




Fortuna crítica de Luisa Roldán en la España de los siglos XVII al XIX

Critical Reception of Luisa Roldán in Spain (17th - 19th Centuries)

Alfonso Pleguezuelo Hernández

Universidad de Sevilla, España

aplegue@us.es

 0000-0002-8235-3082

Recibido: 07/01/2026 | Aceptado: 06/02/2026

Resumen

El objetivo de este artículo es analizar algunas de las opiniones sobre la escultora Luisa Roldán que fueron emitidas en documentos o en publicaciones durante los siglos XVII al XIX en España. Se reúnen aquí algunas noticias contemporáneas a la artista y también de los primeros críticos del periodo Barroco y de la Ilustración. Todos ellos se interesaron por la artista desde diferentes perspectivas y los últimos procuraron, además, reunir información verídica sobre la vida y la obra de esta mujer, aunque ese objetivo no sería alcanzado hasta el siglo XX. Por último, recogemos algunos testimonios de la imagen positiva pero también fantaseada de algunos escritores románticos del siglo XIX.

Abstract

The aim of this article is to analyse a selection of opinions expressed about the sculptor Luisa Roldán in documents and publications produced in Spain between the seventeenth and nineteenth centuries. It brings together contemporary accounts of the artist as well as writings by early critics and historians of the Baroque and Enlightenment periods. These authors approached Roldán's work from different perspectives, while later writers also sought to compile accurate information about her life and artistic output—an objective that would not be fully achieved until the twentieth century. Finally, the article considers testimonies that contributed to both a positive and, at times, idealized image of the artist in the writings of nineteenth-century Romantic authors.

Palabras clave

Luisa Roldán
La Roldana
Escultora de cámara
Escultura barroca sevillana
Mujeres escultoras
Mujeres artistas

Keywords

Luisa Roldán
La Roldana
Court Sculptor
Sevillian Baroque Sculpture
Women Sculptors
Women Artists

Cómo citar este trabajo / How to cite this paper:

Pleguezuelo Hernández, Alfonso. "Fortuna crítica de Luisa Roldán en la España de los siglos XVII al XIX." *Atrio. Revista de Historia del Arte*, no. 32 (2026): 126-151. <https://doi.org/10.46661/atRIO.12918>.

© 2026 Alfonso Pleguezuelo Hernández. 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).

Introducción

El concepto que incardina este artículo es el de la fama. El diccionario de la RAE, al definir la palabra, hace una primera precisión: “no hay que confundir la fama con el éxito” y, en efecto, a diferencia de este último concepto, el primero puede poseer un sentido positivo o negativo. En este caso, no obstante, no habrá lugar para la confusión porque la figura de Luisa Roldán recibió, por regla general, una valoración muy positiva tanto a niveles populares como en el ámbito más especializado de la crítica de arte. Tras esta puntualización, el diccionario lanza la definición: “opinión que la gente tiene de alguien o de algo”. Fama es, por tanto, equivalente a notoriedad, es decir, tiene relación con alguien o con algo que mucha gente conoce o, al menos, cree conocer.

Espero mostrar en estas breves páginas cómo la fama de Luisa Roldán se fue extendiendo muy pronto a nivel regional y luego nacional. Más recientemente, en los siglos XX y XXI, su celebridad ha alcanzado a toda Europa occidental y a Norteamérica. En el siglo XX el conocimiento de la autora se incrementó de manera notable por el nacimiento de la Historia del Arte como disciplina científica y universitaria. En el XXI se ha continuado aquella labor rigurosa, aunque también han surgido nuevas perspectivas que ha fomentado el interés por esta mujer artista estimulado, no ya solo por razones científicas, sino también de naturaleza política y de índole comercial.

Empezaremos con dos noticias aparentemente contradictorias que conviene mencionar para que comprobemos en qué medida el juicio humano es voluble en numerosas ocasiones, se ve condicionado frecuentemente por prejuicios e incluso llega a ser intencionadamente injusto o espuriamente interesado.

Una de las últimas obras de Luisa Roldán vendida en el mercado del arte, es una imagen de la Virgen con el Niño que en 2022 compró la National Gallery de Washington y por la que pagó más de dos millones de euros. Por tanto, nadie se atreverá a dudar de que la obra escultórica de Luisa Roldán es en la actualidad un producto muy valorado, al menos económicamente.

Sin embargo, esto no era así en vida de la artista como lamentablemente ha ocurrido en otras muchas ocasiones. De hecho, por su trabajo se le pagaba muy poco y a veces con mucho retraso, sobre todo cuando la artista residía en Madrid donde había alcanzado el máximo nivel al que un escultor del Antiguo Régimen podía aspirar, siendo nombrada escultora de cámara de los monarcas.

Si consultamos su partida de defunción de 1706, leemos la sorprendente frase: "... estando enferma en cama (...) dijo no tiene ningunos bienes ni hazienda de que poder testar por lo qual (...) pide y suplica a el cura de la Yglessia Parrochial de San Andrés de esta Corte de a donde al presente es Parroquiana (...) haga enterrar su cuerpo en el sitio, parte o lugar sagrado que le pareciere y [que haga por] el bien y sufragio en beneficio de su alma [lo] que pudiere en atención a su suma cortedad de medios...."¹.

Es decir, Luisa Roldán murió en la miseria, no hizo testamento por no tener nada que legar a sus descendientes y ni siquiera tuvo dinero para pagar su enterramiento o las misas que frecuentemente se decían por la salvación de las almas de los difuntos.

Recordemos que poco antes de abandonar su tierra natal, regaló a la comunidad de frailes mínimos franciscanos del convento de Nuestra Señora de la Victoria de Puerto Real (Cádiz), una imagen de vestir de la Virgen Dolorosa y lo hizo tan solo a cambio de que cada año dijeran una misa por la salvación de su alma y las de los suyos². Su petición cayó más tarde en el olvido y, a pesar de la actual revalorización de la artista, nadie en aquella pequeña ciudad andaluza se acuerda hoy ya de cumplir con la única condición que puso a su obsequio y ello a pesar de que numerosas personas rinden culto a esta imagen que es titular de una cofradía local.

La partida de defunción de La Roldana citada más arriba estuvo precedida por otros muchos escritos en los que se dirigía a los reyes, tanto a los Habsburgo como a los Borbón, suplicando ayudas económicas. Esta situación de desamparo la padeció desde el principio de su llegada al cargo. A los dos meses después de haber sido nombrada escultora de cámara ya había enviado dos solicitudes de ayuda que no obtuvieron respuesta por parte del rey. Después de llegar a manos del condestable de Castilla, éste, intentando ayudar a la artista, informa lo siguiente al monarca en 13 de diciembre de 1692: "lo extraño de su habilidad y la honra que ha merecido de estar trabajando en lo que se le ha ordenado en presencia de Vuestra Magestad y la Reyna Nuestra Señora la exceptúan en lo general haciéndola merecedora de que Vuestra Magestad manifieste efectos de su Real agrado

* Este trabajo tiene su origen en una conferencia pronunciada con el título *Fama, Leyenda, Realidad y Fantasía. Luisa Roldán (1652-1706)*, el 23 de mayo de 2025, en la Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría, de Sevilla, dentro del ciclo *Arte y Mujer en Sevilla (II)*.

1 Catherine Hall-van den Elsen, *Fuerza e intimismo: Luisa Roldán, escultora (1652-1706)* (Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2018), 305.

2 Enrique Hormigo Sánchez, "Nuestra Señora de la Soledad y el Stmo. Cristo del Sepulcro," en *Boletín Conmemorativo de la Reorganización de la Venerable y Real Cofradía de Penitencia de Ntra. Sra. De la Soledad y Santo Entierro de Ntro. Sr. Jesucristo (1941-1991)* (Puerto Real, 1991), s. p.; Enrique Hormigo Sánchez y José Miguel Sánchez Peña, *Documentos para la Historia del Arte en Cádiz* (Cádiz: José Miguel Sánchez Peña, 2007), 269-274.



