

APROXIMACIONES AL ESTUDIO DE LA AUTORÍA DE JOSÉ MONTES DE OCA EN CINCO IMÁGENES INÉDITAS DE LA CLAUSURA SEVILLANA

Salvador Guijo Pérez
Universidad Pablo de Olavide
salvadorguijo@hotmail.com

RESUMEN

Con este trabajo exponemos cinco piezas inéditas que pueden ser atribuidas al escultor José Montes de Oca y León (Sevilla, 1676-1754). Estas se conservan en diferentes conventos de clausura de Sevilla. Destacan las iconografías de la Virgen de la Merced Comendadora, la Dolorosa, la Virgen del Tránsito, Santa Ana y la Virgen Niña, así como San Joaquín. El análisis del medio que rodea a estas imágenes revela los rasgos que remiten claramente a la producción del artista propuesto.

PALABRAS CLAVE: José Montes de Oca, conventos de Sevilla, Virgen de los Dolores, Virgen del Tránsito, Virgen de la Merced Comendadora, Santa Ana y San Joaquín.

APPROACHES TO THE STUDY OF THE AUTHORSHIP OF JOSÉ MONTES DE OCA IN FIVE UNPUBLISHED IMAGES OF THE SEVILLIAN CLOISTERS

ABSTRACT

In this work we present five unpublished pieces attributed to the sculptor José Montes de Oca y León (Seville, 1676-1754). These are kept in different cloistered convents in Seville. Of particular note are the iconographies of the Virgen de la Merced Comendadora, the Dolorosa, the Virgen del Tránsito, Santa Ana and the Virgen Niña, as well as San Joaquín. Analysis of the medium surrounding these images reveals features that clearly refer to the production of the proposed artist.

KEYWORDS: José Montes de Oca, convents of Seville, Virgen de los Dolores, Virgen del Tránsito, Virgen de la Merced Comendadora, Santa Ana and San Joaquín.



1. INTRODUCCIÓN

José Montes de Oca y León (Sevilla, 1676-1754) fue un escultor con taller propio afincado en Sevilla durante el periodo barroco. Parece que nació y falleció en la misma ciudad, habiendo creado controversia la fecha y el lugar de su nacimiento. Su fama perduraría tras su muerte, hasta el punto que Ceán Bermúdez lo consideró el último escultor «de mérito que hubo en Sevilla» (Ceán Bermúdez 1800). Durante mucho tiempo, han sido exiguas las referencias a las que se podía acudir para conocer su vida y obra, agravando la situación el hecho de que utilizase el apellido León hasta 1710. Sin embargo, diferentes autores como Antonio Torrejón Díaz, Lorenzo Alonso de Sierra Fernández y Álvaro Dávila-Armero del Arenal han proporcionado relevantes datos sobre este autor, y las últimas restauraciones de sus obras, también han puesto de relieve su producción. Estos investigadores se han cuestionado, por ejemplo, las fechas de nacimiento y defunción proporcionadas por Ceán Bermúdez. Torrejón Díaz, al que numerosos expertos nos dirigen para conocer más a fondo a este escultor, consideró que era necesario posponer la primera hasta los años 1675-1680 (Torrejón Díaz 1987). Posteriormente, Alonso de Sierra Fernández estimó que la fecha debía ser 1676 (Sierra Fernández 1992). Por su parte, su fallecimiento habría que retrasarlo hasta 1754, seis años después de la dada por el académico.

Su producción artística se localizaba en el entorno más cercano a Sevilla, posicionándose por la provincia, así como por su reino, destacando la limítrofe de Cádiz (Dávila-Armero del Arenal 2005). Recientes estudios publicados le han atribuido piezas de encargos de sus contemporáneos. Igualmente, con este trabajo presentamos cinco imágenes inéditas que pueden ser atribuidas 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. Estas se encuentran en diferentes clausuras sevillanas, concretamente en el mercedario convento de San José, el agustino de San Leandro (Llordén, 1973; Guijo Pérez, 2017, 2018a) y el de las mínimas de Consolación.

Este estudio se realiza con el objeto de fomentar la publicidad y catalogación de las piezas, siguiendo las recomendaciones internacionales para la preservación de las obras de arte. La proveniencia de estas, en la mayoría de los casos, nos resulta desconocida desde los archivos monacales, pero como bien indican testimonios expertos podría estar en el pago de la dote de una religiosa, 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. Esto solía ocurrir con las imágenes del Niño Jesús (Guijo Pérez 2020) o de hagiografía variada de pequeño formato (Peña Martín 2010). Igualmente, en las imágenes de mayor tamaño, nos decantamos por encargos realizados por la comunidad para la celebración de los diferentes cultos y fiestas correspondientes en relación con la Virgen, o bien a una donación concreta con base en estas necesidades litúrgicas o devocionales.

