 Kinkead, 2007, p. 410.

28 Roda, 2012a, p. 250.

29 En algunas ocasiones, los cambios en el acabado de las esculturas de Roldán se produjeron en épocas más recientes, como en el *San Miguel Arcángel* de la parroquia de San Vicente, que muy probablemente estuvo policromado en origen por Gaspar de Ribas en 1657. Roda, 2007c, p. 172.

tos se dilatan en el tiempo y la contratación de los dorados y estofados se realiza años más tarde de haberse entregado y pagado los trabajos de escultura previos. Aunque está claro que en obras tan relevantes como el retablo del hospital de la Caridad sus tres autores trabajan de manera conjunta y coordinada, generalmente no debió de suceder igual. Así ocurre, por ejemplo, en el retablo de Montilla. Roldán cobra sus tallas en mayo de 1654 y Fonseca no contrata su intervención hasta octubre de ese mismo año. Teniendo en cuenta además que se trata de un encargo fuera de la ciudad de Sevilla, es difícil que el escultor pudiera supervisar esa labor; es más, muy probablemente nunca llegó a ver sus esculturas después de dorarse y pintarse. Algo similar sucede en Lucena. En 1675 Roldán envía la talla terminada a la hermandad, y será allí donde se proceda a pintarla.<sup>30</sup> Más elocuente es el caso del retablo de la parroquia de Santiago de Carmona, que sale del taller de Roldán en 1681 y no será dorado hasta veintinueve años más tarde, en 1702 y ya fallecido el escultor, por Diego Caro y Francisco de la Peña. A pesar de esa presumible falta de control sobre los policromadores, no debe ser del todo casual que lo encontremos casi siempre unido a los más reconocidos de su época en ese campo, cuya participación garantizaba un resultado estético de calidad. Tampoco debe descartarse que esos mismos pintores intentaran ver su trabajo asociado al que estaba considerado de manera unánime como el mejor escultor de Sevilla, lo que les procuraba tanto prestigio como futuros contratos, en un momento en que el gremio de pintores-policromadores era bastante nutrido en relación con la posible demanda de ese tipo de encargos.<sup>31</sup>

Volviendo sobre el retablo del convento de Santa María de Jesús, observamos una clara unidad formal gracias a la repetición de los motivos principales del estofado sobre las diferentes esculturas. Frente a otros pintores que recurren a un muestrario de elementos ornamentales más amplio, López Chico prefiere seguir un esquema compositivo muy homogéneo, confiando al colorido la sensación de variedad y usando solo unos mínimos detalles singulares para alguna talla concreta. Es el caso del *San Juan Bautista* [fig. 1, p. 210], en el que intercala sobre la túnica, sin abandonar ese mismo esquema general común, cruces blancas propias de su iconografía.<sup>32</sup> Por otra parte, las policromías del resto de tallas no se encuentran limitadas por su vestimenta, como sucede con los santos de la orden franciscana, lo que permite a López Chico jugar con el color de las figuras, creando un conjunto diverso sin renunciar a su unidad. Es interesante señalar como estos motivos repetidos en las tallas se extienden a la arquitectura del retablo. Aunque este se encuentra solo dorado, con algunos mínimos adornos vegetales tallados que han sido estofados, el policromador aprovecha la trasera de las repisas de las esculturas para ampliar el cromatismo del retablo, posiblemente por indicaciones del diseñador y siguiendo la costumbre que se impone en

30 López Salamanca, 1988.

31 El número de doradores y estofadores que trabaja en Sevilla en la segunda mitad del siglo XVII fue elevado, lo que dificultaba, en una época de crisis económica, una oferta laboral suficiente para todos ellos, rozándose manifiestas situaciones de pobreza. Así, Nicolás de Fonseca, hijo de Francisco de Fonseca, fallece el 13 de diciembre de 1695 indicándose que: «No testó por ser pobre». Kinkead, 2007, p. 174. Igualmente, el testamento de Pedro de Medina señala que: «no tiene bienes». Kinkead, 2007, p. 323.

