

LUISA ROLDÁN Y EL RETABLO SEVILLANO

LUISA ROLDÁN AND THE SEVILLIAN ALTARPIECES

POR ALFONSO PLEGUEZUELO HERNÁNDEZ
Universidad de Sevilla, España

El objetivo de este artículo es dar a conocer una faceta poco conocida de la obra de la escultora Luisa Roldán (1654-1706) durante el tiempo en que trabaja en Sevilla (1671-1687): sus esculturas hechas para formar parte de retablos. La escasa información documental sobre esta actividad fuerza a adoptar el método comparativo como procedimiento de atribución basado, obviamente en un previo conocimiento extenso de la obra de esta escultora. Un total de diez nuevas esculturas de diferentes calidades son ofrecidas en este artículo y, con ellas, una nueva línea de investigación se propone para el futuro esperando que pueda ofrecer más información en este campo.

Palabras claves: Roldana, Arcos, escultura, barroco, retablo.

The aim of this paper is to present a little-known facet of the work of the sculptress Luisa Roldán (1654-1706) during the time spent in Seville (1671-1687): his sculptures made to be part of altarpieces. The limited documentary information on this activity force to adopt the comparative method as the only procedure for attribution based, obviously on a previous extensive knowledge of the work of this artist. A total of ten new sculptures of different levels of quality are offered in this article and, with them, a new line of research is propose for the future hoping that it will provide more information in this field.

Keywords: Roldana, Arcos, sculpture, barroc, altarpiece.

Hace pocos años fue publicado un excelente libro sobre la historia del retablo barroco sevillano¹. En esa obra, focalizada fundamentalmente en el estudio de los retablos como estructuras arquitectónicas, también se citaban con frecuencia las esculturas y relieves que en ellos desarrollaban el papel doctrinal asignado a estos muebles litúrgicos. Pero, a pesar de su rigor, por una ineludible ausencia de información, no se pudo dedicar en él una sola línea a la posible intervención de Luisa Roldán en dichos retablos aunque sí eran citados, obviamente, su padre y algunos de sus hermanos y hermanas de cuyo trabajo había quedado rastro documental. Lo que con este artículo pretendo es advertir al lector de que tal vez no deberíamos descartar esta posible vertiente de la obra de la Roldana –artista más conocida por sus esculturas exentas– ya que pudieron ser ella y su marido Luis Antonio de los Arcos quienes protagonizaran algunas de las

1 HALCÓN, Fátima, HERRERA, Francisco y RECIO, Álvaro: *El retablo barroco sevillano*. Universidad de Sevilla-Fundación el Monte, Sevilla, 2000.

frecuentes colaboraciones que hubo entre escultores y ensambladores sevillanos en la segunda mitad del siglo XVII. Estoy persuadido de que la dimensión real de este fenómeno asociativo fue mayor de lo que ahora imaginamos aunque el esfuerzo necesario para desentrañar esas relaciones se presente arduo por cuanto, al dejar apenas rastro documental, nos obliga ahora a movernos en el arriesgado terreno de las atribuciones.

Luisa Roldán debió comenzar su ejercicio profesional independiente a partir de 1671 cuando se casa con Luis Antonio y, presumiblemente, abandona el obrador paterno². Dado que permanece en Sevilla hasta 1687, año en que se marcha a Cádiz, nos podríamos preguntar qué conocemos con seguridad de su producción durante toda esta primera etapa vital que dura 16 años. La respuesta global es que sabemos muy poco de esta oscura fase de su obra aunque algo vamos avanzando con esfuerzo últimamente. Este artículo se inserta en ese propósito y para ello nos centraremos en algunas de sus posibles esculturas destinadas a retablos.

Pese a que la crítica poco rigurosa ha querido convertir frecuentemente a Luis Antonio en el policromador de las obras de su mujer, confundiéndolo con su hermano Tomás, su perfil profesional era de escultor como indican su contrato de aprendizaje con Andrés Casino, el paso por el obrador de su futuro suegro, Pedro Roldán, y la forma en que se le nombra siempre en los documentos aunque ocasionalmente también parece haber actuado como tallista como, por ejemplo, al contratar la peana para el paso de la imagen de Nuestra Señora de las Lágrimas³. Con independencia de esta última obra, son cuatro intervenciones las documentadas que conocemos de Luis Antonio: las imágenes para dos pasos procesionales, la cabeza de un santo y cuatro esculturas más para un retablo. Las procesionales serían respectivamente para el paso de la Hermandad de la Carretería, contratadas en 1677, y para el de la Hermandad de la Exaltación de la Cruz, en 1678⁴. La cabeza del santo, hoy no localizada, es una de San Juan de Dios, contratada en 1680 para el convento de dicha orden en Sanlúcar de Barrameda (Cádiz)⁵. Finalmente, las esculturas para retablo fueron las del mayor de la

2 Esta es la idea que debe mantenerse hasta que aparezca algún dato que haga pensar en otra posibilidad puesto que los hechos documentales indican que a partir de 1671 trabaja en obras contratadas por su marido, vive con la familia de éste y no hay noticias de colaboraciones con el taller de Pedro Roldán.

3 GARCÍA ROSELL, Carmen y TORREJÓN DÍAZ, Antonio: “El aprendizaje de Luis Antonio de los Arcos con el escultor Andrés Cansino”. *Boletín de las Cofradías de Sevilla*, Año XLVIII, nº 574, diciembre 2006, pp. 816-817. Véase también de HALL VAN DEN ELSEN, Catherine: “Luis Antonio de los Arcos y la Cofradía de la Exaltación”. *Boletín de las cofradías de Sevilla*, nº 351, (diciembre, 1988), p. 32.

4 CUELLAR CONTRERAS, Francisco: “Las imágenes de la Hermandad de la Carretería”. *Boletín de las Cofradías de Sevilla*, nº 179 (agosto, 1974), pp. 18-19 y nº 180 (diciembre, 1974), pp. 15-18 y del mismo autor “Las imágenes y el paso de la Exaltación de Cristo”, *Boletín de las Cofradías*, nº 187, (abril 1975), pp. 12-14.

5 TORREJÓN DÍAZ, Antonio: “El entorno familiar y artístico de La Roldana. El taller de Pedro Roldán” en *Roldana*. Cat. exp. Consejería de Cultura, Junta de Andalucía, Sevilla, 2007, p.66.

desaparecida parroquia sevillana de San Miguel, concertadas en 1683⁶. En suma, muy poca producción para tantos años de trabajo. Algo más, sin duda, debieron producir durante esa larga etapa y al intento de completar esa laguna dedicamos este trabajo.