Fig. 1. *Gestas*, h. 1678-1682. Madera tallada y policromada. Hermandad de la Exaltación (Sevilla).
© Fotografía: Daniel Salvador.

señalándole alguna porción para que pueda mantenerse, siendo lo menos que se le puede considerar lo que ella pide en su memorial que es la ración de cinco reales al día...³.

Los comienzos de su servicio para Felipe V fueron igualmente duros, hasta el extremo de que en 3 de junio de 1701 pretendía con su petición de ayuda evitar el desahucio de la casa en la que vivía con su familia. Su interlocutor comenta al rey: "Y porque está debiendo de la casa cinco años a razón de mil reales cada año y por esto la echan de la casa que es de las monjas trinitarias y hallándose tan pobre para pagar tan justa deuda, suplica a Vuestra Alteza se tenga por servido se le paguen lo que se le está debiendo por no tener otra cosa de que pagar y salir de tan gran fatiga..."⁴.

Paradójicamente, Luisa Roldán fue una profesional muy valorada por sus contemporáneos y también por generaciones posteriores. Algunos estudiosos de su biografía han insistido en enumerar puntualmente los frecuentes apuros económicos que atravesó a lo largo de su vida cortesana. No obstante, en esta ocasión nos ocuparemos de referir los testimonios documentales que la presentan como artista muy estimada.

3 Elena Amat Calderón, "Luisa Roldán, La Roldana. Su vida y sus obras" (tesis doctoral inédita, Universidad Central, Madrid, 1927), 45.

4 Hall-van den Elsen, *Fuerza e Intimismo*, 289.

Antes de mencionarlos, podemos hacernos dos preguntas sobre la fama de La Roldana: ¿en qué etapa de su vida se hizo famosa? y también ¿qué obras fueron las que le dieron tanto prestigio? Con respecto a la primera incógnita, los testimonios documentales que mencionaré a continuación revelarán que alcanzó gran fama desde muy joven, durante su etapa andaluza, que discurrió aproximadamente de 1670 a 1689. Pero es mucho más difícil responder a la segunda pregunta porque, lamentablemente, las obras juveniles que le dieron dicha fama han sido olvidadas en su inmensa mayoría y solo en las últimas décadas hemos ido desvelando con enorme trabajo por falta de documentación, cuáles pudieron ser aquellas esculturas. La mayor parte de ellas han llegado hasta el siglo XX consideradas anónimas o atribuidas a otros escultores. Le han sido adjudicadas infinidad de obras que en su inmensa mayoría los especialistas han ido luego descartando de su labor, por ser de otros autores incluso extranjeros, o bien posteriores. Todo esto nos ha llevado a la conclusión de que la imagen que el público en general e incluso algunos profesionales del arte, ha tenido de su labor, ha llegado a inicios del siglo XX muy nebulosa y solo en las últimas décadas se está logrando trabajosamente vincular su fama a su verdadera producción.

Se ha comentado a veces, siguiendo palabras de Ceán Bermúdez escritas hacia 1800, que su fama se debe a sus pequeños grupos de terracota⁵. Hoy no podemos mantener tal teoría porque ya sabemos que tales grupos datan de su etapa madrileña y, que, sin embargo, Luisa Roldán ganó su fama de gran escultora desde muy temprano en Sevilla y en Cádiz con sus obras talladas en madera policromada. Por esta razón, es especialmente importante identificar aquellas obras andaluzas que le granjearon el prestigio que pronto le permitió dar el salto a la corte. Empezaremos por mencionar aquí algunas de las valoraciones sobre su obra temprana.

Testimonios contemporáneos a Luisa Roldán

En 1684, contando ya con treinta y dos años, talla en Sevilla en colaboración con su marido Luis Antonio de los Arcos, el llamado más tarde Cristo de la Yedra, un extraordinario Ecce Homo que hoy se encuentra en la catedral de Cádiz. En su interior se introdujo un documento manuscrito que constituye la primera evidencia que poseemos de su valoración profesional. Es un juicio que pudieron haber escrito tanto ella misma como

5 Juan Agustín Ceán Bermúdez, *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de Bellas Artes en España* (Madrid: Viuda de Ibarra, 1800), 235-239.

su cónyuge y colaborador. Se lee allí que la obra en cuestión había sido hecha “con sus manos por la *insine artífise* doña Luisa Roldán”⁶, y es de suponer que fuese el fiel reflejo de su imagen pública después de más de una década de brillante ejercicio profesional en Sevilla.

Tres años más tarde (1687) se encontraba ya en Cádiz, ciudad a la que llega aureolada de prestigio cuando es reclamada por su cabildo municipal para hacer las imágenes de sus patronos san Servando y san Germán. En el libro de Actas Capitulares del Ayuntamiento se lee, en la sesión de 10 de marzo de ese año:

... en esta ciudad se halla *Doña* Luisa Roldán, mujer de Luis Antonio de los Arcos, *única escultora de estos tiempos*, a quien la Santa Iglesia Catedral trujo de la de Sevilla, solo para las hechuras de Patriarcas y Ángeles del Nuevo Monumento que *las ha ejecutado con universal aprobación*⁷.

En el interior del cuerpo de uno de los patronos se introdujo un segundo documento manuscrito datado también en 1687 y en él se lee otro sustancioso párrafo del que también se deduce el nivel de estimación que públicamente se reconocía a la escultora y a su marido:

Hallándose en esta ciudad [Cádiz] Luis Antonio de los Arcos y Doña Luisa Roldán, naturales y vecinos de Sevilla, *ambos de consumada opinión en el arte de la escultura* y como tales, llamados para la fábrica del Nuevo Monumento de la Santa Iglesia Catedral, les encargaron y pusieron a su cuidado...⁸.

Por un lado, resulta sorprendente que, contra la costumbre, la mujer reciba en estos dos primeros documentos el tratamiento de “doña” en tanto que a su marido se menciona de forma menos protocolaria lo que parece indicar que ella era considerada la más brillante de ambos como artista y/o la más relevante desde el punto de vista social. No obstante, se aprecia en la redacción del último comentario valorativo que no se excluye a su marido lo que tampoco debe olvidarse porque si injusta ha sido la historia con Luisa Roldán, más injusta ha sido con su cónyuge como comprobaremos más adelante.

Del mismo año 1687, data otro curioso juicio positivo si damos crédito al testimonio de Fernández Luna en relación a los manuscritos antiguos que él confiesa haber consultado y que narraban la compra en Sevilla de la imagen de la Virgen del Refugio para

6 José Miguel Sánchez Peña, “El Ecce Homo de la Catedral de Cádiz, obra de Luisa Roldán,” *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, no. 17 (1985-1986): 330.

7 Amat Calderón, *Luisa Roldán*, 91 y José Miguel Sánchez Peña, “Las tallas de San Servando y San Germán, obras de Luisa Roldán, de la catedral de Cádiz, nuevos documentos para su historia,” *Anales de la Real Academia de Cádiz*, no. 12 (1994): 90.

8 Sánchez Peña, “Las tallas de San Servando,” 87.



Fig. 2. *San Miguel venciendo al demonio*, 1692. Madera tallada y policromada, detalle. Galería de las Colecciones Reales.

el convento de misioneros de San Francisco de Sahagún (León). Según este autor, el cronista consultado, al referirse a la autora de la escultura, escribe que: “Una de las hijas de este [artista] ... Luisa Roldán, había adquirido justa fama en escultura, según lo aseguraban en aquellos tiempos”⁹.

No olvidemos que la ciudad de Cádiz para la que trabajaba el joven matrimonio en los últimos dos o tres años de su periodo andaluz, es decir, hasta 1689, era una ciudad pujante y con importantes lazos con Madrid gracias al hecho de haberse convertido

9 Willibaldo Fernández Luna, *Monografía histórica de Sahagún y breve noticia de sus hijos ilustres* (León: Imprenta Moderna de Álvarez, Chamorro y Cía., 1921), 135-136.

a fines del siglo XVII en el puerto de llegada de las naves de la Carrera de Indias que no atracaban ya en Sevilla. Es seguro que su fama de buena escultora llegó a la corte en estos años ya que, en 1692, residiendo en Madrid, confiesa que, desde hacía cinco años, esto es, desde 1687, estaba trabajando en las imágenes de San Miguel y del Niño Nazareno para entregárselas a los monarcas, muy posiblemente con la aspiración ya desde entonces, de introducirse en el círculo de Palacio lo que lograría muy poco después a fines de ese mismo año¹⁰. Tal vez no sea casual que los tres últimos testimonios de su fama citados más arriba daten del año en que tal vez recibió el encargo de hacer ambas esculturas para los monarcas, pero no olvidemos que el primero mencionado, datado en 1684, ya la citaba como "insigne".