32 La costumbre de incluir cruces de san Juan en la policromía de este santo estaba muy extendida. Aparecen sobre otras versiones talladas por el propio Pedro Roldán, como el del convento de las Teresas o el que se conserva en una colección privada [fig. 15, p. 83].



las últimas décadas del siglo.<sup>33</sup> En el caso de Santa María de Jesús, estos fondos, que enmarcan las tallas de *San Francisco* y *Santa Clara* de Roldán, son de un rojo vivo, estofados con el mismo dibujo que aparece sobre los trajes y hábitos de las esculturas del retablo.

Del estudio de las policromías de López Chico para las esculturas de Roldán se desprende un cierto cambio estético en relación con otros artistas de décadas pasadas e incluso de su misma generación. En las principales tallas del retablo son amplias las zonas que quedan doradas o solo cubiertas por pigmentos de color, sobre las que no se utilizan, por tanto, procedimientos comunes como el ojeteado o rayado para volver a hacer visible el pan de oro previamente cubierto con pintura. Sin hacer desaparecer de modo definitivo estos métodos, casi imprescindibles en el estofado, sí los utiliza en menor medida y solo en adornos o fondos muy concretos, sin extenderse por toda la superficie disponible. Es llamativa también la ausencia de la técnica del punzonado o picado de lustre, que usan con profusión autores como Fonseca y Valdés, dejando sin rehundir las superficies doradas. El resultado final es un acabado más uniforme y plano, distinto del aspecto rugoso y del efecto multiplicador del brillo del oro, producido por los punzones, habitual hasta entonces.<sup>34</sup> Por el contrario, en las figuras infantiles que a modo de pequeños atlantes decoran la zona inferior del retablo, sí encontramos esos recursos tradicionales como el picado de lustre y un estofado profuso que sustituye los habituales círculos o puntos por adornos en forma de pequeñas espirales trazadas muy juntas y que cubren toda la superficie, recurso este que casi funciona como una marca de autor. Si Fonseca emplea pequeños motivos vegetales de vivos colores y Valdés o Parrilla recurren casi siempre al rayado de efecto luaré, López Chico hace uso de esas espirales de manera sistemática a la hora de adornar la cara interior de los tejidos. Por otra parte, a pesar de la riqueza decorativa que presenta este retablo de Santa María de Jesús, tampoco se emplea aquí otra técnica casi ineludible hasta la fecha: la policromía a punta de pincel. Las ricas cenefas bellamente adornadas, por lo general con motivos vegetales, que aparecen de



Fig. 12. Miguel Parrilla: *Adoración de los pastores*, figura de la Virgen (detalle de la policromía), 1693. Convento de la Encarnación, Sevilla.

33 El uso de fondos planos pintados, generalmente también estofados, en la ornamentación de las hornacinas para esculturas en los retablos sevillanos aparece ya en algunas obras de mediados del siglo XVII y se generaliza en las décadas siguientes. Se encuentra, por ejemplo, en retablos de Blas de Escobar, Cristóbal de Guadix o Pedro Ruiz Paniagua.

34 Otras esculturas de Roldán, como el *Santo Domingo de Guzmán* de la parroquia de la Magdalena [cat. 36], presentan en su policromía un acabado similar.

manera brillante, por ejemplo, en las tallas de Roldán estofadas por Fonseca varias décadas atrás y que se mantienen de manera más ocasional con Valdés Leal, han desaparecido ya casi por completo. López Chico, al igual que Parrilla, las sustituye por otras de diseño sencillo, más cercano a lo geométrico que a lo vegetal, en las que se tiende a reproducir los elementos de la naturaleza de modo más estilizado, menos realista y casi siempre monocromos, generalmente dibujados solo con el oro [fig. 12]. Después de cincuenta años de producción escultórica, la policromía de los últimos años de Pedro Roldán está ya más cerca de la que veremos en el siglo siguiente, fallecido el propio escultor, que de la de los artistas de mediados del XVII, que le habían influido en sus inicios y con cuyas obras mantenía cierta semejanza estética. Por la documentación conservada sabemos que Santa María de Jesús no fue la única colaboración entre Roldán y López Chico, que intervino en varios de los proyectos en la última década de vida del escultor, creando una relación profesional de cierta estabilidad similar a la que había tenido en el pasado con Fonseca y, sobre todo, con Valdés y Parrilla.<sup>35</sup>

