



Universidad de Oviedo

Facultad de Filosofía y Letras

TRABAJO FIN DE GRADO

GRADO EN HISTORIA DEL ARTE

2022-2023

La escultora Luisa Roldán (1652-1706):
entre la tradición y la innovación

Carmen Fernández Areces

Tutor: Javier González Santos

Oviedo, julio, 2023

Índice	págs.
Abreviaturas y siglas	4
Primera parte	
Prólogo	6
1. Sevilla en el último tercio del siglo XVII	8
1.1. El declive de la ciudad: sus causas	10
1.2. La decadencia de la Casa de Contratación de Sevilla	11
2. La recuperación del arte sevillano en la segunda mitad del siglo XVII	12
2.1. Pedro Roldán (1624-1699) y la escultura andaluza de Sevilla en la segunda mitad del siglo XVII	14
2.2. Un cliente esencial: las cofradías, hermandades y otras instituciones religiosas	19
2.2.1. Hermandad de la Exaltación	19
2.2.2. Hermandad de la Carretería	22
2.3. Importancia de las instituciones más allá de las Hermandades	22

Segunda Parte

3. Luisa Roldán: su biografía	26
3.1. Características y evolución de su estilo	41
3.2. Los problemas de identificación	47
4. Traslado a Madrid y su actividad como escultora de cámara	50
4.1. Cambio de formato y nueva orientación estilística	53
4.2. Su labor como escultora de cámara de Carlos II	54
4.3. Renovación de su título y los trabajos	62
5. Ejemplos principales	65
5.1. El paso de La Exaltación	65
5.2. Desposorios místicos de Santa Catalina	71
5.3. San Miguel arcángel con el Demonio a sus pies	77
6. La repercusión de Luisa Roldán en la escultura:	
configuración de una escuela	85
Conclusión	87
Bibliografía	89
Fuentes web	94

Siglas

CSIC: Consejo Superior de Investigaciones Científicas

BA: Boletín de Arte

UCOARTE: UCO (universidad de Córdoba)

Abreviaturas

Arch. Hisp.: Archivo Hispalense

Fco.: Francisco

Primera parte

Prólogo, justificación y estado de la cuestión

Una de las principales razones por las que he elegido este tema ha sido mi interés por tratar figuras artísticas femeninas en España durante la Edad Moderna, principalmente de los siglos XVII y XVIII. Mi tutor me propuso hacerlo sobre Luisa Roldán, dicha cuestión captó mi atención al ser una escultora que ya conocía, aunque no en profundidad, y que me ayudó a ampliar conocimientos sobre tan eminente artista. Pese a que esta fue mi elección final en un principio no tenía pensado hacerlo exclusivamente sobre Luisa Roldán, mi idea era tratar a varias artistas, pero, debido a la extensión y el tiempo, me decanté por la recomendación del tutor.

A lo largo de este trabajo, he contado con tres libros principales que me han ayudado a comprender ciertos aspectos de la escultora, tanto artísticos y profesionales, como personales: *Fuerza e intimismo: Luisa Roldán, escultora (1652-1706)* escrito por Catherine Hall-Van den Elsen (en relación con su biografía y documentos), *El triunfo del barroco en la escultura andaluza e hispanoamericana* coordinado por Lázaro Gila Medina y Francisco J. Herrera García y *Escultura Barroca Española. Nuevas lecturas desde los siglos de oro hasta la sociedad del conocimiento. Escultura Barroca Andaluza* coordinado por Antonio Rafael Fernández Paradas (útiles para consultar aspectos de su obra y acerca de otros artistas). También consulté catálogos de exposición, el principal fue *Roldana*, celebrada entre los meses de julio a octubre del año 2007 y que incluye varios artículos escritos por diversos estudiosos, estos me resultaron de utilidad para situar a la escultora en su contexto formativo, al igual que para tener una visión más amplia de su producción, incluyendo la obra perdida. Además, traté la biografía *La Roldana* por María Victoria García Olloqui para contrastar las visiones de ambas autoras y la escrita por Antonio Palomino en el *Parnaso español pintoresco y laureado (1725)* y,

en menor medida, *El arte de la pintura, su Antigüedad y grandeza* por Francisco Pacheco, para cuestiones de iconografía.

También he consultado artículos en revistas, la que más me ha servido es la de Andalucía en la Historia, para temas relacionados con el contexto histórico, y los escritos por Alfonso Hernández Pleguezuelo y Van den Elsen así como de páginas web de museos o instituciones religiosas, que proporcionan información más accesible.

Por último, quisiera mencionar otro trabajo fin de grado en el que también se trata la figura de Luisa Roldán: *La Roldana (1652-1706): Aproximación a su etapa sevillana*, escrito por Sonia Santos Lasosa de la Universidad de Zaragoza. En este caso, su autora trató más en profundidad la labor profesional de Luisa en Sevilla, centrándose en las diferentes iconografías de esta etapa, incluidos los pasos procesionales. Por otro lado, mi trabajo pretende trazar un recorrido por sus diferentes épocas, con apartados a ejemplos particulares de su producción, el problema de las atribuciones o el impacto que tuvo su fallecimiento y la pervivencia de su estilo en el tiempo.

Quisiera agradecer a mi tutor, Javier González Santos, por haberme guiado a lo largo de la realización de este TFG; no solo por haberme sugerido el tema, sino también por su disponibilidad a la hora de resolver mis dudas. La ayuda que me brindó en diversos momentos me sirvió para avanzar con seguridad en puntos del trabajo donde no sabía de qué manera continuar. También quisiera darle las gracias a la hora de aconsejarme respecto a fuentes bibliográficas, fueron de gran utilidad y enriquecieron notablemente la narrativa de este proyecto. Por último, quisiera mencionar su eficacia y profesionalidad a la hora de hacer las correcciones en tan poco tiempo, las puntualizaciones en mi escrito fueron de gran ayuda para desarrollar ciertas partes y que su presentación fuese pulida.

1. Sevilla en el último tercio del siglo XVII

La ciudad en la que la escultora Luisa Roldán (1652-1706) desarrolló su primera etapa pasaba por una época de penuria (fig.1) en muchos ámbitos, no obstante, esta no fue la realidad de Sevilla a lo largo de la Edad Moderna. A principios del siglo XVII, la ciudad vivió su momento de esplendor: era el centro de la actividad económica y cultural del país, tal como Antonio Domínguez Ortiz pone de relieve, Sevilla era vista como una metrópoli, considerando que España era una potencia mundial.¹ Dado su estatus, en la ciudad se vivió una actividad muy intensa, a ella se vieron atraídos numerosos extranjeros con vistas a hacer negocios, desempeñándose fundamentalmente en el comercio de ultramar y como banqueros. Los alemanes son los que mantienen mayores influencias en el sistema financiero, pero la fuente principal de riquezas eran los bienes que provenían de América. Gracias a una Real Provisión de 1503, se establece que los barcos que procedan de América pasen por el puerto de Sevilla; contribuyendo a que la ciudad se convierta en una metrópoli.² Como consecuencia, se acusa un aumento de la población, llegando a 120.000 habitantes en 1649.

¹ Antonio Domínguez Ortiz, *Historia de Sevilla, La Sevilla del siglo XVIII*, Universidad de Sevilla, 2006, pág.16.

² Catherine Hall-Van Den Elsen, *Fuerza e intimismo: Luisa Roldán, escultora (1652-1706)*, 2018, pág. 30, Madrid, Editoriales CSIC.



Fig.1: Alonso Sánchez Coello (1532-1588) (atribución), *Vista de Sevilla*, h. 1576-1600, óleo sobre lienzo, 146 x 295 cm, Madrid, Museo Nacional del Prado (propietario), Museo de América (depósito).

Fuente: <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/vista-de-la-ciudad-de-sevilla/df3adb65-3fbd-4438-8c06-d75e8685f117>

Esta pujanza económica también tiene efectos positivos en la cultura: es un momento de esplendor del teatro (destacan Luis Vélez de Guevara), la poesía, y la lírica (sobresaliendo Francisco de Rioja).³ En arquitectura, se favorece la construcción de nuevos edificios, intercediendo en la organización urbanística; se levantan palacios (como el de los Condes de Santa Coloma, mandado construir por Antonio Buccarelli a finales del siglo XVII) dentro del contexto de pudientes familias extranjeras. También se finalizan otros, como la conocida Lonja de Sevilla, proyecto realizado entre 1582-1646 que contó con los diseños de Juan de Herrera; era sede del Consulado de Cargadores a Indias, encargada de los asuntos legales en el comercio hasta el traslado de este a Cádiz en 1717, y de la Casa de Contratación.⁴

1.1. El declive de la ciudad: sus causas

Paralelamente al auge y pujanza económica, este denominado *Siglo de Oro* pasó por varios momentos de dificultad, ya en la segunda mitad del siglo XVI, se empiezan a dar las primeras muestras de empobrecimiento. Por estos momentos también se sucedieron epidemias, aumentando la mortalidad, siendo la más peligrosa la peste de 1649, la cual dura cuatro meses y provocó la muerte a 60.000 personas de los 120.000 habitantes.⁵ Como consecuencia, aumentaron los precios, quedando muchos recursos al alcance de los más ricos, motivando levantamientos por las gentes de a pie.⁶

³ Manuel Peña Díaz, “Siglo de Oro: Esplendor y miseria en la Andalucía de los siglos XVI y XVII”, *Andalucía en la Historia*, núm. 60, 2018, pág. 23.

⁴ Antonia Heredia Herrera, “Casa de Contratación y Consulado de Cargadores a Indias: afinidad y confrontación”, en *La Casa de Contratación y la navegación entre España y las Indias*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2004, págs. 161-181.

⁵ Juan Ignacio Carmona, *Enfermedad y sociedad en los primeros tiempos modernos*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2005, pág. 65.

⁶ José Contreras Gay, “Penuria, Desorden Y Orden Social en la Andalucía del siglo XVII”, en *Los marginados en el mundo medieval y moderno*, Ameria, Instituto de Estudios Almerienses, 2000, pág. 215.

1.2. La decadencia de la Casa de Contratación de Sevilla

En el comercio de ultramar la ciudad sufrió grandes pérdidas, el puerto de Sevilla entró en un progresivo declive ante la pujanza de Cádiz; la Casa de Contratación de Sevilla (fig. 2) también vio la disminución de los bienes. Fue en el año de 1680 que se trasladó el puerto central de comercio con América a Cádiz, al presentar este, mejores condiciones; no obstante, la Casa de Contratación va a mantenerse en Sevilla, trasladándose a Cádiz en 1717 (fig.3).⁷ Este traslado supuso el fin de la hegemonía sevillana, motivado por las dificultades de navegación y también por las actuaciones fraudulentas, pese a los intentos de la Corona para paliar la situación; a fin de mantener el predominio de los productos españoles y recuperar la importancia del comercio de indias.⁸

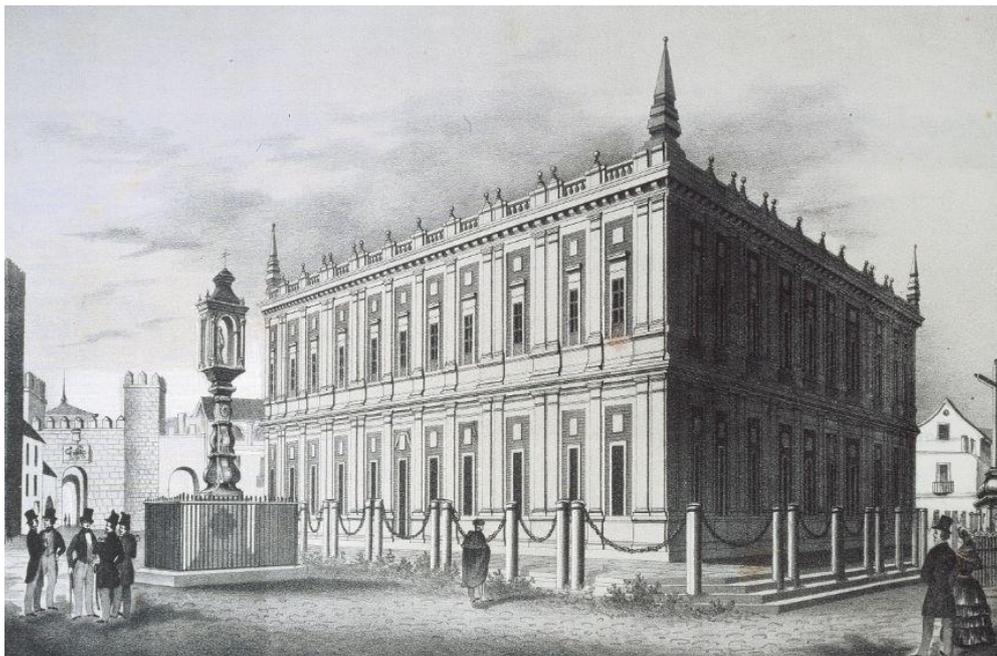


Fig. 2: grabado que muestra la fachada del edificio de la Lonja, sede de la Casa de Contratación de Sevilla

Fuente: <https://www.culturaydeporte.gob.es/cultura/areas/archivos/mc/archivos/agi/destacados/expo-lonja.html>

⁷ Manuel Dan Villa, “Gobierno de América, Casa de Contratación de Sevilla y Consejo Supremo de Indias”, en Significación que tuvieron el gobierno de América la Casa de la Contratación de Sevilla y el consejo supremo de Indias, Madrid, Establecimiento tipográfico “Sucesores de Rivadenyra”1982, pág. 24.

⁸ Agustín Guimera Ravina, “La Casa de Contratación”, en I Jornadas de la historia marítima, 1989, pág. 149.



Fig. 3: fachada de la antigua sede de la Casa de Contratación de Cádiz

Fuente: Ayuntamiento de Cádiz. <https://turismo.cadiz.es/es/rutas-y-visitas-en-cadiz/palacio-de-la-diputaci3n>

2.La recuperación del arte sevillano en la segunda mitad del siglo XVII

Es innegable el impacto negativo de la epidemia de 1649, tanto para Sevilla, como para el arte de la época. Anteriormente, predominaba un estilo clasicista que pretendía seguir los ideales de la contrarreforma de modelos cercanos a los fieles y que mantuviesen el decoro, con el fin de mover a la devoción.⁹ De este momento destacan figuras como Juan Martínez Montañés (1568-1649), Pablo de Rojas (1549-1611) o Alonso Cano (1601-1667).¹⁰ La epidemia de 1649 provocó la muerte de algunas grandes figuras del arte sevillano, como Martínez Montañés (1568-1649) y Luis Ortiz de Vargas (1588-1649).¹¹ También falleció el pintor Juan de Zurbarán (1620-1649), hijo de Francisco de Zurbarán.

A pesar de esta situación crítica, el arte vive un resurgimiento, alcanzando un esplendor y reconocimiento como el de la primera mitad de siglo. Los talleres seguían

⁹ Laura Prat Sala, Laura, *La revalorización de la escultura barroca andaluza en el contexto internacional; proyectos expositivos y análisis de mercado de arte del siglo XXI*, Granada, Universidad de Granada, 2019-2020, págs. 23-26.

¹⁰ Sergio Ramírez González, “Pervivencia clásica y configuración de un modelo. Apostillados de un crucificado montañésino”, *ba artículos*, Málaga, 2003, págs. 170-172.

¹¹ José Luis Romero de Torres, “Un retablo de Luis Ortiz de Vargas en Sevilla: la capilla de la familia Ramírez de Arellano (notas artísticas sobre la capilla de la Hermandad Sacramental de San Bartolomé de Sevilla)”, en *atrio*, Sevilla, núm.12, 2006, págs. 34-45.

siendo el centro principal de formación y posible futuro profesional de los escultores. Durante la segunda mitad del XVII fueron conocidos el taller de Pedro Roldán, Juan de Arce y Francisco Dionisio Ribas, entre otros. Para desempeñar su actividad profesionalmente y ser maestro, era necesario superar un examen teórico y otro práctico ante el maestro del gremio; si se pasaba la prueba, el oficial obtenía el título de “maestro escultor”, permitiéndole aceptar encargos.¹²

En escultura se van abandonando las reminiscencias al clasicismo, el carácter ideal del cuerpo de las figuras, la representación de emociones contenidas o la poca exaltación de la violencia; para pasar a una exageración de los rasgos. El realismo de las primeras décadas se lleva a un extremo que contribuye a una mayor devoción por parte del fiel; por tanto, gran parte de la producción escultórica de esta segunda mitad está vinculada a la religión. En el caso de los Crucificados, Cristo de la Pasión o yacente se abandona la idealización de su figura, para mostrar con mayor crudeza su tormento. Otra característica de estas representaciones es la exageración de las emociones, expresándose con mayor veracidad y detallismo; esto hace que el creyente empatice con el sufrimiento del Salvador, que es lo que pretendía la Iglesia.

La predominancia de escultura religiosa, recogiendo los preceptos de la Contrarreforma, por el poder de persuasión de las imágenes, constituyó un método de propaganda “*ideológica, política y espiritual*”.¹³

¹² José Roda Peña, “El triunfo del naturalismo en la escultura sevillana y su introducción al pleno barroco”, en *La consolidación del barroco en la escultura barroca andaluza e hispanoamericana*, Granada, Editorial Universidad de Granada, 2013, pág. 148.

