

## Estudio de la autoría de Roque Balduque, Andrés Ramírez y José Montes de Oca en tres “alhajas” inéditas del monasterio de Santa Inés de Sevilla

*Study of the authorship of Roque Balduque, Andrés Ramírez and José Montes de Oca in three unpublished “jewels” from the monastery of Santa Inés in Sevilla*

Salvador Guijo Pérez

Centro de Estudios e Investigación de la Religiosidad Andaluza (HUM-686)

<https://orcid.org/0000-0002-3768-8430>

salvadorguijo@hotmail.com

---

### RESUMEN

Con este trabajo exponemos tres piezas inéditas que pueden ser atribuidas a los escultores Roque Balduque (¿? c. 1515 – Sevilla, 1561) y José Montes de Oca y León (Sevilla, 1676-1754), así como la participación de Andrés Ramírez (¿? c. 1532 – ¿Sevilla? c. 1569) en dos tablas de pintura. Estas se conservan en el Real Monasterio de Santa Inés de Sevilla. Las tres de pequeño formato se corresponden con escenas de la Pasión de Cristo, un Varón de Dolores, un Crucificado y una escena de la Resurrección. El análisis del medio que rodea a estas imágenes revela los rasgos que remiten claramente a la producción de los artistas propuestos.

### PALABRAS CLAVE

José Montes de Oca; Roque Balduque; Andrés Ramírez; Sevilla; Real Monasterio de Santa Inés.

---

### ABSTRACT

With this work we present three unpublished pieces that can be attributed to the sculptors Roque Balduque (¿? c. 1515 – Sevilla, 1561) and José Montes de Oca y León (Seville, 1676-1754), as well as the participation of Andrés Ramírez (¿? c. 1532 – ¿Sevilla? c. 1569) in two painting boards. They are kept in the Royal Monastery of Santa Inés of Seville. The three of small format correspond to scenes of the Passion of Christ, a Male of Sorrows, a Crucified and a scene of the Resurrection. The analysis of the medium surrounding these images reveals features that clearly refer to the production of the proposed artist.

### KEYWORDS

José Montes de Oca; Roque Balduque; Andrés Ramírez; Seville; Royal Monastery of Santa Inés.

**Cómo citar:** GUIJO PÉREZ, Salvador. «Estudio de la autoría de Roque Balduque, Andrés Ramírez y José Montes de Oca en tres “alhajas” inéditas del monasterio de Santa Inés de Sevilla». *Bajo Guadalquivir y Mundos Atlánticos*, 7 (2025), pp. 1-15. <https://doi.org/10.46661/bgma.12290>

## 1. INTRODUCCIÓN

El término “alhajas de escultura”, parece que fue concebido por Luisa Roldán, así autodefinió a sus terracotas en la carta en la que solicitaba a Felipe V que validara su nombramiento como escultora de cámara. Posteriormente, se siguió utilizando en el mismo campo, como también se atestigua, en una valoración realizada por Francisco Salzillo de las alhajas de escultura que quedaron por muerte de Nicolasa María de Paz y Castilla en 1744<sup>1</sup>. Entendemos por comparación que podemos llamar alhajas a este tipo de obras de gran preciosismo y minuciosidad en su ejecución dentro del pequeño formato, aun si su material fuera distinto al barro de “La Roldana” y aplicándolo a autores anteriores a la época de esta. Dentro de este género hemos encontrado tres obras que bien merecerían este término en el interior de los muros del Real Monasterio de Santa Inés de Sevilla. Estas piezas de pequeño formato constituyen imágenes de devoción particular de las religiosas con una gran valía artística y económica tanto en la ejecución de estas como talla principal, así como en las hornacinas donde se ubican.

Entre el patrimonio artístico de este monasterio se encuentran multitud de imágenes de Cristo en los distintos momentos de su Pasión, del Niño Jesús con sus distintos apelativos y advocaciones, de la Virgen María, así como de la hagiografía franciscana y popular. La proveniencia de estas nos resulta en gran parte desconocida desde el archivo monacal, pero podría estar relacionada con el pago de la dote de una postulante, en una dádiva a la comunidad o podría haber pertenecido a alguna de las seglares, damas de noble linaje o de acompañamiento que sin profesar en la orden vivían en el cenobio. Estas imágenes de pequeño formato estaban presentes de forma cotidiana en las celdas de las religiosas y en las principales estancias de la clausura, alcanzando una mayor relevancia en los tiempos litúrgicos de Navidad y Semana Santa, con su precedente tiempo de Adviento y Cuaresma, así como en las fiestas propias de la Virgen y de la orden franciscana.

