



**LA ETAPA SEVILLANA DE
LUIISA ROLDÁN:
UN ESTADO DE LA CUESTIÓN**

María Sánchez Pérez
Trabajo Final de Grado
Curso: 2022 - 2023
Tutora: Sara Caredda

Índice

1. Introducción.....	3
1.1. Presentación del tema.....	3
1.2. Objetivos y metodología.....	4
1.3. Estructura del trabajo.....	6
2. Datos biográficos de Luisa Roldán.....	8
3. El periodo formativo de Luisa Roldán.....	16
3.1. La imaginería en Sevilla en el tercer cuarto del siglo XVII.....	16
3.2. Contactos e influencias en la etapa juvenil de la Roldana.....	19
4. La producción de Luisa Roldán en Sevilla.....	24
4.1. Obras vinculadas al taller de Pedro Roldán.....	25
4.2. La colaboración con Luis Antonio de los Arcos.....	31
4.3. Otras atribuciones dudosas a la Roldana en Sevilla.....	43
5. Conclusiones.....	51
6. Bibliografía.....	55
7. Anexo de imágenes.....	59

1. Introducción

1.1. Presentación del tema.

El presente Trabajo Final de Grado pretende aproximarse a una de las etapas de la producción artística de la célebre escultora Luisa Roldán (1652 - 1706), conocida popularmente como “la Roldana”: el periodo en su ciudad natal, Sevilla.

Hija y discípula del máximo exponente de la imaginería¹ sevillana de la segunda mitad del siglo XVII, Pedro Roldán, Luisa Roldán es considerada una figura esencial de la escultura barroca de temática religiosa gracias a la destreza y maestría que demostró tener en su elaboración de tallas y de terracotas de pequeño formato que realizó a lo largo de su trayectoria. Sin embargo, el acontecimiento clave de su vida profesional fue su llegada a Madrid tras unos años trabajando en Cádiz y la consecución del título de Escultora de Cámara en 1692. Este periodo madrileño, trabajando para la corte de Carlos II y Felipe V hasta los últimos días de su vida, ha sido el más estudiado por parte de la historiografía.

Por otra parte, últimamente se está poniendo especial énfasis en la figura de la Roldana como mujer artista, por lo que, a pesar de haber sido siempre una escultora muy reconocida en el panorama escultórico español, debido principalmente a su trabajo para la realeza hispánica; los estudios histórico-artísticos con perspectiva de género actualmente están tratando de poner el foco en mujeres artistas como ella, quien justamente fue la primera mujer escultora de la Corte española. A pesar de este impulso que se le está dando a la Roldana desde esta perspectiva de género, las investigaciones que se han realizado hasta el momento se han centrado muy poco en la primera etapa, la sevillana, que es la más desconocida.

Precisamente, este trabajo pretende centrarse concretamente en la etapa sevillana de Luisa Roldán, lo cual se debe a intereses académicos y personales. A raíz de haber estudiado el Barroco a lo largo del grado de Historia del Arte, este periodo artístico ha suscitado en mí un mayor interés. Sin embargo, desde mi infancia siempre he mostrado una enorme atracción por la imaginería barroca sevillana, especialmente por las imágenes procesionales, debido a mis estrechos vínculos familiares con la capital andaluza y por mi gusto por la Semana Santa de Sevilla, tanto a nivel cultural y tradicional como a nivel

¹ La imaginería es la producción de escultura -especialmente tallas en madera policromada o en barro cocido- de temática religiosa que se realiza con fines devocionales.

devocional y espiritual. Además, las investigaciones sobre la imaginería procesional constituyen un capítulo relativamente reciente en el estudio del Barroco, dentro del cual se halla la protagonista del presente texto, la Roldana, en cuya etapa sevillana, como veremos, existen unos nexos muy fuertes con esta tipología escultórica religiosa.

1.2. Objetivos y metodología.

El principal objetivo que se pretenderá alcanzar con este Trabajo Final de Grado es elaborar una aproximación a la etapa sevillana de Luisa Roldán desde su primera formación hasta su traslado a Cádiz en 1684 y ofrecer una visión general de estos años de su trayectoria.

Esta aproximación se llevará a cabo mediante los siguientes objetivos secundarios:

Primeramente, se tratará de recoger las diversas atribuciones de obras escultóricas de la Roldana de este periodo hispalense que se han ido proponiendo por parte de la historiografía, de manera que podamos trazar un hipotético recorrido por la producción de la artista ya en su ciudad natal. Del mismo modo, se intentará conocer en qué se basan estas atribuciones, a falta de documentación que permita establecer obras seguras de la escultora en estos años de su vida.

En segundo lugar, se analizarán y se tendrán en cuenta datos biográficos que se conocen de la Roldana y su familia, así como información relativa al contexto artístico en el que vivió durante su infancia y juventud en la capital andaluza, por tal de establecer posibles relaciones entre su producción y el panorama escultórico de la Sevilla del XVII, considerando especialmente este contexto local como una clave en su formación artística y como una posible influencia en sus obras documentadas.

A partir de la agrupación de las atribuciones y el acercamiento a su formación artística e influencias de su entorno local se procurará, como objetivo final, conocer cuáles son las líneas de investigación que se han tratado por parte de la historiografía y qué vacíos existen acerca de esta etapa de la vida profesional de Luisa Roldán, de tal forma que podamos ofrecer una imagen general de la importancia de los años en Sevilla para su futura carrera profesional en Cádiz y en Madrid, pese a ser un tema poco investigado.

En cuanto a la metodología, al ser el presente trabajo puramente bibliográfico, se buscará ofrecer un estado de la cuestión centrado específicamente en estos años de infancia y

juventud de la Roldana en Sevilla, así como en obras de dudosa atribución que se situarían dentro de este periodo de la artista, teniendo como base distintas publicaciones que se han realizado al respecto. Tal estado de la cuestión no se realizará presentando y comentando de manera individual la bibliografía por orden cronológico, sino que se hará de manera conceptual.

Sin embargo, para ello, ha sido necesario un trabajo previo de análisis individual de cada publicación o estudio de interés para este tema de trabajo, por tal de extraer de cada una de las fuentes consultadas información suficiente para, posteriormente, poder elaborar este estado de la cuestión en base a conceptos.

Entre la bibliografía consultada, destacamos algunas fuentes que han sido de primera importancia para este trabajo: en primer lugar, las líneas que Acisclo Antonio Palomino dedicó a la Roldana en *El museo pictórico y escala óptica* (1715-1724), en las que el pintor y tratadista, quien coincidió con Luisa Roldán en la Corte, ya indica que la sevillana ejecutó obras extraordinarias en su ciudad. Aunque no proporcione más información al respecto, estas palabras han suscitado cierto interés en estudiosos hacia la obra sevillana de la Roldana, buscando su rastro en imágenes procesionales, piezas de pequeño formato o retablistica.

En segundo lugar, han resultado de enorme ayuda publicaciones exhaustivas como la de María Victoria García Olloqui, *Luisa Roldán, la Roldana: nueva biografía* (2000), y la de Catherine Hall-Van den Elsen, *Fuerza e intimismo: Luisa Roldán, escultora (1652 - 1706)* (2018). Ambas fuentes son una ambiciosa aproximación a la trayectoria de la Roldana en todas sus etapas profesionales, así como a su biografía. Respecto a esto último, el estudio de la doctora Van den Elsen ha sido de gran utilidad, pues la autora recoge transcripciones de toda la documentación que se ha podido encontrar en archivos relativa a los datos biográficos y la producción artística tanto de Luisa Roldán como de su marido, Luis Antonio de los Arcos, o de su padre; por lo que tener al alcance estas fuentes primarias ha sido clave para realizar esta aproximación biográfica de la escultora.

Tras tomar como referencia estas dos publicaciones, se ha procedido a analizar y valorar otras de menor extensión, dedicadas normalmente a atribuciones específicas, datos biográficos concretos, estudios sobre la mano de la Roldana en la retablistica sevillana... Para ello, ha sido de importante interés la consulta de artículos que tratan de manera monográfica este tipo de cuestiones más concretas.

Por otro lado, al aproximarnos a los posibles trabajos realizados por Luisa Roldán en lo que respecta a la imaginería procesional hispalense, debemos tener en cuenta que la producción artística devocional es un tema que, a día de hoy, sigue muy vivo en la sociedad sevillana, suscitando mucho interés en el mundo cofrade. Por esta razón, aunque hemos otorgado especial valor a las publicaciones y estudios publicados por especialistas como las que hemos citado anteriormente, no hemos dejado de lado las informaciones que se ofrecen en prensa local relativas a la Roldana como posible autora de tallas que siguen procesionando actualmente y despiertan en los sevillanos gran devoción. Del mismo modo, hemos tenido presentes también las informaciones que las propias hermandades, cofradías y parroquias dan a conocer de manera oral o a través de sus propios recursos electrónicos oficiales.

1.3. Estructura del trabajo.

Como mencionábamos anteriormente, este estado de la cuestión no se ha realizado por orden cronológico, analizando cada una de las publicaciones de manera individual, sino que, a partir de la aproximación bibliográfica individual, se ha elaborado una aproximación conceptual sobre este tema, por tal de presentar una visión general clara de lo que se ha escrito sobre la etapa sevillana de Luisa Roldán.

En primer lugar, en el presente trabajo se ofrecerá una breve biografía general de la escultora, aunque centrándose de manera especial en lo que la documentación nos aporta sobre los años en su ciudad natal, es decir, desde su nacimiento (1652) hasta su marcha a Cádiz junto a su esposo (1684).

A continuación de tales notas biográficas, se expondrá el contexto artístico de la Sevilla la segunda mitad del siglo XVII, enfocándonos específicamente en la producción de imaginería religiosa, de tal modo que así nos podremos adentrar mejor en el periodo formativo de Luisa Roldán. Este capítulo quedará dividido entre una breve aproximación a la imaginería sevillana del tercer cuarto del XVII, por un lado; y su formación en el taller paterno y las posibles influencias que pudo recibir de escultores y pintores de su entorno y del ambiente artístico tan fructífero que se estaba viviendo entonces en la ciudad, por el otro.

Posteriormente, se hablará de la producción de Luisa Roldán en Sevilla, donde se recogerán las atribuciones que se han propuesto a lo largo de la historia, mostrando de manera individual las obras atribuidas y las posibles colaboraciones en el obrador paterno o en trabajos encargados a su esposo. Para facilitar la recopilación de estas atribuciones, este apartado quedará clasificado entre la intervención de Luisa Roldán en obras del taller de Pedro Roldán, colaborando junto a sus hermanos y otros aprendices del padre; su colaboración en los encargos que recibió su marido en Sevilla; y otras obras sevillanas de dudosa atribución.

Por último, se pasará después a las conclusiones finales de este Trabajo Final de Grado tras esta aproximación bibliográfica al periodo sevillano de la Roldana.

2. Datos biográficos de Luisa Roldán.

Luisa Ignacia Roldán Villavicencio, tercera de los nueve hijos que tuvieron Teresa de Jesús Mena y el escultor hispalense Pedro Roldán, nació en Sevilla en 1652, aunque este año de nacimiento no siempre ha estado claro. Juan Agustín Ceán Bermúdez, en su *Diccionario Histórico de los más Ilustres Profesores de las Bellas Artes en España*, es el primero que menciona el año de 1656 como año de nacimiento de la Roldana (Ceán, 1800: 235), lo cual repercutirá en posteriores publicaciones y aproximaciones biográficas hasta bien entrado el siglo XX, tomándose por correcta tal fecha. Realmente se desconoce a qué se debió exactamente este error en la fecha de nacimiento de la Roldana en dichas publicaciones, aunque María Victoria García Olloqui, una de las principales investigadoras de la figura de la imaginera, apunta a que en documentos manuscritos originales pudo haber equivocaciones, planteando incluso la posibilidad de que la propia artista “se quitara años” (García, 2000: 17).

Para nuestra fortuna, en 1984 se dio un importante hallazgo documental que permitió desmentir los errores en la fecha de nacimiento de Roldán: la partida de bautismo de nuestra protagonista. Fue descubierta en el archivo parroquial de San Julián, aunque realmente fue bautizada en la cercana parroquia de Santa Marina, el 8 de septiembre de 1652 según este manuscrito. El hecho de que se encontrase en el archivo de la parroquia de San Julián y no en Santa Marina, donde recibió este sacramento, se debe al traslado del archivo parroquial de una iglesia a la otra a raíz del incendio provocado que sufrió el templo de Santa Marina en 1936 (García, 2000: 18). En este suceso, quizás, se perdieron documentos que hoy serían de nuestro interés, pero se ha podido conservar y encontrar la partida de bautismo de la Roldana.

Es precisamente la documentación original la que nos permite aproximarnos a Luisa Roldán en sus primeros años de vida y a su etapa en su Sevilla natal. En este sentido, cobra un gran valor la publicación de Catherine Hall-Van den Elsen de 2018, quien, además de trazar una rica biografía y estudio de sus obras a lo largo de toda su trayectoria, recopila y transcribe abundantes documentos hallados en archivos, los cuales nos arrojan algo de luz a la hora de esbozar el transcurso de la vida de la escultora en su ciudad.

Así, en el corpus documental que publica Hall-Van den Elsen en su ambiciosa obra *Fuerza e intimismo: Luisa Roldán, escultora (1652-1706)*, se recoge una interesante serie de transcripciones digitalizadas: partidas de bautismo de familiares de la Roldana, como las

de su propio padre o las de sus hermanos; el expediente matrimonial de Pedro Roldán y Teresa de Jesús Mena Ortega y Villavicencio de 1642, padres de la autora; la partida de bautismo de Luis Antonio de los Arcos, expedida por la parroquia de San Lorenzo de Sevilla también en 1652; o la de Luisa Roldán, hallada en San Julián, pero perteneciente al tercer libro de bautismos de la parroquia de Santa Marina, donde consta la fecha del 8 de septiembre de 1652 (Van den Elsen, 2018: 213). En tal collación vivieron Pedro y Teresa, padres de Luisa, durante unos años, naciendo entonces Luisa Ignacia Roldán (García, 2000: 17).

Poco sabemos de los primeros años de la infancia de la Roldana, pues no hay constancia documental de sucesos relevantes, más allá de aquellos escritos que nos ilustran el lugar de residencia de la familia Roldán. Gracias a ellos, podemos trazar un recorrido por las collaciones de Sevilla en las que habitó la familia. Siendo niña, según García Olloqui, viviría unos pocos años en la collación de Santa María Magdalena, en la calle de la Muela -actual calle O'Donnell, en pleno centro de la capital andaluza-, donde Pedro Roldán tendría su taller y donde Luisa comenzaría en su tarea como ayudante del obrador paterno (García, 2000: 19). Posteriormente, en 1665, se trasladaría la familia Roldán a una casa más grande en la parroquia de San Marcos; y después, a la de San Juan de la Palma. En todos estos años, solamente podemos suponer que Luisa, junto a sus hermanos, ayudaría a su padre en el obrador en un momento en que estaba siendo uno de los escultores más demandados en Sevilla, sin saber a ciencia cierta qué grado de implicación manifestó la futura imaginera en el taller paterno (García, 2000: 19).

Los traslados a distintas parroquias de Sevilla explican el hallazgo documental relativo a hijos de Pedro Roldán en los archivos de diferentes templos, que nos hablan no sólo de bautizos, sino también, por desgracia, de fallecimientos. Once hijos resultaron el fruto del matrimonio entre Pedro Roldán y Teresa de Jesús, pero únicamente ocho de ellos sobrevivieron en su infancia (Van den Elsen, 2018: 41). Debemos saber que nos encontramos en una época inmediatamente posterior al brote de peste bubónica que azotó a la ciudad de Sevilla en 1649 y afectó gravemente a la demografía y disparó las tasas de mortalidad infantil. Del mismo modo, Luis Antonio de los Arcos, futuro esposo de Luisa, vivió también la muerte de un hermano de tan sólo 9 años, según consta en su partida de entierro hallada en la parroquia de San Lorenzo (Van den Elsen, 2018: 223).

Más allá de estos datos biográficos que nos aportan referencias cronológicas respecto a la vida de Luisa Roldán en Sevilla, poco más podemos saber de ella a lo largo de estos años de su infancia y juventud.

Llegamos ahora a uno de los acontecimientos biográficos de la escultora que más interés ha suscitado en los estudiosos: su casamiento con Luis Antonio de los Arcos. El 25 de diciembre de 1671, Luis Antonio de los Arcos y Luisa Roldán contrajeron matrimonio en la iglesia parroquial de San Marcos. Este enlace matrimonial permite defender de manera prácticamente unánime que Luis Antonio de los Arcos estaría en el taller de Pedro Roldán, aunque no hay documentación al respecto. Que sea un capítulo de bastante atracción para los historiadores se debe a que no fue un casamiento bien visto por Pedro Roldán, padre de la esposa. No se ha encontrado documentalmente ninguna razón por la que el escultor se opuso a este matrimonio, se desconocen las causas de ello, aunque los escritos vinculados a este enlace, como las declaraciones de los contrayentes al juez eclesiástico de Sevilla, ya nos indican este malestar de Pedro Roldán ante la noticia del casamiento de su hija con De los Arcos, no sólo de manera explícita, sino también por el propio hecho de que se pusieran en manos de la autoridad eclesiástica para llegar a este casamiento de manera totalmente correcta y legítima (Montoto, 1920: 114). El escritor sevillano Santiago Montoto de Sedas dedica en 1920 unas páginas al casamiento de Luisa Roldán en el Boletín de la Academia Sevillana de Buenas Letras, donde recoge detalladamente este suceso, sirviendo como una importante fuente para los futuros investigadores de la vida de la escultora, especialmente para aquellos que han realizado publicaciones recientemente sobre la autora desde una perspectiva de género. Evidentemente, Montoto toma como base de su publicación las declaraciones de Luisa y Luis Antonio al juez eclesiástico de la ciudad, fuente primaria que nos permite saber el desarrollo del enlace, y que se encuentra en el Archivo del Palacio Arzobispal de Sevilla, cuya transcripción también se recoge en la publicación *Fuerza e intimismo: Luisa Roldán, escultora* (Van den Elsen, 2018: 229). Según nos indica Montoto, ambos jóvenes sentían atracción el uno por el otro y, decidiéndose en el mismo año de 1671, De los Arcos se dirigió al taller de Pedro Roldán en la collación de San Marcos para declarar su intención de casarse con su hija Luisa. Lo que hace interesante a ojos de los estudiosos este casamiento es la oposición de Pedro Roldán a este matrimonio. En los manuscritos consta este desacuerdo, pero no así las razones de éste, por lo que las aportaciones sobre este suceso en la vida de Luisa Roldán se limitan a suposiciones e hipótesis, girando éstas en torno a la idea de que,

seguramente, Pedro Roldán no quería que su hija se marchase de su obrador al ser de gran ayuda para él por la maestría que ya desde pequeña demostraba poseer (Roda, 2018: 245). Montoto describe casi de manera literaria cómo vinieron los acontecimientos, planteándonos una situación en que ambos enamorados se dieron el “sí” a escondidas de Pedro Roldán, siendo testigo, por ejemplo, el dorador Lorenzo de Ávila (Montoto, 1920: 118). Tras la aceptación de Luisa, se sucedieron todos los trámites burocráticos para llevar a cabo el enlace conyugal, más complejos que en un casamiento convencional, debido a la oposición de la figura paterna. Todos estos pasos son explicitados en las declaraciones de los novios al tribunal eclesiástico de Sevilla, tras cuya aprobación el 17 de diciembre de 1671, contrajeron matrimonio por fin los dos enamorados el día de Navidad (Van den Elsen, 2018: 229) en la iglesia parroquial de San Martín, en cuya collación residía el ya mencionado Lorenzo de Ávila, testigo del matrimonio, formando parte del proceso de aprobación eclesiástica (Van den Elsen, 2018: 50).