¹³ Roda Peña, *El triunfo del naturalismo en la escultura sevillana*, 2013, pág. 150.

2.1. Pedro Roldán (1624-1699) y la escultura andaluza de la segunda mitad del siglo

XVII

Uno de los exponentes principales de la escultura de la segunda mitad del XVII es Pedro Roldán (1624-1699), natural de Sevilla alcanzó gran fama en su ciudad natal y también en Cádiz, Córdoba y fuera de Andalucía.¹⁴ Se formó en Granada, en el taller de Alonso de Mena y Escalante entre 1638-1646 y, tras este período regresa a Sevilla, donde comienza su actividad profesional. Las muertes de varios escultores con los que llegó a tratar dejan a Roldán con un mercado “libre”, y empieza a recibir encargos importantes de instituciones de la ciudad.

Su escultura es fundamentalmente religiosa. Realizó obra de bulto redondo, con variadas representaciones de Cristo (crucifixiones, prendimientos, escenas de la Pasión), de la Virgen, Santos y Santas, ángeles, etc.¹⁵ A lo largo de su carrera utilizó muchos otros materiales aparte de la madera, como la piedra o el yeso, con una amplia clientela que comprendía desde las cofradías, órdenes religiosas, cabildos catedralicios hasta miembros de la nobleza, comerciantes o funcionarios.

No hay conocimiento acerca de su obra temprana: su primera obra conocida es el *retablo de mayor del hospital de la Santa Caridad* (1652) (fig.4), a partir de ese año se encontrarán ejemplares y documentos de su amplia producción. A lo largo de su carrera colaboró con varios artistas, una de las más célebres fue junto a Bernardo Simón de Pineda y Juan de Valdés Leal para el *retablo mayor del convento de franciscanas concepcionistas de Santa Ana de Montilla* (fig.5), Pineda se hizo cargo de la arquitectura,

¹⁴ José Roda Peña, “La escultura sevillana del pleno barroco y sus protagonistas durante la segunda mitad del siglo XVII”, en *El triunfo del barroco en la escultura andaluza e hispanoamericana*, Granada, Editorial Universidad de Granada, 2018, págs. 235-238.

¹⁵ Van Den Elsen, *Fuerza e intimismo*, 2018, págs. 35-36.

ejecutando Pedro Roldán las esculturas, policromado y dorado por Valdés Leal; sobresale el grupo del Santo Entierro.¹⁶



Fig. 4: Pedro Roldán (1624-1699), Blas de Escobar, Francisco de Fonseca, *Retablo de la capilla de los flamencos*, h. 1654, Córdoba

Fuente: Junta de Andalucía.
<https://www.juntadeandalucia.es/organismos/turismoculturaydeporte/areas/cultura/bienes-culturales/actuaciones-conservacion/intervenciones/detalle/39762.html>

¹⁶ Roda Peña, *La escultura sevillana del pleno barroco*, 2018, págs. 237-240.



Fig. 13: Pedro Roldán (124-1699), Bernardo Simón de Pineda (1638-1702), Juan de Valdés Leal (1622-1690), *retablo mayor del convento de franciscanas concepcionistas de Santa Ana de Montilla*, h. 1670-1673, Sevilla

Fuente: <https://cordobacofradiera.wordpress.com/2015/12/07/el-escultor-sevillano-pedro-roldan-y-su-produccion-concepcionista-en-cordoba/>

En su época de madurez se aprecia una evolución en el tratamiento de la puesta en escena de las figuras, se enfatiza la teatralidad por medio del tratamiento anatómico y la expresividad de los ropajes con sus plegados, adquiriendo un movimiento más plástico, rasgos duros y detallismo. De este momento sobresale *Jesús Nazareno de la Hermandad de la O* h.1685 (fig. 6) se trata de una escultura de vestir, en la que únicamente se tallaron la cabeza las manos y los pies, quedando el resto oculto; sufrió, con el paso de los siglos, varias modificaciones.¹⁷



Fig.6: Pedro Roldán (1624-1699), *Jesús Nazareno de la Hermandad de la O*, h.1685, 1,80 m, madera policromada, Sevilla, Iglesia de la O

Fuente: Hermandad de la O. <https://www.hermandaddelao.es/nuestro-padre-jesus-nazareno/>

¹⁷ Joaquín Octavio Prieto Pérez, “El siglo XVII. Del antiguo hospital de Santa Brígida a la inauguración del templo (1616-1702)”, en *Los pasos de la O a través de sus 450 años de historia*, Sevilla, 2016, págs. 19-21.

Su estilo va a evolucionar a lo largo de su carrera. El primer maestro de Pedro Roldán fue el granadino Alonso de Mena, su estilo presenta un carácter plástico, con inclinación hacia el naturalismo y detallismo, aunque en ocasiones mantienen ciertos rasgos toscos, hieratismo y hasta poca expresividad;¹⁸ características que no tuvieron tanto impacto en la escultura de Roldán. A su vuelta a Sevilla fue el contacto con José de Arce entre 1652-1655 (flamenco, formado en Roma y de estilo berniniano) el que marca parte de su producción, asume el movimiento corporal, pliegues más amplios, superposición de telas y rostros llenos de vitalidad.

La obra de Pedro Roldán refleja equilibrio volumétrico y sensación de apertura, hay presencia de un fuerte claroscuro que produce mayor dramatismo; los cabellos suelen ser largos, permitiendo el deslizamiento de la luz, dando un efecto pictórico. El hecho de conocer y poseer el tratado *Simetría* de Alberto Durero (1528) hace que sus obras respeten las proporciones del cuerpo humano, incluyendo cierto aire clasicista, consiguiendo así piezas de primera calidad.¹⁹

Entre 1664-1672 participa como profesor de dibujo en la Academia de Artes, junto a Francisco Herrera el Mozo, Juan de Valdés Leal y Bartolomé Esteban Murillo. La institución fue creada alrededor de 1660 y clausurada en 1672, perviviendo durante diez años, con sede en el Edificio de la Lonja en Sevilla.²⁰ Se cree que fueron miembros artistas como Simón de Pineda, Andrés Cansino o Fco. Antonio Ruiz Gijón. A través de esta iniciativa difunde su estilo a más alumnos, al igual que con el taller familiar.²¹

¹⁸ Juan Jesús López-Guadalupe Muñoz, “La escultura barroca en Granada. Personalidad de una escuela”, en *Escultura Barroca Española Nuevas lecturas desde los siglos de oro a la sociedad del conocimiento. Escultura barroca andaluza, volumen II*, Antequera, 2016, págs. 31-36.

¹⁹ Roda Peña, *La escultura sevillana del pleno barroco*, 2018, pág. 237.

²⁰ Van Den Elsen, *Fuerza e intimismo*, 2018, págs. 36-37.

²¹ Andrés Luque Teruel, “Esplendor y pasión de Sevilla”, en *Escultura Barroca Española Nuevas lecturas desde los siglos de oro a la sociedad del conocimiento. Escultura barroca andaluza, volumen II*, Antequera, Exlibric, 2016, pág. 118.

2.2. Un cliente esencial: las cofradías, hermandades y otras instituciones religiosas

Dichos organismos van a ser los que se impongan como principales patrocinadores a partir de la década de 1640. Es el caso de Pedro Roldán, como también de su hija Luisa y otros escultores de su entorno, como Ruiz Gijón y Andrés Cansino, quienes van a realizar numerosos encargos para diversas instituciones. La obra de Luisa en este ámbito se reduce a su época de trabajo en Andalucía, ya que cuando se trasladó a Madrid prefirió las pequeñas escenas; se le van a acreditar dos pasos procesionales.

Las Hermandes son “*organizaciones religiosas con el objetivo de fomentar el culto a unas determinadas advocaciones al “Santísimo Sacramento” o, más generalmente, a unas determinadas advocaciones Cristo, la Virgen o algún Santo*”. A pesar de que normalmente se emplea el término *cofradía* como un sinónimo de *hermandad*, hay casos en los que la primera designa únicamente aquellas hermandades específicas de Semana Santa; estas estaban sometidas a la autoridad de la jerarquía eclesiástica de la iglesia donde se encuentre su sede.²² A lo largo del siglo XVII alcanzaron su máximo esplendor.²³

2.2.1. Hermandad de la Exaltación

Es una de las hermandades principales en la celebración de la Semana Santa. Fundada durante la segunda mitad del siglo XVI, originalmente en el antiguo Monasterio de Santo Domingo de Silos y que a finales de siglo se traslada a Santa Catalina, aunque también se piensa que esto sucedió en los primeros años del XVII.²⁴ Va a ser en dicho siglo que la Hermandad se asiente como una cofradía penitencial y se adquieren sus primeras

²² Isidoro Moreno Isidoro, *Cofradías y hermandades andaluzas*, Sevilla: Biblioteca de la cultura andaluza, 1985, págs. 19-22.

²³ María José De la Pascua Sánchez, “Solidaridad en el Antiguo Régimen, las Hermandades”, *Andalucía en la Historia*, Sevilla, núm. 15, 2007, págs. 18-19.

²⁴ Hermandad de la Exaltación, *cronología*, <https://www.laexaltacion.org/cronologia/>



Fig. 7: círculo de Pedro Roldán, *Santísimo Cristo*, segunda mitad del siglo XVII, escultura de bulto redondo, madera de cedrella policromada al óleo, Sevilla, Hermandad de la Exaltación

Fuente: Hermandad de la Exaltación. <https://www.laexaltacion.org/santisimo-cristo-de-la-exaltacion/>



Fig. 8: Luis Antonio de los Arcos (1652-1711), *Nuestra Señora de las lágrimas*, s. XVII, escultura de vestir, madera de cedrella policromada al óleo, Sevilla, Hermandad de la Exaltación

Fuente: Hermandad de la Exaltación. <https://www.laexaltacion.org/nuestra-senora-de-las-lagrimas/>

imágenes, entre estas el *Santísimo Cristo* (fig.7) y la *Virgen de las Lágrimas* (fig.8),²⁵ esta última realizada por Luis Antonio de los Arcos. A partir de la década de 1670 se pretende la incorporación de nuevos pasos.²⁶

2.2.2 Hermandad de la Carretería

Esta institución fue fundada por Pedro Luis de Chipiona, un tonelero, a mediados del siglo XVI, en la zona conocida como los húmedos de la Carretería. En 1586, se establece la sede en el Hospital de San Andrés de los Toneleros.²⁷ A lo largo del siglo XVII se empiezan a asentar algunas costumbres respecto a la celebración de prácticas como la penitencia; también hubo una reducción del número de cofradías y quedó unida a otras dos, independizándose más tarde. La hermandad va a encargarse de nuevas obras, entre ellas la *Virgen Mayor del Dolor en su Soledad* por Alonso Álvarez de Albarrán y el *Santísimo Cristo de la Salud*, atribuido a Francisco de Ocampo.²⁸

2.3. Importancia de las instituciones más allá de las hermandades

La Hermandad de la Caridad, también conocida como hospital de la Caridad fue una de las que efectuó los encargos de mayor calidad; estos fueron destinados a la Iglesia de San Jorge. Destaca la labor de Pedro Roldán, quien también lleva a cabo el *retablo mayor de la Caridad* y el *retablo del Santo Cristo de la Caridad*, en colaboración con Pineda y Valdés Leal(fig.9).²⁹ De este sobresale la escultura orante de Jesús, representado durante la Pasión, con graves heridas en el hombro y los codos, mirando en dirección al cielo, con dolor; esta iconografía surge a partir de una idea de Miguel Mañara a Pedro

²⁵ José Bermejo y Carballo, *Glorias religiosas de Sevilla: ó, Noticia histórico-descriptiva de todas las cofradías de penitencia, sangre y luz, fundadas en esta ciudad, Sevilla, imprenta y librería del Salvador, 1882*, pág. 295.

²⁶ Van den Elsen, *Fuerza e intimismo*, 2018, págs. 80-86.

²⁷ Hermandad de la Carretería, *Siglo XVI*, <https://hermandaddecarreteria.org/siglo-xvi/>

²⁸ Hermandad de la Carretería, *patrimonio artístico*, <https://hermandaddecarreteria.org>

²⁹ Juan Carlos Hernández Núñez, “La Iglesia de San Jorge en el Hospital de la Santa Caridad de Sevilla: de capilla mudéjar a templo barroco”, *Arch. Hisp.*, Sevilla, núm. 309-311, 2019, págs. 289-320.

Roldán. A Bernardo Simón de Pineda le van a encargar dos retablos, el *retablo de San José* y el de la *Virgen de la Caridad*, más sencillos.³⁰

El Convento de las clarisas de Belén en Antequera (Málaga) fue lugar de confluencia de muchos escultores,³¹ se asegura la presencia de Luisa Roldán con la escultura de *San José con el niño*, con una intención intimista y, por tanto, de un tamaño no muy grande. Otros artistas, como José de Mora, trabajaron para el convento, con una escultura de *San Bruno*, decorando un retablo de la Capilla Mayor. También se adjudicó a Mora *Jesús caído en el monte* (h.1688), finalizada por Andrés de Carvajal.

³⁰ Hermandad de la Santa Caridad. (2016). *Capilla*. <https://www.santa-caridad.es/es/capilla/>

³¹ Eva María Ramos Frenco, “Reparación del Convento de Belén de Antequera a finales del siglo XIX”, en *Isla de Arriarán*, 27, Málaga, 2006, págs. 76-79.



on el Arte de Sira Gadea

Fig. 9: Pedro Roldán (1624-1699), Bernardo Simón de Pineda (1638-1702), *Retablo del Santo Cristo de la Caridad*, h. 1670-1674, Sevilla, Hospital de la Caridad

Fuente: <https://viajarconelarte.blogspot.com/2016/02/el-hospital-de-la-caridad-de-sevilla.html>

Segunda parte

3. Luisa Roldán: su biografía

Nació el mes de agosto de 1652, siendo la quinta de los hijos del matrimonio formado por el escultor Pedro Roldán y Teresa Jesús Mena Ortega y Villavicencio. Luisa fue la cuarta de las chicas y la segunda de todos los hijos en superar la infancia, sus otros hermanos murieron a los pocos años de nacer, de los doce hijos del matrimonio ocho llegaron a la edad adulta. Luisa vivió el momento en que la ciudad de Sevilla pasa por un período de crisis demográfica tras la peste de 1649 y también cuando su padre empieza a consolidarse como el escultor principal de la ciudad, recibiendo numerosos encargos de cofradías, iglesias e incluso llegando a trabajar para otras provincias de Andalucía. Desde temprana edad estuvo expuesta a un ambiente artístico por influencia de su padre, que fomentó las aptitudes artísticas de sus hijas: además de Luisa, su hermana María Josefa también practicó la escultura y Francisca Antonia se encargó del “*encarnado, dorado y estofado*”; todas colaboraron en el taller paterno.³²

No se sabe con seguridad a qué edad comenzó Luisa a recibir su formación escultórica, José Roda Peña piensa que fue a partir de los diez u once años, cuando se nota su colaboración en el obrador paterno, con una responsabilidad creciente a medida que iban mejorando sus habilidades.³³ Se cree que su formación incluía la práctica de dibujo del cuerpo humano, en la época prohibido a las mujeres, además de adquirir nociones de modelado de figuras en arcilla con diferentes herramientas propias del oficio. Más adelante también adquirió formación en iconografía, muy influida por las consignas de Pacheco, que van a marcar su producción futura. Los diferentes encargos que su padre recibe durante su infancia influyeron en las obras posteriores de Luisa, así asistió a la realización de dos esculturas de *San Miguel*, entre 1657-1658, una para la Iglesia de San

³² Van den Elsen, *Fuerza e intimismo*, 2018, págs. 37 y 41.

³³ Roda Peña, *La escultura sevillana del pleno barroco*, 2018, pág. 245.

Miguel (Marchena, Sevilla) y la otra para la iglesia de San Vicente (Sevilla) (fig.23), esto fija una iconografía utilizada por ella posteriormente: la representación del arcángel con vestimenta militar mientras está sometiendo a un demonio (derivado del cuadro de Guido Reni, difundido mediante estampas). Otra de las obras que también pudo influir en su obra futura es una figura de *San José con el niño Jesús* (fig.10), con un estilo más intimista en el que se transmite el cariño del padre por su hijo, que a su vez recoge representaciones hechas por artistas como Francisco Meneses Osorio (1630-1721) (fig.11), modelo que Luisa sigue más adelante.³⁴



Fig. 10: Pedro Roldán (1624-1699), *San José con el Niño*, h. 1664, escultura de bulto redondo, madera policromada, Sevilla, Museo de la Catedral de Sevilla

Fuente:
https://es.wikipedia.org/wiki/Archivo:San_josé_con_el_niño_%28pedro_roldan%29_2016002.jpg



Fig.11: Francisco Meneses Osorio (1630-1721), *San José con el Niño*, h.1684, 167x110 cm, óleo sobre lienzo, Sevilla, Museo de Bellas Artes.

Fuente: Ceres colecciones en Red
<https://ceres.mcu.es/pages/Main>

³⁴ Van den Elsen, *Fuerza e intimismo*, 2018, págs. 43-44.