En el *Libro de las Ceremonias* del monasterio de Santa Inés se recoge que estas imágenes podían permanecer en las celdas de las religiosas, sacándolas fuera durante su celebración litúrgica. Véase por ejemplo como para la fiesta de la Asunción de la Virgen una religiosa custodiaba durante el año una talla de esta que se exponía al culto durante ocho días desde el 15 de agosto. Al finalizar la octava, después de cantar “las coplas de costumbre, concluido se vuelve al coro y se lleva en procesión a la Sma. Vgm. a la celda de su camarera”. Esta se llevaba cantándole coplas y se continuaba dentro de la celda “un ratito hasta concluir”, donde quedaba durante todo el año. En cuanto a las obras de piedad ubicadas en altares y hornacinas del convento también recibían el culto y la devoción de sus religiosas, teniendo también una camarera como encargada de cada una. Desde que se iniciaba la cuaresma las monjas de Santa Inés “cantaban Misereres” a las imágenes de Cristo:

---

<sup>1</sup> Véase PLEGUEZUELO HERNÁNDEZ, 2000; 2016; LENAGHAN, 2016 (p. 22); en lo relacionable con el término “alhaja” en Luisa Roldán.

Respecto al mismo símil utilizado en una tasación por Francisco Salzillo, véase Notariado de la Provincia de Murcia. Registro de José Bastida, Murcia de 1744. NOT. 2502/2ºF, fol. 98r-v, citado en HERRERO PASCUAL, 2006.

Los lunes al Sr. Crucificado de la Capillita del Coro, los miércoles al Sr. de la Cruz acuestas del Coro; menos el miércoles que media la Cuaresma que entonces se le reza, al Sr. atado a la columna del claustro; los viernes al Sr. Ecce Homo del Capítulo, los domingos al Sr. Crucificado del Capítulo; el Cuarto Domingo de Cuaresma al Sr. Crucificado de la tribuna y el Domingo de Pasión, al Sr. de la Cruz acuestas del claustro<sup>2</sup>.

Es por ello por lo que las piezas que traemos a colación en este artículo también recibían su culto y aunque la ubicación de las mismas fue cambiando, contaron con una funcionabilidad desde el punto de vista litúrgico y religioso que las caracterizaba.

## 2. UN GRUPO DE LA RESURRECCIÓN DE CRISTO ATRIBUIDO A ROQUE BALDUQUE

Este grupo de la Resurrección en el que se incluyen las imágenes de Cristo saliendo del sepulcro junto a dos soldados dentro de un fanal (Figura 1), a nuestro juicio, evoca en cierto modo la manera de laborar y los tipos iconográficos de ascendencia medieval del insigne maestro flamenco afincado en Sevilla, documentado entre 1534 y 1561<sup>3</sup>, Roque de Balduque (¿? c. 1515 – Sevilla, 1561). Este artista supo combinar sabiamente el naturalismo gótico del norte de Europa durante la Baja Edad Media con las novedades que llegaron de la Italia renacentista, y tiene el honor de ser considerado por la historiografía artística el fundador de la Escuela Sevillana. Balduque usa un repertorio formal en sus esculturas que pertenece al mundo clásico revivido en las creaciones del Renacimiento. Tras la perfección anatómica de los modelos de Torrigiano, Balduque logró sintonizar y crear su obra conforme a los gustos de la sociedad sevillana. Gómez Piñol indicaba como causa que “conectó con amplios círculos devotos parroquiales, acaso por el componente medieval de su arte, inspirado en la directa y asequible expresión del sentimiento religiosos en imágenes de atractivos tipos físicos y elegantes esquemas geométricos en el plegado de los paños”<sup>4</sup>.

De gran similitud con el documentado retablo mayor de Medina Sidonia (Cádiz), contratado en 1559, se presenta el grupo escultórico que traemos a colación en este estudio. De este retablo solo se hizo por el autor parte de la mazonería de pequeño formato, el banco y el Calvario cuyas imágenes reconoce en su testamento haber concluido<sup>5</sup>. Balduque trabajará esta miniatura en madera de la Resurrección de gran preciosismo como una clara reminiscencia de este. La obra se dispone con una figura central de Cristo Resucitado que de inmediato que se retiró la piedra del sepulcro cegó a los dos soldados que lo custodiaban con su presencia. Cristo con la pierna derecha fuera del túmulo y con la izquierda aún en su interior, eleva la mano derecha mientras que con la izquierda sostiene el lábaro con la bandera. El Señor se encuentra con el paño de pureza y su torso al descubierto, con un manto rojo que se cruza por la espalda de este desde su brazo izquierdo a la pierna derecha.

<sup>2</sup> Archivo del Monasterio de Santa Inés (A.M.S.I.). *Libro de las Ceremonias Ordenadas en este Convento de Sta. Inés*, s/f.

<sup>3</sup> Sobre Balduque se puede consultar además las siguientes obras BERNALES BALLESTEROS, 1977, p. 349; TORRE RUIZ, 1992, pp. 31-34; PALOMERO PÁRAMO, 1983; GÓMEZ PIÑOL, 2007, p. 21.