El mundo de los claustros femeninos, durante el periodo que nos ocupa y así desde su fundación, hacía de ellos la caja de resonancia de la sociedad civil de la



época. Al igual que en lo social y económico estaban constituidos por un entramado de relaciones y dependencias con lo urbano, en lo devocional constituyeron pequeños centros de piedad popular que reproducían los modelos piadosos de la urbe en la que se encontraban. Con múltiples variantes y objeciones las clausuras se vieron sometidas a un variopinto conjunto de influencias que generaron en ellas pequeños núcleos urbanos dentro de lo urbano. Centros paralelos, pero al mismo tiempo vinculados entre sí. No puede quedar más patente, observando y analizando su imaginaria devocional y sus advocaciones, que los mismos fueron el eco del sentir y padecer de la urbe, mostrando claramente el reflejo de lo que socialmente estaba ocurriendo.

Las imágenes que aportamos en este estudio son esculturas de madera policromada, fechables en la primera mitad del siglo XVIII, dentro del periodo de producción del escultor Montes de Oca. Este fue uno de los más destacados escultores del Ochocientos sevillano junto con Pedro Duque Cornejo, Benito Hita del Castillo y Cristóbal Ramos. Sin embargo, su predilección se encuentra en las formas y composiciones de la imaginaria de la primera mitad del Setecientos, sobre todo, en los modelos de los maestros Juan Martínez Montañés y Juan de Mesa. En sus trabajos domina la espiritualidad de la imagen sobre las formas superficiales puramente barrocas. La imaginaria procesional del autor tuvo una gran aceptación, de ahí la multiplicidad de modelos de Dolorosas de candelero, así como de Nazarenos. También destacaron en él los grupos de Santa Ana con la Virgen Niña y de San José con el Niño, siempre de modelos derivados del siglo XVII. De estos grupos presentamos dos ejemplos que muestran la maestría de su autor con el pequeño formato y las miniaturas. Por medio de este artículo damos a conocer este grupo de piezas dedicadas a la Virgen María y sus progenitores que se suman al amplio catálogo de obras del autor. Se trata de esculturas de carácter religioso que se le pueden atribuir al escultor por sus estrechas similitudes con otras documentadas, firmadas o de segura atribución.

2. VIRGEN DE LOS DOLORES DEL MONASTERIO DE SAN LEANDRO

En el coro bajo de la clausura del convento de San Leandro de Sevilla se encuentra una vitrina anclada a la pared con una talla de candelero de una Dolorosa. En relación con este cenobio, no conocemos la fecha exacta de la fundación de este agustino convento (Miura Andrades 1999); sin embargo, parece ser que ya existía hacia el año 1260 cuando aparece citado entre las mandas de un testamento que recogió Ortiz de Zúñiga (Ortiz de Zúñiga 1796)¹. Igualmente, documentos del

¹ «Subsistían ya también en toda forma los Conventos de San Pablo, San Francisco, la Merced, la Trinidad y San Leandro: para todos y para su obra hay legados píos en un testamento de este año (1260); al de San Leandro, que es su primera memoria, dice para los Cofrades de San Leandro; é á las devotas Monjas que allí moran: vese que había ya Cofradía y morada de mujeres Religiosas con título de San Leandro...».





archivo monacal² relatan la existencia de este poco después de la conquista de Sevilla. Así lo recogen cronistas e historiadores que catalogan a San Leandro como monasterio de fundación fernandina y anterior al siglo XIV (Arana de Varflora 1789; Ortiz de Zúñiga 1796; González de León 1839, 1844; Madrazo 1884; Gestoso 1889)³. El monasterio sufrió en sus inicios el traslado de su emplazamiento hasta en tres ocasiones. Respecto al lugar que ocupa actualmente, recoge el Protocolo del convento la donación que escasos dos meses antes de su fallecimiento, pues murió el 23 de marzo de 1369 (Díaz Martín 1995), concedió a la comunidad de San Leandro el rey Pedro I. Estas casas son las que hoy conforman el cenobio teniéndolas en propiedad desde el 19 de enero de 1369⁴.

Entre el patrimonio artístico de este monasterio (Guijo Pérez 2018b, 2019) se encuentran multitud de imágenes marianas con diferentes advocaciones, así como un nutrido grupo de Dolorosas. La que nos ocupa es una imagen erguida de candelero (fig. 1), tiene unas dimensiones de 50 centímetros de alto. Dentro de la producción de Montes de Oca debe contarse esta Dolorosa, cuyo formato apunta su carácter de obra de oratorio. La cabeza y las manos están finamente talladas en madera. El rostro es muy característico, coincidiendo en sus rasgos con la imaginería de Oca, ya que posee cejas finas y arqueadas, con un característico ceño fruncido. Muestra una mirada baja con los bordes de los párpados algo abultados que le otorgan una profunda sensación de tristeza. La nariz es recta uniéndose con un surco nasolabial muy marcado a la boca. Esta aparece entreabierta dejando al descubierto la hilera superior de los dientes y la lengua. Igualmente, la talla cuenta con la firma indiscutible del autor, presentando un profundo hoyuelo en la barbilla, redondeada y prominente, así como una ligera papada. Se observa un excelente tratamiento anatómico del cuello, lo que no es usual en las tallas del mismo tema. Sus facciones son las propias del ideal femenino del escultor (fig. 2). La Virgen patentiza la expresión del dolor, con la mirada perdida y las manos abiertas en señal de desconsuelo, exhibiendo unas características manos de elegante ejecución.