A medida que sus habilidades técnicas mejoraban empezó a colaborar en encargos de su padre: se acredita su intervención en el *retablo de la Piedad de los Vizcaínos* (fig.12), encargo a Pedro Roldán realizado entre 1666-1668; interviniendo también en el *retablo mayor de la Caridad*, de 1670 (fig.9). En esta obra, Catherine Hall-Van Den Elsen apunta que Luisa pudo haber realizado las *representaciones de las reacciones ante la muerte de Cristo*. La misma investigadora comentó anteriormente la participación de La Roldana en una escultura de *San Fernando* para la Catedral de Sevilla en 1671, aunque no hay un soporte documental para apoyar esta hipótesis. De lo que sí hay conocimiento es del papel de Luisa como colaboradora en el taller paterno.³⁵

³⁵ Catherine Hall van den Elsen, “Luisa Roldán, *La Roldana*: aportaciones documentales y artísticas”, *Roldana*, Sevilla, 2007, pág. 21.



Fig. 12: Pedro Roldán (1624-1699), Luisa Roldán (1652-1706), *retablo de la Piedad de los Vizcaínos*, h.1670, escultura en al relieve, madera policromada, Sevilla, sagrario de la Catedral de Sevilla

Fuente: <https://es.wikipedia.org/wiki/Archivo:Retabloiglesiasagrario2016001.jpg>

Un punto de inflexión en la etapa andaluza de Luisa Roldán fue su matrimonio con Luis Antonio de los Arcos en 1671, lo que causó tensiones entre padre e hija y supuso el fin de las colaboraciones en el taller paterno, al menos durante cierto tiempo. Pedro Roldán se mostró en contra de esta unión. Luis Antonio de los Arcos nació en Sevilla en junio de 1652, hijo del pintor Luis Antonio Navarro, no se conoce demasiado acerca de su formación; lo que sí se sabe es que comenzó el aprendizaje de la escultura con el maestro Andrés Cansino alrededor de 1668; una declaración de Luisa al momento de su casamiento “*Ha sido aprendiz de su casa*” plantea la posibilidad de un período de formación en el taller de Pedro Roldán, aunque no se conservan documentos.³⁶ Lo que sí parece posible es que, a partir de los intercambios entre Andrés Cansino (antiguo alumno de Pedro Roldán, con quién coincide en la Academia de la Lonja) y Pedro este último conociese a sus aprendices, entre los que estuvo Luis Antonio. Lo que sí es comúnmente aceptado es el talento mediocre del marido de Luisa para la escultura, en ocasiones se refieren a su obra como de baja calidad, atestiguando su falta de talento; aunque Luis Antonio también va a recibir encargos que ejecutó de manera independiente, siendo uno de ellos la imagen de *Nuestra señora de las lágrimas* en 1674 (fig.8) para la hermandad de la Carretería.³⁷

Si es ampliamente conocida la labor de Luis Antonio de los Arcos a la hora de firmar contratos para diversos encargos, junto al ensamblador de retablos Cristóbal de Guadix; conocidos son los encargos de la hermandad de la Exaltación y de la Carretería, cuyos contratos fueron firmados en 1678 y 1677 respectivamente. En ellos se atestigua la intervención de Luisa Roldán y, para el paso de las *Tres Necesidades*, trabajan también

³⁶ Roda Peña, “La escultura sevillana del pleno barroco”, *El triunfo del Barroco*, Granada, 2018, pág. 245.

³⁷ Roda Peña, “La escultura sevillana del pleno barroco”, *El triunfo del barroco*, Granada, 2018, pág. 246.

Pedro Roldán y se cree que hasta Pedro Duque Cornejo. No obstante, ambos encargos se atrasaron algunos años.

Tras su casamiento, la pareja se trasladó a la vivienda de la familia de Luis Antonio donde viven hasta 1680, lo que demuestra la buena relación con la familia de su esposo; es en ese año que se trasladan a la parroquia del Sagrario. En ese tiempo Luisa, va a tener seis hijos, entre los cuales dos fueron enterrados sin nombre y dos de sus hijas, Fabiana Sebastiana (seis años) y Luisa Andrea (diez años) murieron años más tarde sin haber superado la infancia; a este primer período solo sobrevivieron Francisco José Ignacio y Rosa María Josefa. En este momento no se encuentran tantos trabajos independientes de la escultora. El panorama artístico de la ciudad dificultaba el establecimiento de Luisa a pesar de su innegable talento; por otro lado, Pedro Roldán enfrentaba numerosos encargos, por lo que es probable que, pese a las desavenencias tempranas la pareja continuase ayudando en el taller paterno. De la época se conoce el encargo de 1674 a Luis Antonio de los Arcos de *Nuestra Señora de las Lágrimas* (fig.8), por otra parte, se adjudica a Luisa Roldán la realización de cuatro figuras para el retablo del convento de Nuestra Señora de Belén en 1675, en un trabajo junto a Francisco Dionisio de Ribas. Pero las obras cumbre de este momento son los pasos de Semana Santa antes mencionados.³⁸

En 1682 el matrimonio vuelve a cambiar de domicilio, esta vez se trasladan a una vivienda situada en la costanilla de San Martín (barrio de los artistas de Sevilla), cerca de conocidos suyos entre los que se encuentran Lorenzo de Ávila o Juan de Valdés Leal, va a ser en este momento que cambien el foco de su actividad profesional. Dadas las dificultades para establecer una carrera en Sevilla, se van a fijar en Cádiz para sus

³⁸ Alfonso Pleguezuelo Hernández, "Luisa Roldán y el retablo sevillano", *Laboratorio de arte*, Sevilla, 2012, págs. 283-284.

siguientes encargos, una ciudad emergente con la que el matrimonio de los Arcos-Roldán empieza a vincularse a partir de 1684. Una de las obras principales es el *Ecce Homo* (fig.14) para la catedral de Cádiz, hecha en ese año; aunque también se le acreditan dos esculturas de María Magdalena para la Casa de los Expósitos de Cádiz, una de ellas *María Magdalena rezando* y la otra el *Éxtasis de María Magdalena* (fig.13), ambas perdidas, del año 1681.³⁹



Fig.13: Luisa Roldán (1652-1704), *Éxtasis de María Magdalena*, h.1681, grupo escultórico, madera policromada, Cádiz Casa de los Expósitos

Fuente: http://www.cadizcofrade.net/historia/roldana_desaparecida.htm

³⁹ Hall van den Elsen, *Fuerza e intimismo*, 2018, pág. 65.

Durante la mayor parte de la década de 1680, Luisa y su marido residen todavía en Sevilla, a pesar de que Luis Antonio haya declarado en 1684 ser “*residente en esta ciudad de Cádiz*”, lo cierto es que todas las obras de esta primera época de contacto con la ciudad gaditana fueron esculpidas en Sevilla y enviadas a Cádiz, pues no hay documentos que acrediten su asentamiento en esta ciudad hasta 1687, cuando se hace referencia a Luis Antonio de los Arcos como residente en dicha urbe. Previo al traslado del matrimonio, son varias las esculturas enviadas a Cádiz desde Sevilla, aparte del conocido *Ecce Homo* (fig.14) se advierte la mano de Luisa en ocho Ángeles destinados a un monumento para la Semana Santa diseñado por Juan González de Herrera, por encargo del cabildo municipal en 1685; también ejecutó las esculturas de los Patriarcas. En 1686, Luisa esculpió una figura de *San Antonio de Padua con el niño* (fig. 15), encargo de la Catedral de Cádiz.⁴⁰



Fig. 14: Luisa Roldán (1652-1706), *Ecce Homo*, h. 1684, 168 cm, escultura de bulto redondo, madera policromada, Cádiz, Catedral de Cádiz

Fuente:
<https://lacamaradelarte.com/obra/ecce-homo/>

⁴⁰ Roda Peña, “La escultura sevillana del pleno barroco”, *El triunfo del barroco*, Granada, 2018, págs. 248-250.



Fig. 15: Luisa Roldán (1652-1706), *San Antonio de Padua con el niño*, escultura de bulto redondo, madera policromada Cádiz, Iglesia de la Santa Cruz

Fuente: Catherine Hall-van den Elsen, *Fuerza e intimismo: Luisa Roldán, escultora (1652-1706)*, pág. 67

A partir de 1687 el matrimonio se ha asentado en Cádiz, ciudad que vive un momento de apogeo artístico y económico en el que la presencia de Luisa Roldán contribuye al desarrollo de la escultura gaditana, durante una estancia breve pero muy fructífera. En 1687 el municipio de la ciudad, que administraba el patronato del Culto al Santísimo Sacramento encarga a Luisa las esculturas de *San Servando* (fig.16) y *San Germán* (fig.17), representados como soldados romanos, destinados a la procesión del Corpus. Un año más tarde se la halla trabajando en una talla de *San Juan Bautista* destinada al ático de un retablo de Juan González de Herrera, también se le adjudican una escultura de *San José con el niño* (fig.18) y otra de *San Juan Bautista* (fig. 19) para la Iglesia de San Antonio de Padua por encargo de la Cofradía de San José. También ejecutó pedidos de organismos gubernamentales de la ciudad, el Ayuntamiento de Cádiz le encargó una escultura de vestir o imagen de “candelero” de *Santa María Magdalena* (fig.20), destinada a la capilla de Jesús Nazareno, dentro del convento de Santa María; lamentablemente esta fue destruida en 1936 y únicamente quedan fotografías.⁴¹

⁴¹ Lorenzo Alonso de la Sierra, Francisco Espinosa de los Monteros, “Cádiz y *La Roldana*”, *Roldana*, Sevilla, 2007, págs. 112, 114, 115 y 116.



Fig. 16: Luisa Roldán (1652-1706), *San Servando*, h. 1687, 145 cm, escultura de bulto redondo, madera policromada, Cádiz, Catedral de Cádiz

Fuente:
<https://vavel.media/es/2017/11/22/arte/850709-luisa-roldan-la-roldana.html>



Fig. 17: Luisa Roldán (1652-1706), *San Germán*, h. 1687, 145 cm, escultura de bulto redondo, madera policromada, Cádiz, Catedral de Cádiz

Fuente:
<https://vavel.media/es/2017/11/22/arte/850709-luisa-roldan-la-roldana.html>



Fig. 18: Luisa Roldán (1652-1706), *San José con el niño*, escultura de bulto redondo, madera policromada, Cádiz, Iglesia de San Antonio de Padua

Fuente: Catherine Hall-van den Elsen, *Fuerza e intimismo: Luisa Roldán, escultora (1652-1706)*, pág. 89



Fig. 19: Luisa Roldán (1652-1706), *San Juan Bautista*, escultura de bulto redondo, madera policromada, Cádiz, Iglesia de San Antonio de Padua

Fuente: Catherine Hall-van den Elsen, *Fuerza e intimismo: Luisa Roldán, escultora (1652-1706)*, pág. 103



Fig. 20: Luisa Roldán (1652-1706), *Santa María Magdalena*, h.1688, escultura de vestir, madera policromada, Cádiz, Capilla de Jesús Nazareno, Convento de Santa María

Fuente:
https://es.m.wikipedia.org/wiki/Archivo:Magdalena_Roldana.jpg

Además de esculturas individuales, también se tiene constancia de grupos escultóricos como el del Convento de Nuestra Señora de la Piedad, que se cree relacionado con la producción de Juan González de Herrera. De esta etapa se destacan también su trabajo para la hermandad de la Soledad, con *Virgen de la Soledad* (fig.21), constituyendo la única talla de una Dolorosa conocida de la artista, y la escultura de *San Francisco de Paula* (fig.22), pieza de vestir ubicada en el altar de esta misma hermandad; obra que a lo largo de los siglos sufrió varias modificaciones que alteraron su suntuoso aspecto original.⁴²

El paso de Luisa Roldán por Cádiz supuso una evolución en su carrera artística y progresiva independencia de la imagen de su padre, buscando su propia identidad y estilo artístico. De igual modo constituye un período de transición entre sus primeros años en Sevilla y su posterior estancia en Madrid, de la que se van percibiendo formas, como los pequeños grupos escultóricos, que perfeccionará hasta el final de sus días.

⁴² Alonso de la Sierra, Espinosa de los Monteros, “Cádiz y *La Roldana*”, 2007, 119 y 122.



Fig. 21: Luisa Roldán (1652-1706), *Virgen de la Soledad*, h. 1688, escultura de vestir, madera policromada, Cádiz, Hermandad de la Soledad (Puerto Real).

Fuente:

[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Ntra_Sra_de_la_Soledad,_Puerto_Real_\(Cádiz\)_obra_de_Luisa_Ignacia_Roldán,_La_Roldana_en_1688_2014-05-07_00-56.jpeg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Ntra_Sra_de_la_Soledad,_Puerto_Real_(Cádiz)_obra_de_Luisa_Ignacia_Roldán,_La_Roldana_en_1688_2014-05-07_00-56.jpeg)

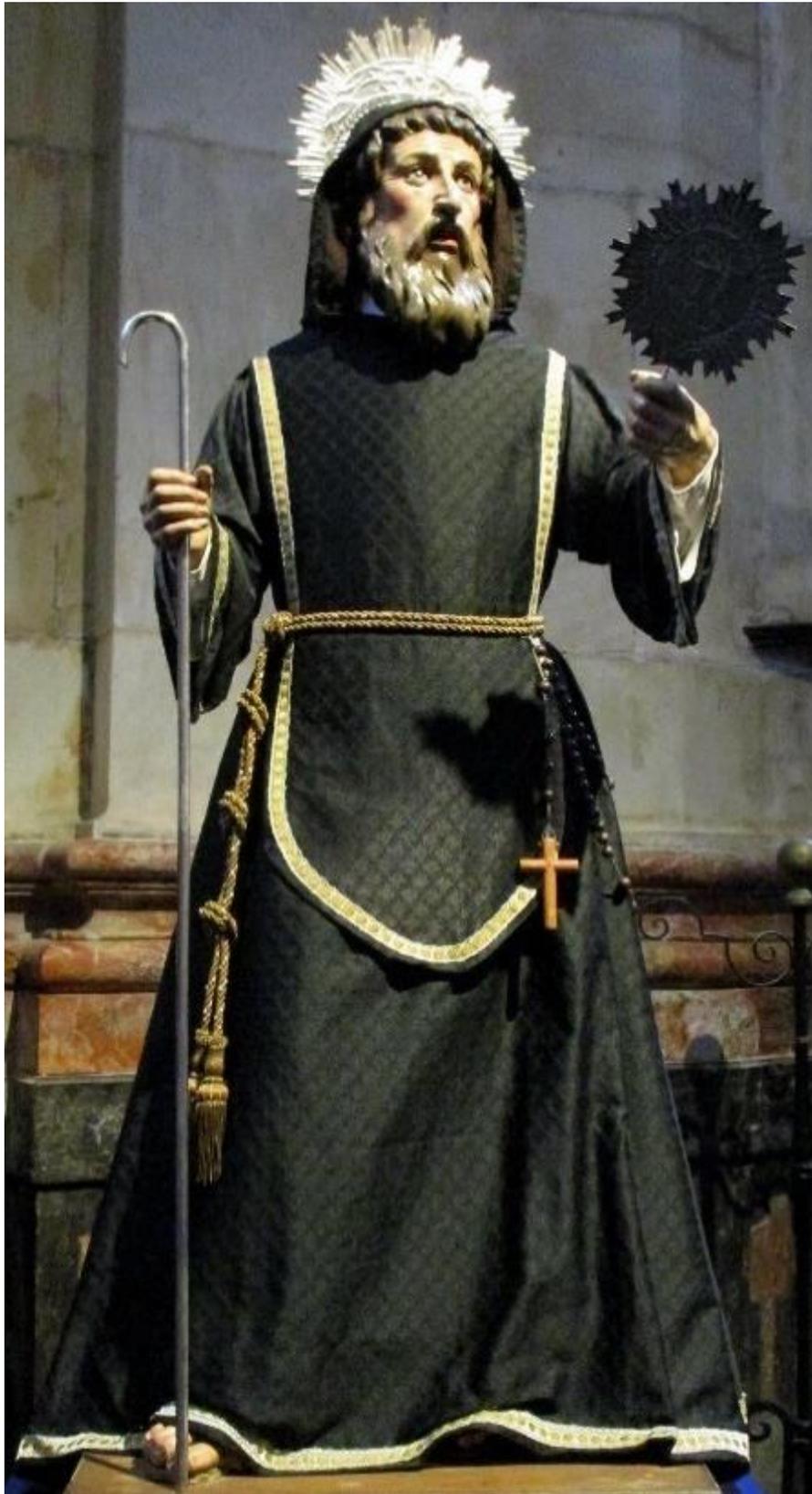


Fig.22: Luisa Roldán (1652-1706), *San Francisco de Paula*, escultura de vestir, madera policromada, Cádiz, Hermandad de la Soledad (Puerto Real).
Fuente: Hermandad de la Soledad (Facebook), <https://www.facebook.com/271120112910127/photos/pb.100064288915482.-2207520000./3018000408222070/?type=40>

3.1. Características y evolución de su estilo

A lo largo de esta primera etapa en Andalucía, el estilo de Luisa Roldán está fuertemente influido por el de su padre: figuras con equilibrio volumétrico, de carácter monumental y muy expresivas, de fuerte dramatismo; hay predominancia de figuras con el pelo largo, dando pie a juegos de luz y sombra; de igual manera, las figuras de Luisa también pretenden causar una reacción en el espectador.

