

Una aproximación al Ecce Homo del convento de Santa Clara de Carmona

An approach to the Ecce Homo of the Santa Clara convent in Carmona

Alejandro Román López

Universidad de Sevilla

<https://orcid.org/0000-0001-8215-6102>

aromanlop@us.es

RESUMEN

En el convento carmonense de Santa Clara podemos contemplar actualmente un Ecce Homo, escultura sevillana del siglo XVIII atribuida recientemente a José Montes de Oca y León. En este trabajo aportamos datos técnicos y morfológicos, estudiados y manifestados a raíz de su última restauración, que podrían reforzar su atribución, así como trazamos, a través de un compendio de aportaciones inéditas basadas en el estudio de fuentes primarias y orales, parte de la historia de este bien mueble procedente del convento de capuchinos de Sevilla. Con todo ello, ponemos en valor este bien mueble de devoción cenobítica, olvidado en pésimas condiciones durante tantas décadas y recientemente restaurado.

PALABRAS CLAVE

Barroco; Convento de Capuchinos de Sevilla; Escultura sevillana; Ecce Homo; José Montes de Oca y León; Santa Clara de Carmona.

ABSTRACT

In the convent of Santa Clara in Carmona we can currently contemplate an Ecce Homo, an 18th-century Sevillian sculpture recently attributed to José Montes de Oca y León. In this work we provide technical and morphological data, studied and revealed following its latest restoration, which could reinforce its attribution, as well as outlining, through a compendium of unpublished contributions based on the study of primary and oral sources, part of the history of this piece that came from the Capuchin convent in Seville. With all this, we highlight the value of this item of cenobitic devotion, forgotten in terrible conditions for so many decades, and recently restored.

Cómo citar: ROMÁN LÓPEZ, Alejandro. «Una aproximación al Ecce Homo del convento de Santa Clara de Carmona». *Bajo Guadalquivir y Mundos Atlánticos*, n.º 8 (2026), pp. 1-20. <https://doi.org/10.46661/bajoguadalquivirmundosatl.12786>

KEYWORDS

Baroque; Convento de Capuchinos de Sevilla; Sevillian sculpture; Ecce Homo; José Montes de Oca y León; Santa Clara de Carmona.

1. INTRODUCCIÓN

La dispersión del patrimonio conventual ha sido una constante a lo largo de la Edad Contemporánea. Desde la invasión napoleónica hasta las desamortizaciones o la Revolución de 1868, pasando por cientos de expolios y compraventas por parte incluso de las propias comunidades para la subsistencia durante guerras o calamidades, múltiples son las causas de que en la actualidad gran cantidad de cenobios carezcan de sus bienes muebles originales y de sus ricas y valiosas colecciones artísticas.

En este trabajo nos centramos particularmente en una escultura cristífera lígnea que se ha podido contemplar en el Museo del Convento de Santa Clara de Carmona, concretamente en su coro alto, desde que se inauguraran estos espacios expositivos en el año 2009. Dicha pieza siempre ha destacado por su pésimo estado de conservación, así como por su calidad artística superior a gran parte del resto de la colección conventual (Fig. 1).

Desde el momento en el que fue expuesta, se comentaba la posible atribución al escultor sevillano del siglo XVIII José Montes de Oca y León en el contexto popular de la sociedad, basada en similitudes morfológicas con otras imágenes de su mano y por el carácter «neomontañesino» característico de este autor. Sin embargo, en los estudios monográficos o parciales sobre esta figura artística no aparecía catalogada esta obra por aquellos autores que lo han tratado. La primera vez que dicha escultura barroca aparece reseñada en la historiografía fue en el año 2022 por Andrés Luque y Alicia Iglesias en un monográfico actualizado sobre José Montes de Oca, quienes atribuyen el *Ecce Homo* a una etapa tardía de su producción, entre 1740-1745¹. Esta primera identificación y mención en la historiografía resulta fundamental, aunque se limita a un breve estudio morfológico y superficial de la pieza a modo de ficha catalográfica, relacionándola con otras esculturas análogas y con las características generales del artista y su obra. En este sentido, para ahondar con mayor profundidad, presentamos en este artículo una serie de novedades y datos sobre la escultura que pueden complementar y afianzar más dicha atribución, aprovechando también la información que nos aporta la reciente restauración de la pieza por parte del conservador-restaurador Darío Ojeda durante el año 2023 y los estudios técnicos llevados a cabo durante este proceso. Además del estudio de la propia materialidad y morfología de la escultura antes y durante la intervención, la investigación basada en fuentes primarias orales y escritas nos ha permitido conocer la procedencia y parte del relato histórico de este *Ecce Homo*, pudiéndose entender,

¹ IGLESIAS CUMPLIDO, Alicia y LUQUE TERUEL, Andrés. *José Montes de Oca*. Sevilla: Editorial D'Arte, 2022.

como veremos a continuación, el motivo de que haya pasado desapercibido para la historiografía especializada de las últimas décadas.

Figura 1. José Montes de Oca y León (atrib.). *Ecce Homo*, ca. 1730, Convento de Santa Clara de Carmona. Estado antes de la restauración de 2023.



Fotografía: Darío Ojeda.

2. DE LOS HERMANOS MENORES CAPUCHINOS DE SEVILLA A CARMONA: LA PROCEDENCIA DEL ECCE HOMO

Una de las principales incógnitas al enfrentarnos a esta desconocida escultura dieciochesca del Ecce Homo era su procedencia. Aunque en Carmona se conserven ciertas obras de la mano o atribuibles a José Montes de Oca², desde un primer momento pudimos saber a través de fuentes orales de la propia comunidad y de distintos carmonenses que esta escultura cristífera no era oriunda de la localidad, sino que había recalado allí a comienzos de la década de 1990, en los años previos a la llegada de las monjas actuales de origen keniatá³.