La talla se complementa con el uso de postizos, frecuentes desde la segunda mitad del siglo XVII: pestañas de pelo natural, ojos y lágrimas de cristal. Se trata del mismo modo en que fueron creadas las Dolorosas sevillanas documentadas del autor, la Virgen de los Dolores, titular de la hermandad servita de la Puebla de Cazalla, primera obra de Oca, documentada en 1717 (Cabello Núñez 1992), y la

² Archivo del monasterio de San Leandro (AMSL). *Memoria y Tradición de la venida de la milagrosa Imagen de María Santísima con el Amabilísimo título de las Virtudes, y milagros que la Señora ha obrado por mediación de esta hermosísima y devota Imagen*. Sevilla, 1 de octubre de 1817, ms. Anotaciones en diferentes libros de cuentas de diferentes siglos, ms. y otros legajos del archivo conventual donde se recogen los orígenes del mismo, ms.

³ Confróntese también la sección especial del Archivo Municipal de Sevilla, que comprende los papeles y documentos adquiridos por el Excmo. Ayuntamiento de la testamentaría del Sr. conde del Águila. Comunidades religiosas. Convento de monjas de San Leandro, tomo I, número 15, hay dos relaciones, ms.

⁴ Libro de Protocolo del monasterio de San Leandro (LPMSL) 1666, cuad. 1, f. 4v. Privilegio. Pedro I. 19 de enero de 1369, ms.



Figura 1. José Montes de Oca (atribuido aquí), *Virgen de los Dolores*, monasterio de San Leandro, Sevilla, 1.ª mitad del s. XVIII. Foto: Salvador Guijo Pérez.



Figura 2. José Montes de Oca (atribuido aquí), *Virgen de los Dolores*, monasterio de San Leandro, Sevilla, 1.ª mitad del s. XVIII. Foto: Salvador Guijo Pérez.

del convento trianero del Espíritu Santo relacionable con la primera titular de la hermandad de los Gitanos de 1738 (Torrejón Díaz 1987). Igualmente, podemos relacionarla con otras no documentadas, como la Dolorosa de la parroquia de San Pedro de Carmona, posiblemente fechada en 1733 (Torrejón Díaz 1987), y la Virgen de los Dolores de la hermandad servita hispalense (Torrejón Díaz 1987), con la que comparte el exquisito trabajo de las manos. Estas son de delicada talla y elegante traza, ofreciendo un modelado blando y carnoso muy en la línea del maestro. Sin embargo, donde fundamentalmente podemos comparar las semejanzas de esta pieza de manera patente es en las Dolorosas de segura atribución de la hornacina de la calle Sagasta de Cádiz (Torrejón Díaz 1987) y la de la parroquia de Nuestra Señora de las Nieves de Villanueva del Ariscal (Torrejón Díaz 1987), con las que guarda gran similitud. El rostro intensamente dolorido donde el mismo ceño fruncido y la boca entreabierta enmarcan un rictus severo de dolor sin perder la belleza son la seña de identidad entre ellas. Todas estas comparaciones en tipología y morfología avalan la atribución. La existencia de múltiples modelos alude a una clientela mayoritariamente religiosa que le demandaba obras de similar temática, en las cuales atempera la tradición anterior, henchida de fervor y vehe-



mencia, con composiciones más serenas e imágenes de formas idealizadas, delicadas y melancólicas.

La policromía de la imagen no parece haber sido alterada conservando las tonalidades propias de las imágenes de Oca. Probablemente, la carnación de esta fuera realizada por el pintor y dorador Juan Francisco de Neira, que intervino en muchas de las obras del autor, como la del San José de la parroquia de San Isidoro de Sevilla fechado en 1742 (Torrejón Díaz 1987). La Virgen necesita una limpieza general, retirando la suciedad del paso de los años, así como la restitución de las lágrimas y de las pestañas que le permitirían recuperar la mirada original con la que fue concebida por el escultor sevillano. La Virgen recibe culto por parte de la comunidad durante la Semana Santa y es portada en andas por los claustros del cenobio. Posee un ajuar con ricos textiles bordados y una hermosa corona de plata, así como una corona de espinas y un corazón traspasado por los siete puñales, también de orfebrería. Debe señalarse que esta imagen porta permanentemente una reliquia de la verdadera espina de Nuestro Señor Jesucristo.