Al margen de similitudes en estilo, las esculturas de Luisa también explotan iconografías tratadas por Pedro Roldán; es el caso de *San Miguel*, tema que La Roldana trata en varias ocasiones y con el que se aprecia una evolución (fig.23). Se conoce un ejemplar temprano ubicado en el Royal Ontario Museum (Canadá) (fig.24),⁴³ de aspecto muy similar a una talla de Pedro Roldán para la iglesia de San Vicente en Sevilla; ambos tienen una disposición de elementos prácticamente idéntica, el arcángel aparece en *contrapposto*, en ambos casos, pisoteando al demonio con un brazo alzado y en el otro parece sostener algo. En el caso de su padre, una espada y una balanza (con la función de “*pesar los méritos*”, según establece Francisco Pacheco); sin embargo, Luisa no muestra estos elementos, aunque puede intuirse su presencia pues la posición de los brazos es muy similar.⁴⁴ Las dos, aunque tienen cierto movimiento son bastante estáticas y carecen de esa expresividad vista en otras obras, los colores son también muy apagados para las dos esculturas, lo que muestra un seguimiento bastante fiel del estilo paterno en esta primera etapa; va a ser en Madrid con la monumental escultura de *San Miguel* para el Escorial (modelo que aparece en una pintura de Guido Reni) (fig.44), que rompa con el estilo de las anteriores y muestre su identidad como artista.

⁴³ Catherine Hall van den Elsen, *Finding Luisa Roldán: a North American trip*, 2020, <https://artherstory.net/finding-luisa-roldan-a-north-american-road-trip/>

⁴⁴ Francisco Pacheco, Gregorio Cruzada Villamil (dir.) *Arte de la Pintura, su antigüedad y grandeza*, 1866, pág. 263.



Fig. 23: Pedro Roldán (1624-1699), *San Miguel*, h.1658, escultura de bulto redondo, madera policromada, Sevilla Iglesia de San Vicente

Fuente:

https://commons.wikimedia.org/wiki/File:San_Miguel_Arcángel,_Pedro_Roldán.jpg



Fig. 24: Luisa Roldán (1652-1706), *San Miguel*, h. 1670, escultura de bulto redondo, madera tallada y policromada, Canadá, Royal Ontario Museum

Fuente:

<https://collections.rom.on.ca/objects/277722/figure-of-st-michael?ctx=4db31676-5a0a-4200-8d0b-a4fcd52d8701&idx=0>

Otra iconografía muy presente en La Roldana durante su etapa andaluza es la de *San José con el Niño*, también tratada por su padre en 1664 (fig.10). Dicha obra le sirvió de modelo para las dos figuras posteriores: una para la iglesia de San Antonio de Padua (fig.18) en Cádiz y otra situada en el convento de las clarisas de Belén, en Antequera (fig.26); ambos ejemplares guardan similitud con el estilo de su padre, pero será la obra de Cádiz la que por cuestiones estilísticas puede asemejarse al taller de Roldán: se trata de una escultura expresiva y con movimiento, no obstante, la de Antequera se aleja de la anterior dejando ver unas formas que van a consolidar el estilo de La Roldana, independientes de su padre.⁴⁵ De esta iconografía también se conoce otra pieza en el convento de Santa Ana de Sevilla: dicha escultura formó parte de un retablo junto a otras tres figuras, también de Luisa; aunque siga un modelo parecido a los otros, los detalles van a ser distintos, menos centrada en un aspecto divino (ausencia de nimbo o potencias) y más focalizada en la relación del padre con su hijo, muestras que se van a dar en obras de etapas posteriores.

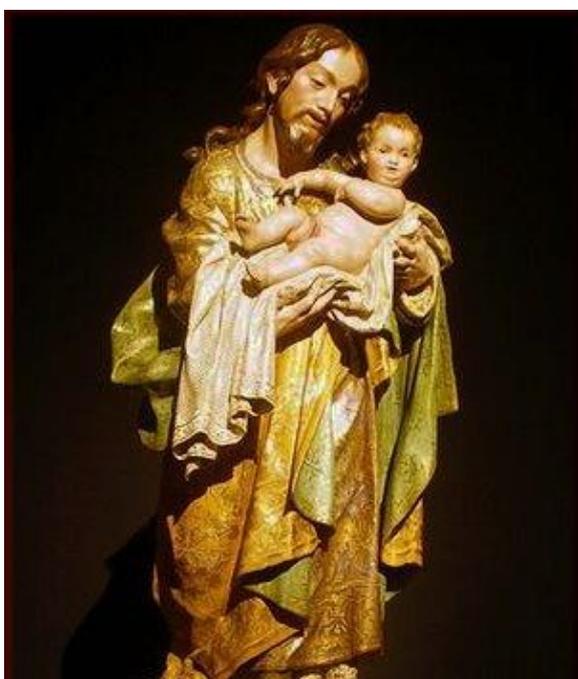


Fig. 25: Luisa Roldán (1652-1706), *San José con el Niño*, 60 cm, escultura de bulto redondo, madera policromada, Málaga, Convento de las clarisas de Belén (Antequera)

Fuente:

<https://www.lahornacina.com/dossierandalucia barroca9.htm>

⁴⁵ Hall van den Elsen, *Fuerza e intimismo*, 2018, pág. 88.

Es cuando se trasladó a Cádiz que empezó a explorar nuevas formas en sus obras, aunque todavía dentro del estilo paterno, incidiendo en el tema de la expresividad que, si bien es inherente a todos los artistas del período barroco, la trabaja de tal manera que estudiosos como Alfonso Pleguezuelo consideran que iban más lejos de lo que Pedro Roldán pudiese expresar con sus obras.⁴⁶ Aparte, en esta etapa andaluza, la producción de Luisa se centra en trabajos de imaginería, principalmente figuras para pasos procesionales en los que prima la devoción, es por esto por lo que en dichas obras desarrolla una faceta en que sentimientos como el dolor, el sufrimiento alcanzan la acción dramática; formas que, de acuerdo con la imagen que se tenía de la escultora, no iban acordes con su condición femenina. No solo en los pasos procesionales estaban presentes estos conceptos, esculturas exentas como el *Ecce Homo* de la catedral de Cádiz (fig. 14) ponen de manifiesto la expresión del dolor y el sufrimiento de Cristo: es una imagen devocional, pero eso no aísla el hecho de manifestar el carácter narrativo de tal manera que busque el sentimiento de culpa por lo que le está sucediendo a quién presencie la obra.

Esta vertiente más dramática es presenciada en otras obras como la *Virgen de la Soledad* (fig.21), en este caso se trata de una madre que llora la muerte de su hijo; sigue el modelo de las dolorosas común en su época y enfatiza estas emociones por medio de los ojos entrecerrados y la boca abierta, logrando un resultado de calidad exquisita en un tema de larga tradición en Andalucía. La escultura de Cádiz no es la única con este motivo durante su carrera; se conoce otra para la Hermandad de Nuestra Señora de la Estrella en Sevilla, se ha llegado a pensar que este ejemplar presente incluso mayor dramatismo que el precedente, ya que, por las lágrimas, el tono rosado de los ojos y la nariz y la palidez

⁴⁶Alfonso Pleguezuelo, “Ternura, dolor y sonrisas. Los sentimientos en la obra de Luisa Roldán”, *El triunfo del barroco en la escultura andaluza e hispanoamericana*, 2018, pág.277.

de los labios sugieren un sentimiento de dolor más patente, pues pareciera que hubiera estado llorando por más tiempo.⁴⁷

De igual manera, también realizó relieves para retablos, se conoce su trabajo para el *retablo de la colegial de Zafra*, en Badajoz. Trabaja en esta obra en 1680 y realiza dos relieves con la temática de la infancia de Cristo: *La adoración de los pastores* (fig.26) y *La adoración de los Reyes* (fig.27), también se le atribuyen dos esculturas exentas. Contrariamente a los retablos en los que ha intervenido su padre, los relieves de Luisa denotan otra característica común de su estilo más tardío, preferencia por escenas que transmitan un aire intimista, con la muestra de sentimientos de ternura, amor familiar, bondad; no tanto escenas solemnes destinadas a la devoción, más asociadas a su carácter “femenino”. En los personajes se percibe la representación de diferentes muestras de alegría, mostrando abiertamente sonrisas e incluso risas, visible en los personajes secundarios y principales de ambos relieves, entre estos uno de los pajes situado detrás de Baltasar en *La adoración de los Reyes*, así como las figuras de María y José de las dos escenas. Pleguezuelo considera que son obras que salen del decoro establecido en relieves de esta temática, mucho más serias y con unos límites marcados en las que los personajes no exhiben estos sentimientos alegres.⁴⁸

⁴⁷ Alfonso Pleguezuelo, “Los sentimientos en la obra de Luisa Roldán”, *El triunfo del barroco*, 2018, pág.281.

⁴⁸ Alfonso Pleguezuelo, “Los sentimientos en la obra de Luisa Roldán”, *El triunfo del barroco*, 2018, págs.284-285.



Fig.26: Luisa Roldán (1652-1706), *La adoración de los pastores*, h. 1680, relieve, madera policromada, Badajoz, Iglesia colegial de Zafra

Fuente: Alfonso Pleguezuelo Hernández, *Entre el Decoro y la Licencia. Nuevas Obras Atribuibles a Luisa Roldán en Zafra (Badajoz)*, pág. 177



Fig. 27: Luisa Roldán (1652-1706), *La adoración de los Reyes*, h. 1680, relieve, madera policromada, Badajoz, Iglesia colegial de Zafra

Fuente: Alfonso Pleguezuelo Hernández, *Entre el Decoro y la Licencia. Nuevas Obras Atribuibles a Luisa Roldán en Zafra (Badajoz)*, pág. 176

Otras obras de su etapa andaluza también muestran esta nueva vertiente estilística, entre estas *San José con el Niño* del convento de las clarisas de Belén en Antequera (fig.25), José aparece sonriendo abiertamente al Niño, que a su vez también se ríe, dando a la obra un carácter cercano que en esa época solía omitirse. Jesús dirige su mirada al espectador como si lo estuviera haciendo partícipe de su alegría, transmitiendo así un mensaje más dulce y carácter amable.⁴⁹ Los ojos juegan un papel central en la expresión de estos sentimientos, muestra preferencia por un modelo en el que el párpado superior es plano, esto, acompañado por la sonrisa, enfatiza en mayor manera la cercanía con el Niño, yendo un paso más allá de lo comúnmente permitido. Juegan un papel similar en el caso de Jesús: estos van a estar mucho más abiertos que los de su padre, pudiendo aludir a la curiosidad de un niño tan pequeño, así como a un carácter desenfadado y de juego. Esta expresividad también se aprecia en obras como la escultura de San José en la iglesia de San Antonio de Padua, aunque mucho más disimulada o en *San Antonio de Padua* para la de la Santa Cruz (fig.15): en este ejemplo el Niño aparece con los ojos muy abiertos, como en el precedente y una amplia sonrisa, contribuyendo a un carácter anecdótico del conjunto; hay un énfasis en el carácter divino del personaje (inclusión de las tres potencias) y no hay una interacción visible entre ambas figuras, por lo que el resultado final dista de ese estilo más dulce de La Roldana.⁵⁰

3.2. Los problemas de identificación

A la hora de configurar el corpus artístico de las obras de Luisa Roldán, nos encontramos con una constante que se repite en la producción de otros artistas del momento; muchas de estas obras están adjudicadas por medio de atribuciones, gracias a las similitudes estilísticas respecto a otros ejemplos encontrados. En el caso de La

⁴⁹ Alfonso Pleguezuelo Hernández, “Luisa Roldán en Sevilla y San José con el niño Jesús: atribuciones e iconografía”, *Laboratorio de Arte*, 29, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2017, pág. 384.

⁵⁰ Alonso de la Sierra, Espinosa de los Monteros, “Cádiz y La Roldana”, *Roldana*, 2007, págs. 114-115.

Roldana, son varias las obras que se atribuyen con seguridad a su mano, pero, en ocasiones, estas han sido adjudicadas a artistas de su entorno. Aunque este apartado va a centrarse en su producción andaluza, las atribuciones a su obra continuarán incluso con las realizadas en Madrid. Por otra parte, es cierto que algunas de sus obras han sido identificadas como suyas por la constancia de documentos que acrediten su participación, menciones a la artista en contratos o por testimonios que hagan alusión a alguno de los encargos.

Entre los documentos que hacen referencia directa a la intervención de Luisa el más conocido es el encontrado dentro de la cabeza del Ecce Homo de la catedral de Cádiz (fig.14), “*hizo esta hechura con sus manos la insigne artífice Doña Luisa Roldán en compañía de su esposo Luis Antonio de los Arcos*”, constituyendo el primer documento en que se reconoce la autoría de Luisa para un encargo.⁵¹ No hay referencias documentales de la intervención de la escultora en obras tempranas de su carrera, pero sí se constata su participación por medio de los rasgos estilísticos de estas obras. José Roda Peña cree innegable la participación de Luisa Roldán en el retablo de la capilla de los Vizcaínos (fig.12) y en el de la Caridad de 1670. En este caso probablemente haya sido Pedro Roldán quien estableció las normas del contrato y solicitase la ayuda de su hija.⁵²

Las atribuciones van a continuar incluso tras su matrimonio con Luis Antonio de los Arcos, que se encargaba de establecer los contratos, en ocasiones, con la colaboración del ensamblador Cristóbal de Guadix, dejando en Luisa la participación escultórica, ya que en la época no era común que las mujeres se encargasen de temas relacionados con la administración, tratos económicos, etc, salvo cuando eran viudas. Tiempo después de su matrimonio, la pareja pudo continuar su colaboración en el taller de Pedro Roldán,

⁵¹ Hall van den Elsen, *Fuerza e intimismo*, 2018, 255.

⁵² Roda Peña, “La escultura sevillana del pleno barroco”, *El triunfo del barroco*, Granada, 2018, pág. 245.

aunque no se reconoce la intervención de ambos en los contratos. Tampoco aparece La Roldana en aquellos establecidos por su marido, como es el caso de los pasos para la hermandad de la Carretería y la hermandad de la Exaltación; en el segundo se hace referencia a “*Luis Antonio de los Arcos y Cristóbal de Guadix, maestros escultores vecinos de esta ciudad de Sevilla*” comprometidos a la realización de dicho paso, sin mencionar a su mujer como colaboradora.⁵³ Él mismo es quién se adjudica la realización de las esculturas y a Guadix la talla. A pesar de esto no hay dudas de que Luisa Roldán participó en la talla de las esculturas, por la gran calidad que presentan algunas figuras. Lo mismo ocurre para el paso de las Tres Necesidades, aunque en este intervinieron más artistas.

En su fase gaditana hay mayor documentación de la que va a acreditarse su intervención, independiente de la labor de su padre y su marido, como es el caso de las nuevas esculturas para la catedral de Cádiz, el documento la asigna como artífice de las figuras de *San Servando* (fig.16) y *San Germán* (fig.17), aquí también trabajó Luis Antonio, desempeñando labores de “*encarnado, dorado y estofado*”.⁵⁴ Se reconoce su labor en la realización de las esculturas de los patriarcas y los ángeles para el monumento de Semana Santa en el que también trabajó Juan González de Herrera. No obstante, no se encuentran referencias a la escultora para la ejecución de la imagen de San Antonio de Padua: la documentación existente establece el cliente, lugar y día en que se ha de colocar. Lorenzo Alonso de la Sierra lo atribuyó a Luisa por las similitudes estilísticas con otras obras.

Otra de las obras documentadas en que se advierte la mano de Luisa Roldán es la imagen de *Nuestra Señora de la Soledad* (fig.21), una donación del matrimonio de los

⁵³ Hall van den Elsen, *Fuerza e intimismo*, 2018, 239.

⁵⁴ Hall van den Elsen, *Fuerza e intimismo*, 2018, 256.

Arcos-Roldán al convento de la Victoria de Puerto Real (Cádiz), en la que también intervino Luis Antonio.⁵⁵ A pesar de esta mayor presencia de obra documentada, sigue habiendo trabajos de los que no existe un respaldo que constate que La Roldana haya intervenido directamente en ellas, lo que nos vuelve a dejar con la cuestión de la atribución para configurar un catálogo lo más fidedigno posible de su obra, en el que pueda apreciarse la evolución estilística de la artista y el estudio de su obra. Muchas de estas obras son atribuciones seguras, por las similitudes del estilo, pero, en otros casos, han sido destruidas, dejando únicamente una fotografía como registro de su existencia.

4. Traslado a Madrid y su actividad como escultora de cámara

Otro momento que va a cambiar la vida y carrera de Luisa es su traslado a Madrid, junto a su marido, dos de sus hijos, Francisco José Ignacio y Rosa María Josefa, uno de los hermanos de Luis Antonio y se piensa que algún otro miembro de la familia. El traslado se llevó a cabo hacia 1689, ante el deseo de buscar nuevas posibilidades laborales y llegar a trabajar directamente para el rey; no obstante, se piensa que debieron llegar bien entrado el año 1689, pues el 28 de febrero de dicho bautizaron a María Bernarda, su última hija, en la parroquia sevillana de San Bernardo.⁵⁶ En un primer momento la pareja se traslada a vivir a una casa propiedad de Alonso Carnero, un secretario de Estado, en la calle Ancha de San Bernardo; durante esta etapa, el pintor y biógrafo de los artistas españoles Palomino considera que fue apoyada por Cristóbal Ontañón, caballero de la Orden de Santiago, quien trae a la escultora a Madrid e incluso le encargaría algunas obras.⁵⁷

⁵⁵ Instituto andaluz del Patrimonio Histórico (Centro de Intervención en el Patrimonio Histórico), *Memoria final de Intervención Virgen de la Soledad Iglesia de La Victoria. Puerto Real. Cádiz*, Sevilla, Junta de Andalucía (Consejería de Cultura), 2010, pág. 4.