<sup>4</sup> GÓMEZ PIÑOL, 2007, p. 21.

<sup>5</sup> PORRES BENAVIDES, 2007, pp. 531-554.

**Figura 1. La Resurrección**

Roque Balduque (atribuido aquí), segundo tercio del siglo XVI, monasterio de Santa Inés de Sevilla, Daniel Salvador-Almeida. Andrés Ramírez (atribuido aquí), San Juan Evangelista y San Jerónimo, segundo tercio del siglo XVI, monasterio de Santa Inés de Sevilla, Daniel Salvador-Almeida.

A ambos lados se encuentran los soldados, uno de ellos tumbado hacia arriba está caído despavorido, mientras que el de su lado izquierdo girado hacia el espectador se cubre del destello con su escudo de espaldas a Cristo. Es importante reseñar la capilla en la que se dispone la escena a modo de diorama con puertas que se cierran ocultando esta. El fondo de la escena principal escenifica en pintura el Gólgota con las tres cruces de las que aún penden los dos ladrones. Todo el conjunto se ornamenta con flores y arbustos de tela que le dan mayor realismo a la composición.

Las esculturas se encuentran en buen estado de conservación, gracias a la protección de la capilla y su cristal, conservan la policromía original, con el dorado y estofado de las vestimentas. La cabeza del Señor inclinada hacia abajo recuerda las testas de sus crucificados, aunque presenta el cabello trabajado en dos gruesos mechones que abiertos con la raya en medio de la cabellera vuelan hacia el lado derecho de la imagen del Cristo, dejando a la vista sus dos orejas. La cara es enjuta y grande con la nariz fina y huesuda y el entrecejo algo apuntado al centro. El cuerpo frontal presenta un ligero arqueamiento hacia el lado izquierdo por el adelantamiento de la pierna que le otorga una gran expresividad, a la que ayuda sin duda la teatralidad del rostro y la naturalidad del movimiento de los paños y el pelo.

Los centuriones siguen el modelo de la imaginería secundaria de Roque, destacando sobre ambos el que cubre su rostro con el escudo. Los paños de su uniforme presentan el mismo movimiento que los

del Cristo. El minucioso trabajo del rostro enjuto, con nariz afilada, los pómulos marcados y las orbitas oculares prominentes sobresalen gracias a la frondosa barba que cae frontalmente al torso aun con la cara girada. Todo ello destaca entre tanta delgadez. La policromía de ambos es racialmente más oscura para reforzar el brillo anacarado y resplandeciente del Salvador resucitado. Son numerosos los grupos escultóricos relacionados con la Pasión de Cristo que este autor ha ejecutado, entre los que señalamos la imaginería de los retablos documentados del autor que citaremos a continuación, el *Entierro de Cristo* de la capilla del Panteón de la Colegiata de Nuestra Señora de la Asunción de Osuna (Sevilla) de hacia 1550<sup>6</sup>, así como algunos de los relieves de las alas del retablo mayor de la catedral sevillana como estudió Margarita Estella<sup>7</sup>.

Por tanto, podemos aseverar la autoría de Balduque en este conjunto durante el segundo tercio del siglo XVI, sobre todo, si la comparamos con otras obras suyas, especialmente con los grupos de retablos documentados y las imágenes cristíferas con las que presenta similitudes como el tipo de cabeza. Por ello a pesar de no contar con la correspondiente documentación que acredite la autoría de esta obra, razones estéticas, estilísticas, iconográficas y técnicas nos llevan a atribuirles al mismo.

La capilla se remata exteriormente con unas cresterías sobre un friso con pináculos en sus vértices dorados en oro fino, decorando todo el exterior de esta con ornamentación vegetal en tonos azul y blanco. En el exterior de sus puertas frontales se reproducen dos paisajes dentro de tondos redondos al estilo de la azulejería Delft. Sin embargo, en el interior de estas dos pinturas de calidad custodian la composición a modo de tríptico. En el lado izquierdo se reproduce a San Juan Evangelista y a San Jerónimo en el opuesto.

Las pinturas de la capilla son coetáneas a la ejecución de la escultura. Entre los pintores del XVI activos en ese periodo en la ciudad y con documentada relación profesional con el artista se encuentran Hernando de Esturmio, Pedro de Villegas Marmolejo o el también miniaturista Andrés Ramírez, entre otros. Este último aparece repetidamente en Sevilla en los documentos del tercio central del siglo XVI, comprometiéndose a realizar trabajos de pintura, siendo fiador de otros artistas, pintores o escultores. Desgraciadamente, como pintor es un gran desconocido pese a que los citados documentos nos descubran una posición influyente en la vida artística de la ciudad. Sin embargo, la intrincada y densa red de las vinculaciones de unos artistas con otros era lo habitual en la vida sevillana del momento, resultando especialmente significativa la que Andrés Ramírez (¿? c. 1532 – ¿Sevilla? c. 1569) mantuvo con cinco artistas que están trabajando en Sevilla en el segundo tercio del siglo XVI: Arnao de Vergara, Hernando de Esturmio, Roque Balduque, Pedro de Villegas Marmolejo y Luis de Vargas. Las pinturas de estas puertas se ven muy influenciadas por el trabajo de estos artistas en la técnica, los modelos, los colores y la ejecución, algo muy habitual en la época ya que tendían a influirse mutuamente. Sin

<sup>6</sup> SANTOS MÁRQUEZ, 2017, pp. 393-404.