3. LA VIRGEN COMENDADORA DEL CONVENTO DE LAS MERCEDARIAS DE SAN JOSÉ

La segunda de estas obras se halla presidiendo el coro bajo del mercedario convento de San José. La fundación de este cenobio se realizó el 6 de abril de 1625, siendo su fundadora Lucía de Uturbia. Esta eligió a las mercedarias descalzas para poblar un primitivo convento situado en Santa María la Blanca, originalmente llamada plaza del Marqués de Villamanrique. En 1626 cambiarían nuevamente de ubicación hacia la collación de San Esteban, hasta trasladarse por tercera vez y ocupar el espacio en el que actualmente se encuentran desde el 30 de noviembre de 1633 (Roldán 2011). Numerosas han sido las calamidades sufridas por esta comunidad, dos excomuniones de gran importancia durante el siglo XIX y el incendio de su iglesia durante los disturbios de 1936, que acabaron destruyendo gran parte de su patrimonio artístico. Por estos motivos, desconocemos las circunstancias sobre la llegada a este cenobio de la imagen que nos ocupa.

Esta se sitúa en una hornacina propia, frente a la reja del coro presidiendo los siales del mismo, siendo conocida en este tipo de claustros como la Comendadora. Refiere la leyenda que san Pedro Nolasco había pasado la noche preocupado por los efectos de la cautividad sobre la inocencia de las gentes y como las acciones de unos cuantos frailes de nada servían para mitigarlos. Le venció el sueño y al despertarse, pensando que sus hermanos se encontraban en el coro rezando maitines, se dirigió a este. Allí se encontró a la Virgen, con el libro de las horas, rezando el oficio divino rodeada de ángeles. Desde aquel momento se reconoció a la Virgen de la Merced como «la Comendadora» de la comunidad y su imagen preside, desde entonces, el coro de los cenobios mercedarios (Alonso Morgado 1881; Trens 1947). Esta iconografía se propagó a partir de una de las láminas ejecutadas por Jusepe Nicolás Martínez y Lúrbez en Roma, que fueron posteriormente grabadas en 1627 por Juan Federico Greuter y Ciamberlano. Estas tenían la misión de ilustrar la pri-





Figura 3. José Montes de Oca (atribuido aquí), Virgen de la Merced Comendadora, convento mercedario de San José, Sevilla, 1.ª mitad del s. XVIII. Foto: Miguel Fernández Carrasco.

mera serie sobre la vida del fundador mercedario, san Pedro Nolasco, canonizado en 1628, siendo encargadas por el procurador general de la Merced en Roma, el aragonés fray Juan de Antillón (Ruíz Barrera 2002).

La Virgen del de San José, siguiendo la anterior, fuente iconográfica, se representa sedente sobre un majestuoso trono realizado en madera dorada, siendo de tamaño natural. La talla está realizada en madera policromada, como suele ser habitual en este escultor. Esta se encuentra anatomizada y sus articulaciones no son fijas, se les permite el movimiento para realizar los cambios de vestiduras de la imagen. Este tipo se conoce vulgarmente como articulaciones «de pestillo» debido a su sistema de fijación. Aunque el archivo monacal no nos indica la autoría de la imagen, lo cierto es que la Virgen de la Merced responde plenamente al estilo del autor, verdadero experto en la confección de este tipo de imágenes en las que destaca, junto con la belleza formal del semblante, la maestría en el dominio de la gubia en la madera.

La Comendadora se representa al mismo tiempo con la majestuosidad de la *Theotokos* y la dulzura más señalada del rostro de escuelas anteriores. Su actitud acogedora en el centro del coro es, sin duda, el dato distintivo de este tipo de Vírgenes. Entre sus manos sostiene el libro de las horas, como acompañando en el rezo litúrgico a la comunidad de mercedarias, mientras empuña al mismo tiempo el cetro y el escapulario mercedario. El rostro, de gran hermosura, muestra a la Virgen con un rictus dulcificado, al que contribuyen poderosamente las cejas finas y onduladas, y la policromía de las mejillas sonrosadas. Rasgo estilístico común con las imágenes de la Virgen de Montes de Oca es la prominente barbilla con el característico hoyuelo (figs. 3, 4 y 5). Igualmente, se ejecutó la nariz recta y





Figura 4. José Montes de Oca (atribuido aquí), Virgen de la Merced Comendadora, convento mercedario de San José, Sevilla, 1.ª mitad del s. XVIII. Foto: Miguel Fernández Carrasco.



Figura 5. José Montes de Oca (atribuido aquí), Virgen de la Merced Comendadora, convento mercedario de San José, Sevilla, 1.ª mitad del s. XVIII. Foto: Miguel Fernández Carrasco.

la boca pequeña y entreabierta. La cabeza suavemente inclinada hacia el libro provoca que su mirada permanezca baja. Una restauración de los postizos de las pestañas completaría y enmarcaría sus ojos, entre la caída de sus párpados superiores e inferiores ligeramente abultados. Las orejas se muestran «desabrochadas» y exquisitamente talladas siguiendo los modelos de Juan de Mesa. Las manos se posicionan abiertas sobre las piernas para poder sostener el libro. La palma derecha se encuentra perforada por un desafortunado sistema de sujeción del cetro que habría que sustituir. La talla es una imagen vestidera y esta se completa no solo por la orfebrería del cetro y la insignia mercedaria, así como por el trono y el libro, anteriormente citados, sino también por la túnica, el escapulario de la misma, la correa y el manto blanco tradicionales de la Orden de la Merced. Igualmente, la imagen porta peluca y sobre esta una corona de buena factura en plata de ley (fig. 6). Los pies se encuentran calzados por zapatos bordados que reposan sobre un cojín.