Su aspiración a convertirse en escultora de cámara de los reyes y su mismo traslado a Madrid, serían inexplicables si la artista no estuviera en esa fecha respaldada por el éxito profesional en su tierra, como parecen revelar los testimonios andaluces que se han mencionado antes. El objetivo lo consiguió y lo que hasta ese momento había sido una valoración regional de su obra, adquiriría desde entonces una escala nacional, cambio que vendría alimentado por su talento y también por la importancia y la capacidad de influencia de su nuevo círculo de clientes y protectores.

Si sus imágenes de San Miguel y del Niño Nazareno fueron comenzadas en 1687, como confiesa la escultora, y se hicieron por encargo del rey, como indica una de las inscripciones de la primera de ambas, ello significa que la buena fama de la escultora había llegado a Madrid cuando aún trabajaba en Sevilla, como hace pensar otra de las inscripciones de esa misma obra que menciona su ciudad natal¹¹.

El éxito de aquellas dos obras hechas para los monarcas fue tal que no solo obtuvo la aprobación de sus futuros patronos sino también cierto eco social de lo que podríamos hoy considerar un lejano precedente de la crítica de arte. En efecto, don Isidoro de Burgos Mantilla y Bárcena, hijo del pintor Francisco de Burgos y hombre de gran sensibilidad literaria, alabando la excelencia de la imagen de San Miguel que el rey destinó luego al Escorial y hoy se exhibe en la Galería de las Colecciones Reales, compuso en honor de su autora un romance en verso que, según comenta Ceán, "corrió impreso"

10 En 14 noviembre de 1692 escribe: "a cinco años que se trabaja en hacer la Ymagen del Angel y Niño Nasareno y demás ymagenes que V^a Magd ha visto... Archivo del Palacio Real de Madrid, Administrativa, Leg. 631, Carpetilla: Escultores", s/ fol. Transcripción parcial en Hall-van den Elsen, *Fuerza e intimismo*, 265; Alfonso Pleguezuelo Hernández, "El Niño del Dolor, obra de Luisa Roldán: una confirmación documental," *Archivo Hispalense*, no. 279-281 (2009): 6, <https://doi.org/10.71232/AH.2010.XCIII.25>.

11 En la peana se lee: "POR MANDADO DEL REI NUESTRO SEÑOR CARLOS II. LUISA ROLDAN ESCULTORA DE CAMARA DE SU MAJESTAD" y en el pie izquierdo: "E. CAMARA LVISA ROLDAN. SEVILLA".

por la corte, un honor que tan solo alcanzaron en aquel periodo obras muy especiales respaldadas por un éxito fuera de toda duda. De ese romance tan solo conocemos el fragmento que Ceán menciona:

Fatigas de los cinceles

Diestramente al un leño infunden,

Que al ser humano compite

Con sacras similitudes¹².

Una vez recibido el nombramiento de escultora de cámara de su majestad el 15 de octubre de 1692, Luisa Roldán no olvidó indicar su cargo al firmar muchas de sus obras madrileñas. Consciente de su nueva posición profesional, hizo constar en varias ocasiones haber alcanzado el más alto nivel al que un escultor podía aspirar en aquella época.

No era costumbre frecuente entre los escultores españoles firmar las obras con su nombre en una zona visible, aunque ignoramos si el motivo de ello era, en el caso de Luisa, su supuesto carácter humilde, como algún biógrafo señala, si la causa era más bien el fomento que la Iglesia siempre hizo de esta virtud, o si tanta discreción era debida a limitaciones impuestas por el propio gremio. Sea como fuere, el hecho llamativo es que las pocas obras de su etapa andaluza que quedaron documentadas lo fueron gracias a que su autora introdujo papeles escritos escondidos en el interior de las mismas, una costumbre con precedentes anteriores. No olvidemos que desde la Edad Media las obras de arte se debían hacer, según el pensamiento más ortodoxo, *Ad Maiorem Dei Gloria* y no para la gloria del artista y ello a pesar de que el Humanismo ya había supuesto una cierta ruptura con dicha norma como demuestran tantas obras del siglo XV, especialmente hechas en Italia¹³. Lo cierto es que no conocemos ni una sola obra de su etapa andaluza firmada en su exterior y que solo en las madrileñas, hechas después de su nombramiento, se atrevió a manifestar abiertamente su autoría e, incluso, la de sus colaboradores, rasgo este último que resulta bastante extraordinario e infrecuente.

12 Ceán Bermúdez, *Diccionario*, 237.

13 Llama la atención que el anonimato o la firma oculta fue notablemente más frecuente en escultura que en pintura como si la creación bidimensional tuviese menos implicaciones teológicas que la tridimensional. Tal vez fue el fantasma de los dioses del paganismo grecolatino el que acudía a la mente de los teólogos del Barroco ante esa forma de expresión.

Fallecido Carlos II y apartada de la corte la reina viuda, Luisa se vio forzada a iniciar una nueva etapa en la que el primer objetivo era la difícil tarea de ganar el favor del nuevo monarca. Aunque algunos ministros cortesanos se sintieran más identificados con el estilo que traían los artistas franceses e italianos llegados con los nuevos reyes, Luisa Roldán no fue completamente desplazada de la escena pública puesto que logra que se le renueve el título para seguir trabajando al servicio de la dinastía recién llegada al poder y afianzada finalmente tras una cruenta guerra civil. Hemos de recordar esta circunstancia por la dificultad añadida que esta operación supondría para la artista.

Con todo, ese período de transición debió de ser difícil para ella y, según parece, sufrió cierta animadversión por parte de alguno de los funcionarios de la Corona. De hecho, la única opinión adversa sobre su obra que se conoce vino precisamente de boca de uno de los cortesanos, el marqués de Villafranca quien preguntado por el propio Felipe V para que emitiera su opinión sobre si Luisa Roldán merecía el nombramiento que solicitaba, respondió minusvalorando la excelencia de su labor con el siguiente comentario que ya le había hecho con anterioridad: "...dixe a Vuestra Magestad que esta mujer en lo que tiene más habilidad es en lo que toca a las hechuras de tierra por lo cual gustó de ella el Rey nuestro Señor que goza de Dios, pues por lo demás, la práctica suya no es considerable en lo que mira a las obras de madera"¹⁴. Es obvia la falta de consistencia de esta afirmación si pensamos que fue la madera precisamente el material que le había granjeado la fama que le permitió acceder al cargo¹⁵.

Este VII marqués de Villafranca era Nicolás Fernández de Córdoba-Figueroa y de la Cerda (1682-1739) quien ostentó el título entre 1700 y 1739¹⁶. Y no debemos olvidar que fue este marqués quien nombró a Marcelino Roldán escultor de su majestad Felipe V el 21 de julio de 1701, tres meses antes de que fuera Luisa la que recibiera el nombramiento, a pesar de la dura crítica de su labor con la que tal vez Villafranca había dado preferencia al hermano de la artista¹⁷. Es muy posible que este extraño episodio fuera más complejo de lo que sabemos por los escasos y fríos datos que han quedado reflejado en los documentos.

14 Beatrice Gilman Proske, "Luisa Roldan at Madrid," *The Connoisseur* 1, no. 624 (1964): 130, nota 22.

15 Resulta también de interés su opinión sobre la especial inclinación de Carlos II hacia las que llama "hechuras de tierra", materia prima de gran tradición hispánica e incluso francesa e italiana en el siglo XVII que debió de ser minusvalorada con los nuevos gustos que llegan en el XVIII con Felipe V e Isabel de Farnesio.