⁵⁶ Hall van den Elsen, *Fuerza e intimismo*, 107-108.

⁵⁷ Antonio Palomino de Castro, *El museo pictórico y escala óptica* (tomo tercero), 1714, pág. 464.

Madrid suponía un centro artístico de enorme potencial. La corte se estableció definitivamente en la ciudad a principios del siglo XVII, en 1606, tras su breve estancia en Valladolid; la presencia de la aristocracia, la nobleza, el clero y gente con cierta capacidad económica impulsa la necesidad de nuevas construcciones que conlleven a un desarrollo de las artes para satisfacer esta demanda. Van a levantarse palacios, edificios civiles, para funciones militares y también religiosas; de esta manera, va a haber un mayor número de fieles, al igual que una superioridad numérica de parroquias, ofreciendo un mercado mucho más amplio para posibles encargos de esta índole; las nuevas construcciones de iglesias y conventos van a favorecer obras de alhajamiento para la decoración de sus templos. También es importante el poder de la nobleza y la aristocracia, responsables de la demanda de obras de arte, inclinados a las novedades del resto de Europa, principalmente napolitanas,⁵⁸ encargando esculturas que incorporan elementos de un estilo ligado al barroco internacional.

Respecto a la corte, no pasaba por su mejor momento. El monarca Carlos II de Habsburgo todavía no había tenido ningún hijo que asegurase la sucesión; la salud del rey era el mayor punto de preocupación, se le consideraba una persona enfermiza y frágil, no creyendo que fuese a vivir por mucho tiempo.⁵⁹ El poderío español en el exterior iba también en declive, en beneficio del crecimiento de Francia y Gran Bretaña; paralelamente a ese panorama, hubo un período de paz y paulatino crecimiento económico que favoreció el resurgir de la demanda artística.

En lo personal, el traslado fue también difícil para Luisa Roldán; el hecho de encontrarse en una ciudad desconocida, en la que no contaba con una reputación asentada que fuera impulsora de los primeros encargos, así como la ausencia de apoyo familiar,

⁵⁸ Roda Peña, “La escultura sevillana del pleno barroco”, *El triunfo del barroco, Granada*, 2018, pág. 251.

⁵⁹ Hall van den Elsen, *Fuerza e intimismo*, 2018, 109.

van a hacer que durante sus años madrileños pase por varios períodos de dificultad. Durante este período, su catálogo lo conforman distintas obras identificadas por alguna similitud estilística, sin contar con tantos ejemplares documentados y firmados por ella; sus inicios laborales van a ser difíciles, no contando con producción artística hasta 1691, año de su primera obra firmada en Madrid, el *Descanso en la huida a Egipto* (fig.28).⁶⁰



Fig.28: Luisa Roldán (1652-1706), *Descanso en la huida a Egipto*, h. 1691, grupo escultórico, terracota policromada, Madrid, Colección privada

Fuente: <https://www.lahornacina.com/curiosidadesroldana2.htm>

⁶⁰ Hall van den Elsen, “Luisa Roldán, La Roldana”, *Roldana*, 2007, pág. 27.

4.1. Cambio de formato y nueva orientación estilística

La mayor transformación de esta época fue el cambio de formato. En Madrid la religiosidad no se expresaba de un modo tan solemne como se hacía en Andalucía, donde predominaban obras de gran tamaño en madera y para pasos de Semana Santa o edificios religiosos; en este caso, hay mayor preferencia por grupos de pequeño tamaño destinados a clientes particulares y para el ámbito privado, aunque sin abandonar las grandes obras en madera.⁶¹ En aquel momento también eran muy cotizadas aquellas obras de temática mitológica de procedencia italiana o flamenca, género completamente desconocido para Luisa, suponiendo una dificultad inicial, al haberse dedicado al completo a la escultura religiosa; finalmente se decanta por esas obras que representan grupos en pequeño tamaño, empleando materiales como el barro cocido y policromado. Supone también la consolidación de su estilo personal, por el que muchos autores la reconocen, la creación de obras de carácter anecdótico, amable y tierno, aunque en ocasiones dramáticas, de gran calidad técnica, donde hay una expresión de sentimientos genuina que sobrecoge al espectador; también va a dejar patente su tradición andaluza en obras de tamaño del natural en madera, con un carácter más solemne y dramático.⁶²

Para estas esculturas sigue con la temática religiosa: grandes grupos centrados en temas relacionados con la infancia de Cristo, la Virgen con el Niño, modelos de *Sacra conversación* con diferentes instantes de las vidas de los santos, temas de éxtasis o escenas de la vida de la Virgen. También abunda en su producción los grupos más pequeños y esculturas de bulto redondo, siguen temas similares al caso precedente, con ejemplos de Inmaculadas, la Virgen haciendo diferentes tareas y se ven otros como como san José con

⁶¹ Luque Teruel, “Esplendor y pasión de Sevilla”, *Escultura Barroca. Escultura barroca andaluza*, volumen II, 2016, págs. 127-128.

⁶² Alfonso Pleguezuelo, “Los sentimientos en la obra de Luisa Roldán”, *El triunfo del barroco*, 2018, pág. 275 y 277.

el Niño, Jesús y san Juan Bautista, y obras peculiares dentro de su catálogo; es el caso de dos cabezas decapitadas de santos en formato tondo. De la misma manera va a continuar con su producción en madera, aunque no tan asiduamente como en Andalucía, entre sus figuras se encuentran arcángeles, temas tratados durante su primera etapa como el Nazareno, el *Ecce Homo* y también santos titulares de la institución a la que están destinados; estas obras presentan mayor dramatismo y expresividad que los anteriores grupos, aunque haya algunos ejemplares que sigan dichas pautas.⁶³

4.2. Su labor como escultora de cámara de Carlos II

Tres años más tarde de su llegada y asentamiento en Madrid, el 19 de mayo de 1692, Luisa Roldán es nombrada escultora de cámara, sucediendo a José de Mora que había ocupado el cargo desde 1672 hasta 1680. A modo de agradecimiento por el nombramiento, Luisa entregó al monarca la emblemática escultura de *San Miguel y el Demonio* (fig.44) que se encuentra en el monasterio del Escorial, obra de gran fuerza y dramatismo muy relacionada con su contexto histórico.⁶⁴ En ese mismo año escribe una carta a Carlos II en la que menciona el trabajo del *San Miguel*, así como la necesidad de sustento económico para ella y su familia, evidenciando una situación de precariedad; como solución se le otorga un pago de cinco reales diarios, pero no sería suficiente para cubrir las necesidades básicas.⁶⁵ Esta inestabilidad económica va a hacerse patente en más misivas a los monarcas, demostrando que el cargo de escultor de cámara era más un título honorífico que no permitía vivir tan holgadamente como puede sugerir. Se tiene constancia de más cartas durante el resto de la década, agravada por irregularidades en

⁶³ Hall van den Elsen, *Fuerza e intimismo*, 2018, 130-161.

⁶⁴ Museo Nacional de Escultura, “La primera escultora en el museo”, *El rincón rojo*, 2018, pág. 1.

⁶⁵ Llopis Agelán y García Montero, “Precios y salarios en Madrid, 1680-1800”, *Investigaciones de historia económica*, Barcelona, núm. 7, 2011, pág. 300-303.

los pagos, aunque se evidencia una mejora en su situación a partir de 1698 y durante los últimos años de su vida, ya reinando Felipe V.

En lo que respecta a su marido, Luis Antonio de los Arcos, no se sabe con seguridad qué tareas desempeñó; lo más seguro es que siguiese colaborando en el taller de su esposa, en labores de talla y policromado de figuras; aunque por la situación que estuvo pasando Luisa por esos años, estudiosos como María Victoria García Olloqui difunden una imagen de él poco favorecedora: un marido que no hace mayores esfuerzos por ayudar a su esposa en momentos de crisis, desempeñando únicamente tareas secundarias, sin llegar a tener una remuneración que ayude a mejorar la economía familiar.⁶⁶ De sus dos hijos mayores tampoco se tiene demasiada información acerca de su vida adulta. Olloqui afirma que tampoco ayudaron demasiado en el taller materno y era Luisa quién se encargaba de su manutención, pues contaban con diecisiete años (Francisco) y catorce años (Josefa) respectivamente, aunque considera que el hermano contaba con edad para ser aprendiz del oficio; posteriormente, Francisco sí acabó desempeñándose como escultor.⁶⁷ No obstante, parece que esta visión sobre Luis Antonio está algo desfasada. Aunque no se conozca al detalle su labor profesional, sí se sabe que ha colaboró con Luisa en varias obras, siendo reconocidas, en algunos casos, como un trabajo conjunto: una de ellas el conocido *San Miguel*; también buscó empleos que fueran remunerados, lo que le lleva a solicitar el puesto de ayuda de furriela en 1696, pero parece que no le es concedido. Sí se tiene conocimiento de que desempeñó la actividad de tasador, ya durante el reinado de Felipe V.

La familia logró ir sobreponiéndose a esta situación por medio de encargos privados, por parte de la nobleza y la aristocracia e incluso de la reina viuda María Ana

⁶⁶ María Victoria García Olloqui, *Luisa Roldán, La Roldana: Nueva biografía*, Sevilla, Guadalquivir Ediciones, 2000, pág. 114.

⁶⁷ García Olloqui, *La Roldana*, 2000, pág. 108.

de Neoburgo, donde Luisa explotó al máximo su habilidad con los grupos en terracota, muy populares en la época. Respecto a estas obras no se conocen los contratos y la familia que los encargaba, pues actualmente varios grupos se encuentran en colecciones privadas. Si bien una parte importante de su producción ha sido ejecutada para miembros de la nobleza, también hay esculturas que se encuentran en órdenes religiosas, entre estas *La Virgen con el niño Jesús* de 1699 (fig.29) grupo en terracota de pequeño tamaño que se corresponde con la vertiente intimista y amable de la escultora, del convento de religiosas carmelitas descalzas de Santa Teresa (Sevilla); *San José con el niño Jesús* (fig.30) y una *Virgen de la leche* (fig.31) para el Convento de San Antón en Granada y el *Niño Jesús con san Juanito* (fig.32) para la ermita de Nuestra Señora de los Santos en Móstoles.⁶⁸ Van a ser sus trabajos en madera de los que se tengan más datos; al menos se conoce su paradero, dando a suponer que fueron encargadas por estas instituciones, como es el caso de la figura de *Santa Clara* (fig.33), actualmente perdida, en cuya inscripción especifica que estuvo destinada al convento de Santa Clara en la ciudad Mula (Murcia) en 1692; aunque hay casos, como el del *Niño Jesús Nazareno* (fig.34), originalmente para Carlos II, en el que una de las versiones se trasladó al convento de San Antón⁶⁹ y *Jesús Nazareno* (fig.35), también destinado al monarca pero que, tras mucho tiempo en propiedad de diferentes particulares se deposita finalmente en el convento de religiosas nazarenas de Sisante, en Cuenca.⁷⁰

⁶⁸ Hall van den Elsen, *Fuerza e intimismo*, 2018, págs. 151, 153, 155 y 157.

⁶⁹ Hall van den Elsen, *Fuerza e intimismo*, 2018, págs. 168 y 170.

⁷⁰ Antonio Palomino de Castro, *El parnaso español pintoresco y laureado* (tomo tercero), 1724, pág. 464.



Fig. 29: Luisa Roldán (1652-1706), Virgen con el Niño Jesús, h. 1699, grupo escultórico, terracota policromada, Sevilla, convento de las carmelitas descalzas de Santa Teresa

Fuente: Catherine Hall-van den Elsen, *Fuerza e intimismo: Luisa Roldán, escultora (1652-1706)*, pág. 151



Fig. 30: Luisa Roldán (1652-1706), *San José con el Niño Jesús*, grupo escultórico, terracota policromada, Granada, convento de San Antón

Fuente: Alfonso Pleguezuelo Hernández, *Luisa Roldán en Sevilla y San José con el Niño Jesús: atribuciones e Iconografía*, pág. 394



Fig. 31: Luisa Roldán (1652-1706), *Virgen de la Leche*, s. XVII, grupo escultórico, terracota policromada, Granada, convento de San Antón

Fuente: <http://www.monjascapuchinas.org/actualidad/restauracion-de-virgen-con-el-niño-de-la-roldana-convento-de-san-anton-de-granada/2/>



Fig. 32: Luisa Roldán (1652-1706), *Niño Jesús con San Juanito*, terracota policromada, grupo escultórico, Móstoles, ermita de Nuestra Señora de los Santos

Fuente: ABC de Sevilla, *¿Luisa Roldán en el Museo de Bellas Artes?*



Fig. 33: Luisa Roldán (1652-1706), *Santa Clara*, h.1692, escultura de vestir, madera policromada, Murcia, convento de las clarisas de Mula

Fuente: Catherine Hall-van den Elsen, *Fuerza e intimismo: Luisa Roldán, escultora (1652-1706)*, pág. 170



Fig. 34: Luisa Roldán (1652-1706), *Niño Jesús Nazareno*, h.1692, escultura de bulto redondo, madera policromada, Granada, Convento de San Antón

Fuente: Catherine Hall-van den Elsen, *Fuerza e intimismo: Luisa Roldán, escultora (1652-1706)*, pág. 168



Fig. 35: Luisa Roldán (1652-1706), *Jesús Nazareno*, h. 1700, escultura de vestir, madera policromada, Cuenca, convento de religiosas nazarenas (Sisante)

Fuente: <https://www.sisante.es/sisante/historia-del-municipio/el-padre-jesus-nazareno/>

4.3. Renovación de su título y los trabajos

Tras el fallecimiento de Carlos II (1700) y la llegada del nuevo monarca Felipe V, Luisa Roldán solicitó la renovación de su título, puesto que revalidó el 3 de octubre de 1701. En lo que respecta a su condición económica se vio más resuelta, recibiendo dinero por sus trabajos y por los atrasos previos, esto hizo que la familia saliera del aprieto, permitiéndoles vivir de manera más desahogada.⁷¹ Durante esta época uno de sus hermanos, Marcelino Roldán vino a Madrid con la pretensión de hacer carrera, pero no se conoce obra suya.⁷² Luisa continúa con los grupos en terracota, en consonancia con un naciente e innovador estilo rococó que iba calando en la corte, aunque no dejará de hacer obras en madera. Para estas últimas se pretendía buscar mercados interesados en su adquisición, una de las actividades de Luis Antonio en esta época.⁷³

A inicios del siglo XVIII cuenta con un nuevo mecenas, Juan de Dios de Silva y Mendoza, X duque del Infantado. Su familia va a encargarle obra a partir de 1701 hasta el final de su vida, en terracota y madera, no centrándose en los grupos en pequeño tamaño tan de moda por el momento. El duque del Infantado también pagó a Luisa regularmente por su obra. De las esculturas que este le encargó se tiene conocimiento de un belén de ciento setenta y tres figuras para el convento de Nuestra Señora del Rosal en Priego (Cuenca) de la que el duque era protector, entre estas figuras noventa y seis eran de animales; se cree que el conjunto fue destruido durante la Guerra Civil, tal como parecen establecer algunos documentos, aunque también se cree que figuras aisladas de esta obra estuvieron a la venta en el mercado.⁷⁴ Para el duque se conoce el trabajo en un grupo con el tema de la *Virgen con el Niño* y una escultura en madera de *Ecce Homo*, se piensa que

⁷¹ Lorena Franco López, *Luisa Ignacia Roldán: la trascendencia de la Escuela Escultórica Sevillana*, Sevilla, 2021, págs. 6-7.

⁷² Roda Peña, “La escultura sevillana del pleno barroco”, *El triunfo del barroco*, Granada, 2018, pág. 254.

⁷³ Hall van den Elsen, “Luisa Roldán, La Roldana”, *Roldana*, 2007, pág. 26.

⁷⁴ Luz González, “La Roldana’, escultora de la Corte”, *La tribuna de Cuenca*, Cuenca, 2023.

estas fueron destinadas a estancias privadas. Aparte, a lo largo de estos años Luisa buscó, de cierta manera, prestigio fuera de las fronteras españolas, por una parte, se considera esta etapa como de plenitud, por su título de escultora de cámara con el que sirvió a dos monarcas, como el mecenazgo del duque del Infantado, que además le proveía de un sustento regular que le permitió mantenerse junto a su familia.⁷⁵ A principios de 1706 se constata el envío de una escultura en terracota con el tema de la *Virgen de la leche* a la Academia de San Lucas de Roma. La obra no se conserva, pero le valió la aprobación de la institución y su nombramiento, el 10 de enero de 1706, de académica de mérito. Lamentablemente, Luisa Roldán no pudo disfrutar del prestigio obtenido, pues murió el mismo día, con su testamento firmado cinco días antes, a los cincuenta y cuatro años.⁷⁶

Luisa Roldán falleció en Madrid el 10 de enero de 1706. A lo largo de estos últimos años su situación personal había mejorado notablemente con relación a la última década del siglo precedente, con la renovación de su puesto como escultora de cámara tras la llegada de Felipe V, así como el mecenazgo del joven duque del Infantado y su familia. También llegó a obtener el título de Académica de Mérito en la Academia de San Lucas de Roma, pudiendo considerarse que, con esta distinción, alcanzó el punto de mayor éxito en su carrera.