Como premisa inicial, no deberíamos disociar totalmente la obra de Luisa Roldán de la de su marido. Por los pocos datos de que disponemos hasta ahora, todo parece indicar que su obrador familiar estaba formado por ella misma y su marido como componentes principales y por algunos oficiales y aprendices que les ayudaban. También parece que era Luis Antonio quien firmaba los contratos aunque ambos colaborasen en la ejecución de las obras⁷. En muchas de ellas trabajaron juntos y ello ocurrió tanto en Sevilla como en Cádiz y en la Corte, como se sabe por dos noticias incontestables: una de ella, la declaración de la propia Luisa en el documento escrito en Sevilla en 1684 que dejó en el interior del *Ecce Homo* que hoy se conserva en la catedral gaditana y en el que escribió: “iso esta echura con sus manos la insine artífice Doña Luisa Roldán en compañía de sus esposo Luis Antonio de los Arcos”⁸. La otra afirmación está inserta en un escrito dirigido por Luisa al rey Felipe V en 1701, en el que tras solicitar algún dinero y casa donde vivir, afirma que “han hecho” ella y su marido todas las esculturas que Carlos II les había encargado⁹.

En algunos conjuntos sevillanos, Luis Antonio haría esculturas completas como sospechamos ocurrió en los dos pasos procesionales documentados, pero en otras obras que muestran el estilo más evidente de Luisa, es muy posible que el trabajo fuese compartido como en el caso del citado *Ecce Homo* o de las esculturas hechas más tarde para los reyes. En estas obras especiales, imagino que Luisa haría los bocetos, su marido el desbastado inicial y ella, la talla fina de la fase de acabado. Afectan, por tanto, a ésta y a las demás etapas de su vida, las posibles aportaciones que a su obra pudiera haber hecho Luis Antonio de los Arcos, discriminación ineludible aunque complicada de llevar a cabo ya que creemos conocer relativamente bien las formas de hacer de Luisa pero tan sólo ahora comenzamos a conocer el estilo de su marido, un personaje pendiente aún de ser estudiado con mayor detenimiento.

Algunas de las obras sevillanas que pueden hoy atribuirse a la Roldana estaban, como se ha leído, destinadas a procesionar, otras se exhibirían temporalmente, como las de los belenes, y otras, probablemente la mayoría de ellas, estarían situadas cotidianamente en retablos. Algunas de estas últimas, especialmente las imágenes titulares de parroquias, conventos u hospitales, serían objeto concreto de culto en tanto que otras

6 HALL VAN DEN ELSEN, Catherine: “Luisa Roldán, La Roldana. Aportaciones documentales y artísticas” en *Roldana*, Cat. Exp. Consejería de Cultura. Junta de Andalucía, Sevilla, 2007, p. 21.

7 Hubo en aquella época mujeres que contrataron obras de este tipo pero eran siempre viudas de artistas a las que la ley, en ausencia del marido, les permitía actuar ante notario público con total libertad, oportunidad que no disfrutaban las casadas.

8 SÁNCHEZ PEÑA, José Miguel: “El *Ecce-Homo* de la catedral de Cádiz, obra de Luisa Roldán”. *Cuadernos de Arte*, XVII, Granada, (1985-86), pp. 330.

9 Archivo Palacio Real de Madrid, Personal, Caja, 914, Expte. 29.

cumplirían la modesta función de completar los programas iconográficos. Por seguir un orden cronológico, comenzaremos por comentar la imagen titular de una iglesia parroquial, escultura datable hacia 1672 que aquí propondremos como posible obra suya.

1. NUESTRA SEÑORA DEL REPOSO. VALVERDE DEL CAMINO (HUELVA) (1671-72)

Lamentablemente, esta imagen, de tamaño natural, fue destruida durante la Guerra Civil pero de ella se conservan fotos de gran calidad que permiten apreciar sus valores estéticos¹⁰ (Fig. 1). En 1630 Pablo Legot había concertado fabricar un retablo mayor de madera dorada que, por lo que se comprueba, no llegó a hacerse finalmente ni tampoco las imágenes que en él estaban previstas entre las que figura mencionada una nueva de la Virgen del Reposo¹¹. Pero es posible que su traza se aprovechara años después dado que en 1666 se estaba fabricando uno de yeso tallado con un diseño bastante arcaizante¹². En 1669 debía estar terminado pues ese año donaba un devoto un lienzo de San José y es probable que en torno a ese momento se hiciera también el encargo de la nueva imagen titular aunque nada sabemos de la fecha concreta ni del artista al que fue encomendada la imagen; sólo podemos sugerir que el momento pudiera haber sido cercano a 1670 y que la artista pudiera haber sido una joven Luisa Roldán que iniciaba entonces su carrera profesional. Sabemos que el 8 de agosto de 1672 se reúnen los cabildos eclesiástico y secular de Valverde para nombrar dicha imagen patrona de la localidad y colocarla en el camarín del nuevo retablo¹³.

Su iconografía, como su advocación ya indica, refleja el episodio, narrado en los evangelios apócrifos, del Reposo en la huida a Egipto, momento que María aprovecha para dar el pecho a su hijo. Esta devoción, con gran arraigo local, tal vez estuviese en relación con la posición geográfica de Valverde que no casualmente se llamaba “del Camino” pues sirvió como parada de caminantes que viajaban desde la Sierra y

10 Actualmente la sustituye una buena réplica de aquella imagen perdida, realizada por el escultor del siglo XX Sebastián Santos Rojas en 1940. Para la imagen actual y su historia véase GONZÁLEZ GÓMEZ, Juan Miguel y CARRASCO TERRIZAS, Manuel: *Escultura mariana onubense. Historia, arte, iconografía, Huelva*. 1992, pp. 179-181. Agradezco muy sinceramente a Juan Randado haberme sugerido esta atribución y facilitado una primera foto antigua de la misma. Igualmente debo expresar mi gratitud a don Enrique C. Martín Rodríguez por facilitarme amablemente el acceso a varias reproducciones antiguas de la imagen y a sus fuentes bibliográficas locales.

11 FALCÓN MÁRQUEZ, Teodoro: *Documentos para la Historia de la Arquitectura de Huelva y su provincia*. Huelva, 1976, p. 237.

12 En las actas del Cabildo de 6 y 14 de abril de 1666 se lee: “Se colocó la sacratísima ymagen (se refiere a la Virgen de Coronada que había sido conducida a Valverde desde su ermita) en el altar de la Virgen del Rosario por estarse haciendo el altar mayor desta dicha iglesia”. Dato publicado por CASTILLA SORIANO, Juan Carlos: “Una rogativa pro lluvia a la Virgen de Coronada y la datación del altar mayor de la parroquia”, *Raíces*, nº 7 (2004).

