

Novedades en torno a la vida y obra de los escultores Alonso (1625-1680/1681) y José de Rozas (1662-1725)

News of life and work of the sculptors Alonso (1625-1680/1681) y José de Rozas (1662-1725)

JAVIER BALADRÓN ALONSO

Investigador independiente

balilla19@hotmail.com

ORCID: 0000-0003-4084-4905

Resumen:

Alonso Fernández de Rozas y su hijo José de Rozas constituyen uno de los linajes más relevantes de la escultura barroca vallisoletana. A pesar de tratarse de dos de los maestros más conocidos sin embargo sus biografías aún presentan algunas lagunas en lo referente a datos concretos de sus acontecimientos vitales claves. En las próximas páginas se aportará una serie de novedades biográficas y se darán a conocer obras documentadas inéditas e incluso algunas atribuciones, de forma que se aumentarán sensiblemente sus catálogos productivos.

Palabras clave:

Alonso de Rozas; Barroco; escultura; José de Rozas; Valladolid.

Abstract:

Alonso and José Rozas are one of the most relevant lineages of Valladolid Baroque sculpture. Although they are two of the most well-known teachers, their biographies still have some gaps in terms of concrete data on their key life events. In the next few pages, a series of biographical novelties will be provided and unpublished documented works and even some attributions will be announced, so that its production catalogues will be significantly increased.

Keywords:

Alonso de Rozas; Baroque; Sculpture; José de Rozas; Valladolid.

Fecha de recepción: 9 de junio de 2022.

Fecha de aceptación: 21 de marzo de 2023.

CÓMO CITAR ESTE TRABAJO / HOW TO CITE THIS PAPER:

Baladrón Alonso, Javier (2023): "Novedades en torno a la vida y obra de los escultores Alonso (1625-1680/1681) y José de Rozas (1662-1725)". En: *Laboratorio de Arte*, 35, pp. 93-118.

© 2023 Javier Balandrón Alonso. Este es un artículo de acceso abierto distribuido bajo los términos de la licencia Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 4.0. International License (CC BY-NC-SA 4.0).

Introducción

Tras la muerte de Gregorio Fernández (1576-1636)¹ y la inexistencia de otro maestro que pudiera ocupar el enorme vacío que dejó el maestro gallego se abrió una etapa de crisis y decaimiento en la escuela escultórica vallisoletana. Una situación que se prolongó hasta comienzos de la década de 1670 a causa de la incapacidad de sus oficiales y discípulos, alguno de los cuales fue ciertamente diestro, de desprenderse del estilo e iconografías ideadas por el maestro, lo que conllevó una escultura adocenada y de escasa originalidad.

La mayoría de los integrantes de esta escuela a mediados de la centuria fueron maestros de una categoría inferior si les comparamos con Fernández y sus discípulos, sin embargo, se trataba de los más prestigiosos que laboraban en Castilla, de ahí que les siguieran lloviendo encargos de buena parte del noroeste peninsular. Estos maestros, apodados “fernandescos”, se limitaron a copiar tanto el estilo como las iconografías de Fernández, de tal manera que llegó a cundir el adocenamiento. Como señala Martín González, “el panorama de la escuela en lo que restaba de siglo se integra por seguidores adocenados y meros copistas”². Sin embargo, la culpa no era solamente de dichos maestros y de su falta de talento sino también de los comitentes dado que seguían solicitando copias de Fernández, lo que condujo a una monotonía y similitud de estilos que complica en demasía la clasificación y atribución de multitud de obras anónimas. A pesar de esta “escasa originalidad de los artistas, no pierde Valladolid la condición de centro de la escultura barroca castellana, en la región del Duero”³.

Llegados al tercer cuarto del siglo XVII sobresalen dos escultores por motivos bien diferentes: Francisco Díez de Tudanca (1616-ca.1684/1689) y Alonso de Rozas (ca.1625-1681). Tudanca fue cuantitativamente el gran dominador, fundamentando esta supremacía en sus precios económicos y en su facilidad para enseñar el oficio a los jóvenes aprendices, sin embargo, desde el punto de vista artístico fue un maestro mediocre. Por su parte, Alonso de Rozas fue un maestro de notable calidad técnica a lo que sumó una creatividad que le permitió no copiar servilmente a Fernández—bien es cierto que en ocasiones, ya fuera por obligación o de *motu proprio*, sí que reprodujo los modelos del maestro gallego—, como sí hizo Tudanca, e incluso llegó a plasmar nuevas iconografías (véase su modelo de San Fernando) y a protagonizar la evolución de la escultura vallisoletana hacia un mayor barroquismo que quedaría patente tanto en las actitudes como en el movimiento de los paños. En todos ellos se

1. Para conocer el panorama general de los oficiales, discípulos y maestros vallisoletanos contemporáneos debe consultarse principalmente: Fernández del Hoyo, 1983b. Urrea, 1984; 1992.

2. Martín González, 1959: 135.

3. Martín González, 1959: 135.

apreciará un incremento de las quebraduras, lo que favorece el “carácter pictórico del paño barroco y del movimiento”⁴.

En este periodo trabajaron otros dos buenos artífices que también siguieron el estilo de Gregorio Fernández. Se trata de su ahijado, Bernardo del Rincón (1621-1660), escultor con una escasa obra documentada y cuya hechura más sobresaliente es el *Cristo del Perdón* (1654) de la Cofradía de la Sagrada Pasión de Cristo, y el salmantino Juan Rodríguez (a.1616-d.1674), cuya plástica se caracteriza por los quebradísimos pliegues y por seguir también la estética fernandesca, aunque en este caso tamizada por unos caracteres estilísticos bastante personales. Por estos mismos momentos aún trabajaban el ya anciano Francisco Alonso de los Ríos (ca.1585-1660) y comenzaban su magisterio otros maestros como Pedro Salvador “el joven” (1635-1684), Andrés de Oliveros (1639-1689) o José Mayo (1642-1679/1680).

Ya a finales del siglo XVII y comienzos del XVIII se diluye la influencia de Fernández, no en el caso de sus tipos iconográficos, alguno de los cuales se mantuvo vigente hasta finales de la centuria. Durante este periodo se utilizan suaves pliegues incurvados, a pesar de que en las partes bajas de las vestimentas pueden aparecer algunos drapeados quebrados cuya razón de ser es el choque de la vestimenta contra el suelo. Los tres grandes maestros del periodo son Juan de Ávila (1652-1702), Juan Antonio de la Peña (h.1650-1708) y José de Rozas (1662-1725). Un poco posterior, y quizás el último escultor ajeno al influjo foráneo, fue el hijastro de José de Rozas, José Pascual (1677-1714), maestro prometedor fallecido cuando apenas comenzaba a despuntar. La longevidad de José de Rozas le permitió conocer la llegada de influencias europeas y más concretamente de la introducción del pliegue a cuchillo, popularizado por Gian Lorenzo Bernini (1598-1680), gracias a Pedro Ávila (1678-1755), hijo de Juan y hermano de Manuel (1690-1733).

Ambos maestros, Alonso y José, fueron dos de los maestros más descollantes y solicitados en aquel Valladolid del último tercio del siglo XVII y primer cuarto del siglo XVIII, amén de dos de los artífices más versátiles dado que supieron trabajar todo tipo de materiales (madera, piedra o papelón), hecho notable pues la mayoría de sus compañeros se limitaron a la madera.