Si seguimos aferrándonos a las fuentes primarias, encontramos que, tras el enlace matrimonial, Luisa Roldán y De los Arcos se fueron a vivir a la collación de San Vicente, según consta en el padrón parroquial del templo de tal zona (Van den Elsen, 2018: 231), así como en el manuscrito que constata que Luis Antonio se hizo en 1677 hermano de las Siete Palabras, hermandad que, aún hoy en día, tiene sede en la parroquia de San Vicente (García, 2000: 20).

Una vez casados, los esposos tuvieron 7 hijos (García, 2000: 38). De esta descendencia, los cuatro primeros niños fallecieron muy pronto, tal y como consta en partidas de entierro de la iglesia de San Vicente. Quizás por estas desgracias familiares, el matrimonio se mudó a la collación de San Martín en 1683 (García, 2000: 36), posiblemente con la intención de probar suerte en otra zona de la ciudad. Pocos años después, y quizá movidos también por esta misma circunstancia, se trasladaron a Cádiz hacia 1684, concluyendo así la etapa sevillana de Luisa Roldán.

Respecto a este traslado a la vecina ciudad gaditana, la biografía que escribe García Olloqui en el año 2000 establece como fecha de la marcha a Cádiz el año 1686, finalizando entonces el periodo sevillano de la Roldana (García, 2000: 38). Sin embargo, según la doctora Catherine Hall-Van den Elsen, el matrimonio comenzó “su vinculación con Cádiz en 1684” (Van den Elsen, 2018: 62), lo cual no nos deja totalmente claro si en ese año trasladaron su lugar de residencia a la ciudad gaditana, o si simplemente recibieron encargos de la zona. Documentalmente consta el nacimiento de una hija en

1684, Rosa María, que fue bautizada en la sevillana parroquia de San Vicente, collación donde estaba establecida la familia entonces (Van den Elsen, 2018: 63). Sin embargo, tal y como figura en la partida de bautismo, recibió este sacramento en enero de ese año, por lo que a lo largo de los siguientes meses comenzarían tal vinculación. Afortunadamente, contamos con el valioso documento de venta de una esclava del matrimonio en 1684, figurando el nombre de De los Arcos como sevillano “residente en Cádiz” (Van den Elsen, 2018: 65). Por lo tanto, con este documento, no quedan dudas de que en ese año el matrimonio se trasladó a Cádiz, ciudad cada vez más próspera económicamente, debido principalmente a que el puerto gaditano fue sustituyendo el monopolio del comercio con América que tenía el puerto fluvial de Sevilla. Además, la producción artística sevillana estaba en pleno auge en estas décadas, por lo que para los jóvenes escultores resultaba difícil establecerse como un taller independiente, así que muchos de ellos, quizás Luisa y Luis Antonio también movidos por esta circunstancia, marcharon a otras zonas cercanas.

Ciertamente, ya en el año de 1684 constan encargos a la joven pareja por parte del Cabildo de la Catedral de Cádiz, como es el célebre *Ecce Homo* [fig. 1], que aún hoy se venera en el templo catedralicio. En el interior de esta talla se halló un documento firmado por la Roldana, haciendo constar también la ayuda de su marido, así como la fecha del mes de junio de 1684 y unos dibujos en su reverso [fig. 2]. Esta obra es, pues, la primera firmada por Luisa Roldán y la primera que se puede documentar, aunque se desconoce por qué no es hasta su llegada a Cádiz cuando firma sus trabajos. Una posible respuesta a esta pregunta que queda abierta es que quizás Luisa Roldán ya gozaría de reconocimiento desde sus años en Sevilla, tanto por la posible autoría de obras concretas como por ser hija del imaginero que acaparaba más demandas en la ciudad, Pedro Roldán. Del mismo año son las figuras de patriarcas y ángeles que el Cabildo Catedralicio encargó al matrimonio sevillano para enriquecer el Monumento del Jueves Santo del templo (García, 2000: 79).

En Cádiz también recibieron encargos del Ayuntamiento: destacan las tallas de los santos patronos de la ciudad, los santos Servando y Germán, de 1687. En el interior de una de estas esculturas se encontró un documento en el que figuraba que habían sido diseñados por Pedro Roldán y ejecutados por Luisa Roldán (García, 2000: 84), por lo que podríamos pensar que la marcha a la ciudad vecina no perjudicaría la relación entre el imaginero y su hija. Otra imagen documentada de la Roldana en Cádiz es la Virgen de la Soledad de

la localidad de Puerto Real [fig. 3], de 1688, la única Dolorosa que sabemos con certeza que salió de su gubia (Van den Elsen, 2018: 175).

Otras tallas que realizaron la Roldana y su marido en Cádiz fueron imágenes de ángeles, figuras para pasos de Semana Santa, Niños Jesús o santos para ser colocados en retablos. Del mismo modo que en Sevilla, Luisa Roldán centró su producción en tallas de madera durante su periodo en Cádiz, por lo que de toda su etapa andaluza no hay ninguna pieza en barro documentada ni atribuida. En Madrid, curiosamente, pasó lo contrario: en esta etapa final de su vida profesional predominaron las terracotas de pequeño formato, siendo menos habituales las tallas de madera.

Hacia 1688 se efectuó el traslado del matrimonio a Madrid. De esta etapa hay una documentación tan abundante que permite trazar un claro y detallado recorrido por su obra, lo cual ha facilitado que la producción de la Roldana en Madrid haya sido estudiada de manera exhaustiva por muchos expertos.

Madrid, ciudad donde se había trasladado la Corte hacía poco más de un siglo, era uno de los centros artísticos más atractivos para numerosos pintores y escultores. Luisa Roldán y su marido no eran ajenos a esta realidad. Durante los primeros años en esta ciudad, ejecutó ya pequeños grupos en terracota que vendería a miembros de la familia real y de la nobleza para ir recibiendo ganancias económicas, según García Olloqui (García, 2000: 99) y contribuir a la economía familiar (Van den Elsen, 2018: 110). Fue en 1692, tras haber solicitado la entrada a la Corte en diversas ocasiones desde su llegada a Madrid, cuando Carlos II la nombró Escultora de Cámara, haciéndose oficial el nombramiento el 15 de octubre de ese mismo año (García, 2000: 99).

De este periodo en la Corte se han conservado numerosas terracotas, cuyas temáticas siguieron girando en torno temas religiosos, especialmente de la infancia de Jesús e imágenes de pequeño formato de María con el Niño en brazos. En ellas, la Roldana muestra una tendencia constante a humanizar figuras divinas y santas, representándolas con una gran ternura y con tal naturalidad que incluso modela imágenes de la Sagrada Familia en momentos de gran intimismo y cotidianeidad [fig. 4].

No obstante, de esta etapa cortesana también se tienen documentadas algunas tallas en madera, como el célebre *San Miguel Arcángel aplastando al diablo* [figs. 5, 6, 7 y 8], del mismo 1692, imagen de gran fuerza expresiva y dinamismo (García, 2000: 101) que, tras

haber sido sometida recientemente a una necesaria restauración, se expone actualmente en la Galería de Colecciones Reales de Madrid.

Pese a que esta etapa cortesana es la que más prestigio y reconocimiento ha dado a la Roldana, económicamente no fue una época próspera para ella y su numerosa familia, pues, al parecer, el pago de sus encargos no era demasiado generoso, e incluso éste llegaba con retraso (García, 2000: 104). Es más, se han conservado escritos de la Roldana en los que pide ayuda a la esposa del monarca, Mariana de Neoburgo, debido a la problemática situación financiera que estaba sufriendo su familia (García, 2000: 114).

A raíz del fallecimiento de Carlos II, Luisa Roldán se quedó sin comitentes temporalmente, hasta que en 1701 llegó Felipe V, a quien nuevamente solicitó ser admitida como Escultora de Cámara, presentando dos pequeñas obras en barro: una *Natividad* y un *Entierro de Cristo* (García, 2000: 106-108). Durante los últimos años al servicio de Felipe V, Luisa Roldán vivió un alivio económico gracias a la entrega de los pagos que se le debían y al mecenazgo privado de Juan de Dios de Silva y Mendoza, Duque del Infantado, para el cual elaboró, entre otros encargos, un ambicioso belén compuesto de 173 figuras (Van den Elsen, 2018: 120-121). No obstante, su situación económica siguió siendo “pobre”, tal y como declaró en su testamento (Van den Elsen, 2018: 122).

Luisa Roldán falleció el 10 de enero de 1706, pocos días después de hacer testamento, y el mismo día en que fue reconocida por la Accademia di San Luca de Roma, bajo el patrocinio del papa Clemente XI, recibiendo el título de “Accademica di Merito”, tras haber enviado un pequeño relieve en terracota de una Virgen de la Leche (Van den Elsen, 2018: 121-123), ahora desaparecida. El 16 de febrero de 1711 falleció Luis Antonio de los Arcos.

Contemplando de manera general la biografía de Luisa Roldán, podemos apreciar que de las etapas gaditana (1684 - 1688) y madrileña (1688 - 1706) nos han llegado más datos en comparación con su etapa sevillana, que quedaría subdividida entre una primera formación en el taller paterno hasta 1671, y un periodo independiente junto a su marido hasta el traslado a Cádiz (1671 - 1684).

A pesar de que podemos trazar un recorrido por la Sevilla en la que se movió Luisa Roldán, así como acontecimientos importantes de su vida como es el casamiento con Luis Antonio de los Arcos, mal visto por Pedro Roldán; nada sabemos seguro sobre su

trayectoria como ayudante en el obrador paterno, así como su colaboración en los encargos que recibía su marido, ya que no hay ninguna constancia documental de ello en escritos primarios como los que hemos ido citando anteriormente, que únicamente nos aportan información sobre datos biográficos de la imaginera.

Nada conocemos tampoco sobre su periodo formativo, ni sobre su mano segura en ciertas obras, sino que los estudiosos sólo se han podido mover entre suposiciones, hipótesis y atribuciones, como veremos a lo largo de este trabajo. No así sucede con su marido Luis Antonio de los Arcos: está perfectamente documentada su formación en el taller de Andrés Cansino, como así consta en el contrato de aprendizaje en su obrador de la collación de San Juan de la Palma, firmado en 1668 (Van den Elsen, 2018: 221). En cambio, no se ha conservado ningún contrato de aprendizaje u otro documento similar que asegure sin dejar lugar a dudas que De los Arcos trabajase y colaborase en el taller de Pedro Roldán, formación que sería posterior a su paso por el taller de Cansino, donde se capacitaría especialmente para policromar imágenes escultóricas (Van den Elsen, 2018: 222), dato que no puede ser comprobado en ninguna fuente primaria. Sí nos podemos atener a las declaraciones que hizo Luisa Roldán sobre su futuro marido, recogidas por Montoto, en que la artista asegura conocer a Luis Antonio desde pequeña, por lo que habría sido aprendiz de su padre (Montoto, 1920: 119).

Aunque no conste documentalmente su nombre en ningún contrato durante su etapa sevillana, se defiende de manera unánime que ya en Sevilla realizaría obras de envergadura, tanto colaborando en el taller paterno como en compañía de su marido a partir de 1671. Esta defensa no sólo se sostiene en atribuciones en base a formalismos a la hora de analizar obras encargadas al taller de Pedro Roldán o a Luis Antonio de los Arcos; sino que en fuentes y testimonios muy cercano a Luisa Roldán se nos dice que ya en Sevilla realizó encargos destacados. En este sentido, cobra mucha importancia el elogio que el pintor y tratadista Antonio Palomino le dedica a la escultora en *El museo pictórico y escala óptica* (1715-1724), donde comenta que ya en su Sevilla natal realizó obras excelentes (Palomino, 1715-1724: 684), tanto como discípula del padre como estando ya casada con Luis Antonio de los Arcos, al cual no dedica ningún elogio. Debemos suponer que Luisa Roldán y Antonio Palomino se conocerían, pues coincidieron en la Corte de Madrid en los mismos años.

Por toda esta escasez de documentación, es precisamente la etapa sevillana la más desconocida de la escultora y la que más necesita de una revisión.

3. El periodo formativo de Luisa Roldán.

3.1. La imaginería en Sevilla en el tercer cuarto del siglo XVII.

Si bien se han hallado documentos sobre la vida de Luisa Roldán a nivel biográfico que nos arrojan algo de luz sobre sus años en Sevilla como hemos podido ver, nada tenemos documentado sobre su formación artística.

Evidentemente, el hecho de ser hija de uno de los escultores más demandados de Sevilla supuso que su colaboración en el taller paterno fuese su primer contacto con el mundo de la producción escultórica y su principal fuente y lugar de aprendizaje. En el obrador, colaboraría con su padre, hermanos y demás aprendices hasta 1671, fecha en que contrajo matrimonio con Luis Antonio de los Arcos.

Como proponen los especialistas, en el taller aprendería de su propio padre las técnicas escultóricas, fundamentalmente la talla en madera e incluso el modelado en barro, procedimiento en el que Luisa demostraría posteriormente su destreza en terracotas de pequeño formato en Madrid (García, 1977: 18).

Esta última técnica escultórica sería más bien utilizada por Pedro Roldán para realizar bocetos de futuras tallas en madera, que era el procedimiento más empleado en los talleres sevillanos del siglo XVII. Nos encontramos en un momento en que la escuela sevillana, tanto en pintura como en escultura, estaba en pleno auge productivo (García, 1977: 17). La producción escultórica de Sevilla en tal centuria se centró especialmente en la imaginería religiosa, por lo que frecuentemente los escultores que se dedicaron de manera constante a este tipo de trabajos se hicieron llamar “imagneros”, siendo Pedro Roldán uno de los principales imagneros de la segunda mitad del XVII, y siendo la talla en madera la técnica más empleada debido a su asequibilidad y su facilidad de obtención. Además, se trata de un material que permite lograr efectos y texturas diversas sin implicar un esfuerzo físico del escultor desmesurado, además de la posibilidad de policromar las tallas.

Este protagonismo de las temáticas religiosas tiene que ver, por supuesto, con las directrices de la Iglesia postridentina que se hacen presentes en la producción artística del Barroco, con la finalidad de potenciar el culto, glorificar a Dios y ensalzar a los santos, y fomentar ciertas devociones para invitar al mundo a la conversión y la santidad; así como para poner en práctica unos ideales de comportamiento a imagen de los que gozan de la

vida eterna por la gracia de Dios y por sus méritos. Esto, en España -y, especialmente, en Sevilla-, se encarna perfectamente en la producción artística vinculada al ámbito de las hermandades y cofradías. Estas corporaciones, de orígenes históricos medievales, son asociaciones civiles regidas por el derecho canónico, que tienen como finalidad, aún a día de hoy, dar culto a Dios y venerar a la Virgen y a los santos a partir de la devoción a ciertas advocaciones o determinados momentos de la vida de Jesús -especialmente, instantes de la Pasión-, fomentar la formación cristiana de sus miembros y realizar obras de caridad siguiendo el ejemplo del Evangelio. En Andalucía, y especialmente en Sevilla, siempre han sido numerosas las hermandades que nacen con esta finalidad, especialmente aquellas que centran su devoción a pasajes específicos de la Pasión de Cristo.

A la hora de dar culto a Dios y a los santos, una práctica muy común siempre ha sido manifestar públicamente la fe sacando en procesión imágenes de las devociones propias de cada hermandad para potenciarlas. Al aproximarnos a las procesiones de Semana Santa, debemos saber que la principal finalidad siempre fue que los espectadores, mediante lo visual, aprendiesen y conociesen determinados momentos de la Pasión de Cristo. Sin embargo, ya en la cultura barroca, pensar que las procesiones de Semana Santa solamente tenían una función didáctica sería quedarse con una visión sesgada de la misma; pues a partir del Concilio de Trento hay un mayor interés no sólo en procurar esta formación de los creyentes, sino también en despertar en ellos una devoción y fervor a partir de la estimulación de los sentimientos. Para este fin, el arte barroco logró -y sigue logrando- ese despertar de las emociones de quien contempla imágenes sacras gracias al naturalismo, la teatralidad y la humanización de las figuras divinas y santas. Mediante estos sentimientos se puede llegar a la contemplación y meditación fervorosa de los misterios de la fe, especialmente los momentos de la Pasión de Cristo, ya que el propio tema conmueve al fiel, y su representación plástica logra un efectismo que estimula la devoción.