No obstante, hay una cuestión interesante, cinco días antes de su fallecimiento, el 5 de enero de 1706, había dictado su testamento y, como última voluntad, había dejado una “declaración de pobreza”. Esto no se debe solo a la falta de recursos económicos, era una fórmula jurídica que pretendía evitar el requisamiento de los bienes y su posterior venta pública. Luisa tampoco poseía muchas propiedades que le permitieran aumentar sus ingresos, pese a los negocios de realquiler de viviendas en qué se involucraba su

⁷⁵ Hall van den Elsen, *Fuerza e intimismo*, 2018, págs. 120-121.

⁷⁶ Hall van den Elsen, *Fuerza e intimismo*, 2018, pág. 123.

marido, además de los documentos que acreditaban la posesión de esclavos (de los más recientes, un documento de compra del año 1698) por los que recibía beneficio. Esta razón puede deberse a que, en este caso, la ley beneficiaba al hombre, ya que él era propietario de los bienes gananciales del matrimonio al ser Luis Antonio viudo; además, en lo que respecta a su familia, Pedro Roldán no le dejó una gran herencia a su muerte en 1699. Por estos motivos, Luisa no llegaría a tener mucho capital para pagar el entierro.⁷⁷

Tras su muerte, la familia continuó con su labor profesional. Se conoce que uno de sus hijos, Francisco, en cierta manera encaminó una carrera artística, pero como pintor; se conoce que estuvo en Roma a principios de siglo,⁷⁸ también estuvo involucrado en la venta de una de las obras de su madre, *Jesús Nazareno*, por cuya adquisición pasó a pertenecer al convento de las clarisas de Sisante (fig.35). Más adelante, llegó a ejercer de maestro de dibujo del futuro Fernando VI (1727); dos años más tarde se trasladó a Sevilla con la corte, pudiendo ver entonces obras de su madre, abuelo y tío.⁷⁹ Durante las siguientes décadas siguió ejerciendo su oficio artístico, además, también se le acredita la condición de ingeniero hasta su fallecimiento en el año 1761 en Madrid. Por el contrario, de su hermana María no se tiene demasiada información, se sabe que no heredó el talento de su madre ni de su hermano, al no conocerse creaciones suyas. En 1709 se casó en Madrid con Nicolás Vizcaíno.

Luis Antonio de los Arcos, falleció en Madrid cinco años más tarde, el 16 de febrero de 1711.⁸⁰ Se considera él mismo como un hombre pobre, reflejado en su testamento, dejó varias deudas por un total de 7000 reales y pocos objetos, la mayoría sin

⁷⁷ Jacques Souveyroux, *Paupérisme et rapports sociaux à Madrid au XVIIIème siècle*, 1971, vol.1, págs. 96-100.

⁷⁸ Felipe Serrano Estrella, “El regalo devocional entre España y Roma: el “Nazareno” de Luisa Roldán”, en *Goya: revista de arte*, 2015, núm. 353, pág. 203.

⁷⁹ Hall van den Elsen, *Fuerza e intimismo*, 2018, pág. 124.

⁸⁰ Hall van den Elsen, *Fuerza e intimismo*, 2018, pág. 123.

demasiado valor, a excepción de un fragmento del *Lignum Crucis*; su herencia se destina a sus hijos y demás familiares, entre ellos su hermano Tomás de los Arcos. Esta consideración de hombre humilde coincide con los testimonios de Luisa respecto a su condición económica.

5. Ejemplos principales

A lo largo de su carrera, La Roldana consiguió configurar un extenso catálogo de obras, ya sea por medio de colaboraciones con su padre cuando estaba empezando a configurar su propio estilo, al igual que en sus estancias en Sevilla y Cádiz como su último período en Madrid. Durante toda su vida trabajó la escultura religiosa, dentro de la cual tocó varios géneros, formatos y materiales; dentro de estos últimos la madera y la terracota, principalmente. Cuenta con una producción muy extensa, que incluye las obras tempranas en las que colabora y los encargos independientes que realiza posteriormente, ya sean las esculturas documentadas (algunas perdidas) como aquellas que le son atribuidas. Es por esto por lo que estudiosos como Catherine Hall van den Elsen configuran un amplio catálogo, esta autora le adjudica cincuenta y cuatro obras, entre las producidas en su etapa andaluza y madrileña, las documentadas y atribuidas y los diferentes tipos (escultura de bulto redondo, de vestir, grupos pequeños, estatuas colosales, etc.) y temas que trata (historias de la infancia de Cristo, de la Virgen, la Pasión, figuras de santos y santas, etc.). Las obras seleccionadas pretenden mostrar ejemplos significativos de cada una de sus etapas como artista.

5.1. El paso de La Exaltación

En su producción tienen gran peso los pasos procesionales para la Semana Santa. Luisa hizo dos, siendo el *Paso de La Exaltación* (figs. 36 y 38), para la hermandad de la Exaltación en Sevilla, uno de los más reconocidos, el contrato se firmó el 13 de junio de

1678 por Luis Antonio de los Arcos, de quién se dice que intervino, y Cristóbal de Guadix: el encargo tendría que acabarse para el Domingo de Ramos de 1679, pero al final se retrasó.⁸¹

Sus esculturas se caracterizan por tener un estilo más expresivo que trabajos anteriores de la escultora. Las figuras del *Crucificado*, *San Dimas* y *Gestas* son de factura angulosa, las costillas y las clavículas están más marcadas, resaltando la teatralidad, algo muy buscado en los pasos procesionales; en los ladrones se consigue mediante su disposición con las manos atadas a la espalda y unas facciones marcadas, de expresión contrastada. El Crucificado es la más destacada de todo el conjunto: su presencia se subraya con el movimiento del cuerpo, generando una curva praxiteliana que le confiere un aspecto clásico; con su rostro de sufrimiento, dirigiendo la mirada hacia arriba como si suplicara que su vida terminase. En la escultura se acentúa la tragedia que se está perpetrando por medio de la inclinación de la cruz, creando contraste con la verticalidad general del conjunto.⁸² Se trata de una composición inspirada en modelos pictóricos, obra plurifocal y barroca.

A su alrededor de disponen cuatro sayones, dos de ellos tiran de la cruz con cuerdas, mientras que los otros dos empujan la cruz, su vestimenta va a ser variada, tanto el hombre que sujeta la cuerda y avanza como el personaje con turbante que la impulsa por atrás tienen unos ropajes de aspecto orientalista y bastante coloridos; mientras que los dos sayones restantes llevan una vestimenta más simple. Detrás del conjunto se ubican las esculturas de dos militares romanos, una de ellas ecuestre (porta un pergamino con la sentencia), mientras que en la otra su expresión es serena; su vestimenta confiere un

⁸¹ Hermandad de la Exaltación. *Paso de misterio*. <https://www.laexaltacion.org/paso-de-misterio/>

⁸² Jesús García Zambrano, *La Teatralidad en el paso del Misterio de la Exaltación*, Sevilla, Escuela Superior de arte dramático, 2021, págs. 19-20.

aspecto rico y vistoso, con capas de colores vivos y pecheras doradas con decoraciones en relieve. Estas esculturas cierran el cortejo.⁸³

En el tronco o canastilla se disponen ocho medallones en relieve con diferentes episodios de la Pasión: *Jesús atado a la columna*, *Jesús cae*, *Jesús es despojado de sus vestiduras*, *Jesús es clavado en la cruz*, *Levantamiento de la cruz*, *Los soldados echan a suertes las vestiduras de Jesús*, *Descendimiento de la cruz* y el *Santo Entierro*. Todas las escenas están esculpidas en un formato ovalado, con sus personajes representados, en su mayoría, muy juntos, lo que en algunos impide una correcta caracterización del espacio. En la mayoría de las escenas destaca la presencia de la cruz de madera, empleada como un elemento que contribuye al dramatismo de la composición, pues aparece en escorzo, además de generar un contraste respecto a los personajes de las escenas, dividir el espacio (*Levantamiento de la cruz*) e introducir cierta geometrización (*Descendimiento de la cruz*, más evidente con la inclusión de las escaleras). Otros elementos como la columna en la escena de la flagelación o el sepulcro en el Entierro sirven para estructurar la composición y todos sus componentes.⁸⁴

Las figuras no van a estar tan estilizadas como las esculturas del grupo principal, tienen un aspecto más achaparrado, esquematizado, al no tener tanto nivel de detalle el modelado de los cuerpos, los ropajes de los personajes, aunque se pretenda cierta expresividad en estos, por medio de los pliegues o los rostros; no tan caracterizados ni las facciones tan marcadas como otros casos. A pesar de esto, sí hay expresividad: los personajes, por medio del juego entre los ojos y la boca logran transmitir distintas emociones; dolor en el caso de Cristo y las santas en escenas como *Descendimiento de la cruz*, divertimento como en *Los soldados echando a suertes las vestiduras de Jesús* o

⁸³ García Zambrano, *Teatralidad en el paso del Misterio*, Sevilla, 2021, págs. 35-36.

⁸⁴ Hall van den Elsen, *Fuerza e intimismo*, 2018, págs. 84-85.

rabia en los soldados de *Jesús atado a la columna*. Pero, de forma general, abundan los rostros que no transmiten emociones; pese a esta falta todas van a tener movimiento, acompañando a la acción y dando un carácter dramático. Algunos autores advierten la participación de Luis Antonio de los Arcos en los ocho medallones.⁸⁵ Este paso puede asemejarse con el *paso de la elevación de la cruz* (1604) (fig.37) por Francisco Rincón para la cofradía de la Sagrada Pasión de Cristo en Valladolid y el *paso procesional de Sed Tengo* (1612-1616) (fig.39) de Gregorio Fernández para la cofradía de las Siete Palabras en Valladolid. El primero es el que más puede asemejarse a la obra de Luisa, al compartir figuras como las de los sayones que tiran de las cuerdas para elevar la cruz (como en la obra de La Roldana), y los ladrones Dimas y Gestas a ambos lados, con una postura similar. Por otro lado, el de Gregorio Fernández muestra el momento en el que la cruz está levantada y Cristo parece que ha perecido, no incluye las figuras de los ladrones, aunque si parecen estar presentes los sayones; ni tampoco a los soldados romanos, acercando la escena a su contexto (s. XVI) en lugar de reflejar la época en la que ocurre la historia.

Coronando las esquinas de la monumental parihuela del paso se sitúan cuatro Ángeles que llevan las *arma Christi*: la corona de espinas, las tenazas, los clavos y el martillo; todos tienen una postura similar de pie, en *contrapposto*, con el brazo izquierdo extendido con el instrumento mientras que acercan el brazo derecho hacia el rostro como si quisiesen recitar unas palabras o enjuagar las lágrimas. Su vestimenta es muy similar, en el mismo color para todos, al igual que las alas, pero cuenta con unos plegados y movimiento que dan la sensación de que les da el viento; de manera similar ocurre con el pelo, apartado de la cara dejando ver el rostro con claridad. Todo el conjunto supone un

⁸⁵ Roda Peña, “La escultura sevillana del pleno barroco”, *El triunfo del barroco*, Granada, 2018, pág. 246.

salto de calidad en la obra de la escultora respecto a trabajos anteriores.⁸⁶ Estos ángeles recuerdan a las estatuas de Bernini del puente de *Sant'Angelo* en Roma.



Fig. 36: Luisa Roldán (1652-1706), *paso de la Exaltación de Cristo*, h. 1678, grupo esultórico, madera policromada, Sevilla, Hermandad de la Exaltación

Fuente: ABC de Sevilla, *Iguará en la Exaltación*. <https://sevilla.abc.es/pasionensevilla/agenda-cofrade/iguara-la-exaltacion-2.html>



Fig. 37: Francisco Rincón (1567-1608), *paso de la Elevación de la Cruz*, h. 1604, grupo escultórico, madera policromada, Valladolid, Museo Nacional de Escultura

Fuente: <http://domuspucelae.blogspot.com/2013/10/theatrum-la-elevacion-de-la-cruz-un.html>

⁸⁶ Hermandad de la Exaltación (Sevilla). *Paso del misterio*. <https://www.laexaltacion.org/paso-de-misterio/>



Fig. 38: Luisa Roldán (1652-1706), *Paso de la Exaltación de Cristo*, h. 1678, grupo escultórico, madera policromada, Sevilla, Hermandad de la Exaltación

Fuente: Catherine Hall-van den Elsen, *Fuerza e intimismo: Luisa Roldán, escultora (1652-1706)*, pág. 81



Fig. 39: Gregorio Fernández (1576-1636), *paso procesional Sed Tengo*, h. 1612-1616, grupo escultórico, madera policromada, Valladolid, Museo Nacional de Escultura

Fuente: <https://www.culturaydeporte.gob.es/mnescultura/colecciones/escultura-espanola/paso-sed-tengo.html>

5.2. Desposorios místicos de Santa Catalina

Los pequeños grupos en terracota van a ser la gran innovación escultórica de Luisa, con obras en las que va a plasmar un estilo propio, independiente del de su padre, por las cuales será conocida en la posteridad. Como consecuencia, mucha de la obra de este período va a encontrarse en colecciones privadas, pues era habitual que estos grupos fuesen encargados por clientes particulares y también se hallan en museos extranjeros como la Hispanic Society. Su temática, religiosa, ofrece un enfoque más íntimo y amable, aunque también persista el dramatismo en algunas de ellas, si bien Luisa es la encargada de su ejecución se cree que su marido Luis Antonio pudo haberla ayudado con alguna tarea secundaria, como la policromía.

Dentro de estas obras sobresale *Los desposorios místicos de santa Catalina*, probablemente realizada en 1691 o 1692 (fig.40), no se conoce la persona que pudo haberla encargado, pero se corresponde a su primera etapa en Madrid; el grupo de la Hispanic Society mide 45 x 36,5 cm. Consta de quince figuras, dejando una composición abierta de cara al espectador, poniendo el foco de atención en la virgen con el Niño en su regazo y la figura de Santa Catalina. La escena representa el momento en que la santa, sumida en un sueño ve a la Virgen y a Cristo, quién no le muestra el rostro; pero, una vez convertida al cristianismo consigue verlo, quién decide, en gesto de favor, colocarle un anillo que verá al despertar.⁸⁷

Luisa Roldán interpreta la historia en un grupo de alta calidad técnica, La Virgen y el Niño Jesús marcan el eje central de la composición; su importancia es subrayada al estar apoyados sobre querubines que forman una luna creciente, ambos se giran hacia

⁸⁷ Hispanic Society (Nueva York). *Objects- The mystical marriage of Saint Catherine*. <http://hispanicsociety.emuseum.com/objects/2398/the-mystical-marriage-of-saint-catherine?ctx=bc5bf2b4-31b1-41dc-9e1a-660293430c2d&idx=0>

santa Catalina la cual, arrodillada, extiende su mano derecha hacia Jesús, que le coloca el anillo, mientras su madre sostiene el brazo. La Santa aparece con la rueda de cuchillas, símbolo de su martirio, en la que se incluye una inscripción con la firma de la escultora “*DOÑA LUISA ROLDAN ES*”.⁸⁸ Observando la escena central aparece José, representado detrás del grupo, dirigiendo su mirada a la mano del Niño colocando el anillo y, a la izquierda, un ángel entra a la escena con un cestillo que alberga una corona de flores; al igual que José este va a mirar a Jesús, resaltando la importancia de la escena central.

Este grupo es una clara muestra del estilo cultivado por Luisa Roldán en la corte, alejado del tratamiento solemne, monumental y dramático de otras obras, así como del mismo tema reflejado por otros artistas, para dar pie a una escena más íntima y con cierto carácter familiar.⁸⁹ Debido a la representación de María y José como unos padres que quieren a su hijo, interactúan con él formando un conjunto y no como si fueran figuras separadas.⁹⁰

El conjunto presenta una escena muy dinámica: destaca la torsión de los querubines que sostienen a la Virgen, con una postura mucho más compleja que el resto del conjunto; la figura del ángel es una de las más dinámicas, con un amplio *contrapposto* entra a la escena como si pareciese apresurado, a lo cual contribuyen sus ropajes: alborotados, la parte superior se desliza por el hombro mientras que, por la rapidez con la que se debe de mover, las faldas dejan ver parte de una pierna. Esta sensación de movimiento es remarcada por la expresividad de los pliegues, aportando dinamismo al igual que sus cabellos, apartados hacia atrás, dejando el rostro despejado. El grupo central también muestra movimiento, aunque no tan acusado como las anteriores; a la Virgen se

⁸⁸ Hall van den Elsen, *Fuerza e intimismo*, 2018, pág. 133.

⁸⁹ Alfonso Pleguezuelo, “Los sentimientos en la obra de Luisa Roldán”, *El triunfo del barroco*, 2018, pág. 275-276.