ALONSO DE ROZAS

Alonso Fernández de Rozas (Santa María de Termar (Lugo), ca.1625-¿Oviedo?, ca.1680/1681) fue el gran maestro del tercer cuarto de siglo de la escuela

4. Martín González, 1959: 135.

vallisoletana⁵. Nacido en Galicia hacia 1625 le encontramos ya avecindado en Valladolid en 1654, año en el que firma como testigo en un arrendamiento de casa otorgado por el escultor Juan Rodríguez (ca.1615-d.1675)⁶, con quien quizás pudo adiestrarse en el oficio, y de quien pudo haber sido oficial, dadas las concomitancias estilísticas entre ambos. En Valladolid se encontró un ambiente totalmente impregnado por la “manera” de Gregorio Fernández, y ese será el punto de partida desde el que desarrollará la suya, que se definirá por un progresivo barroquismo visible tanto en el dinamismo de las poses como en el movimiento de las ropas, singularizado en la multiplicación de los pliegues. En palabras de Martín González, Rozas “fue otro firme reducto del arte de Fernández en el tercer cuarto del siglo XVII. Sin embargo, es sensible a los nuevos tiempos, que reclaman mayor dinamismo”⁷, y así fue puesto que a pesar, como ya hemos dicho, de copiar en algunas ocasiones los modelos iconográficos del maestro gallego supo desprenderse de ellos e idear variaciones y nuevas fórmulas, y lo mismo ocurre en el apartado estilístico, en el que partiendo de la plástica fernandesca logró desarrollar un estilo propio basado en múltiples y dinámicos plegados que pueden llegar a ser bastante profundos creando ricos juegos de claroscuros. La dispersión e importancia de sus comitentes pregonan la fama que alcanzó⁸, siendo sus dos grandes éxitos laborales

5. La bibliografía sobre el escultor es muy amplia, por lo que especificamos la más relevante: Ceán Bermúdez, 1800: 255. García Chico, 1941: 328-331. Martín González, 1953-1954: 207; 1959: 298-302; 1983: 76. Parrado del Olmo, 1982: 435-437. Brasas Egido, 1984: 468. Ramallo Asensio, 1985: 290-294; 1991: 129-135. Urrea Fernández, 1985: 500-506; 1986: 484-487. Matesanz, 2001. Pérez de Castro, 2001: 166-169. Vasallo Toranzo, 2003: 136. Vasallo Toranzo/Almaraz Vázquez/Blanco Sánchez, 2005: 215-240. García García, 2013: 203 y 488. Baladrón Alonso, 2016: 137-141.

6. Fechado el 4 de julio de 1654, se trataba de una vivienda sita “en la plazuela del Almirante junto a la iglesia de las Angustias” que tomó en arrendamiento de la Cofradía de la Santa Espina, radicada en la catedral. Archivo Histórico Provincial de Valladolid (en adelante AHPV), legajo 2.352, f. 254.

7. Martín González, 1959: 136.

8. Su catálogo documentado lo componen las siguientes piezas: *Asunción* del retablo mayor de la iglesia de Santa María de Tordesillas (Valladolid) (1660); *Esculturas del retablo mayor del monasterio de San Zoilo de Carrión de los Condes* (Palencia) (1661); *Esculturas del retablo mayor del convento de Santa Clara de Medina de Rioseco* (Valladolid) (1663); *Crucifijo de la Dolorosa* para Bercero (Valladolid) (1665); *Inmaculada y relieve del tabernáculo para el retablo mayor de la capilla del Relicario de la Colegiata de Villagarcía de Campos* (Valladolid) (1666); *Crucificado* para el convento de Nuestra Señora del Consuelo de Valladolid (1667) (hoy en el Santuario del Carmen Extramuros); *San Marcos y unos ángeles* para la Colegiata de Villagarcía de Campos (Valladolid) (1669) (desaparecidos); *San Fernando* para la catedral de Palencia (1671); *San Fernando* para la catedral de Zamora (1671); *San Fernando* para el Santo Tribunal de la Inquisición de Valladolid (1671); *Santa Inés* para la capilla del Relicario de la Colegiata de Villagarcía de Campos (Valladolid) (1673); *Paso procesional del “Santo Sepulcro”* para la Cofradía de Nuestra Señora de las Angustias de Valladolid (1674-1680) (los dos ángeles desaparecieron); *Bultos funerarios de don Bentura de Onís y doña Isabel de Onís* para el convento de Jesús y María de Valladolid (1675) (desaparecidos); *Esculturas del retablo mayor de la capilla de Gabriel López de León de la iglesia*

la creación de un modelo iconográfico del rey San Fernando, para el cual se inspiró el grabado abierto por Claude Audran⁹, y la defensa que realizó en 1661 de los intereses de su gremio ganando junto con otros compañeros el denominado pleito “del soldado”¹⁰.

El 17 de julio de 1656 le vemos firmando las capitulaciones matrimoniales junto a su futura mujer, Isabel Fernández de Montoya¹¹, figurando como testigo el ensamblador Pablo de Freiría (ca.1613-1673), amigo del escultor y con el que colaborará en algunos proyectos. Casi sin dilación, el 19 de agosto de ese mismo año la pareja se desposó y fue velada en la desaparecida iglesia San Julián¹², frontera al ábside del Monasterio de San Benito el Real. A esta celebración concurren una serie de artistas que conformarían el núcleo de amistades que poseía el escultor en aquellos momentos. Así, como testigos figuraron el escultor Juan Rodríguez –su probable maestro–, y el ensamblador Alonso Billota (a.1605-1660), y como padrino el también ensamblador Pablo de Freiría. El matrimonio tuvo una prolija descendencia, llegando incluso uno de sus vástagos, José de Rozas, a heredar el oficio y el taller paterno. El primogénito fue Felipe (1657), tras el cual llegaron Isabel (1658), María Damiana (1659), José Antonio (1662) –el escultor José de Rozas–, Isabel María (1664), Teresa I (1666), Juan (1669), Teresa II (1672) y Manuel (1676)¹³. Estos bautizos nos sirven para conocer el círculo de amistades de Rozas: veremos ejercer de padrinos o testigos al platero Marcos Ibáñez (ca.1640-d.1700), al escultor Juan Antonio de la Peña, al ensamblador Juan Guerrero de Horna (1639-d.1702) y al dorador Pedro de Mondragón (a.1631-d.1679).

de San Pedro de Zamora (1678); *Diferentes esculturas para unos arcos del triunfo levantados en honor de la solemne entrada de la Reina María Luisa de Orleans en Madrid* (1679); *Esculturas del retablo mayor del monasterio de San Pelayo el Real de Oviedo* (1680) (desaparecidas).

9. Urrea Fernández, 1986: 484-487. Alonso de Rozas fue el encargado de codificar un modelo escultórico de San Fernando utilizando para ello la estampa del libro de la Información del Santo: volumen que no era otro que el *Memorial de la excelencia santidad y virtudes heroicas de don Fernando III* publicado por el jesuita Juan de Pineda en Sevilla en 1627. Según Urrea, la referida estampa sería la abierta por el grabador francés Claude Audran “el viejo” (1597-1675) en Roma en 1630 y dedicada por el padre Bernardo de Toro al rey Felipe IV. Rozas creó su prototipo fernandino en 1671, año en el que tanto él como su taller emprendieron la realización de, al menos, cuatro efigies del Santo Rey para las catedrales de Palencia, Zamora y Valladolid, y para el Tribunal de la Santa Inquisición instalado en esta última urbe.

10. “RÓXAS (Alonso de) escultor y vecino de Valladolid, donde disputó con otros profesores acreditados el año de 1661 el pleito del soldado contra el corregidor de aquella ciudad, logrando ejecutoria de la chancillería a favor de las tres nobles artes”. Ceán Bermúdez, 1800: 255.

11. García Chico, 1941: 331.

12. Archivo General Diocesano de Valladolid (en adelante AGDV), San Julián, 1603M, f. 179.

13. Baladrón Alonso, 2016: 138. Su vinculación con la iglesia de San Miguel fue muy estrecha dado que, además de bautizar allí a todos sus hijos, en 1679, desempeñó el cargo de mayordomo de fábrica. AGDV, San Miguel, 1653D, f. 178.

Una de las labores más habituales de los escultores fue la tasación de esculturas, herramientas del oficio u otros objetos de madera cuando se realizaban inventarios con motivo de contraer matrimonio o de efectuar la partición cuando algún individuo fallecía. A las tasaciones ya conocidas de los bienes escultóricos que poseyeron Santiago Baca (19 de abril de 1664) y don Juan Francisco de Santillana “contador que fue de su majestad” (5 de julio de 1665)¹⁴ damos a conocer la valuación que efectuó el 6 de agosto de 1678 de la *Inmaculada Concepción* que había poseído el mercader de ropería Nicolás Quiroga¹⁵. Aún podemos ofrecer una última noticia que desde el punto de vista de Rozas no tiene excesiva importancia, como es la tasación que realizó el 29 de enero de 1680 de “toda la herramienta del oficio de escultor” que dejó tras su fallecimiento el escultor José Mayo¹⁶, pero que puede darnos una pista acerca de con quién pudo formarse el notable escultor berciano Tomás Sierra (ca.1647/1648-1725) –sí que sabemos que fue su oficial–, cuya importancia es capital puesto que fundó en Medina de Rioseco uno de los obradores y sagas de escultores más fecundos del Barroco castellano. Efectivamente, en el referido día Mayo otorgó su testamento, ordenando que se tasasen todas las herramientas del oficio que dejara al fallecer y que se dieran a “Tomás de Sierra oficial que a la sazón era y que se le bajase la cuarta parte”. Bien es cierto que el citado extracto tan solo alude a que Sierra trabajó como oficial de José Mayo, sin embargo, el hecho de que le regalara parte de su instrumental nos habla de una relación bastante cercana, no meramente laboral¹⁷.