16 Acumulaba este noble veinte grandes títulos y había sido en su infancia menino-bracero de Mariana de Neoburgo, más tarde fue gentilhomme de cámara de Felipe V y mayordomo mayor y caballero de Isabel de Farnesio.

17 Antonio Romero Dorado, "Luisa Roldán: una personalidad artística y una vida excepcionales," *Cartare. Revista de Humanidades*, no. 15 (2025): 4.



Fig. 3. *Tránsito de la Magdalena*, h. 1689-1696. Barro cocido y policromado. Museo Nacional de Escultura.

Tal vez por esta –al menos aparente– falta de apoyo de un funcionario tan relevante no recibiera en su nueva etapa encargos de primera magnitud, aunque nuestra artista debió seguir ejecutando imágenes de distintos formatos y materiales para la casa real y también para nuevos protectores, al menos para el duque del Infantado. Sobre su productividad anterior no cabe la menor duda, según comprobamos por una declaración suya trasladada al monarca en 3 de junio de 1701 en que afirma que: “a más de dose años que esta ocupada en Palacio donde *a echo más de ochenta estatuas por mandado de vuestra Ala[teza]* costeandolas con su trabajo y dinero sin aber[¿reci?]bido premio y cuando lo esperaba se llevó Dios al rey”¹⁸. Por la fecha en que declara una cifra de obras tan considerable, habrían sido hechas para Carlos II y Mariana de Neoburgo y su volumen refleja la estima que el monarca difunto y su esposa habían sentido por sus habilidades profesionales, aunque lamentablemente ignoramos cuántas hizo desde ese momento en adelante para la nueva dinastía. También llama la atención que Luisa emplee en su declaración la palabra “estatua”, habitualmente reservada a obras de escala

18 Hall-van den Elsen, *Fuerza e intimismo*, 288-289.

mayor a la de sus menudos grupos de terracota y que, por tanto, no sabemos si incluía también encargos de obras de madera y de escala superior.

A pesar de los apuros económicos de los últimos años de su vida, aún quedaba a Luisa Ignacia un último honor que recibir y también algún elogio hecho por un extranjero, aunque por desgracia le llegarían en los meses finales de su vida. En 10 de enero de 1706 fue nombrada por méritos, miembro de la Academia de San Luca de Roma, tal vez animada o ayudada por su hijo pintor Francisco de los Arcos Roldán que en ese momento trabajaba a las órdenes del pintor pontificio Carlo Maratta en la Ciudad Eterna¹⁹. Lamentablemente solo sabemos que la obra que envió de regalo para aspirar a tal nombramiento fue una representación de: "Una madonna di rilievo di cretacotta fatta di sua mano colorita con putti e Nostro Signore"²⁰. Al regalo precedió un comentario muy elogioso enviado por el británico Christian Cole (1673-1734)²¹ a su amiga la pintora italiana Rosalba Carriera: "L'Accademia si asembierà nel Campidolio, ove será proposta sua Signora et una grande virtuosa scultrice hispaniola, che sta a Madrid ha inviato un bozzo bellissimo, fatto da detta virtuosa..."²². No es irrelevante un elogio tan encendido procediendo de un hombre tan culto, artista él mismo y buen conocedor del arte europeo de su época.

Su anterior intento de regalar una obra al papa Clemente XI fracasó probablemente por no acertar precisamente en la elección de los materiales ya que el obsequio era una imagen de Jesús Nazareno, pero no de talla completa sino de vestir. Es probable que Luisa Roldán no fuera aún consciente de que el gusto artístico de la corte papal, como el de otras cortes europeas, era poco inclinado a las esculturas vestideras, que solo eran frecuentes en los ritos populares italianos vinculados a la Semana Santa de las regiones meridionales, pero que serían en Roma consideradas obras de materiales innobles en comparación con el mármol blanco y con el dorado bronce. En Castilla esta valoración del material era muy diferente y, al fracasar ese regalo papal, se produjo una verdadera competición por hacerse con la obra rechazada por la corte pontificia, competición en la que participó el último protector de la escultora, el duque del Infantado,

19 Catherine Hall-Van den Elsen, "Luisa Roldán, La Roldana. Aportaciones documentales y artísticas," en *Roldana: [catálogo de la exposición], Real Alcázar de Sevilla, 25 de julio-14 de octubre 2007*, coords. Antonio Torrejón Díaz y José Luis Romero Torres (Sevilla: Junta de Andalucía, Consejería de Cultura, 2007), 26.

20 Hall-van den Elsen, *Fuerza e intimismo*, 305.

21 Cole fue secretario del primer duque de Manchester cuando este fue embajador británico en La Haya, Venecia y París. Sabemos que en 1704 estaba en Roma. Fue pintor *amateur* de obras al pastel y persona especialmente interesada en obras en miniatura. Véase Neil Jeffares, "Christian Cole," en *Dictionary of pastellists before 1800*, actualizado el 27 de diciembre de 2024, consultado el 22 de diciembre de 2025, <http://www.pastellists.com/Articles/Cole.pdf>.

22 Bernardina Sani, *Rosalba Carriera. Lettere, diari, frammenti*, 2 vols. (Florencia: Leo S. Olschcki Editore, 1985), 1:50.

pero que casualmente ganó un modesto fraile que se le adelantó y la regaló al convento de madres clarisas de Sisante (Cuenca), episodio narrado y bien documentado por Serrano Estrella²³. Por cierto, documenta Serrano generosamente con cartas muy reveladoras los esfuerzos diplomáticos realizados por Luis Antonio de los Arcos en sus gestiones para hacer llegar al pontífice la obra hecha por su esposa y con su ayuda. Redacta para ello misivas al papa en que incluye los elogios más encendidos que un marido puede hacer de su mujer lo que, entre otras cuestiones deja bien clara la idea de que Luisa tenía en su marido a un esforzado promotor que estuvo a punto de lograr colocar su obra en el más importante de los mecenas al que un artista podía aspirar en aquella época.

Una fama consolidada. Los tratadistas ilustrados

Y no solo los datos de esta rivalidad surgida para conseguir la obra son reveladores de la altísima estima en que se tenía esa obra en Castilla sino también algún otro testimonio escrito. Es llamativo el texto que se inserta al pie de una estampa abierta en Madrid en 1711, es decir, solo cuatro años después del fallecimiento de Luisa Roldán, encargada con motivo de la llegada de la imagen del Jesús Nazareno al convento del citado pueblo conquense. En él se aplica a Luisa un adjetivo calificativo muy parecido al que había sido usado en 1684 en el documento introducido en el *Ecce Homo* de Cádiz pues se la describe como: “insigne escultora de España” haciendo así hincapié en el alcance nacional de su figura. Con independencia del halago, este grabado es una de las pocas estampas devocionales conocidas en que se hace una alusión directa al autor material de la escultura, lo que no era frecuente y podemos, por tanto, interpretar como otro indicio del respeto que la escultora andaluza inspiraba en los españoles informados a inicios del siglo XVIII. Como se comprueba, su fama no decreció tras su muerte, sino que, por el contrario, quedó enraizada en la memoria colectiva y terminó convirtiendo a la autora en un personaje de una cierta dimensión mítica.

Su fama se mantuvo durante el siglo XVIII y de ahí que el pintor y tratadista Antonio Palomino incluyera una mención de Luisa Roldán en su *Parnaso Español Pintoresco Laureado*, publicado en 1724. El autor confiesa haberla frecuentado en vida en repetidas

23 Felipe Serrano Estrella, “State gift or Strategy? La Roldana’s Nazareno,” *The Sculpture Journal* 22, no. 2 (2013): 89-93, <https://doi.org/10.3828/sj.2013.20a>.

ocasiones y también haber visitado a su viudo²⁴. Palomino realiza un elogioso panegírico póstumo de su persona y de las obras que consideró más importantes: San Miguel Arcángel y Jesús Nazareno, es decir, dos esculturas de madera hechas ya para el ambiente cortesano. Tal vez el motivo pudo ser que, como artista español y barroco, aún no sentía la animadversión hacia la madera y hacia las esculturas vestideras que sentirían pronto los críticos neoclásicos posteriores, cautivados por la escultura greco-romana de materiales considerados más nobles. Palomino señala la modestia y la piedad de la escultora, rasgos que responden tanto al arquetipo del devoto imaginero de tradición medieval como también al ideal femenino del siglo XVIII.