13 ARROYO NAVARRO, Francisco: *Historia de la parroquia de Valverde del Camino (Huelva), 1469-1950, una espiritualidad y un esfuerzo*. Valverde del Camino, 1989, pp. 64-65.

el Andévalo a la tierra llana de Huelva¹⁴. La escena está llena de ternura y sería muy frecuentemente interpretada por la Roldana en diversas etapas, tamaños y materiales. María, que aparece sentada, coloca su mano derecha sobre su seno izquierdo mientras su hijo, ya satisfecho, duerme plácidamente sobre su regazo. El pecho, hoy oculto por la túnica repolicromada en el siglo XVIII, estuvo a la vista antes de ese momento tal y como aparece en la estampa que hoy encabeza las Reglas de la Hermandad grabada entre 1733 y 1757 por el sevillano platero de oro Juan José de Valdés¹⁵. La fórmula iconográfica adoptada, el aire cotidiano de la escena, la habilidosa composición de los paños, los finos –casi orientales– rasgos faciales de la Virgen¹⁶, el atrevido naturalismo que refleja la postura del Niño y la peculiar posición de los tres querubes que asoman a los pies de la imagen, por debajo de su manto, son rasgos que coinciden con otras obras de la escultora y que apoyarían esta atribución. Se hace inevitable poner esta obra en relación formal con otra del mismo tipo y función como fue la imagen de Santa María de Jesús que preside el retablo mayor del convento sevillano de dicha advocación, atribución tradicional que considero de lo más acertada.

Todo parece indicar que la nueva imagen se haría al terminarse el retablo aunque el hecho de que éste fuese realizado de yeso por artistas locales, inclina a pensar que Luisa Roldán y su marido no tuvieran una relación directa con los tallistas ejecutores de la obra.

2. RETABLO DEL HOSPITAL DEL AMOR DE DIOS. SEVILLA (1673-75)

Sin embargo, sabemos que las esculturas y relieves que talla el matrimonio Roldán para los pasos de las hermandades de la Carretería y de la Exaltación, mencionados más arriba, completaban la labor de dos canastillas que serían talladas por Cristóbal de Guadix. En estos dos casos, la colaboración de ambos profesionales quedó reflejada en sendos contratos notariales. No obstante, en algunos retablos concertados por éste y por otros ensambladores, la obra figurativa que los completaba, bien fuese pintura, bien escultura, pudo ser contratada de forma independiente –como ocurriría con el citado retablo de la iglesia de San Miguel–, o incluso no llegó siquiera a comprometerse sino de forma privada entre ensamblador y escultor por lo que no habría dejado rastro documental, como pudo suceder con los retablos de los que nos ocuparemos a continuación, contratados en su totalidad por Fernando de Barahona.

A propósito de la paternidad de las múltiples esculturas de los retablos de éste importante ensamblador, activo en Sevilla por esos años, se ha planteado Caro Quesada

14 La imagen, que sustituía a una anterior, sería desde el principio objeto de una encendida devoción y para su culto sería fundada una Hermandad en 1757.

15 Sobre este platero véase SANZ SERRANO, María Jesús: *La orfebrería sevillana del Barroco*. Sevilla, 1977, Vol. II, p. 33. En 1787 sería abierta otra nueva estampa de más calidad hecha por José Braulio Amat en la que el pecho ya aparecía oculto.

16 Los ojos rasgados y la expresión oriental de María recuerdan muy de cerca la de la Virgen de la leche en relieve que se conserva en la catedral de Santiago de Compostela.

algunas incógnitas a la vista de las diferentes calidades que percibe en sus conjuntos documentados¹⁷. Comprueba esta investigadora que el artista es mencionado como escultor en algunos documentos pero reconoce que fue eminentemente arquitecto ensamblador y presume sagazmente que pudiera haber subcontratado la labor escultórica con otros artistas¹⁸. Comparto dicha hipótesis general de Caro y me atrevería a sugerir para este caso y para el siguiente el nombre de Luisa Roldán y su marido como los posibles autores de las esculturas.

El primero de esos retablos, al que aquí llamaremos del Hospital del Amor de Dios, es resultado de la recomposición de dos obras diferentes cuya historia intentaremos resumir brevemente a continuación. Por un lado, tenemos un retablo que en 1603 contrataron el pintor Alonso Vázquez y el ensamblador Diego López Bueno, obra destinada a la capilla del Hospital de San Hermenegildo, popularmente conocido como del Cardenal; por otro lado, tenemos otro retablo, contratado por Fernando de Barahona en 1673, destinado a presidir el presbiterio de la iglesia del sevillano Hospital del Amor de Dios. El primero de ellos, que debió ser de tipo tabernáculo, se componía de una predela pintada por Vázquez, un único cuerpo con un gran lienzo iniciado por Vázquez y terminado por Juan de Uceda y un ático con tres pinturas de dos virtudes y una Trinidad, realizadas por el primero de tales artistas¹⁹. El retablo fue trasladado en 1837 al Hospital de las Cinco Llagas (hoy Parlamento Andaluz) donde fue descompuesto. La predela permaneció allí, en parte; el gran lienzo sería trasladado en 1844 al Museo de Bellas Artes donde hoy se exhibe y el ático, por el contrario, fue llevado en 1857 al Asilo de San Fernando, siendo trasladado nuevamente en 1959 al Hogar de la Virgen de los Reyes, institución de donde procedía al ser instalado en 2004 en la iglesia parroquial de San Román donde hoy se encuentra.

Respecto del otro retablo —que hasta ahora ha venido siendo considerado anónimo— sabemos que el 4 de septiembre de 1673, Fernando de Barahona contrató uno para la capilla mayor del hospital del Amor de Dios y que el mismo ensamblador otorgó carta de pago y finiquito al entregar la obra en 23 de octubre de 1675²⁰. Lamentablemente, casi nada se comenta en esos dos documentos sobre su estructura arquitectónica o acerca de su decoración figurativa, datos que nos hubieran sido útiles ahora para confirmar la identificación que aquí se propone. Tan sólo se deduce, por su precio, que debió ser obra, como la que aquí analizamos, moderada en sus dimensiones y en su planteamiento. Su única descripción antigua es la realizada por González de León en 1844 cuando aún se hallaba in situ. Comenta este autor que había en sus registros laterales dos lienzos barrocos del estilo de Tovar y una escultura de la Virgen en la hornacina

17 CARO QUESADA, María José: *Los Barahona, entalladores sevillanos del Barroco*. Arte Hispalense, nº 79, Excma. Diputación Provincial, Sevilla, 2006, p. 90.

18 CARO QUESADA, María José: *op. cit.*

19 SERRERA, Juan Miguel y VALDIVIESO, Enrique: *Pintura sevillana del primer tercio del siglo XVII*. CSIC, Madrid, 1985, pp. 210-211.