Rozas debió de fallecer en Asturias en la primavera o verano de 1681¹⁸ mientras finalizaba su último encargo conocido, las *esculturas del retablo mayor del convento de San Pelayo de Oviedo*, en el que trabajó mano a mano con su discípulo seguntino Antonio Borja, quien años después se revelaría como el gran protagonista de la escuela asturiana. Además de Borja y de su propio hijo José de Rozas también tuvo por discípulos a los desconocidos Juan Marcos¹⁹ y Baltasar Gómez, que no llegaría

14. Urrea Fernández, 1985: 506.

15. “En la ciudad de Valladolid [...] estando en las casas del dicho Nicolás de Quiroga difunto y del presente escribano en virtud de dicha comisión para hacer tasación de una imagen de la Concepción de bulto dorada y estofada tomé juramento de Alonso de Rozas maestro ensamblador y habiéndolo hecho hizo la tasación en forma y tasó una imagen de Nuestra Señora de la Concepción de bulto de vara y cuarta poco más o menos con su peana en toda forma en ochocientos reales”. AHPV, legajo 2.771, f. 5.

16. Baladrón Alonso, 2016: 139.

17. Baladrón Alonso, 2016: 139.

18. El 4 de marzo de 1680 firmó el contrato para fabricar las esculturas del retablo mayor de San Pelayo, comprometiéndose a tenerlas acabadas para la Pascua de Resurrección de 1681. El 27 de septiembre de 1681 su mujer, ya por entonces viuda, otorgaba carta de pago en favor del convento debido a que le habían abonado las últimas cantidades que se le adeudaban a su marido. Ramallo Asensio, 1991: 133-135.

19. Accedió al taller el 15 de junio de 1674. Urrea Fernández, 1985: 506.

a completar su formación²⁰. También debió ser discípulo suyo el burgalés Andrés de Pereda (ca.1655-1733)²¹, quien además de poseer en su estilo un claro influjo de Rozas mantuvo unas excelentes relaciones tanto con él como con su hijo José, figurando en sus acontecimientos vitales más relevantes, y viceversa.

Obras documentadas

San José con el Niño (1672). Convento de Mercedarios Descalzos, Valladolid

La primera obra documentada que damos a conocer es la desaparecida escultura pétrea de *San José con el Niño* (Figura 1) que se comprometió a efectuar en 1672 para la fachada del Convento de San José de Mercedarios Descalzos de Valladolid²². Efectivamente, el 17 de febrero de 1672 se concertó con el padre comendador Fray Alonso de la Concepción para labrar una estatua de *San José con su Niño* en brazos con destino a la hornacina situada sobre la puerta de acceso a la iglesia²³. La escultura, que se tallaría en piedra de Castrojimeno, mostraría al Patriarca portando una “vara de hierro con sus flores dada la vara de verde y las flores de blanco y diadema de plomo dorada y el Niño sus potencias de la misma forma y ha de tener de alto cinco pies y medio”. La obra, por la que percibiría 1.300 reales, debía de darla acabada para la Pascua de Resurrección (20 de abril).

Por desgracia el convento desapareció durante la francesada²⁴, si bien podemos conocer el aspecto del grupo escultórico gracias a los impagables aunque desproporcionados dibujos que Ventura Pérez (1704-1784)²⁵ ejecutó de la mayor parte

20. El contrato se firmó el 2 de febrero de 1680 y estipulaba que el aprendizaje duraría siete años, sin embargo, Rozas murió tan solo un año después. Quizás prosiguiera su adiestramiento con el hijo de aquél, José de Rozas. AHPV, legajo 2.786, f. 18 (1680).

21. Baladrón Alonso, 2012: 162.

22. El convento, construido en sucesivas fases entre los años 1619-1644 y 1720-1742, se localizaba “al fin de la calle de Zurradores (hoy calle Panaderos) pasada la puente de Esgueva (...) que todo ello confina con el camino real que va a Laguna y Boecillo”. Fernández del Hoyo, 1998: 565 y 570. Señalaba Canesi que la iglesia del convento estaba dedicada “al glorioso patriarca San José” y “es de las más aseadas que tiene la religión; sus capillas son correspondientes a la mayor, que se acabó de fabricar a 14 de abril de 1715, que había muchos años que estaba empezada y la concluyó Matías Machuca”. Canesi, 1996: 534.

23. AHPV, legajo 2.373, f. 76.

24. El convento, convertido en cuartel del ejército galo, fue derribado en 1812. Poco tiempo después el que fuera su comendador señalaba que “a fines de 1812 fue demolida la iglesia por la furia francesa y la avaricia española”. Fernández del Hoyo, 1998: 566-567.

25. Martín González, 1952-1953: 40.



Figura 1. Ventura Pérez, *Dibujo de la fachada del Convento de los Mercedarios Descalzos de Valladolid*, mediados del siglo XVIII, Biblioteca Nacional, Madrid, © Biblioteca Nacional de España.

de edificios religiosos y civiles existentes en Valladolid a mediados del siglo XVIII. La fachada, realizada en piedra y ladrillo, estaba formada por un gran rectángulo²⁶, rematado por un frontón triangular flanqueado por sendas espadañas. Pérez dibuja a San José de pie, vistiendo túnica y manto y portando su característica vara florida de hierro. El santo utiliza una porción del manto para acoger en él a su Hijo recostado, de forma que no llega a haber un contacto directo entre ambos. Parece que el Niño Jesús gira la cabeza para mirar amorosamente a su Padre, pero nada más podemos sacar de un dibujo tan sumario. Tampoco podemos imaginar cómo era aspecto por

26. Recuerda vivamente a las fachadas de otros templos vallisoletanos tanto por su estructura como por la mezcla de materiales, es el caso de las del Monasterio de Santa Brígida, del Oratorio de San Felipe Neri, de la iglesia penitencial de Nuestra Señora de la Piedad y de la iglesia del Convento del Carmen Calzado, estas dos últimas desaparecidas.

comparación puesto que no poseemos ninguna efigie del santo labrada por Alonso de Rozas²⁷.

Esculturas para los festejos celebrados en honor de la llegada del rey Felipe IV (1660). Río Pisuerga, Valladolid

Con motivo de la visita del rey Felipe IV a su ciudad natal en junio de 1660, de paso en el camino de vuelta desde la frontera francesa en la que había entregado a su hija, la infanta María Teresa, al rey francés Luis XIV, la ciudad organizó una serie de festejos para halagar a su ilustre hijo, el Rey Planeta²⁸. Señala la profesora Fernández del Hoyo que “los obligados festejos que hubieron de organizarse para agasajar al Rey marcan un momento de esplendor de fiesta barroca en el panorama no demasiado brillante de la época”²⁹. A pesar de la precaria situación económica en que se encontraba el Ayuntamiento, el ente público decidió hacer un esfuerzo para adecentar el aspecto de la ciudad al paso de la comitiva real, especialmente el de la Plaza Mayor y el del Consistorio, y para celebrar una serie de festejos con los que honrar a su ilustre paisano (“cañas, toros, fuegos artificiales, luminarias, comedia en el Palacio Real y una máscara con carro triunfante –que costearían los gremios–, es decir el repertorio habitual de la fiesta barroca”)³⁰. En ambas tareas participó un crecido número de artistas locales, sin embargo, tan solo vamos a referirnos a lo concerniente a Rozas puesto que lo demás ya fue dado a conocer por la profesora Fernández del Hoyo³¹. Buena parte de estos festejos, despeño de toros incluido, se celebraron en las aguas del río Pisuerga, a la vera del desaparecido Palacio de la Ribera. A Rozas se le encargó la ejecución de “las figuras para el castillo y galeras del río”³², tarea en la que colaboró con el pintor Alonso Mayo (1609-1681), que se ocupó de fabricar “las cabezas y manos de las figuras que se han de poner en las galeras y castillo”³³. De pintar el castillo que se levantó en el río se ocuparon los pintores Amaro López y José Iglesias (¿1632?-1687)³⁴. Asimismo, el pintor Baltasar de Aro fue el encargado de pintar “las

27. En 1663 realizó un desaparecido *San José* para el retablo mayor del Convento de Santa Clara de Medina de Rioseco. García Chico, 1941: 332-333.

28. Fernández del Hoyo, 1993: 379.

29. Fernández del Hoyo, 1993: 379.

30. Fernández del Hoyo, 1993: 380.

31. Fernández del Hoyo, 1993: 379-392.

32. “En 13 de junio de 1660 se libraron sobre Francisco de Palacio a Alonso de Rozas 300 reales por cuenta de hacer las figuras para el castillo y galeras del río”. Archivo Municipal de Valladolid (AMV), CH. 65-7, f. 39.

