



Universidad
Zaragoza

Trabajo Fin de Grado

La Roldana (1652-1706):
Aproximación a su etapa sevillana

La Roldana (1652-1706):
Approach to her Sevillian stage

Autora

Sonia Santos Lasaosa

Directora

Dra. Rebeca Carretero Calvo

Facultad de Filosofía y Letras
Curso académico 2019-2020

ÍNDICE

RESUMEN.....	3
INTRODUCCIÓN.....	4
a) Justificación del tema.....	4
b) Estado de la cuestión.....	6
c) Objetivos.....	14
d) Metodología.....	15
DESARROLLO ANALÍTICO.....	17
1. Biografía.....	17
2. El estilo de La Roldana: principales características y tipologías....	25
3. La producción escultórica de Luisa Roldán en Sevilla.....	29
3.1. Imágenes para procesionar.....	29
3.1.1. Las Dolorosas.....	29
3.1.2. Otras imágenes.....	32
3.2. Niños Jesús.....	33
3.3. Imágenes de San José con el Niño.....	35
3.4. Los retablos.....	38
CONCLUSIONES.....	42
BIBLIOGRAFÍA.....	43
RELACIÓN DE FUENTES DE LAS IMÁGENES.....	47

RESUMEN

La figura de Luisa Roldán (1652-1706), más conocida como La Roldana, a pesar de su consideración como una de las artistas más importantes del Barroco español, continúa siendo, a día de hoy, una gran desconocida. Uno de los principales problemas a la hora de configurar su catálogo es el elevado número de obras de dudosa atribución. Confluyen en este hecho varias razones, que están por encima de su condición de mujer, como el reducido corpus contractual y la dificultad para diferenciar sus esculturas de las realizadas en el taller paterno. El objetivo de este trabajo es presentar las obras documentadas y las atribuidas a la artista, realizadas durante su etapa sevillana (1671-1683), a partir de un detallado análisis de sus principales características escultóricas. Finalmente se reivindican sus cualidades más interesantes, que marcan la diferencia con otros artistas de su época, como son su disciplina, voluntad y fuerza creativa.

Palabras clave: Barroco español, escultura barroca, Luisa Roldán, La Roldana.

ABSTRACT

The figure of Luisa Roldán (1652-1706), better known as La Roldana, despite being considered one of the most important artists of the Spanish Baroque, continues to be, to this day, a great unknown. One of the main problems when setting up her catalog is the high numbers of works of doubtful attribution. Several reasons converge in this fact, which are above her status as a woman, such as the reduced contractual corpus and the difficulty in differentiating her sculptures from those made in her father's workshop. The objective of this work is to present the documented works and those attributed to the artist, made during her Sevillian period (1671-1683), based on a detailed analysis of their main sculptural characteristics. Finally, their most interesting qualities are claimed, which make the difference with other artists of her time, such as her discipline, will and creative force.

Key words: Spanish Baroque, baroque sculpture, Luisa Roldán, La Roldana.

INTRODUCCIÓN

a) Justificación del tema

La figura de Luisa Roldán (1652-1706), más conocida como La Roldana, continúa siendo, a día de hoy, una gran desconocida para la sociedad, pero también para los historiadores del arte. Las investigaciones más rigurosas han tenido que enfrentarse al problema sobre el elevado número de obras de dudosa atribución. Sin embargo, poco a poco conocemos mejor a esta artista, y actualmente disponemos de un catálogo más depurado que incluye las obras documentadas o de adjudicación segura, descarta algunas discutibles y añade otras hasta ahora desconocidas.¹ La autoría de las primeras se basa, fundamentalmente, en referencias indirectas, relaciones de contabilidad, papeles firmados localizados en su interior, o la firma en numerosas obras de pequeño formato.² Por otro lado, la atribución se realiza en virtud de los paralelos formales con otras obras de la autora y su taller.

Posiblemente, en el desconocimiento de su producción artística confluyen varios factores: no solo su condición de mujer, sino también la escasa documentación existente de carácter contractual,³ la dificultad para diferenciar su trabajo del realizado por su padre y su esposo –ya que parte de su obra quedó difuminada en el taller paterno– y la atribución de sus obras a otros artistas coetáneos, como Juan Martínez Montañés o Jerónimo Hernández. De hecho, las obras que se adjudican de forma segura a esta autora se deben a documentos de otra clase, como protocolos de regalo de la imagen a una comunidad, o autógrafos encontrados dentro de las imágenes cuando han sido restauradas.⁴

Otro aspecto que no ha ayudado es la gran dispersión geográfica de su catálogo. Además de los encargos que le harían organismos oficiales, como catedrales, ayuntamientos, hermandades o conventos y monasterios, su obra se halla dispersa por las colecciones particulares. Así, encontramos parte de ella por Andalucía, pero también en

¹ PLEGUEZUELO, A., “Dos cabezas cortadas atribuibles a Luisa Roldán en la Hispanic Society of America”, *Archivo Español del Arte*, 353, 2016, p. 29.

² GARCÍA OLLOQUI, M^a V., “La iconografía de San José con el niño en dos obras de segura atribución a la Roldana”, *Espacio y Tiempo, Revista de Ciencias Humanas*, 19, 2005, p. 92.

³ HERRERA GARCÍA, F. J., y PÉREZ DE TENA, A., “Un San José atribuido a la Roldana en el Convento de Santa María de la Real de Bormujos. Sevilla”, *Atrio*, 17, 2011, p. 61.

⁴ GARCÍA OLLOQUI, M^a V., “La iconografía de San José...”, p. 92.

Madrid, León, Móstoles, Sisante (Cuenca), Gran Canaria, Zafra (Badajoz), Londres, Ontario, Nueva York y Los Ángeles.

Por otro lado, llama también la atención que La Roldana fuera la única mujer escultora de cámara de Carlos II y Felipe V y la primera que formó parte de la Academia de San Lucas de Roma. Estos datos apuntan al hecho de que sí hubo un reconocimiento de su virtuosismo por parte de sus coetáneos, como también podemos apreciar en las palabras del pintor y tratadista Antonio Palomino, que decía de ella que “era de modestia suma, habilidad superior y virtud extremada”.⁵

De La Roldana se ha publicado mucho en los últimos años, no solo en cuanto a la atribución de nuevas obras, sino también como una de las artistas que dan sentido al movimiento de reivindicación del papel de las mujeres en la Historia del Arte. Es por ello, y, sobre todo, por su firme decisión de cultivar su vocación en la difícil España de finales del siglo XVII, por lo que he decidido dedicarle este trabajo académico. Sin embargo, no sería justo, como ya he mencionado, hacer de su condición de mujer su principal valor. Hay muchas otras razones que explicarían por qué conocemos tan poco de su producción artística y, en cualquier caso, su particular combinación de fuerza e intimismo en la ejecución de sus obras, así como su huida del convencionalismo que marcaba el decoro, están por encima de la cuestión de género.

Las obras en terracota policromadas de su etapa madrileña constituyen el sello de identidad de La Roldana, y son las que llamaron mi atención en un primer momento. Sin embargo, para garantizar la extensión establecida para los Trabajos Fin de Grado, he optado por ceñirme a su etapa más temprana, que transcurre en Sevilla, y que es, además, la menos conocida de la artista.

⁵ PALOMINO DE CASTRO Y VELASCO, A., *El museo pictórico y escala óptica*, Madrid, Bedmar, 1715-1724, p. 498.

b) Estado de la cuestión

El nombre de Luisa Roldán aparece recogido por primera vez en *El museo pictórico y escala óptica* (1715-1724) del pintor y erudito Antonio Palomino, quien conoció personalmente a la artista. La describe como una escultora eminente, de gran habilidad y virtuosismo, con una importancia similar a la de su padre.⁶ Cuarenta años después, en 1764, Andrés Ximénez incluye una breve biografía de Luisa, inspirada en la obra de Palomino, en su *Descripción del Real Monasterio de San Lorenzo del Escorial*.⁷ Algunas de sus obras ya se mencionan en *Viaje de España* del historiador ilustrado Antonio Ponz.⁸

El pintor y crítico de arte Ceán Bermúdez también recurre a la biografía de Palomino y al catálogo de Ponz en su *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España* (1800).⁹ Añade una curiosa anécdota –cuya veracidad se cuestionó más tarde– que explica que la artista con 19 años intervino en la talla del *San Fernando* de la catedral de Sevilla, que Pedro Roldán había ejecutado en 1671, al saber que el grupo comitente no estaba satisfecho con el resultado inicial.

En 1862 el escritor Antonio Rotondo publicó la *Historia descriptiva, artística y pintoresca del Real Monasterio de San Lorenzo comúnmente llamado del Escorial*, que incluye un breve apartado sobre algunas de las obras de arte conservadas en el monasterio.¹⁰ Una de las aportaciones más curiosas es un retrato grabado que pretende

⁶ PALOMINO DE CASTRO Y VELASCO, A., *El museo pictórico...*, p. 498.

⁷ XIMÉNEZ, A., *Descripción del Real Monasterio de San Lorenzo del Escorial*, Madrid, Antonio Marín, 1764, pp. 136 y 427-428.

⁸ PONZ, A., *Viajes de España*, Madrid, Aguilar, 1947, t. XV [1ª ed. Madrid, 1780-1794], pp. 133-134.

⁹ CEÁN BERMÚDEZ, J. A., *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*, Madrid, Real Academia de San Fernando, 1982 [1ª ed. Madrid, Viuda de Ibarra, 1800], pp. 181, 236 y 237-238.

¹⁰ ROTONDO Y RABASCO, A., *Historia descriptiva, artística y pintoresca del Real Monasterio de San Lorenzo comúnmente llamado del Escorial*, Madrid, Eusebio Aguado, 1862, p. 116.

representarla, si bien se desconoce la fuente; además, la persona representada, por el estilo de peinado y vestido, no se corresponde con una mujer del siglo XVII.¹¹

En 1920 el abogado y escritor Santiago Montoto publicó la documentación relacionada con el matrimonio entre Luisa y Luis Antonio de los Arcos, que incluía las declaraciones ante el juez eclesiástico, y que contribuyó al mejor conocimiento del carácter y personalidad de la artista.¹²

Poco después, en 1927 vio la luz el primer estudio dedicado a la vida y obra de La Roldana, que fue la tesis doctoral de la historiadora Elena Amat, defendida en la Universidad Central de Madrid.¹³ El valor añadido de esta obra inédita es la inclusión de fotografías de esculturas que se perdieron o destruyeron posteriormente durante la Guerra Civil española, como los *Desposorios de la Virgen*, de una colección privada, o la *Santa Clara* del convento de San Francisco de Mula (Murcia). Figuran también documentos de gran interés como el último testamento de Luisa y el registro de su entierro.