<sup>7</sup> ESTELLA MARCOS, 1975, p. 225.

embargo, detalles de preciosismo y minuciosidad nos relacionan estas piezas con un artista relacionado y habituado a trabajar miniados e iluminaciones.

La obra de Ramírez como miniaturista sí ha sido documentada en los libros de coro de las catedrales de Jaén y Sevilla, en la colegial de El Salvador y en la biblioteca capitular<sup>8</sup>. Igualmente, en la base de la propuesta de la posible autoría de Andrés Ramírez se encuentra la larga y estrecha relación con Roque Balduque que se constata desde el día 3 de octubre de 1545. Este actuaba como fiador, junto a su cuñado Antón Sánchez, hermano de su segunda mujer Ana de Espinosa, en el contrato de un retablo para la iglesia de La Magdalena. Igualmente se documenta su relación en la ejecución de un retablo destinado a la parroquia mayor de San Juan Bautista de Chiclana de la Frontera (Cádiz) en 1549<sup>9</sup>, entre otros, pues desde 1554 a 1558 el pintor es fiador del escultor en nueve contratos distintos, algunos de ellos para cuatro obras (en 1554 dos imágenes de la Virgen y dos tabernáculos para las iglesias de *Omnium Sanctorum* y San Lorenzo). Esa relación también trascendió del plano profesional al familiar cuando Roque Balduque en 1548 bautiza a Hernando, un esclavo de Andrés Ramírez<sup>10</sup>.

Todas estas circunstancias e influencias, así como las características de la época condicionan el estilo que se aprecia en su obra de iluminación, que puede relacionarse con las que nos ocupan. El hecho de que trabaje en el tercio central del siglo XVI hace que él tenga que renovar personajes, fondos, elementos de encuadre y marginales respecto a los usados en el tercio anterior, sustituyendo parte de las influencias nórdicas, representadas principalmente por Schongauer, por otras italianas, aunque siguiera manteniendo la adscripción a Durero<sup>11</sup>.

Recientemente, se ha atribuido a este pintor el retablo de Santa Ana de la iglesia de Santa María de la Asunción de Alcalá del Río (Sevilla) que tradicionalmente se venía haciendo a Luis de Vargas y Villegas. Este es la obra capital de Roque Balduque, contratada el 13 de mayo de 1557, ya que es el único tabernáculo documentado que ha llegado hasta nosotros<sup>12</sup>. En esta obra sus personajes masculinos tienen los rasgos faciales muy característicos: cejas rectas, nariz recta también de puente alto y pómulos muy marcados. Del mismo modo, muestran una gran prestancia y sus ropas se pliegan abundantemente para darles volumen. En los fondos arquitectónicos o paisajísticos de sus historias ilumina la línea del horizonte dejando mucho más oscuro el cielo. Estas características son observables en las pinturas de los dos santos que nos ocupan.

Formando pareja con San Jerónimo, en el lado izquierdo, se ha representado a San Juan Evangelista con facciones claramente hermosas, de fisionomía fuerte y juvenil. De cuerpo entero, lleva en su mano izquierda el cáliz envenenado con la serpiente mientras que con la derecha lo bendice. A sus

<sup>8</sup> MARCHENA HIDALGO, 1998, pp. 172-220.

<sup>9</sup> GESTOSO Y PÉREZ, 1908, p. 93; FALCÓN MÁRQUEZ, 2014.

<sup>10</sup> MARCHENA HIDALGO, 2008-2009, p. 73.

<sup>11</sup> MARCHENA HIDALGO, 2008-2009, p. 69.

<sup>12</sup> PALOMERO PÁRAMO, 1983, p. 149.

pies se representa su tetramorfos, el águila. La figura emana dinamismo y fuerza que se concentra principalmente en la cara. Esta debemos compararla con la del San Andrés, así como con el perfil del arcángel anunciador del retablo de Alcalá del Río. Entre ellos se repite la frente ancha, más iluminada que ninguna otra parte de su cuerpo, las cejas rectas que cobijan ojos hundidos, el entrecejo fruncido que le aporta un aire grave, la nariz recta, de puente alto y los pómulos marcados. Es característico en estas obras la minuciosidad de los cabellos que se pintan individualmente y no por mechones como el resto de sus coetáneos, así lo observamos también en la barba de San Andrés o en los bucles dorados del arcángel, labor de miniaturista.