33. Fernández del Hoyo, 1993: 382.

34. Fernández del Hoyo, 1993: 382.

galeras del río”³⁵. Estas construcciones y esculturas efímeras estarían realizadas con un armazón de madera recubierto por materiales baratos, ligeros y moldeables como la pasta, el lino o el papelón.

Obras atribuidas

Esculturas del retablo mayor (ca.1678-1679). Iglesia Penitencial de la Santa Vera Cruz, Valladolid

La única atribución que le realizamos, las esculturas del retablo mayor de la iglesia penitencial de la Santa Vera Cruz, podría convertirse de confirmarse su autoría en uno de los conjuntos más significativos de su producción por varios factores: por el comitente, una de las cofradías penitenciales más pujantes de la ciudad, por la calidad de las piezas, y por la iconografía que se desarrolla en el relieve del ático dado que presenta un episodio atípico como es *el emperador Constantino con Santa Elena* (Figura 2). El estilo que denotan todas las esculturas, tanto en el relieve citado como en la *Virgen, San Juan* y los *dos ángeles*, es en todo coincidente con el de nuestro escultor, bien definitorios son los característicos plegados muy abultados y movidos.

El hallazgo del contrato para el dorado del retablo confirma esta autoría³⁶: el 14 de abril de 1679 el maestro dorador Diego de Abendaño, amigo de nuestro escultor se concertó con la Cofradía Penitencial de la Santa Vera Cruz para dorar el retablo mayor de su iglesia y policromar y estofar las imágenes que lo integran. Asimismo, también se comprometió a dorar y estofar una imagen de la *Inmaculada Concepción* con pedestal “de piedra de oro mate y lo demás de la piedra” que se situaría sobre la custodia³⁷. Los fiadores de este contrato, y por lo tanto de Abendaño, fueron el ensamblador Juan Guerrero, el platero Marcos Ibáñez y el propio Alonso de Rozas³⁸.

35. Fernández del Hoyo, 1993: 382.

36. Ya el profesor Brasas Egido apuntó que el autor del retablo pudo ser Antonio Billota debido a que en el contrato para construir el retablo mayor del Monasterio de Nuestra Señora de Prado existía una cláusula que obligaba a que éste se fabricara conforme al “que está puesto en la iglesia de la Cofradía de la Cruz de esta ciudad”. Brasas Egido (1978): p. 466. La confirmación vino de mano de Baladrón Alonso en su blog, que dio a conocer el contrato para el dorado del retablo, en el cual se revelan los ensambladores del retablo: Antonio Billota y Juan Guerrero. <http://artevalladolid.blogspot.com/2014/03/el-retablo-mayor-de-la-iglesia.html> (14-3-2023). El 1 de abril de 1745 se dispuso en la hornacina central, a los pies del Santo Cristo de la Cruz, a la Virgen de los Dolores de la Vera Cruz. Pérez (1983): p. 220. Para otros datos y descripciones del retablo: García Chico, 1962: pp. 15 y 26. Martín González/Urrea Fernández, 1985: pp. 211-212.

37. Actualmente se conserva en la sacristía y se saca a la iglesia en determinadas celebraciones.

38. El 7 de abril de 1679 la cofradía reunida en cabildo acordó “que se buscasen maestros que dorasen el retablo y custodia que está hecho de madera en la iglesia de dicha cofradía”. Unos días después,



Figura 2. Alonso de Rozas (atrib.), *Santa Elena y el Emperador Constantino portando la cruz*, hacia 1678-1679, Valladolid, Iglesia Penitencial de la Santa Vera Cruz, © Javier Baladrón Alonso.

Casualidades de la vida, o no, tanto Guerrero como Ibáñez también fueron compañeros de Rozas, como ya señalamos.

A lo largo de la escritura se desvela a los autores del retablo. Así, se indica que durante la obra del dorado podrían “asistir a verla ejecutar desde su principio a su fin

el 13 de abril, presentó condiciones “firmadas de mi nombre” el dorador Diego de Abendaño, que al día siguiente se ajustó con los diputados de la cofradía para “aparejar, dorar, pintar y estofar el dicho retablo [mayor] y figuras de la custodia y una imagen de la Concepción que se ha de poner en ella dentro de un año que ha de correr y contarse desde primero de junio que vendrá de este presente año de setenta y nueve y fenecer en fin de junio del de mil y seiscientos y ochenta un mes más o menos”. Abendaño, que percibiría por su trabajo 27.500 reales de vellón, se comprometió a tener el trabajo finalizado para el mes de julio de 1680, usando para ello el “oro lo más firme de color que haya y más subido”. Así, por ejemplo, las esculturas: “la historia y los ángeles, los pajes. Todas las encarnaciones de serafines, ángeles, el emperador Constantino y la reina Elena se han de imitar al natural cada cosa como se tocara. La cruz se ha de imitar a palosanto sobre oro y se ha de vetear y después de muy bien imitada al natural se ha de vetear lacando unas vetas de oro al tenor de las del color”. AHPV, legajo 2.486, ff. 21-28.

así del aparejo como al dorado, pintado y estofado Juan Guerrero y Antonio Billota maestros que hicieron de madera dicho retablo y Ventura Fernández escultor y lo que los susodichos y cualquiera de ellos dijeren y declararen que no va hecho ni ejecutado en toda perfección se ha de volver a hacer”. Por todo ello parece claro que el ensamblaje del retablo corrió a cargo de Antonio Billota y Juan Guerrero, maestros que trabajaron conjuntamente en diversas ocasiones. Por su parte, la parte escultórica del retablo se deberá a Alonso de Rozas y a Ventura Fernández (ca.1640-1699)³⁹, aunque es complicado establecer la autoría de cada una de las imágenes puesto que parece percibirse alguna otra mano.

Es difícil deslindar la obra efectuada por cada uno de los maestros, más aún teniendo en cuenta que parece intuirse una tercera mano. A Rozas pertenecerán los dos ángeles portaestandartes que rematan el retablo y, quizás, también la *Virgen* y el *San Juan* dispuestos en las hornacinas laterales. Estas últimas presentan un cierto parecido con las mismas efigies que conforman el Calvario del ático del retablo mayor de la iglesia de Santa María de Tordesillas y que fueron realizadas por Rozas casi dos décadas antes, periodo lo suficientemente amplio que explica la lógica evolución estilística del escultor. Más complicado resulta establecer una filiación al grupo de *Santa Elena y Constantino* del ático, dado que presenta algunas similitudes con el estilo de Rozas, pero también notables divergencias en tipos humanos y plegados. Es por ello por lo que decíamos al principio que intuíamos una tercera mano. De momento somos incapaces de establecer una filiación concreta a este conjunto. Finalmente, la *Inmaculada* que presidió el tabernáculo corresponderá a Fernández tal y como lo denota la presencia de sus característicos estilemas⁴⁰. Además de ser la efigie de menor calidad del conjunto, su estilo está relacionado con el de la *Asunción* que realizó en 1685 para el retablo mayor de la parroquial de Masa (Burgos)⁴¹. Ambas coinciden en la presencia de grandes ojos saltones y de una cabellera de escaso resalte, amén de unos drapeados excesivamente rígidos y esquemáticos.

JOSÉ DE ROZAS

José de Rozas (Valladolid, 1662-1725)⁴², hijo y discípulo de Alonso de Rozas, posee un estilo más dulce que en un primer momento continúa las directrices pater-

39. Fue discípulo de Francisco Díez de Tudanca, en cuyo taller ya figuraba en 1674 en calidad de aprendiz. García Chico, 1941: 306-307. El único estudio existente sobre el escultor es: Payo Hernanz, 1997: 98-107.

40. Baladrón Alonso, 2022: 34.

41. Payo Hernanz, 1997: 102-103.

42. La bibliografía sobre José de Rozas es bastante extensa, pasamos a reseñar la más relevante: Alarcos Llorach, 1940-1941: 203. García Chico, 1941: 337-339. Arribas Arranz, 1946: 44, 46-47.

nas. A partir de ahí multiplica el número de pliegues y los vuelve más quebradizos, si bien hacia el final de su carrera tenderá hacia las formas más calmadas. Concibe unos personajes pausados, con actitudes reposadas y en los que tan solo los pliegues aportan cierto dinamismo. Suelen presentar rostros ovalados con ojos almendrados, y narices grandes con las aletas fuertemente marcadas.