Se trata de una pieza de gran calidad, con unas características tipológicas y morfológicas tan próximas a otras imágenes de Oca que no dudamos a la hora de atribuírsela. Observamos claras similitudes con las Comendadoras de la hermandad del Museo de Sevilla (Torrejón Díaz 1987) y de Écija (González Gómez 2010; Martín Pradas 2011). Estas, al no tratarse de imágenes vestideras, hemos de centrar



Figura 6. José Montes de Oca (atribuido aquí), Virgen de la Merced Comendadora, convento mercedario de San José, Sevilla, 1.ª mitad del s. XVIII. Foto: Miguel Fernández Carrasco.

nuestra labor comparativa observando las similitudes de ejecución en las manos y en la cabeza de las mismas, así como en la impronta meditativa, majestuosa y de empaque regio que comparten. El rostro de la que nos ocupa no se muestra tan severo ni de tan intensa expresión como el del desamortizado convento de la Merced Calzada de Sevilla. Este se muestra más en sintonía con la obra astigitana, donde las facciones del semblante son más dulcificadas.

Contemplando la caída de su mirada, observamos semejanzas, especialmente, con las imágenes marianas de la Pastora de Málaga (Dávila-Armero del Arenal 2005), así como la perteneciente al grupo de la Santa Ana y la Virgen Niña de la colegial del Salvador (Torrejón Díaz 1987), de la que hablaremos en el próximo punto. Con estas obras comparte el acusado mentón que viene centrado por el característico hoyuelo ligeramente rehundido y de perfiles asimétricos, que sugieren una sensación de tactilidad refinada semejante a la del surco dejado sobre el barro por la presión de los dedos. La frente, sobre todo, amplia y despejada, constituye la superficie a la que confluyen las cejas, y la mirada que estas tres imágenes comparten. El abultamiento de los globos oculares contrasta con el ensimismamiento y la dulzura provocados por la caída de los párpados superiores y los ojos entornados. Igualmente, el cuidadoso tratamiento de las manos es otro de los grafismos repetidos por Montes de Oca y su círculo. El artista suele trabajarlas carnosas, con dedos largos y afilados de gran naturalidad y belleza morfológica (Sánchez López 1996).



Estas similitudes se encuentran también en otra obra pastoreña de José Montes de Oca de 1743, la de la parroquia de Santa María Magdalena de Dos Hermanas (Caldarón Alonso 1999).

Los tonos claros y rosáceos a pulimento, de cromatismo más intenso en las zonas de mayor irrigación sanguínea, como las mejillas, el mentón, los párpados, nudillos y yemas de los dedos, a la hora de aplicar la policromía hacen de las obras de Montes de Oca imágenes de una gracia especial, una belleza idealizada en la maestría del siglo precedente. Al igual que la anterior, esta obra necesita una consolidación de su estructura, así como una limpieza general y la restauración de sus postizos para recuperar la mirada original de la cual la dotó su autor. Afortunadamente, los conventos no sucumbieron excesivamente a las modas en los cambios sobre las imágenes, lo que nos ha permitido que esta llegue hasta nosotros en su estado original sin repolicromar.

4. LAS MINIATURAS DE SAN JOAQUÍN Y SANTA ANA CON LA VIRGEN NIÑA Y LA VIRGEN DEL TRÁNSITO DEL CONVENTO DE LAS MÍNIMAS DE CONSOLACIÓN

Las imágenes de los padres de la Virgen que actualmente se encuentran en la clausura del monasterio de las mínimas de Consolación de Triana se disponen dentro de una vitrina poco singular. Las mismas forman parte del sitial del coro alto de la correctora, nombre con el que la Orden de los Mínimos designa a la superiora dentro de la comunidad. Estas representan sedentes y entronizados a San Joaquín y su esposa Santa Ana de manera independiente, yendo acompañada esta última de la Virgen Niña. Se trata de unas figuras en miniatura, miden 21 centímetros de alto. El convento de las mínimas de Consolación, recinto en el que la comunidad se encuentra actualmente, fue fundado como tal en 1565, bajo este mismo título. Sin embargo, fruto de las inundaciones que asolaron Triana, el convento se malogró y la comunidad se trasladó a uno nuevo en la calle Sierpes, en 1596. Una vez reconstruido el primitivo, la comunidad se dividió en dos, pasando a ser denominado el trianero con el nombre de Nuestra Señora de la Salud, desde 1602. En 1837, este edificio fue desamortizado, mudándose las religiosas primero al de Sierpes y posteriormente, tras la revolución de 1868, al franciscano de Santa María de Jesús. Finalmente, el desplazamiento/traslado de ambas comunidades concluyó con el regreso al cenobio de la calle de La Cava, Pagés del Corro desde 1893, que pasó a titularse nuevamente como de Consolación desde 1878 (Roldán 2011).