Más allá de la relación laboral con los doradores, por los documentos conservados sabemos que les unen frecuentes vínculos de amistad, e incluso familiares, y que comparte con ellos inquietudes artísticas, visibles a través de su común pertenencia a la famosa academia fundada en 1660.<sup>36</sup> Por tanto, la nómina de policromadores de la segunda mitad del siglo XVII sevillano cercanos a Roldán aún se puede aumentar incorporando nuevos autores, a pesar de no quedar constancia de su participación en ninguna de sus esculturas.<sup>37</sup> Es el caso de alguno de los más conocidos maestros de ese periodo, como Ignacio de León Salcedo y Benjumea, que contrató en enero de 1662 con el convento de Madre de Dios, junto a Alonso Pérez de Herrera, el dorado de un monumento que había tallado Roldán.<sup>38</sup> Nada queda hoy día de su trabajo en obras del artista, pero la estrecha relación que debió de existir entre ambos hace pensar que es muy probable una colaboración laboral más amplia. El hecho de que este pintor figure como su fiador en algún contrato de arriendo se puede considerar un dato poco más que anecdótico, aunque sin duda refleja cierto grado de confianza entre ambos. Por el contrario, que el escultor fuera padrino de bautismo de una hija de León Salcedo en 1663 y un año más tarde de otro de sus hijos<sup>39</sup> es muestra inequívoca de una estrecha amistad que pudo extenderse a lo profesional, aunque hoy día no nos quede constancia documental o material. Debió de ser una circunstancia parecida a la que sabemos que se produjo entre Valdés Leal y Roldán, colaboradores habituales y

35 Además de las citadas esculturas de la parroquia de Santa Barbara de Écija en 1700, ambos participan en el retablo mayor del convento de los trinitarios descalzos, construido por Bernardo Simón de Pineda y realizado en 1689. Kinkead, 2007, p. 280.

36 La presencia de policromadores entre los miembros de la academia fue bastante notable, entre ellos Juan Salvador Ruiz, Alonso Pérez de Herrera, Pedro de Medina, Ignacio de León, Diego Díaz o Cristóbal Nieto, que comparten sesiones académicas con Pedro Roldán y sobre cuya obra trabajan en alguna ocasión.

37 A los policromadores citados habría que añadir autores que intervinieron sobre otras obras de Pedro Roldán hoy perdidas, como Pedro de Medina Valbuena para las andas de la Hermandad del Dulce Nombre en 1667. Kinkead, 2007, p. 318.

38 El incumplimiento del acuerdo por parte de Ignacio de León Salcedo obligó a hacerse cargo del trabajo en solitario a Alonso Pérez de Herrera según nuevo contrato de 12 de febrero de 1663. Kinkead, 2007, p. 248.

39 Feliciano Dorotea, hija de Ignacio de León Salcedo y Paula de Luna, fue bautizada el 29 de julio de 1663 en la parroquia de San Martín. Su hermano Pedro fue bautizado en la misma iglesia el 30 de noviembre de 1664. Quiles, 1990, p. 254, n° 96.



compadres.<sup>40</sup> Similar relevancia en la policromía barroca sevillana tiene Lorenzo Dávila Macías, del que tampoco nos constan intervenciones sobre sus esculturas.<sup>41</sup> Como en el caso anterior, un acontecimiento familiar al que se ha dado cierta trascendencia en la biografía de la mejor escultora de nuestro Barroco, Luisa Roldán, hace pensar que pudieron existir vínculos laborales entre ambos. Este suceso privado que tuvo lugar en 1671, con el que se suele poner de manifiesto el carácter rebelde de la Roldana, fue su casamiento en contra de la voluntad de sus padres con el también escultor Luis Antonio de los Arcos. Ante la definitiva intervención judicial que facilitó esa unión, será en casa del dorador y estofador Lorenzo Dávila donde se aloje la artista hasta poder formalizar su deseado matrimonio. Nada conocemos hoy, reitero, de esta posible colaboración, pero la estrecha amistad que también mantiene Dávila con el ensamblador Bernardo Simón de Pineda, que fue padrino de su hija María Crispina en 1665,<sup>42</sup> contribuye a suponer esa posible actividad compartida.