Trabajó tanto la madera y la tela encolada como la piedra, practicando casi todos los campos escultóricos puesto que realizó imágenes de culto, de retablo e incluso pasos procesionales, tanto de santos como de episodios de la Pasión⁴³. Es importante su labor en este último ámbito puesto que talló alguno de los últimos pasos procesionales del Barroco tanto de Valladolid (*Cristo de la Humildad y dos ángeles* para el paso del Santo Sepulcro) como de Palencia (*Longinos y Camino del Calvario*), siendo estos últimos copias de originales vallisoletanos —el *Longinos* palentino posee un notable valor documental dado que ayuda a conocer cómo era el modelo vallisoletano, desaparecido casi en su totalidad—. En determinados documentos se refieren

Martín González, 1959: 302-304; 1971: 156-158, 218; 1983: 78-79. García Cuesta, 1970: 86-90, 118-124. Rodicio, 1979: 49-53. Brasas Egido, 1984: 470. Urrea Fernández, 1998: 18-19. Baladrón, 2012: 160-162; 2016: 158-163.

43. Su catálogo documentado lo componen las siguientes piezas: *San Francisco y Santo Domingo* para el retablo mayor de la iglesia del Hospital del Rosarillo (1689) (realizados junto con Antonio Vázquez); *Esculturas y relieves del retablo mayor del Oratorio de San Felipe Neri de Valladolid* (1689-1690) (realizados junto con Andrés de Pereda); *Asunción* para la iglesia de Santa María de Pozaldez (Valladolid) (1690); *Santo Cristo de la Humildad* para la Cofradía de la Piedad de Valladolid (1691); *Una concha para el retablo del Santo Sepulcro de la Cofradía de las Angustias de Valladolid* (1691) (desaparecida); *Paso procesional del "Longinos"* para la Cofradía de Jesús Nazareno de Palencia (1692) (realizado junto con Antonio Vázquez); *Paso procesional de "Camino del Calvario"* para la Cofradía de Jesús Nazareno de Palencia (1693) (realizado junto con Antonio Vázquez); *Virgen del Carmen* de la Cofradía de la Virgen del Carmen de San Isidoro de Zamora (1694); *Dos ángeles para el paso del Santo Sepulcro de la Cofradía de las Angustias de Valladolid* (1696); *Esculturas del retablo mayor de Dehesa de Cuéllar* (Segovia, 1701-1707); *Esculturas y relieves del retablo mayor de la Cofradía de N.P. Jesús Nazareno de Valladolid* (1702) (realizados junto con José Pascual) (desaparecidos en parte); *Dos ángeles para el retablo de San Cayetano de la antigua iglesia de San Miguel de Valladolid* (desaparecidos); *San Juan Bautista, San Fernando, Crucificado y Virgen de las Angustias* para la iglesia de San Bartolomé de Astorga (León) (1705); *San Jerónimo* para la sillería del monasterio de Nuestra Señora de Prado de Valladolid (1706); *Santa Águeda* para la iglesia de San Boal de Pozaldez (Valladolid) (antes de 1707); *San Juan* para Manuel Hernández (hacia 1707) (paradero desconocido); *Cuatro ángeles para el órgano del monasterio de San Benito de Valladolid* (hacia 1707) (desaparecidos); *Crucificado* para Pollos (Valladolid) (hacia 1707) (¿desaparecido?); *Esculturas de la fachada del monasterio de San Pedro de Eslonza* (León) (1712); *Santa Eulalia* para Matilla de los Caños (Valladolid) (1714); *Inmaculada Concepción* para el convento de Agustinos Recoletos de Valladolid (1719) (desaparecida); *Tres esculturas para Bilbao* (antes de 1725) (paradero desconocido); *Santiago Apóstol* para Guaza de Campos (Palencia) (antes de 1725); *San Miguel y dos angelotes* para Villabáñez (hacia 1725); *Virgen del Carmen* para Monforte de Lemos (Lugo) (murió sin acabarla).

a nuestro escultor como “maestro entallador” o “maestro ensamblador”⁴⁴. Su obra es abundantísima y de desigual calidad, lo que parece apuntar a que poseyó un amplio taller, si bien hasta el momento no hemos logrado documentarle ningún aprendiz ni oficial más allá de su hijastro, José Pascual (1677-1714). El prestigio adquirido con el tiempo le llevó a ser solicitado en numerosas ocasiones como tasador, y a que su arte se expandiera por buena parte del noroeste peninsular: León, Palencia, Segovia, Zamora, Monforte de Lemos o Bilbao.

José de Rozas nació a mediados del mes de abril de 1662, imponiéndosele el nombre de José Antonio en el bautizo, celebrado en la primitiva iglesia de San Miguel el día 25 de dicho mes⁴⁵. Tras formarse con su padre se estableció como maestro independiente, morando toda su vida en el barrio de San Miguel, colación en la que tomará en arrendamiento el 17 de abril de 1692, y por un periodo de cuatro años, una casa propiedad de “don Manuel de Arce y Astete caballero del orden del Santiago del Consejo de su Majestad y su presidente en la Real Chancillería de Granada” sita en la calle de San Miguel⁴⁶. Tomaría en alquiler esta casa con la idea de mudarse a ella con su futura esposa, Dorotea Francisca de Herguedas, con la que contrajo matrimonio semanas después, el 11 de mayo, en la iglesia de Santiago⁴⁷. Aunque la pareja no tuvo descendencia su esposa ya tenía un hijo de un matrimonio anterior. Se trataba del joven José Pascual, que con el paso de los años se convirtió en un buen escultor, quizás el último formado en la tradición fernandesa y ajeno al influjo de las corrientes francesa e italiana introducidas en la ciudad por Pedro de Sierra (1702-1761) y Pedro de Ávila, respectivamente. No cabe duda de que el joven se formó con José de Rozas, como así lo pregonan los valores plásticos presentes en su escaso catálogo documentado. Lo que ya no sabemos es si entró como aprendiz con motivo del matrimonio de Rozas con su madre o bien fue al revés, que conoció a su madre después de que ésta lo ingresara en su taller.

Además de esa posible relación de maestro-discípulo compartieron la ejecución de las *esculturas del retablo mayor de la iglesia penitencial de Nuestro Padre Jesús Nazareno* (1703)⁴⁸. Asimismo, Rozas se vio involucrado en el proceso desarrollado con motivo del dorado del referido retablo. Así, el 30 de mayo de 1712 la Cofradía Penitencial de Nuestro Padre Jesús Nazareno, viendo que “de algunos años a esta parte con un reta-

44. Así aparece referido en el testamento del maestro de cantería Juan Durante, otorgado el 23 de abril de 1720. AHPV, legajo 3.151/1, ff. 26-28 (1720).

45. Baladrón Alonso, 2016: 159.

46. Baladrón Alonso, 2016: 160.

47. Baladrón Alonso, 2016: 160.

48. José Pascual se encargó de *San Pedro* y *San Pablo*, únicas efigies que se conservan, corriendo el resto de la imagería, a excepción de la efigie de Jesús Nazareno que presidía el retablo, quedaron a cargo de Rozas. Es probable que fuera el propio Rozas, a quien se le venían atribuyendo ambas efigies, quien sugiriera a la cofradía el nombre de su hijastro para acometerlas. Baladrón Alonso, 2017: 214-216.

blo puesto en el altar mayor de dicha iglesia pieza muy exquisita y para su lucimiento y adorno hemos tratado y conferido se dore”, dio poder a Rozas, José de Navia, Blas Martínez de Obregón (ca.1650-1716), Pedro de Ribas (1666-1738), Juan Correas (1660-1732) e Ignacio de Prado (1668-1749) “todos diputados de ella”, para que se ajustaran con los doradores Manuel Martínez de Estrada (1659-1716), Santiago Montes (1674-1742) y Antonio Barreda Lombera (1658-1727) “o con otros cualesquier de dicha ciudad” para el efecto de dorar el retablo mayor de la iglesia penitencial, “no subiendo de veinte y dos mil reales de vellón y se ha de hacer y ejecutar conforme las condiciones hechas y entregadas por el dicho Manuel de Estrada”⁴⁹.

En 1724 resultó lastimado en una “pelea ocurrida en el atrio de San Miguel de Valladolid, y de la que han resultado varios heridos”⁵⁰. Ignoramos si las heridas sufridas en dicho lance fueron las que le llevaron a fallecer el 9 de enero de 1725. Sea como fuere, su cuerpo fue sepultado, según su expreso deseo, en la primitiva iglesia de San Miguel⁵¹.