Las imágenes están realizadas en madera policromada. Se colocan sedentes sobre tronos dorados barrocos, estando erguidas las tallas de la Virgen Niña junto a su madre y el cordero que acompaña a San Joaquín. Ambos grupos se encuentran adosados a una peana de líneas sencillas y dorada en oro fino. Completan la iconografía de estos los nimbos y la corona de la Virgen, obras punzonadas de plata de una delicada belleza que contribuyen igualmente a dotar de magnificencia estas piezas.

Las tallas de Santa Ana y la Virgen, así como la de San Joaquín, presentan un minucioso acabado. La policromía se advierte de una elevada calidad, des-





Figura 7. José Montes de Oca (atribuido aquí), San Joaquín, monasterio de la Consolación, Sevilla, 1.ª mitad del s. XVIII. Foto: Daniel Salvador-Almeida González.

tacando las estrellas doradas del manto azul de la Virgen portado sobre una túnica blanca, siguiendo las tonalidades murillescadas en representación de la Inmaculada Concepción de María. Este hecho se consolida también en la representación iconográfica de sus progenitores. La iconografía que identifica a los padres de la Virgen hace referencia a su Inmaculada Concepción. En primer lugar, cabe destacar que este dogma se refiere a la concepción de la Virgen sin pecado original, creencia que fue creciendo a finales de la Edad Media y que se consagró con éxito, siglos después, en el Concilio de Trento. Esto explica la representación tan frecuente de la Inmaculada, por un lado, y de los padres de la Virgen por otro. San Joaquín y Santa Ana visten las túnicas en tonos verdosos estofados en oro.

La representación de San Joaquín se rige por las características iconográficas comunes, se trata de un señor mayor de pelo canoso que viste un manto pastoril sobre la túnica y una especie de turbante en la cabeza. Parece que se apoya en un bastón con su diestra o quizás se trate de un cuchillo en representación del sacrificio que realizó ante el ángel, atributo que le falta en la actualidad pero que se deduce por la posición de su mano. Sin embargo, la opuesta se acerca al cordero, al que acaricia con un dulce movimiento (fig. 7). Este, a su lado, presente en diversas obras hagiográficas de san Joaquín, además de guardar sentido con la vida del mismo que era pastor y el sacrificio ante la noticia de la concepción de la Virgen María, tiene una evidente carga mesiánica (Doménech García 2014). La cabeza, de expresión serena,





Figura 8. José Montes de Oca (atribuido aquí), Santa Ana y la Virgen Niña, monasterio de la Consolación, Sevilla, 1.ª mitad del s. XVIII. Foto: Daniel Salvador-Almeida González.

está inclinada hacia su izquierda, con la mirada de los ojos en la misma dirección. Unos mechones pronunciados y muy detallados definen la barba. El gorro cubre parte de las orejas y la parte superior del pelo de la cabeza. 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 solo por la posición del personaje y se ven donde termina la túnica, dejando libres los zapatos.

La iconografía de la abuela del Señor se corresponde con la Educación de la Virgen, es decir, Santa Ana maestra (fig. 8). Esta se representa sedente enseñando a leer o mostrando las Escrituras a María niña. Su postura contribuye al dinamismo en la figura que adelanta y gira el cuerpo hacia su derecha, en actitud de mostrar con esa misma mano un libro abierto sostenido con la izquierda sobre su regazo. Los ojos oscuros miran de frente, movimiento que ya es indicado por el mentón pronunciado con el característico hoyuelo de Montes de Oca, que comparte con la Virgen. El pelo cubierto por un velo grueso de pocos pliegues de color blanco destaca bajo el manto rojo, envolviendo a la figura, cuyo cuerpo está completamente cubierto por la vestimenta salvo en los zapatos. La túnica, de color verde –por haber llevado la esperanza del mundo en su vientre–, se encuentra ricamente estofada en oro. La encarnación está hecha a base de tonos rosas, dotando de un aspecto dulce a la escultura. El estofado es muy variado y muestra la riqueza de diferentes telas, ornamentos vegetales dorados con punzones, flores en oro fino y estrellas a punta de pincel.



Santa Ana, que expresa ternura por su movimiento, está dirigida hacia otra escultura, la de su hija, pero al mismo tiempo lo está hacia la de San Joaquín, que igualmente se inclina hacia el cordero y ella misma. Por atrás ambos grupos son estáticos, dado que el trono forma un bloque, mientras que por delante los ropajes de las imágenes permiten un juego de formas abiertas y cerradas, confiriéndole movimiento a las piezas.