San Jerónimo por su parte lleva el pelo representado en mechadas sueltas, igualmente, con ondas muy marcadas, lo que también tiene una procedencia rafaelesca. Sin embargo, el rostro hemos de compararlo con la imagen de la Virgen de la Anunciación de la obra alcalaña. En ella ambos giran sus ojos hacia arriba en contemplación de lo divino bastante hundidos y cobijados por el leve arqueamiento de las cejas. La disposición de las orejas entre ambas obras es idéntica, escondiendo la parte superior del pabellón bajo los cabellos. En este caso, a pesar del espacio reducido observamos un paisaje boscoso con una ciudad al fondo sobre la que se oscurece la línea de cielo. Junto al santo el fiel león, el libro, sus atributos cardenalicios, la calavera en su mano izquierda y la piedra penitencial en la derecha. El ocupar esta pequeña escena con tanto detallismo es obra de un especialista iluminador, como fue el caso del autor al que lo atribuimos. La amplia obra de iluminación del artista permite rastrear a través de ella su posible labor pictórica, reforzando la hipótesis de trabajo o punto de partida de la investigadora Rosario Marchena con la que estamos de acuerdo y con la que relacionamos las tablas de este tabernáculo de Santa Inés.

Esta *pieza dedicada a la Resurrección de Cristo* se situaba en el centro del refectorio, ocupando el lugar de presidencia durante el Domingo de Resurrección, la fiesta más solemne del calendario litúrgico, en torno a la cual giraba la vida espiritual y la liturgia de las horas de las religiosas de Santa Inés. Este emplazamiento no era casual: la centralidad de la imagen recordaba en la vida cotidiana de la comunidad el triunfo de Cristo sobre la muerte y la esperanza de la vida eterna, convirtiendo el espacio del comedor en un auténtico ámbito de contemplación y celebración. La importancia de estos signos en los claustros resulta esencial, pues todos sus espacios constituían auténticos escenarios de vida simbólica y comunitaria, donde la arquitectura, las imágenes y la liturgia se integraban para fortalecer la espiritualidad conventual y dar unidad al ritmo diario de oración, trabajo y silencio.

### **3. UN CRUCIFICADO TAMBIÉN ATRIBUIDO A ROQUE BALDUQUE**

La obra que centra nuestro siguiente análisis es la figura del Crucificado en el contexto del siglo XVI, una imagen que recoge tanto la espiritualidad del Renacimiento como las tendencias iniciales de la Contrarreforma. Antes de entrar en su descripción detallada y en la cuestión de la atribución, conviene señalar el profundo simbolismo que encierra: Cristo aparece muerto clavado en la cruz, con el cuerpo en

tensión y el rostro abatido, pero al mismo tiempo transmitiendo serenidad y redención. En estas esculturas se observa la búsqueda de equilibrio entre el realismo anatómico y la expresión del sufrimiento, reflejando no solo el sacrificio humano de Jesús, sino también la esperanza de salvación para los fieles. La visión del Crucificado invita a la contemplación silenciosa, a la piedad personal y a la interiorización del misterio de la Pasión.

En este sentido, como menciona Porres Benavides<sup>13</sup> estudiamos, Roda Peña, nos indicaba que eran solo dos los Crucificados que documentados habían llegado hasta nuestros días, siendo los realizados para los áticos de los retablos mayores de Santa María de Cáceres y Santa María de Medina-Sidonia<sup>14</sup> (Sevilla) y uno existente en el coro alto del convento de San Francisco de Lima (Perú). El profesor Roda también menciona el del Museo de Bellas Artes de Sevilla procedente de la colección González Abreu y el crucificado del extinguido convento carmelita de los Remedios de Triana, actualmente en la parroquia de Santa Ana de Sevilla, conformando actualmente una piedad sobre la imagen de la Virgen.

Según Roda Peña existe una serie de características comunes en los crucificados de Balduque como son el escueto paño de pureza, que hacen "lucir su gusto y habilidad en los plegados geométricos, resueltos mediante una ancha banda central adherida a la pelvis, nudo destacado y caída vertical o ligeramente ondulante de la tela en una de las caderas –con preferencia la izquierda– y un cabo que asoma por el lado contrario"<sup>16</sup>. Así como el giro de la cabeza hacia la derecha, "por donde descienden largos mechones compactos de pelo, quedando la oreja izquierda perfectamente visible, al recogerse el cabello hacia atrás"<sup>17</sup>. Aunque la mayoría de ellos no presenta la corona de espinas tallada sobre la cabeza, sino que la lucen sobrepuesta, el caso que nos ocupa sí la tiene.

