

Luisa Roldán y sus arquetipos. Un nuevo ejemplo de San José con el Niño Jesús

Luisa Roldán and her archetypes. A new example of St. Joseph with the Child Jesus

ALFONSO PLEGUEZUELO

Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría. España

<https://orcid.org/0000-0002-8235-3082>

alfonsopleguezuelo@gmail.com

Resumen:

El objetivo de esta varia es dar a conocer una nueva obra de Luisa Roldán y avanzar en la definición de uno de sus arquetipos iconográficos más recurrentes: la representación de San José sosteniendo al niño Jesús en sus brazos. Se intentan también en este trabajo describir algunas diferencias entre sus interpretaciones andaluzas de este tema y las que realiza en Madrid durante su etapa como Escultora del rey.

Palabras clave:

San José con el Niño; fase andaluza; Luisa Roldán; La Roldana.

Abstract:

The aim of this study is to present a new work by Luisa Roldán and to advance in the definition of one of her most recurrent iconographic archetypes: the representation of Saint Joseph holding the child Jesus in his arms. It also attempts to describe some of the differences between her Andalusian interpretations of this theme and those she produced in Madrid during her time as the King's sculptor.

Keywords:

Saint Joseph with the Child; Andalusian phase; Luisa Roldán; La Roldana.

Fecha de recepción: 15 de diciembre de 2024.

Fecha de aceptación: 12 de enero de 2025.

La imagen de San José sosteniendo al Niño Jesús en sus brazos que frecuentemente vemos en el arte español y particularmente en el andaluz no es una invención de Luisa Roldán sino de los pintores y escultores de la generación anterior: Alonso Cano, Pedro Roldán, Alonso Martínez o, incluso, Bartolomé E. Murillo. No obstante, La Roldana,

CÓMO CITAR ESTE TRABAJO / HOW TO CITE THIS PAPER:

Pleguezuelo, Alfonso. 2025. "Luisa Roldán y sus arquetipos. Un nuevo ejemplo de San José con el Niño Jesús". *Laboratorio de Arte* 37, pp. 311-321.

© 2025 Alfonso Pleguezuelo. Este es un artículo de acceso abierto distribuido bajo los términos de la licencia Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 4.0. International License (CC BY-NC-SA 4.0).



Figura 1. Luisa Roldán (1652-1706), *San José con el Niño* (1671-1689), Colección privada de Buenos Aires (Argentina), fotografía de Pedro Aguilar Lama.

en una colección privada de Buenos Aires (Argentina) y que, según información llegada a sus actuales propietarios, fue llevada allí desde Sevilla en el siglo pasado (Figura 1).

En un artículo anterior, nos hemos ocupado de reunir algunas obras de esta misma iconografía, ejecutadas muy probablemente por Luisa Roldán¹. Del análisis detenido de ese grupo de esculturas atribuidas con bastante seguridad, pudimos deducir algunos rasgos comunes a todas ellas que consideramos suficientes como para no confundirlas con las interpretaciones de este mismo tema atribuidas a su padre y maestro quien, por cierto, cuenta con menos versiones de atribución segura que su hija de este concreto modelo iconográfico. El análisis detenido de los rasgos de las obras de Luisa Roldán

con su particular forma de interpretar los asuntos que aborda, añadió a este tipo acentos personales que nos permiten hoy identificar sus versiones de este tema y diferenciarlas de las de otros escultores contemporáneos. Sus representaciones de San José son muy numerosas ya que, si exceptuamos a María y al Niño Jesús, fue ésta la figura que representó en más ocasiones. Luisa Roldán la reprodujo en muy diversos episodios biográficos de la vida de Jesús y de María y uno de ellos es aquél en el que el santo aparece de pie, sosteniendo en sus brazos al Niño con pocos meses de edad, formando así una entrañable escena de amor paterno-filial sin precedentes en siglos anteriores, período en el que las representaciones mostraban al Niño con tres o cuatro años de edad y caminando de la mano de su padre putativo.

El objetivo de esta varia es dar a conocer y atribuir a Luisa Roldán una nueva obra de esta misma iconografía, escultura que se encuentra

1. Pleguezuelo 2017, 377-396.

es especialmente importante ya que, por circunstancias particulares, la producción escultórica de esta mujer artista, está escasamente documentada².