A partir de ahí pudimos comenzar una investigación de fuentes orales y escritas para concretar la procedencia de esta pieza escultórica, la cual ha aportado ciertos datos interesantes. Podemos confirmar que el Ecce Homo conservado actualmente en Carmona proviene de la comunidad de los Hermanos Menores Capuchinos, concretamente de su convento sevillano. Así pudimos documentarlo gráficamente gracias a unas fotos realizadas por fray Fernando Linares en sus años de provincial de la orden, como intento de un inventario que nunca se llegó a concluir⁴. En el año 1993, fray Francisco Luzón recopila estas fotografías y en una de ellas podemos ver a dicho Ecce Homo luciendo todos sus atributos –clámide roja que aún se conserva de roleos y temas vegetales, caña y sogá– sobre un mueble de madera junto a dos pequeñas esculturas de santos capuchinos, probablemente fray Isidoro de Sevilla y el beato Diego José de Cádiz (Fig. 2).

Por tanto, entendemos que en esos años finales de los 80 y comienzos de los 90 del siglo pasado, se produjo el traslado de dicha escultura de los capuchinos de Sevilla a las clarisas de Carmona, en circunstancias desconocidas y coincidiendo con la reforma y restauración del templo sevillano entre los años 1990-1992 que supuso, entre otras cosas, el encalado de la iglesia y el tapamiento de las anteriores pinturas murales de finales del siglo XIX. No sería la única obra que partiría desde el cenobio sevillano hacia Carmona, puesto que, revisando las fotografías del hermano Linares con las del posterior inventario de Luzón y comparando con las obras que se encuentran en el convento carmonense, pudimos comprobar que una de las imágenes marianas que decoran actualmente el claustro de las clarisas, junto a la puerta de la sala del capítulo concretamente, inserta en un mueble y siguiendo una iconografía de Virgen con el Niño similar a la propia de la Virgen de Gracia, conocida popularmente como Virgen del Rosario, proviene asimismo de los capuchinos sevillanos (Figs. 3 y 4).

² GARCÍA RODRÍGUEZ, Antonio; GONZÁLEZ ISIDORO, José. *Las imágenes titulares de la cofradía carmonense de la Humildad y Paciencia*. Carmona: Antigua y Real Hermandad de las Ánimas Benditas y Cofradía de Nazarenos de Nuestro Padre Jesús de la Humildad y Paciencia y María Santísima de los Dolores, 1983.

³ La hermana doña Verónica Nzula llega a Carmona en octubre de 1996 siendo, junto a otra religiosa, las primeras de origen keniatá en ingresar en el cenobio.

⁴ Archivo Histórico Provincial de los Capuchinos de Sevilla (AHPCS), Inventario fotográfico P. Fernando Linares, 1993.

Figura 2. José Montes de Oca y León (atrib.). *Ecce Homo*, ca. 1730, Convento de Santa Clara de Carmona.



Fotografía de la pieza en el Convento de Capuchinos tomada hacia 1990. Fuente: Archivo Histórico Provincial de los Capuchinos de Sevilla, Inventario fot. P. Fernando L, 1993-145.

Figura 3. *Virgen con el Niño o Virgen del Rosario*, Convento de Capuchinos de Sevilla, fotografía tomada hacia 1990.



Fuente: Archivo Histórico Provincial de los Capuchinos de Sevilla, Inventario fot. P. Fernando L, 1993-161.

Figura 4. Virgen con el Niño o Virgen del Rosario, fotografía actual en el Convento de Santa Clara de Carmona

Fotografía: El autor.

Desconocemos las motivaciones de este traslado de bienes artístico de un convento a otro, pudiéndose tratar de un intercambio de objetos, de un depósito particular o de otras circunstancias de las que han pasado más de treinta años. La relación que podemos establecer entre ambos cenobios es la regla franciscana bajo la que se acogen dichas órdenes, y los contactos entre monjas clarisas y confesores capuchinos, pero no existe ningún documento oficial de ningún tipo sobre intercambios o cesiones, puesto que quizás fue debido a la motivación e intermediación de personas particulares. Sabemos que la pieza artística que nos atañe estuvo cobijada y guardada en la clausura carmonense durante años, sin velar por su conservación ni rendirle culto, hasta la creación del discurso museográfico actual. La puesta en valor se ha completado con la reciente intervención de conservación-restauración que ha permitido descubrir con mayor claridad e integridad esta talla.

Sobre el lugar que ocuparía el Ecce Homo en las dependencias del convento capuchino de Sevilla, desde un primer momento y gracias a los testimonios orales, pudimos saber que antes de las obras de restauración del templo, se encontraría cobijada en una hornacina en el muro del Evangelio de la nave central, justamente en el espacio existente bajo el coro alto de la iglesia. Sin embargo, en la fotografía hallada, parece encontrarse sobre una pieza de mobiliario en algún pasillo interior dentro de las estancias conventuales. Ello fue posiblemente debido al desmantelamiento de la iglesia por las obras de restauración a finales del siglo XX, ya que, rastreando diferentes fuentes primarias escritas, pudimos corroborar la existencia de un Ecce Homo en la hornacina anteriormente señalada de la iglesia capuchina a finales del siglo XIX y principios del XX.