Nuevamente, nos encontramos ante piezas muy próximas a otras imágenes de Oca ya atribuidas. Es remarcable el parecido de esta talla con la que poseen los conjuntos realizados por este. Para la iglesia de Nuestra Señora de las Virtudes de la localidad sevillana de la Puebla de Cazalla se ejecutó documentalmente una imagen de tamaño natural de Santa Ana con la Virgen Niña, obra fechada y firmada en el libro que tiene Santa Ana: «Montes Doca esculp. Año 1726 (Torrejón Díaz 1987)». Destaca, igualmente, el análisis de las facciones de las imágenes de sus grupos de Santa Ana del antiguo Hospital del Corpus Christi de Morón de la Frontera⁵ y el de la parroquial del Divino Salvador de la capital hispalense (Torrejón Díaz 1987; Gómez Piñol 2000), poniendo en relación a estas con la imagen estudiada, y por consiguiente con el estilo del escultor (Calderón Benjumea 1990). Fundamentalmente, hemos de volver a trabajar la comparativa de estas esculturas en miniatura con una obra ya mencionada y documentada, el altar de San José de la parroquial de San Isidoro de Sevilla (Torrejón Díaz 1987). 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.

Igualmente, encontramos en el coro bajo del mismo cenobio una talla en madera que representa la iconografía del tránsito de la Virgen, como estado previo de su Asunción a los cielos en cuerpo y alma (De la Vorágine 1999). La imagen tallada por Montes de Oca muestra el último momento terrenal de la Virgen María siendo de tamaño natural. La imagen se ejecuta a partir de un armazón de madera siendo naturalizados los pies, los brazos tallados desde los codos hasta las manos y el busto de la cabeza. El cuerpo de la Virgen, vestido con ricos ropajes y orfebrería, se representa con los ojos cerrados y las manos unidas sobre el pecho sin entrelazar, salvo los dedos pulgares. Esta descansa sobre un sencillo lecho funerario, una cama cubierta por una sábana de ricos bordados, así como las almohadas sobre las que apoya su cabeza. Dispuesto de forma paralela a los ojos de las religiosas, el túmulo se encuentra en el muro de la Epístola del coro, dentro de una gran hornacina de escaso mérito, formando parte de la construcción.

⁵ Esta obra se adjudicó a Montes de Oca durante su restauración en el IAPH, gracias a un documento dirigido al mencionado artista en la cabeza de la escultura de la Virgen, siendo fechado en 1724.





Figura 9. José Montes de Oca (atribuido aquí), Virgen del Tránsito, monasterio de la Consolación, Sevilla, 1.ª mitad del s. XVIII. Foto: Salvador Guijo Pérez.

El cuerpo inerte de la Virgen vuelve a mostrar la belleza formal del artista, siguiendo los parámetros descritos en las anteriores obras marianas, destacando por su similitud con la Virgen Comendadora del convento de San José. Sobresale la cuidada anatomía de la imagen interpretada bellamente con criterios naturalistas anteriores. El rostro guarda un notable parecido con la Dolorosa de Villanueva del Ariscal (Torrejón Díaz 1987), el ceño relajado y sin fruncir muestra a una mujer que duerme plácidamente, con los ojos y la boca cerrada, mostrando el característico hoyuelo de la barbilla. El tratamiento del cuello, como en todas sus Dolorosas, y el tallado de las orejas evocan las obras de su taller (fig. 9). Los rasgos tipológicos remiten al estilo del autor de manera preminente, las manos, de delicada talla y elegante traza, ofrecen un modelado blando y carnoso, muy en la línea de Montes de Oca. Desgraciadamente, la obra queda completamente descontextualizada por los repintes sobre la policromía original que desvirtúan la elegancia de la pieza. La imagen posee una cama del Novecientos, donde esta recibía culto el día de su solemnidad, el 15 de agosto, siendo de rica factura ejecutada en madera decorada con oro fino y marmoleada en tonos grises (fig. 10).

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 del autor nos permiten adscribir, con poco margen para el error, la hechura del conjunto de estas cinco obras al estilo del escultor José Montes de Oca. Se debe tener en cuenta que este imaginero tuvo aprendices y discípulos que también pudieron haber participado en estas obras, por tanto, al no existir documentación directa sobre la hechura de estas hemos de tener presente la participación de su taller como una posibilidad, hasta encontrar la docu-



Figura 10. José Montes de Oca (atribuido aquí), Virgen del Tránsito, monasterio de la Consolación, Sevilla, 1.ª mitad del s. XVIII. Foto: Salvador Guijo Pérez.

mentación que las confirmara. Las piezas que aquí presentamos responden a una temática religiosa de escultura andaluza que fue tratada frecuentemente por Montes de Oca, creando unos modelos que tuvieron gran éxito, pues los repitió en diversas ocasiones y con escasas variaciones salvo en la expresión de los rostros, que fueron todos diferentes.

Con este estudio creemos que hemos contribuido a aumentar y dar a conocer el catálogo de las obras escultóricas de este gran artista. Asimismo, con estas piezas tan próximas al mismo, fomentamos su publicidad y catalogación siguiendo las recomendaciones internacionales para la preservación de las obras de arte.