Entre las interpretaciones que se le atribuyen percibimos dos variantes si tomamos como criterio de agrupación de las mismas la postura del Niño Jesús y el estado anímico que muestran las figuras respectivamente. En la primera variante hay, a su vez, dos subtipos pues puede aparecer con su cuerpo totalmente recostado, en posición horizontal, sobre el pañal blanco que sostiene San José, o bien incorporado de cintura hacia arriba, casi sentado. En la segunda variante, relacionada con el estado anímico de los personajes, hay igualmente dos subtipos ya que padre e hijo pueden mostrarse con expresiones serias, o bien, con sus rostros sonrientes. Ambas variantes fueron seguidas por los artistas antes mencionados y también por Luisa Roldán y son pequeños matices expresivos los que nos permiten diferenciar las interpretaciones de nuestra escultora.

En el periodo de actividad profesional de Luisa Roldán transcurrido en Andalucía (1671-1689), es más frecuente encontrar al Niño recostado, levantando a veces tan solo su cabeza y a ambas figuras, con expresión seria y ensimismada. En este grupo de obras habríamos de incluir las esculturas de tamaño natural, hechas para retablos mayores, conservadas respectivamente en el convento de Santa Ana de Sevilla (¿160? cm) (Figura 2) y el convento de Santa María la Real de Bormujos (Sevilla) (150 cm)



Figura 2. Luisa Roldán (1652-1706), *San José con el Niño* (1671-1689) (atrib.), Convento de Santa Ana, Sevilla, fotografía de Pedro Feria.

2. Como es ya conocido, son muy pocas las obras de Luisa Roldán firmadas o documentadas. De la imagen de San José con el Niño en sus brazos del tipo aquí comentado, ninguna de ellas reúne alguna de esas dos circunstancias.

(Figura 3). También corresponden al mismo grupo las de tamaño mediano, hechas para retablos de menor escala, versiones que hallamos en la iglesia de San Antonio de Cádiz (97 cm), en el Museo Diocesano de la catedral de Salamanca (68 cm) (Figura 4), en el convento sevillano de Madre de Dios (47 cm)³ y en una colección privada de Córdoba (45 cm)⁴. A este segundo grupo pertenecería la que aquí damos a conocer, que mide 70 cm. de altura.

La variante en la que San José -y a veces también el Niño-, aparece sonriendo en actitud feliz y relajada, es particularmente propia de las versiones de Luisa Roldán y no la encontramos tan claramente definida en otros autores, razón por la cual este rasgo expresivo, junto a otros, es de los más indicativos de su autoría⁵. Se trata de un gesto de alegría y vitalidad que Luisa muestra tanto en algunas obras de la etapa andaluza como en otras de la fase madrileña⁶. A su fase sevillana corresponden, siguiendo este mismo tipo, el San José con el Niño conservado en la parroquia de San Bartolomé, de Sevilla (147 cm)⁷ y el de la iglesia parroquial de Camas (Sevilla) (¿50?)⁸. A la fase madrileña, correspondería el San José del Convento de Nuestra Señora de Belén, de Antequera (Málaga) (61 cm) –sin duda su interpretación más brillante de este tema–⁹ y también los más pequeños, de terracota policromada. Uno de estos últimos se conserva hoy en el convento de San Antón, de Granada¹⁰ y el otro, muy similar y en paradero desconocido, existió en el convento de madres capuchinas de Madrid¹¹.

A las dos variantes en posturas y expresiones responden otras obras andaluzas anónimas que no mencionaremos aquí porque no todas ellas muestran rasgos tan claros de su autoría, pero su elevada cantidad es un buen testimonio de la aceptación que tuvo este patrón iconográfico entre la clientela de los escultores españoles de fines del siglo XVII y de la primera mitad del XVIII. Este modelo es también indicio de la importancia que la figura de San José adquiere a partir del Barroco, fenómeno devocional que tiene su reflejo no solo en la producción artística sino también en el ámbito literario, en el teológico e incluso, en la vida cotidiana de los conventos y de

3. Pleguezuelo 2017, 379, figura 3.

4. Romero Torres 2009, 172-179.

5. Hay, tal vez, algunas excepciones en este sentido, por ejemplo, el San José con el niño conservado en la iglesia colegial de El Salvador de Sevilla, obra que ha sido tradicionalmente atribuida a Pedro Roldán. Véase Roda Peña 2000: 193-217.