⁹⁰ Hall van den Elsen, *Fuerza e intimismo*, 2018, pág. 132.

la ve sentada, únicamente mueve su tronco y rostro para observar a santa Catalina, mientras, el Niño Jesús, presenta mayor agitación: una de las piernas está estirada mientras que la otra se flexiona en un escorzo, remarcando la torsión del tronco hacia la santa arrodillada. San José es más “estático”, parece inclinar el cuerpo y la cabeza para observar con detalle la acción, con los brazos cruzados. En este grupo, al igual que con el ángel los pliegues de las ropas van a enfatizar la expresividad del conjunto y su policromía a acentuar el impacto de la obra, destaca la riqueza cromática de la vestimenta de santa Catalina, mostrando su posición social elevada, como princesa que era, en contraposición a los modestos ropajes del resto de personajes; con el anillo, de oro con una piedra roja.⁹¹

Esta iconografía deriva de una larga tradición: la figura de la Virgen con el Niño se corresponde al modelo de la Sacra Conversación, en el que aparece la *Madonna* con varios santos a su alrededor en actitud relajada, su tradición se remonta al Renacimiento con obras como la conocida de Piero della Francesca. De esta iconografía toma principalmente la distribución de las figuras: todas aparecen rodeando a la Virgen y a Jesús, pero de tal manera que no cierran el grupo, dejando un espacio al frente de la composición en el que el espectador puede insertarse y ser partícipe del acontecimiento; la mayoría de los artistas que representaron esta escena siguieron dicha distribución. El otro modelo iconográfico es el de los *Desposorios místicos de santa Catalina*, tema de la obra presente, historia relatada en la Leyenda Dorada (siglo. XIV) y el *Flos Sanctorum* de Pedro de Ribadeneira, con presencia en la pintura religiosa española, destacan los ejemplos de Mateo Cerezo⁹² (fi.41) y Bartolomé Esteban Murillo⁹³ (fig.42) que también

⁹¹ Hispanic Society (Nueva York). Objects- The mystical marriage of Saint Catherine. <http://hispanicsociety.emuseum.com/objects/2398/the-mystical-marriage-of-saint-catherine?ctx=bc5bf2b4-31b1-41dc-9e1a-660293430c2d&idx=0>

⁹² Museo del Prado (Madrid). *Colección- Los desposorios místicos de Santa Catalina*. <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/los-desposorios-misticos-de-santa-catalina/27b943e7-3279-4aad-843c-8c574ea90af9>

⁹³ Museo de Cádiz. *Obras singulares- Desposorios místicos de Santa Catalina*. <https://www.museosdeandalucia.es/web/museodecadiz/obras-singulares/>

comparten similitudes con el grupo de Luisa. La actitud de la *Madonna* parece derivar de la pintura de Murillo, pues comparte la misma gracia y sutileza expresivas, mientras que su apariencia se acerca a la obra de Cerezo, en las tres se aprecia la presencia de querubines, mientras en la de 1682 aparece también el ángel en el lado izquierdo de la escena, en esta san José está ausente, no es el caso de la pintura de 1660, pues se le ve detrás de la Virgen. Por las similitudes estilísticas e iconográficas podemos pensar que Luisa Roldán haya observado obras de este tipo para elaborar la suya.

/asset_publisher/GRnu6ntjtLfp/content/desposorios-misticos-de-santa-catalina?redirect=%2Fweb%2Fmuseodecadiz%2Fobras-singulares%3Fp_p_id%3D101_INSTANCE_GRnu6ntjtLfp%26p_p_lifecycle%3D0%26p_p_state%3Dnormal%26p_p_mode%3Dview%26p_p_col_id%3Dcolumn-2%26p_p_col_count%3D1%26_101_INSTANCE_GRnu6ntjtLfp_delta%3D6%26_101_INSTANCE_GRnu6ntjtLfp_keywords%3D%26_101_INSTANCE_GRnu6ntjtLfp_advancedSearch%3Dfalse%26_101_INSTANCE_GRnu6ntjtLfp_andOperator%3Dtrue%26p_r_p_564233524_resetCur%3Dfalse%26_101_INSTANCE_GRnu6ntjtLfp_cur%3D8&inheritRedirect=true



Fig. 40: Luisa Roldán (1652-1706), *Desposorios místicos de Santa Catalina*, h. 1691-92, 45 x 36,5 cm, grupo escultórico, terracota policromada, Nueva York, Hispanic Society of America.

Fuente: Hispanic Society of America. <http://hispanicsociety.emuseum.com/objects/2398/the-mystical-marriage-of-saint-catherine?ctx=3b6efcbb-a808-4e9a-ae0c-5b5acdd72625&idx=0>



Fig. 41: Mateo Cerezo (1637-1666), *Desposorios místicos de Santa Catalina*, h. 1660, 207 x 163 cm, óleo sobre lienzo, Madrid, museo Nacional de Prado.

Fuente: Museo del Prado.
<https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/los-desposorios-misticos-de-santa-catalina/27b943e7-3279-4aad-843c-8c574ea90af9>



Fig. 42: Bartolomé Esteban Murillo (1617-1682), *Desposorios místicos de Santa Catalina*, h. 1680, 71.12 × 52.07 cm, óleo sobre lienzo, Los Ángeles, Los Ángeles County Museum of Art.

Fuente:
<https://collections.lacma.org/node/2478>
 21

5.3. San Miguel arcángel con el Demonio a sus pies

Las esculturas de tamaño colosal fueron una constante en la producción artística de La Roldana, si bien, como ya hemos visto, a lo largo de su etapa madrileña este tipo de obras disminuyó, en comparación a los encargos andaluces. Esto no quiere decir que no las trabajase. La mayoría de ellas terminaron en instituciones religiosas ya sea porque este fuese su destino o por avatares de la historia. Las destinadas al monarca fueron muy aclamadas en su época y en siglos posteriores por su calidad, una de ellas es *El arcángel San Miguel* hecha para el monarca Carlos II a raíz del nombramiento como escultora de cámara en 1692 (fig.43),⁹⁴ originalmente en una de las dependencias del Alcázar, terminó en el monasterio del Escorial decorando “*una hornacina situada a la derecha del altar de la sacristía del coro de la basílica*”, se encuentra in situ.⁹⁵

A primera vista, podemos pensar que la escena representada radica únicamente en el sentido religioso, pues san Miguel está ataviado con una armadura de general romano, como jefe del ejército de ángeles, aplastando al diablo, mientras lo amenaza con una espada. Esta escena se recoge en el Apocalipsis (12:7), donde, ante la aparición de Satanás, asimilado como un dragón “*rojo enorme, con siete cabezas y diez cuernos y siete turbantes en las cabezas*”, el arcángel, protector del cielo luchó contra él, derrotándolo y expulsándolo junto a sus huestes.⁹⁶ Pero, en origen, se le dio una interpretación que va más allá de la pura religiosidad de la escena. La figura de san Miguel ha sido asimilada en numerosas ocasiones con la del monarca Carlos II, como un defensor de la Fe Católica y su responsabilidad con esta tarea, también se pretende reflejar la imagen de un reinado fuerte, que va hacia adelante y no esté afectado por cuestiones políticas tanto internas

⁹⁴ Hall van den Elsen, *Fuerza e intimismo*, 2018, pág. 163.

⁹⁵ Francisco José Portela Sandoval, “Otras dependencias”, en *Varia sculptorica escurialensia*, 1994, págs. 234.

⁹⁶ Libro del Apocalipsis, 12:7, *La mujer y el dragón*, <https://www.bibleclaret.org/bibles/lbnp/NT/74Apocalipsis.pdf>

como externas; de esta manera, puede verse al monarca acabando con sus enemigos y aquellos que pretendan turbar el orden. La escultura transmite vigor, algo que se ha intentado relacionar con el estado de salud del rey, pretendiendo difundir la imagen de un monarca que gozaba de buena salud y que esto se transmitiera en un reinado próspero, contrario a la opinión generalizada de su flaqueza y esterilidad.

Se trata de una escultura de bulto redondo sobre pedestal, con una altura de 2,3 metros, incluyendo la peana, esta obra destaca por su movimiento y formas barrocas, como señalan todos los autores.⁹⁷ San Miguel aparece como una figura imponente, apoyando una pierna sobre las costillas de Lucifer mientras que la otra se eleva, como si se estuviera moviendo hacia adelante; por otro lado, su torso y cabeza se inclinan hacia adelante, con el brazo derecho levantado sujetando con fuerza una espada de llamas para rematar al vencido. Lucifer presenta una torsión del cuerpo dramática: tiene los brazos encadenados, levantados, mientras retuerce su cuerpo reflejando el dolor producido por el fuego y la presión en sus costillas de la pierna del arcángel, al que mira con dolor y desesperación.

Aparte de la expresividad, destacan las vestimentas de san Miguel: sobresale la capa, de un rojo intenso cuyo movimiento sigue al del arcángel y atenúa el desequilibrio de su postura; esto, junto a sus alas extendidas pareciera que acaba de posarse sobre el demonio, lo que explicaría el porqué de una pierna apoyada y la otra doblada hacia atrás. Su túnica, de un rosa atenuado, también presenta movimiento, más marcado por la coraza azul que se ajusta a su cuerpo, manteniendo cierta semejanza con el de la capa. Su cabello rizado, apartado del rostro, remarca la intensidad de la escena y el momento de la historia sagrada en el que se enmarca la escultura.⁹⁸

⁹⁷ Hall van den Elsen, *Fuerza e intimismo*, 2018, pág.165.

⁹⁸ Portela Sandoval, "Otras dependencias", en *Varia sculptorica escurialensia*, 1994, pág. 235.

Se trata de otra iconografía de gran tradición, con algunas representaciones bastante similares a la escultura de Luisa, tema que la propia escultora trató con anterioridad, como en la obra del Royal Ontario Museum (Canadá) (fig.24), permitiendo apreciar su evolución como artista. La primera obra, posiblemente hecha alrededor de 1670, es bastante más estática e inexpressiva en el arcángel; el demonio tampoco es muy visible; por otro lado, la obra hecha para el rey posee mayor movimiento, se muestran las emociones de los personajes de manera más abierta y con un cromatismo más vivo.⁹⁹

No obstante, hay obras de otros artistas que guardan alguna similitud con la del Escorial, en algunos casos esto se corresponde con la postura del arcángel, encontrando semejanzas con la estampa de Jacques Callot que representa *La ira* (h.1622) (fig.44), donde puede verse una figura ataviada con el uniforme militar romano, con una pierna hacia adelante y la otra más atrás, como si avanzase, levantando la mano derecha que sostiene una espada.¹⁰⁰ Otra obra con la que se ha visto cierta semejanza es el grabado de Pedro de Villafranca *Juan José de Austria sosteniendo el peso de la monarquía* (h. 1678) (fig.45), en esta aparece Carlos II representado dentro del globo con una armadura mientras blande una espada.¹⁰¹ Salvando las distancias cronológicas en cuanto a la vestimenta, el gesto permite establecer una relación entre ambas obras, enfatizando el carácter político de este grupo escultórico de Luisa siendo el ahora monarca defensor del catolicismo y último rey de la rama española de los Habsburgo, en vistas de tener un heredero que lo sucediera.

⁹⁹ Royal Ontario Museum. *Objects, Figure of St. Michael*. <https://collections.rom.on.ca/objects/277722/figure-of-st-michael?ctx=12fde1bd-a668-43c5-8b52-e3aa8725d56c&idx=0>

¹⁰⁰ Rijksmuseum (Ámsterdam). *Search-Woede*. <https://www.rijksmuseum.nl/en/search/objects?q=Jacques+Callot&p=3&ps=12&st=Objects&ii=1#/RP-P-OB-4840,25>

¹⁰¹ Álvaro Pascual Chenel, “Don Juan José de Austria sosteniendo el peso de la monarquía”, en *IMAGO*, Valencia, 2011, págs. 40-43.

Además de estampas, también hay varias pinturas que trataron esta escena, más centradas en el relato evangélico: destaca la obra de Claudio Coello *San Miguel y el diablo* (h. 1665-1670)¹⁰² (fig. 46) que copia el modelo de Guido Reni (fig.48), difundido a través de numerosos grabados (probablemente Luisa haya podido conocer una de estas estampas) y la de Luca Giordano *San Miguel* (h.1663) (fig.47). En ambas se aprecia el carácter vigoroso presente en la escultura de La Roldana, se trata de dos pinturas que transmiten movimiento (enfaticado por la expresividad de la vestimenta), en las que se procede a rematar al demonio. En la obra de Coello puede verse el momento previo, San Miguel blande la espada para clavársela a Lucifer, que se retuerce, mientras que Giordano representa el instante en que el arcángel le clava la lanza y el demonio grita de dolor. El gesto en ambas puede relacionarse con la escultura de 1692, pues está trabajada siguiendo unos parámetros similares, transmitiendo la intensidad propia de la escena, además de compartir ciertos rasgos físicos comunes, sobre todo con la pintura de Coello.

¹⁰² Museum of Fine Arts (Houston). *Objects- Saint Michael the Archangel*. <https://emuseum.mfah.org/objects/22074/saint-michael-the-archangel?ctx=1260b7e139e70110b9db1273606d8994e2c0d752&idx=0>



Fig. 44: Luisa Roldán (1652-1706), *San Miguel con el Demonio a los pies*, h. 1692, 2,3 m, escultura de bulto redondo, madera policromada, Madrid, monasterio del Escorial

Fuente: <https://artepolis.es/luisa-roldan/>



Fig. 45: Jacques Callot (1592-1635), *la Ira*, h. 1622, 7.6 x 5.9 cm, aguafuerte sobre papel verjurado, Ámsterdam, Rijksmuseum

Fuente:

<https://www.rijksmuseum.nl/en/my/collections/2861330--peparijsstudio/jacques-callot/objecten#/RP-P-OB-4840,1>



Fig. 46: Pedro de Villafranca (1615-1684), *Don Juan José de Austria sosteniendo la monarquía*, h. 1678, grabado, Madrid, Biblioteca Nacional de España

Fuente: Álvaro Pascual Chenel, *Don Juan José de Austria sosteniendo la monarquía*, de Pedro de Villafranca: *imagen del valimiento*, pág. 41



Fig. 44: Luisa Roldán (1652-1706), *San Miguel con el Demonio a los pies*, h. 1692, 2,3 m, escultura de bulto redondo, madera policromada, Madrid, monasterio del Escorial.

Fuente: <https://artepolis.es/luisa-rolدان/>



Fig. 48: Guido Reni (1575-1642), h.1636, 293 x 202 cm, óleo sobre tela, Roma, Santa Maria della Concezione

Fuente:

https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Guido_Reni_031.jpg



Fig. 47: Claudio Coello (1642-1693), *San Miguel y el diablo*, h.1665-1670, 180.3 × 114.3 cm, óleo sobre lienzo, Houston, Museum of Fine Arts.

Fuente:

<https://emuseum.mfah.org/objects/22074/saint-michael-the-archangel?ctx=5980f00f020fd67f4c1e79c1e7c388c2aaad1644&idx=3>



Fig. 44: Luisa Roldán (1652-1706), San Miguel con el Demonio a los pies, h. 1692, 2,3 m, escultura de bulto redondo, madera policromada, Madrid, monasterio del Escorial.

Fuente: <https://artepolis.es/luisa-roldan/>



Fig. 48: Luca Giordano (1634-1705), *San Miguel*, h. 1663, 198 x 147 cm, óleo sobre lienzo, Viena, Gemäldegalerie

Fuente: Catherine Hall-van den Elsen, *Fuerza e intimismo: Luisa Roldán, escultora (1652-1706)*, pág. 165

6. La repercusión de Luisa Roldán en la escultura: configuración de una escuela

Respecto a su estilo que, por lo general, se caracteriza por figuras de carácter monumental, con equilibrio volumétrico, expresivas, dramáticas y, más adelante, por transmitir intimismo va a contar con escultores que tomaron influencias de ella y las aplican a sus obras. Uno de los casos más conocidos es el de su sobrino Pedro Duque Cornejo (1678-1757), hijo de Francisca Roldán, una hermana de Luisa, el cual, desde pequeño mantuvo contacto con el taller de su abuelo Pedro Roldán, del que heredó algunos rasgos estilísticos y formas de trabajo; al igual que Luisa se trasladó a Madrid donde también ocupó el puesto de escultor de cámara siendo, sin embargo, mejor remunerado.¹⁰³

También se advierten rasgos de su estilo en Cristóbal Ramos (1725-1799), un artista bastante posterior que presenta similitudes con La Roldana en cuanto al tratamiento de algunas de sus esculturas (modelado y algunos materiales), además de ciertas características como la delicadeza y el sentimiento intimista y familiar de las obras de Luisa Roldán durante su período madrileño. Dichas similitudes incluso han hecho que algunos estudiosos hayan atribuido esculturas hechas por Cristóbal Ramos a Luisa.¹⁰⁴

Dada la repercusión de su estilo en escultores que desarrollaron su carrera en una época posterior a la suya puede considerarse que, en efecto, Luisa Roldán terminó adelantando el estilo rococó y configurando una escuela, haciendo que su estilo y métodos de trabajo perduraran en el tiempo. Una cuestión con la que todavía se especula es la posibilidad de que Roldana hubiera tenido discípulos en vida; al respecto se sabe que uno

¹⁰³ García Olloqui, *La Roldana*, 2000, pág. 131.