En la Sevilla del XVII se potenció especialmente la realización de imaginería sacra que girase en torno a temas de la Pasión, por lo que la mayor parte de los escultores de esta centuria fueron imagineros, como el propio Pedro Roldán, que cuentan con una vasta producción sobre estos pasajes del Evangelio. Así, de esta época se conservan numerosas

tallas sevillanas de Jesús en su Pasión -como crucificados, cautivos o nazarenos²- o de la Virgen María en su aflicción por los sufrimientos de su Hijo -imágenes marianas que se conocen como “Dolorosas”-. Estas imágenes sacras, que se convierten en titulares devocionales de las cofradías, al ser sacadas en procesión, se colocan en unas estructuras a modo de andas que se conocen como “pasos”. Sin embargo, la producción escultórica que tuvo como fin la representación de la Pasión no sólo giró en torno a las imágenes devocionales cristológicas o marianas individuales, sino que, hacia la segunda mitad del XVII, las hermandades sevillanas comenzaron a ambicionar la posesión y exhibición de figuras secundarias que acompañasen a las imágenes titulares en su procesión por las calles de la ciudad. Esto pasa especialmente con las imágenes de Jesús, ya que, al serles añadidos personajes secundarios, se convierte así el paso en toda una representación plástica de un momento de la Pasión, muy ligada a la idea de la teatralidad escultórica barroca. Cuando nos encontramos ante un paso de Cristo que va acompañado de estas imágenes secundarias, hablamos de un “paso de misterio”. Los pasos de misterio, así, son todo un conjunto escultórico que escenifica un pasaje de la Pasión y Muerte del Señor.

Es necesario tener en cuenta toda esta información relativa a la producción de imaginería en la Sevilla del XVII para comprender el papel esencial de Pedro Roldán en todo este ambiente del tercer cuarto de siglo, ya que el grueso de su obra la dedicó a estas temáticas religiosas y a la elaboración de tallas procesionales que, aún a día de hoy, siguen cumpliendo su función, despertando la devoción de los fieles por las calles de la capital andaluza.

Del mismo modo, también podemos entender mejor la producción artística de su hija Luisa Roldán, quien igualmente centró su trabajo en la elaboración de tallas y terracotas de representaciones de temas religiosos durante toda su trayectoria, pues no sólo eran temáticas fomentadas por la Iglesia, sino que también se convirtieron en temáticas del gusto de la sociedad, por lo que los imagineros no sólo recibían encargos de obras sacras por parte de parroquias, hermandades o conventos; sino que también ejecutaban imágenes destinadas al culto y a la devoción privada, fruto de encargos de comitentes individuales de la sociedad civil. Esto, en la Roldana, sucede también en su etapa madrileña, ya que, a pesar de su traslado a un entorno cortesano, se dedicó únicamente a la imaginería

² En la tradición cofrade sevillana se define “Nazareno” a cualquier imagen que represente a Jesús con la Cruz a cuestas camino del Calvario.

religiosa de todos modos. Así, Luisa Roldán, ya en el taller paterno, no sólo aprendería técnicas escultóricas, sino que también se empaparía de todas estas iconografías.

Sin embargo, su formación y colaboración en el taller paterno no sólo le servirían para aprender procedimientos o temáticas imperantes, sino que además Luisa Roldán heredaría ciertos aspectos formales y estilísticos de Pedro Roldán. Por ello, ahora haremos un breve pero necesario repaso por la trayectoria del célebre imaginero, que nos ayudará a hacernos una idea de su significación en la escultura de la escuela sevillana.

3.2. Contactos e influencias en la etapa juvenil de la Roldana.

Pedro Roldán, nacido en 1624, inició con 14 años su formación artística en Granada, en el taller del conocido escultor Alonso de Mena, coincidiendo, pues, con alumnos de éste, como el propio hijo del maestro, Pedro de Mena (Romero, 2021: 69). En 1647 volvió a Sevilla, su ciudad natal, habiendo aprendido del estilo mesurado de su maestro granadino (Bernales, 1973: 44-45), aunque para José Roda el paso por el taller de Mena no lo influyó estilísticamente de manera significativa. Esta opinión se debe a que sus obras documentadas las hallamos en Sevilla, y en ellas ya vemos una fuerza expresiva mayor que en las obras de Mena (Roda, 2018: 236).

A su regreso a Sevilla, se encontraría con un panorama escultórico dominado por la huella de Martínez Montañés. La significación de Montañés en la escuela sevillana se encuentra, entre otros motivos, en que fue quien introdujo el naturalismo en la imaginería de la ciudad frente a un manierismo imperante de finales del XVI. Este naturalismo, que cuenta con una gran fuerza expresiva especialmente en la ejecución de los rostros, es, de todas formas, un naturalismo equilibrado, sin caer en efectos desmesurados que sí se hicieron presentes en la imaginería manierista sevillana de las últimas décadas del siglo XVI [figs. 9 y 10] (Roda, 2018: 156); siguiendo las recomendaciones iconográficas recogidas en tratados de pintura como el de Francisco Pacheco -quien, por cierto, era el policromador de las tallas de Montañés- para representar temas religiosos (Hernández, 1987: 79).

El estilo equilibrado, mesurado y, a la vez, naturalista y expresivo de Martínez Montañés fue dominante en Sevilla a lo largo de la primera mitad del XVII, convirtiéndose en uno de los principales exponentes de la imaginería de la escuela sevillana. Esta huella montañesina se prolongó gracias a la continuidad de su estilo de la mano de

importantísimos discípulos suyos, que también se convirtieron en grandes personalidades artísticas de la Sevilla barroca, como Juan de Mesa o Francisco de Ocampo (Roda, 2018: 160), que se mantuvieron en morfologías y estilemas propios de Montañés.

Entre este protagonismo de Martínez Montañés y la introducción del “triumfalismo del pleno barroco” que menciona Roda y cuyo máximo exponente es Pedro Roldán (Roda, 2018: 232), debemos tener presente la llegada de un escultor que fue clave en este cambio respecto del estilo montañésino: el flamenco José de Arce.

Con su venida a Sevilla, no se abandonó en absoluto el naturalismo ni la humanización montañésina de las figuras divinas, pero sí hubo un cambio en la presentación mesurada de las mismas: José de Arce, documentado en Sevilla desde 1636 -aunque se trasladó en diversas ocasiones a Cádiz, Jerez de la Frontera, y zonas extremeñas-, procedente de los Países Bajos y documentado en Roma poco antes de su traslado a Sevilla (Roda, 2018: 232), introdujo en Sevilla una mayor fuerza expresiva, no sólo en la expresión facial, sino también en una gestualidad mucho más teatral en comparación con el estilo imperante en la ciudad. Para Roda Peña, sus formas más dinámicas y efectistas serían fruto de su estancia en Roma, donde entraría en contacto con la producción escultórica del momento (Roda, 2018: 233).

José de Arce recibió numerosos encargos una vez establecido en la ciudad hispalense, donde además tuvo discípulos que después mencionaremos. Desconocemos su contacto con Pedro Roldán, quien regresó de Granada en 1647, pero ciertamente Arce fue una gran influencia para él. José Roda detecta paralelismos estilísticos entre Arce y Roldán, especialmente en el abocetamiento de las figuras, es decir, en el acabado de aspecto inconcluso de las superficies talladas, rasgo que se aprecia en la anatomía, en los rostros y, especialmente, en los cabellos y barbas. Así, las tallas de Arce logran un aspecto de suavidad, dando la sensación de ser obras realizadas en barro; lo cual se repite en la obra de Pedro Roldán -y en Luisa Roldán-, que también adquiere una manera de tallar los cabellos y las barbas con este aspecto abocetado, con mechones compactos, que nada tienen que ver con los estilemas tradicionales de la imaginería sevillana dominada por las formas de Montañés, con una definición de los cabellos con muchas incisiones en los mechones y en las barbas. Una obra sevillana que encarna este estilo de Arce pertenece a la Hermandad de la Estrella: se trata del Cristo de las Penas, de 1655 [figs. 11, 12 y 13], imagen que representa un momento de oración de Jesús antes de ser crucificado. En él

vemos unas morfologías, tanto en la anatomía como en el rostro, tan expresivo, y un tratamiento del cabello y de la barba que se repetirán en Pedro Roldán.

Luisa Roldán no era en absoluto ajena a toda esta realidad escultórica de la Sevilla del XVII. Es más, para Alfonso Pleguezuelo, la influencia de José de Arce es mayor en la Roldana que en su padre, pues Pedro Roldán sigue siendo algo más mesurado, quizás debido a su aprendizaje con Alonso de Mena, de tal forma que modera en cierta medida el dramatismo y el dinamismo que acusan las tallas de Arce; mientras que Luisa Roldán vuelve a recuperar esa inmensa fuerza expresiva del escultor flamenco en obras documentadas de sus periodos gaditano y madrileño [fig. 1] (Pleguezuelo, 2017: 34).

Uno de los discípulos de José de Arce fue el sevillano Andrés Cansino, del cual Roda Peña destaca su “amistad” con Pedro Roldán (Roda, 2018: 234). Aunque tengamos constancia documental de algunos aspectos biográficos de Cansino, es un escultor que ha sido muy poco estudiado por los especialistas. Algunas obras que se le atribuyen, como el Cristo de la Salud de la Hermandad hispalense de San Bernardo, mantienen igualmente los rasgos propios de Arce que hemos mencionado anteriormente (Roda, 2018: 234). De lo poco que se conoce de la trayectoria de Andrés Cansino, se puede destacar que fue el maestro de Luis Antonio de los Arcos, marido de la Roldana. De los Arcos ingresó en su taller como aprendiz en 1668 (Van den Elsen, 2018: 221).

La influencia de José de Arce en Pedro Roldán, que se ha visto defendida por parte de varios historiadores del arte, sumada al aprendizaje de Luis Antonio de los Arcos en el taller de Cansino, discípulo de Arce, ha permitido una conexión estilística por parte de algunos especialistas entre Arce y la Roldana, por las formas y rasgos que mantiene de su padre que, a su vez, fueron introducidas por el escultor flamenco; así como un mayor dinamismo que se aprecia en sus obras documentadas, y el aspecto marcadamente dramático y patético de tallas de temática relacionada con la Pasión de Cristo -como el *Ecce Homo* de Cádiz, de 1684-.

Un dato que conviene mencionar es la presencia de Pedro Roldán entre 1664 y 1672 en la Academia de Dibujo que se fundó en Sevilla en 1660. Según Pleguezuelo, no sólo recibiría formación, sino que además Roldán mismo ejercería como docente (Pleguezuelo, 2017: 28). Sea como fuere, lo que parece estar claro es que, gracias a esta asistencia a la Academia de Dibujo, Roldán se rodearía de personalidades muy destacadas de la Sevilla artística del momento, como Murillo -uno de los fundadores de la misma- o

Valdés Leal, cuya relación está documentada, pues este célebre pintor fue quien policromó algunas obras de Pedro Roldán (Pleguezuelo, 2017: 28).

María Victoria García Olloqui plantea la posibilidad de que la propia Roldana fuese asistente a las lecciones impartidas en la Academia de Dibujo de Sevilla (García, 2000: 21). Sin embargo, es arriesgado proponer esta hipótesis, pues no sólo no hay documentación al respecto, sino que, por el hecho de ser mujer, resulta bastante improbable que Luisa Roldán recibiera algún aprendizaje en la Academia (Van den Elsen, 2018: 38).

No obstante, conviene destacar un hallazgo documental muy relevante. En el interior del *Ecce Homo* de la Catedral de Cádiz -que, recordemos, es la primera obra firmada por Luisa Roldán- se encontró en 1984 el documento con la firma de Luisa Roldán, siendo la primera obra documentada de nuestra protagonista (García, 2000: 75). En el reverso de este escrito hay también un dibujo [fig. 2] que, por lo que han analizado los expertos en la pintura española del Siglo de Oro, recuerda mucho a los de las cartillas de dibujo, método de aprendizaje que se enseñaba en las academias para desarrollar la práctica del dibujo de manera gradual, yendo de lo particular -partes concretas del cuerpo humano como dedos, ojos, bocas o narices- a lo general -extremidades al completo, torsos o rostros- (Pleguezuelo, 2017: 28). Este hallazgo ha dado pie a suponer que la Roldana aprendería este método de dibujo, bien sea de manera directa -asistiendo ella misma a las clases impartidas en la Academia- o indirecta -siendo instruida por su padre-.

Aunque no esté demostrada su presencia en la Academia, se ha puesto a Luisa Roldán en relación con destacables personalidades que sí la frecuentaron, como el propio fundador, Bartolomé Esteban Murillo (1617-1682). Alfonso Pleguezuelo hace una interesante reflexión en cuanto a los paralelismos entre la obra pictórica de Murillo y la obra madura de la Roldana en un capítulo dentro del catálogo de la exposición “Murillo y su estela en Sevilla”, comisariada por Benito Navarrete, celebrada entre diciembre de 2017 y abril de 2018 con motivo del cuarto centenario del nacimiento del pintor. En él, destaca especialmente la posible influencia de Bartolomé Esteban Murillo en la obra documentada de la Roldana a la hora de representar determinados temas -sobre todo la infancia de Jesús, muy frecuente en la producción artística de ambos- con una gran carga de afectividad y una maestría admirable a la hora de reflejar los distintos estados de ánimo de las figuras, dotando a las imágenes sacras de una humanidad que se plasma, incluso, a partir de la representación de personajes sacros desde escenas familiares y cotidianas [fig.

14] (Pleguezuelo, 2017: 34). Pleguezuelo, además, pone a la Roldana en relación con la pintura de Juan de Valdés Leal como otra posible influencia para la escultora debido a la comprobada relación del pintor con el padre y al toque patético que se hace presente en la pintura de Valdés Leal y en las representaciones de la Pasión de Luisa Roldán -y en José de Arce-, un dramatismo que, sin embargo, no se encuentra en la producción pictórica de Murillo (Pleguezuelo, 2017: 34).

Además de estos supuestos vínculos profesionales con artistas que pudieron influir en su estilo como hemos recogido en líneas anteriores, no podemos dejar de mencionar los vínculos familiares que tienen que ver con el periodo formativo de la Roldana en Sevilla: Luis Antonio de los Arcos, en 1673 -ya casado con Luisa-, entró en la Academia de Dibujo de Sevilla, del mismo modo que su maestro, Andrés Cansino (Pleguezuelo, 2017: 28).

Una de las personalidades con las que sabemos que se rodeó Luisa Roldán fue con el pintor Tomás de los Arcos, su propio cuñado, que se encargó de policromar algunas obras de la Roldana, incluso en la Corte, como el célebre *San Miguel* (1692), en el cual consta también su firma como policromador de la talla [fig. 8] (Van den Elsen, 2018: 74). Tomás de los Arcos, según Pleguezuelo, tuvo relación y trabajó de la mano de Valdés Leal, quizás como policromadores de tallas de Pedro Roldán tanto el uno como el otro (Pleguezuelo, 2017: 28)

En Sevilla también existiría un vínculo entre Luisa Roldán y el ensamblador cordobés Cristóbal de Guadix, quizás una vez casada con Luis Antonio de los Arcos, pues están documentados trabajos contratados a De los Arcos y Guadix tras 1671 en los que pudo intervenir la Roldana, como veremos en el apartado del presente trabajo dedicado a la producción de Luisa en Sevilla. Cristóbal de Guadix ha sido una figura poco estudiada, pero de la que sabemos que recibió importantes encargos de retablos para templos como la parroquia de la Magdalena o para la iglesia del convento de Santa María de Jesús, donde se le encuentra colaborando con Pedro Roldán (Herrera, 2003: 176).

Como hemos podido ver, estos vínculos de Luisa Roldán con personalidades destacables de la Sevilla del momento no son comprobables por la falta de documentos que hablen de ello, así que nos movemos sencillamente entre suposiciones a través de las relaciones que sí sabemos que tuvo el padre o su cónyuge con otros referentes artísticos hispalenses. Cuando hablamos de la etapa formativa de Luisa Roldán, únicamente podemos contemplar con seguridad el aprendizaje que recibiría de la mano de su padre. Sin

embargo, todo este contexto de la imaginería sevillana de la segunda mitad del XVII, la influencia de Arce y las distintas personalidades con las que coincidió el padre en la Academia de Dibujo no serían vínculos ajenos a Luisa Roldán. Los estudios que se han realizado sobre la producción documentada de la Roldana -es decir, de su producción gaditana y madrileña- han emparentado la obra de la escultora a nivel formal, iconográfico y estilístico con distintos artistas que hemos ido mencionando, especialmente con José de Arce y Bartolomé Esteban Murillo. No obstante, estos supuestos vínculos se dieron precisamente en el periodo de la Roldana del que no consta ninguna obra documentada: su etapa sevillana. Por lo tanto, aunque se desconozca con qué personalidades se rodeó Luisa Roldán en Sevilla, podemos llegar a la conclusión de que es en su ciudad natal donde fue adquiriendo todas estas influencias frutos de un panorama artístico tan fecundo que la enriquecería a la hora de ir forjando su propio estilo.

4. La producción de Luisa Roldán en Sevilla.

De la etapa sevillana de Luisa Roldán no conocemos ninguna obra segura, pues su nombre no aparece en la documentación como autora de ningún trabajo, al contrario de lo que sí sucede en sus etapas gaditana y madrileña.

No obstante, es de suponer que ya en Sevilla destacaría por su maestría escultórica, tanto en su participación en el taller paterno, colaborando junto a sus hermanos y demás aprendices para llevar a término los numerosos encargos recibidos por su padre; como junto a su marido Luis Antonio de los Arcos, independizándose del obrador de Pedro Roldán tras el casamiento de los jóvenes en 1671. En este sentido, cobran mucha importancia las palabras de Antonio Palomino en *El museo pictórico*:

“[...] pues habiendo hecho en Sevilla excelentes obras, ya casada con don Luis de los Arcos, y con dos hijos, se vino a esta Corte” (Palomino, 1715-1724: 684-685)

Es de destacar que Palomino, pintor y tratadista, coincidió en los mismos años en la Corte de Madrid con Luisa Roldán como escultora de cámara; por lo que se conocerían personalmente. Así, estas palabras, aunque no nos den más detalles sobre la mano de la Roldana en obras del padre ni nos confirmen su autoría en obras sevillanas concretas, suponen un impulso a acercarnos al trabajo de Luisa Roldán en su Sevilla natal.

Esto ha movido a historiadores del arte posteriores, y aún hoy en día, a buscar el rastro de la Roldana en obras del taller paterno, así como trabajos independientes que realizaría ya casada con Luis Antonio de los Arcos aún en su ciudad. Las atribuciones son, quizás, el capítulo más controvertido en la historiografía en torno a la figura de Luisa Roldán, ya que permite el planteamiento de diversas hipótesis y una variedad de opiniones acerca de obras que se sostienen como posibles ejecuciones de la escultora, además de nuevas aportaciones a su catálogo a lo largo de los siglos, que permiten un enriquecimiento de propuestas y que nos pueden arrojar algo de luz a la hora de acercarnos a la producción artística de nuestra protagonista en su Sevilla natal.