20 CARO QUESADA, María José: *op. cit.*, pp. 22-23.

central²¹. Sabemos, según refieren a finales del siglo XIX Collantes de Terán y Gestoso respectivamente, que este retablo fue trasladado, junto con otros dos más –tal vez los colaterales–, procedentes de la iglesia del mismo Hospital del Amor de Dios, al Hogar de San Fernando y de allí al de la Virgen de los Reyes²². Es decir, los retablos de estos dos hospitales sevillanos tuvieron vidas muy paralelas.

Vistos tales precedentes, vemos como posible que el retablo, hoy en San Román, sea la suma de los dos hasta ahora mencionados. Si así fuera, estaría formado por el ático del retablo del Hospital del Cardenal (1603) y el cuerpo principal del procedente del Hospital del Amor de Dios (1673-75). Se observa que también este segundo retablo sufrió cambios pues los lienzos laterales del cuerpo bajo –San Gabriel y San Rafael según Gestoso refiere– fueron sustituidos por las esculturas de San Rafael y San Fernando²³. Igualmente, la imagen de la Virgen, tal vez la misma que mencionaba González de León y que estaría sobre la repisa del segundo cuerpo, pudo pasar quizás al cuerpo bajo donde hoy se encuentra, ocupando el lugar del eliminado manifestador sacramental que solía rematar el sagrario en muchos retablos de Barahona. Lo que más nos interesa es que las tres esculturas que hoy contiene el retablo muestran rasgos estilísticos que nos parecen cercanos a los de la producción de la joven Luisa Roldán y su marido. Lamentablemente, ninguna conserva la policromía original lo cual desvirtúa en gran medida su aspecto primitivo.

La Virgen con el Niño es una imagen sin aparente advocación concreta aunque hoy muestra en su mano derecha un cetro²⁴ (Fig. 2). Con la mano izquierda sostiene al Niño Jesús que oculta su mano derecha tras la espalda de su madre y extiende la opuesta hacia adelante en gesto expresivo. La imagen de María se apoya sobre un trono de nubes y tres querubines en actitudes juguetonas y extrañas posiciones que recuerdan muy de cerca a los de la peana de la Virgen del Reposo de Valverde, antes mencionada. Por detrás de estos querubines asoma una luna creciente como símbolo de la concepción inmaculada de María²⁵. La composición es, como otras esculturas de Luisa, de amplia base inferior y con un manto de bordes vueltos que dejan ver los reversos del tejido. Dicho manto se cruza diagonalmente en el cuerpo a la manera tradicional que emplean José de Arce y Pedro Roldán. La cabeza y la expresión del rostro de la

21 GONZÁLEZ DE LEÓN, Félix: *Noticia Artística de Sevilla*. Sevilla, 1844, p. 165. Si los lienzos del cuerpo alto fuesen, como sospechamos los originales del retablo de 1673 no podrían haber sido pintados por Tovar quien en ese año no había nacido. Nos inclinamos más a pensar en un pintor del círculo de Juan Valdés con quien Barahona colaboró a veces.

22 COLLANTES DE TERÁN, Francisco: *Memorias Históricas de los establecimientos de Caridad de Sevilla*. Sevilla, 1894, pp. 97-98 y GESTOSO Y PÉREZ, José: *Sevilla, Monumental y Artística*. Sevilla, 1984, p. 390.

23 Los lienzos de San Sebastián y San Roque del cuerpo alto son de cierta calidad y parecen los originales de este retablo.

24 Mide la imagen 124 cm.

25 Incluye Luisa Roldán este elemento simbólico con frecuencia en grupos de la Virgen con el Niño. Son los casos de los grupos de terracotas de la Virgen de la Leche en el convento de San Antón de Granada o del desaparecido grupo del mismo tema en colección Mexicana.

Virgen recuerdan muy de cerca las de otras imágenes de Luisa Ignacia realizadas años después en terracota como las del grupo de la Virgen, el Niño y San Juanito, del Museo Martín D'Arcy, en la Loyola University de Chicago (1692), el rostro de Santa Ana en la Educación de la Virgen, de la colección Güell o la del grupo de la Aparición de la Virgen a San Simón Stock, en la Casa dos Patudos, en Santarem (Portugal): rostro ovalado, cuello cilíndrico, amplia papada, cejas arqueadas etc. El tipo físico de la Virgen también responde al mismo que Luisa emplea en el San Germán de la Catedral de Cádiz. El Niño Jesús, por su lado, se asemeja igualmente a uno de los modelos que pone en práctica la escultora en su etapa andaluza, derivados de los de su padre: una tierna figura infantil con miembros rollizos, expresión sonriente y pelo peinado hacia delante, con rizos adheridos a los lados.

Aunque las dos esculturas que hoy son mostradas en las hornacinas laterales – antes ocupadas por lienzos hoy no localizados– no estuviesen originalmente en este retablo, resulta curiosamente casual que ambas tengan la misma medida y que respondan también al estilo que pudo practicarse en el taller de Luisa Roldán. Por ello, pensamos en la posibilidad de que procedan de los otros dos retablos que, según mencionan los cronistas referidos, fueron trasladados junto al principal, desde el Hospital al Asilo de San Fernando en 1857.

La figura del arcángel San Rafael (Fig. 3), tradicionalmente vinculada a la iconografía de instituciones hospitalarias, denota un estilo que en algunos detalles nos recuerda la tarea personal de Luisa y en otros, a la de Luis Antonio de los Arcos²⁶. La misma forma dinámica de componer la figura del arcángel, el tono informal de su atuendo con la túnica que se riza en su borde inferior como muestran también los patronos gáditanos, la delicada manera de formar el doble fajín que ciñe y se anuda en la cintura, se inscriben bien en la línea de las soluciones de la escultora. Por otro lado, la garbosa postura, la mirada extática hacia el cielo, las propias facciones y el cabello formando cintas planas y entorchadas, hechas a base de largos surcos de gubia, refuerzan este aire familiar a la producción del taller Roldán-Arcos.

La imagen de San Fernando, sin ser obra de especial calidad, denota las formas de hacer de este obrador familiar, aún muy vinculadas a las aprendidas en el taller del maestro de ambos, Pedro Roldán, y de Cansino, también maestro de Luis Antonio, aunque con una delicadeza de rasgos, ajena a las obras de aquellos²⁷. Enlaza este tipo iconográfico con el empleado por Pedro Roldán cuando lo interpreta en 1671 para la ceremonia de canonización del santo aunque el tono llamativamente ambiguo, incluso femenino, de esta versión en la que bigote y perilla parecen falsamente aplicados a un imberbe rostro juvenil, denota tal vez la mano de Luisa Ignacia.