¹⁰⁴ Jesús Porres Benavides, "La técnica del escultor Cristóbal Ramos (1725-1799), en *UCOARTE Revista de Teoría e Historia del Arte*, 2019, núm. 8, pág. 98.

de los hermanos de Luis Antonio se trasladó a Madrid con la familia, pudo ser Tomás de los Arcos, quién había ayudado previamente al matrimonio en labores de policromía durante su etapa sevillana. También se baraja la posibilidad de que sus dos hijos hayan ayudado a su madre, pues, antes de morir Luisa, Francisco y María habían alcanzado la edad adulta, pero no se tienen noticias al respecto. De igual manera tiende a pensarse que La Roldana haya tenido discípulos durante su período andaluz, más probablemente tras su traslado a Cádiz, ayudando a difundir su estilo por otras provincias de Andalucía; como durante varios años trabajó en el taller de su padre, los aprendices que estaban formándose en ese momento pudieron tomar como modelo ambos estilos, el del padre y el naciente de su talentosa hija. Por el contrario, parece menos probable que hubiera contado con muchos ayudantes y discípulos en Madrid, a excepción de su propia familia; su situación económica, marcada por los atrasos e impagos de algunas de sus obras, unido a un salario que apenas cubría sus necesidades básicas, imposibilitaba que pudiera pagar a oficiales.¹⁰⁵

Pese a las dificultades, su estilo logró difundirse y perpetuarse, contribuyendo a la configuración no sólo de una estética Roldaniana a nivel familiar, sino de la suya propia, con sus particularidades e inquietudes estéticas, haciendo que su figura perviviera hasta nuestros días. La importancia de esta escultora es palpable incluso en su época, ha sido Palomino en *El Parnaso español pintoresco y laureado* (1724) quien incluyó la primera biografía de la escultora. Durante el siglo XX y principios del XXI numerosos son los estudios que se le consagran, ayudando a esclarecer con mayor exactitud incógnitas respecto a su obra (y las atribuciones que se le adjudican) y aspectos de su vida de los que anteriormente no se había investigado en profundidad; de esta manera se ha conseguido

¹⁰⁵García Olloqui, *La Roldana*, 2000, pág. 132.

valorar en su justa dimensión la figura de Luisa Roldán contribuyendo a que sea recordada en el futuro.

Conclusión

A lo largo de este escrito he podido conocer de manera más profunda la figura de una artista de la que, pese a conocerla de nombre, no estaba familiarizada con su obra y vida, excepto el conocimiento general de que realizaba obra religiosa. Es una escultora que ha logrado un éxito y estilo propios, pese a haber estado ligada en los inicios de su carrera al taller de su padre Pedro Roldán, uno de los escultores más reconocidos de la Andalucía de su tiempo.¹⁰⁶ El deseo de desligarse del taller paterno, con el fin de afianzar su propia carrera la llevó a enfrentarse con su familia, a emanciparse y a recibir encargos importantes, principalmente de instituciones religiosas y a trasladarse a otras ciudades, lejos de su Sevilla natal a fin de conseguir establecerse en mercados que le ofrecieran nuevas posibilidades de trabajo.

Gracias a su gran talento pudo crear obras que son reconocidas en la actualidad, caracterizadas por su expresividad y sentimientos que pueden sugerir a quién las observa, llegando a transmitir tal dramatismo en grupos y figuras individuales que se alejaban de la idea de feminidad acerca de la expresión los sentimientos; con obras que algunos consideran que llega a superar la manifestación dramática en las obras de su padre. No obstante, la producción de Luisa amplía sus formas, sin quedarse anclada en un tipo de obra o expresión. Va a demostrar adaptabilidad respecto a las tendencias escultóricas en boga en el lugar en que se encuentre, modificando sus formas para hacerse un nombre en estos ambientes; creando una obra caracterizada por grupos escultóricos de pequeño tamaño representando escenas intimistas y familiares y con una expresión de sentimientos

¹⁰⁶ Ana Aranda Bernal, “Ser mujer y artista en la España de la Edad Moderna”, en *Roldana*, Sevilla, 2007, pág. 34.

más dulce, vista, en algunos casos como una muestra de feminidad, que adelantan experiencias formales del rococó. Cuenta con varias esculturas conservadas, tanto documentadas como atribuidas, Catherine Hall van den Elsen le configura un catálogo de cincuenta y cuatro de esculturas.

La alta calidad de sus obras la llevó al éxito, siendo escultora de cámara de los reyes Carlos II y Felipe V, haciéndose un nombre en la corte, por las diferentes obras que obsequia a los monarcas, así como los encargos privados que recibió. Pese a las adversidades, la escultora siguió ganando reconocimiento, logrando tener como mecenas al Duque del Infantado e incluso el reconocimiento de Académica de Mérito en la Academia de San Lucas de Roma. Su fallecimiento únicamente ha conseguido que el interés por esta escultora se mantenga e incluso aumente, al quedar en duda aspectos de su obra, como son las diversas atribuciones que se le adjudican, e incógnitas acerca de su vida que numerosos estudios pretenden esclarecer; a fin de reconstruir el retrato de una mujer acerca de la cual incluso se ha conformado una leyenda.

En la actualidad, se la considera una de las artistas antiguas más reconocidas, con obras en los principales museos del mundo, entre ellos: la Hispanic Society de Nueva York, el Royal Ontario Museum de Toronto (Canadá), el Victoria & Albert Museum de Londres o el Metropolitan Museum of Art de Nueva York. Alcanzando, su obra, elevados precios de remate en las subastas.

Bibliografía

- Alonso de la Sierra, Lorenzo, Espinosa de los Monteros, Francisco, “Cádiz y La Roldana”, Roldana, 2007, págs. 105-127.
- Aranda Bernal, Ana, “Ser mujer y artista en la España de la Edad Moderna”, en *Roldana*, Sevilla, 2007, pág. 33-53.
- Bermejo y Carballo, José, *Glorias religiosas de Sevilla: ó, Noticia histórico-descriptiva de todas las cofradías de penitencia, sangre y luz, fundadas en esta ciudad*, Sevilla, imprenta y librería del Salvador, 1882.
- Contreras Gay, José, “Penuria, desorden y orden social en la Andalucía del siglo XVII”, *Los marginados del mundo medieval y moderno*, Almería, Instituto de Estudios Almerienses, 2000, pág. 211-226.
- Carmona, Juan Ignacio, *Enfermedad y sociedad en los primeros tiempos modernos*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2005.
- Danvilla, Manuel, *Significación que tuvieron en el gobierno de América la Casa de la Contratación de Sevilla y el consejo supreme incluso risas, o de Indias*, Madrid, Establecimiento tipográfico <<Sucesores de Rivadenyra>>, 1892.
- Domínguez Ortiz, Antonio, *Historia de Sevilla. La Sevilla del siglo XVIII*, Sevilla, Universidad de Sevilla (1ª reimpresión), 2006.
- Fernández Paradas, Antonio Rafael (coord.), *Escultura Barroca Española Nuevas lecturas desde los siglos de oro a la sociedad del conocimiento. Escultura barroca andaluza, volumen II*, Antequera, Exlibric, 2016.

- Franco López, Lorena, *Luisa Ignacia Roldán: la trascendencia de la Escuela Escultórica Sevillana en Madrid desde una mirada femenina*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2021, págs. 1-17.
- García Olloqui, María Victoria, *Luisa Roldán, La Roldana: Nueva biografía*, Sevilla, Guadalquivir Ediciones, 2000.
- García Zambrano, Jesús, *La teatralidad en el paso del Misterio de la Exaltación*, Sevilla, Escuela Superior de Arte Dramático, 2021.
- Gila Medina, Lázaro (coord.). Herrera García, Francisco Javier (coord.), *El triunfo del barroco en la escultura española e hispanoamericana*, Granada, Editorial Universidad de Granada, 2018.
- González, Luz, “‘La Roldana’, escultora de la Corte con calle en Cuenca”, en *La tribuna de Cuenca*, Cuenca, 2023.
- Guimera Ravina, Agustín, “La Casa de Contratación y el comercio ultramarino”, *Jornadas de la historia marítima*, Madrid, Instituto de Historia y Cultura Naval, 1989, págs, 135-154.
- Hall-Van Den Elsen, Catherine, *Fuerza e intimismo: Luisa Roldán, escultora (1652-1706)*, Madrid, Editoriales CSIC, 2018.
- Hall van den Elsen, Catherine, *Finding Luisa Roldán: a North American trip*, 2020, <https://artherstory.net/finding-luisa-roldan-a-north-american-road-trip/>
- Hall van den Elsen, Catherine “Luisa Roldán, La Roldana: aportaciones documentales y artísticas”, *Roldana*, Sevilla, 2007, págs. 19-33.

- Heredia Herrera, Antonia, “Casa de Contratación y Consulado de Cargadores a Indias: afinidad y confrontación”, *La Casa de la Contratación y la navegación entre España y las Indias*, 2004, Sevilla, Universidad de Sevilla, págs. 161-181.
- Hernández Núñez, Juan Carlos, “La Iglesia de San Jorge en el Hospital de la Santa Caridad de Sevilla: de capilla mudéjar a templo barroco”, *Arch. Hisp.*, Sevilla, Diputación de Sevilla, núm.309-311, 2019, págs. 289-320.
- Instituto andaluz del Patrimonio Histórico (Centro de Intervención en el Patrimonio Histórico), *Memoria final de Intervención Virgen de la Soledad Iglesia de La Victoria. Puerto Real. Cádiz*, Sevilla, Junta de Andalucía (Consejería de Cultura), 2010, págs. 3-90.
- Llopis Agelán, Enrique; García Montero, Héctor, “Precios y salarios en Madrid, 1680-1800”, en *Investigaciones de historia económica*, Barcelona, núm. 7, 2011, págs. 296-309.
- López-Guadalupe Muñoz, Juan Jesús, “La escultura barroca en Granada. Personalidad de una escuela”, en *Escultura Barroca Española Nuevas lecturas desde los siglos de oro a la sociedad del conocimiento. Escultura barroca andaluza, volumen II*, Antequera, 2016, págs. 19-69.
- López-Guadalupe Muñoz, Miguel Luis, “La religión en la calle, encuentros y desencuentros en torno a la religiosidad barroca”, *Andalucía en la Historia*, Sevilla, núm. 15, 2007, págs. 30-37.
- Museo Nacional de Escultura, “Luisa Roldán: la primera escultora en el museo”, *El rincón rojo*, 2018, págs. 1-2.

- Moreno, Isidoro, *Cofradías y hermandades andaluzas*, Sevilla, Biblioteca de la cultura andaluza, 1985.
- Pacheco, Francisco; Cruzada Villamil, Gregorio (dir.) *Arte de la Pintura, su antigüedad y grandeza*, 1866.
- Palomino de Castro y Velasco, Antonio Acisclo, *El parnaso español pintoresco y laureado* (tomo tercero), 1725.
- Pascual Chenel, Álvaro, “Don Juan José de Austria sosteniendo el peso de la monarquía, de Pedro de Villafranca: imagen del valimiento”, en *IMAGO, Revista de emblemática y cultura visual*, Valencia, 2011, págs. 35-50.
- Pascua Sánchez, María José de la, “Solidaridad en el Antiguo Régimen, las Hermandades”, *Andalucía en la Historia*, Sevilla, núm. 15, 2007, págs. 17-22
- Peña Díaz, Manuel, “Siglo de Oro: Esplendor y miseria en la Andalucía de los siglos XVI y XVII”, *Andalucía en la Historia*, Sevilla, núm. 60, 2018, pág. 20-23.
- Pintos Amengual, Gabriel, “El proceso de formación de los pilotos de la Carrera de Indias en la Edad Moderna. Diseñando una nueva profesión”, *Tiempos Modernos*, núm. 44, 2022, págs. 86-109.
- Pleguezuelo Hernández, Alfonso, “Luisa Roldán y el retablo sevillano”, en *Laboratorio de arte*, Sevilla, Universidad de Sevilla, núm. 24, 2012, págs. 275-300.
- Pleguezuelo Hernández, Alfonso “Luisa Roldán en Sevilla y San José con el niño Jesús: atribuciones e iconografía”, *Laboratorio de Arte*, 29, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2017, págs. 377-396.
- Portela Sandoval, Francisco José, “Otras dependencias”, en *Varia sculptorica escurialensia, La escultura del Monasterio del Escorial*, 1994, págs. 217-253.

- Prat Sala, Laura, *La revalorización de la escultura barroca andaluza en el contexto internacional; proyectos expositivos y análisis de mercado de arte del siglo XXI*, Granada, Universidad de Granada, 2019-2020.
- Prieto Pérez, Joaquín Octavio, “El siglo XVII. Del antiguo hospital de Santa Brígida a la inauguración del templo (1616-1702)”, en *Los pasos de la O a través de sus 450 años de historia*, Sevilla, 2016, págs. 18-23.
- Ramírez González, Sergio, “Pervivencia clásica y configuración de un modelo. Apostillas a un crucificado montañésino”, *ba artículos*, Málaga, 2003, págs. 163-178.
- Ramos Frendo, Eva María, “Reparación del Convento de Belén de Antequera a finales del siglo XIX”, *Isla de Arriarán, 27*, Málaga, 2006, págs. 75-91.
- Roda Peña, José, “El triunfo del naturalismo en la escultura sevillana y su introducción al pleno barroco”, en *La consolidación del barroco en la escultura barroca andaluza e hispanoamericana*, Granada, Editorial Universidad de Granada, 2013, págs. 145-176.
- José Roda Peña, “La escultura sevillana del pleno barroco y sus protagonistas durante la segunda mitad del siglo XVII”, en *El triunfo del barroco en la escultura andaluza e hispanoamericana*, Granada, Editorial Universidad de Granada, 2018, págs. 229-267.
- Romero Torres, José Luis, “Un retablo de Luis Ortiz de Vargas en Sevilla: la capilla de la familia Ramírez de Arellano (notas artísticas sobre la capilla de la Hermandad Sacramental en la Iglesia de San Bartolomé de Sevilla)”, *atrio*, Sevilla, núm. 12, 2006, págs. 33-58.

Souveyroux, Jacques, *Paupérisme et rapports sociaux à Madrid au XVIIIème siècle*, 1971, vol.1.

Torrejón Díaz, Antonio (coord.). Romero Torres, José Luis (coord.), “Roldana”, *Andalucía Barroca*, Sevilla, Junta de Andalucía-Consejería de Cultura, 2007.

Vega Santos, Jesús Manuel, *Los pasos de Cristo y el misterio de la Semana Santa de Sevilla elaborados en madera: impronta artística, evolución y catalogación*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2010.

Vila Villar, Enriqueta, “Sevilla, capital de Europa”, *Boletín de la Real Academia Sevillana de Buenas Letras. Minervae Baeticae*, Sevilla, Real Academia Sevillana de Buenas Letras, núm. 37, 2009, págs. 57-74.

Fuentes web

Hermandad de la Carretería, Siglo XVI, <https://hermandaddelacarreteria.org/siglo-xvi/>

Hermandad de la Carretería, Siglo XVII, <https://hermandaddelacarreteria.org/siglo-xvii/>

Hermandad de la Santa Caridad. (2016). Capilla. <https://www.santa-caridad.es/es/capilla/>

Hermandad de la Exaltación. Paso de misterio. <https://www.laexaltacion.org/paso-de-misterio/>

Hispanic Society (Nueva York). Objects- The mystical marriage of Saint Catherine. <http://hispanicsociety.emuseum.com/objects/2398/the-mystical-marriage-of-saint-catherine?ctx=bc5bf2b4-31b1-41dc-9e1a-660293430c2d&idx=0>

Museo de Cádiz. Obras singulares- Desposorios místicos de Santa Catalina.

https://www.museosdeandalucia.es/web/museodecadiz/obras-singulares/-/asset_publisher/GRnu6ntjtLfp/content/desposorios-misticos-de-santa-catalina?redirect=%2Fweb%2Fmuseodecadiz%2Fobras-singulares%3Fp_p_id%3D101_INSTANCE_GRnu6ntjtLfp%26p_p_lifecycle%3D0%26p_p_state%3Dnormal%26p_p_mode%3Dview%26p_p_col_id%3Dcolumn-2%26p_p_col_count%3D1%26_101_INSTANCE_GRnu6ntjtLfp_delta%3D6%26_101_INSTANCE_GRnu6ntjtLfp_keywords%3D%26_101_INSTANCE_GRnu6ntjtLfp_advancedSearch%3Dfalse%26_101_INSTANCE_GRnu6ntjtLfp_andOperator%3Dtrue%26p_r_p_564233524_resetCur%3Dfalse%26_101_INSTANCE_GRnu6ntjtLfp_cur%3D8&inheritRedirect=true

Museo del Prado (Madrid). Colección- Los desposorios místicos de Santa Catalina.

<https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/los-desposorios-misticos-de-santa-catalina/27b943e7-3279-4aad-843c-8c574ea90af9>

Museum of Fine Arts (Houston). Objects- Saint Michael the Archangel.

<https://emuseum.mfah.org/objects/22074/saint-michael-the-archangel?ctx=1260b7e139e70110b9db1273606d8994e2c0d752&idx=0>

Rijksmuseum (Ámsterdam). Search- Woede.

<https://www.rijksmuseum.nl/en/search/objects?q=Jacquez+Callot&p=3&ps=12&st=Objects&ii=1#/RP-P-OB-4840,25>

Royal Ontario Museum. Objects, Figure of St. Michael.

<https://collections.rom.on.ca/objects/277722/figure-of-st-michael?ctx=12fde1bd-a668-43c5-8b52-e3aa8725d56c&idx=0>