La etapa sevillana de Luisa Roldán se podría clasificar en dos subetapas: unos primeros años de formación y colaboración en el taller de su padre hasta 1671; y los años siguientes a su enlace con Luis Antonio de los Arcos en ese año, hasta la marcha del matrimonio a la vecina ciudad de Cádiz, hacia 1684.

4.1. Obras vinculadas al taller de Pedro Roldán.

Primeramente, cabe recordar las diversas opiniones de la crítica sobre su participación en obras del taller paterno. En este caso, como veremos, la mano de la Roldana no queda tan clara como en las obras encargadas a Luis Antonio de los Arcos, pues, aunque no se haga explícito su nombre en ninguno de los dos casos, en las obras ejecutadas por Pedro Roldán colaboraron más aprendices del taller además de Luisa y sus hermanos, y desconocemos el grado de implicación de cada uno de los integrantes del obrador en distintos conjuntos como retablos o pasos procesionales de Semana Santa.

En estudios recientes, José Roda Peña considera muy probable que Luisa Roldán colaborase en dos de los proyectos que más ensalzan la figura de Pedro Roldán como uno de los exponentes de la imaginería del barroco español: el retablo de los Vizcaínos [figs. 15 y 16] y el retablo del altar mayor de la iglesia del Hospital de la Caridad [fig. 17].

El primero de ellos, el retablo de los Vizcaínos, fue encargado a Pedro Roldán y realizado entre 1666 y 1668 para el altar mayor de la capilla homónima de la ya desaparecida Casa Grande de San Francisco, que era el convento franciscano más importante de Sevilla (Roda, 2018: 239). Por fortuna, pese a su desamortización y derribo en el XIX, se han conservado enseres y obras de arte, como este retablo, que ahora se encuentra presidiendo

la iglesia del Sagrario, adosada a los muros de la Catedral de Sevilla. Se trata de un gran retablo escultórico, en que las figuras, que son talladas en bajo y altorrelieve, están policromadas por parte del pintor Juan de Valdés Leal (García, 1977: 18). La escena representada es el momento inmediatamente posterior al descendimiento de Cristo de la Cruz, siendo colocado en brazos de su Madre. Esta Piedad es acompañada por las figuras de San Juan Evangelista, quien sostiene a Cristo por el torso; Santa María Magdalena, que enjuga la Sangre de los pies de Cristo con sus cabellos; las figuras de Nicodemo y José de Arimatea, que ayudan a descender el cuerpo inerte del Señor; y dos mujeres tras la Virgen, que serían María de Cleofás y María Salomé. Todas estas figuras están realizadas en un magnífico altorrelieve, de manera que hay partes del conjunto que realmente tienen una dimensión exenta, como el brazo de Jesús, la figura de María Magdalena o las cabezas de San Juan y la Virgen. En contraste, en un segundo plano se representa el lugar del momento en un relieve más rebajado, a excepción de la Cruz arbórea, de la que dos personajes masculinos terminan de retirar el sudario con el que Jesús ha sido descendido. A ambos lados de la Cruz se encuentran crucificados los dos malhechores mencionados en el evangelio, no enclavados, sino atados, como suele ser habitual en su representación iconográfica. Mientras Dimas, a nuestra izquierda, parece estar aún vivo, Gestas, a nuestra derecha, ya parece haber muerto; aunque estando ya descendido Jesús, deberían estar representados con las piernas quebradas para ser también desclavados, como mandaba la tradición judía y como nos lo hace saber Juan en su evangelio (Juan 19, 31 - 33). Al fondo, en bajorrelieve, se representa una imaginada ciudad de Jerusalén, además de elementos tradicionales en las crucifixiones como la Luna y el Sol a un lado y al otro en la parte superior en un cielo nuboso.

En el retablo que realizó para la iglesia del Hospital de la Caridad de Sevilla entre 1670 y 1673, Pedro Roldán representó un momento posterior: el entierro de Cristo [fig. 17]. Esta escena posee una gran significación en su contexto espacial, pues se trata de la última de las obras de misericordia corporales, enterrar a los muertos, de manera que completa así todo un programa iconográfico de las obras de caridad constituido por este retablo y las seis pinturas de Bartolomé Esteban Murillo dedicadas a las seis obras de caridad restantes, ideado por Miguel de Mañara (Pérez, 1992: 358). Comenzado poco tiempo después de la culminación del que hemos visto anteriormente, mantiene una composición similar al tratarse de una escena posterior, en la que Jesús, después de haber sido

descendido de la Cruz, es colocado en el sepulcro, con la presencia de prácticamente los mismos personajes que en el retablo que hoy preside la iglesia del Sagrario de Sevilla.

Pese a que José Roda Peña ve en ambos retablos la mano de Luisa Roldán (Roda, 2018: 245), cuya participación no sorprendería al tratarse de dos ambiciosos encargos en un momento de máxima actividad del taller de Pedro Roldán; el historiador no propone concretamente ningún rasgo que se pueda atribuir a su trabajo. Quizá, simplemente lanza la posibilidad de que Luisa ayudase en la ejecución de ambas obras, pero no profundiza en ello, por lo que aquí se podría abrir una línea de investigación acerca de la implicación de la Roldana en los retablos de los Vizcaínos y de la Caridad, basándonos, sin embargo, en comparaciones formales con obras documentadas de la escultora, método habitual en la bibliografía consultada.

Alfonso Pleguezuelo publica en 2012 un interesante artículo sobre el trabajo de Luisa Roldán en la retablística sevillana, pero focaliza su estudio únicamente en piezas que realizaría tras su casamiento con Luis Antonio de los Arcos, las cuales analizaremos después, por lo que no contempla aquí, ni siquiera haciendo una breve referencia, a su posible colaboración en los dos retablos que hemos visto anteriormente encargados a Pedro Roldán, pese a que Roda Peña, años después, no duda en absoluto de su segura intervención. Esta opinión, posiblemente, es alentada por las palabras de Ceán Bermúdez sobre la escultora:

“Ayudaba á su padre en las obras de mayor importancia, quien consultaba con ella sus trazas y modelos”. (Ceán, 1800: 236)

Una talla que sí ha dado más juego a la hora de especular sobre la participación de Luisa Roldán en encargos del padre es la imagen de San Fernando que se venera en la Catedral de Sevilla. Esta escultura policromada del rey fue realizada dentro del marco de un impulso de producción artística que se dio en Sevilla hacia 1671: con motivo de la canonización de Fernando III, se organizaron en la ciudad diversas fiestas, monumentos efímeros y obras conmemorativas de este acontecimiento encargadas a los principales artistas de Sevilla, como Murillo, Valdés Leal, Bernardo Simón de Pineda, o Pedro Roldán, entre otros. En el caso de Pedro Roldán, le fue encargada una imagen escultórica del rey santo [fig. 18]. No está clara la ubicación concreta original de esta imagen: Jorge Bernales Ballesteros, en su publicación monográfica de Pedro Roldán, comenta que la imagen de San Fernando se hizo para el Monumento para las fiestas de la canonización

(Bernales, 1973: 68); mientras que la historiadora Paulina Ferrer Garrofé, citada por María Victoria García Olloqui, sostiene que fue encargada para la Capilla Mayor de la Catedral (García, 2000: 22). La intervención de Luisa Roldán en la escultura de San Fernando es contemplada por diversos autores. Precisamente, es Juan Agustín Ceán Bermúdez el primero que explica, con tono casi anecdótico, el proceso de aceptación de la escultura por parte del cabildo catedralicio y la presencia de la Roldana en él. Según Ceán Bermúdez, esta efigie del santo que se colocaría en el altar mayor el día de su festividad -30 de mayo-, fue encargada a Pedro Roldán y, al presentarla una vez terminada, fue rechazada por el cabildo. Al ser trasladada de vuelta a su taller, Luisa, conociendo esta desaprobación, intervendría ella misma la imagen, retocándola y proporcionándole dinamismo especialmente en las piernas, de manera que el cabildo, maravillado por este cambio, pensó que se trataba de una nueva imagen (Ceán, 1800: 236). A pesar de este tono hiperbólico que ensalza la figura de la Roldana ya en sus años en su ciudad natal, esta intervención en la imagen San Fernando ha sido posteriormente defendida por varios especialistas, como los anteriormente nombrados, o como García Olloqui, quien recoge esta supuesta modificación de dicha talla, y que supone que procesionaría durante las fiestas, que se celebraron desde el 25 de mayo hasta el 30 de mayo de 1671 (García, 2000: 22)³, lo cual también nos lleva a pensar que sería concebida como una imagen procesional, y no sólo para ser ubicada en la Capilla Mayor o en el Monumento conmemorativo, como comentábamos antes.

Verdaderamente, sea cierta o no la modificación hecha por la Roldana que cambiaría el aspecto y postura de las piernas de San Fernando, no resultaría nada extraña su participación y ayuda en un momento en el que el taller paterno se encontraba en plena actividad, y más mientras se estaba realizando el retablo para el Hospital de Caridad, entre 1670 y 1673.

Aparte de esta hipotética presencia de la Roldana en obras paternas que, como hemos visto, no está en absoluto documentada; no se ha localizado ninguna otra posible intervención concreta que haya abierto nuevos debates. Si bien se da por entendido que, junto a sus hermanos ayudaría a llevar adelante una importante cantidad de proyectos y encargos del padre, es precipitado lanzar con seguridad nuevas propuestas de la

³ Curiosamente, hoy en día esta talla procesiona en el cortejo del Corpus Christi de Sevilla sobre unas andas.

intervención de la mano de Luisa Roldán en obras documentadas del taller de Pedro Roldán.

Ahora bien, parece ser que no se ha reparado detalladamente por parte de la historiografía en otra posible colaboración de Luisa Roldán en su etapa en el obrador del padre: el paso de misterio de la Oración en el Huerto de Sevilla [fig. 19], perteneciente a la Hermandad de Montesión, aún existente en nuestros días, y que sigue procesionando por las calles de la ciudad haciendo Estación de Penitencia a la Catedral cada Jueves Santo. De todos modos, sigue sin estar clara la autoría de las figuras que ahora comentaremos de tal trabajo, por lo que nos seguimos moviendo entre atribuciones.

Tradicionalmente, se ha defendido la atribución de la imagen de Cristo orante a Pedro Roldán. Verdaderamente, aunque no haya documentación al respecto, su estilo y sus formas son deudoras de las de Roldán, manteniendo incluso similitudes formales muy cercanas a imágenes documentadas, como el Cristo del Perdón de Medina Sidonia (Bernales, 1973: 31). Del antiguo paso de misterio, sólo se han conservado las imágenes de Jesús y el ángel confortador que se le apareció mientras oraba en el Getsemaní. Las actuales imágenes de San Pedro, Santiago el Mayor y San Juan Evangelista son obras del siglo XX, realizadas por el célebre imaginero Antonio Castillo Lastrucci.

Antonio Ponz publicó en el último tercio del siglo XVIII su *Viaje de España*, donde hace una minuciosa descripción de distintos lugares, monumentos y templos de todo el país. Nos interesa esta publicación en lo que respecta a las imágenes de este paso, pues Ponz habla sobre el Convento dominico de Montesión, en el que se encontraban las imágenes titulares de la cofradía homónima, y atribuye todas las tallas del misterio a Pedro Roldán (Ponz, 1772-1792: 94). En cambio, Ceán Bermúdez afirma en la biografía de Pedro Roldán que todas las figuras que conformaban el paso eran de Roldán, a excepción del ángel confortador [fig. 20] (Ceán, 1800: 244); y en la biografía que dedica a su hija Luisa, indica que es ella la autora de tal ángel y de las “medallas” o cartelas⁴ para la canastilla⁵ de este paso de la Oración en el Huerto de la Hermandad de Montesión (Ceán, 1800: 238), que no se han conservado. Por su parte, Félix González de León, en el primer tomo de

⁴ Las “medallas”, que en el ámbito cofrade actual se llaman “cartelas”, son relieves escultóricos, adosados a la canastilla de un paso.

⁵ La “canastilla” o “canasto” es la parte superior de un paso, actuando de base para las imágenes que se colocan sobre él para procesionar.

Noticia artística de Sevilla, sigue atribuyendo a Pedro Roldán todas las imágenes del paso de la Oración en el huerto, incluyendo el ángel, del cual destaca su expresión dulce y tierna al dirigirse a Jesús; así como la efigie de la Virgen del Rosario en sus misterios dolorosos, de la misma cofradía de Montesión (González, 1844: 18). Si bien se sabe poco acerca de la autoría y la datación de la Virgen del Rosario de Montesión, García Olloqui descarta una atribución a la Roldana (García, 1977: 57), negación que nos indica de que se ha barajado la posibilidad, aunque haya sido más bien popularmente y no tanto a nivel historiográfico, de que entre los posibles imagineros autores de esta popular Dolorosa sevillana se encontrase el nombre de la protagonista de este trabajo.

Pese a todo, llama sorprendentemente la atención que por parte de la historiografía reciente que ha dedicado estudios y análisis a Luisa Roldán no se ha recuperado esta atribución del ángel de Montesión lanzada por una figura tan relevante en la historia del arte como es Ceán Bermúdez, aunque no haya ninguna documentación clara al respecto. Ni siquiera se plantea ni se cuestiona su atribución por parte de María Victoria García Olloqui o Catherine Hall-Van den Elsen, quienes han dedicado profundos estudios e investigaciones a la escultora. Ciertamente, se trata de una imagen de gran valía que perfectamente se podría estudiar como otra posible obra de la Roldana, ya que, como hemos visto, se acostumbra a considerar de Pedro Roldán o su taller. Este ángel, que sobre una nube muestra al Señor el cáliz y la Cruz como suele ser habitual en las representaciones de la agonía en Getsemaní, es, del mismo modo que la talla de Cristo, una imagen de vestir. Si contemplamos el paso de misterio, podemos percatarnos de un detalle: la figura del ángel es algo inferior a la del Señor. Quizás este aspecto simplemente tenga una intención de lograr el efecto elevado del ángel sobre la nube, pero en la imaginería procesional sevillana no es habitual que las figuras de un mismo paso de misterio, realizadas por un mismo autor, tengan dimensiones distintas. Esto, sumado a las formas que apreciamos en el rostro, en el dinamismo y el abocetamiento de los mechones de pelo, en los dedos gruesos de las manos, o en el dinamismo de las alas, nos puede hacer relacionar esta talla con otras obras documentadas de la Roldana. De ser obra de Luisa Roldán, hipótesis que permitiría abrir una nueva línea de investigación acerca de la artista, se trataría posiblemente de un trabajo que realizaría estando aún en el taller paterno, antes de 1671.

4.2. La colaboración con Luis Antonio de los Arcos.

Pasemos a continuación a trazar el panorama de las atribuciones que se le han adjudicado a la Roldana en su periodo sevillano ya casada, desde 1671 hasta 1684. De la etapa sevillana, estos años posteriores al matrimonio con De los Arcos son los que suscitan más interés entre los estudiosos, dando lugar a más atribuciones de las que hemos visto en la etapa en la que colaboraría en el taller de Pedro Roldán. No obstante, sigue siendo difícil localizar con seguridad la mano de la Roldana en encargos hechos a su marido, pues evidentemente su firma no aparece, ni su nombre figura en ningún documento relativo a tales encargos. Las atribuciones, así, continúan basándose en análisis y comparaciones formales con otras obras de Luisa Roldán documentadas de su etapa gaditana o cortesana. Teniendo esto en cuenta, podremos ver también en las siguientes obras que comentaremos que, por parte de la historiografía, hay una tendencia a observar los encargos firmados por Luis Antonio de los Arcos y tratar de distinguir las posibles obras realizadas por el marido y las realizadas por Luisa, tomando como base una comparación de la calidad artística de las tallas. Esto lo vemos especialmente en los pasos de misterio encargados a De los Arcos, en que, como podremos percibir, hay una tendencia a distinguir las tallas que conforman los pasos en función de su calidad, dando lugar así a la atribución de cada imagen o bien a la Roldana o bien a su cónyuge.

Antes de pasar a ver dichos encargos, conviene saber que tras el casamiento en 1671 no fue fácil para el matrimonio lograr encargos, lo cual explica que no tengamos constancia de ningún encargo a Luis Antonio de los Arcos los primeros años. Catherine Hall-Van den Elsen sugiere que esto se debe a la importancia del taller de Pedro Roldán, que, por su prestigio, concentraba la mayor parte de las demandas, siendo posiblemente el escultor más solicitado de Sevilla durante esos años, lo que supondría una complicación para el joven matrimonio a la hora de establecerse como un taller independiente (Van den Elsen, 2018: 58). De hecho, esta misma investigadora propone la opción de que el matrimonio no se independizase totalmente del taller de Pedro Roldán, de forma que continuarían trabajando y colaborando para él una vez que estaban ya casados, aunque no hay ninguna prueba documental de ello.

El primer encargo que recibiría Luis Antonio de forma independiente del taller del Roldán sería la ejecución de unas andas procesionales⁶ para la imagen de la Virgen de las Lágrimas (Van den Elsen, 2018: 59) de la Hermandad de la Exaltación. Pese a ser un trabajo relativamente modesto, conviene nombrarlo, ya que años después la misma cofradía le encargó la ejecución de un paso de misterio que representase la elevación de la Cruz, por lo que este pequeño encargo supondría un primer contacto entre la hermandad y la joven pareja.

Precisamente, ahora nos enfocaremos en los dos pasos de misterio encargados a Luis Antonio de los Arcos, en los que algunos historiadores del arte han identificado la mano de la Roldana.