Concretamente, en los papeles personales y apuntes de fray Juan Bautista de Ardales, figura crucial de los capuchinos andaluces a comienzos del pasado siglo, pudimos leer una breve descripción de la iglesia conventual, de fecha desconocida. Tras mencionar y enumerar todos los retablos y altares de la nave del Evangelio, menciona lo siguiente: «Imagen del Ecce Homo, busto tamaño natural tallado en madera, siglo XVIII. Está en una hornacina sin retablo, el pueblo le profesa gran devoción a la talla»⁵. Por lo tanto, nos confirma su emplazamiento en la mencionada hornacina a la entrada de la iglesia. En cuanto a la cronología de dichos apuntes, podemos asegurar que es posterior a 1929 ya que menciona la participación del grupo escultórico de barro y tela encolada de San Joaquín, Santa Ana y la Virgen – el cual se encontraba en la hornacina de enfrente – en la Exposición Iberoamericana⁶. De igual modo, no menciona la famosa Pastorcita niña dormida, obra de Sebastián Santos en 1940, a la que el hermano Ardales le tenía especial cariño y devoción. Por lo tanto, esos apuntes manuscritos se fecharían en la década de los 30 del siglo XX.

En fuentes primarias de fechas anteriores, se señala de igual modo en este mismo lugar la presencia de la escultura que aquí tratamos. Es el caso de los cuadernos y apuntes personales de fray Diego de Valencina, provincial capuchino que se encargó de restaurar el convento tras la restitución de la comunidad en 1889 después de los largos procesos de exclaustación y desamortización en el siglo XIX. En sus memorias, concretamente en el cuaderno primero, en el que describe la iglesia y el convento antes de su restauración, señala⁷:

«Debajo del arco del coro alto hay un Ecce Homo bien concluido, pero con poca expresión. Enfrente se encuentra un artístico grupo de San Joaquín, Santa Ana y la Virgen Niña de tamaño académico en buen estado de conservación. [...] Tan preciosa joyita no sé cómo se ha podido conservar hasta nuestros días.»

⁵ AHPCS. Escritos y notas. Juan Bautista de Ardales. *Apuntes históricos. Notas sobre la iglesia del Convento de Capuchinos de Sevilla y las obras que contenía* (1900–1949). Leg. 95, s.f.

⁶ Obra artística que se emplazaba en la hornacina que se encontraba enfrentada a la del Ecce Homo, en el muro de la Epístola.

⁷ AHPCS. Expediente personal de Diego de Valencina. Leg. 417, s.f.

La colocación de ambas piezas escultóricas es idéntica a cómo se menciona cuarenta años más tarde, en las hornacinas bajo el coro alto, a la entrada del templo. Estas hornacinas actualmente presentan una forma absidial cubierta por una venera, aspecto tomado a partir de la última obra de restauración del templo. En las imágenes propias de la obra y el informe previo a la misma podemos comprobar el aspecto de dichas hornacinas durante el siglo XX, rodeadas por un marco de madera y probablemente incluso protegidas por un cristal (Fig. 5).

Figura 5. Estado de las hornacinas bajo el coro alto previo a las obras de restauración del Convento de Capuchinos de Sevilla, año 1990



Fuente: Archivo Histórico Provincial de los Capuchinos de Sevilla, Memoria de obras realizadas entre 1990-1992.

En definitiva, podemos deducir de todo ello que antes de la vuelta de los capuchinos a finales del siglo XIX, ya se encontraría dicha escultura en la iglesia conventual. El hecho de que el autor se sorprenda de que las esculturas dieciochescas se hayan conservado hasta entonces, con todos los avatares sufridos en el convento, nos da a entender que ya se encontraban en ese lugar cuando la comunidad retorna. Sin embargo, desconocemos el momento en el que este *Ecce Homo* llegó a este lugar, bien si estuvo en el convento desde su hechura en el siglo XVIII, sobreviviendo a la invasión napoleónica y la desamortización, o bien si recaló tras estos procesos en el siglo XIX, procedente de otro edificio religioso o colección particular.

Los textos y crónicas del convento de Capuchinos que tratan su historia desde la fundación hasta el siglo XIX no mencionan en ninguno de los casos dicha escultura cristífera⁸. Tal es el caso del célebre escrito de fray Ángel de León, fechado entre 1803 y 1805, en el que trata los principales hechos históricos del convento capuchino y realiza una de las primeras descripciones del templo⁹. En este caso, no menciona las hornacinas de la entrada de la iglesia, bien porque no existieran o bien porque solo se centra en los altares y retablos, principalmente en las pinturas de Murillo, dejando de lado esta escultura¹⁰. En estos escritos sí se mencionan obras de las dependencias del convento, y a artistas concretos como Cristóbal Ramos, también del siglo XVIII, pero no tenemos ningún tipo de noticia de un *Ecce Homo* ni de ninguna talla de José Montes de Oca.

Ciertamente siempre ha prevalecido la importancia y el valor que se ha dado a las pinturas, máxime en este cenobio por el imponente y destacado ciclo de Bartolomé Esteban Murillo, quedando las esculturas en un segundo plano. Ello no sucedió solamente durante los siglos en los que dichos lienzos decoraban el templo, sino también en la documentación relativa a los procesos desamortizadores. Con un carácter general, los inventarios realizados por las comisiones específicas tras las desamortizaciones se centraban en las pinturas de los monasterios y conventos exclaustrados. De hecho, la colección artística del Museo Provincial estaba formada casi en su totalidad por obras pictóricas, quedando las esculturas abandonadas a su suerte en los edificios o siendo trasladadas a otros.