Al igual que ocurría con su padre, también hemos logrado documentarle una serie de tasaciones –en una de las cuales curiosamente le califican como “maestro entallador”–, todas ellas realizadas con motivo de la muerte de sus poseedores. Así, la primera fue a las esculturas y bienes de madera que dejó don Francisco Maldonado Labanza (2 de enero de 1691), siguiéndole las valuaciones de las esculturas que dejó el dadivoso entallador Antonio López⁵² (17 de febrero de 1695), el doctor don Lorenzo González (19 de noviembre de 1697), y Ana María de la Paz, viuda de Isidro Polo⁵³.

Obras documentadas

San José y San Joaquín (1711). Iglesia de Santa María de la Cuesta, Cuéllar (Segovia)

Las únicas imágenes que hemos logrado documentar a Rozas son las de *San José* y *San Joaquín* del retablo mayor de la iglesia de Santa María de la Cuesta de Cuéllar (Segovia). Efectivamente, en los libros parroquiales figuran una serie de partidas

49. Baladrón Alonso, 2016: 71.

50. No hemos podido consultar este legajo debido a su deficiente estado de conservación. Archivo de la Real Chancillería de Valladolid (ARCHV), Salas de lo Criminal, Caja 2125, 10.

51. Baladrón Alonso, 2016: 161. Su viuda murió poco después, el 14 de febrero de 1727, siendo enterrada en la iglesia de Santiago. Baladrón Alonso, 2016: 161.

52. Fue patrono de la capilla de San José de maestros carpinteros de la iglesia penitencial de Nuestra Señora de las Angustias y quien sufragó tanto las pinturas como el retablo y las esculturas que lo adornan.

53. Baladrón Alonso, 2016: 159.



Figura 3. José de Rozas, *San José*, 1711, Cuéllar (Segovia), Iglesia de Santa María de la Cuesta, © Javier Baladrón Alonso.

yor y cuya superficie está articulada por columnas salomónicas y tapizada por una menuda decoración vegetal que lo inunda todo. Presenta un estrecho banco, un cuerpo con tres calles, la central presidida por una bellísima *Inmaculada Concepción*⁵⁶

abonadas a nuestro escultor en los meses de enero y febrero de 1711. No sabemos la cantidad exacta que se le abonó puesto que se pagan conjuntamente “el cuadro y santos de bulto”⁵⁴, ascendiendo el montante total a 800 reales. Así, el 12 de enero se pagan 300 reales al anónimo pintor y a Rozas, el 9 de febrero otros 300 reales a ambos artífices, y el 23 de febrero se satisfacen los últimos 200 reales a Rozas.

El retablo fue realizado conjuntamente por Blas Martínez de Obregón y Juan Correas en 1711, según ya dio a conocer Miguel María Arribas⁵⁵, investigador que ya descubrió que las esculturas se habían traído de Valladolid pero que pensaba que las habría fabricado Antonio de Gautúa (1682-1744), Pedro de Ávila o Pedro Bahamonde (1707-1748). Se trata de un retablo churrigueresco que se adapta a la forma cóncava del ábside románico que acoge la capilla ma-

54. “Memoria de lo que yo Manuel de Cozuelos voy dando en mi mayordomía de este año de mil setecientos y once es lo siguiente: Ajustose el cuadro y santos de bulto en ochocientos reales. Primeramente, trescientos reales para escultor y pintor que se envió a Valladolid hoy doce de enero. En 9 de febrero tuvo el coste 300 reales para pintor y Rozas. En 23 de febrero llevó el correo doscientos reales a José de Rozas por los santos con lo cual se le acabó de pagar”. Archivo de la Casa Parroquial de Cuéllar, Santa María de la Cuesta, Libro de cuentas 1671-1744.

55. Arribas, 1973: 556-560. Sobre el retablo: Velasco Bayón, 1974: 422-423.

56. La *Inmaculada Concepción* quizás se deba al escultor Isidro Carnicero (1736-1804) debido al estrecho parecido que guarda con la *Inmaculada Concepción* que hizo durante su pensión en Roma y

de finales del siglo XVIII y las laterales por las efigies de *San José* (Figura 3) y *San Joaquín* (Figura 4), y un ático semicircular en cuya parte central aparece encajada una pintura de formato trapezoidal de la *Asunción de la Virgen*⁵⁷.

Las dos esculturas que le documentamos son un tanto ajenas al estilo usual de Rozas, especialmente en los rostros, en los que percibimos algunos estilemas diferentes, incluso un tanto contaminados por la plástica de Pedro de Ávila —especialmente patente en el de San José—. Las vestimentas del Patriarca están tratadas muy sumariamente y con unos pliegues un tanto rígidos que en vez de aportar dinamismo hacen el efecto contrario. Ambos santos figuran de pie, asiendo en una de sus manos una vara mientras que con la otra realizan un gesto declamatorio. Visten ricas túnicas



Figura 4. José de Rozas, *San Joaquín*, 1711, Cuéllar (Segovia), Iglesia de Santa María de la Cuesta, © Javier Baladrón Alonso.

que estaba inspirado en un modelo ideado por el escultor marsellés Pierre Puget (1620-1694). Indica Virginia Albarrán que “su elegancia, exquisitez y belleza se hicieron célebres entre los académicos desde la llegada del yeso a Madrid, siendo ampliamente difundida en nuestro país, como demuestran los ejemplos trabajados por distintos autores en la iglesia de Nuestra Señora de Belén y San Roque y Jaén, en la de Santa María de la Cuesta de Cuéllar (Segovia) o en las parroquias de Ujo en Mieres (Asturias) y Cereceda (Madrid), por citar algunas”. Ayudaría a consolidar esta asignación el hecho de que conozcamos que Carnicero ya había trabajado para la localidad realizando la imagen titular de otra de las parroquias, la de San Esteban: “*un San Esteban para Cuéllar, cerca de Valladolid*”. Albarrán Martín, 2005, pp. 155-157. 2012: 545-550.

57. Se trata de una interesante obra atribuible al pintor Manuel Peti Bander (1662-1736) y que presenta gran similitud con otra conservada en el retablo mayor de la parroquia de Fuente Olmedo (Valladolid).

hasta los pies y un manto rojo que les cuelga del hombro y les cruza el torso en diagonal. Las mayores diferencias las apreciamos en las cabezas: San José mira al fiel y exhibe unos rasgos un tanto estereotipados y tallados con gran dureza, mientras que la cabeza de San Joaquín está labrada con minuciosidad, perceptible en el trabajo de la barba y en el rostro, en la que ha captado con verosimilitud la blandura propia de su avanzada edad.

Obras atribuidas

San Cayetano (ca.1700). Iglesia de San Miguel, Valladolid

Cabe atribuir con bastante certeza a José de Rozas la efigie de “santo jesuita (posiblemente San Francisco Javier, pues tiene collar y Corazón de Jesús en el pecho), segundo cuarto del siglo XVII, mutilada”⁵⁸, que en realidad se trata de *San Cayetano* (116 cm) (Figura 5). Conservado en el coro, la efigie del santo italiano procede de la primitiva iglesia de San Miguel, en la cual se encontraba ubicada en la capilla de San Gregorio⁵⁹.

Por el primer testamento de Rozas, fechado el 17 de agosto de 1707, sabemos que se había ajustado con don Antonio Sangariz, párroco de San Miguel, para “hacer un poco de escultura en el altar de San Cayetano por escritura ante el presente escribano y no he recibido cosa alguna”⁶⁰. Esa expresión tan genérica de “hacer un poco de escultura” se referirá al compromiso que había adquirido el 4 de septiembre de 1704 de ejecutar “dos hechuras de ángeles con madera blanca en que han de ser y servir para el adorno y altar de San Cayetano que está en la iglesia parroquial del señor San Miguel”⁶¹. Estos angelitos, que habrán desaparecido al igual que su altar, tendrían una altura –plinto incluido– de vara y cuarta (83 cm). Por ambas piezas, que debería tener acabadas para el día de Navidad, percibiría 450 reales de vellón. De la referida cantidad se le habían de bajar 250 reales “que confieso que se me han dado para comprar madera para hacer dichos dos ángeles para el dicho señor don Antonio Sangariz”. En el caso de que Rozas no tuviera ejecutadas las esculturas para el referido día se obligaba a pagar “doce libras de cera blanca para (...) alumbrar el santo Cayetano”. El hecho de que Rozas fuera el encargado de “embellecer” el retablo del santo

58. Martín González/Urrea Fernández, 1985: 122.

59. Esta capilla era propiedad del doctor Pedro Colina y estaba cubierta “con bóveda de crucería, que, a fines del siglo XVII, siendo propia de don Jacinto de la Parra y doña Margarita de San Martín vecinos de Aranda de Duero pasó a denominarse de San Cayetano. Mingo Macías/Urrea Fernández, 2007: 120.