26 Mide 155 cm.

27 Mide 155 cm.

3. RETABLO DEL CONVENTO DE NUESTRA SEÑORA DE LA ENCARNACIÓN, DE BELEN. SEVILLA (1675-1677)

Entregado el retablo al Hospital del Amor de Dios, emprende Fernando de Barahona la obra de otro, esta vez para el hoy desaparecido convento carmelita de Nuestra Señora de la Encarnación, de Belén, en Sevilla. Documentado en 1932 por Muro Orejón, incluía en su contrato tanto la labor de arquitectura como también la de escultura²⁸. Fue considerado desaparecido hasta que Fraga lo identificó con el actual del convento de Santa Ana, en Sevilla²⁹. La historia material de esta obra presenta algunos puntos oscuros que no enturbian, desde luego, la idea fundamental relativa a la autoría documentada de su arquitectura y a la atribución que aquí se propone para sus esculturas.

El 22 de julio de 1675 firma Fernando de Barahona el contrato de la ejecución del conjunto que se haría con su propia traza aunque se había solicitado otra a Francisco Dionisio de Ribas, traza ésta última que finalmente queda desestimada³⁰. La obra costó 55.000 reales y debía estar terminada en agosto de 1679 aunque en abril de 1677 debería ser entregado el cuerpo principal.

No disponemos de datos documentales sobre la policromía de este conjunto que hoy presenta un aspecto algo distorsionado por acabados posteriores como son el dorado parcial de su talla ornamental, la pintura lisa de color verde de sus fondos y molduras y los sencillos estofados de los tejidos que visten las figuras. Tampoco sabemos cuándo sufre el conjunto la transformación estructural que hoy revela al haber sido añadidos algunos fragmentos en su cuerpo más alto en los que la talla ornamental parece datable en el segundo tercio del siglo XVIII. Es posible que estas transformaciones se hicieran ya en su primera sede³¹.

En 1837, las religiosas del convento de Belén fueron objeto de una primera exclaustación y, con algunas de sus pertenencias, fueron trasladadas entonces al cercano convento de Santa Ana, de la misma orden. El retablo de Barahona quedó en el convento de Belén toda vez que su iglesia permaneció abierta al culto en tanto que el resto del cenobio se destinaba a casa de vecinos. En 1868, con motivo de una nueva exclaustación, es el convento de Santa Ana el que resulta afectado, siendo trasladadas temporalmente todas sus residentes al convento de San Leandro³². Con motivo de esta

28 MURO OREJÓN, Antonio: "Artífices sevillanos de los siglos XVI y XVII", en *Documentos para la Historia del Arte en Andalucía*, tomo IV, Sevilla, 1932, pp. 19-20.

29 FRAGA IRIBARNE, María Luisa: *Conventos femeninos desaparecidos. Sevilla, Siglo XIX*. Sevilla, 1993, pp. 81-86.

30 MURO OREJÓN, Antonio: "Artífices sevillanos de los siglos XVI y XVII" en *Documentos para la Historia del Arte en Andalucía*, Sevilla, 1932, pp. 19-20.

31 Como se leerá más adelante, el relieve del ático que parece ser uno de los elementos añadidos, ya formaba parte del retablo en 1868 por lo que es preciso datar esta transformación antes de tal fecha. Además de ello, la policromía de todo el conjunto podría datarse en el siglo XVIII lo que dataría los elementos superiores añadidos en ese mismo siglo.

32 GONZÁLEZ DE LEÓN, Félix: *op. cit.*, pp. 23-24; MADDOZ, Pascual, *Diccionario Geográfico-histórico-estadístico de España y sus posesiones de ultramar*, Madrid, 1848, p. 330 y TASSARA,

operación, el retablo mayor de Santa Ana se envía a la iglesia de la localidad sevillana de Badolatosa. Tres años después, el 30 de mayo de 1870, al regresar las monjas a su casa de Santa Ana, la madre priora solicita de las autoridades que le permitan trasladar a la vacía iglesia de su convento, el retablo del antiguo convento de Belén. Pide también que no olviden enviar sus correspondientes imágenes entre las que menciona a San José, San Joaquín, San Elías y San Eliseo, además del misterio de la Encarnación. La petición fue concedida y el retablo fue instalado finalmente donde hoy permanece³³.

El programa iconográfico actual del conjunto es el que tuvo probablemente en origen si hacemos la salvedad de que el antiguo lienzo de Nuestra Señora de Belén que lo presidía, hoy desaparecido, ha sido sustituido por el grupo escultórico de Santa Ana enseñando a leer a la Virgen que había presidido el trasladado y más tarde perdido retablo de este convento, grupo que está atribuido a Juan Martínez Montañés.

En el cuerpo principal, entre las columnas salomónicas que Barahona acostumbraba a usar, aparecen, a la izquierda, San José con el niño Jesús en sus brazos y a la derecha, San Joaquín con el cordero en idéntica posición. En el cuerpo más alto están, sobre sus peanas originales, las otras dos esculturas: a la izquierda, San Elías y a la derecha, San Eliseo. El camarín principal está hoy ocupado por un anónimo grupo escultórico de Nuestra Señora del Carmen. Sobre éste se encuentra la hornacina que contiene el mencionado grupo de Santa Ana y la Virgen y sobre él, se halla el citado relieve de la Encarnación. Los caracteres de la obra de Luisa Roldán se distinguen muy nítidamente en las cuatro figuras laterales.

San José responde a los esquemas compositivos que vemos en otras interpretaciones que Luisa hace de este tema: la boca entreabierta, la mirada baja con los párpados planos, cejas arqueadas, composición piramidal de la figura, paso enérgico que hace sobresalir el pie de la propia peana, manos rehundidas en el paño sobre el que reposa el Niño Jesús y notable naturalismo en la interpretación de la figura infantil (Fig. 4). Esta imagen de San José es la que más evidentemente puede asociarse a la labor de Luisa Roldán puesto que son varias las que de esta iconografía le conocemos tanto de la fase sevillana, como de la gaditana y la madrileña.

Pero si San José puede ser vinculado a la Roldana por sus obvias coincidencias con otras obras de la autora, las demás figuras, que no cuentan con paralelos iconográficos documentados, denotan también sus peculiaridades, sobre todo, en la interpretación de los rostros, la parte más identificable de su obra. Como Luisa Roldán hace en otros casos, ha dado a la imagen de San Joaquín un tratamiento facial tan juvenil que podría ser fácilmente confundido con un San Juan Bautista considerando, además, la coincidencia de su atributo a pesar de los distintos atuendos de ambos y de la diferente relación postural entre el animal y la figura humana (Fig. 5). El rostro del padre de

José María: *Apuntes para la historia de la Revolución de Septiembre del año 1868*. Sevilla, 1919, p. 126.