En 1950 se editaron las investigaciones del profesor Sancho Corbacho sobre la escuela de Roldán que incluyen, entre otros textos documentales, varios censos parroquiales desde 1680, diversas partidas de bautismo y una solicitud de Francisco de los Arcos (hijo de la escultora) para que se le librase despacho de hidalguía.¹⁴

En 1964 la hispanista Beatrice Gilman Proske publicó tres artículos sobre el periodo madrileño de la artista, a partir de la consulta del Archivo General del Palacio Real de Madrid, como las cartas que esta dirige a Mariana de Neoburgo y Carlos II, así como a María Luisa de Saboya y Felipe V.¹⁵ Presenta a una Luisa aislada, en situación de pobreza, si bien muchos artesanos sufrieron privaciones similares. A ella debemos,

¹¹ El supuesto retrato de Luisa Roldán está disponible en línea en https://bvpb.mcu.es/es/catalogo_imagenes/grupo.do?path=6050&presentacion=pagina®istrardownload=0&posicion=249 [Fecha de consulta: 25 de agosto de 2020].

¹² MONTOTO DE SEDAS, S., “El casamiento de La Roldana”, *Boletín de la Academia Sevillana de Buenas Letras*, t. IV, cuad. XV-XVI, 1920, p. 145.

¹³ AMAT CALDERÓN, E., *Luisa Roldán: su vida y sus obras*, tesis doctoral inédita, Madrid, Universidad Central, 1927, pp. 151-154.

¹⁴ SANCHO CORBACHO, H., *El escultor Pedro Roldán y sus discípulos*, Sevilla, Artes Gráficas Salesianas, 1950.

¹⁵ PROSKE, B. G., “Luisa Roldán at Madrid, Part 1-3”, *The Connoisseur*, 624-626, 1964, pp. 128-273.

además, la primera observación acerca de la similitud del rostro de la escultora con el del *San Miguel* de El Escorial, así como el demonio humanizado como representación de su infeliz matrimonio.

En 1971 la profesora norteamericana Linda Nochlin¹⁶ planteó la pregunta de por qué las mujeres han sido excluidas sistemáticamente de la Historia del Arte. Su artículo “Why have there been no great women artists?” se convirtió en el texto fundacional de la orientación feminista en nuestra disciplina y en el punto de inicio de una nueva línea de investigación cuyo objetivo fue dar visibilidad a las mujeres artistas olvidadas por la historia “oficial” del arte, y, dentro de ellas, a Luisa Roldán.

Así, en 1977 la doctora García Olloqui elaboró un catálogo con las obras de la escultora, a partir de la compilación de Ponz¹⁷ (1772-1794) y Ceán Bermúdez (1800).¹⁸ Como señala la propia autora, llevó a cabo una auténtica labor de depuración, ya que muchas de las obras que tradicionalmente se habían atribuido a La Roldana no figuran en este libro debido a la falta de pruebas documentales. En 2003 vio la luz una segunda edición ampliada, que incluye la observación de Proske en relación a la escultura del arcángel.

En 1987 Carlos Hernando Cortés dio a conocer la partida de bautismo de Luisa.¹⁹ Cinco años más tarde, en 1992, se presentó la tesis doctoral de Catherine Hall-Van Den Elsen,²⁰ que sirvió de base para el catálogo de la exposición organizada en el año 2007 por la Junta de Andalucía, en la que se exhibieron obras en madera y terracota, tanto las más conocidas como otras identificadas recientemente.²¹ Esta exposición antológica supuso un salto cualitativo que permitió profundizar en un mejor conocimiento de su biografía, estilo y producción artística.

¹⁶ NOCHLIN, L., “Why have there been no great women artists?”, *Arts News*, vol. 69, nº 9, 1971, p. 18.

¹⁷ PONZ, A., *Viajes de...*, pp. 133-134.

¹⁸ GARCÍA OLLOQUI, M^a V., *La Roldana*, Sevilla, Diputación Provincial de Sevilla, 1977.

¹⁹ HERNANDO CORTÉS, C., “Datos documentales sobre artistas sevillanos (Montañés, la Roldana, Schut y Roelas)”, *Archivo Hispalense*, 213, 1987, pp. 243-250.

²⁰ HALL-VAN DEN ELSSEN, C., *The life and work of the Sevillian sculptor Luisa Roldán (1652-1706), with a Catalogue Raisonné*, tesis doctoral, Melbourne, La Trobe University, 1992.

²¹ TORREJÓN DÍAZ, A., y ROMERO TORRES, J. L. (eds.), *Roldana*, catálogo de la exposición, Sevilla, Junta de Andalucía, 2007.

Por su parte, en 1998 la profesora Mindy Nancarrow²² debate acerca de la figura de *Jesús Nazareno* del convento de religiosas nazarenas de Sisante (Cuenca), última talla en madera conocida de la escultora. Fechada en torno a 1700, representa la culminación de su trayectoria profesional. En el texto, la autora describe y reflexiona acerca de la reacción de Palomino cuando pudo contemplarla (publicada en 1724), expresando que “[...] fue tal el stupor que me causó al verla, que me pareció irreverencia, no mirarla de rodillas [...]”;²³ y cómo este consideró a La Roldana como un instrumento de comunicación con lo divino.

A partir del año 2000 se editaron numerosos trabajos académicos sobre la artista sevillana. García Olloqui presentó una nueva biografía, cuya aportación fundamental es la excelente calidad en la reproducción de toda la imaginería, así como la documentación biográfica existente en relación a su bautizo y el de sus primeros hijos, con sus partidas de bautismo y entierro.²⁴ La misma autora debatió, también en el año 2000, acerca de los belenes atribuidos a la sevillana. Lleva a cabo un estudio estilístico y aporta fotografías de ellos, señalando las principales diferencias entre los belenes de La Roldana y los de otros escultores de los siglos XVII y XVIII.²⁵

En 2005 la doctora Liana De Girolami publicó un estudio que fue presentado en 2002 en el Congreso Internacional de la Asociación Mediterránea, celebrado en Granada.²⁶ En él reflexiona sobre dos iconografías muy personales de la artista: las diferentes tallas del arcángel *San Miguel*, y la *Muerte de María Magdalena*, actualmente en la Hispanic Society of America, firmada y datada en 1697.

Al mismo tiempo, García Olloqui prosiguió sus investigaciones acerca de la sevillana y en 2010 expone su opinión personal sobre la atribución de tres Dolorosas

²² NANCARROW TAGGARD, M., “Luisa Roldán’s *Jesus of Nazareth*. The artist as spiritual medium”, *Woman’s Art Journal*, 19, 1998, pp. 9-15.

²³ PALOMINO DE CASTRO Y VELASCO, A., *El museo pictórico...*, p. 685.

²⁴ GARCÍA OLLOQUI, M^a V., *Luisa Roldán, la Roldana. Nueva biografía*, Sevilla, Guadalquivir, 2000.

²⁵ GARCÍA OLLOQUI, M^a V., “La iconografía de ‘La Natividad’ en la obra de La Roldana. El problema de los Belenes atribuidos. Diferencias, estudio estilístico y opiniones cualificadas”, *Revista Fuentes*, 1, 2000, pp. 3-8.

²⁶ DE GIROLAMI CHENEY, L., “Luisa Ignacia Roldán ‘La Roldana’: New attributions to the first sculptress of Spain, 1652-1796”, *Mediterranean Studies*, 14, 2005, pp. 148-168, esp. p. 153.

andaluzas: la *Virgen de la Soledad* de Benacazón (Sevilla), *Nuestra Señora de los Dolores en su Soledad* de la colegiata de Olivares (Sevilla), y *Nuestra Señora del Mayor Dolor* de la Hermandad de la Vera Cruz, de la iglesia de San Joaquín en Cádiz. La atribución de la segunda escultura a la artista se basa en el hallazgo, adherido a su candelero, de un trozo de tela, que hoy se conserva en la casa de la Hermandad, donde se dice “original de La Roldana”, restaurada por Antonio Roldán en 1913.²⁷

La última década ha resultado muy fructífera para los estudios sobre La Roldana. Así, el profesor Fernando Llamazares presentó, también en 2010, un nuevo busto de un *Ecce Homo*, propiedad del Ministerio de Justicia e Interior, cedido en depósito a la Cofradía de la Redención de Jesús de León.²⁸ Lo considera una de las obras de mayor calidad de Luisa, y la sitúa en su etapa madrileña. Está inspirado en un grabado del mismo tema de Alberto Durero de 1512, y formalmente se vincula con el de la catedral gaditana, de segura adjudicación, en virtud de un documento explicativo hallado en su interior.

En dicho año vio la luz igualmente una revisión de las mujeres artistas en la Andalucía moderna, en la que se cita a La Roldana y se analizan detalles de su biografía, como su matrimonio. En ella, la historiadora del arte Casey Gardonio-Foat especula con la posibilidad de que este no fuera aceptado por su padre, no tanto por el que fuera a ser su yerno, sino por el miedo de Pedro Roldán a que su hija abandonara el taller. Así, tampoco consintió los enlaces del resto de sus hijas, si bien solo rompió su relación con Luisa.²⁹

En 2011 Herrera García y Pérez de Tena presentaron un *San José* que atribuyeron a La Roldana, a partir de un estudio comparativo con otras obras de la escultora. Se ubica en la clausura del convento de Santa María la Real de Bormujos (Sevilla). Resulta de gran interés cómo argumentan el hecho de que la obra de la artista esté poco documentada. La justificación más extendida es que su condición de mujer le impedía establecer contratos notariales. Sin embargo, como señalan los autores, se ha comprobado la existencia de

²⁷ GARCÍA OLLOQUI, M^a V., “Estudio sobre la autoría de tres dolorosas andaluzas vinculadas a La Roldana, de discutida atribución”, *Espacio y Tiempo, Revista de Ciencias Humanas*, 24, 2010, pp. 147-162, esp. pp. 153-154.

²⁸ LLAMAZARES RODRIGUEZ, F., “Un nuevo Ecce Homo de La Roldana, y el mensaje teológico de esta iconografía en la escultura barroca española”, *Boletín de Arte*, 30-31, 2009-2010, pp. 87-95.

²⁹ GARDONIO-FOAT, C., “Daughters of Seville”, *Woman’s Art Journal*, 31, 2010, pp. 21-27, esp. p. 24.

numerosos instrumentos contractuales rubricados por mujeres, y, por ejemplo, cómo la propia Luisa Ordóñez, viuda del escultor Jerónimo Hernández, constituyó una compañía laboral con Andrés Ocampo en 1586 para finalizar aquellos trabajos que habían quedado inconclusos a la muerte de su esposo. Posiblemente, la razón fundamental es que, en el siglo XVII, son los arquitectos de retablos quienes abordan la ejecución del marco y subcontratan la escultura, la mayor parte de las veces sin necesidad de fedatario público. Por otro lado, estaba muy extendida la práctica de prescindir de contrato para asumir esculturas individualizadas. Todo ello explicaría la ausencia de contratos firmados por La Roldana.³⁰

Además de García Olloqui, otro gran historiador del arte con un profundo conocimiento de la obra de la escultora es Alfonso Pleguezuelo. En 2011 dio a conocer cuatro belenes inéditos de La Roldana, dentro de su etapa madrileña.³¹ Al año siguiente presentó una faceta poco estudiada de la autora: las esculturas ejecutadas para formar parte de retablos. Adopta el método formalista como procedimiento de atribución y expone diez nuevas esculturas de diferentes calidades de cuatro retablos: el de Nuestra Señora del Reposo en Valverde del Camino (Huelva), el del Hospital del Amor de Dios de Sevilla, el retablo del desaparecido convento de Nuestra Señora de la Encarnación, de Belén, en Sevilla, y el mayor de la parroquia de San Miguel también en la capital hispalense.³²

En 2011, además, el Museo Paul Getty publicó un interesante estudio que describe todo el proceso de realización de la imagen de *San Ginés de la Jara* (1692), figura de vestir realizada en madera, adquirida por dicho museo en 1985. Asimismo, se analizan el estofado y las encarnaciones de la pieza con el objetivo de destacar la necesaria colaboración interdisciplinar en este tipo de obras.³³

³⁰ HERRERA GARCÍA, F. J., y PÉREZ DE TENA, A., “Un San José...”, p. 60.