6. Pleguezuelo 2017, figuras 1, 6, 7 y 8.

7. Pleguezuelo 2017, figura 6.

8. Pleguezuelo 2017, figura 7.

9. Romero Benítez 2006, 118.

10. Romero Torres 2009, 73; Amador Marrero 2024, 199.

11. Esta obra ha sido recientemente dada a conocer y reproducida a partir de una antigua fotografía por Marcos Villán 2024, 75.



Figura 3. Luisa Roldán (1652-1706), *San José con el Niño* (1671-1689) (atrib.), Convento de Santa María la Real. Bormujos (Sevilla), fotografía de Alfonso Pleguezuelo.



Figura 4. Luisa Roldán (1652-1706), *San José con el Niño* (1671-1689) (atrib.), Museo Diocesano, Catedral de Salamanca, fotografía de Alfonso Pleguezuelo.

las residencias civiles. San José con el Niño Jesús en sus brazos es, probablemente, el más claro testimonio material de una nueva forma de entender el papel afectivo del padre que venía a matizar la más distante imagen de la “auctoritas” del “pater familiae” durante el Antiguo Régimen. Pero no nos ocuparemos de tan importantes implicaciones culturales en este breve ensayo que solo persigue añadir un ejemplo más de cómo La Roldana desempeñó un papel relevante en la interpretación artística y en la difusión del fenómeno devocional del que fue objeto este personaje que desde siglos atrás había permanecido en un plano muy secundario dentro del santoral cristiano. No resulta tampoco extraño que los escultores e imagineros sintiesen una especial predilección por San José considerando que era, por su profesión de carpintero, el patrón de su gremio.

La obra que en este artículo damos a conocer responde, por tanto, a los rasgos habituales que Luisa Roldán otorgaba al tipo iconográfico más frecuente que siguió para este tema en su etapa andaluza. Ello se deduce al comparar esta obra y las demás de su grupo con las dos conservadas que hemos mencionado de su producción madrileña aunque es probable que allí tallara algunas más de las que hoy conocemos. Ello con independencia de las numerosas representaciones de San José que aparecen en los grupos de la Sagrada Familia, en diferentes episodios, que modeló en barro durante esa última etapa y que no consideramos aquí de forma directa por responder a otros patrones iconográficos. Del análisis de toda su producción atribuida hoy con fundamento, parece desprenderse que sus maneras de trabajar experimentaron ciertos cambios cuando muda su residencia a la Corte donde trabaja para una clientela diferente y tal vez, también, bajo la influencia de nuevas fuentes de inspiración que aún no han sido estudiadas a fondo. Analizaremos a continuación los rasgos propios de su primera etapa observables en un solo caso: la escultura que aquí atribuimos, pero iremos mencionando al mismo tiempo, algunas de las diferencias puntuales detectables en sus dos versiones madrileñas conservadas¹².

Como las demás obras de este mismo arquetipo, la que aquí nos ocupa representa la figura de San José en actitud dinámica al simular un movimiento decidido de avance, dejando atrás la pierna derecha y adelantando la izquierda. Esta postura genera así una base amplia que va estrechándose al elevarse hasta el nivel de la cabeza, formando, en consecuencia, la figura completa, un esquema piramidal más o menos pronunciado según cada caso. El enérgico paso adelante que revela su caminar, obliga a que la pierna izquierda se flexione al nivel de la rodilla, produciendo un volumen protuberante bajo la túnica. Como consecuencia de dicho movimiento, el borde inferior de ésta se levanta y permite ver no solo el pie izquierdo sino también parte de su tobillo. El pie derecho, por el contrario, queda retranqueado y más oculto. Sin embargo, en las dos interpretaciones madrileñas antes citadas, San José mantiene una posición más reposada y, por tanto, su base es más estrecha y su volumen tiende al cilindro y no tanto a la pirámide. En estos dos últimos casos, es la pierna derecha la que se flexiona en la rodilla, no para avanzar sino para equilibrar su postura estática apoyada sobre la pierna izquierda. Los pliegues del manto caen ahora más verticalmente y la túnica deja el pie y el tobillo, incluso, más descubiertos que en las versiones andaluzas, probablemente siguiendo una fórmula que pudo conocer en esa etapa ya que fue frecuente entre los escultores castellanos.

12. Con independencia de la constatación más o menos evidente de la deuda estilística de Luisa con su padre, nunca se ha llegado a abordar un estudio detallado del estilo personal de Luisa Roldán y menos aún de su posible evolución. Una primera aproximación a sus estilos en Andalucía y en Madrid puede leerse en Hall van del Elsen 2007, 19-31.