Por todos son conocidos los diferentes procesos por los que este convento pasó a lo largo del siglo XIX debido a la invasión napoleónica y las posteriores desamortizaciones, que provocaron la exclaustración de la comunidad hasta su reorganización en 1889. Durante estos años, la iglesia seguía funcionando como lugar de culto con un capellán¹¹, a pesar de que las dependencias conventuales tuvieran otros usos. De hecho sabemos que la propia comisión de monumentos, una vez que traslada el ciclo pictórico de Murillo al Museo Provincial, sustituye estos lienzos por otros de menor calidad, para que sirvieran al culto y la devoción de la iglesia del convento desamortizado¹².

Sobre las esculturas de este convento y su paradero, como ya hemos apuntado, poco conocemos, tan solo que tras la invasión francesa y la Guerra de la Independencia volvieron a la iglesia tres retablos e imágenes que se depositaron en la vecina iglesia de San Julián¹³, entendiéndose que se trataría de la

⁸ CERQUERA HURTADO, Miguel Ángel; GALBARRO GARCÍA, Jaime. «Documentos para la historia del convento de los capuchinos de Sevilla». En MARQUÉS FERRER, Virginia (coord.). *Murillo y los Capuchinos de Sevilla*. Sevilla: Consejería de Cultura, 2017, pp. 59–88.

⁹ AHPCS. Crónicas de la provincia de Andalucía y sus conventos. Fray Ángel de León. Leg. 323, s. f.

¹⁰ Como esculturas en la iglesia, tan solo menciona a la Divina Pastora y al Santo Cristo y Virgen de los Dolores, todas con retablo propio.

¹¹ FERNÁNDEZ ROJAS, Matilde. *Patrimonio artístico de los conventos masculinos desamortizados en Sevilla*. Sevilla: Diputación Provincial, 2009, pp. 208–209.

¹² LÓPEZ RODRÍGUEZ, Raquel M. *La Comisión de Monumentos Históricas y Artísticas de la provincia de Sevilla*. Sevilla: Diputación Provincial, 2011, p. 28.

¹³ AHPCS. Crónicas de la provincia de Andalucía y sus conventos. Fray Ángel de León. Leg. 323.

Divina Pastora, el Santo Cristo y la Virgen de los Dolores, mismas imágenes que también se salvaron y se conservaron – junto a la pequeña pintura primitiva de la Divina Pastora – tras las desamortizaciones y el regreso de los Capuchinos¹⁴. Sin embargo, no serían las únicas obras artísticas y escultóricas que sobrevivirían a estos avatares, puesto que algunas de las piezas barrocas conservadas en el interior del convento, aunque no se les haya dado importancia en la documentación propia, provienen de la época fundacional ya que se recogen en los escritos previos a estos terribles acontecimientos decimonónicos¹⁵.

Por lo tanto, podemos pensar que dicha escultura cristífera podría haber sobrevivido a los diferentes avatares históricos, encontrándose en el templo capuchino desde su ejecución y concierto, o bien en el interior del convento y siendo trasladado al templo tras la reapertura del cenobio capuchino. Esta es la hipótesis que podemos manejar hasta que se encuentre algún indicio que la pueda contradecir.

Su estado de conservación es desde el siglo XX bastante deplorable, aunque la dejadez y el abandono en las últimas décadas en el convento carmonense lo ha empeorado considerablemente. La restauración ha supuesto una puesta a valor que ha traído consigo la necesidad y el interés por su estudio multidisciplinar profundo tanto histórico como estilístico, el cual traemos a estas líneas.

3. UNA OBRA ESCULTÓRICA ATRIBUIBLE A JOSÉ MONTES DE OCA: ANÁLISIS MORFOLÓGICO, ICONOGRÁFICO Y TÉCNICO

Tal y como hemos comentado anteriormente, hasta el año 2022 la historiografía no había tratado ni mencionado esta escultura dieciochesca¹⁶. En ese año, Andrés Luque y Alicia Iglesias publicaron la atribución del *Ecce Homo* del convento carmonense de Santa Clara a José Montes de Oca y León (Fig. 6).

La vida y obra de este escultor han sido ampliamente estudiadas y documentadas 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, Salvador Guijo Pérez, José González Isidoro o Álvaro Dávila-Armero del Arenal, entre muchos otros¹⁷.

¹⁴ Archivo Histórico Provincial de los Capuchinos de Sevilla (AHPCS). Escritos y notas. Juan Bautista de Ardales. *Apuntes históricos. Notas sobre la iglesia del Convento de Capuchinos de Sevilla y las obras que contenía* (1900–1949). Leg. 95, p. 12.

¹⁵ AHPCS. Crónicas de la provincia de Andalucía y sus conventos. Fray Ángel de León. Leg. 323.

¹⁶ IGLESIAS CUMPLIDO, Alicia y LUQUE TERUEL, Andrés. *José Montes de Oca*. Sevilla: Editorial D'Arte, 2022, p. 156.

¹⁷ Podemos citar como publicaciones tradicionales más reconocidas sobre José Montes de Oca las siguientes: TORREJÓN DÍAZ, Antonio. *El escultor José Montes de Oca*. Sevilla: Diputación Provincial de Sevilla, 1987; ALONSO DE LA SIERRA FERNÁNDEZ, Lorenzo. «Nuevos datos sobre la vida y obra del escultor José Montes de Oca». *Atrio*, 3 (1991), pp. 71–83. A ello se pueden añadir aportaciones más recientes que continúan, a través de la investigación, proporcionando datos y obras de dicho escultor, tales como: ROMERO TORRES, José Luis. «Nuevas aportaciones sobre el escultor José Montes de Oca (1683–1754)». *Cuaderno de los Amigos de los Museos de Osuna*, 22 (2020), pp. 87–96; GUIJO PÉREZ, Salvador. «Aproximaciones al estudio de la autoría de José Montes de Oca en cinco imágenes inéditas de la clausura sevillana». *ACCADERE. Revista de Historia del Arte*, 3 (2022), pp. 49–65; IGLESIAS CUMPLIDO, Alicia y LUQUE TERUEL, Andrés. *José Montes de Oca*. Sevilla: Editorial D'Arte, 2022; 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.