Otros testimonios confirman que, a inicios de ese siglo, la fama positiva de Luisa Roldán no solo la conocen los eruditos, sino que se había extendido por otros niveles sociales. En un documento de 1731 leemos que una tal Catalina Bonet, vecina de Málaga, hereda una deuda que su difunto marido había contraído con las monjas del Real Convento de Madres Agustinas de Santa Isabel, de Madrid. Al sentirse imposibilitada para saldarla en metálico, ofrece compensar a sus acreedoras con dos esculturas que cita como: “de mano de la Roldana”, imágenes que representaban respectivamente al Niño Jesús y a San Juan Bautista²⁵.

Llama la atención en este documento, por un lado, la fama que la artista gozaba en una ciudad como Málaga, que ni era su tierra natal ni tampoco la corte y, por otro, que desde época tan temprana se la conociera familiarmente por su apodo “La Roldana”, que aparece aquí por vez primera en una mención documental y tal vez era usado coloquialmente desde su juventud para diferenciarla de su padre. Versiones femeninas de los apellidos fueron frecuentes en la España de la Edad Moderna. Ella misma debió conocer en Madrid el caso de María Calderón, “La Calderona”, hija adoptada por Juan Calderón que más tarde sería famosa cantante, actriz, amante de Felipe IV y madre de Juan José de Austria.

Su fama continuó en la segunda mitad del siglo XVIII. En su descripción del monasterio de San Lorenzo de El Escorial, obra dedicada a Carlos III por Fray Andrés Ximenez, describe su autor de forma muy elogiosa la escultura de San Miguel, aún situada en ese momento en la sacristía del coro: “Hay aquí una *gallarda*²⁶ estatua de San Miguel (...)”

24 Antonio Palomino, *El Parnaso español pintoresco laureado* (Madrid, 1724), 211.

25 José Luis Romero Torres, “La escultora Luisa Roldán y algunas precisiones histórico-artísticas,” *Boletín de Arte*, no. 6 (1985): 275-276.

26 El apelativo *gallardo* equivale a figura de postura movida y con gracia.

la posición y movimiento de la figura muy *bizarra*²⁷ y todo el *simulacro*²⁸ de extremada belleza: Es obra de Doña Luisa Roldán, Escultura (sic) de Carlos II²⁹. Los adjetivos usados por el erudito fraile son muy propios de la estética barroca, aunque a partir de pocos años después se convertirían en rasgos abominables y serían sustituidos en las descripciones encomiásticas por sus valores contrarios puesto que las esculturas neoclásicas buscarían la belleza en una obra reposada (no gallarda) y sobre todo serena (en lugar de bizarra).

Los errores en las atribuciones de obras a Luisa Roldán empezaron en el propio siglo XVIII según sabemos

por la imagen de este tema tallada por el escultor napolitano Nicola Fumo (1647-1725) que, según Fernández Gracia, ya le fue atribuida a Luisa en el inventario de los bienes del monasterio de la Concepción de Ágreda (Soria) cenobio al que lo regaló la X duquesa de Alburquerque en el mismo año en que Luisa entregaba su San Miguel luchando con el demonio a Carlos II³⁰. Y no es la única obra napolitana que se le atribuye.

Pero lo más sorprendente de la persistente fama de La Roldana, escultora barroca, es que no solo fue halagada por expertos favorables a este estilo, sino que superó la barrera del drástico cambio estético llegado a fines del siglo XVIII con los ilustrados de Sevilla y de Madrid. Todos ellos la salvan de sus furibundas críticas antibarrocas al considerarla la última artista depositaria de la mejor tradición de la escuela escultórica sevillana y en modelo de buen arte. Fueron estos autores, frecuentes asesores de las instituciones, los que promovieron la eliminación y sustitución de las policromías



Fig. 4. *San José con el Niño*, h. 1689-1706. Barro cocido y policromado, detalle. Convento de San Antón (Granada). © Fotografía: Daniel Salvador.

27 *Bizarro* se aplicaba entonces a valiente, gallardo, furioso, iracundo....

28 Palabra, esencial en el Barroco, alusiva a la verosimilitud lograda por un artista con una obra de arte que imita con éxito una realidad.

29 Fray Andrés Ximénez, *Descripción del Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial* (Madrid: Antonio Marín, 1764), 36.

30 Ricardo Fernández Gracia, *Arte, devoción y política: la promoción de las artes en torno a sor María de Ágreda* (Soria: Diputación Provincial de Soria, 2002), 201.

barrocas de muchas de sus obras para darles una apariencia más austera y acorde con la nueva tendencia. Y fueron también ellos los que fijan su atención no tanto en sus esculturas de madera policromada sino en los pequeños grupos de terracota, que tanta fama habían adquirido en la etapa cortesana de la escultora y que desde su origen mostraron colores lisos, sin apenas dorados.

Estos especialistas estaban vinculados en Madrid a la Real Academia de San Fernando, en Sevilla a la nueva Academia de las Tres Nobles Artes, y en Valencia a la de San Carlos. Los sevillanos frecuentaban las tertulias de Francisco de Bruna y Ahumada (1719-1807) y la del asistente don Pablo de Olavide (1725-1803).

Uno de los escultores más importantes en Madrid al mediar el siglo era Felipe de Castro (ca. 1704-11-1775) quien debió conocer bien la obra de La Roldana durante su estancia en Sevilla con ocasión del Lustró Real (1729-1733) y por su contacto personal con el sobrino de ésta, Pedro Duque Cornejo, con el que colaboró en algunas obras. Ello se deduce de un comentario que incluye en un manuscrito que quedó inédito en el que describe las obras que contiene el convento dominico de Santo Tomás, de Madrid. Allí menciona que “en la sala de Profundis o sitio donde está el Christo de Ribera ay un bajo relieve de mano de *nuestra famosa Luisa Roldán*”³¹.

Uno de aquellos “inteligentes”, el teólogo sevillano, coleccionista y erudito, José Cevallos y Ruiz de Vargas (1724-1776), en 1774 y tal vez desde Madrid, dirige una carta a su amigo Jerónimo Ortiz de Sandoval, conde de Mejorada, pidiéndole que le ayude a recopilar datos sobre la biografía de Luisa Roldán:

Sírvase V.M., sin pérdida de tiempo ver a Marcelino Roldán y a don Alonso Gandullo, no sea que se mueran; y que digan de doña Luisa Roldán: cuándo fue a Madrid y porqué, con quién se casó; y dónde; y cuándo murió. Corre por la mejor estatuaria en lo pequeño³².

Ignoramos para qué solicitaba Cevallos tales datos, pero fuera cual fuese la razón, el texto de su misiva ofrece un doble interés. En primer lugar, deja en evidencia su inquietud por recoger cuanto antes lo esencial de la biografía de la artista de boca de los posibles informadores vivos más directos. No sabemos si ello fue para facilitar tales datos a

31 Claude Bédar, “Un manuscrito del escultor Don Felipe de Castro: ¿Esbozo inédito de una parte del Viage de España de Don Antonio Ponz?” *Archivo Español de Arte* XLI, no. 162-163 (1968): 215-258. Debo esta noticia a la generosidad de mi amigo el profesor Jesús Urrea.