Figura 5. Luisa Roldán (1652-1706), *San José con el Niño* (1671-1689), Colección privada de Buenos Aires (Argentina), fotografía de Pedro Aguilar Lama.

En nuestra imagen, la figura cubre su túnica con un manto que oculta sólo el hombro y brazo izquierdos y deja descubiertos los de su lado derecho, quedando sujetos en este último, apoyado sobre el antebrazo y proyectando su extremo hacia el exterior, dinamizando así la silueta de la figura. En las dos versiones madrileñas, sin embargo, los pliegues del manto caen por su propio peso y nada sobresale de la silueta compacta de la figura que gana en anchura y pierde en movimiento lo que le otorga una clásica monumentalidad que contrasta con la dinámica ligereza de las versiones andaluzas, en este sentido, más barrocas.

En la imagen que ahora nos interesa, San José tiene ambos brazos flexionados para poder sujetar al Niño Jesús, colocado sobre el pañuelo blanco que hace de virtual bandeja en la que es exhibido para facilitar así que sea contemplado por los fieles (Figura 5). San José no mira al Niño sino al frente, manteniendo la cabeza inclinada hacia su lado izquierdo, con la mirada baja y con una cierta expresión ausente y melancólica. El Niño tampoco mira a su padre sino a un horizonte indefinido. En las dos versiones madrileñas, sin embargo, San José mira al Niño, en ambos casos

sonriéndole abiertamente e, incluso, en el ejemplar de terracota del convento de San Antón, jugando con él.

En las versiones andaluzas y entre ellas la que aquí nos ocupa, San José, como es habitual entre los escultores sevillanos de la segunda mitad del siglo XVII, muestra su cabello largo, peinado con raya al centro, dejando vista una amplia frente triangular y cubriendo en su caída, los hombros y la parte alta de la espalda con largas mechas paralelas de cabello liso según la moda propia del reinado de Carlos II. El bigote está despejado en su centro pero poblado en ambos lados y con sus extremos curvados hacia arriba. La barba, crecida por debajo del mentón y bifurcada en dos mechas laterales. En las versiones madrileñas, las mechas del cabello ganan turgencia y, sobre todo, se ondulan y se rizan en bucles, especialmente en sus extremos, probablemente por influencia de la moda francesa dominante en la Corte de Felipe V, rasgo éste que llega a expresiones más extremas en las cabelleras encaracoladas del Jesús Nazareno de Sisante, en el Ecce Homo de León y en las dos versiones del Niño Jesús de la Pasión.

Los rasgos del rostro del San José aquí descritos son muy semejantes a los que vemos en otras obras de este grupo de esculturas andaluzas: cejas arqueadas, párpados algo caídos, mirada baja, nariz larga y recta y boca pequeña, de labios carnosos, entreabierta, simulando que se comunica con quien lo contempla. El Niño, por su parte, muestra una expresión inocente, coloca la mano derecha sobre su pecho y posa la izquierda sobre el pañal en el que está recostado mientras apoya su pierna izquierda y levanta la derecha. Los rasgos de los dos ejemplos madrileños son muy semejantes a los sevillanos con la única diferencia de que ambos personajes sonríen abiertamente y padre e hijo se relacionan entre sí como si el artista los hubiera sorprendido en una escena íntima y doméstica; como si ambos ignorasen al espectador que los contempla.

Son escasos los datos técnicos de la escultura que podemos ofrecer en este caso aunque los pocos reconocibles coinciden en todo con otras obras seguras de la autora. El material en que están talladas ambas figuras es la madera de cedro aunque la peana está ejecutada con madera de pino como también es habitual en otras obras de Luisa Roldán. Nada sabemos, lamentablemente sobre el sistema de ensamblaje seguido en esta ocasión. Ambas figuras están físicamente asociadas pues comparten los mismos bloques de madera. Los pies de San José están tallados de forma que la suela de sus sandalias se prolongan hacia abajo con volúmenes que encajan en sus correspondientes huecos, abiertos en una primera base que simula un suelo rocoso algo toscamente formado con tacos de madera y consolidados con pasta. Esta base iría colocada originalmente sobre una peana ornamental, con sencilla moldura tallada y dorada que no se ha conservado.