Figura 6. José Montes de Oca y León (atrib.). *Ecce Homo*, ca. 1730, Convento de Santa Clara de Carmona. Estado actual tras la restauración de 2023.



Fotografía: Daniel Salvador-Almeida.

Desde Ceán Bermúdez hasta la actualidad, mucho se ha tratado y evolucionado en cuanto al estudio e investigación sobre dicho autor, actualizándose 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.

Este escultor sevillano, nacido en torno a 1676 según los expertos¹⁸, comenzaría su producción en la década de 1710 a partir de la formación roldanesca que recibiera en la capital hispalense. A pesar del gusto establecido en la escultura sevillana en torno a la figura de Pedro Duque Cornejo entre otros, las obras que produciría en su etapa madura para ciudades como Sevilla y Cádiz fusionaría esa formación tardobarroca realista y piadosa con una estética similar a los presupuestos naturalistas montañesinos de inicios de la primera mitad del siglo anterior, alejándose en cierta medida de la violencia o el exceso de dinamismo.

Sin embargo y como comenta la última aportación historiográfica sobre el autor, no puede tomarse la obra de Montes de Oca como una mera imitación a los tipos montañesinos, puesto que fusiona dicha estética con técnicas de ejecución propias de Pedro Roldán o Antonio Gijón, creando un modelo y formas propias, con unas características formales y estilísticas bastante reconocibles¹⁹. Todas ellas son las que vamos a aplicar a continuación de una manera específica sobre la escultura que aquí nos atañe.

En primer lugar, destaca el doble giro de la cabeza, hacia abajo y hacia la izquierda, característica típica de imágenes pasionistas y marianas de Montes de Oca. Otros rasgos tratados por Antonio Torrejón²⁰ como la nariz recta, ojos abultados, las cejas levemente arqueadas, ceño fruncido, el párpado superior cerrado o la boca entreabierta con lengua y dientes tallados, pueden observarse claramente en el *Ecce Homo* carmonense, así como 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, solamente con un rayado superficial de los mismos.

A la hora de establecer paralelos con obras documentadas o atribuidas a José Montes de Oca, debemos destacar principalmente otras imágenes pasionistas, como el Jesús sin Soga de Écija (Fig. 7), o el antiguo cristo de la Hermandad de los Gitanos de Sevilla, procedente del Convento de las Mínimas de Triana y desaparecido en 1936²¹. Estas obras, fechadas en 1732 y 1738²² respectivamente, guardan

¹⁸ Ceán Bermúdez situaba su nacimiento en el año 1668, aunque la historiografía más actual considera que se enmarcaría entre 1675-1680. CÉAN BERMÚDEZ, Juan Agustín. *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*, t. III. Madrid: Imprenta de la viuda de Ibarra, 1800, pp. 176-177.

¹⁹ IGLESIAS CUMPLIDO, Alicia y LUQUE TERUEL, Andrés. *José Montes de Oca*. Sevilla: Editorial D'Arte, 2022, pp. 66-67.

²⁰ TORREJÓN DÍAZ, Antonio. *El escultor José Montes de Oca*. Sevilla: Diputación Provincial de Sevilla, 1987, pp. 42-45.

²¹ PORRES BENAVIDES, Jesús. «Una posible obra del escultor José Montes de Oca (ca. 1676-1754)». *Boletín de Arte*, 36 (2015), pp. 231-234.

²² IGLESIAS CUMPLIDO, Alicia y LUQUE TERUEL, Andrés. *José Montes de Oca*. Sevilla: Editorial D'Arte, 2022, p. 132.

grafismos muy similares ya comentados con el Ecce Homo que aquí tratamos, añadiéndole además la musculatura marcada, las venas en sus manos, y la uve del cuello fuertemente destacada.

Figura 7. José Montes de Oca y León. *Jesús sin Soga*, 1732. Iglesia de Santa Bárbara de Écija.



Fotografía: Daniel Salvador-Almeida.

Iconográficamente, podemos establecer paralelos con el célebre *Ecce Homo* de cuerpo entero de la Iglesia de la Conversión de San Pablo de la capital gaditana (Fig. 8), así como con el de medio cuerpo que se encuentra en la capilla de San Francisco de la Catedral de Sevilla²³, ambos fechados en torno a 1730. El modelo iconográfico, y posición corporal, así como el tratamiento del sudario y el estudio anatómico, tienen bastantes similitudes, aunque señalamos también algunas diferencias entre ellos que pueden hacer dudar de la correcta datación o atribución. Por ejemplo, el *Ecce Homo* catedralicio²⁴ posee una posición de los brazos y manos muy expresiva con las muñecas dobladas hacia abajo, la cual no aparece ni en el carmonense ni en el gaditano, los cuales tienen una posición aún más similar. Tanto el de la capilla de San Francisco como el que aquí tratamos son imágenes de medio cuerpo, con un modelo muy similar y que se entronca con la iconografía granadina de oratorio y devoción popular, tal y como hemos mencionado anteriormente (Fig. 9).