33 Probablemente no solicitan la imagen titular de la Virgen del Carmen porque ésta las habría acompañado en sus varios traslados.

María comparte con todas las demás figuras su expresividad, su mirada despierta con ojos algo disimétricos y su boca entreabierta que muestra parte de la dentadura.

San Elías y San Eliseo (Figs. 6 y 7), colocados en el segundo cuerpo y sobre las imágenes anteriores, muestran el mismo enérgico paso, adelantando uno de los dos pies, y visten túnica color castaño, cubriéndose con pellica de piel de camello en señal de vida eremítica. El primero, levanta, amenazante, la espada de fuego con su mano derecha mientras deja la izquierda más baja. El segundo ha perdido sus dos atributos, la paloma bicéfala y el vaso de aceite. Ambos aparecen como personajes de cierta edad aunque San Elías muestra una cabellera abundante distribuida en los habituales tres mechones ondulados y protuberantes a los lados y sobre la frente, en tanto que San Eliseo es representado calvo. Como es tan frecuente en las imágenes de Luisa Roldán, ambos tienen la boca abierta como si estuviesen declamando sus profecías.

Un aspecto que resulta revelador en todas estas figuras es el tratamiento dinámico que otorga a los paños. Tanto el revuelo algo escarolado de los perfiles de túnicas y mantos como la propia ampulosidad de las vestimentas alejan estas cuatro esculturas del lenguaje habitual de Pedro Roldán y lo acercan más, salvando las distancias, al de Francisco Ruiz Gijón con cuya obra se percibe más de una coincidencia en la producción juvenil de la Roldana.

4. EL RETABLO MAYOR DE LA PARROQUIA DE SAN MIGUEL. SEVILLA (1683)

Algunas consideraciones podemos hacer, finalmente, sobre esta otra obra, datada casi una década después que las anteriores. La historia de este retablo está aún sembrada de incógnitas. A diferencia de las inéditas obras comentadas hasta ahora, se tienen noticias antiguas de la relación entre ésta y Luisa Roldán pues en el siglo XVIII, el pintor Juan de Espinal, recogiendo probablemente una tradición oral, lo incluyó en la relación de obras de arte que redacta para el Conde del Águila a fin de que el erudito coleccionista, a su vez, la facilitara a su amigo Antonio Ponz que entonces preparaba el tomo IX de su *Viage de España* en que describiría Sevilla. En ese listado de monumentos incluyó la iglesia parroquial de San Miguel que sería destruida durante la revolución de 1868 y en ella situó la imagen titular de la iglesia, que describe del siguiente modo: “la estatua del Santo, la empezó Pedro Roldán y la acabó D^a Luisa, su hija”³⁴. Esta tradición fue recogida también, décadas después, por González de León quien adjudica la obra exclusivamente a Luisa Ignacia³⁵. Pero ninguno de los autores más modernos

34 CARRIAZO, Juan de Mata: “Correspondencia de don Antonio Ponz con el conde del Águila”, *Archivo Español de Arte y Arqueología*, nº 4, (1929), p. 23.

35 GONZÁLEZ DE LEÓN, Félix: *op. cit.*, p. 32. Comenta esta autor con la vehemencia propia de los críticos de su generación: “en el nicho principal, está colocada la bella imagen del Arcángel titular. Pocas veces se habrán aplicado las gubias de los escultores para cortar la madera con más acierto y felicidad. La gallardía y franqueza del dibujo, la hermosura del joven rostro, en que a la vez se expresan el valor de un guerrero en la pelea y las dulzuras de un ángel y la exacta

que se han ocupado de Luisa Roldán ha aceptado esta atribución al ser, en principio, contradictoria con documentos publicados en el siglo XX, como se verá seguidamente.

El retablo había sido trazado, contratado e iniciado por Francisco Dionisio de Ribas en 1675³⁶. El artista se comprometió a realizar el banco, el sagrario y la hornacina para el santo titular así como la misma imagen de éste. En la descripción de su traza se mencionan genéricamente, además de San Miguel, cuatro esculturas para su cuerpo principal y un relieve de la Asunción de la Virgen, flanqueado por dos ángeles. Fallecido el artista, será su hijo Francisco Antonio, clérigo de Menores y escultor, quien en 1679 contrata la arquitectura del resto del cuerpo principal aunque no así su escultura³⁷. Probables desavenencias con el cliente hicieron que, terminada esta parte, el segundo cuerpo fuera contratado en enero de 1683 con su madre Laura de Rojas y su hermano Juan de Ribas o Juan de Rojas, también ensamblador, quien tampoco asume la escultura en su compromiso³⁸. Ese mismo mes y año Luis Antonio de los Arcos firma un contrato para ejecutar cuatro esculturas para este retablo³⁹. Por tanto, según los datos documentales disponibles, no es la de San Miguel la escultura documentada de Luisa Roldán sino las demás contratadas por su marido. No obstante, desconocemos si antes de este contrato habían trabajado ya, directa o indirectamente, para dicho conjunto, como parece deducirse de los testimonios de Espinal y González de León.

Nada se sabe, sin embargo, del paradero de las esculturas que acompañaban a San Miguel que, según el contrato de Luis Antonio, estaban destinadas al segundo cuerpo y representarían a San José con el Niño, San Francisco, San Nicolás de Tolentino y San Luis⁴⁰. Tales datos iconográficos se conocen gracias al contrato; una escritura notarial,

conclusión de carnes y ropajes es encantadora. Esta obra singular es hechura de la heroína del arte en esta ciudad, Luisa Roldán, hija del escultor Roldán, aunque algunos la atribuyen al padre. Sobre el zócalo del altar, a los lados, están las imágenes de San Hermenegildo y San Fernando de muy buena escultura y en el tabernáculo está de continuo un niño Jesús de preciosa y muy bien dibujada escultura de las maneras de Roldán”.

36 SANCHO CORBACHO, Heliodoro: “Artífices sevillanos del siglo XVII” en *Homenaje al Profesor Hernández Díaz*, Tomo I, Universidad de Sevilla, 1982, pp. 617-695. Se trata detalladamente de la historia de este conjunto en DABRIO GONZÁLEZ, María Teresa: *Los Ribas. Un taller andaluz de escultura del siglo XVII*. Córdoba, 1985, pp. 454-459.

37 SANCHO CORBACHO, Heliodoro: *op. cit.*, pp. 650-660.

38 SANCHO CORBACHO, Heliodoro: *op. cit.*, pp. 660-661.

39 HALL VAN DEN ELSEN, Catherine: “Luisa Roldán, La Roldana: aportaciones documentales y artísticas” en *Cat. Roldana*, 2007, p. 21. Agradecemos muy sinceramente a la Sra. Hall van den Elsen su gesto de generosidad al facilitarme el texto completo del documento.