Como las demás imágenes de este grupo, los ojos de ambas figuras están tallados en la madera y, según parece por los indicios, las cabezas estarían adornadas en su origen con aditamentos de plata que en este caso tampoco han llegado a la actualidad. El Niño muestra actualmente en la zona superior de su cráneo cuatro orificios, lo que podría indicar que tuvo en el pasado tres potencias independientes, clavadas, cada una de ellas en tres orificios que aparecen alineados. El cuarto, situado fuera de esa alineación, puede ser indicio de que en un periodo posterior, las primeras potencias pudieron ser sustituidas por otras tres montadas por el platero en una pletina curvada que quedaría fijada al cráneo con un solo clavo central. Por su lado, la cabeza de San José muestra dos orificios bastante distantes entre sí. El más alto, abierto en la zona parietal del cráneo, debe corresponder al lugar en el que quedaba clavado el nimbo de plata labrada que muy probablemente tuvo en origen. El orificio inferior, situado en la zona baja de su larga melena que cubre la zona alta de su espalda, tal vez sea el lugar en el que estaría situado un clavo al que se ataba el alambre que, según la costumbre, aseguraba la estabilidad de la escultura al estar sujetada al fondo de la hornacina en la que se exhibía.

La figura del santo ha llegado al presente con una vara de metal rematada en un ramo de azucenas de plata. Aunque es el atributo habitual de este personaje que indica su pureza y su castidad, suele ir sujetada con una de sus manos, obviamente, cuando no usa ambas, como en esta ocasión, para sujetar al Niño Jesús. El suelo de roca no muestra en este caso el habitual hueco en el que la base de la vara solía quedar alojada. Se percibe que para su forzada instalación, fue preciso realizar una perforación en el bloque de la escultura. Es muy posible que tanto las segundas potencias del Niño y la vara de azucenas fuesen elementos añadidos cuando a fines del siglo XVIII se interviene haciendo también otras modificaciones en el color de la escultura.

En relación con el tratamiento pictórico original de esta obra, poco podemos afirmar por el momento. Como tantas otras de Luisa Roldán, ésta fue también policromada de nuevo cuando a fines del siglo XVIII llegó la corriente estética neoclásica. De hecho, de las nueve imágenes de San José con el Niño que hasta ahora reconocíamos como obras de Luisa Roldán en su etapa andaluza, solo cinco de ellas conservan su policromía original mientras que las otras cuatro fueron policromadas nuevamente en etapas posteriores. Ninguna de las cinco policromías primitivas andaluzas son trabajos tan sofisticados como la del San José de Antequera u otras obras de la fase madrileña que fueron seguramente pintadas por su cuñado Tomás de los Arcos. Las evidentes diferencias de calidad y de procedimientos técnicos que muestran en cada caso las cinco obras sevillanas tientan a pensar que no todas son obra del mismo pintor. No sabemos cuándo comenzó a policromar para el taller Arcos-Roldán Tomás de los Arcos, hermano de Luis Antonio, nueve años menor que él, aunque es probable que iniciara su colaboración bastante antes de que el equipo familiar marchara con

él a la Corte cuando éste último ya contaba casi treinta años. Del grupo de versiones sevillanas, la que conserva la policromía original más elaborada es la del Museo Diocesano de Salamanca que es una obra con problemas de conservación pero generosamente dorada y estofada con flores pintadas al temple y translúcidas corladuras rojas y verdes de enorme vistosidad, aplicadas a los reverso de las prendas que visten al santo.

Dado que en nuestra obra no han podido realizarse pruebas analíticas, ignoramos si debajo del oscuro y uniforme cromatismo actual de la túnica y el manto, pudieran existir restos del acabado original. Las encarnaciones, algo craqueladas, parecen corresponder a las primitivas aunque no se aprecian las pestañas que habitualmente se pintaban en ambos párpados. Tanto la túnica como el manto han sido repintados en ocre y entre morado y castaño respectivamente aunque es difícil asegurar las tonalidades exactas de ambas prendas dada la pátina que aún oculta el verdadero tono de ambas. A diferencia de las policromías barrocas en las que se perseguían vivos contrastes de colores, en las neoclásicas éstos se evitan en lo posible. A ello se debe el tratamiento monocromático de las prendas y el hecho de que las zonas del manto y de la túnica en las que deliberadamente Luisa Roldán dejó visto el forro del reverso para provocar tales contrastes, se muestren hoy del mismo color que el anverso, evitando aún más la variedad cromática que debió mostrar la imagen original. En el anverso de la túnica tan solo se percibe el tradicional sembradillo de flores menudas que habitualmente salpicaba los tejidos neoclásicos. Al igual que las prendas de aquel periodo, sólo reciben éstas una decoración algo más enfatizada en sus bordes: cuello, bocamangas, borde inferior de la túnica y perímetro del manto. En estos cuatro lugares se han imitado sendos motivos neoclásicos diferentes, con estucos dorados que simulan el brillo y el escaso realce de los bordados de aquél periodo.