Figura 8. José Montes de Oca y León. *Ecce Homo*, ca. 1730. Iglesia de San Pablo de Cádiz.



Fotografía: Darío Ojeda.

²³ Que además viste una clámide idéntica a la que posee el *Ecce Homo* carmonense.

²⁴ RODA PEÑA, José. «Escultura en la Baja Andalucía durante el siglo XVIII: síntesis interpretativa e historiografía reciente». *Mirabilia Ars*, 2014, pp. 162–218.

Figura 9. José Montes de Oca y León (atrib.). *Ecce Homo*, ca. 1730. Capilla de San Francisco, Catedral de Sevilla.



Fotografía: Daniel Salvador-Almeida.

Tras acercarnos a la obra a través de sus elementos morfológicos e iconográficos, estableciendo a su vez paralelos con diferentes imágenes de José Montes de Oca, podemos analizar el *Ecce Homo* desde un punto de vista técnico y material, gracias a la reciente intervención de conservación-restauración y los estudios que ha traído consigo.

En primer lugar, los tipos de madera que componen al *Ecce Homo* carmonense son pino para el cuerpo y cedro para las manos y la mascarilla, reservando esta madera más noble para las partes más destacadas²⁵. Esto puede verse de igual modo en otras obras de este círculo como el *Ecce Homo* gaditano, en el que se advierten una mezcla arbitraria de listones de pino y cedro combinados, destacando la cabeza, pies y manos de cedro, y su mascarilla de pino²⁶. Además, tal y como nos señala Antonio Torrejón, la madera de cedro era una constante en la producción del artista, como puede comprobarse en un inventario de bienes de 1754²⁷. Debemos destacar asimismo la peculiaridad de los ojos de la imagen, ya que no son vítreos ni tallados, sino realizados en planchas de latón esmaltadas²⁸.

En cuanto a la configuración interna del soporte lúneo, sigue la típica técnica del «embón» pero coincide con la producción de José Montes de Oca en cuanto a que es una amalgama de listones de madera longitudinales, de diferentes formas y tamaños sin concordancia en sus nudos y con gran irregularidad en su disposición (Fig. 10), de la misma forma que se configura por ejemplo el Cristo de la Providencia de la sevillana hermandad de los Servitas²⁹. Dicha técnica nos señala el abaratamiento y la crisis económica de la primera mitad del siglo XVIII para con las empresas artísticas. En otras memorias de intervención consultadas de obras documentadas o atribuidas de Montes de Oca³⁰ podemos ver esa misma configuración a partir de gran cantidad de trozos y listones de madera ensamblados burdamente a la manera de puzzle, por lo tanto parece una constante de este autor y/o época. Además, coinciden en que los listones que forman la pieza suelen estar unidos por espigas de madera de forma cónica más anchos por la zona exterior que la interior introducida en el orificio de unión entre las maderas.

En cuanto a la capa pictórica, conocemos la colaboración constante del pintor y dorador Juan Francisco de Neira para la policromía de las esculturas de José Montes de Oca³¹. Sin embargo, no podemos tratar ni atribuir la escultura del *Ecce Homo* carmonense en base a la policromía puesto que la escasa que se conservaba y era visible no es la original, existiendo la misma en un estrato inferior y en un porcentaje muy pequeño del conjunto. La apariencia actual de la imagen se debe a una repolicromía posterior, a la que se añaden además las grandes reintegraciones científicas fruto de la reciente restauración, que completan las faltas de capa pictórica con la técnica del rigatino en las zonas más completas y tintas planas en las bastas superficies faltantes, con objeto de generar la total visión cromática y poderla así entender por el fiel y espectador, devolviéndole su función cultural y devocional³².

²⁵ OJEDA CORDERO, Darío. *Memoria final de intervención del Ecce Homo del convento de Santa Clara de Carmona*. 2024, inédito.

²⁶ SÁNCHEZ PEÑA, José Miguel. *Memoria final de intervención del Ecce Homo de la iglesia de San Pablo de Cádiz*. 1986, inédito.

²⁷ TORREJÓN DÍAZ, Antonio. *El escultor José Montes de Oca*. Sevilla: Diputación Provincial de Sevilla, 1987, p. 50.