El primero de estos pasos de misterio encargados a Luis Antonio de los Arcos -que es, como siempre, el único nombre que consta en la documentación de la etapa sevillana de Luisa- es el que la Hermandad de la Carretería⁷ le encargó en 1677 [fig. 24] (Van den Elsen, 2018: 75). Es, posiblemente, el primer encargo independiente de relevancia que recibió el matrimonio. El encargo fue hecho a De los Arcos y al ensamblador Cristóbal de Guadix, quien realizaría y labraría la canastilla (Van den Elsen, 2018: 75) sobre la que procesionarían las imágenes realizadas por Luis Antonio -y Luisa-, hoy en día sustituida por una de caoba con motivos ornamentales de hojarasca. A Luis Antonio de los Arcos le serían encargadas las figuras que acompañan al crucificado, bajo la advocación del Santísimo Cristo de la Salud, que la cofradía considera anónimo del primer tercio del XVII; y a la Virgen de las Tres Necesidades que procesionaba, por entonces, a los pies del crucificado, y que en el siglo XIX comenzó a salir bajo palio, como lo hace ahora, bajo la advocación de Nuestra Señora del Mayor Dolor en su Soledad [fig. 21]. Estas figuras son la imagen de la Virgen María que ahora procesiona al pie de la Cruz, bajo la advocación de María Santísima de la Luz en sus Tres Necesidades [fig. 22] -que, como explicaremos más adelante, no cumplía originalmente la función de ser una imagen de la Virgen, puesto que ya existía una en la Hermandad [fig. 21]-; San Juan, Nicodemo, José

⁶ Las andas son sencillas plataformas con unos varales o listones paralelos que permiten sacar a hombros imágenes procesionales.

⁷ El nombre original de la cofradía era “Hermandad de las Tres Necesidades de María”, sita en el antiguo barrio de la Carretería de Sevilla, por lo que se conoció popularmente como la Hermandad de la Carretería. Actualmente, el título oficial es el de Hermandad de la Carretería, por lo que nos referimos a ella también de este modo.

de Arimatea, María Salomé, María de Cleofás, María Magdalena -de la cual Olloqui pone en duda que sea realizada por De los Arcos o Luisa Roldán, planteando la posibilidad de que se trate de una imagen realizada por el famoso escultor Pedro Duque Cornejo, sobrino de la Roldana (García, 2000: 38)-, y los dos malhechores, Dimas y Gestas.

Con esta figuración, queda así compuesta una escena en la que Cristo crucificado está a punto de ser descendido de la Cruz, sobre la que Nicodemo y José de Arimatea apoyan cada uno unas escaleras; mientras los dos ladrones continúan vivos, mirando Dimas a Jesús crucificado. A la vez, el resto de imágenes que quedan al pie de la Cruz esperan a que Cristo sea desclavado para recogerlo con un sudario. Este paso de misterio se conocía, y se conoce aún hoy, como las “Tres Necesidades de María”⁸, siendo la advocación original de la imagen titular mariana de la cofradía, después sustituida por una de las Marías, como veremos después, a la que luego se le añadió “de la Luz”.

Todas las figuras del misterio, a excepción del Crucificado ya existente y los dos ladrones, son imágenes de candelero, es decir, pensadas para ser ataviadas con vestimentas reales, por lo que sólo están talladas y policromadas las cabezas y las manos -y las piernas de los santos varones-, que es lo único que queda visible de estas figuras.

María Victoria García Olloqui, haciendo un estudio comparativo entre las imágenes que constituyen esta representación, atribuye a la Roldana algunas imágenes por la calidad de éstas, lo cual nos lleva a contraponer, como es habitual en las fuentes consultadas, una calidad elevada en las tallas de Luisa y una calidad inferior o incluso “mediocre” en las imágenes realizadas por su marido (García, 2000: 38), cuyo nombre es el que consta en la documentación como realizador de las imágenes.

Sin embargo, no se nos puede escapar aquí un relevante dato que nos proporciona Roda Peña, y es que en la documentación relativa a este encargo de la Hermandad de la Carretería aparece el nombre de Pedro Roldán, concretamente en un documento de cuentas fechado en 1687 -habiéndose finalizado ya la ejecución del encargo según la

⁸ La iconografía de las Tres Necesidades de María recoge el momento en que, al pie de la Cruz, la Madre Dolorosa necesita para su consuelo unas escaleras para descender el cuerpo muerto de su Hijo, el sudario para envolverlo y un sepulcro donde enterrarlo. En este paso de misterio aparecen los personajes que se disponen a ello: Nicodemo y José de Arimatea suben las escaleras para desclavar al Hijo de Dios, mientras que a los pies de Cristo crucificado esperan la Virgen, San Juan y las tres Marías el descendimiento de Cristo para ser recogido con un sudario y sepultarlo.

fecha que propone Hall-Van den Elsen, 1683-, lo que lo ha llevado a suponer que el prestigioso imaginero ayudaría a De los Arcos a llevar a cabo el trabajo (Roda, 2018: 243). Verdaderamente, la doctora Hall-Van den Elsen hace constar que pudo haber dificultades en la realización del misterio, pues en un principio éste debía culminarse en 1680, pero la entrega se demoró hasta 1683 (Van den Elsen, 2018: 75), lo que nos podría hacer relacionar estas dificultades con la ayuda de Pedro Roldán, aunque no sabemos exactamente de qué modo participaría en la ejecución del encargo.

La presencia del nombre de Pedro Roldán, además de la probable intervención de Luisa en este encargo de su marido, defendida por todos los autores consultados, explicaría que se haya visto en algunas figuras morfologías del estilo de Roldán y de su hija, moviéndonos igualmente entre hipótesis y atribuciones, basándose todas ellas en análisis formales que permiten ponerlas en relación con obras del padre o con obras firmadas por la hija. Esto, que es habitual en el resto de encargos hechos a Luis Antonio de los Arcos, es tan arriesgado como dar por hecho que las obras de calidad inferior son de De los Arcos.

Comencemos contemplando la composición de la escena. Primeramente, se trata de un pasaje que nos recuerda a momentos ya representados por Pedro Roldán en los ya explicados retablos de los Vizcaínos y de la Caridad; precisando de la presencia de los mismos personajes, pues el paso de la Carretería representa un momento anterior al descendimiento de Jesús. Así, por ejemplo, la presencia de los dos ladrones, que aquí podrían ser unos personajes prescindibles ya que el foco son las Tres Necesidades de María, se vuelve a repetir de la misma manera que en el retablo de los Vizcaínos que preside la iglesia del Sagrario. Por otra parte, conviene destacar que a Pedro Roldán se le atribuye un solo paso de misterio: el de la Quinta Angustia (Roda, 2018: 238), que a día de hoy sigue también procesionando, cada Jueves Santo. En dicho paso se vuelve a representar una escena que se relaciona temáticamente con los retablos y con este misterio: el descendimiento de Cristo, a punto de ser recogido por las Marías y San Juan, mientras los santos varones, en lo alto de las escaleras, descienden con dulzura el cuerpo inerte del Señor; momento inmediatamente posterior al que representará años después el de la Carretería. Como vemos, pues, la composición de este misterio de las Tres Necesidades se relaciona con obras de Pedro Roldán, ya que la misma escena así lo implica.

En cuanto a las figuras, ya comentábamos previamente que quizás la de María Magdalena es la que genera más dudas, siendo atribuida a Duque Cornejo (García, 2000: 38). De ser posterior, podríamos suponer que se trata de una ampliación de las figuras del misterio, aunque sólo fuera ésta, siendo algo habitual en la historia de las cofradías, incluso pasando lo contrario, es decir, reduciéndose el número de tallas sobre un paso, como pasó con la Exaltación, misterio que comentaremos en breve. No obstante, debemos detenernos a reflexionar ciertas informaciones que proporciona la propia cofradía y complementarlas con teorías como las de Olloqui. La actual imagen de la Virgen de la Luz en sus Tres Necesidades, según hace saber la Hermandad, era en su origen una de las Marías, y la imagen de la Virgen que procesionaba en el paso es la que ahora procesiona bajo palio en esta misma Hermandad del Viernes Santo sevillano, Nuestra Señora del Mayor Dolor en su Soledad, de principios del XVII. Tal y como figura en el contrato de Luis Antonio de los Arcos y Cristóbal de Guadix con la Hermandad, se debía realizar un paso con figuras que acompañasen las sagradas imágenes de Cristo crucificado y la Virgen María. Esto es algo que también ha sucedido en otras cofradías: la sustitución de una imagen mariana que formaba parte del paso de misterio -como en este caso, que estaría al pie de la Cruz, elevando su mirada igualmente hacia su Hijo- por una nueva, pasando la antigua a procesionar bajo palio. Con este dato, que no es recogido en la bibliografía consultada, podríamos imaginar que, en un principio, Luis Antonio realizaría las imágenes de las tres Marías, incluida la Magdalena, permaneciendo la primitiva Virgen en sus Tres Necesidades, ya existente, en el misterio hasta 1886, pasando a salir en otro paso bajo palio; y con la sustitución de la imagen mariana haría falta una nueva talla de una de las Marías, que sería la Magdalena, según Olloqui, que realizaría Pedro Duque Cornejo bastante antes de su incorporación en el paso en 1886 para seguir representando a las tres Marías presentes en el Calvario. Sin tener ninguna certeza sobre todos estos cambios y autorías de las imágenes que constituyen el paso de misterio de la Carretería, sólo podemos sostener esta teoría como una simple hipótesis y proponer la posibilidad de que la actual Magdalena del paso no formase parte del conjunto de imágenes encargadas a Luis Antonio de los Arcos en un primer momento.

En lo que respecta al resto de imágenes del paso, quizás la que más se ha relacionado con Luisa Roldán es la de San Juan, que es calificada de gran valía artística (Van den Elsen, 2018: 77), por lo que también se ha pensado incluso en la autoría de Pedro Roldán, conjetura que encajaría con la suposición lanzada por Roda Peña en cuanto a la

colaboración de Pedro Roldán en este encargo (Roda, 2018: 243). Realmente, manifiesta unas morfologías faciales que recuerdan a los rasgos de las imágenes de Roldán o su taller, especialmente en los mechones de pelo compactos y gruesos, que denotan la influencia de Arce (García, 2012: 87), la abertura de los ojos o la nariz alargada; características que se repetirán en obras documentadas de la Roldana de años posteriores. Es más, Bernales Ballesteros pone en relación este San Juan Evangelista con el que aparece en el retablo del Hospital de la Caridad por las similitudes morfológicas que tienen entre sí (Bernales, 1979: 5).

Prácticamente lo mismo ha sucedido con la talla que representa a Dimas, el ladrón convertido, que mira hacia Jesús, manteniendo del mismo modo ciertas morfologías que recuerdan a las obras salidas del taller de Pedro Roldán. La doctora Hall-Van den Elsen recalca la diferencia entre su rostro y el del otro ladrón, Gestas, pues éste último tiene unos rasgos que no son habituales en las formas de Roldán (Van den Elsen, 2018: 79), como la nariz o la definición de los mechones de barba, que sobresalen del perfil del rostro. Ahora bien, respecto a esta diferencia, debemos destacar que es posible que el autor de estos ladrones, fuese quien fuese, quizá pudo haber querido plasmar la maldad de Gestas con su burla y su falta de arrepentimiento tallándolo con estas formas algo más toscas, impropias en Roldán, opción que no contempla esta autora, pese a que es habitual en el arte la representación “bella” de personajes moralmente bellos y la representación de aquellos personajes moralmente malos con estos rasgos más duros y bastos. Ejemplo de ello son también los dos ladrones que acompañan, aún hoy en día, al crucificado tallado por Juan de Mesa para la Hermandad de Montserrat de Sevilla, -sita en la collación de la Magdalena- el Cristo de la Conversión del Buen Ladrón, que fueron ejecutados por Pedro Nieto en 1628 y que, del mismo modo, expresan esta diferencia de moral en sus rasgos faciales (González, 1994: 31). En lo que es el cuerpo de los ladrones crucificados de la Carretería, volvemos a ver unas posturas similares a las que se muestran en el retablo de los Vizcaínos, especialmente en las piernas atadas al madero de un modo semejante (Van den Elsen, 2018: 79).

El resto de imágenes que componen la escena no han sido estudiadas, únicamente Catherine Hall-Van den Elsen advierte de las restauraciones y modificaciones que han sufrido las imágenes de Nicodemo y José de Arimatea, los cuales, para la autora, no parecen seguir los rasgos faciales típicos del taller de Pedro Roldán, aunque sigue atribuyéndolos, de todas formas, y al igual que el resto de figuras, a las manos de Luis

Antonio de los Arcos y Luisa Roldán (Van den Elsen, 2018: 80), pese a que no sepamos el grado de implicación de la escultora en este ambicioso trabajo.

Para terminar con este paso de misterio, debemos mencionar que también le fueron encargadas a Luis Antonio las ocho cartelas que se distribuirían en la canastilla del paso realizado por Guadix, que representan en relieve distintas escenas de la Pasión de Cristo. José Roda Peña atribuye estos pequeños relieves a De los Arcos a causa de su calidad mediocre, aunque indica que éstos fueron restaurados y repolicromados, modificando notablemente su aspecto original (Roda, 2018: 246). En 1920, fueron adquiridos por la Hermandad de la Cena, por lo que ahora forman parte de la canastilla del primer paso procesional de la cofradía, que representa la Última Cena (Van den Elsen, 2018: 80).

Mientras se estaba ejecutando el encargo para la Hermandad de la Carretería, en 1678 Luis Antonio de los Arcos y Cristóbal de Guadix nuevamente, tal y como consta en la documentación, recibieron otro cometido: el paso de misterio de la Hermandad de la Exaltación [figs. 25 y 26], que a día de hoy sigue procesionando la tarde del Jueves Santo por las calles de Sevilla. Del mismo modo que con el paso de las Tres Necesidades de María, se debía hacer un conjunto de esculturas que acompañase la imagen de Cristo. Lo que no queda claro es si la talla de Cristo crucificado ya era existente o si se realizó posteriormente. Juan Miguel González Gómez, por ejemplo, data de 1687 al Santísimo Cristo de la Exaltación (González, 1994: 23) Esta imagen sagrada es atribuida precisamente a Pedro Roldán por varios autores, y la propia cofradía así lo hace saber de manera oral. Sea como fuere, lo que consta en el contrato es que la imagen de Jesús crucificado quedaba fuera del trabajo que debían realizar De los Arcos -y la Roldana- y Guadix.

Debemos recordar que, en 1674, De los Arcos ya había recibido el encargo de elaborar unas andas para la titular mariana de la misma Hermandad, la Virgen de las Lágrimas (Van den Elsen, 2018: 59), por lo que ya existiría un contacto entre la corporación y el marido de la Roldana.

Las tallas que se debían ejecutar eran las de los sayones⁹, que en el contrato constan como “judíos” y dos caballos (Van den Elsen, 2018: 81), de tal manera que la escena

⁹ Se conocen como “sayones” aquellas figuras que representan verdugos judíos encargados de las torturas a las que fue sometido Cristo, así como de la crucifixión, que aparecen en los pasos de Semana Santa.

representada fuese la elevación o Exaltación de Cristo crucificado en el Gólgota, siendo alzado por estos sayones. Esta iconografía¹⁰, por el momento, no era demasiado habitual en las representaciones plásticas, por lo que además de ser un paso de misterio que hoy en día es favorablemente valorado por su calidad artística, también lo es por su originalidad temática y compositiva, tal y como se puede apreciar durante su procesión en la tarde del Jueves Santo [fig. 26].

Además de las figuras secundarias que acompañan al Cristo de la Exaltación, Luis Antonio de los Arcos y Cristóbal de Guadix se comprometieron a realizar en sí el paso, es decir, la canastilla -que Olloqui atribuye a Guadix como “ensamblador” (García, 2000: 40), con ocho relieves escultóricos o cartelas y cuatro ángeles con atributos de la Pasión o *arma Christi* para las cuatro esquinas del paso (Van den Elsen, 2018: 82).

Si consultamos lo que explican las fuentes acerca de la autoría de las figuras del paso de misterio, vemos que vuelve a haber, como en la Carretería, una tendencia a intentar identificar las imágenes realizadas por la Roldana y distinguirlas de las que serían ejecutadas por el marido, nuevamente, basándose en análisis formales.

Se defiende de manera prácticamente unánime que los dos ladrones [fig. 27] son obra de Luisa Roldán, a causa de su gran calidad (García, 1977: 54; González, 1994: 24; García, 2000: 40). La doctora Van den Elsen, aunque no se pronuncie claramente en favor de esta atribución tan respaldada por otros estudiosos, pone en relación estas dos figuras con el estilo de Luisa Roldán. Así, destaca el excelente *contrapposto* con el que los dos malhechores esperan de pie ser crucificados tras Jesús, quien está siendo elevado. La desnudez de ambos, cubiertos únicamente con el paño de pureza o *perizonium*, permite apreciar la maestría con la que se ha representado de manera correcta y detallada la anatomía humana en lo que son las proporciones del cuerpo masculino y facciones concretas como las clavículas, las costillas, la musculatura abdominal y la pelvis marcada (Van den Elsen, 2018: 82). Ambos tienen una disposición de los mechones del cabello muy similares entre sí, que incluso nos recuerda al ángel de la Oración en el Huerto de

¹⁰ Las primeras representaciones del tema de la elevación de la Cruz en el Calvario se dieron en el ámbito del grabado en el siglo XVI. Es una escena no narrada en los evangelios: se trata del momento en que Cristo crucificado es exaltado en el Gólgota. Para representar esta Exaltación de la Cruz, necesariamente se acompaña la imagen de sayones que la eleven con cuerdas atadas en el caso de este paso de misterio, de manera que la imagen del crucificado queda suspendida en medio del paso, dándole aún más espectacularidad al misterio. Completan el conjunto dos soldados romanos a caballo en la parte trasera.

Montesión [fig. 20], que Ceán Bermúdez atribuye a Luisa Roldán, o a otras figuras documentadas suyas que realizará en Madrid, por ejemplo. Evidentemente, una atribución como esta de los dos ladrones de la Exaltación se ha de coger con pinzas, pues no deja de ser, de nuevo, una hipótesis basada en morfologías. Sin embargo, teniendo en cuenta que se trata de un encargo tan ambicioso realizado a Luis Antonio de los Arcos para ser concluido en poco tiempo, y que Luisa colaboraría con bastante probabilidad, es una suposición que, aunque esté fundamentada en formalismos, puede tener cierta seguridad gracias a estas peculiaridades y este dominio de la representación de la anatomía masculina que la Roldana demostrará tener en trabajos documentados. Por ejemplo, resulta muy llamativo y digno de mencionar que la doctora Catherine Hall vincula la anatomía de los dos ladrones de la Exaltación con la figura del diablo de la célebre talla de *San Miguel* (1692) [fig. 5] (Van den Elsen, 2018: 166) que Luisa Roldán talló para la Corte, siendo una de las obras más conocidas de la autora y que últimamente está gozando de un gran reconocimiento.