³¹ PLEGUEZUELO, A., “Cuatro belenes inéditos de La Roldana”, *Ars Magazine*, 4, 2011, pp. 80-93.

³² PLEGUEZUELO, A., “Luisa Roldán y el retablo sevillano”, *Laboratorio de Arte*, 24, 2012, pp. 275-300.

³³ BASSETT, J., y ALVAREZ, M. T., “Process and collaboration in a seventeenth-century polychrome sculpture: Luisa Roldán and Tomás de los Arcos”, *Getty Research Journal*, 3, 2011, pp. 15-32.

Enlazando con la idea de dar mayor visibilidad a las mujeres artistas, García Montero³⁴ expuso, en 2012, determinados aspectos biográficos de la artista, comparándola con la escritora Ana Caro de Mallén (1590-1646). Para esta historiadora, hay dos iconografías en el catálogo de La Roldana que son representativas de su lucha personal por hacerse respetar en un mundo de hombres. La primera es el tema de la *Educación de la Virgen*, en el que muestra a Santa Ana instruyendo a su hija señalando con su dedo índice una línea del libro y ambas fijando su mirada sobre él, o representa a Santa Ana con mirada de asombro, imprimiendo un carácter más divino y, por tanto, menos terrenal, a la escena; en definitiva, mujer instruyendo a mujer. La segunda es la tipología del arcángel San Miguel, como en el *San Miguel con el diablo a sus pies* (1692, monasterio de El Escorial), cuyo rostro, como apuntamos, ha sido identificado con el de La Roldana. La artista, de esta forma, se rebelaba contra la tiranía de los roles de género.

Nuevamente García Olloqui, fruto de sus constantes investigaciones sobre la sevillana, presenta en 2013 un artículo cuyo objetivo fue estudiar cinco obras no documentadas de la artista, dentro de la tipología de las Vírgenes –dos Inmaculadas Concepción y una Dolorosa–, y dos obras de la Pasión de Cristo: un relieve de orfebrería de la *Última Cena* y un *Ecce Homo*.³⁵ Además, en 2015 esta misma historiadora describe algunos Niños Jesús atribuidos a La Roldana, algunos de ellos inéditos, como el de la colección de D^a M^a Jesús Lozano Jiménez, de Madrid. Para esta autora, en la ejecución de estas piezas, la artista demuestra el buen conocimiento de la anatomía física de los pequeños, como hermana de familia numerosa y madre de familia.³⁶

En una monografía dedicada al tema de la educación de la Virgen publicada en 2015, el profesor José Roda recoge las tres interpretaciones de dicha iconografía de La Roldana en barro cocido y policromado, de composición triangular y simétrica,

³⁴ GARCÍA MONTERO, E., “Gendered representations of the Militant Church: Ana Caro’s and Luisa Roldan’s rethoric of war and religion”, *Early Modern Women: an interdisciplinary journal*, 7, 2012, pp. 69-100, esp. pp. 92 y 94.

³⁵ GARCÍA OLLOQUI, M^a V., “Reflexiones y opiniones acerca de cinco obras atribuidas a Luisa Roldán”, *Espacio y Tiempo, Revista de Ciencias Humanas*, 27, 2013, pp. 11-17.

³⁶ GARCÍA OLLOQUI, M^a V., “Anotaciones acerca de imágenes de Cristo en edad infantil, atribuidas a La Roldana”, *Espacio y Tiempo, Revista de Ciencias de la Educación, Artes y Humanidades*, 29, 2015, pp. 35-47.

pertenecientes a su etapa madrileña: la del conde de San Pedro de la Ruiseñada, la de la colección Freiherr F. von Stumm de Berlín, hoy perdida, y la del marqués de Perinat.³⁷

Al año siguiente Alfonso Pleguezuelo, tras la realización de un concienzudo análisis formal de sus rasgos y en comparación con otras obras adjudicadas con seguridad a la artista, propone dos nuevas obras que podrían haber salido de las gubias de la sevillana. Se trata de las *cabezas cortadas de San Juan Bautista y San Pablo*, conservadas en la Hispanic Society of America de Nueva York.³⁸ No obstante, ya Proske, en 1930, llamó la atención sobre ellas, datándolas a finales del siglo XVII y considerándolas obras cercanas al taller de Pedro Roldán o a su escuela.³⁹ Asimismo, Pleguezuelo vincula ambas obras a la producción artística desarrollada en Sevilla.

También en 2016 este mismo estudioso lleva a debate un nuevo conjunto de obras que fueron realizadas para ser integradas en un retablo y que, además, reflejan en parte una temática relacionada con sus *Nacimientos*.⁴⁰ Se trata del retablo mayor de la colegial de Zafra (Badajoz), una obra bien documentada y estudiada, en la que este historiador del arte cree identificar cuatro posibles nuevas tallas, consideradas hasta ese momento como anónimas. El conjunto lo forman dos esculturas exentas con la representación de *San Rafael y San Miguel*, y dos relieves con la *Adoración de los pastores* y la *Epifanía*. Pleguezuelo incide en el hecho de que La Roldana rompe por primera vez, en el ámbito de la escultura sevillana barroca, con las barreras que el decoro había impuesto en el siglo anterior, con detalles anecdóticos y casi humorísticos.

³⁷ RODA PEÑA, J., “La iconografía de Santa Ana enseñando a leer a la Virgen y sus modelos escultóricos en la Sevilla del Barroco”, en Navarrete Prieto, B., *El joven Velázquez: a propósito de la Educación de la Virgen de Yale*, Sevilla, Ayuntamiento de Sevilla, 2015, pp. 426-460, esp. p. 449. Sin embargo, Hall-Van den Elsen sitúa dos de ellas en colecciones privadas y la tercera en el Blanton Museum of Art de Texas (EE. UU.), en HALL-VAN DEN ELSEN, C., *Fuerza e intimismo: Luisa Roldán, escultora (1652-1706)*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2018, p. 137.

³⁸ PLEGUEZUELO, A., “Dos cabezas cortadas atribuibles a Luisa Roldán en la Hispanic Society of America”, *Archivo Español de Arte*, 353, 2016, pp. 29-42.

³⁹ PROSKE, B. G., *Catalogue of Sculpture (Thirteenth to Fifteenth Centuries) in The Collection of The Hispanic Society of America*, Nueva York, The Hispanic Society of America, 1930.

⁴⁰ PLEGUEZUELO, A., “Entre el decoro y la licencia. Nuevas obras atribuibles a Luisa Roldán en Zafra (Badajoz)”, *Laboratorio de Arte*, 28, 2016, pp. 171-177.

Un año más tarde el mismo autor presentó, en un nuevo artículo, algunas de las imágenes de *San José con el Niño* que han sido atribuidas a La Roldana, y propone dos nuevas obras: el conservado en una capilla lateral de la iglesia parroquial de San Bartolomé de Sevilla, y el emplazado en la parroquia de Nuestra Señora de Gracia de Camas (Sevilla).⁴¹

Aparte de todo lo anterior, una de las obras más ambiciosas sobre La Roldana es la monografía de Catherine Hall-Van Den Elsen, publicada en 2018, que ofrece un análisis riguroso de su obra y de su vida, aportando detalles que permiten contextualizar a la artista y entender las condiciones sociales de la época que vivió.⁴² No solo hace un retrato biográfico, sino que identifica y analiza la producción artística de la escultora y aporta más de doscientas transcripciones documentales.

Por su parte, al año siguiente Jesús Porres analizó las diferentes representaciones de la iconografía de San José, describiendo una serie de esculturas atribuidas a Pedro Roldán, a su hija y a su nieto Pedro Duque Cornejo.⁴³ En este texto, coincide con Pleguezuelo⁴⁴ en considerar que la imagen que se da como segura, actualmente en el Museo de la Catedral de Sevilla, encargada por el cabildo en 1664, no presenta la calidad que se supone a una obra en la que trabajaría en exclusiva Pedro Roldán.

Por último, también en 2019 Moreno Arana adjudicó una nueva obra a la escultora: el *San Buenaventura* de vestir, conservado en Sanlúcar de Barrameda (Cádiz), fechable hacia 1680-1688. La inaccesibilidad de su ubicación original y su delicado estado de conservación, que condicionó que fuera retirado del culto, justifican la demora en su descubrimiento. Mediante este artículo, en el que se analiza la escultura, el autor reclama una pronta restauración de la pieza.⁴⁵

⁴¹ PLEGUEZUELO, A., “Luisa Roldán en Sevilla y San José con el niño Jesús: Atribuciones e iconografía”, *Laboratorio de Arte*, 29, 2017, pp. 377-396.

⁴² HALL-VAN DEN ELSSEN, C., *Fuerza e intimismo...*, *passim*.

⁴³ PORRES BENAVIDES, J., “Imágenes de San José en la estirpe Roldán”, *NORBA Revista de Arte*, 39, 2019, pp. 255-269.

⁴⁴ PLEGUEZUELO, A., “Luisa Roldán en...”, p. 382.

⁴⁵ MORENO ARANA, J. M., “Una nueva atribución a Luisa Roldán: un inédito San Buenaventura”, *Philostrato. Revista de Historia y Arte*, 6, 2019, pp. 111-120.

c) Objetivos

El objetivo principal de este trabajo es presentar las obras documentadas y las atribuidas a la artista realizadas durante su etapa sevillana, a partir de un detallado análisis de sus principales características escultóricas.

Al margen de él, planteo como objetivos secundarios los dos siguientes:

- reivindicar su figura como una de las principales artistas del Barroco español, cuya voluntad y disciplina le permitió conseguir el reconocimiento de sus coetáneos; y
- destacar su principal cualidad: su capacidad para cambiar de registro y material con el fin de dotar a sus esculturas de fuerza, ternura y lirismo.

d) Metodología

Para la realización de este trabajo académico he llevado a cabo los siguientes pasos: en primer lugar, elaboré un guion de trabajo para organizar las ideas y tener claros los conceptos principales. En segundo lugar, acudí tanto a la Biblioteca María Moliner de la Facultad de Filosofía y Letras como a la Biblioteca General Universitaria para la búsqueda de toda la bibliografía. No obstante, también fue necesario recurrir a la adquisición de la monografía más reciente sobre la artista, gracias a la que fue posible acceder a valiosa información sobre el tema de estudio. Asimismo, consulté diversos artículos académicos y documentos disponibles en internet a través de plataformas bibliográficas como Dialnet, Academia.edu y JSTOR. A continuación, recopilé todo el material gráfico posible para ilustrar este trabajo sirviéndome tanto de la bibliografía como de internet. Por último, procedí a la redacción del trabajo propiamente dicho.