No se puede concluir este ensayo sobre la policromía en la obra de Pedro Roldán sin hacer mención, aunque sea brevemente, a un aspecto que merecería una investigación más en profundidad en el futuro. En un momento en el que la reivindicación y el estudio sobre la participación femenina en el arte es más activa, hay que destacar la directa vinculación de las escasas mujeres artistas del Barroco hispalense con Pedro Roldán. Hasta la fecha se han identificado dos policromadoras en el siglo XVII sevillano: Luisa de Morales o de Valdés y Francisca Roldán, nacida en 1650 y madre del famoso escultor Pedro Duque Cornejo. Ambas debieron de seguir un camino paralelo. Hijas de grandes artistas, nacen y crecen en un ambiente familiar relacionado con el arte y centran su carrera artística en trabajos de estofado y encarnado de esculturas. No cabe duda de que Luisa de Valdés aprendió el oficio de mano de su padre, Juan de Valdés Leal, reconocido policromador. En el caso de Francisca, cabría preguntarse si no fue el propio Pedro Roldán quien la inició en el oficio, como ya propuso Roda Peña.<sup>43</sup> Hay que tener en cuenta que vivió en casa de su padre hasta su matrimonio en 1677, a la edad de veintisiete años, por lo que es lógico pensar que toda su formación se produjo en el taller familiar de la mano de su progenitor. En este sentido, la práctica imposibilidad de acceso independiente de las mujeres a la formación en un oficio hace impensable suponer que Francisca Roldán hubiera sido aprendiz en el taller de algún maestro dorador y estofador. De Luisa sabemos que policromó el *San Fernando* de la catedral de Sevilla, conociéndose escasos datos adicionales. La reciente publicación de una ejecutoria de hidalguía<sup>44</sup> ilustrada por ella y su hermano Lucas permite ampliar el conocimiento que tenemos hasta ahora sobre su trabajo.<sup>45</sup> Como en el caso anterior, los docu-



Fig. 13. Pedro Roldán: *San Pedro* (detalle), 1678. Retablo mayor de la parroquia de Nuestra Señora de las Virtudes, Villamartín (Cádiz).

mentos publicados sobre Francisca Roldán son escasísimos, aunque suficientes para confirmar que tuvo una carrera prolongada, hoy en gran parte desconocida, ligada al arte de policromar. En 1697, a la edad de cuarenta y siete años, contrata la encarnadura de las manos y la cabeza de la *Virgen de los Dolores* de la Hermandad de Jesús Nazareno de la localidad de Carmona, que había tallado el año anterior su marido, José Felipe Duque Cornejo.<sup>46</sup> Aún en el momento de su fallecimiento, quince años después, deja en su testamento indicación de una deuda pendiente de cobro con el hospital de la Santa Caridad por una obra de encarnado.<sup>47</sup>

Como cierre, que bien pudiera servir como inicio de lo hasta ahora comentado, no debe pasarse por alto la directa vinculación de Pedro Roldán con el oficio del dorado y estofado de imágenes. Por declaración del propio escultor sabemos que realizó policromías.<sup>48</sup> Este interesante detalle nos lleva a plantear cuáles fueron esos trabajos, hoy desconocidos. Bien debieron de estar relacionados con su etapa de formación en Granada, en el taller de Alonso de Mena, o es posible que con sus inicios como maestro escultor, una vez establecido en Sevilla en 1646 a la edad de veintidós años y con anterioridad a la formación del amplio y prolífico taller que llegó a encabezar. ¿Realizó este tipo de encargos de manera esporádica o con cierta continuidad en su juventud? ¿Siguió ejerciendo este oficio el resto de su vida, aunque fuera al menos en obras de poca envergadura que salían totalmente acabadas de su taller? Nada de esto