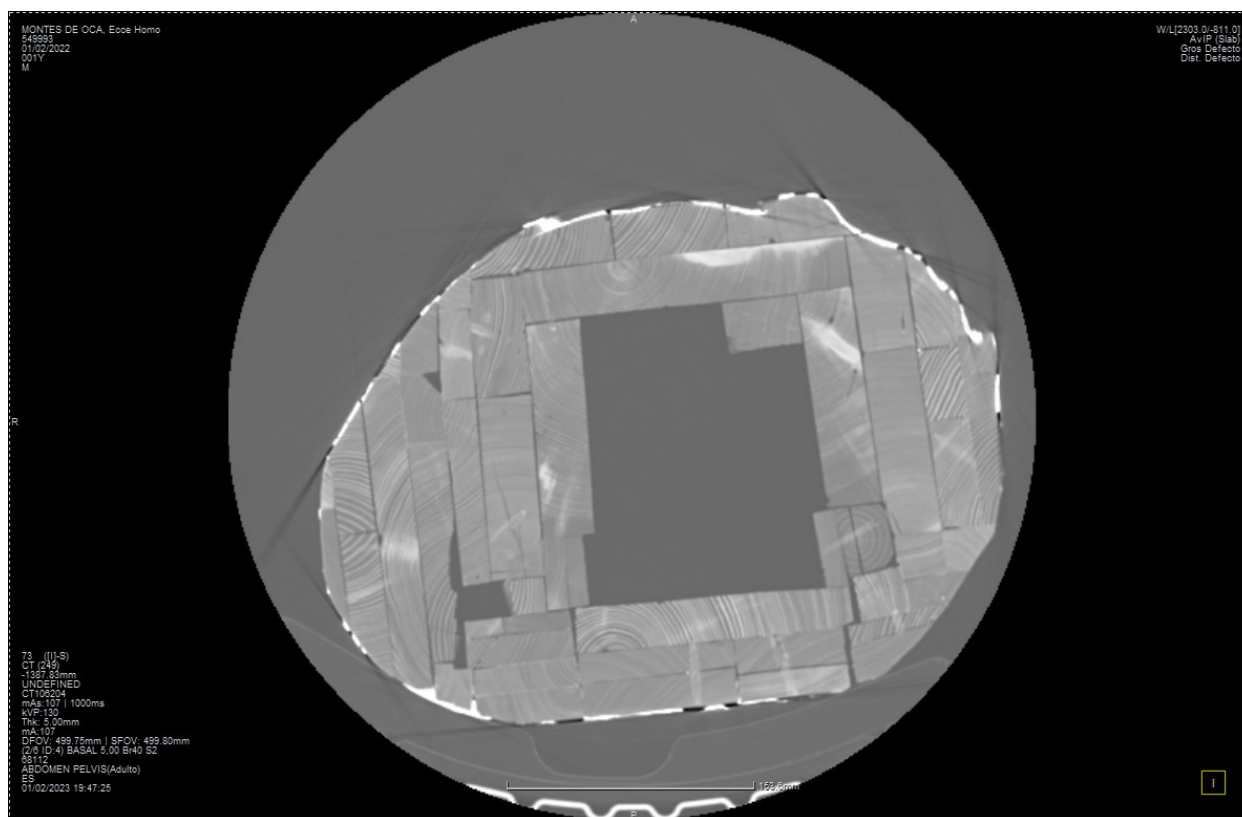
²⁸ OJEDA CORDERO, Darío. *Memoria final de intervención del Ecce Homo del convento de Santa Clara de Carmona*. 2024, inédito.

²⁹ Archivo del Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico (AIAPH). *Memoria final de intervención en el bien denominado Virgen de los Dolores y Cristo de la Providencia de la Hermandad de los Servitas de Sevilla*, 2010, Signatura 18_2008_E, pp. 28–29.

³⁰ Por ejemplo: AIAPH. *Documentación técnica del expediente de intervención en el bien denominado Virgen de los Dolores de La Puebla de Cazalla*. Signatura 47_2018_E.

³¹ TORREJÓN DÍAZ, Antonio. *El escultor José Montes de Oca*. Sevilla: Diputación Provincial de Sevilla, 1987, p. 51.

³² OJEDA CORDERO, Darío. *Memoria final de intervención del Ecce Homo del convento de Santa Clara de Carmona*. 2024, inédito.

Figura 10. José Montes de Oca y León (atrib.). *Ecce Homo*, ca. 1730. Convento de Santa Clara de Carmona.

Tomografía axial computerizada (TAC), corte transversal (© Arduán Salud Centro Radiológico en Sevilla).

4. CONCLUSIONES

Gracias a los estudios técnicos y materiales llevados a cabo durante la labor de conservación-restauración de esta escultura lúnea, hemos podido indagar y profundizar sobre la posible y señalada atribución de la misma al escultor sevillano dieciochesco José Montes de Oca, comparando y estableciendo paralelos con otras piezas propias o atribuidas, incluso a través de características técnicas, mucho menos tratadas por la historiografía y que a partir de ahora, pueden ayudar a la identificación o atribución de otras piezas. En este sentido, se hace imprescindible continuar promoviendo investigaciones que conjuguen las metodologías tradicionales con los aportes de la restauración científica a través de estudios multidisciplinares, con el fin de seguir arrojando luz sobre la rica y compleja escultura andaluza de la Edad Moderna.

No podemos afirmar documental ni categóricamente que la escultura fuera hecha de la mano de José Montes de Oca, teniendo en cuenta el contexto gremial de la época, en la que abundaban los talleres y los discípulos que tomaban ciertos modelos establecidos. A pesar de que puedan existir obras de Montes de Oca con una visible mayor calidad, hay que tener en cuenta los avatares y el deterioro físico de la misma y cómo de adulterada nos ha llegado a nuestros días. Como hemos demostrado, el estudio

llevado a cabo hace coincidir en la gran mayoría de aspectos formales, iconográficos y técnicos con la obra y el estilo del escultor dieciochesco, tal y como afirmaron Andrés Luque y Alicia Iglesias, siendo profundizado y detallado con mayor hondura en estas líneas. Sin embargo, no pasamos por alto la necesidad de una investigación aún más profunda del catálogo de este escultor, así como de la propia escuela sevillana del siglo XVIII, trabajo que paulatinamente se está llevando a cabo por parte de diferentes investigadores en estos últimos años. Debemos apuntar la gran cantidad de obras de desigual calidad que se extienden por la geografía andaluz y que siguen los modelos implantados por parte de algunos artistas tales como José Montes de Oca, Pedro Duque Cornejo o Cristóbal Ramos Tello, provocando que se atribuyan y hayan atribuido todo tipo de imágenes muy diversas a los grandes maestros, a falta de documentación o mayor depuración de los catálogos.