El desarrollo analítico lo he estructurado en tres capítulos. El primero recoge la biografía de la escultora, así como el papel de su padre, Pedro Roldán, y su esposo Luis Antonio de los Arcos, en su producción artística. En el segundo, a partir de las diferentes tipologías que predominan en su catálogo, me centro en sus principales características en cuanto a su estilo, único e inconfundible. Por último, en el tercero, tras un análisis comparativo, cito brevemente las obras documentadas más importantes del periodo

sevillano que, como se recordará, es la etapa de la artista en la que me detengo para poder adecuarme a los límites establecidos en este trabajo académico.

DESARROLLO ANALÍTICO

1. Biografía

Luisa Ignacia Roldán Villavicencio, más conocida como La Roldana (Sevilla, 1652- Madrid, 1706), escultora de cámara de Carlos II y Felipe V, hija del gran maestro escultórico Pedro Roldán (1624-1699), es una de las artistas más importantes de finales del Barroco sevillano. Su padre se había formado en el taller granadino de Alonso de Mena, siendo después profesor en la Academia de Arte fundada por Murillo en Sevilla en 1660. Estaba casado con Teresa de Jesús Ortega y Villavicencio, con la que tuvo ocho hijos que acabaron colaborando, en mayor o menor grado, en el taller paterno.

La artista fue la tercera de sus hijos y mostró, ya desde la infancia, su habilidad para la escultura, sobre todo en el modelado del barro y la talla de madera. Según las ordenanzas gremiales, el aprendizaje comenzaba a los once años y duraba seis años.⁴⁶ Romero Torres considera que la formación fue asumida desde la infancia en su entorno familiar.⁴⁷ Parece fuera de toda duda su colaboración en el retablo de la Piedad de los Vizcaínos (1666-1668), así como los trabajos iniciales del mueble principal del Hospital de la Caridad de Sevilla, tras contratarse el 19 de julio de 1670.⁴⁸

En 1671, cumplidos los 19 años, tuvo la ocasión de intervenir, junto a su padre y Valdés Leal, en la decoración de grandes y complejas construcciones efímeras realizadas en Sevilla para festejar la canonización del rey San Fernando [fig. 1], obras dirigidas por el arquitecto Bernardo Simón de Pineda.⁴⁹ Estas cuadrillas mixtas, compuestas por arquitecto-ensamblador, escultor y pintor-dorador, eran habituales en la época.⁵⁰

⁴⁶ QUILES, F., “Doradores y estofadores en tiempos de La Roldana (Sevilla, 1652-1704). El inicio de un nuevo camino”, *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, 110, 2012, pp. 283-307, esp. p. 290.

⁴⁷ ROMERO TORRES, J. L., “La escultora Luisa Roldán. Del arte sevillano al ambiente cortesano”, en Torrejón Díaz, A., y Romero Torres, J. L. (eds.), *Roldana...*, pp. 127-148, esp. p. 129.

⁴⁸ RODA PEÑA, J., “La escultura sevillana del Pleno Barroco y sus protagonistas durante la segunda mitad del siglo XVII”, en Gila Medina, L., y Herrera García, F. J. (coords.), *El triunfo del Barroco en la escultura andaluza e hispanoamericana*, Granada, Universidad de Granada, 2018, p. 245.

⁴⁹ ROMERO TORRES, J. L., “La escultora Luisa...”, p. 129.

⁵⁰ QUILES, F., “Doradores y estofadores...”, p. 284.



Fig. 1

En la producción artística de La Roldana podemos distinguir tres etapas: la sevillana (1671-1683), la gaditana (1687-1689) y la última, desarrollada en Madrid (1692-1706). Luisa Roldán comenzó su ejercicio profesional independiente a partir de 1671, cuando contrajo matrimonio con Luis Antonio de los Arcos⁵¹ y, presumiblemente, abandonó el obrador paterno.

⁵¹ GARCÍA OLLOQUI, M^a V., *La Roldana...*, p. 23.

La pareja nunca contó con la bendición de su padre, pero, a pesar de todo, La Roldana se casará el 25 de diciembre de 1671. Luisa fue sacada de la casa paterna mediante mandamiento judicial permaneciendo bajo custodia del maestro dorador Lorenzo de Ávila hasta la celebración de la boda. El expediente matrimonial es el único documento legal firmado por la escultora durante su época sevillana. A partir de ese momento, Luisa inició su labor de forma independiente.

Sobre este hecho, hay autores que piensan que, realmente, Pedro Roldán hubiera preferido que su hija permaneciera soltera para dedicarse por completo a su profesión de escultora. De hecho, también se opuso a los matrimonios de sus otras hijas, pero con ninguna de ellas perdió la relación. Aun cuando no disponemos de una certeza absoluta sobre esta etapa de su vida, sabemos que, a partir de ese año, trabaja en obras contratadas por su esposo, vive con la familia de este, y no hay datos sobre colaboraciones con el taller de su padre.⁵²

Luisa sufrió durante los primeros años de su nueva vida, ya que deberá superar la muerte de sus cuatro primeros hijos, circunstancia que la hizo profundamente desgraciada, y que condicionó que la pareja abandonara el barrio de San Vicente en búsqueda de un ambiente más propicio. Permanece en Sevilla hasta 1687, año en el que se marcha a Cádiz, reclamada por el cabildo eclesiástico de la catedral, de forma que esta primera etapa vital dura 16 años. Otra razón que posiblemente influyó en esta decisión fue el hecho de que en Sevilla abundaban los grandes maestros, con una gran competencia entre ellos, por lo que los jóvenes artistas emigraban a Cádiz, otras zonas de Andalucía e incluso a América.⁵³

En Cádiz inicia una serie de trabajos en su propio taller, en los que pone de manifiesto la importancia de la herencia paterna, pero también su personalidad. Son buenas muestras las imágenes del *Ecce Homo* que realiza en 1684 para la iglesia de San Francisco de Córdoba y para la catedral de Cádiz, su primera obra documentada [fig. 2]. Ya en la ciudad gaditana, realiza una serie de encargos, entre ellos las esculturas de los patronos *San Servando* y *San Germán*, que se veneran en la catedral, o el *San Juan Bautista* de la iglesia de San Antonio de Padua.

⁵² PLEGUEZUELO, A., “Luisa Roldán y el retablo...”, p. 276.

⁵³ GARCÍA OLLOQUI, M^a V., *La Roldana...*, p. 11.

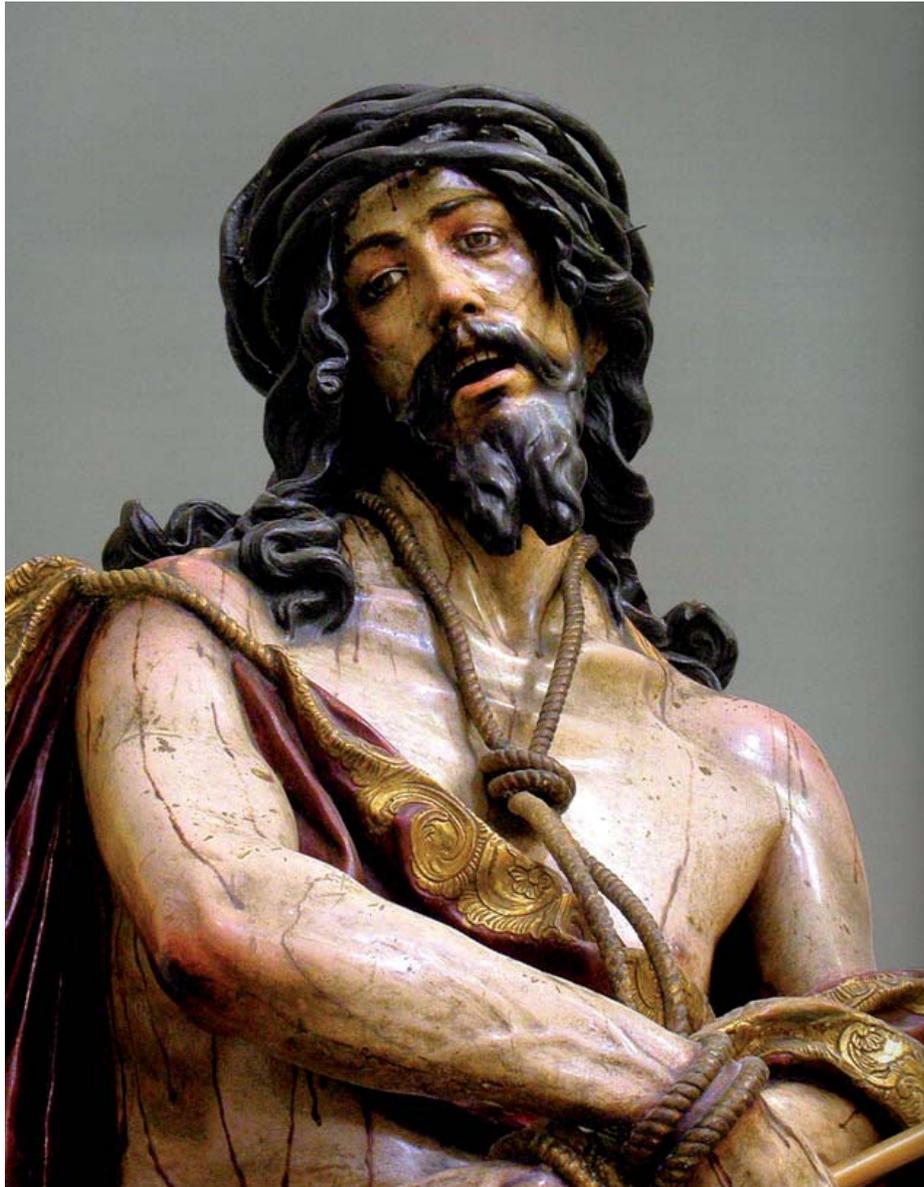


Fig. 2

Debido a la fama alcanzada a nivel regional y nacional, en 1688, se traslada a Madrid para trabajar en la corte, donde llega a ser distinguida como “Escultora de Cámara” del rey Carlos II, logrando el honor de ser la primera mujer con reconocido prestigio en el arte español. Ante la desastrosa situación de las arcas del Estado, La Roldana, pese a su ingente trabajo, jamás llega a reunir una fortuna que le permita vivir acomodadamente.

Cuando muere Carlos II en 1700, La Roldana se queda sin mecenas, aunque vuelve a recuperar su título en 1701 gracias a la intercesión del marqués de Villafranca

tras la proclamación de Felipe V, primer rey Borbón de España. Sin embargo, tampoco mejora su situación económica, viéndose obligada a solicitar por escrito a la Casa Real el pago de algunas obras ya entregadas.