nos es posible conocer en virtud de los documentos y la bibliografía conservados. Obras de carácter más personal o privado, como el belén que de mano de Roldán tuvo el platero Luis de Acosta, amigo del escultor, pudieron salir de su taller ya doradas y pintadas.<sup>49</sup> ¿Policromaba el escultor este tipo de obras menores destinadas a sus amigos o familiares? ¿Fue en estas obras donde aprendió su hija Francisca? A pesar de los muchos interrogantes pendientes de respuesta, lo que se desprende de esta práctica directa del dorado y encarnado que declara haber practicado es que conocía el oficio, lo que sin duda le permitía

40 Juan de Valdés Leal fue padrino de Isabel, hija de Pedro Roldán, bautizada el 22 de abril de 1658. Kinkead, 2007, p. 529.

41 Lorenzo Dávila, también citado como Lorenzo de Ávila, fue autor de la policromía de importantes retablos, hoy desaparecidos, como el de la Hermandad de los Sastres (1665), y los de las parroquias de San Julián (1676) y de Umbrete, este último construido por Bernardo Simón de Pineda (1676). Falleció en 1685.

42 Kinkead, 2007, p. 117.

43 Roda, 2012a, p. 83.

44 Navarrete, 2022.

45 El diseño de la orla de esta ejecutoria permite atribuirle a Luisa Valdés la policromía del *San José con el Niño* del hospital de los Venerables, que asigné con anterioridad a su hermano Lucas (Hermoso, 2021a, pp. 78-79). La presencia en ambos trabajos de guirnaldas vegetales adornadas con pequeñas flores y de tulipanes muy similares hace pensar, al menos, en su participación en esa escultura.

46 La escasez de obras documentadas del escultor impide conocer más trabajos de Francisca Roldán, que muy probablemente policromaba con frecuencia esculturas de su marido. Es posible también que algunas de las obras de juventud de Pedro Duque Cornejo, que vivió en el hogar familiar hasta pasados los treinta años, estuvieran vinculadas a la actividad como policromadora de su madre.

47 Salazar, 1949, p. 323. En este mismo documento se señala que vive en el domicilio de su hijo Pedro Duque Cornejo.

48 «Pedro Roldán vecino desta ciudad digo que yo a muchos años que uso el arte de pintor en lo tocante a dorador y estofador [...] Pido y suplico sea seruido de mandarme dar licencia para vsar el dho oficio con tienda auierta». Gestoso, 1899, p. 232.

49 Luis de Acosta era platero de la catedral de Sevilla. Fue padrino de la hija de Pedro Roldán, Teresa Josefa, en 1660. Quiles, 2021.



saber de primera mano lo que la labor del policromador añadía o quitaba a su trabajo de escultor o lo que resultaba más o menos conveniente para que sus tallas, una vez concluido el trabajo sobre la madera, alcanzaran su máxima expresión al añadirles la necesaria policromía, como desde un principio estaba previsto. La contemplación de las imágenes para el retablo de Villamartín [cat. 21 y cat. 22] son el ejemplo más elocuente.<sup>50</sup> Su aspecto actual, en el estado en que salieron del taller del escultor, nos permite conocer su trabajo sin la interferencia de la policromía, circunstancia excepcional en toda su obra documentada [fig. 13]. Al mismo tiempo, esa misma ausencia de dorado, estofado y encarnadura pone de manifiesto, sin duda posible, que nos encontramos ante obras inacabadas, en las que falta el necesario binomio escultor-policromador que tantos buenos frutos dejó en la producción de Pedro Roldán, e indirecta y consecuentemente en la de cada uno de los muchos policromadores, de nombre conocido o aun anónimos, que intervinieron en sus esculturas.

---

<sup>50</sup> Las esculturas se contratan en 1678, mientras el retablo no se coloca en la parroquia hasta 1703. Roda, 2012a, pp. 110 y 111.