40 Recuérdese que en el proyecto inicial del retablo eran cuatro las esculturas del cuerpo principal. No sabemos si también el segundo cuerpo contenía este inusual número par de imágenes o si se trata de una errata de este documento, redactado al mismo tiempo en que se contrata la arquitectura de dicho segundo nivel del conjunto y, si por confusión del escribano, las imágenes contratadas por Luis Antonio eran, en realidad para el primer cuerpo ya acabado. Por otro lado, aunque las proporciones góticas de este presbiterio serían elevadas, es extraño pensar que este retablo tuviera dos cuerpos en lugar de un cuerpo de orden gigante y un ático como era habitual en su autor y en los años en que se proyecta.

firmada el 17 de enero de 1683 entre Luis Antonio de los Arcos y dos representantes de la parroquia. Debía hacerlas de madera de cedro y entregarlas a finales de abril de ese año. Se le pagarían 200 ducados de los que la mitad se le abonaban en ese acto. Es de suponer, aunque no disponemos de confirmación documental, que la parte contratante cumpliría su compromiso y entregaría finalmente las cuatro esculturas.

En un inventario de la parroquia, redactado en 1803 y en el que se describe la iconografía de este retablo barroco, aún se mencionan dos de las esculturas contratadas por Luis Antonio: San José y San Francisco pero faltan ya San Luis y San Nicolás. Se describen, además de éstas, otras cuyo autor desconocemos: Inmaculada Concepción⁴¹, San Hermenegildo, San Fernando, San Rafael⁴², San Gabriel y un Niño Jesús Pasionario.

Cuando en 1844 González de León describe el retablo, éste no es ya el antiguo sino uno neoclásico, construido a inicios de ese siglo por Juan de Astorga y además del San Miguel, sólo menciona el Niño Jesús sobre el sagrario, San Hermenegildo y San Fernando. Nada refiere ya de las obras contratadas por Luis Antonio de los Arcos que tal vez habían sido redistribuidas por la iglesia. En conclusión, de las imágenes hipotéticamente talladas por Luisa y Luis Antonio, sólo podemos comentar por distintos motivos, la titular de San Miguel, San José y San Francisco.

La imagen de San Miguel, está hoy considerada, interpretando literalmente su contrato, como obra de Francisco de Ribas. Nada tengo que objetar a esta atribución sino la duda genérica que albergo de que este artista fuera sólo arquitecto ensamblador y pudiera haber subcontratado la escultura con un colega escultor. Por su calidad, que considero extraordinaria, sería sostenible la atribución de Espinal y González de León a Luisa Roldán pero he de confesar que sus rasgos no coinciden con los que actualmente tengo por propios de la obra de esta artista. Atribuirle a su marido sería arriesgado por cuanto no sabemos si su trabajo autónomo alcanzaba estos niveles de calidad. Queda, pues, pendiente de un estudio más detenido la autoría de esta espléndida obra.

Nada sabemos del lugar a donde fueron las demás imágenes y tan sólo razones estilísticas e iconográficas nos animan a proponer aquí como posibles identificaciones una de San José y otra de San Francisco que se conservan en distintos edificios sevillanos a los que pudieran haber sido trasladadas después de ser desmantelada la iglesia de San Miguel en 1868. Discurrieran así o no los hechos, sí las considero obras de la autora con lo que podemos tomar su relación iconográfica con la historia de este retablo como excusa para darlas a conocer.

Son varias las imágenes de San José con el Niño que se conservan en Sevilla y que han sido sugeridas o podrían serlo como posibles obras de La Roldana pero de todas ellas, hay dos especialmente cercanas a las formas de hacer de la artista aún siendo obras de estilos algo distintos como la propia producción suya documentada. Una de ellas, de tamaño natural, es la que se encuentra en la clausura del convento dominico

41 Tal vez era el relieve de la Asunción de la Virgen que se menciona en el proyecto inicial.

42 Curiosa coincidencia con las imágenes laterales del retablo del Hospital del Amor de Dios descrito más arriba.

de Santa María la Real de Bormujos (Sevilla) y ha sido ya recientemente publicada con esta atribución⁴³. Esta imagen procede, al parecer, del convento de Santa Catalina, de Osuna (Sevilla), perteneciente a la misma orden y que ha sido suprimido hace poco tiempo (Fig. 8). Cómo y cuándo llegase esta imagen desde Sevilla a aquella localidad es extremo que se desconoce aunque si acaso no hubiera llegado en el siglo XIX, conviene recordar que don Cristóbal de Ontañón, noble natural de Osuna, protector de Luisa Roldán en sus años juveniles y mediador en su traslado a la Corte, tal vez pudiera haber estado detrás de esta aparente coincidencia.

Se trata, como analizan Herrera y Pérez de Tena, de una imagen que sigue el tipo iconográfico, en parte, tomado por la escultora del repertorio de su padre, concretamente del que éste hace para la Catedral de Sevilla en 1664 aunque, como ellos ya apuntan, los rasgos concretos de su interpretación descartan a Pedro Roldán como posible autor e inclinan claramente la balanza hacia su hija. La obra está algo desvirtuada por una torpe policromía neoclásica pero muestra los rasgos más característicos de Luisa Roldán y si no muestra un acabado de talla tan esmerado como otras obras suyas, no lo creo debido a la posible intervención de Luis Antonio de los Arcos, como ha sido sugerido por los autores anteriores, sino simplemente a no ser obra de encargo especial sino hecha tal vez para figurar en un retablo.

Otra imagen de San José que considero muy cercana al estilo de Luisa Roldán se encuentra en la iglesia parroquial de San Bartolomé, de Sevilla⁴⁴ (Fig. 9). Es obra aún más desconocida que la anterior ya que no ha sido mencionada hasta el momento en relación con Luisa Roldán aunque, a mi parecer, muestra rasgos muy cercanos a su lenguaje. En este caso, si dudo algo de que fuese la procedente del retablo de San Miguel es más bien por el esmero que se percibe en su ejecución que lleva a pensar que se trata de obra encargada para ser vista a corta distancia, tal vez destinada a un retablo dedicado al santo patriarca. El tipo iconográfico es el renovado por su padre en el ejemplar de la Catedral aunque su rostro es mucho más naturalista y expresivo. El niño mira al espectador y se ríe abiertamente mientras se coloca la mano izquierda sobre el pecho y toca con su mano derecha la barba San José en gesto amoroso, similar al que muestra el Niño Jesús de la imagen de San José que haría la Roldana poco después para la hermandad de carpinteros de Cádiz y hoy se encuentra en la iglesia de San Antonio de esa ciudad. A diferencia de otros casos en que Luisa representa a San José con rostro muy juvenil, en este aparece como un hombre maduro con algunas arrugas en el rostro que se le forman al sonreír al Niño. Este San José maduro responde al mismo tipo que emplea la escultora en la pequeña imagen del mismo santo hecho en terracota, del convento de San Antón (Granada) o el Santo Patriarca que forma parte del grupo de los Primeros pasos de Jesús, conservado en Guadalajara. Las telas de su

43 HERRERA GARCÍA, Francisco y PÉREZ DE TENA, Ana: "Un San José vinculable a La Roldana en el convento de Santa María la Real de Bormujos, Sevilla", *Atrio*, nº 17 (2011) (en prensa). Agradezco al primero de estos autores el conocimiento de este trabajo antes de su publicación y la cesión de la fotografía que aquí se da a conocer.