Al igual que el grupo anterior, podemos atribuirle a Balduque esta imagen del Crucificado (Figura 2), realizada durante el segundo tercio del siglo XVI que presenta ese mismo gesto melancólico con el ceño fruncido y los ojos aún más enterrados en sus cuencas. En el perfil del rostro se puede observar todavía más esa expresividad gracias a la gran nariz de tipo griego. Parafraseando a Porres Benavide, el cabello, tallado de una manera abstracta, presenta ecos de la "terribilitá" del "Moisés" de Miguel Ángel en la manera de plasmar los mechones de pelo, así como en el tipo de anatomía visible en piernas y brazos enjutos. Estos ecos son claros en los grandes pies huesudos y desarrollados, pero también en las manos, donde destacan las falanges muy desarrolladas y finas. Así, se puede poner en relación esta obra con otros modelos atribuidos a Balduque, como el ya mencionado, *Cristo de la Vera Cruz* de Alcalá del Río (Sevilla).

<sup>13</sup> PORRES BENAVIDES, 2018, p. 319.

<sup>14</sup> PORRES BENAVIDES, 2018, p. 328. Consúltese Roda Peña, 2015, pp. 51-68; 2018, pp. 11-47.

<sup>15</sup> RODA PEÑA, 2015, p. 55.

<sup>16</sup> RODA PEÑA, 2018, p. 23.

<sup>17</sup> RODA PEÑA, 2018, p. 23.

**Figura 2. Crucificado**



Roque Balduque (atribuido aquí), segundo tercio del siglo XVI,  
monasterio de Santa Inés de Sevilla, Daniel Salvador-Almeida

#### **4. UN VARÓN DE DOLORES ATRIBUIDO A JOSÉ MONTES DE OCA**

La obra que vamos a abordar es la imagen del Varón de Dolores, una representación devocional de Cristo en el momento posterior a la Pasión, mostrando su cuerpo herido y coronado de espinas como testimonio del sacrificio redentor. Antes de entrar en un análisis formal y en la cuestión de su atribución, conviene señalar el profundo sentido espiritual de esta iconografía: en ella se contempla a Cristo vivo pero doliente, erguido y mostrando las llagas de la crucifixión como prueba de amor y sufrimiento por la humanidad. La figura transmite un mensaje de compasión, entrega y esperanza en la salvación, que se hace visible en la expresión del rostro, la disposición de las manos y la desnudez parcial del cuerpo, invitando al espectador a la meditación y a la empatía ante el misterio de la Redención.

Conociendo las líneas clásicas del anterior autor estuvo tras un Seiscientos de virtuosismo la obra de José Montes de Oca y León (Sevilla, 1676 - 1754). Este fue un artista muy barroco, caracterizándose por una escultura pasionista con unos grados de dramatismo extraordinarios, como puede verse en sus tallas del *Ecce Homo* de la iglesia de la Conversión de San Pablo de la capital gaditana, así como con el de medio cuerpo que se encuentra en la capilla de San Francisco de la Catedral de Sevilla, ambos fechados en torno a 1730. Igualmente, observamos estos rasgos en el Jesús sin Soga de Écija (Sevilla), o en el antiguo Cristo de la hermandad de los Gitanos de Sevilla. La vida y obra de este escultor sevillano dieciochesco ha sido ampliamente estudiada y documentada por expertos como Antonio Torrejón Díaz o Lorenzo Alonso de la Sierra Fernández, existiendo estudios complementarios de otros autores como José Roda Peña, Andrés Luque Teruel, José González Isidoro o Álvaro Dávila-Armero del Arenal, entre muchos otros.

**Figura 3. Varón de Dolores**



José Montes de Oca (atribuido aquí), Varón de Dolores,  
primera mitad del siglo XVIII, monasterio de Santa Inés de Sevilla, Daniel Salvador-Almeida

Desde Ceán Bermúdez hasta la actualidad, mucho se ha tratado y evolucionado en cuanto al estudio e investigación sobre dicho autor, actualizando constantemente su producción y catálogo. Antonio Torrejón en 1987, Álvaro Dávila-Armero del Arenal en 2005 y Andrés Luque y Alicia Iglesias en 2022 han ido depurando y estableciendo una línea cronológica de la obra escultórica de Montes de Oca, en base a diferentes análisis y atribuciones que han ido surgiendo. Igualmente, con este trabajo presentamos este Varón de Dolores como obra inédita que puede ser atribuida al escultor atendiendo a sus características tipológicas y morfológicas. Sin embargo, al no tener fuentes documentales que den cuenta de esta tesis, planteamos una aproximación a la autoría que proponemos, existiendo la posibilidad de que las obras procedan de su entorno y no directamente del autor, hasta que se encuentre la documentación correspondiente.