60. García Chico, 1941: 337-339.

61. AHPV, legajo 2.762, f. 79.

con dos figuras angelicales unido a que la escultura de San Cayetano presenta sus inconfundibles rasgos estilísticos –entre ellos su característico remarcamiento de las aletas nasales, entre otros grafismos propios del escultor– nos permite efectuar una atribución bastante probable.

San Cayetano de Thiene (1480-1547) fue el fundador junto con Juan Pedro Carafa (futuro papa Pablo IV) de la Orden de Clérigos Regulares, o de Teatinos, en 1524. Viste el hábito de su orden compuesto por una sotana negra ceñida por un cintillo del mismo color. Los pliegues, muy movidos en la parte baja y de perfiles suavemente redondeados, son los propios de la época. Tan solo escapa a la uniformidad policroma unas



Figura 5. José de Rozas (atrib.), *San Cayetano*, hacia 1700, Valladolid, Iglesia de San Miguel, © Javier Baladrón Alonso.

fastuosas orlas doradas y estofadas en los puños, cuello y parte baja de la sotana. Del cuello le cuelga su atributo más característico, un collar semejante al Toisón de Oro compuesto de eslabones geométricos y del que pende un corazón dorado que alude a su labor de auxilio a los pobres y a los enfermos incurables.

El santo ha sido retratado en el momento en que milagrosamente se le apareció la Virgen en la noche de Navidad de 1517 y le entregó a su Hijo. Cayetano, que abre los brazos dispuesto a recibirle, presenta un gesto sorprendido, peina barba corta rematada en dos mechones simétricos afrontados, y cabello de escaso resalte, cayendo tres mechones mojados sobre la frente. Por desgracia la escultura se haya muy maltratada, ennegrecida, con numerosas pérdidas de policromía y de volumen e incluso de la mano derecha y de varios dedos de la izquierda.

San Miguel (ca.1715-1718). Convento de las Descalzas Reales, Valladolid



Figura 6. José de Rozas (atrib.), *San Miguel Arcángel*, hacia 1715-1718, Valladolid, Convento de las Descalzas Reales, © Javier Baladrón Alonso.

También puede asignarse a nuestro escultor un estimable *San Miguel* (Figura 6) situado en una de las repisas de los extremos del retablo-relicario que preside el coro alto del convento y que hace pareja con una efigie de *San Gabriel*—de cronología notoriamente posterior, quizás del tercio central del siglo XVIII⁶²-. La escultura es casi exacta a otra del *Arcángel San Miguel* conservado en la parroquia de Villabáñez (Valladolid), que se encuentra documentada gracias al testamento otorgado por Rozas el 6 de enero de 1725. En él señala que ya estaba esculpida y que se encontraba “en casa de Calderón el estofador”⁶³. A pesar de que la imagen que le atribuimos denota una mayor calidad, aunque resulta ser menos dinámica que el ejemplar de Villabáñez, ambas efigies son casi idénticas, como podemos observar en la concepción general del cuerpo, el rostro, la cabellera, las vestimentas e incluso en el exótico tocado con plumas multicolores que le

cubre la cabeza. Las mayores divergencias entre ambos arcángeles residen en que el ejemplar que le asignamos viste unos elegantes borceguíes y en la figura del demonio es sustancialmente diferente a pesar de que en ambos casos aparece derrotado a los pies del santo. A pesar de que el ejemplar de Villabáñez porta en sus manos una espada y una cadena, y en que el de las Descalzas haga lo propio con una lanza en la

62. En fotografías antiguas puede observarse que ambos Arcángeles estuvieron flanqueando antiguamente el tabernáculo del retablo mayor del convento.

63. Brasas Egido, 1984: 470.

mano derecha, lo más probable es que este último siguiera las directrices de aquel y que en la mano izquierda asiera una cadena con la que tendría agarrado al demonio del cuello. La escultura que nos ocupa se fabricó hacia 1715-1718 puesto que aparece reseñado en las cuentas de este trienio que se abonaron 600 reales por su hechura y policromía⁶⁴.

Cabezas del Arcángel San Miguel y de un ángel (ca.1700). Santuario Nacional de la Gran Promesa, Valladolid

Relacionado con las efigies de San Miguel que acabamos de comentar se encuentra una *Cabeza del Arcángel San Miguel* (Figura 7) clavada en un trozo cilíndrico de madera. Su estado de conservación es deplorable puesto que posee numerosas pérdidas y rozaduras, así como faltas de policromía. Creemos que esta cabeza perteneció en origen a una efigie de San Miguel labrada por Rozas, como así parece indicarlo el hecho de que sea una réplica exacta de las citadas. Las similitudes son totales tanto en la forma de concebir el rostro, el pelo y el tocado con plumas. Por su parte, la *Cabeza de un ángel* también denota el estilo de Rozas y se encuentra clavada en otro trozo cilíndrico de madera. Parece pertenecer a un ángel dado el estrecho parentesco que guarda con las cabezas de los dos Ángeles que esculpó en 1696 para el para el paso del *Santo Sepulcro* de la Ilustre Cofradía Penitencial de Nuestra Señora de las Angustias de Valladolid.



Figura 7. José de Rozas (atrib.), *Cabeza de San Miguel*, hacia 1700, Valladolid, Santuario Nacional de la Gran Promesa, © Javier Baladrón Alonso.

Desconocemos la procedencia exacta de ambas testas puesto que en el Santuario Nacional de la Gran Promesa recalaron bienes artísticos de diversas instituciones: del

64. Martín González/De la Plaza Santiago, 2001: 108.

Colegio de San Ambrosio, de la primitiva iglesia de San Esteban, de la Cofradía de la Piedad, de la iglesia de San Antonio Abad y de la ermita de Nuestra Señora del Val. Y es que el actual Santuario fue en origen el templo del colegio jesuita de San Ambrosio para pasar, tras la expulsión de la Compañía de la Monarquía Hispánica en 1767, a acoger la parroquia de San Esteban el Real. El 27 de octubre de 1869, a eso de las tres y media de la tarde, la iglesia sufrió un pavoroso incendio que acabó con la práctica totalidad de los bienes que poseía en su interior. Tras el siniestro, Gumer-sindo Océn, su dinámico cura párroco, con la intención de volver a alhajar el templo solicitó donaciones y cesiones a diversos particulares e instituciones. Se necesitaban tanto de obras de arte (escultura, pintura, retablos, etc) como elementos litúrgicos. Para ello se recurrió principalmente al Museo Provincial de Bellas Artes, actual Museo Nacional de Escultura. Entre las esculturas que cedió encontramos un *San Miguel Arcángel*, que quizá sea a quien pertenezca la primera de las cabezas de las que hemos hablado. En el informe emitido por el museo en 1870 acerca de las obras solicitadas por el párroco se señala que “Las esculturas de San Miguel y San Francisco Javier no tienen ningún mérito artístico alguno ni corresponden a ninguna escuela conocida, por lo que pueden ser trasladadas a la Iglesia donde pueden figurar dignamente”⁶⁵. En cuanto a la cabeza del ángel no podemos sugerir una hipótesis acerca de su origen, lo que queda claro es que no procede del museo puesto que los cuatro ángeles de la citada institución que recalaron en el templo aún se conservan en ella.

San José (ca.1715). Iglesia de San Pedro, Tordesillas (Valladolid)

La comparación formal también nos permite atribuirle el *San José con el Niño* (Figura 8) que preside un pequeño retablo de la iglesia de San Pedro de Tordesillas (Valladolid). A pesar de la variación en la postura y en los ropajes el rostro del santo viene a ser una copia puntual del *San José con el Niño* (1705) que labró para la iglesia de San Bartolomé de Astorga (León). Sin duda, Rozas se ha dejado nuevamente influir por Pedro de Ávila y, además, por partida doble dado que ha asumido la iconografía del santo que ideó aquél, perceptible tanto en el tipo de ropaje como en el detalle de sujetar con ambas manos un paño sobre el que aparece recostado el Niño, y también el tipo de pliegue a cuchillo que introdujo en la escuela castellana hacia 1710. Presenta una rica policromía dorada de época rococó tal y como lo indica la utilización de la técnica del puntillado.

65. Burrieza Domínguez, 2014.



Figura 8. José de Rozas (atrib.), San José con el Niño, hacia 1715, Tordesillas (Valladolid), Iglesia de San Pedro, © Javier Baladrón Alonso.