32 Archivo Municipal de Sevilla, Sección: Papeles del Conde del Águila, libro en 4º. Apéndice. La letra cursiva es nuestra. El tal Marcelino que cita el testimonio pudo ser un sobrino de Luisa Roldán, Marcelino Roldán Serrallonga, hijo del su hermano Marcelino Roldán y Villavicencio (1665-1709).

su amigo Ceán Bermúdez, el segundo biógrafo de la escultora quien, por cierto, como él mismo, se pronuncia muy a favor de su “estatuaria en lo pequeño”. Por una parte, la terracota, debió ser bien vista por estos académicos porque era un material que, sin ser mármol ni bronce, era inalterable e incombustible, a diferencia de la humilde madera, vituperada por toda esa generación de neoclásicos por carecer de tales virtudes, además de haber sido el material habitual de los tallistas del último y denostado periodo que ellos llamaban “churrigueresco”. Por otro lado, su menuda escala como piezas de carácter íntimo y doméstico, debió parecerles más propia del género de su autora que las grandes esculturas que se hacían para encargos institucionales y que tanto habían gustado, sin embargo, a Palomino. Un razonamiento semejante al de Ceán Bermúdez cuando valoraba la producción en pequeño formato de la artista, entre otros criterios, por considerar que su ejecución era más conforme a la delicadeza de su sexo. Así se promovió en la historiografía posterior una valoración de su obra a partir de prejuicios sexistas.

Un tercer notable personaje con el que Ceballos mantuvo correspondencia fue el célebre e ilustrado valenciano Gregorio de Mayans y Siscar (1699-1781) que, por lo que puede leerse en sus trabajos y en su epistolario, fue un gran conocedor del arte español. En su manuscrito *Arte de Pintar* (1776) se refiere a ella ponderando uno de los detalles que más elogios recibió siempre la obra de Luisa. Escribe Mayans: “Doña Luisa Roldán, insigne escultora, hizo unas manos i pies maravillosamente egecutados, i que aprovecharon mucho a pintores i escultores”³³.

El comentario se inscribe de forma muy clara en el ambiente artístico de fines del setecientos, periodo muy preocupado por la corrección anatómica como una de las pruebas esenciales de la buena formación académica de un artista de aquella generación. Reconoce igualmente Mayans que este buen ejemplo fue aprovechado por artistas contemporáneos que en esto la imitaron. En las palabras introductorias de su ensayo *Sobre la Pintura* escribe que uno de los objetivos esenciales de su discurso era: “celebrar la excelencia dellas (las tres nobles artes), i animar a esta noble i lucidíssima juventud a imitar a los más célebres maestros de las artes”³⁴. En suma, propone a Luisa Roldán como modelo a imitar, entrando para él en la categoría de los clásicos.

33 Gregorio de Mayans y Siscar, *Arte de pintar* (1776; reed., Valencia: Imp. De José Rius, 1854), 46-47.

34 Mayans y Siscar, 5 y 6.

Otro amigo de Ceballos, también del círculo de Pablo de Olavide e interesado en Luisa Roldán fue Miguel de Espinosa Maldonado y Tello de Guzmán, II conde del Águila (1715-1784), gran coleccionista sobre todo de dibujos, quien actuó como informador de Antonio Ponz cuando éste reunía datos para escribir los volúmenes relativos a Sevilla y a Cádiz de su obra *Viage de España*. De hecho, en tres de los tomos de su obra, publicados respectivamente en 1783 (XII), 1786 (IX) y 1792 (XVII) menciona Ponz a nuestra artista. Entre otros muchos datos, el conde le facilitó algunos de La Roldana como podemos comprobar por la correspondencia que el coleccionista sevillano sostuvo con el erudito cortesano³⁵. Ponz, sin embargo, no recogió finalmente la mayoría de estas noticias, aunque sí algunas de Cádiz. El interés por Luisa Roldán de todos estos eruditos ilustrados será esencial para consolidar su imagen como epígono del periodo de oro de la escultura sevillana. Con los comentarios de todos ellos y con el peso de sus opiniones La Roldana entrará en la entonces naciente literatura artística³⁶.

Y si se trataba entonces, como comentaba Gregorio de Mayans, de que los jóvenes académicos copiaran obras ejemplares, no olvidemos que es precisamente por estos años cuando un devoto sevillano encargó al escultor Cristóbal Ramos (1725-1799) que hiciera para él una copia de la Virgen de la Estrella, obra que varios autores consideramos atribuible a Luisa Roldán. Si la atribución fuera acertada como pensamos, podríamos entender esta copia como un testimonio más de esa valoración extraordinaria que la obra de La Roldana recibió por parte de los ilustrados sevillanos pues Cristóbal Ramos fue el director de la sección de escultura de la Real Academia de las Tres Nobles Artes de Sevilla con la que estaban relacionados, el conde del Águila, el conde de Mejorada e indirectamente Gregorio de Mayans, amigo de ambos. La pretensión de todos ellos era: "restaurar" la buena tradición local en la que Montañés, Cano, Roldán y también su hija eran algunos de los modelos a seguir. Aceptar esta copia implicaría que tal vez en aquella fecha aún se mantendría la memoria de que había sido Luisa Roldán la autora de la imagen, atribución que, sin embargo, no recogen ni la tradición oral posterior ni tampoco sus biógrafos.

No olvidemos que fue otro escultor de este mismo círculo sevillano, Ángel Iglesias, el que realizó en 1781 una excelente y fidedigna copia del Cristo crucificado de la Clemencia (1603-1606), obra de Juan Martínez Montañés (1568-1649), autor al que también había

35 Juan de Mata Carriazo, "Correspondencia de D. Antonio Ponz con el Conde del Águila," *Archivo Español de Arte y Arqueología*, no. 14 (1929): 177-179.

36 "... se vio en auge la escultura en los tiempos de Torrigiano, de Jerónimo Hernández, de Alonso Cano, de Juan Martínez Montañés y de varios discípulos de los referidos hasta Pedro Roldán y Luisa Roldán, su hija". Antonio Ponz, *Viage de España* (Madrid, 1786), XI: 273.

emulado incluso antes que Iglesias, el escultor dieciochesco sevillano José Montes de Oca (1676-1754) quien practicaría así, ya en la primera mitad del siglo XVIII, una especie de historicismo anterior al que situamos a fines del siglo XIX. El ambiente “académico” de los artistas sevillanos no llegó nunca a perderse durante el largo ciclo barroco. Cuando se extinguió la primera academia, la fundada por Murillo y sus otros colegas sevillanos, y cuando aún no se había llegado a fundar la nueva academia ilustrada, la de las Tres Nobles Artes, los pintores y escultores más importantes del ámbito sevillano siguieron viviendo un ambiente formativo plenamente académico, aunque de una manera informal y privada como demuestra Ana Aranda en su ensayo sobre el taller de Domingo Martínez³⁷.

Un nuevo testimonio de la valoración que la obra de Luisa Roldán recibía entre los madrileños lo podemos comprobar en dos noticias tomadas de la prensa local en que se alude a obras de la artista que salieron a la venta pública mencionando a la autora. En la primera, de 1760, se vendía una imagen de Nuestra Señora del Puerto, tasada en 1500 reales. La noticia que se lee es: “(se vende) una imaxen de Nuestra Señora del Puerto, debajo de (sic) un trono de querubines, con su peana, tallada, y dorada, hechura de la roldana, tassada en mil y quinientos reales...”³⁸.

Con independencia del dato de esta obra que no ha llegado identificada, en este documento se menciona por segunda vez a Luisa Roldán como: “La Roldana”, ahora no en Málaga sino en Madrid, lo que confirma que el apodo debió ser habitual desde muy antiguo, a un nivel coloquial.

En la segunda noticia de prensa, datada en 1787, es decir en los años de la generación ilustrada antes mencionada, se ofrecen a la venta dos imágenes en sus urnas con San Jerónimo y San Juan, respectivamente, en su interior y se alude a su autora en términos particularmente admirativos:

En la calle del Humilladero, frente a la del viento se venden dos hurnas con un S. Jerónimo y un San Juan, de barro cocido, obra muy apreciable de doña Luisa Roldán, primera escultora de Cámara de Carlos II³⁹.

37 Ana Aranda Bernal, “La ‘Academia de pintura’ de Domingo Martínez,” en *Domingo Martínez. En la estela de Murillo*, coords. Alfonso Pleguezuelo Hernández y Enrique Valdivieso González (Sevilla: Fundación El Monte, 2004), 87-108.

38 “Noticias de Comercio, Ventas,” *Diario Noticioso Universal*, (Madrid) miércoles 12 de noviembre de 1760.