En esta etapa madrileña, que se prolonga hasta su muerte en 1706, es cuando cobra una especial importancia el conjunto de obras realizadas en terracota policromada, piezas que simultanea con otras realizadas en madera. Ese mismo año fue nombrada académica de la Academia de San Lucas de Roma, siendo la primera mujer que accedía a este honor. Desgraciadamente, falleció el día de su nombramiento.⁵⁴

En relación a su matrimonio, es importante aclarar que el perfil profesional de Luis Antonio no era de policromador, como se ha descrito en algunos textos, sino de escultor.⁵⁵ La historiografía artística ha sido especialmente injusta con la figura de Luis Antonio de los Arcos, cuestionándose sus aptitudes, señalando que, con el tiempo, su trabajo se redujo a realizar tareas de policromía y estofado de las imágenes de Luisa. Sin embargo, todas estas afirmaciones son meras suposiciones y carecen de pruebas documentales.⁵⁶

No se debe separar totalmente la obra de Luisa Roldán de la de su esposo, ya que, posiblemente, ambos integraran el obrador familiar, junto con algún aprendiz y oficial. De hecho, fueron varias las colaboraciones entre ambos a lo largo de las tres etapas productivas de la artista. Posiblemente, en las obras de mayor relevancia, Luisa haría los bocetos, su marido el desbastado inicial y ella la talla final de la fase de acabado. Un mejor conocimiento del estilo de Luis Antonio de los Arcos nos indicaría si estamos o no en lo cierto, tarea que todavía está por realizar. Como apunta Catherine Hall-Van Den Elsen, no hay evidencias que sustenten la imagen negativa de Luis Antonio.⁵⁷

Antes de concluir este apartado queremos detenernos en el planteamiento de García Olloqui acerca de la posible ciclotimia de La Roldana. Si somos estrictos y aplicamos los criterios diagnósticos de esta entidad, deberíamos esperar, además de la

⁵⁴ HALL-VAN DEN ELSEN, C., *Fuerza e intimismo...*, pp. 123 y 180.

⁵⁵ PLEGUEZUELO, A., “Luisa Roldán y el retablo...”, p. 276.

⁵⁶ TORREJÓN DÍAZ, A., “El entorno familiar y artístico de La Roldana: el taller de Pedro Roldán”, en Torrejón Díaz, A., y Romero Torres, J. L. (eds.), *Roldana...*, pp. 53-78, esp. p. 65.

⁵⁷ HALL-VAN DEN ELSEN, C., *Fuerza e intimismo...*, p. 49.

alternancia de periodos de hipomanía con otros de sintomatología depresiva, un deterioro importante de la esfera social, laboral y afectiva del individuo, que no se ha descrito en la biografía de la artista.⁵⁸ En este sentido, no consta, por ejemplo, que incumpliera con las obligaciones adquiridas en relación al plazo de entrega y calidad de las obras ejecutadas. La historiadora basa su argumento en el análisis que hace de su producción durante los años 1692 y 1704. *La Virgen cosiendo* (colección del marqués de Perinat) [fig. 3] y el *San Miguel* de El Escorial (1692) [fig. 4] podrían considerarse el paradigma del intimismo y serenidad, por un lado, y del dramatismo y la fuerza creadora, por otro.

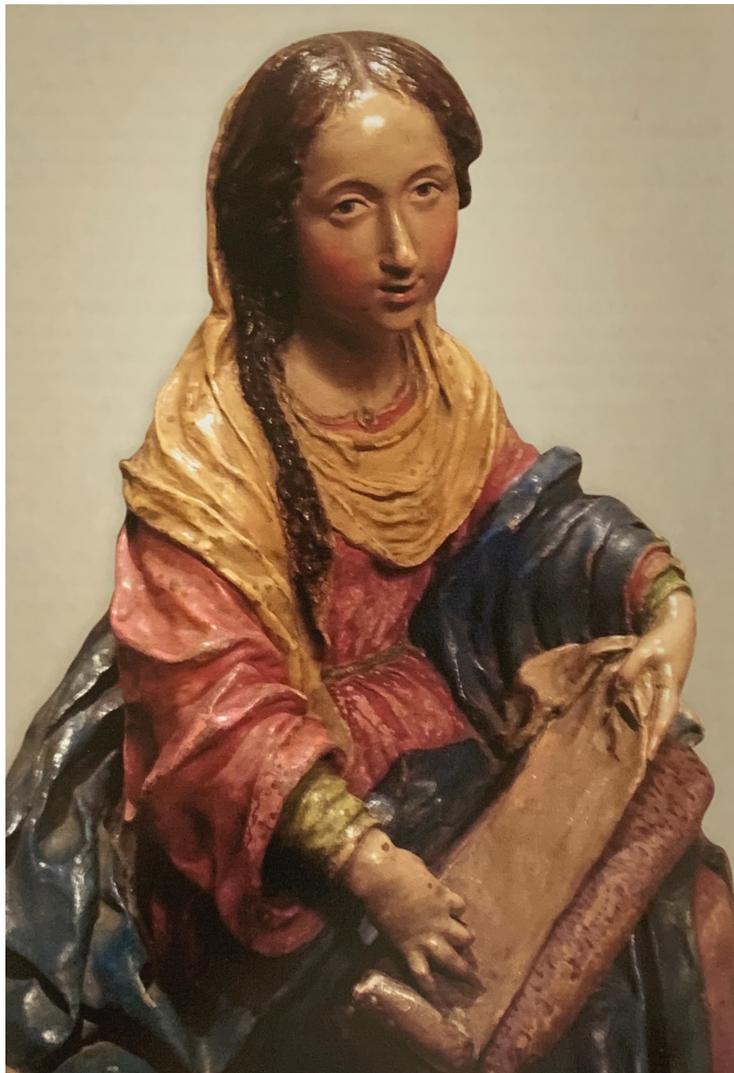


Fig. 3

⁵⁸ ASOCIACIÓN AMERICANA DE PSIQUIATRÍA, *Guía de consulta de los criterios diagnósticos del DSM-V*, Washington, American Psychiatric Publishing, 2014, pp. 90-91.



Fig. 4

Algo similar ocurre cuando enfrentamos el reposo y la quietud que transmiten el grupo de *La Natividad* (colección del marqués de Moret) [fig. 5] frente al movimiento de los relieves de *La Anunciación* y *La Natividad* (destruidos durante la Guerra Civil), ambos realizados en 1704, que generan, en palabras de García Olloqui, “una sensación de vértigo”.⁵⁹ Atribuir una de las principales cualidades de la artista, como es su capacidad para alternar fuerza y lirismo, a un posible trastorno psiquiátrico, que no se justifica con los criterios actuales, carece de sentido y debe evitarse.



Fig. 5

⁵⁹ GARCÍA OLLOQUI, M^a V., *Luisa Roldán...*, pp. 101 y 126.

2. El estilo de La Roldana: principales características y tipologías

Para muchos investigadores, La Roldana es una precursora del estilo rococó, sin perder su enlace con el realismo sevillano. Toda su iconografía es religiosa, pero, sin abandonar el dramatismo del barroco andaluz, introduce notas de modernidad, como la humanización de sus personajes o sus esculturas de pequeño formato, que sirven para un incipiente coleccionismo de la nobleza. A diferencia de su padre, trabajó el barro, la madera y también la plata.

Podemos diferenciar las obras atribuidas a la autora en tres tipos: las destinadas a procesionar; las expuestas con carácter temporal, como los belenes; y las que formaron parte de retablos de parroquias, conventos u hospitales, bien como imágenes titulares, bien como fruto de la colaboración con otros escultores y ensambladores sevillanos de la segunda mitad del siglo XVII. Algunas de ellas han desaparecido o fueron destruidas durante la Guerra Civil.

Si atendemos a la temática de sus obras, podemos a su vez distinguir dos vertientes distintas: la gloriosa y la dramática. Dentro de la primera se incluyen los Niños Jesús, las Vírgenes de gloria, los belenes y el intimismo preludeo del Rococó de los grupos de barro con diferentes escenas religiosas de la vida del Señor o de los santos. Dentro de la vertiente dramática se incluirían las diferentes representaciones de la Pasión de Cristo, y la faceta tremendista como la representación de San Miguel aplastando al diablo.⁶⁰

En el estilo de La Roldana podemos intuir la influencia, en mayor o menor grado, de un aire berninesco trasladado a Sevilla de la mano de José de Arce, de Murillo (sobre todo en su lado más intimista de los grupos de barro), de escultores granadinos barrocos como los hermanos García (en las tallas de sus Ecce Homo), influencias flamencas (en sus Vírgenes de la Leche) y de la pintura italiana renacentista. En sus escenas escultóricas destaca el aire cotidiano, la habilidosa composición y el tratamiento dinámico que otorga a los paños, la túnica que se riza en su borde inferior, los finos rasgos, la expresividad de los protagonistas y el naturalismo de los gestos, como vemos, por ejemplo, en la postura y actitud de sus Niños. En este sentido, uno de los modelos del Niño Jesús que pone en práctica en su etapa andaluza deriva de los de su padre: una tierna figura infantil con

⁶⁰ GARCÍA OLLOQUI, M^a V., “Anotaciones acerca ...”, p. 36.

miembros rollizos, vientre abultado, blandura de modelado, expresión sonriente y pelo peinado hacia delante, con rizos adheridos a los lados.

Otro de los rasgos característicos de la obra de La Roldana es el papel tan relevante que adjudica a la policromía. En sus esculturas, no solo colorea, también sugiere, y participa del acabado final de las tallas, sobre todo en los cabellos. Es frecuente observar el peleteado pintado sobre la piel nacarada, que da una mayor sensación de realismo, numerosos matices de la epidermis, o sutiles pinceladas de oro líquido en los mechones del cabello. Parece muy probable que la policromía fuera obra de su cuñado y grabador Tomás de los Arcos.⁶¹

Aunque sobrepasamos los límites marcados en nuestro trabajo, es obligado hacer una breve referencia al conjunto de obras realizadas durante su etapa madrileña, en terracota policromada, que simultanea con otras en madera. Son de pequeño formato y se caracterizan por presentar un grupo de figuras colocadas sobre una plataforma o peana con profusión de detalles narrativos. Personajes de rostros expresivos y naturalistas, en un ambiente hogareño con la presencia de ángeles en forma de rollizos querubines o bien de carácter andrógino dotados de grandes alas desplegadas. Entre los grupos realizados con esta técnica destacan *Jesús y San Juan niños* (1691), de la ermita de Nuestra Señora de los Santos de Móstoles; *San Joaquín y Santa Ana con la Virgen niña* (1692), en el Museo de Bellas Artes de Guadalajara; *La Educación de la Virgen* (1692), colección privada de Madrid; grupo del *Descanso en la huida a Egipto* (1693), colección particular; *La Virgen aprendiendo a leer* (1695), colección privada; el grupo de *Los primeros pasos del Niño Jesús* (1700), en el Museo de Bellas Artes de Guadalajara; y la *Natividad* (1701), colección privada de Madrid.

También en terracota, en su etapa madrileña La Roldana destaca por una serie de imágenes de la Virgen con el Niño [fig. 6] que repite con ligeras variantes: la Virgen sedente, con el Niño colocado en su rodilla izquierda, de pie o arropado entre pañales, siendo las más frecuentes las que muestran el momento de la lactancia, las denominadas Vírgenes de la Leche, entre las de que destacan los ejemplares del convento de San José de Sevilla, el de la familia Muguero de Madrid, el del convento de la Inmaculada Concepción de Málaga y el del convento de San Antón de Granada.

⁶¹ ROMERO TORRES, J. L., “La escultora Luisa Roldán...”, pp. 131, 136 y 140.