44 Mide 147 cm de alta.

túnica se disponen de forma algo más serena y aplomada que en los demás ejemplares pero dentro de las fórmulas a que Luisa acude en otras ocasiones.

Por razones de tamaño, no pensamos que la imagen de San Francisco de Asís que recientemente ha sido identificada y dada a conocer por Álvaro Recio, en la iglesia de Santa María de Estepa y que puede vincularse a Luisa Roldán con seguridad, pudiera proceder de este conjunto⁴⁵. Nada se sabe de su procedencia más que llegó a Estepa desde Sevilla en el siglo XIX. Es la primera imagen del santo de Asís, de talla completa, que se identifica como obra de Luisa Roldán. Pero se conserva otra imagen de San Francisco de Asís en la que vemos coincidir el tamaño y el estilo para sugerir que pudiera tratarse de aquella escultura contratada por Luis Antonio de los Arcos para el retablo de San Miguel y en cuya ejecución habría intervenido indudablemente Luisa Roldán. Se trata de una que se expone actualmente en la calle derecha del retablo mayor de la iglesia del antiguo convento sevillano de San Antonio de Padua (Fig. 10). Sabemos que el retablo procede del extinguido convento sevillano de San Felipe Neri, ejecutado por Gerónimo Balbás a principios del siglo XVIII pero resulta obvio por razones de estilo, que esta escultura no pudo pertenecer a ese retablo por denotar rasgos de época anterior.

La actitud del santo de Asís es la clásica del momento y muy similar a la que acabamos de describir, conservada en Estepa aunque ésta resulta de mayor dramatismo por su más intensa expresividad⁴⁶. Resulta llamativa la semejanza de la expresión del rostro con el San Servando de la Catedral de Cádiz por la inclinación de su cabeza, la mirada perdida, las abultadas guedejas de cabellos, formando en este caso una especie de aureola entorno al rostro y la boca entreabierta como en acto de declamación. Al igual que la figura de Estepa, la manga del brazo que queda libre, forma un abolsamiento debajo del antebrazo y los pliegues de la túnica se quiebran al llegar al suelo dando mayor dinamismo a la postura y dejando entrever los pies del santo.

La vinculación hipotética de todas estas esculturas a la producción de Luisa Roldán plantea tres cuestiones de enorme interés.

Por un lado, la posibilidad de añadir algunas obras más a la escasamente conocida obra de La Roldana en su larga etapa sevillana.

Por otro, pone sobre el tapete la necesidad de revisar la producción de retablos de estos años coincidentes con su actividad temprana, años en los que pudo trabajar en colaboración con ensambladores coetáneos como Barahona, Guadix o Ribas.

En tercer lugar, si las esculturas que aquí han sido mencionadas fuesen realmente obra de Luisa Roldán como sospechamos y datasen, como se deduce de la documentación de las tres primeras, de los años 1671 a 1677, estaríamos ante las obras más

45 RECIO MIR, Álvaro: "Tendencias de la escultura en Estepa" en *Actas I Congreso andaluz sobre Patrimonio histórico. La escultura barroca andaluza en el siglo XVIII, conmemoración del III Centenario del nacimiento del escultor Andrés de Carvajal y Campos (1709-2009)*, (en prensa).

46 La escultura se encuentra muy sucia, con una policromía posterior a la original, grietas verticales abiertas de las maderas ensambladas que forman el cuerpo de la imagen y con el nimbo y el Cristo crucificado que sostiene con la mano derecha, sustituidos.

tempranas de Luisa Roldán y sería preciso, por tanto, reconocer que ya su labor juvenil es muy diferente a la de su padre y ello aconsejaría seguir rastreando su producción sin demasiado temor a confundirla con la de su progenitor, como algunos autores han pensado hasta ahora. Ello sería interpretable, por otro lado, como un indicio de la potente personalidad artística de esta mujer que si bien partió en su obra de lo aprendido en su juventud en el taller paterno, sumó en algunos aspectos la influencia de Andrés Cansino a través de la obra de su marido y la de Ruiz Gijón, tal vez por simple afinidad personal puesto que no conocemos por ahora vínculos laborales ni familiares con éste último.

Fecha de recepción: 30 de septiembre de 2011.

Fecha de aceptación: 28 de noviembre de 2011.



Fig. 1. Nuestra Señora del Reposo (ha. 1671-72). Iglesia parroquial de Valverde del Camino (Huelva). Cortesía de D. Enrique C. Martín Rodríguez.



Fig. 2. Virgen con el Niño (ha. 1673-75). Iglesia parroquial de San Román. Sevilla.
(Foto Pedro Fereia).



Fig. 3. San Rafael (ha. 1673-75). Iglesia parroquial de San Román. Sevilla.
(Foto Pedro Feria).



Fig. 4. San José con el Niño (ha. 1675-77). Iglesia del convento de Santa Ana. Sevilla.
(Foto Pedro Feria).



Fig. 5. San Joaquín (ha. 1675-77). Iglesia del convento de Santa Ana. Sevilla.
(Foto Pedro Feria).



Fig. 6. San Elías (ha. 1675-77). Iglesia del convento de Santa Ana. Sevilla.
(Foto Pedro Feria).



Fig. 7. San Eliseo (ha. 1675-77). Iglesia del convento de Santa Ana. Sevilla.
(Foto Pedro Feria).



Fig. 8. San José con el Niño. Convento de S^a. M^a la Real, Bormujos (Sevilla)
(Cortesía de Francisco Herrera García).



Fig. 9. San José con el Niño. Iglesia parroquial de San Bartolomé. Sevilla. (Foto del autor).



Fig. 10. San Francisco. Iglesia del ex-convento de San Antonio. Sevilla. (Foto Pedro Ferra).