39 “Noticias Particulares de Madrid, Ventas,” *Diario Curioso, Erudito, Económico y Comercial* (Madrid). Viernes 28 de septiembre de 1787. Debo el conocimiento de estas dos noticias periodísticas a la amabilidad de Carlos Petit quien me informó de su localización y a quien expreso por ello mi gratitud.

La Roldana entre la realidad y la leyenda en el siglo XIX

El siglo XIX, al calor de una mentalidad romántica, sedienta de héroes y heroínas, sería un período de cierta importancia para la historia crítica de La Roldana porque, aunque su historiografía aún no se vio enriquecida por aportaciones fidedignas sobre su vida y su obra, sí fue cuando se forjaron las primeras leyendas, casi siempre infundadas, sobre Luisa Roldán, una excepcional mujer que, en efecto, había superado barreras sociales del Antiguo Régimen hasta ese momento infranqueadas.

La imagen legendaria de Luisa Roldán se inicia ya en 1800 con la anécdota que recoge y narra Ceán acerca de la supuestamente exitosa modificación de la imagen de San Fernando realizada en 1671 por su padre para el cabildo catedralicio con motivo de la canonización del Santo Rey⁴⁰. Según ésta, la obra entregada no complació a los capitulares sino después de ser devuelta y reformada por la hija del artista quien le habría añadido una gracia en los movimientos de la que carecía la obra de su padre. La abundante documentación de esta obra, analizada en detalle por Roda Peña, no ofrece, sin embargo, rastro de este supuesto hecho⁴¹. En el caso de haberse realizado dicha modificación, se habría producido precisamente en el periodo más conflictivo de las relaciones entre el padre y la hija puesto que el turbulento casamiento de ésta tuvo lugar en ese mismo año.

Pero desde inicios del siglo, los intelectuales más notables del país que militaban en un grupo de convencidos neoclásicos, tuvieron siempre palabras de elogio para las obras de Luisa Roldán. Uno de estos es Nicolás de la Cruz y Bahamonde, conde de Maule quien al describir en 1813 las obras que le parecen notables de la ciudad de Cádiz, comenta lo siguiente del magnífico grupo escultórico del *Tránsito de María Magdalena asistida por un ángel* que se conservaba entonces en el hospicio de niños huérfanos de la ciudad: “la posición no puede ser más natural ni más expresiva: la inteligencia de su estructura y diseño le hacen mucho honor a la autora. El ropaje es imitando a una estera, la cual se manifiesta tan a lo vivo que puede engañarse el más prevenido: ella está gastada o rompida en algunas partes de intento por donde se observa el cuerpo de la Santa con mucha decencia y propiedad”⁴². Como se aprecia, Maule incluye en su comentario

40 Ceán Bermúdez, *Diccionario*, IV:236.

41 José Roda Peña, *Pedro Roldán, escultor (1624-1699)* (Madrid: Ars Hispánica, 2012), 195. Queda pendiente, no obstante, una prueba radiográfica que podría descartar la leyenda definitivamente.

42 Nicolás de la Cruz y Bahamonde, conde de Maule, *Viage de España, Francia e Italia* (1813; reed. Cádiz, 1995), 13: cap. IV, 196.

algunas de las nuevas virtudes que su generación reconocía a toda buena obra de arte: naturalidad y decencia.

Otro heredero de los autores ilustrados del siglo XVIII fue Félix González de León (1790-1854) quien en 1844 atribuye a Luisa Roldán algunas esculturas que después los especialistas no han considerado obra suya. Se trata del arcángel San Miguel que presidía el retablo mayor de la destruida parroquia sevillana de esa advocación y hoy se exhibe en la iglesia del viejo convento de San Antón de la misma ciudad. La forma en que se expresa el autor no puede ser más elogiosa:

Pocas veces se habrán aplicado las gubias de los escultores para cortar la madera con más acierto y felicidad (...). Esta obra singular es hechura de *la heroína del arte de esta ciudad Luisa Roldán...*⁴³.

Nada extraña que al año siguiente de la publicación de esta noticia que seguramente recogería una tradición oral extendida, la ciudad diera el nombre de la artista a una de sus calles⁴⁴. Pero, con independencia de que dicha obra sea suya o no, no parece que en aquel momento se conociera con un mínimo rigor el estilo personal de sus obras, puesto que el mismo autor recoge como otra atribución la monumental imagen de Cristo crucificado integrada en el retablo de la capilla de la Concepción Grande de la catedral de Sevilla, que hoy se data acertadamente a inicios del siglo XVI. Esto significa que junto a noticias más o menos fidedignas, la tradición popular atribuía a La Roldana, como también sucedía entonces con Juan Martínez Montañés, cualquier obra a la que se le reconociera de forma unánime una calidad extraordinaria.

Esta misma falta de rigor alimentó otras atribuciones hoy insostenibles y, sobre todo, otras notas biográficas en exceso noveladas. En 1861, cuando Antonio Rotondo comenta la imagen de San Miguel de El Escorial, recoge la leyenda de que Luisa puso su rostro al arcángel y se inspiró en el de su marido como modelo para el del diablo. La anécdota hizo furor, como demuestra el hecho de haber llegado hasta el presente y ser la que más frecuentemente se escucha comentar ante la obra, a muchos de los visitantes de la Galería de las Colecciones Reales. En esa misma publicación y apoyado en la anécdota se propone un supuesto retrato de la artista, vagamente inspirado en el bello y ambiguo rostro angélico de la escultura realizada para Carlos II.

43 Félix González de León, *Noticia artística de todos los edificios públicos de esta muy noble ciudad de Sevilla* (1844; reimp., Sevilla 1973), 32.

44 Félix González de León, *Bosquejo de las variaciones hechas por el Excmo. Ayuntamiento de esta ciudad en la nomenclatura de sus calles y plazas, o sea callejero general de Sevilla* (Sevilla: F. Álvarez y C.ª, impresores y editores, calle de los Colcheros, no. 25, 1846), 36.

Desde aquel momento, la imagen pública de Luisa Roldán como víctima de la sociedad en que vivió se ha antepuesto en obras divulgativas y en guiones de programas televisivos a la de su calidad como escultora. No es que sea incierta esta realidad, pero con el fin de apoyarla se han llegado a urdir episodios biográficos verdaderamente imaginativos. El más frecuente, aunque no el más disparatado es aquel en el que se la presenta como mujer victimizada por su padre que, por lo que se sabe se limitó a negarse a darle el permiso de matrimonio con el que finalmente será su yerno, sino que también la convirtieron en víctima de su propio marido, hecho del que no poseemos la menor evidencia documental. A Luis Antonio de los Arcos se le presenta insistentemente desde el siglo XIX en textos de divulgación, como un artista mediocre, fracasado, envidioso y maltratador de su mujer. Algunos autores no muy bien informados lo convierten en policromador de las obras de Luisa, confundiéndolo con su hermano Tomás quien, por cierto, fue excelente en su práctica por lo que hemos podido comprobar al estudiar su labor, justamente valorada por su cuñada como demuestra el hecho de que firmó con ella más de una obra.

Según vemos en los últimos años, al analizar con detalle la obra de Luisa y la de su exiguo taller, su marido no fue un escultor mediocre, sino que muy probablemente no alcanzaba el nivel extraordinario de su mujer. Tampoco tenemos noticia de que fuese un escultor fracasado. Carecemos de testimonios que lo presenten como un individuo ambicioso, más bien todo lo contrario. Aspiró vanamente a ocupar en la corte un modesto cargo –nada creativo, por cierto– como fue el de furriera, que era entonces una especie de conservador del patrimonio mueble de palacio, pero seguramente no lo hizo por su supuesto fracaso como artista sino, por la escasez y, sobre todo, la falta de regularidad de los ingresos familiares. Por lo que sabemos, colaboró con su mujer durante toda su vida y aceptó desde el principio hasta el final la posición secundaria que le correspondía en el taller familiar por detrás de su mujer. Y, desde luego, no tenemos la menor noticia de que Luis Antonio maltratara a su esposa.