Fig. 6

Hemos aludido inicialmente a los belenes de La Roldana, y es cierto que la artista es conocida en algunos círculos como “belenista”. Realmente son solo dos las Natividades confirmadas como suyas con seguridad –*La Natividad* de la Colección Moret, en Madrid, de 1701-1704, en la que acompañaban a la Sagrada Familia dos ángeles y un pastor (desaparecido junto con la figura de San José), y *La Natividad* del duque de T’Serclaes, de 1704–.⁶² Estas obras destacan por su efecto de espiritualidad,

⁶² En GARCÍA OLLOQUI, M^a V., “La iconografía de ‘La Natividad’...”, pp. 1-2.

delicadeza femenina, recogimiento, alegría y belleza que, en ocasiones, desborda el propio marco ambiental, la cueva o pesebre, que a veces ni siquiera existe.⁶³

Además, los Nacimientos de la sevillana se caracterizan por tener muchas menos figuras que los italianos barrocos; no emplea telas sobrepuestas, sino que se hacen con el mismo material, barro para los grupos en su obra segura, y a veces con telas encoladas en los atribuidos. Otros rasgos son la doble manga de la túnica –una estrecha hasta la muñeca, y otra corta y ancha– y la vuelta de la túnica hacia afuera en el escote, con el recogido en el centro.

A continuación, comentaremos las obras de la artista realizadas durante su etapa vital más temprana, la correspondiente a su estancia en Sevilla. Citaremos tanto las obras documentadas, como las atribuidas a la escultora, y aquellas de dudosa adjudicación. Para facilitar la lectura, agruparemos las obras seleccionadas en los siguientes epígrafes: imágenes para procesionar, Niños Jesús, San José con el Niño y retablos, siguiendo siempre el mismo esquema: características generales de su estilo y breve mención a las obras más interesantes.

⁶³ *Ibidem*, p. 3.

3. La producción escultórica de Luisa Roldán en Sevilla

3.1. Imágenes para procesionar

3.1.1. Las Dolorosas

En numerosas ocasiones, La Roldana ha sido citada por muchos historiadores como la escultora de las Vírgenes. Sin embargo, solo tiene dos Dolorosas documentadas: la *Virgen de la Soledad* (1688) de la Hermandad de “La Soledad” de Puerto Real, realizada durante su etapa gaditana, entre 1686 y 1688; y la *Virgen Dolorosa* del convento de Nazarenas de Sisante (Cuenca), ejecutada en el periodo comprendido entre 1697 y 1701.

De entre las obras que integran la producción mariana, el tema de la Virgen como madre parece ser el preferido de la sevillana, al menos en lo descubierto hasta ahora.⁶⁴ La atribución a la artista de algunas Dolorosas se basa en la forma que esta tenía de concebir el rostro compuesto con facciones suaves y dulces, con los ojos algo abultados por los bordes palpebrales, sobre todo del párpado inferior, y la nariz ligeramente respingona en el vértice inferior, para permitir ver las fosas nasales, destacando el tabique nasal. Las cejas son siempre finas, arqueadas, largas y la boca pequeña con el triángulo central del labio superior marcado y el pliegue nasolabial perfectamente dibujado.⁶⁵ Otros rasgos característicos son la inclusión de ojos de cristal y la presencia de seis lágrimas, tres en cada mejilla. No obstante, la *Soledad* gaditana ya citada muestra cinco lágrimas, tres en la mejilla derecha y dos en la izquierda.

De entre estas Dolorosas vamos a destacar dos: *María Santísima de la Soledad* de la Hermandad del Santo Entierro de Benacazón (Sevilla), y *Nuestra Señora de los Dolores en su soledad* de la Hermandad de La Soledad de Olivares (Sevilla).

La primera de ellas [fig. 7] pertenece a la Real, Ilustre, Antigua y Fervorosa Hermandad y Cofradía de Nazarenos de la Gloriosa Resurrección de Nuestro Señor Jesucristo y Pureza de María, Santo Entierro de Cristo y María Santísima de la Trinidad. Aun cuando la Hermandad no conserva datos fiables sobre la autoría de esta Virgen, el hecho de que La Roldana y su sobrino Pedro Duque Cornejo tengan un estilo similar,

⁶⁴ GARCÍA OLLOQUI, M^a V., “Reflexiones y opiniones...”, p. 10.

⁶⁵ GARCÍA OLLOQUI, M^a V., “Estudio sobre la autoría...”, p. 150.

aprendido en el taller familiar, hace que sea particularmente difícil dar una opinión acertada y que, por tanto, se mantengan las dos atribuciones razonadas. Sin embargo, para García Olloqui,⁶⁶ esta sería obra de la artista. Lo argumenta en la forma de concebir el rostro, con facciones suaves y delicadas: ojos de cristal algo abultados por los bordes de los párpados, nariz destacando el tabique nasal y respingona en el vértice inferior, cejas finas, algo arqueadas, boca pequeña, pliegue naso labial marcado y las seis lágrimas, tres en cada mejilla.



Fig. 7

⁶⁶ GARCÍA OLLOQUI, M^a V., “Estudio sobre la autoría...”, pp. 149-151.

Por su parte, la segunda imagen, *Nuestra Señora de los Dolores en su soledad* [fig. 8], es de candelero, y se acomoda en un retablo del siglo XVIII en la colegiata de Olivares. La obra ha sido adjudicada tanto a La Roldana como a José Montes de Oca.⁶⁷ La atribución a la escultora se basa en el hallazgo de un testimonio escrito, encontrado por Antonio Roldán Rodríguez en la restauración de 1913. Se trata de un trozo de tela que apareció adherido al candelero, conservado actualmente en la casa de la Hermandad, donde se dice “original de La Roldana”. Los rasgos faciales presentan igualmente algunas de las características de la autora, ya mencionadas. Sí es cierto que, en esta imagen, los dientes superiores no se muestran, el triángulo del entrecejo está más marcado, y el óvalo es más alargado.



Fig. 8

⁶⁷ *Ibidem*, p. 153.

3.1.2. Otras imágenes

La Roldana colaboró con su padre en la ejecución del paso de Semana Santa del Cristo de la Exaltación de Sevilla [fig. 9]. La imagen de Cristo se realizó en 1687, los sayones que levantan la Cruz y los romanos son obra segura de Luis Antonio de los Arcos, pues existe el contrato firmado con fecha 13 de junio de 1678. No obstante, los cuatro ángeles mancebos de las esquinas del canasto fueron realizados en 1683, así como los relieves que se insertan en el canasto procesional se atribuyen a La Roldana [fig. 10]. Posiblemente los dos ladrones, aunque se incluyeron en el contrato mencionado y constan como ejecutados por su marido, podrían deberse a la escultora.⁶⁸



Fig. 9

⁶⁸ BERNALES BALLESTEROS, J., *Pedro Roldán, maestro de escultura (1624-1699)*, Sevilla, Diputación Provincial, 1972, p. 81.



Fig. 10

3.2. Niños Jesús

La representación del Niño Jesús como imagen exenta se popularizó durante el siglo XVII coincidiendo con el impulso adoctrinador de la Contrarreforma que buscaba, sobre todo a partir del Concilio de Trento, acercar a los fieles la presencia de Cristo. Así, era frecuente encontrar pequeñas imágenes en los oratorios de las casas particulares, además de verlos en parroquias, conventos y hermandades. Al ser obras de pequeño tamaño, transportables, y de precio más barato que el de piezas de mayor envergadura, justifica que la artista los ejecutara desde muy joven, ya en el taller de su padre.⁶⁹

⁶⁹ GARCÍA OLLOQUI, M^a V., “Anotaciones acerca ...”, p. 39.

Generalmente, los Niños Jesús están desnudos, llevándose una mano a la cara, y levantan una de sus piernas cruzándola sobre la otra, a la altura del pie. Habitualmente se representan a medio tapar con un paño que hace las veces de sudario o de paño de pureza.⁷⁰ El rostro destaca por sus gruesas mejillas, policromadas en rosa, nariz y boca pequeña, finas y arqueadas cejas, la cabeza girada hacia un lado, y ojos bonitos mirando hacia arriba. El cabello es corto. Llama la atención que, en su etapa sevillana, La Roldana esculpe el pelo escaso o lacio, mientras que, en la madrileña, lo hace más rizado.

Aunque nuestra escultora no tiene ningún Niño Jesús documentado hasta ahora, solo atribuidos, y algunos que acompañan grupos de barro, belenes u otras imágenes, hemos seleccionado uno de los que se le adjudican: el *Niño Jesús* de la colección de D^a M^a Jesús Lozano Jiménez de Madrid [fig. 11].



Fig. 11

⁷⁰ Con la excepción de *La Virgen de la Leche* (1692, obra segura de Luisa Roldán) de la catedral de Santiago de Compostela, en el que su postura no tiene necesidad de paño, y en el Niño del Belén de Santa María de Jesús, que lo presenta bajo su cuerpo, sobre la paja.

Se trata de una figura de madera con rasgos estilísticos que recuerdan a La Roldana: ojos de cristal, grandes, nariz y boca pequeña, pelo naturalmente dispuesto, vientre abultado, blandura de modelado. Descansa sobre una peana con cabezas de querubines. Mide 76-77 cm hasta la base, y carece de firma, fecha o marca alguna que permita su identificación. No obstante, García Olloqui lo data en el periodo sevillano.⁷¹

3.3. Imágenes de San José con el Niño

Como consecuencia de la Contrarreforma y la *devotio moderna*, durante el siglo XVI aparecen las primeras representaciones de San José con el Niño Jesús de manera individualizada. También en ese momento se recupera la iconografía del santo joven, frente a sus representaciones como un anciano, que remarcaban la idea de la virginidad perpetua de María.⁷²

Detalles muy característicos de la autora son la mirada extática hacia el cielo, concentrada, a veces transmitiendo asombro, y ojos disimétricos. La boca con frecuencia se muestra entreabierta, dejando entrever parte de la dentadura superior e inferior, como en acto de declamación.

El cabello forma cintas planas, habitualmente distribuido en tres mechones ondulados a los lados y sobre la frente. Esta forma tan personal constituye uno de los rasgos más originales e identificativos de su estilo y permite diferenciar sus obras de las de otros autores coetáneos. La barba suele ser de impresión blanda y pastosa, con frecuencia bífida y espesa. En las manos es frecuente ver la impresión ósea de las falanges y venas que discurren a lo largo de la cara externa. A ello se une, además, el carácter dinámico de la figura y el tratamiento de las telas.

Si analizamos los grupos escultóricos de forma global, vemos siempre un tono afectivo, una gestualidad efusiva y espontánea, patente por ejemplo en sus esculturas de San José con el Niño. En otros grupos, como los del retablo mayor de la colegial de Zafra, rompe, por primera vez en el ámbito de la escultura sevillana moderna, con las barreras

⁷¹ GARCÍA OLLOQUI, M^a V., “Anotaciones acerca ...”, pp. 40-41.