También esta asignación de Dimas y Gestas a la mano de la escultora se basa en la comparación con la calidad artística del resto de figuras. En esta comparación cae el catedrático Juan Miguel González Gómez, quien repara en la “torpeza” con la que Luis Antonio realizó algunos sayones, a excepción del que se ubica bajo la Cruz y el que tira de la soga mirando hacia Jesús [figs. 28 y 30], que sí considera de la misma mano que los ladrones, es decir, de Luisa Roldán (González, 1994: 24). Ciertamente, estos dos sayones mantienen ciertas morfologías que hemos visto en los dos malhechores que aguardan de pie su crucifixión, especialmente el que tira de la cuerda hacia sí mismo, que guarda paralelismos en la expresión facial y en los cabellos con los ladrones. Además, su gesto, al igual que el que empuja la Cruz desde su base, es mucho más naturalista y conseguido que los otros dos que se han conservado [figs. 29 y 31]. Gracias a unas fotografías [figs. 28, 29, 30 y 31] publicadas tras la última restauración realizada por Pedro Manzano en 2011 de los cuatro sayones que la cofradía conserva, podemos apreciar realmente la poca finura que Hall-Van den Elsen advierte en esos mismos sayones que González Gómez atribuye a De los Arcos (Van den Elsen, 2018: 83), pues sin los ropajes con los que son revestidos se ve esa torpeza a la hora de tallar, por ejemplo, el brazo del otro sayón que tira de la soga sin mirar hacia la Cruz [fig. 29], que nada tiene que ver con los brazos de Dimas y Gestas.

Los soldados romanos también se atribuyen a Luis Antonio de los Arcos por estos mismos motivos. El resto de figuras que componían el paso se han perdido, aunque se conservan y circulan archivos fotográficos de décadas anteriores en las que aparecían figuras como un trompetero en el paso, además de más sayones acompañando esta escena.

Tal y como figura en el contrato, Luis Antonio de los Arcos no sólo debía entregar las imágenes para la composición del paso de misterio, sino también unos pequeños ángeles para los ángulos de la canastilla, que portan los atributos de a Pasión o *arma Christi* [fig. 32]. La doctora Van den Elsen no duda en absoluto de la autoría de estas figuritas: su creadora fue la Roldana (Van den Elsen, 2018: 83). Roda Peña, del mismo modo, repara en la calidad más elevada de estos ángeles respecto de los sayones atribuidos a De los Arcos y los pone en relación con Luisa Roldán, a quien considera colaboradora en un alto nivel de participación en este encargo (Roda, 2018: 246). Quizás la maestría con la que están ejecutados para ser de dimensiones tan reducidas es, además de ciertos rasgos que muestran, lo que permite relacionarlos con las numerosas figuras, belenes y escenas en terracota de pequeño formato que la Roldana realizó en Madrid, en las que, pese a sus dimensiones, Luisa Roldán alcanzó un gran nivel de detallismo técnico y verismo para representar figuras sacras. La forma de tallar los mechones de pelo es similar a la de los ladrones que van sobre el paso [fig. 27] (Van den Elsen, 2018: 83) y al cabello del ángel de Montesión [fig. 20]. Destaca especialmente en estos pequeños ángeles mancebos la postura nuevamente en *contrapposto* y la gran expresividad conseguida gracias al gesto repetido de aproximarse una mano al rostro, que denota una inmensa aflicción en cada uno.

Por último, para esta Hermandad de la Exaltación, también se debieron ejecutar ocho cartelas en relieve para el paso [figs. 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39 y 40]. Según García Olloqui, éstas las realizó Pedro Roldán (García, 2000: 40), pero el hecho de no aparecer el nombre del imaginero en la documentación relativa a este encargo de Luis Antonio de los Arcos ha dado pie a que sea considerada una posible obra de la Roldana (Roda, 2018: 246-247; Van den Elsen, 2018: 84-86) por su destacable calidad técnica y excelencia compositiva, que se ha asociado directamente con la mano de Luisa Roldán. Además, vuelve a suceder lo mismo que en los ángeles de las esquinas del paso: se trata de relieves de pequeñas dimensiones que, sin embargo, denotan la maestría de su creador, cosa que la Roldana demostrará posteriormente en numerosos conjuntos en terracota, sobre todo. Aunque estas cartelas sean superiores en calidad en comparación con las que se realizó

para la Carretería, los relieves representan igualmente escenas de la Pasión que, por fortuna, no han sufrido modificaciones tan extremas como las del paso de las Tres Necesidades. Todas las cartelas conservan su policromía original. Aquí tenemos que comentar que no sabemos quién fue el policromador de las cartelas, así como de todas las tallas e imágenes que se atribuyen a Luisa Roldán en su etapa sevillana. En Cádiz y en Madrid, un cuñado de la Roldana, Tomás Antonio de los Arcos, se encargó durante un tiempo de policromar las obras de la imaginera (Van den Elsen, 2018: 74). Ejemplo de ello es el *San Miguel* (1692) que realizó en su etapa cortesana, en el que en la propia policromía figura el nombre de Luisa Roldán, Luis Antonio de los Arcos y Tomás Antonio de los Arcos como policromador [fig. 8].

Las ocho escenas de la Pasión representadas en las cartelas son la flagelación, la caída de Jesús de camino al Calvario, los preparativos de la crucifixión mientras Jesús es despojado de sus vestiduras, la crucifixión, la exaltación de la Cruz, los soldados echándose a suertes las vestiduras de Cristo, el descendimiento y el entierro.

Estas cartelas denotan un gran dominio del relieve en distintos grados, permitiendo así sugerir profundidad y espacialidad; además de demostrar un acabado verosímil en cuanto a las proporciones de las figuras y las perspectivas, a pesar de ser cartelas de pequeñas dimensiones. Destacan detalles como el brazo y la pierna de Cristo en la cartela de la flagelación, que están exentos y sobresalen del plano de representación, así como el cuerpo de Jesús siendo crucificado; incluso a la hora de tallar elementos dispuestos casi en escorzo, como la Cruz en la cartela que representa, curiosamente, la propia Exaltación, en la cual vemos un avanzado dominio de la profundidad y de la perspectiva. Esta destreza en el trabajo del relieve, para Roda Peña, es deudora de los retablos de los Vizcaínos y de la Caridad (Roda, 2018: 246), donde, recordemos, se ha querido ver la mano de la Roldana, razón por la que estos ocho relieves se acostumbran a atribuir también a su hechura. Y autores como Roda Peña, García Olloqui o Van den Elsen no sólo los relacionan con estos dos retablos por su calidad, sino también por algunos elementos y detalles compositivos que se inspiran directamente en los grandes relieves de Pedro Roldán. Ejemplo de ello es la manera de representar el celaje nublado en la cartela en la que, estando las tres cruces alzadas en el Calvario, los soldados se echan a suertes la túnica de Jesús; con un bajorrelieve y unas nubes redondeadas, así como los edificios de la ciudad de Jerusalén, que recuerdan al retablo de los Vizcaínos. Otros paralelismos los encontramos entre la cartela del entierro del Señor y el retablo del Hospital de la Caridad

[figs. 17 y 40], especialmente en la repetición de figuras y gestos, donde vemos muy claramente la referencia a la obra de Roldán. Además, Luisa Roldán realizó hacia 1700 un magnífico grupo escultórico en barro que representa el entierro de Cristo [fig. 41] (Lenaghan, 2019: 129), donde reaparecen personajes, gestos y posturas que se pueden apreciar en los retablos paternos y en esta cartela de la Hermandad de la Exaltación.

Otra cartela que es digna de mencionar es la que representa lo mismo que el paso de misterio: la Exaltación [fig. 37], es decir, la elevación de Cristo crucificado en el Gólgota. En ella, vemos figuras que remiten a las del paso, como los ladrones esperando su crucifixión, o los sayones alzando el madero, de extraordinaria gestualidad y dinamismo pese a sus dimensiones; así como figuras que han desaparecido pero que, gracias a testimonios fotográficos de décadas atrás, sabemos de su antigua existencia, como es la imagen del trompetero; por lo que podríamos llegar a la idea de que, posiblemente, cuando se realizaron las cartelas, las figuras del misterio estarían avanzadas, al menos las que aparecen, como Dimas y Gestas, atribuidas a Luisa. Algo curioso de esta misma cartela es que la cabeza de Jesús gira hacia el lado contrario que el Cristo de la Exaltación que haría Pedro Roldán, cosa que, aunque no sea una conclusión totalmente fiable, nos podría hacer pensar en la hechura posterior del crucificado titular de la Hermandad, el cual, recordemos, no estaba incluido en el contrato de Luis Antonio de los Arcos.

En cuanto a la policromía de las cartelas, que, en este caso, por fortuna, se ha conservado, denota igualmente bastante dominio en las carnaciones y los estofados, al igual que en los ángeles pasionarios y las figuras de este misterio de la Exaltación y de la Carretería, aunque no podemos saber quién se encargó de la policromía en ninguno de los casos, pues no consta el nombre de ningún pintor para ello. Como comentábamos, en algunas obras documentadas de Luisa Roldán consta como policromador su cuñado Tomás de los Arcos (Van den Elsen, 2018: 74), pero en estas obras sevillanas no tenemos constancia de nada relativo a esta parte del trabajo, que recaía normalmente en otro artista inscrito al gremio de pintores, y no en el imaginero.

Para la doctora Van den Elsen, las figuras secundarias de los dos misterios que hemos comentado y que se han atribuido a la Roldana constituyen toda una referencia a la hora de adjudicarle otras obras a la escultora, especialmente las tallas de San Juan de la Carretería, y los dos ladrones y los ángeles de las esquinas del paso de la Exaltación (Van den Elsen, 2018: 86).

4.3. Otras atribuciones dudosas a la Roldana en Sevilla.

El encargo de ambos pasos de misterio debió de ser todo un impulso para el taller independiente de Luisa Roldán y su esposo, puesto que se trata de dos trabajos de bastante envergadura en un contexto en el que se estaba empezando a apostar cada vez más por el acompañamiento de las sagradas imágenes con otras figuras secundarias y representar así sobre los pasos escenas concretas de la Pasión de Cristo (Van den Elsen, 2018: 75). Este enriquecimiento figurativo de los pasos iría tomando forma hacia el tercer cuarto del siglo XVII, teniendo como trasfondo la voluntad de sugerir más teatralidad en la imaginería hispalense del barroco maduro. Quizás, gracias al éxito con estos dos ambiciosos encargos y al apellido de Luisa Roldán, hija del imaginero más solicitado en Sevilla por entonces por parte de parroquias y hermandades, el matrimonio pudo haber vivido un crecimiento en sus encargos y les ayudaría a consolidarse como un taller independiente, por lo que dentro de esta situación favorable para la pareja habría que entender la ejecución imágenes sevillanas que le han sido atribuidas a la Roldana y que a continuación veremos. No obstante, no contamos con información documental suficiente que nos haga conectarlas con Luis Antonio y Luisa de manera segura; los pasos de misterio de la Hermandad de la Carretería y de la Exaltación son las únicas obras sevillanas cuya procedencia del taller de De los Arcos está demostrada. Una posible explicación a esta escasez de documentación relativa a las obras que veremos es que son, por lo general, tallas aisladas de conjuntos escultóricos como pasos de misterio, siendo habitual el hecho de no contar con contratos a la hora de encargar imágenes individuales, incluso aunque éstas formasen parte de retablos, pues en la retablística suele ser más frecuente que figure el nombre del tracista que de los autores de las imágenes que lo enriquecen (Herrera, Pérez, 2011: 61). Ante esta falta de documentación, las atribuciones de las obras que mencionaremos a continuación se basan mayoritariamente en parecidos morfológicos con obras firmadas.

En 1675, Francisco Dionisio de Ribas firmó un contrato para ejecutar un retablo para el hispalense convento de Nuestra Señora de Belén, pero la documentación referente a las esculturas que en él se encontraban no se ha podido encontrar (Van den Elsen, 2018: 59). Estas cuatro esculturas se encuentran desde 1870 en el retablo mayor del convento de Santa Ana, en el sevillano barrio de San Lorenzo. Aunque no haya rastro documental, Alfonso Pleguezuelo atribuye a Luisa Roldán las cuatro figuras, que representan a San Elías, San Eliseo, San José con el Niño Jesús y San Joaquín [figs. 42, 43, 44 y 45]

(Pleguezuelo, 2012: 284). Para Pleguezuelo, la que más se acerca al estilo de la Roldana es la de San José, ya que tanto la expresión y los rasgos su rostro como su forma de coger al Niño Jesús o la postura del Divino Infante recuerdan directamente a imágenes del esposo de María documentadas de la Roldana. El investigador citado repara también en el paso avanzado de un pie en cada una de las cuatro figuras, así como en la ampulosidad de los pliegues de las túnicas y los mantos de éstas, que se aleja de una cierta sobriedad que mantenía Pedro Roldán, y se acerca más al estilo notablemente más dinámico de su hija (Pleguezuelo, 2012: 285). Esta misma atribución de las cuatro figuras de las calles laterales del retablo es compartida por José Roda Peña, quien apuesta firmemente por la posibilidad de que sean talladas por nuestra protagonista (Roda, 2018: 249).

Otras imágenes pertenecientes a retablos que Roda Peña atribuye a la mano de Luisa Roldán son la Virgen con el Niño que preside el retablo mayor del convento de Santa María de Jesús de Sevilla (Roda, 2018: 249). Del mismo convento, Olloqui le atribuye una Inmaculada, que data de su periodo sevillano tras casarse con De los Arcos (García, 2013: 10). Sin embargo, obras como éstas han sido muy poco estudiadas.

Una imagen también vinculada a la retablística atribuida a Luisa Roldán la hallamos fuera de la provincia de Sevilla, pero que Pleguezuelo sitúa igualmente en su etapa sevillana, y la fecha poco después de contraer matrimonio en 1671: la Virgen del Reposo de Valverde del Camino, en la vecina provincia de Huelva (Pleguezuelo, 2012: 278). Esta imagen representaría, como indica su advocación, un momento de descanso en la huida a Egipto en que María sostiene dulcemente a su Niño dormido, repitiéndose nuevamente una cercana y dulce representación de la Virgen (Pleguezuelo, 2012: 279).

También Pleguezuelo publica en 2017 una recopilación de imágenes de San José con el Niño que han sido atribuidas a la Roldana. En este artículo, comparte con Martínez Alcalde la atribución de un San José que se halla en la catedral de Salamanca y que data en la etapa sevillana de la Roldana (Pleguezuelo, 2017: 379). Otro San José que vincula con la Roldana y que también fue concebido para ser expuesto en un retablo es el que se conserva en el Convento de Santa María la Real de la localidad sevillana de Bormujos [fig. 46] (Pleguezuelo, 2017: 380). Sobre este último, Francisco Herrera García y Ana Pérez de Tena publicaron en 2011 un artículo que estudia exclusivamente esta imagen. La talla originalmente se encontraba en un retablo del Convento de Santa Catalina de Osuna (Herrera, Pérez, 2011: 60). Pese a haber sido repolicromada con posterioridad, la imagen muestra rasgos escultóricos que se reiteran en obras de la Roldana, como el paso hacia

adelante que hace una pierna, los pliegues dinámicos o la forma de coger al Niño, manteniendo ciertos paralelismos con el San José del convento de Santa Ana (Herrera, Pérez: 2011: 62). Un aspecto característico de la Roldana que vemos en esta escultura son los cabellos y la barba, tallados a base de mechones compactos a la vez que reflejan una sensación de blandura, lo cual hace presente la posible influencia del abocetamiento de José de Arce en la imaginera. Para estos investigadores, esta forma de tallar el cabello consigue un efecto muy similar al modelado en barro, técnica que Luisa Roldán dominaba, aunque de su etapa andaluza no se conoce ningún trabajo en este material (Herrera, Pérez: 2011: 63). Asimismo, el Niño Jesús denota en sus formas y facciones la mano de Luisa Roldán según estos autores, al igual que en el tierno gesto de agarrarse a la túnica de su padre putativo. Herrera y Pérez, además, ponen en relación esta imagen del santo esposo de la Virgen con otro muy similar que se encuentra en Cádiz y que es obra segura de la Roldana: el San José de la iglesia de San Antonio [fig. 47], con quien guarda bastantes paralelismos en formas, composición y estilo (Herrera, Pérez: 2011: 63).

Respecto a estas figuras de San José atribuidas a la Roldana, en las que vemos ciertos paralelismos entre sí, no podemos olvidar una imagen del santo adjudicada a Pedro Roldán y que se venera en la iglesia del Sagrario de Sevilla [fig. 48]. De ser de Pedro Roldán, muy probablemente su hija Luisa tomaría de él la postura característica de San José cogiendo al Niño con ambos brazos, recostándose Jesús sobre sus manos mientras mira al espectador y se agarra con una mano a la túnica de su padre adoptivo (Herrera, Pérez: 2011: 64).

Otra de las atribuciones que giran en torno a la producción de la Roldana para la retabística sevillana es la talla de un San Juan Evangelista en el monasterio de San Leandro de Sevilla. Se trata de una talla completa, aunque en la actualidad es revestida con ropajes. Salvador Guijo, quien hace un análisis de esta imagen, destaca de ella la gestualidad que “sólo la Roldana” se ha atrevido a hacer en la imaginería sevillana de su contexto (Guijo, 2021: 149). Asimismo, relaciona la manera de tallar el cabello con otras obras documentadas suyas, con estos mechones compactos, dejando ver las orejas; así como el naturalismo que acusan las manos (Guijo, 2021: 150). A la hora de relacionar este San Juan con tallas documentadas, lo pone en diálogo con el San Germán de la Catedral de Cádiz (1684) por su aspecto mancebo y por un rasgo poco habitual en la Roldana, pero no inexistente: la boca cerrada [figs. 49 y 50] (Guijo, 2021: 150). Este sencillo detalle es un ejemplo del riesgo de lanzar atribuciones basándonos en

formalismos, pues las bocas que salen de la gubia de Luisa Roldán suelen ser abiertas, pero el encontrarnos con este rasgo distinto no debería dar pie a descartar su autoría en ciertas obras. La preocupación por el acabado de la cabellera en la parte trasera de la imagen ha llevado a pensar a este investigador que pudiera ser que se concibiera para procesionar puntualmente y permanecer el resto del año en un retablo (Guijo, 2021: 151).