Esta frecuente operación de re-policromado de la que son objeto muchas de las esculturas de Luisa Roldán distorsionan la apariencia original de sus obras pero también son un testimonio del nivel de aprecio que sintieron por ellas los beligerantes críticos del movimiento anti-barroco protagonizado en nuestro país por los miembros de la Real Academia de San Fernando, de Madrid. Aquellos primeros críticos no incluyeron a Luisa Roldán entre los denostados escultores del estilo que calificaban despectivamente “barroco churrigueresco” sino que la consideraron más bien como la última representante del que ellos denominaban el período del “buen gusto” en el que la precedieron en el caso sevillano, Alonso Cano, Juan Martínez Montañés o Pedro Roldán entre otros. Sin duda, debieron estimar sus formas escultóricas aunque condenaran los estofados llamativamente dorados y densamente decorados con grandes flores policromas y demás ornamentos que las cubrían íntegramente.

La obra que aquí damos a conocer no responde, obviamente al nivel de calidad extraordinaria en las que la artista ponía a prueba su enorme talento y el de su cuñado,

uniendo a su capacidad inventiva, acabados de talla delicada, ojos de vidrio o meticolosos procedimientos de policromía. Tales operaciones costosas estaban reservadas a obras especiales, hechas por encargo para clientes dispuestos a pagar las horas de trabajo especializado que ello exigía. A ese grupo de piezas especiales pertenece la extraordinaria imagen, antes mencionada, de San José con el Niño, del convento de Antequera. Pero la calidad de esta obra y el estilo personal de Luisa Roldán nos parecen aquí indudables aunque desconozcamos por ahora el nivel de calidad que pudieron mostrar sus posibles partes doradas y estofadas. Por el tamaño de la obra, por su carácter frontal y por el orificio de su espalda, pudo formar parte de un retablo para capilla de enterramiento en alguna parroquia o para algún oratorio privado. En suma, estamos probablemente ante una obra ejecutada entre 1671 y 1689, en el taller de Luisa Roldán y Luis Antonio de los Arcos, para un cliente que por ahora desconocemos.

Bibliografía

- Amador Marrero, Pablo. 2024."San José con el niño". En *Luisa Roldán, escultora Real*, exposición comisariada por Miguel A. Marcos Villán y Pablo Amador Marrero, 199. Valladolid: Museo Nacional de Escultura.
- Hall van del Elsen, Catherine. 2007. "Luisa Roldán, la Roldana: aportaciones documentales y artísticas". En *Roldana*, comisariada por José Luis Romero Torres, 19-31. Sevilla: Junta de Andalucía.
- Marcos Villán, Miguel Ángel. 2024. "Escultora Real. Madrid, 1689-1706". En *Luisa Roldán, escultora Real*, comisariada por Miguel A. Marcos Villán y Pablo Amador Marrero, 69-87. Valladolid: Museo Nacional de Escultura.
- Pleguezuelo, Alfonso. 2017. "Luisa Roldán y San José con el Niño Jesús: atribuciones e iconografía". *Laboratorio de Arte* 29: 377-396.
- Roda Peña, José 2000. "La Hermandad de Nuestra Señora del Rosario de la parroquia del Divino Salvador de Sevilla. Historia y patrimonio artístico". En *I Simposium sobre Hermandades de Sevilla y su provincia*, dirigido por José Roda Peña, 193-217. Sevilla: Fundación Cruzcampo.
- Romero Benítez, Jesús. 2006. "El patrimonio artístico de las clarisas de Antequera". En *Las clarisas de Antequera. Santa Clara de la Paz y de Belén*, 97-126. Antequera: HH. Clarisas, Convento de Santa Clara de Belén.
- Romero Torres, José Luis. 2009, "Luisa Roldán called "La Roldana" (Seville 1652-Madrid, 1706), Saint Joseph and the Child". En *The Mistery of Faith. An eye on Spanish Sculpture 1550-1750*, 172-179. London: The Matthiesen Gallery. Coll & Cortés Gallery.