⁷² PORRES BENAVIDES, J., “Imágenes de San José...”, pp. 255-269.

que el decoro había impuesto desde la época anterior. Así, introduce aspectos anecdóticos, incluso con toques de humor, ausentes en las obras de su padre.⁷³

Alfonso Pleguezuelo plantea la posibilidad de que muchas de las obras tempranas de la artista permanecieran camufladas entre las obras de su padre.⁷⁴ Así, en los últimos años se han realizado diferentes atribuciones de imágenes de San José con el Niño, como la ubicada en el Museo de la Catedral de Salamanca⁷⁵ [fig. 12] y otras obras menores,⁷⁶ posiblemente confeccionadas para clientes anónimos.



Fig. 12

⁷³ Por ejemplo, en la *Adoración de los Reyes Magos*, se observa a la Sagrada Familia, dispuesta sobre un pequeño escalón, en disposición de atender a los Reyes. Melchor ofrece su presente al Niño, Gaspar lo hace en segundo término y Baltasar alza su copa dorada como obsequio, al mismo tiempo que pisa deliberadamente el pie de su paje, amonestándole por estar enredando y riéndose. Véase PLEGUEZUELO, A., “Entre el decoro...”, p. 174.

⁷⁴ PLEGUEZUELO, A., “Luisa Roldán en Sevilla...”, p. 378.

⁷⁵ MARTÍNEZ ALCALDE, J., “Una nueva obra para el catálogo de la Roldana”, *Boletín de las Cofradías de Sevilla*, 376, 1991, pp. 44-45, donde lo vincula a su etapa madrileña, mientras que Pleguezuelo no descarta que se realizara durante su fase sevillana, en PLEGUEZUELO, A., “Luisa Roldán en Sevilla...”, p. 380.

⁷⁶ ROMERO TORRES, J. L., “Saint Joseph and the Child”, en Gates, A., y Matthiesen, P., *The mystery of faith, An eye on Spanish Sculpture 1550-1759*, Londres, Matthiesesn Fine Art Ltd, 2009, pp. 172-179.

Quizá el principal problema a la hora de establecer la atribución de estas obras a uno u otro artista radica en el hecho de que son realmente muy pocas aquellas que están claramente documentadas y, por tanto, de atribución segura a los escultores sevillanos de la época, como Pedro Roldán, Alfonso Martínez, Andrés Cansino o Francisco Ruiz Gijón, entre otros.

No obstante, hemos elegido presentar aquí el *San José con el Niño* del convento de Santa María la Real de Bormujos (Sevilla) [fig. 13], una talla de notable calidad, realizada en madera, de 150 cm, pensada para ser ubicada en un retablo, con visión frontal, ya que tanto la cabellera como la túnica están menos trabajadas en la cara posterior. Su ejecución puede situarse entre 1680 y 1684.



Fig. 13

El Niño está recostado en los brazos del padre, de facciones suaves y delicadas, formas redondeadas, y el característico cabello ondulante. San José parece inclinarse hacia un lado, presentado al Niño ante los feligreses. Volvemos a apreciar los rasgos identificativos de la artista: la mirada concentrada, la boca entreabierta, la barba bífida y la impresión ósea en las manos.⁷⁷

3.4. Los retablos

No debemos descartar esta otra posible vertiente en la obra de La Roldana, ya que ella y su marido pudieron colaborar con ensambladores y mazoneros en la segunda mitad del siglo XVII. Además, las características generales de las diferentes tallas que se le adjudican no difieren de las ya comentadas.

En primer lugar, hemos de citar, entre otras, la imagen de *Nuestra Señora del Reposo*, de tamaño natural, destruida durante la Guerra Civil, de la que se conservan fotos de gran calidad; las cuatro tallas laterales de *San José con el Niño* y *San Joaquín con el Cordero*, en el cuerpo central, a la izquierda y derecha respectivamente; y, en el cuerpo superior, *San Elías* a la izquierda y *San Eliseo* a la derecha, integradas en el retablo del convento de Nuestra Señora de la Encarnación, de Belén en Sevilla (1675-1677).⁷⁸

También merece especial mención el retablo mayor de la iglesia colegial de Zafra (Badajoz) (1680) [fig. 14]⁷⁹ y el del Hospital del Amor de Dios de Sevilla (1673-1675), hoy en la parroquia de San Román,⁸⁰ en el que nos vamos a detener a continuación [fig. 15].

⁷⁷ HERRERA GARCÍA, F. J., y PÉREZ DE TENA, A., “Un San José ...”, pp. 62-63.

⁷⁸ PLEGUEZUELO, A., “Luisa Roldán y el retablo...”, pp. 278-279 y 283-285.

⁷⁹ PLEGUEZUELO, A., “Entre el decoro...”, pp. 171-177.

⁸⁰ PLEGUEZUELO, A., “Luisa Roldán y el retablo...”, pp. 279-282.



Fig. 14



Fig. 15

En este último, las tres esculturas que alberga muestran rasgos muy próximos a la producción más temprana de Luisa Roldán y su esposo, si bien no conservan la policromía original. La *Virgen con el Niño* sostiene a este con su mano izquierda, portando un cetro en la derecha [fig. 16]. El Niño, por su parte, oculta su mano derecha tras la espalda de su madre y extiende la otra hacia adelante. María se apoya sobre un trono de nubes y tres querubines en actitud juguetona; por detrás, asoma una luna creciente como símbolo de la Inmaculada Concepción de María.



Fig. 16

La figura del arcángel *San Rafael* [fig. 17] y de *San Fernando* se sitúan en las hornacinas laterales, aun cuando no son originales de la obra. La primera recuerda al estilo de Luisa, pero también al de su esposo, por su dinamismo, el tono informal del atuendo –con la túnica que se riza en su borde inferior–, o el doble fajín que se ciñe y anuda en la cintura. La segunda plantea aun más dudas en cuanto a su autoría, si bien todo parece indicar que procede del taller familiar.



Fig. 17

CONCLUSIONES

La realización de este trabajo me ha permitido acercarme a La Roldana desde múltiples perspectivas, a partir de un minucioso análisis de sus principales particularidades en cuanto a su estilo artístico, que justifican su singularidad. También me he aproximado a La Roldana mujer, hija, madre y esposa. Aun cuando existen todavía lagunas importantes en su biografía y, sobre todo, en relación al papel de su esposo en la ejecución de sus esculturas, es indudable que la artista brilló con luz propia en el difícil mundo del arte en la España de finales del siglo XVII. Tuvo el reconocimiento de sus coetáneos y fue nombrada escultora de cámara del último de los Habsburgo y del primer Borbón, además de ser aceptada en la Academia de San Lucas de Roma.

En los últimos años se han publicado numerosos trabajos con el objetivo de perfilar mejor su catálogo, a partir de paralelos formales con otras obras de la autora y del taller paterno. Sin embargo, la historiografía no siempre ha sido justa con la artista. Más allá de su teórica –y carente de toda base científica– ciclotimia, su figura ha dado sentido al movimiento de reivindicación del papel de la mujer en la Historia del Arte, hasta el punto de caer en ocasiones en una visión un tanto reduccionista de su talento que, como he intentado reflejar a lo largo del texto, tiene un innegable valor por sí mismo, y que justifica su lugar dentro de los escultores más brillantes de nuestro país.

BIBLIOGRAFÍA

AMAT CALDERÓN, E., *Luisa Roldán: su vida y sus obras*, tesis doctoral inédita, Madrid, Universidad Central, 1927.

ASOCIACIÓN AMERICANA DE PSIQUIATRÍA, *Guía de consulta de los criterios diagnósticos del DSM-V*, Washington, American Psychiatric Publishing, 2014.

BASSETT, J., y ÁLVAREZ, M. T., “Process and collaboration in a seventeenth-century polychrome sculpture: Luisa Roldán and Tomás de los Arcos”, *Getty Research Journal*, 3, 2011, pp. 15-32.

BERNALES BALLESTEROS, J., *Pedro Roldán, maestro de escultura (1624-1699)*, Sevilla, Diputación Provincial, 1972, p. 81.

CEÁN BERMÚDEZ, J. A., *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*, 6 vols., Madrid, Real Academia de San Fernando, 1982 [1ª ed. Madrid, Viuda de Ibarra, 1800].

DE GIROLAMI CHENEY, L., “Luisa Ignacia Roldán ‘La Roldana’: New attributions to the first sculptress of Spain, 1652-1796”, *Mediterranean Studies*, 14, 2005, pp. 148-168.

GARCÍA MONTERO, E., “Gendered representations of the Militant Church: Ana Caro’s and Luisa Roldán’s rethoric of war and religion”, *Early Modern Women: an interdisciplinary journal*, 7, 2012, pp. 69-100.

GARCÍA OLLOQUI, M^a V., *La Roldana*, Sevilla, Diputación Provincial de Sevilla, 1977.

GARCÍA OLLOQUI, M^a V., *Luisa Roldán, La Roldana*, Sevilla, Guadalquivir, 2000.

GARCÍA OLLOQUI, M^a V., “La iconografía de ‘La Natividad’ en la obra de La Roldana. El problema de los Belenes atribuidos. Diferencias, estudio estilístico y opiniones cualificadas”, *Revista Fuentes*, 1, 2000, pp. 1-24.

GARCÍA OLLOQUI, M^a V., “La iconografía de San José con el niño en dos obras de segura atribución a la Roldana”, *Espacio y Tiempo, Revista de Ciencias Humanas*, 19, 2005, pp. 91-109.

GARCÍA OLLOQUI, M^a V., “Estudio sobre la autoría de tres dolorosas andaluzas vinculadas a La Roldana, de discutida atribución”, *Espacio y Tiempo, Revista de Ciencias Humanas*, 24, 2010, pp. 147-162.

GARCÍA OLLOQUI, M^a V., “Reflexiones y opiniones acerca de cinco obras atribuidas a Luisa Roldán”, *Espacio y Tiempo, Revista de Ciencias Humanas*, 27, 2013, pp. 9-21.

GARCÍA OLLOQUI, M^a V., “Anotaciones acerca de imágenes de Cristo en edad infantil, atribuidas a La Roldana”, *Espacio y Tiempo, Revista de Ciencias de la Educación, Artes y Humanidades*, 29, 2015, pp. 35-47.

GARDONIO-FOAT, C., “Daughters of Seville”, *Woman’s Art Journal*, 31, 2010, pp. 21-27.

HALL-VAN DEN ELSEN C., *The life and work of the Sevillian sculptor Luisa Roldán (1652-1706), with a Catalogue Raisonné*, tesis doctoral, Melbourne, La Trobe University, 1992.

HALL-VAN DEN ELSEN, C., *Fuerza e intimismo: Luisa Roldán, escultora (1652-1706)*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2018.

HERNANDO CORTÉS, C., “Datos documentales sobre artistas sevillanos (Montañés, la Roldana, Schut y Roelas)”, *Archivo Hispalense*, 213, 1987, pp. 243-250.

HERRERA GARCÍA, F. J., y PÉREZ DE TENA, A., “Un San José atribuido a La Roldana en el Convento de Santa María la Real de Bormujos, Sevilla”, *Atrio*, 17, 2011, pp. 59-68.

LLAMAZARES RODRIGUEZ, F., “Un nuevo Ecce Homo de La Roldana, y el mensaje teológico de esta iconografía en la escultura barroca española”, *Boletín de Arte*, 30-31, 2009-2010, pp. 87-95.