La atribución más reciente de una obra a la Roldana es también una imagen que quizás formaba parte de un retablo desde su origen: un San Francisco de Asís que se encuentra en el municipio sevillano de Huévar del Aljarafe [fig. 51]. Se trata de una talla completa que representa al santo de pie, en *contrapposto*, alzando su mirada al crucifijo que sostiene con la mano izquierda. Para el autor de tal atribución, es una obra que Luisa realizaría en su etapa sevillana, aunque no se tiene documentación acerca de su ejecución y se desconoce si se concibió para ser expuesta en un retablo como lo hace actualmente en la parroquia de la Asunción de esta localidad del Aljarafe sevillano (Sánchez, 2023: 216).

Más allá de las atribuciones vinculadas a la retablística sevillana, Luisa Roldán cuenta también con obras que le han sido asignadas que corresponden a otra tipología de la imaginería religiosa: los belenes. Ciertamente, el tema de la infancia de Jesús es habitual en la obra madrileña de la Roldana, especialmente en las terracotas de pequeño formato, donde se escenifican momentos de intimidad de la Sagrada Familia. De hecho, obtendría su título de escultora de cámara realizando en barro un pequeño conjunto del *Entierro de Cristo* y una *Natividad* (García, 1977: 34). No obstante, Alfonso Pleguezuelo piensa que ya en Sevilla Luisa realizaría algunos belenes (Pleguezuelo, 2017: 380). García Olloqui dedica un estudio a la producción belenista de la Roldana de toda su trayectoria y propone figuras de nacimientos como posibles obras de Luisa Roldán realizadas en su periodo sevillano, como el de la parroquia sevillana de Santa Cruz, con los tres Reyes Magos incluidos; el de Santa María la Blanca y el del convento de Santa María de Jesús (García, 2000: 58-63), pese a que son conjuntos escultóricos muy poco estudiados.

Algunas imágenes marianas de tamaño natural que se han atribuido a la Roldana son la Virgen del Carmen, patrona del municipio cordobés de Rute; y la Virgen Peregrina que se encuentra ahora en Sahagún, en la provincia de León. Para María Victoria García Olloqui, ambas deben de ser tallas de los últimos años de la Roldana en Sevilla (García, 2000: 62).

En la imaginería sevillana, una de las tipologías más comunes en la época y hasta nuestros son las Dolorosas¹¹. Éstas, a partir del XVII, suelen ser de candelero, pensadas para ser vestidas, siendo talladas únicamente las cabezas y las manos. Teniendo en cuenta que los Dolores de María era una iconografía con gran éxito en toda la imaginería barroca, es muy probable que Luisa Roldán ejecutase alguna talla de esta temática ya en Sevilla, además de la única que está documentada de su autoría: la Virgen de la Soledad de Puerto Real (1688), de su etapa gaditana (Van den Elsen, 2018: 96).

Una Dolorosa sevillana tradicionalmente atribuida a Luisa Roldán, aun siendo muy escasa la documentación sobre su historia, es la Virgen de Regla de la Hermandad de los Panaderos [fig. 52], que procesiona bajo palio cada Miércoles Santo. Aunque sea una Virgen de la que se ha hablado poco en la bibliografía consultada, Olloqui propone esta imagen como la más cercana al estilo de la hija de Pedro Roldán (García, 2000: 40-41). En 2001, el IAPH publicó un informe sobre el estado de conservación de la sagrada imagen, contando con la colaboración del historiador Gabriel Ferreras Romero, quien hace un análisis formal y estilístico de la talla mariana, considerando la tradicional atribución a la Roldana como una posibilidad pese a la falta de documentación sobre la autoría y la fecha de ejecución de la Dolorosa. Ferreras la describe como una Virgen en un dolor contenido y mesurado, sin caer en patetismos, lo cual es muy propio de la escuela sevillana, pero también su gracia, delicadeza y serenidad remiten a las obras en barro de Luisa Roldán como sus figuras de la Virgen con el Niño, en que refleja una gran dulzura y ternura al representar la maternidad de María. Sin embargo, no podemos ignorar en este caso las remodelaciones que ha sufrido esta imagen: según el historiador Palomero Páramo, citado por Roda Peña, la mascarilla de la Virgen -la parte superficial de la talla- fue remodelada por el imaginero Juan de Astorga en 1820 (Roda, 2001: 2); y en 1949, el escultor Sebastián Santos Rojas le retiró la policromía original por su pésimo estado de conservación y la repolicromó (Roda, 2001: 3). Todas estas vicisitudes las hemos de tener en cuenta a la hora de recoger estas atribuciones dudosas, pues fiarse únicamente del

¹¹ Las Dolorosas son imágenes marianas que representan a la Virgen en su aflicción por la Pasión y Muerte de su Hijo. Las Dolorosas de la escuela sevillana suelen tener las manos separadas y no entrelazadas, de tal forma que, siendo tallas articuladas, pueden disponerse con las palmas hacia arriba, con una postura oferente y de entrega. Esta característica permite una mayor facilidad para ataviar estas tallas, así como la colocación, generalmente, de un pañuelo en la mano derecha y un rosario en la izquierda.

estilo y las formas de las obras es siempre arriesgado, y más cuando éstas han sufrido retoques y remodelaciones.

Luisa Roldán es uno de los nombres que suenan cuando se habla de la autoría de una de las imágenes marianas que cuentan con más devoción en toda la cristiandad: la Esperanza Macarena de Sevilla [fig. 53, 54 y 55]. Prácticamente nada se sabe acerca de su fecha de ejecución y del autor que la realizó, por lo que, sumado a su popularidad, se ha discutido numerosas veces su autoría. El historiador del arte Manuel Jesús Roldán Salgueiro recoge en una publicación dedicada a la Hermandad de la Macarena las atribuciones que se han lanzado hasta ahora respecto a la Dolorosa de la corporación: Juan de Mesa (1583 - 1627) ha sido considerado el autor de la imagen por el profesor Juan Manuel Miñarro, quien también lanza la hipótesis de que originalmente se tratase de una Virgen Gloriosa y se remodelase después para ser una Dolorosa, lo que explicaría que tenga una expresión de llanto a la vez que parece esbozársele una leve sonrisa; Benito Hita del Castillo (1714 - 1784) ha sido también nombrado como posible autor de la talla por José Gestoso; mientras que la opinión más generalizada se mueve entre el círculo de Pedro Roldán, no siendo descartada la posibilidad de que sea obra de la Roldana (Roldán, 2014: 79-80). Sin embargo, Roldán Salgueiro, al comparar la Macarena con la Dolorosa de Puerto Real, documentada de la Roldana (1688), cuestiona con firmeza la atribución a Luisa Roldán. Ahora bien, sí repara en el parecido en la expresión entre la Esperanza Macarena y el rostro de la Virgen de la Piedad del retablo de los Vizcaínos [fig. 15] (Roldán, 2014: 81). Roda Peña, respecto a la Virgen de dicho retablo [fig. 15], propone la posibilidad de que colaborase Luisa, como hemos visto previamente. Por su parte, García Olloqui, en un primer estudio de 1977, tachaba de insostenible la atribución de la Macarena a la Roldana (García, 1977: 57); por el contrario, años después, en su publicación monográfica de la Roldana del año 2000, incluye dentro del catálogo de posibles obras hispalenses de Luisa Roldán a la Virgen de la Esperanza Macarena, de la cual destaca la suavidad de sus formas, que juzga propias de alguien que sabe dominar la técnica del modelado a la perfección. Además, al contrario que Roldán Salgueiro, Olloqui la vincula formalmente con la gaditana Virgen de la Soledad de Puerto Real. Además, lanza un comentario sobre la delicadeza de su rostro, que adelanta el concepto de belleza del siglo XVIII y que Luisa Roldán acostumbra a plasmar en sus obras donde la figura femenina de la Virgen y de santas muestra una “belleza femenina humanizada” (García, 2000: 42). Al igual que con

la Virgen de Regla, se ha de tener cuidado al atribuir y datar la Macarena, puesto que ha sido retocada en distintas ocasiones (Roldán, 2014: 81-82).

Otras Dolorosas que son atribuidas a Luisa Roldán en su periodo hispalense son la de la Soledad de Benacazón [fig. 56] y la de la advocación homónima de Olivares [fig. 57], ambos municipios de la provincia de Sevilla. De la Dolorosa de Benacazón no se tiene documentación suficiente, ni siquiera se conoce con precisión su antigüedad. Olloqui ve en ella rasgos que intuye también en otras obras de la Roldana, como la sensación de blandura que tiene la talla, la nariz algo respingona y el labio inferior más carnoso (García, 2010: 150). En cuanto a la Virgen de la Soledad de Olivares, los rasgos faciales los vincula al estilo de José Montes de Oca (1668-1754), especialmente en lo que respecta a la mirada y el dibujo de las cejas, que dotan a la efigie de un dolor mucho más dramático, propio de las imágenes de Montes de Oca. La propuesta de la atribución de esta Dolorosa viene motivada por el hallazgo de un fragmento de tela adherido al candelero en el que figura una inscripción que reza “Original de la Roldana. Restaurada en junio de 1913 por D. Antonio Roldán de Sevilla” (García, 2010: 154). El caso de la Soledad de Olivares rompe la práctica habitual de las atribuciones a la Roldana en base a formalismos, pues morfológicamente se ha vinculado más a Montes de Oca; y la atribución a Luisa Roldán es planteada a partir de este hallazgo documental. No obstante, al ser el único documento que relaciona esta imagen con la Roldana y al tratarse de un fragmento de tela añadido en el siglo XX, no cuenta con suficiente fiabilidad como para hablar con seguridad de la gubia de la escultora en esta obra.

La atribución de alta consideración más reciente con la que cuenta la Roldana es otra Dolorosa sevillana: la Virgen de la Estrella¹² [figs. 58, 59 y 60]. Aunque ya sonaba como posible trabajo de Luisa Roldán, en 2011, el IAPH, tras una necesaria restauración de la Dolorosa y un gran trabajo de investigación, concluyó que pudo ser realizada por tal imaginera. Ciertamente, si comparamos los rasgos de la Estrella con las características de la obra de la Roldana, vemos coincidencias en la nariz algo respingona de la Virgen, a la vez que una sutil pronunciación del tabique si la contemplamos de perfil, así como los párpados ligeramente hinchados, la hendidura nasolabial y la boca entreabierta con el

¹² Como curiosidad, la Dolorosa de la Estrella, de la hermandad trianera homónima, procesiona cada Domingo de Ramos bajo palio tras el paso de misterio que incluye la ya comentada imagen del Cristo de las Penas, obra de José de Arce de 1655 (Roda, 2013: 176).

labio inferior carnosos; elementos que Hall-Van den Elsen reconoce como muy comunes en imágenes de Luisa Roldán (Van den Elsen, 2018: 88). Últimamente circulan fotografías detalladas del recién restaurado *San Miguel* de la Roldana [fig. 5], y si comparamos ciertos planos de la Virgen de la Estrella con algunas imágenes de *San Miguel*, hay bastantes similitudes formales entre ambas obras en sus rasgos y en la morfología de las facciones de ambos rostros [figs. 7 y 59]. Las manos de la Virgen de la Estrella [fig. 60] son muy características en comparación con las manos de la mayoría de Dolorosas sevillanas: aunque mantenga la postura habitual de los brazos de las Vírgenes hispalenses, estando extendidos y con las palmas de las manos hacia arriba en gesto de súplica y dolor -o también acercándose hacia el rostro el tradicional pañuelo en la mano derecha-; las manos de la Estrella reflejan por sí mismas una expresividad que acentúa la aflicción de María, pues, además de mostrarse extendidas, están crispadas y revelan el desgarramiento emocional de una madre que está viendo sufrir a su hijo.

5. Conclusiones

Tras haber realizado un estudio bibliográfico de la vida y trayectoria profesional de Luisa Roldán y, especialmente, del periodo desde sus primeros años de formación hasta su traslado a Cádiz; podemos dar por cumplido el objetivo principal que nos proponíamos al comenzar este proyecto: aproximarnos a la etapa sevillana de la Roldana. Ahora bien, al hacer este estudio del periodo hispalense de la protagonista de este trabajo, hemos podido comprobar a lo largo de estas páginas que hay varias cuestiones que conviene comentar y analizar.

El estudio realizado ha permitido constatar, confirmando nuestra hipótesis inicial, que, efectivamente, la etapa sevillana de Luisa Roldán es la menos conocida, lo cual contrasta con su paso por la Corte, que representa la cumbre de su trayectoria como escultora y la que la ensalza como una de las grandes exponentes del barroco español. Este desconocimiento de los años en su ciudad natal se debe, principalmente, a la falta de documentación. En efecto, resulta imposible hablar de obras documentadas de Luisa Roldán en Sevilla al no contar con fuentes textuales primarias que nos puedan confirmar su autoría en algún trabajo de este periodo de su carrera profesional. Por ello, se presenta de manera continua la problemática de las atribuciones, pues los estudiosos sólo se han podido mover entre suposiciones e hipótesis de posibles obras salidas de la gubia de nuestra protagonista.

En relación a estas atribuciones de obras sevillanas, debemos realizar también varias reflexiones y tener en cuenta algunos puntos. Uno de ellos es en qué se fundamentan estas hipótesis, y es que, al no tener documentación suficiente, muchas de ellas se han basado en comparaciones formales con obras documentadas de su producción madura. Estas atribuciones fundamentadas en formalismos son siempre arriesgadas, ya que, aunque la huella de un artista se manifieste en su estilo, sus formas y sus estilemas pueden modificarse con el paso de sus años de actividad.

Además, se ha de señalar que la imaginería procesional es una tipología escultórica especialmente difícil de tratar en términos de autoría cuando hay escasez documental. Esto se debe, principalmente, a tres motivos: en primer lugar, muchas tallas procesionales son de candelero, por lo que, para hacer un análisis formal, únicamente podemos estudiar la cabeza -y, en el caso de imágenes marianas, solamente el rostro, debido a que suelen ser ataviadas con toca y manto- y las manos; y reducir el estudio únicamente a estas partes

limita el análisis de gestos, posturas y, sobre todo, del tratamiento anatómico del cuerpo. En segundo lugar, estamos hablando de producciones artísticas que, aún en nuestros días, siguen manteniendo su función devocional, lo cual supone un impedimento para hacer un estudio en profundidad, ya que las imágenes religiosas están continuamente sujetas a su finalidad de servir al culto constante. Por último, otra dificultad que se añade a la práctica de atribuir en base a morfologías es que algunas imágenes procesionales, a lo largo de su historia, han sufrido remodelaciones e intervenciones que han podido variar su aspecto original -circunstancia que sucede con la Virgen de Regla o la Macarena-, además del añadido de postizos posteriores como pestañas, pelucas o lágrimas de cristal.

Estas atribuciones realizadas desde teorías formalistas se han ido lanzando tanto en aquellos trabajos en los que consta la autoría de Pedro Roldán -las piezas retabísticas que hemos visto- como en los que han sido fruto de encargos a De los Arcos -los pasos de misterio de la Carretería y la Exaltación-, a base de comparar y buscar paralelismos entre tales ejecuciones y producciones documentadas de la Roldana, partiendo, primeramente, de la posibilidad -y no certeza absoluta- de que Luisa Roldán colaborase en ambos casos. Sin embargo, si proponer posibles obras de la Roldana vinculadas a su colaboración en el obrador paterno y a los encargos sevillanos de Luis Antonio de los Arcos es algo arriesgado, es aún más precipitado cuando se lanzan atribuciones de obras de las que no se ha conservado ningún tipo de documentación, como sucede con tallas de Dolorosas que hemos ido mencionando, por ejemplo.

Otra reflexión que extraemos respecto a la problemática de las atribuciones es la autoría de las mismas. Para este trabajo hemos tenido en cuenta, sobre todo, la opinión de aquellos historiadores del arte especialistas en la imaginería sevillana y, concretamente, en la obra de Luisa Roldán. Por otro lado, debemos tener especial cuidado al considerar aquellas atribuciones que se han transmitido oralmente. Ejemplo de ello podrían ser las adjudicaciones de obras a la Roldana que establece Ceán Bermúdez, que quizás recogiese a partir de fuentes orales. Este tipo de atribuciones que se han ido difundiendo de manera tradicional muchas veces son recogidas por la prensa cofrade sevillana, la cual no hemos tenido en cuenta, ya que la difusión de tales asignaciones no cuenta con el rigor que sí poseen los estudios de especialistas, ya que estas publicaciones periodísticas cumplen más bien una función divulgativa dirigida a un público general, y no especializado. Del mismo modo, muchas hermandades y cofradías, aunque a menudo cuenten con el

asesoramiento de historiadores, historiadores del arte y archiveros, lanzan propuestas de autoría de sus imágenes titulares sin tener una base sólida.

El otro ámbito de la vida de la escultora en el que influye la escasez documental es en su información biográfica, aunque quizás sean los datos biográficos los que tenemos más claros de su etapa sevillana, justamente gracias a los pocos documentos conservados que hemos podido mencionar en el apartado correspondiente. No obstante, estos datos seguros no son suficientes como para hacer una investigación de aquello que nos genera mayor curiosidad, que es su producción artística en Sevilla.

En esta cuestión de los datos biográficos de Luisa Roldán, conviene hacer un paréntesis reflexivo en torno a la figura de Luis Antonio de los Arcos, su cónyuge. En la documentación referente a la hipotética producción artística de su esposa en Sevilla, el nombre que consta es el suyo. Esto ha despertado el interés en algunos estudiosos de la escultora, llegando a la conclusión de que Luisa, al ser mujer, no tendría la oportunidad de escribir su firma en los contratos, por lo que sólo aparece la del marido. El hecho de que en los contratos de obras sevillanas figure sólo el nombre de De los Arcos ha llevado a pensar incluso en la posibilidad de que Luis Antonio únicamente se encargase de la parte burocrática y Luisa se dedicase a la ejecución. No obstante, en el mismo año de llegada a Cádiz, ya consta la firma de Luisa Roldán en diversas obras. Encontrándonos en un entorno tan próximo a Sevilla, se desconoce por qué en su ciudad natal no firmó ningún contrato ni figura su nombre en ninguna talla y en Cádiz sí, circunstancia que podría abrir una nueva línea de investigación e indagación documental y archivística.