**Figura 4. Varón de Dolores**



José Montes de Oca (atribuido aquí), primera mitad del siglo XVIII,  
monasterio de Santa Inés de Sevilla, Daniel Salvador-Almeida

Siguiendo los rasgos generales morfológicos en la ejecución de este tallista observamos los rasgos referenciales del autor en esta obra. Véase el doble giro de la cabeza, hacia abajo y hacia la izquierda, característica típica de imágenes pasionistas y marianas de Montes de Oca. Igualmente, presenta otros rasgos tratados por Antonio Torrejón como puedan ser la nariz recta, ojos abultados, las cejas levemente arqueadas, ceño fruncido, el párpado superior cerrado o la boca entreabierta con lengua y dientes tallados, que pueden observarse claramente en este Varón de Dolores (Figuras 3 y 4). Destacamos del mismo modo la cabellera con raya en medio y los mechones paralelos tratados con mayor detalle que los abocetados de Roldán, pero con menos claroscuro que los de Martínez Montañés, es decir, solamente con un rayado superficial de los mismos y hacia atrás debido a su pequeño formato.

En comparación con las imágenes de los padres de la Virgen que actualmente se encuentran en la clausura del monasterio de las mínimas de Consolación de Triana<sup>18</sup>, ya atribuidas a este autor y las esculturas en miniatura documentadas del altar de San José de la parroquia de San Isidoro de Sevilla<sup>19</sup>, también encontramos similitudes con la obra pasionista que estudiamos. Esta imagen se ubicaba en la hornacina adosada al muro del arco de entrada a la sala del capítulo del monasterio de Santa Inés. A su vez esta se encontraba dentro de una capilla de madera noble que seguía las líneas de las mejores construcciones extraídas del tratado de Serlio. La imagen está realizada en madera policromada. Se coloca sedente sobre una piedra redonda adosada a una peana de líneas sencillas y en tonos rojos marmoleada sin dorar en oro fino. Completa la iconografía del Cristo una corona de espinas y tres potencias, obras cinceladas de plata de una delicada belleza que contribuyen igualmente a dotar de magnificencia esta pieza.

La talla del Varón de Dolores presenta un minucioso acabado. La cabeza, de expresión serena, está inclinada hacia su izquierda, con la mirada de los ojos en la misma dirección. Unos mechones pronunciados y muy detallados definen la barba. La estructura anatómica de las manos no es muy elaborada, lo que se puede explicar por el pequeño tamaño de la escultura. Las piernas se perciben sólo por la posición del personaje y se ven desde donde termina el paño de pureza. La policromía se advierte de una elevada calidad, destacando la palidez de la encarnadura que nos muestra un cuerpo agotado de dolor y desangrado.

Es remarcable el parecido de esta talla con las miniaturas del altar de San José de la parroquia de San Isidoro de Sevilla<sup>20</sup>. A ambos lados de la imagen principal se encuentran, realizados bajo contrato, dos relieves en miniatura ejecutados por el artista, se trata del Sueño de José y la Huida a Egipto. En ambas obras podemos ver las similitudes en el trabajo de la madera de pequeño formato y el manejo de la gubia por parte del autor, teniendo grandes semejanzas con las piezas que presentamos. Los rasgos

<sup>18</sup> GUIJO PÉREZ, 2022, pp. 49-65.

<sup>19</sup> TORREJÓN DÍAZ, 1987, pp. 86-88.

<sup>20</sup> Torrejón Díaz, 1987, pp. 86-88.

tipológicos remiten al estilo del autor, en esta obra de la primera mitad del siglo XVIII, de manera preminente el modelado blando y carnoso muy en la línea de Montes de Oca.

## 5. CONCLUSIONES

A pesar de no contar con la correspondiente documentación que acredite la autoría de las obras, razones estéticas, estilísticas, iconográficas y técnicas en comparación con la producción documentada de los autores citados, nos permiten adscribir la hechura de estas tres obras al estilo de los escultores Roque Balduque y José Montes de Oca, así como las pinturas reseñadas al pintor Andrés Ramírez. Con este estudio creemos que hemos contribuido a aumentar y dar a conocer el catálogo de las obras escultóricas de estos grandes artistas. Asimismo, con estas piezas, fomentamos su publicidad y catalogación siguiendo las recomendaciones internacionales para la preservación de las obras de arte.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BERNALES BALLESTEROS, Jorge (1977): "Esculturas de Roque de Balduque y su círculo en Andalucía y América". En: *Anuario de estudios americanos*, 34, p. 349.
- DÁVILA-ARMERO DEL ARENAL, Álvaro (2005): "Una revisión bibliográfica acerca de la vida y obra del escultor José Montes de Oca". En: *Laboratorio de Arte: Revista del Departamento de Historia del Arte*, 18, pp. 265-282.
- DE LA SIERRA FERNÁNDEZ, Lorenzo Alonso (1991): "Nuevos datos sobre la vida y obra del escultor José Montes de Oca". En: *Atrio*, 3, pp. 71-83.
- ESTELLA MARCOS, Margarita (1975): "Notas sobre escultura sevillana del siglo XVI". En: *Archivo Español de Arte*, 190-191, pp. 225-242.
- FALCÓN MÁRQUEZ, Teodoro (2014): "La iglesia de San Juan Bautista, de Chiclana. II Centenario (1814-2014)". En: *Trocadero*, 26, pp. 197-219.
- GESTOSO Y PÉREZ, José (1908): *Ensayo de un diccionario de los artífices que florecieron en Sevilla: desde el siglo XIII al XVIII inclusive*. Sevilla: La Andalucía Moderna.
- GÓMEZ PIÑOL, Emilio (2007): "Las atribuciones en el estudio de la escultura: nuevas propuestas y reflexiones sobre obras de la escuela sevillana de los siglos XVI y XVII". En: *Nuevas perspectivas críticas sobre historia de la escultura sevillana*. Junta de Andalucía: Consejería de Cultura.
- GUIJO PÉREZ, Salvador (2022): "Aproximaciones al estudio de la autoría de José Montes de Oca en cinco imágenes inéditas de la clausura sevillana". En: *ACCADERE. Revista de Historia del Arte*, 3, pp. 49-65.