En esta imagen nefasta del marido de La Roldana vienen insistiendo machaconamente algunos autores de supuestas “novelas históricas”, algunos de los cuales son sorprendentemente historiadores del arte. Tal vez lo hagan con el objetivo de aumentar no solo la venta de los libros sino –como si ello fuera necesario– el gran valor de esta mujer cuyo extraordinario mérito nadie puede negar sin necesidad de inventar fantaseadas biografías íntimas que no tienen por ahora el menor viso de realidad y que, lamentablemente, han proliferado más en el siglo XXI que en el XIX. Ello era algo justificable en época del Romanticismo por la peculiar concepción de la historia que entonces

prevalecía y, sobre todo, por la total carencia de información fidedigna sobre la vida y la obra de la artista. Pero no es justificable en la actualidad, ya que desde 1927 empezaron a ser realizados y divulgados excelentes trabajos científicos sobre esta figura como la pionera tesis de Elena Amat a la que han seguido numerosos artículos y libros cada vez más documentados.

Siempre llamó mi atención el elegante e infrecuente gesto que tuvo Luisa Roldán en la obra más comprometida de su trayectoria, como fue el Arcángel San Miguel luchando contra el demonio. A pesar de que probablemente la hizo para alcanzar el puesto de escultora de los reyes, un honor y un cargo personal, quiso que la obra fuese firmada no solo por ella sino también por su marido escultor Luis Antonio, y por su cuñado Tomás, policromador de la obra. ¡Qué mejor prueba que ésta podríamos aducir sobre la relación armónica que mantenían los tres miembros principales del equipo! ¡No conozco otro caso semejante de triple firma en la escultura española barroca! Ello evidencia con la mayor claridad y honestidad el habitual carácter colaborativo de aquellos brillantes trabajos que recientemente ha quedado de manifiesto en una excelente exposición celebrada en el Museo Nacional del Prado⁴⁵.

Referencias

Fuentes documentales

Archivo Municipal de Sevilla (AMS). Sevilla. Sección Papeles del Conde del Águila, libro en 4º, Apéndice.

Fuentes hemerográficas

"Noticias Particulares de Madrid, Ventas." *Diario Curioso, Erudito, Económico y Comercial* (Madrid). Viernes 28 de septiembre de 1787.

"Noticias de Comercio, Ventas." *Diario Noticioso Universal* (Madrid). Miércoles 12 de noviembre de 1760.

45 Manuel Arias Martínez (com.), *Darse la mano. Escultura y color en el Siglo de Oro* (Madrid: Museo Nacional del Prado-Fundación Axa, 2024).

Fuentes bibliográficas

- Amat Calderón, Elena. "Luisa Roldán, La Roldana. Su vida y sus obras." Tesis doctoral inédita, Universidad Central, Madrid, 1927.
- Aranda Bernal, Ana. "La 'Academia de pintura' de Domingo Martínez." En *Domingo Martínez. En la estela de Murillo*, coords. Alfonso Pleguezuelo Hernández y Enrique Valdivieso González, 87-107. Sevilla: Fundación El Monte, 2004.
- Arias Martínez, Manuel. *Darse la mano. Escultura y color en el Siglo de Oro*. Madrid: Museo Nacional del Prado, 2024.
- Bédard, Claude. "Un manuscrito del escultor Don Felipe de Castro: ¿Esbozo inédito de una parte del *Viage de España* de Don Antonio Ponz?" *Archivo Español de Arte* XLI, no. 162-163 (1968): 215-258.
- Ceán Bermúdez, Juan Agustín. *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de Bellas Artes en España*. Madrid: Viuda de Ibarra, 1800.
- Cruz y Bahamonde, Nicolás de la, conde de Maule. *Viage de España, Francia e Italia*. Tomo XIII. 1813. Reedición. Cádiz, 1995.
- Fernández Gracia, Ricardo. *Arte, devoción y política: la promoción de las artes en torno a sor María de Ágreda*. Soria: Diputación Provincial de Soria, 2002.
- Fernández Luna, Wilibaldo. *Monografía histórica de Sahagún y breve noticia de sus hijos ilustres*. León: Imprenta Moderna de Álvarez, Chamorro y Cía., 1921.
- González de León, Félix. *Noticia artística de todos los edificios públicos de esta muy noble ciudad de Sevilla*. 1844. Reimpresión. Sevilla, 1973.
- . *Bosquejo de las variaciones hechas por el Excmo. Ayuntamiento de esta ciudad en la nomenclatura de sus calles y plazas, o sea callejero general de Sevilla*. Sevilla: Álvarez y C.ª, impresores y editores, calle de los Colcheros, no. 25, 1846.
- Hall-van den Elsen, Catherine. "Luisa Roldán, La Roldana. Aportaciones documentales y artísticas." En *Roldana: [catálogo de la exposición], Real Alcázar de Sevilla, 25 de julio-14 de octubre 2007*, coordinado por Antonio Torrejón Díaz y José Luis Romero Torres, 19-32. Sevilla: Junta de Andalucía, Consejería de Cultura, 2007.
- . *Fuerza e intimismo: Luisa Roldán, escultora (1652-1706)*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2018.
- Hormigo Sánchez, Enrique. "Nuestra Señora de la Soledad y el Stmo. Cristo del Sepulcro." En *Boletín Conmemorativo de la Reorganización de la Venerable y Real Cofradía de Penitencia de Ntra. Sra. de la Soledad y Santo Entierro de Ntro. Sr. Jesucristo (1941-1991)*. Puerto Real, 1991.
- Hormigo Sánchez, Enrique, y José Miguel Sánchez Peña. *Documentos para la Historia del Arte en Cádiz*. Cádiz: José Miguel Sánchez Peña, 2007.
- Jeffares, Neil. "Christian Cole." En *Dictionary of pastellists before 1800*. Actualizado el 27 de diciembre de 2024. Consultado el 22 de diciembre de 2025. <http://www.pastellists.com/Articles/Cole.pdf>.
- Mata Carriazo y Arroquia, Juan. "Correspondencia de D. Antonio Ponz con el Conde del Águila." *Archivo Español de Arte y Arqueología* V, no. 14 (1929): 157-183.

- Mayans y Siscar, Gregorio de. *Arte de pintar*. 1776. Reedición. Valencia: Imp. de José Rius, 1854.
- Palomino, Antonio. *El Parnaso español pintoresco laureado*. Madrid, 1724.
- Pleguezuelo Hernández, Alfonso. "El Niño del Dolor, obra de Luisa Roldán: una confirmación documental." *Archivo Hispalense*, no. 279-281 (2009): 27-53. <https://doi.org/10.71232/AH.2010.XCIII.25>.
- Ponz, Antonio. *Viage de España*. Madrid, 1786.
- Proske, Beatrice Gilman. "Luisa Roldán at Madrid." *The Connoisseur* 1, no. 624 (1964): 128-132.
- Roda Peña, José. *Pedro Roldán, escultor (1624-1699)*. Madrid: Ars Hispánica, 2012.
- Romero Dorado, Antonio. "Luisa Roldán: una personalidad artística y una vida excepcionales." *Cartare. Revista de Humanidades*, no. 15 (2025).
- Romero Torres, José Luis. "La escultora Luisa Roldán y algunas precisiones histórico-artísticas." *Boletín de Arte*, no. 6 (1985): 271-276.
- Sánchez Peña, José Miguel. "El *Ecce Homo* de la Catedral de Cádiz, obra de Luisa Roldán." *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, no. 17 (1985-1986): 329-338.
- . "Las tallas de San Servando y San Germán, obras de Luisa Roldán, de la catedral de Cádiz, nuevos documentos para su historia." *Anales de la Real Academia de Bellas Artes de Cádiz*, no. 12 (1994): 79-106.
- Sani, Bernardina. *Rosalba Carriera. Lettere, diari, frammenti*. 2 vols. Florencia: Leo S. Olschki Editore, 1985.
- Serrano Estrella, Felipe. "State Gift or Strategy? La Roldana's Nazareno." *The Sculpture Journal* 22, no. 2 (2013): 89-93. <https://doi.org/10.3828/sj.2013.20a>.
- Ximénez, Fray Andrés. *Descripción del Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial*. Madrid: Antonio Marín, 1764.