Si existe un notable vacío en el estudio de la etapa sevillana de la Roldana, las lagunas se incrementan en torno a la figura de Luis Antonio de los Arcos, de tal forma que, desconociéndose el grado de implicación de Luisa en los encargos firmados por el marido, tampoco se conoce el de De los Arcos. De hecho, no cuenta con ninguna publicación monográfica ni ha sido una personalidad estudiada en profundidad. Ciertamente, el elevado reconocimiento del que goza la Roldana ha podido eclipsar la actividad artística de su esposo. Sin embargo, tras haber realizado esta aproximación a la información biográfica de ambos, notamos determinadas cuestiones problemáticas del marido de nuestra protagonista que van más allá de la falta de información que hemos explicado líneas atrás. Estas cuestiones controvertidas tienen que ver con la aproximación que se ha hecho a Luisa Roldán desde una perspectiva de género. A lo largo de este trabajo, hemos reparado en que la figura de Luis Antonio de los Arcos ha sido calificada, quizás

injustamente, como la de un imaginero mediocre y falto en calidad artística, aun sin tener constancia documental de ninguna obra suya que nos permita juzgar su habilidad técnica. Estos prejuicios en detrimento de Luis Antonio de los Arcos se han podido ver impulsados por el hecho más que documentado de que Pedro Roldán no lo aceptó como esposo de su hija. No obstante, esta desaprobación de la figura paterna quizás no tuvo vinculación alguna con la persona de Luis Antonio, sino que, al parecer, otros hermanos de Luisa Roldán pasaron por esta misma tensión familiar.

La escasez documental relativa a los datos biográficos de los años de Luisa Roldán en Sevilla provoca otro vacío en lo que respecta a la formación y las influencias que se harían presentes en la obra madura de la escultora. Esta línea de investigación se halla abierta y ha sido tímidamente estudiada, como hemos visto, en relación a la influencia de José de Arce y de Murillo en la obra madura de la Roldana. A pesar de la dificultad de establecer lazos entre la Roldana y otros artistas sevillanos de su época, se debería recalcar la importancia de su formación en su ciudad natal, algo que apenas se ha estudiado y, sin embargo, repercute en sus futuras obras de Cádiz y de Madrid que protagonizan más estudios y que muestran un estilo, unas morfologías, unos temas y una sensibilidad que se forjaría en la ciudad que vio nacer y crecer a Luisa Roldán “la Roldana”: Sevilla.

6. Bibliografía.

Las siguientes referencias bibliográficas se han elaborado siguiendo las normas ISO 690 e ISO 690-2:

BERNALES, Jorge, 1973. *Pedro Roldán, maestro de escultura (1624-1699)*, Sevilla, Diputación Provincial de Sevilla.

CEÁN, Juan Agustín, 1800. *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*, IV, Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando [1ª ed. 1800, Madrid, Viuda de Ibarra]: 235-239. Disponible en: https://ceanbermudez.es/wiki/Rold%C3%A1n_de_Mena_y_Ortega,_Luisa_Ignacia_%22La_Roldana%22

FERRERAS, Gabriel; GUTIÉRREZ, Enrique; SANTOS, José Manuel, 2001. *Informe preliminar sobre el estado de conservación y propuesta de tratamiento de la imagen de la Virgen de Regla. Capilla de San Andrés, Sevilla*. Sevilla, Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico.

GARCÍA, Manuel, 2012. “Pedro Roldán y la escultura sevillana del último Seiscientos: reflexiones en torno a un Calvario disperso”, *Cuadernos de Arte*, 43, Granada, Universidad de Granada: 75-94.

GARCÍA, María Victoria, 1977. “*La Roldana*”: *escultora de cámara*, Sevilla, Diputación Provincial de Sevilla.

GARCÍA, María Victoria, 2000. *Luisa Roldán, la Roldana: nueva biografía*, Sevilla, Guadalquivir Ediciones.

GARCÍA, María Victoria, 2010. “Estudio sobre la autoría de tres dolorosas andaluzas vinculadas a La Roldana, de discutida atribución”, *Espacio y Tiempo, Revista de Ciencias Humanas*, 24, Sevilla, Universidad de Sevilla: 147- 162.

GARCÍA, María Victoria, 2013. “Reflexiones y opiniones acerca de cinco obras atribuidas a Luisa Roldán”, *Espacio y Tiempo, Revista de Ciencias Humanas*, 27, Sevilla, Universidad de Sevilla: 11-17.

GARCÍA, María Victoria, 2015. “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, Sevilla, Universidad de Sevilla: 35-47.

- GONZÁLEZ, Juan Miguel, 1994. *De reo a Rey*, Sevilla, Caja San Fernando.
- GUIJO, Salvador, 2021. “Un San Juan Evangelista del monasterio de San Leandro: una nueva atribución para el catálogo de la Roldana”, *Laboratorio de Arte*, 33, Sevilla, Universidad de Sevilla: 145-160.
- HALL-VAN DEN ELSEN, Catherine, 2018. *Fuerza e intimismo: Luisa Roldán, escultora (1652-1706)*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- HERNÁNDEZ, José, 1987. *Juan Martínez Montañés (1568-1649)*, Sevilla, Guadalquivir Ediciones.
- HERRERA, Francisco Javier, 2003. “El arquitecto de retablos Cristóbal de Guadix: adiciones y comentarios a su producción”, *Laboratorio de Arte*, Sevilla, Universidad de Sevilla: 171-196.
- HERRERA, Francisco Javier; PÉREZ, Ana, 2011. “Un San José atribuido a La Roldana en el Convento de Santa María la Real de Bormujos, Sevilla”, *Atrio*, 17, Sevilla, Universidad Pablo de Olavide: 59-68.
- LENAGHAN, Patrick, 2019. “De "dorados de pacotilla" a piezas de museo. Una historia de la escultura española en Norteamérica”, *Pedro de Mena. Granatensis Malacae*, Málaga, Palacio Episcopal de Málaga: 115-135.
- MONTOTO, Santiago, 1920. “El casamiento de la Roldana”, *Boletín de la Academia Sevillana de Buenas Letras*, IV, Sevilla, Real Academia Sevillana de las Buenas Letras: 113-120.
- PACHECO, Francisco y SÁNCHEZ, Francisco Javier, 1956. *El arte de la pintura*, Madrid, Instituto de Valencia de Don Juan: 281-290.
- PALOMINO, Acisclo Antonio, 1796. *El museo pictórico y escala óptica*, III, Madrid, Sancha [1ª ed. 1715 - 1724]: 684-686. Disponible en:
https://www.bibliotecavirtualdeandalucia.es/catalogo/es/catalogo_imagenes/grupo.do?path=86184
- PÉREZ, Alfonso, 1992. *Pintura barroca en España, 1600-1750*, Madrid, Cátedra.

- PÉREZ, José Carlos, 2009. “Aires flamencos en la plástica sevillana del seiscientos: la impronta de Arce en la obra temprana de Pedro Roldán”, *Boletín de la Hermandad de la Quinta Angustia*, 104, Sevilla, Hermandad de la Quinta Angustia: 10-14.
- PLEGUEZUELO, Alfonso, 2012. “Luisa Roldán y el retablo sevillano”, *Laboratorio de Arte*, 24, Sevilla, Universidad de Sevilla, 275-300.
- PLEGUEZUELO, Alfonso, 2016. “Entre el decoro y la licencia. Nuevas obras atribuibles a Luisa Roldán en Zafra (Badajoz)”, *Laboratorio de Arte*, 28, Sevilla, Universidad de Sevilla: 171-177.
- PLEGUEZUELO, Alfonso, 2017. “Luisa Roldán en Sevilla y San José con el Niño Jesús: atribuciones e iconografía”, *Laboratorio de Arte*, 29, Sevilla, Universidad de Sevilla: 377-396.
- PLEGUEZUELO, Alfonso, 2017. “Ut pictura sculptura. Murillo y la Roldana”, *Murillo y su estela en Sevilla*, Sevilla, ICAS - Ayuntamiento de Sevilla: 27-42.
- RODA, José, 1999. “Hermandad del Prendimiento”, *Misterios de Sevilla*, 2, Sevilla, Editorial Tartessos: 42.
- RODA, José, 2001. “Análisis artístico de la Imagen de María Santísima de Regla”, *Boletín de las Cofradías de Sevilla*, 511, Sevilla, Consejo General de Hermandades y Cofradías de Sevilla.
- RODA, José, 2013. “El triunfo del naturalismo en la escultura sevillana y su introducción al pleno Barroco”, *La consolidación del Barroco en la escultura andaluza e hispanoamericana*, Granada, Universidad de Granada: 143-178.
- RODA, José, 2018. “La escultura sevillana del pleno barroco y sus protagonistas durante la segunda mitad del siglo XVII”, *El triunfo del barroco en la escultura andaluza e hispanoamericana*, Granada, Universidad de Granada: 229-266.
- ROLDÁN, Manuel Jesús, 2014. *Esperanza Macarena: historia, arte y devoción*, Sevilla, Almuzara.
- ROMERO, José Luis, 2021. “Aportaciones documentales sobre el escultor Pedro Roldán”, *Laboratorio de Arte*, 33, Sevilla, Universidad de Sevilla: 61-76.

SÁNCHEZ, José Miguel, 2023. “Una nueva imagen de San Francisco atribuida a Luisa Roldán”, *Cartare*, 13, Cádiz, Centro de Estudios de la Costa Noroeste de Cádiz: 214-218.

7. Anexo de imágenes.



Fig. 1: Ecce Homo, Luisa Roldán, 1684. Catedral de Cádiz. Fuente: La Cámara del Arte.



Fig. 2: Dibujos hallados en el interior del Ecce Homo de la Catedral de Cádiz, 1684. Fuente: Rafael García Ramírez.



Fig. 3: Virgen de la Soledad de Puerto Real (Cádiz), 1688. Fuente: Hermandad de la Soledad de Puerto Real.



Fig. 4: Los primeros pasos del Niño Jesús, obra en terracota de Luisa Roldán en su periodo en la Corte. Fuente: Ramón Muñoz.



Fig. 5: San Miguel, Luisa Roldán, 1692. Fuente: Patrimonio Nacional.



Fig. 6: Rostro del arcángel San Miguel, 1692. Fuente: Patrimonio Nacional.



Fig. 7: Perfil del arcángel San Miguel. Fuente: Cristina Torreblanca.



Fig. 8: Firma de Tomás de los Arcos en la suela de San Miguel. Fuente: Patrimonio Nacional.



Fig. 9: Cristo de la Clemencia, c. 1603, de Juan Martínez Montañés, introduccion del naturalismo en la imagineria sevillana. Fuente: Archivo Histórico Provincial de Sevilla.

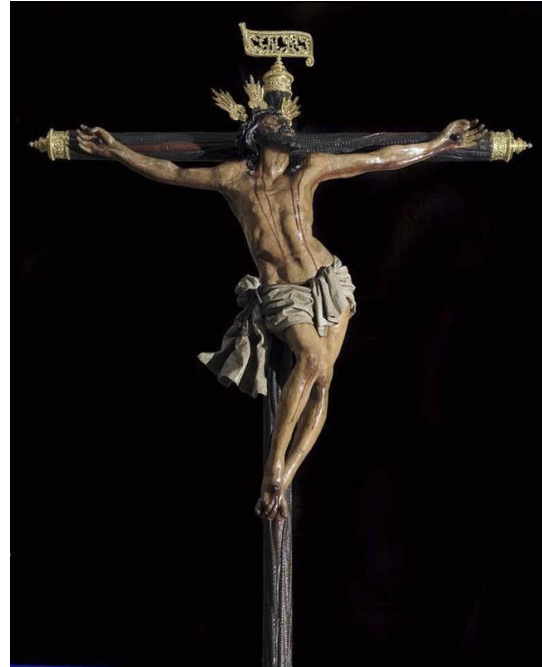


Fig. 10: Cristo de la Expiracion, de la Hermandad del Museo de Sevilla, obra de Marcos Cabrera de 1575. Constituye todo un ejemplo de la imagineria manierista sevillana de la segunda mitad del XVI. Fuente: Blog El Gólgota.



Fig. 11: Rostro del Cristo de las Penas de la Hermandad de la Estrella, obra de José de Arce de 1655. Fuente: El Foro Cofrade.



Fig. 12: Perfil derecho del Cristo de las Penas, de José de Arce. Fuente: Manuel Jesús Pérez.



Fig. 13: Cristo de las Penas, José de Arce. Fuente: Rafa Peña.



Fig. 14: Fotografía tomada durante la exposición "Murillo y su estela en Sevilla". En la imagen, se pone en diálogo una Virgen con el Niño de Murillo con una terracota de pequeño formato de la Roldana del mismo tema. Fuente: Benito Navarrete.



Fig. 15: Detalle de la Virgen del retablo de los Vizcaínos. Fuente: Diario de Sevilla.



Fig. 16: Retablo de los Vizcaínos, Pedro Roldán (1666 - 1668). Fuente: Javier Baladrón.



Fig. 17: Entierro de Cristo, Pedro Roldán (1670 - 1673), en el retablo del Hospital de la Caridad. Fuente: Hermandad de la Santa Caridad.



Fig. 18: San Fernando, c. 1671.

Fuente: Javier Baladrón.



Fig. 19: Paso de la Oración en el Huerto, Hermandad de Montesión. Fuente: David Jiménez.



Fig. 20: Ángel confortador del paso de la Oración en el Huerto de Montesión. Fuente: Info Cofrade.



Fig. 21: Nuestra Señora del Mayor Dolor en su Soledad, que procesionaba originalmente bajo la advocación de las Tres Necesidades a los pies del crucificado de la Salud. Ahora lo hace bajo palio Fuente: Mario Rosales.



Fig. 22: María Santísima de la Luz en sus Tres Necesidades, antiguamente una de las Marías. Fuente: Hermandad de la Carretería.



Fig. 23: San Juan Evangelista. Fuente: Hermandad de la Carretería.



Fig. 24: Paso de misterio de la Hermandad de la Carretería. Fuente: Tomás Quifes.



Fig. 25: Paso de misterio de la Exaltación. Fuente: Blog Jesusario.



Fig. 26: Paso de misterio de la Exaltación. Fuente: Ángel Martín.



Fig. 27: Dimas y Gestas, los dos ladrones del paso de la Exaltación. Fuente: Víctor Manuel Cascales.



Figs. 28, 29, 30 y 31: sayones del paso de la Exaltación. Fuente: Pedro Manzano.



Fig. 32: Ángeles mancebos de las esquinas del paso de la Exaltación. Fuente: Hermandad de la Exaltación.



Figs. 33, 34, 35, 36, 37 y 38: Cartelas del paso de la Exaltación. En orden: la flagelación, la caída, Jesús despojado de sus vestiduras, la crucifixión, la Exaltación de la Cruz y los soldados echándose a suerte la túnica de Cristo. Fuente: Pedro Manzano.



Figs. 39 y 40: Cartelas del paso de la Exaltación: el descendimiento y el entierro de Cristo. Fuente: Pedro Manzano.



Fig. 41: *El entierro de Cristo*, Luisa Roldán, c. 1700. Fuente: Metropolitan Museum de Nueva York.



Fig. 42: San Elías. Fuente: Pedro Feria.



Figs. 43 y 44: San Eliseo y San José con el Niño Jesús. Fuente: Pedro Feria.



Fig. 45: San Joaquín. Fuente: Pedro Feria.



Fig. 46: San José con el Niño, Convento de Santa María la Real de Bormujos (Sevilla). Fuente: Francisco Herrera y Ana Pérez.



Fig. 47: San José con el Niño en la iglesia de San Antonio de Cádiz, documentado de Luisa Roldán. Fuente: Blog Maravillas ocultas de España.



Fig. 48: San José con el Niño, atribuido a Pedro Roldán. Fuente: Francisco Herrera y Ana Pérez.



Fig. 49: San Juan Evangelista del convento de San Leandro de Sevilla. Fuente: Salvador Guijo.



Fig. 50: San Germán, Luisa Roldán, 1684, Catedral de Cádiz. Fuente: Andalucía Información.



Fig. 51: San Francisco de Asís, Huévar del Aljarafe. Fuente: José Miguel Sánchez.



Fig. 52: María Santísima de Regla, Hermandad de los Panaderos, Sevilla. Fuente: Daniel Valencia.



Fig. 53: María Santísima de la Esperanza Macarena, Sevilla. Fuente: Emilio Sáenz.

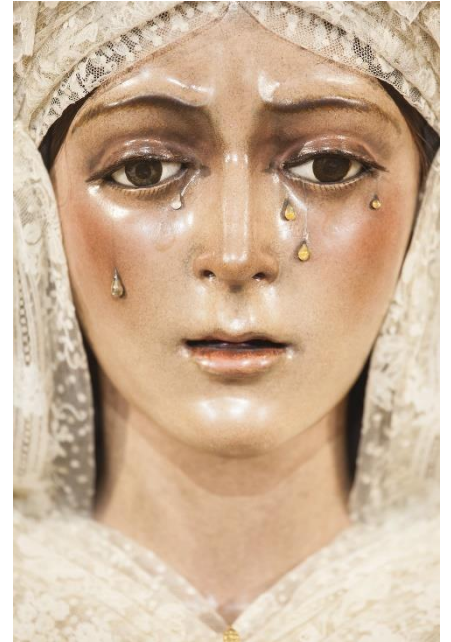


Fig. 54: Rostro de la Esperanza Macarena. Fuente: Alejandro Ochoa.



Fig. 55: María Santísima de la Esperanza Macarena. Fuente: Emilio Sáenz.



Fig. 56: Virgen de la Soledad de Benacazón, Sevilla. Fuente: Hermandad de la Soledad de Benacazón.



Fig. 57: Virgen de la Soledad de Olivares, Sevilla. Fuente: La Hornacina.



Fig. 58: María Santísima de la Estrella, Sevilla.
Fuente: Daniel Valencia.



Fig. 59: Perfil derecho de la Virgen de la Estrella.
Fuente: Fran Santiago.



Fig. 60: Manos de la Virgen de la Estrella. Fuente: Hermandad de la Estrella.