MARTÍNEZ ALCALDE, J., “Una nueva obra para el catálogo de la Roldana”, *Boletín de las Cofradías de Sevilla*, 376, 1991, pp. 44-45.

MONTOTO DE SEDAS, S., “El casamiento de La Roldana”, *Boletín de la Academia Sevillana de Buenas Letras*, t. IV, cuad. XV-XVI, 1920, pp. 144-148.

MORENO ARANA, J. M., “Una nueva atribución a Luisa Roldán: un inédito San Buenaventura”, *Philostrato. Revista de Historia y Arte*, 6, 2019, pp. 111-120.

NANCARROW TAGGARD, M., “Luisa Roldán’s *Jesus of Nazareth*. The artist as spiritual medium”, *Woman’s Art Journal*, 19, 1998, pp. 9-15.

NOCHLIN L., “Why have there been no great women artists?”, *Arts News*, vol. 69, nº 9, 1971, pp. 1-26.

- PALOMINO DE CASTRO Y VELASCO, A., *El museo pictórico y escala óptica*, Madrid, Bedmar, 1715-1724.
- PLEGUEZUELO, A., “El Niño del Dolor, obra de Luisa Roldán. Una confirmación documental”, *Archivo Hispalense*, 279-281, 2009, pp. 27-53.
- PLEGUEZUELO, A., “Cuatro belenes inéditos de La Roldana”, *Ars Magazine*, 4, 2011, pp. 80-93.
- PLEGUEZUELO, A., “Luisa Roldán y el retablo sevillano”, *Laboratorio de Arte*, 24, 2012, pp. 275-300.
- PLEGUEZUELO, A., “Dos cabezas cortadas atribuibles a Luisa Roldán en la Hispanic Society of America”, *Archivo Español de Arte*, 353, 2016, pp. 29-42.
- PLEGUEZUELO, A., “Entre el decoro y la licencia. Nuevas obras atribuibles a Luisa Roldán en Zafra (Badajoz)”, *Laboratorio de Arte*, 28, 2016, pp. 171-177.
- PLEGUEZUELO, A., “Luisa Roldán en Sevilla y San José con el niño Jesús: Atribuciones e iconografía”, *Laboratorio de Arte*, 29, 2017, pp. 377-396.
- PONZ, A., *Viajes de España*, t. XV, Madrid, Aguilar, 1947 [1ª ed., Madrid, 1780-1794].
- PORRES BENAVIDES, J., “Imágenes de San José en la estirpe Roldán”, *NORBA Revista de Arte*, 39, 2019, pp. 255-269.
- PROSKE, B. G., *Catalogue of Sculpture (Thirteen to Fifteenth Centuries) in The Collection of The Hispanic Society of America*, Nueva York, The Hispanic Society of America, 1930.
- PROSKE, B. G., “Luisa Roldán at Madrid, Part 1-3”, *The Connoisseur*, 624-626, 1964, pp. 128-273.
- QUILES, F., “Doradores y estofadores en tiempos de La Roldana (Sevilla, 1652-1704). El inicio de un nuevo camino”, *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, 110, 2012, pp. 283-307.
- RODA PEÑA, J., “La iconografía de Santa Ana enseñando a leer a la Virgen y sus modelos escultóricos en la Sevilla del Barroco”, en Navarrete Prieto, B., *El joven Velázquez: a propósito de la educación de la Virgen de Yale*, Sevilla, Ayuntamiento de Sevilla, 2015, pp. 426-460.

RODA PEÑA, J., “La escultura sevillana del pleno barroco y sus protagonistas durante la segunda mitad del siglo XVII”, en Gila Medina, L., y Herrera García, F. J. (coords.), *El triunfo del barroco en la escultura andaluza e hispanoamericana*, Granada, Universidad de Granada, 2018, pp. 219-266.

ROMERO TORRES, J. L., “Saint Joseph and the Child”, en Gates, A., y Matthiesen, P., *The mystery of faith, An eye on Spanish Sculpture 1550-1759*, Londres, Matthiesesn Fine Art Ltd, 2009, pp. 172-179.

ROTONDO Y RABASCO, A., *Historia descriptiva, artística y pintoresca del Real Monasterio de San Lorenzo comúnmente llamado del Escorial*, Madrid, Eusebio Aguado, 1862.

SANCHO CORBACHO, H., *El escultor Pedro Roldán y sus discípulos*, Sevilla, Artes Gráficas Salesianas, 1950.

TORREJÓN DÍAZ, A., y ROMERO TORRES, J. L. (eds.), *Roldana*, catálogo de la exposición, Sevilla, Junta de Andalucía, 2007.

TRAVIESO, J. M., “La Roldana. La amabilidad en tiempos del Barroco”, *Revista Atticus*, 11, 2010, pp. 9-17.

XIMÉNEZ, A., *Descripción del Real Monasterio de San Lorenzo del Escorial*, Madrid, Antonio Marín, 1764.

RELACIÓN DE FUENTES DE LAS IMÁGENES

Fig. 1: Pedro Roldán y ¿Luisa Roldán?, *San Fernando*, 1671, madera policromada, sacristía mayor de la catedral de Sevilla. Fotografía tomada de <https://www.catedraldesevilla.es/obras/san-fernando-2/> [Fecha de consulta: 17 de agosto de 2020].

Fig. 2: Luisa Roldán, detalle del *Ecce Homo*, 1684, madera policromada, catedral de Cádiz. Imagen extraída de TRAVIESO, J. M., “La Roldana. La amabilidad en tiempos del Barroco”, *Revista Atticus*, 11, 2010, p. 11.

Fig. 3: Luisa Roldán, detalle de *La Virgen cosiendo*, 1692, terracota policromada, colección del marqués de Perinat. Imagen extraída de HALL-VAN DEN ELSEN, C., *Fuerza e intimismo: Luisa Roldán, escultora (1652-1706)*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2018, p. 176.

Fig. 4: Luisa Roldán, *Arcángel San Miguel con el diablo a sus pies*, 1692, madera policromada, monasterio de San Lorenzo de El Escorial. Imagen extraída de <http://www2.ual.es/ideimand/portfolio-items/san-miguel-venciendo-al-demonio-1692-madera-tallada-dorada-y-policromada-monasterio-de-el-escorial-madrid/?portfolioCats=228> [Fecha de consulta: 17 de agosto de 2020].

Fig. 5: Luisa Roldán, *Natividad*, 1704, terracota policromada, colección del marqués de Moret. Imagen extraída de https://revistaatticus.es/old/Revistas/Especial_escultura_en_terracota.pdf [Fecha de consulta: 19 de agosto de 2020].

Fig. 6: Luisa Roldán, detalle de *Virgen con el Niño*, 1699, madera policromada, convento de las Teresas, Sevilla. Imagen extraída de <https://sevilla.abc.es/pasionensevilla/wp-content/uploads/sites/2/2016/09/1-virgen-con-el-nino-obra-firmada-por-la-roldana-convento-de-las-teresas.jpg> [Fecha de consulta: 19 de agosto de 2020].

Fig. 7: ¿Luisa Roldán?, detalle de *María Santísima de la Soledad*, ¿finales del siglo XVII?, madera policromada, Hermandad del Santo Entierro de Benacazón (Sevilla).

Imagen extraída de <https://twitter.com/HdadSoledad84/status/1238938618674188290/photo/1> [Fecha de consulta: 19 de agosto de 2020].

Fig. 8: ¿Luisa Roldán?, *Nuestra Señora de los Dolores en su soledad*, ¿finales del siglo XVII?, madera policromada, Hermandad de La Soledad de Olivares, Sevilla. Imagen extraída de <https://sevilla.abc.es/pasionensevilla/actualidad/noticias/la-antigua-saya-restaurada-la-virgen-los-dolores-olivares-133482-1537259828.html> [Fecha de consulta: 19 de agosto de 2020].

Fig. 9: Luisa Roldán y Luis Antonio de los Arcos, *Paso de La Exaltación de Cristo*, 1678-1682, madera policromada, parroquia de Santa Catalina, Sevilla. Imagen extraída de HALL-VAN DEN ELSEN, C., *Fuerza e intimismo: Luisa Roldán, escultora (1652-1706)*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2018, p. 81.

Fig. 10: Luisa Roldán, *Ángel pasionario con corona de espinas*, *Paso de La Exaltación de Cristo*, 1678-1682, madera policromada, parroquia de Santa Catalina, Sevilla. Imagen extraída de HALL-VAN DEN ELSEN, C., *Fuerza e intimismo: Luisa Roldán, escultora (1652-1706)*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2018, p. 83.

Fig. 11: ¿Luisa Roldán?, *Niño Jesús*, madera policromada, ¿1671-1687?, colección de D^a M^a Jesús Lozano Jiménez, Madrid. Imagen extraída de GARCÍA OLLOQUI, M^a V., “Anotaciones acerca de imágenes de Cristo en edad infantil, atribuidas a La Roldana”, *Espacio y Tiempo, Revista de Ciencias de la Educación, Artes y Humanidades*, 29, 2015, p. 44.

Fig. 12: Luisa Roldán, *San José con el Niño*, ¿1680-1684?, madera policromada, Museo de la Catedral de Salamanca. Imagen extraída de PLEGUEZUELO, A., “Luisa Roldán en Sevilla y San José con el niño Jesús: Atribuciones e iconografía”, *Laboratorio de Arte*, 29, 2017, p. 390.

Fig. 13: ¿Luisa Roldán?, *San José con el Niño*, ¿1680-1684?, madera policromada, convento de Santa María la Real de Bormujos (Sevilla). Imagen extraída de HERRERA

GARCÍA, F. J., y PÉREZ DE TENA, A., “Un San José atribuido a La Roldana en el Convento de Santa María la Real de Bormujos, Sevilla”, *Atrio*, 17, 2011, p. 61.

Fig. 14: ¿Luisa Roldán?, *Adoración de los Reyes Magos*, 1680, madera policromada, retablo mayor de la colegial de Zafra (Badajoz). Imagen extraída de PLEGUEZUELO, A., “Entre el decoro y la licencia. Nuevas obras atribuibles a Luisa Roldán en Zafra (Badajoz)”, *Laboratorio de Arte*, 29, 2017, p. 177.

Fig. 15: Retablo mayor de la iglesia parroquial de San Román, Sevilla. Fotografía tomada de [https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Iglesia_de_San_Rom%C3%A1n_\(Sevilla\)#/media/File:San_Rom%C3%A1n_2019An002.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Iglesia_de_San_Rom%C3%A1n_(Sevilla)#/media/File:San_Rom%C3%A1n_2019An002.jpg) [Fecha de consulta: 29 de agosto de 2020].

Fig. 16: ¿Luisa Roldán?, *Virgen con el Niño*, ¿1673-1675?, madera policromada, iglesia parroquial de San Román, Sevilla. Imagen extraída de PLEGUEZUELO, A., “Luisa Roldán y el retablo sevillano”, *Laboratorio de Arte*, 24, 2012, p. 292.

Fig. 17: ¿Luisa Roldán?, *San Rafael*, ¿1673-1675?, madera policromada, iglesia parroquial de San Román, Sevilla. Imagen extraída de PLEGUEZUELO, A., “Luisa Roldán y el retablo sevillano”, *Laboratorio de Arte*, 24, 2012, p. 292.