- HERRERO PASCUAL, Ana María María (coord.) et al. (2006): *Francisco Salzillo, vida y obra a través de sus documentos repertorio de documentos del Archivo Histórico Provincial de Murcia*. Murcia: Gobierno de la Región de Murcia, Consejería de Educación y Cultura
- IGLESIAS CUMPLIDO, Alicia y Andrés Luque Teruel (2022): *José Montes de Oca. La síntesis de escuelas como concepto en la escultura barroca sevillana*. Sevilla: Editorial D'Arte.
- LENAGHAN, Patrick (2016): "Luisa Roldán's Career in Madrid: intimate Masterpieces in Terracota". En: BRAY, Xavier (ed). *Luisa Roldán Court Sculptor to the Kings of Spain*. Madrid: Coll & Cortés.
- MARCHENA HIDALGO, Rosario (1998): *Las miniaturas de los libros de coro de la Catedral de Sevilla: el siglo XVI*. Sevilla: Universidad.
- MARCHENA HIDALGO, Rosario (2008-2009): "Andrés Ramírez, pintor del siglo XVI". En: *Laboratorio de Arte: Revista del Departamento de Historia del Arte*, 21, pp. 67-88.
- PALOMERO PÁRAMO, Jesús (1983): *El retablo sevillano del Renacimiento: análisis y evolución (1560-1629)*. Sevilla: Diputación Provincial de Sevilla.
- PLEGUEZUELO HERNÁNDEZ, Alfonso (2000): "Alhajas pobres y humildes en un nuevo trampantojo sevillano". En: *Archivo Hispalense*, 252, pp. 155-162.
- PLEGUEZUELO HERNÁNDEZ, Alfonso (2016): "Extasis de María Magdalena. Una nueva "alhaja" de Luisa Roldán". En: *Ars magazine: revista de arte y coleccionismo*, 33, pp. 66-74.
- PORRES BENAVIDES, Jesús (2007): "Retablo de Santa María de Medina Sidonia". En: *La conservación de retablos: catalogación, restauración y difusión: Actas de los VIII Encuentros de Primavera en El Puerto*, pp. 531-554.
- PORRES BENAVIDES, Jesús (2018): "A propósito de un nuevo San Juan Bautista atribuido a Roque Balduque". En: *Trocadero*, 30, pp. 317-340.
- RODA PEÑA, José (2015): "Crucificados escultóricos sevillanos entre el Renacimiento y el primer naturalismo barroco". En: *En torno al Réquiem de Tomás Luis de Victoria. Ensayos sobre arte, música y pensamiento*. Sevilla: ICAS, Ayuntamiento de Sevilla, pp. 51-68.
- RODA PEÑA, José (2018): "Desde Jorge Fernández a Juan de Mesa: Un siglo de crucificados en la escultura sevillana". En: *Martínez Montañés y el Cristo de los Desamparados. Entre Pablo de Rojas y Juan de Mesa*. Sevilla: Editorial Samarcanda, pp. 11-47.

ROMERO TORRES, José Luis (2020): “Nuevas aportaciones sobre el escultor José Montes de Oca (1683-1754)”. En: *Cuaderno de los Amigos de los Museos de Osuna*, 22, pp. 87-96.

SANTOS MÁRQUEZ, Antonio Joaquín (2017): “Sobre el escultor Roque de Balduque y sus trabajos para el IV conde de Ureña, don Juan Téllez Girón”. En: *Archivo hispalense: Revista histórica, literaria y artística*, 303, pp. 393-404.

TORRE RUIZ, Faustina (1992): “Una probable obra de Roque Balduque”. En: *Atrio*, 4, pp. 31-34.

TORREJÓN DÍAZ, Antonio (1987): *Montes de Oca. Escultor*. Sevilla: Diputación Provincial de Sevilla.