En cuanto a su datación, los últimos estudios la atribuyen en torno a 1740-45. Podría resultar atrevido, pero la comparativa con otras imágenes paralelas de la década de 1730, la que parece de mayor esplendor del artista, nos sugiere que quizás no es tan tardío como se ha creído hasta ahora, sino que habría sido realizado anteriormente, en torno a esa década de los 30 del siglo XVIII.

Además de poder profundizar en el estudio de esta imagen hasta ahora analizada someramente, hemos podido aportar luz sobre su desconocida historia material gracias a fuentes orales y documentales, pudiendo conocer su procedencia del sevillano convento de capuchinos y su traslado a Carmona en los últimos años del siglo XX.

Por tanto, se trata de devolverle a esta imagen pasionista su valor cultural y artístico, poniéndola en valor y haciéndola destacar dentro del patrimonio artístico carmonense y de la comunidad clarisa, la cual puede a partir de ahora y su restauración rendirle culto y devolverle su función innata cultural, tan perdida en años anteriores por su deplorable estado de conservación y olvido.

Este trabajo de identificación, investigación y puesta en valor de una escultura hasta ahora relegada al olvido evidencia la importancia de la labor interdisciplinar entre la historia del arte, la conservación-restauración y la búsqueda de fuentes documentales. La posibilidad de reconstruir parcialmente el periplo vital de esta imagen a través de fuentes orales, gráficas y manuscritas, muchas veces dispersas y de difícil acceso, permite no solo revalorizar una pieza concreta, sino también poner de relieve los flujos de patrimonio mueble entre instituciones religiosas durante el siglo XX, motivados muchas veces por necesidades internas de reorganización o pérdida de funcionalidad litúrgica. No solamente la invasión napoleónica, las desamortizaciones y revoluciones decimonónicas destruyeron y desperdigaron patrimonio eclesiástico, sino que incluso hoy en día nos encontramos ejemplos como este. Este caso ejemplifica cómo numerosas piezas artísticas cambiaron de contexto sin dejar apenas rastro documental dentro de las dinámicas patrimoniales de la posguerra, la transición o incluso del pasado más inmediato.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- CÉAN BERMÚDEZ, Juan Agustín. *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*, t. III. Madrid: Imprenta de la viuda de Ibarra, 1800.
- CERQUERA HURTADO, Miguel Ángel; GALBARRO GARCÍA, Jaime. «Documentos para la historia del convento de los capuchinos de Sevilla». En MARQUÉS FERRER, Virginia (coord.). *Murillo y los Capuchinos de Sevilla*. Sevilla: Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, 2017, pp. 59–88.
- DÁVILA-ARMERO DEL ARENAL, Álvaro. «Una revisión bibliográfica acerca de la vida y obra del escultor José Montes de Oca». *Laboratorio de Arte: Revista del Departamento de Historia del Arte*, 18 (2005), pp. 265–282.
- DE LA SIERRA FERNÁNDEZ, Lorenzo Alonso. «Nuevos datos sobre la vida y obra del escultor José Montes de Oca». *Atrio*, 3 (1991), pp. 71–83.
- FERNÁNDEZ ROJAS, Matilde. *Patrimonio artístico de los conventos masculinos desamortizados en Sevilla durante el siglo XIX: Trinitarios, franciscanos, mercedarios, jerónimos, cartujos, mínimos, obregonos, menores y filipenses*. Sevilla: Diputación Provincial de Sevilla, 2009.
- GARCÍA RODRÍGUEZ, Antonio y GONZÁLEZ ISIDORO, José. *Las imágenes titulares de la cofradía carmonense de la Humildad y Paciencia*. Carmona: Antigua y Real Hermandad de las Ánimas Benditas y Cofradía de Nazarenos de Nuestro Padre Jesús de la Humildad y Paciencia y María Santísima de los Dolores, 1983.
- GUIJO PÉREZ, Salvador. «Aproximaciones al estudio de la autoría de José Montes de Oca en cinco imágenes inéditas de la clausura sevillana». *ACCADERE. Revista de Historia del Arte*, 3 (2022), pp. 49–65.
- 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.
- IGLESIAS CUMPLIDO, Alicia; LUQUE TERUEL, Andrés. *José Montes de Oca. La síntesis de escuelas como concepto en la escultura barroca sevillana*. Sevilla: Editorial D'Arte, 2022.
- LÓPEZ RODRÍGUEZ, Raquel M. *La Comisión de Monumentos Históricas y Artísticas de la provincia de Sevilla*. Sevilla: Diputación Provincial de Sevilla, 2011.

OJEDA CORDERO, Darío. *Memoria final de intervención del Ecce Homo del convento de Santa Clara de Carmona*. 2024. Inédito.

PORRES BENAVIDES, Jesús. «Una posible obra del escultor José Montes de Oca (ca. 1676–1754)». *Boletín de Arte*, 36 (2015), pp. 231–234.

RODA PEÑA, José. «Escultura en la Baja Andalucía durante el siglo XVIII: síntesis interpretativa e historiografía reciente». *Mirabilia Ars*, (2014), pp. 162–218.

ROMERO TORRES, José Luis. «Nuevas aportaciones sobre el escultor José Montes de Oca (1683–1754)». *Cuaderno de los Amigos de los Museos de Osuna*, 22 (2020), pp. 87–96.

SÁNCHEZ PEÑA, José Miguel. *Memoria final de intervención del Ecce Homo de la iglesia de San Pablo de Cádiz*. 1986. Inédito.

TORREJÓN DÍAZ, Antonio. *El escultor José Montes de Oca*. Sevilla: Diputación Provincial de Sevilla, 1987.