Bibliografía

- Alarcos Llorach, Emilio (1940-1941): “Obras y artistas que se citan en los libros de la Cofradía de Nuestra Señora de la Piedad, de Valladolid”. En: *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología* (en adelante *BSAA*), 7, pp. 197-204.
- Albarrán Martín, Virginia (2005): “Escultores académicos del siglo XVIII en el Diccionario de Ceán Bermúdez: nuevas adiciones (I)”. En: *Archivo Español de Arte*, 310, pp. 145-162.
- Albarrán Martín, Virginia (2012): *El escultor Alejandro Carnicero entre Valladolid y la corte (1693-1756)*. Valladolid: Diputación de Valladolid.
- Arribas Arranz, Filemón (1946): *La Cofradía Penitencial de N. P. Jesús Nazareno de Valladolid*. Valladolid: Imprenta y Librería Casa Martín.
- Arribas, Miguel María (1973): “Retablo de Juan Correas y Blas Martínez de Obregón en Cuéllar”. En: *Estudios Segovianos*, 74-75, 1973, pp. 556-560.
- Baladrón Alonso, Javier (2012): “Nuevas obras de Francisco Díez de Tudanca y otros

- datos de escultores barrocos vallisoletanos”. En: *BSAA Arte*, 78, pp. 153-170.
- Baladrón Alonso, Javier (2016): *Los Ávila: una familia de escultores barrocos vallisoletanos* [Tesis doctoral]. Valladolid: Universidad de Valladolid.
- Baladrón Alonso, Javier (2017): “Noticias biográficas, obras documentadas y atribuciones de escultores vallisoletanos del siglo XVIII: de José Pascual a Claudio Cortijo”. En: *BSAA Arte*, 83, pp. 211-234.
- Baladrón Alonso, Javier (2022): “Inmaculada Concepción”. En: Mateo Urdiales, Blanca (coord.): *Tempus, un año de cofradía*. Valladolid: Ayuntamiento de Valladolid.
- Brasas Egido, José Carlos (1978): “Notas sobre la iglesia del monasterio de Nuestra Señora de Prado de Valladolid”. En: *BSAA*, 44, pp. 462-467.
- Brasas Egido, José Carlos (1984): “Noticias documentales de artistas vallisoletanos de los siglos XVII y XVIII”. En: *BSAA*, 50, pp. 464-476.
- Burrieza Domínguez, Francisco Javier (2014): “Préstamo de obras artísticas y objetos litúrgicos en el siglo XIX: el caso de la parroquia de San Esteban, en Valladolid”. En: *Actas del VIII Congreso Internacional Virtual Turismo y Desarrollo*. Málaga: Universidad de Málaga.
- Canesi, Manuel (1996): *Historia de Valladolid (1750)*. Valladolid: Grupo Pinciano.
- Ceán Bermúdez, Juan Agustín (1800): *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*. Madrid: Imprenta de la viuda de Ibarra e Hijos, vol. IV.
- Fernández del Hoyo, María Antonia (1983a): “El Cristo del Perdón, obra de Bernardo del Rincón”. En: *BSAA*, 49, pp. 476-480.
- Fernández del Hoyo, María Antonia (1983b): “Oficiales del taller de Gregorio Fernández y ensambladores que trabajaron con él”. En: *BSAA*, 49, pp. 347-374.
- Fernández del Hoyo, María Antonia (1984): “El escultor vallisoletano Francisco Díez de Tudanca (1616 - ?)”. En: *BSAA*, 50, pp. 371-388.
- Fernández del Hoyo, María Antonia (1993): “Fiestas en Valladolid a la venida de Felipe IV en 1660”. En: *BSAA*, 59, pp. 379-392.
- Fernández del Hoyo, María Antonia (1998): *Patrimonio perdido: Conventos desaparecidos de Valladolid*. Valladolid: Ayuntamiento de Valladolid.
- García Chico, Esteban (1941): *Documentos para el estudio del arte en Castilla. 2, Escultores*. Valladolid: Universidad de Valladolid.
- García Chico, Esteban (1962): *La Cofradía Penitencial de la Santa Vera Cruz*. Valladolid: Gráficas Andrés Martín.
- García Cuesta, Timoteo (1970): “La Cofradía de Jesús Nazareno en Palencia”. En: *BSAA*, 36, pp. 69-146.
- García García, Lorena (2013): *Evolución del patrimonio artístico de carácter religioso en Carrión de los Condes, Palencia, desde la Edad Media hasta nuestros días* [Tesis

- doctoral]. Valladolid: Universidad de Valladolid.
- Martín González Juan José/De la Plaza Santiago, Francisco Javier (2001): *Catálogo Monumental de la provincia de Valladolid. Tomo XV. Monumentos religiosos de la ciudad de Valladolid (2ª parte)*. Valladolid: Institución Cultural Simancas.
- Martín González Juan José/Urrea Fernández, Jesús (1985): *Catálogo Monumental de la provincia de Valladolid. Tomo XIV. Monumentos religiosos de la ciudad de Valladolid (1ª parte)*. Valladolid: Institución Cultural Simancas.
- Martín González, Juan José (1952-1953): “Dibujos de monumentos antiguos valli-soletanos”. En: *BSAA*, 19, pp. 23-47.
- Martín González, Juan José (1959): *Escultura barroca castellana*. Madrid: Fundación Lázaro Galdiano.
- Martín González, Juan José (1971): *Escultura barroca castellana. Segunda parte*. Madrid: Fundación Lázaro Galdiano.
- Martín González, Juan José (1983): *Escultura barroca en España, 1600-1770*. Madrid: Cátedra.
- Matesanz, José (2001): *Actividad artística en la Catedral de Burgos de 1600 a 1765*. Burgos: Caja de Burgos.
- Mingo Macías, Luis Alberto/Urrea Fernández, Jesús (2007): “La antigua iglesia parroquial de San Miguel en su plaza de Valladolid”. En: *Boletín de la Real Academia de la Purísima Concepción* (en adelante *BRAC*), 42, 115-122.
- Parrado del Olmo, Jesús María (1982): “Nuevos datos sobre el retablo mayor de Santa María de Tordesillas”. En: *BSAA*, 84, pp. 435-437.
- Payo Hernanz, René Jesús (1997): *El retablo en Burgos y su comarca durante los siglos XVII y XVIII. Tomo II*. Burgos: Diputación Provincial de Burgos.
- Pérez de Castro, Ramón (2001): “La huella de Gregorio Fernández y la escultura del siglo XVII en Medina de Rioseco”. En: Pérez de Castro, Ramón/García Marbán, Miguel (coord.): *Cultura y arte en Tierra de Campos. I Jornadas Medina de Rioseco en su historia*. Valladolid: Diputación de Valladolid, Valladolid, pp. 161-182.
- Pérez, Ventura (1983): *Diario de Valladolid (1885)*. Valladolid: Grupo Pinciano.
- Ramallo Asensio, Germán (1985): *Escultura barroca en Asturias*. Oviedo: Instituto de Estudios Asturianos.
- Ramallo Asensio, Germán (1991): *Documentos para el estudio de la escultura barroca en Asturias*. Oviedo: Instituto de Estudios Asturianos.
- Rodicio, Cristina (1979): “Fray Pedro Martínez y la fachada del Monasterio de San Pedro de Eslonza”. En: *Tierras de León*, 34-35, pp. 49-53.
- Urrea Fernández, Jesús (1984): “Escultores coetáneos y discípulos de Gregorio Fernández en Valladolid I”. En: *BSAA*, 50, pp. 349-370.
- Urrea Fernández, Jesús (1985): “La capilla de D. Gabriel López de León en la iglesia de San Pedro de Zamora”. En: *BSAA*, 51, pp. 500-507.

- Urrea Fernández, Jesús (1986): "San Fernando en Castilla y León". En: *BSAA*, 52, pp. 484-487.
- Urrea Fernández, Jesús (1992): "Escultores coetáneos y discípulos de Gregorio Fernández en Valladolid II". En *BSAA*, 58, pp. 393-402
- Urrea Fernández, Jesús (1998): "El Oratorio de San Felipe Neri de Valladolid". En: *BRAC*, 33, pp. 9-23.
- Vasallo Toranzo, Luis (2003): "Arquitectura y patrimonio del convento de la Concepción francisca de Zamora". En: Larrén, Hortensia (coms.): *389 años del convento de la Concepción*. Zamora: Junta de Castilla y León, pp. 125-143.
- Vasallo Toranzo, Luis/Almaraz Vázquez, María de las Mercedes/Blanco Sánchez, José (2005): "Antonio de Tomé en el retablo de los Trinitarios de Zamora". En: *BSAA Arte*, 71, pp. 215-240.
- Velasco Bayón, Balbino (O. C.) (1974): *Historia de Cuellar*. Segovia: Diputación Provincial de Segovia.