ENVIADO: 12-1-2022; ACEPTADO: 25-1-2022



5. BIBLIOGRAFÍA

- ALONSO MORGADO, J. (1881). «Modos con que se halla representada la Santísima Virgen bajo la invocación de la Merced». *Sevilla Mariana*. 1: 210-212.
- ARANA DE VARFLORA, F. (1789). *Compendio histórico descriptivo de la muy noble y muy leal ciudad de Sevilla*. Sevilla: En la Oficina de Vázquez, Hidalgo y Compañía. p. 57.
- CABELLO NÚÑEZ, J. (1992). «La Virgen de los Dolores de la Hermandad Servita de la Puebla de Cazalla: primera obra documentada del escultor José Montes de Oca». *Archivo hispalense: Revista histórica, literaria y artística*. 75 (230): 115-120.
- CALDERÓN ALONSO, G. (1999). «Antigua Hermandad del Santísimo Sacramento, de la Divina Pastora de las Almas y Ánimas Benditas. Parroquia de Santa María Magdalena. Dos Hermanas». *Tabor y Calvario*. 13: 21-31.
- CALDERÓN BENJUMEA, C. (1990). *Iconografía de Santa Ana en Sevilla y Triana*. Sevilla: Diputación Provincial de Sevilla. p. 60.
- CEÁN BERMÚDEZ, J.A. (1800). *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*. Madrid: En la Imprenta de la Viuda de Ibarra. pp. 176-177.
- DÁVILA-ARMERO DEL ARENAL, Á. (2005). 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: 265-282.
- DÍAZ MARTÍN, L.V. (1995). *Pedro I. 1350-1369*. Palencia: Diputación Provincial de Palencia. p. 369.
- DOMÉNECH GARCÍA, S. (2014). «La Concepción de María en el tiempo. Recuperación de fórmulas tempranas de representación de la Inmaculada Concepción en la retórica visual del virreinato de Nueva España». *Revista de dialectología y tradiciones populares*. 69 (1): 53-76.
- GESTOSO, J. (1889). *Sevilla monumental y artística*. Sevilla: Oficina tipográfica de El Conservador. p. 261.
- GÓMEZ PIÑOL, E. (2000). *La Iglesia Colegial del Salvador. Arte y Sociedad en Sevilla (siglos XIII al XIX)*. Sevilla: Fundación Farmacéutica Avenzoar. pp. 469-470.
- GONZÁLEZ DE LEÓN, F. (1839). *Noticia histórica del origen de los nombres de las calles de Sevilla*. Sevilla: José Morales. pp. 82-84.
- GONZÁLEZ DE LEÓN, F. (1844). *Noticia histórica, artística y curiosa de todos los edificios públicos, sagrados y profanos de esta Muy Noble, Muy Leal, Muy Heroica e Invicta Ciudad de Sevilla, y de muchas casas particulares*. Sevilla: Imprenta de José Hidalgo. pp. 85-87.
- GONZÁLEZ GÓMEZ, J.M. (2010). «Escultura e iconografía en el convento de la Merced de Écija», en Carrasco Gómez, I., Martín Pradas, A. y Rodríguez Oliva, M. del C. (coords.), *Actas de las VIII Jornadas de Protección del Patrimonio Histórico de Écija: «500 Aniversario de la Fundación de Nuestra señora de la Merced y la Hermandad de Nuestra Señora de la Piedad y del Santísimo Cristo de la Exaltación en la Cruz de Écija»*. Sevilla: Asociación de Amigos de Écija. pp. 167-186.
- GUIJO PÉREZ, S. (2017). «Relación y formación del patrimonio urbano del monasterio de San Leandro de Sevilla. Siglos XIII-XVI». *Estudios sobre Patrimonio, Cultura y Ciencias Medievales*. 19: 609-634.
- GUIJO PÉREZ, S. (2018a). «Orígenes del Monasterio de San Leandro y su fusión con el emparedamiento de San Pedro de Sevilla. Siglos XIII-XVI». *Historia. Instituciones. Documentos*. 45: 157-186.



- GUIJO PÉREZ, S. (2018b). «Sobre la contratación de retablos para la nueva iglesia del monasterio de San Leandro de Sevilla. Finales del siglo XVI y primera mitad del siglo XVII». *Archivo hispalense: Revista histórica, literaria y artística*. 101 (306-308): 91-117.
- GUIJO PÉREZ, S. (2019). «La sustitución del retablo mayor del monasterio de San Leandro de Sevilla y su promotora Doña Teresa de Anguiano y Cárdenas». *Laboratorio de Arte*. 31: 671-682.
- GUIJO PÉREZ, S. (2020). «La colección de Niños Jesús del escultor Cristóbal Ramos del monasterio de San Leandro de Sevilla». *Laboratorio de Arte*. 32: 293-312.
- LLORDÉN, A. (1973). *Convento de San Leandro de Sevilla (Notas y documentos para su historia)*. Málaga: Imprenta provincial de Málaga.
- MADRAZO, P. de (1884). *España. Sus monumentos y artes. Su naturaleza e historia. Sevilla y Cádiz*. Barcelona: Establecimiento Tipográfico-Editorial de Daniel Cortezo y compañía. p. 601.
- MARTÍN PRADAS, A. (2011). «Mobiliario perteneciente al coro del Convento de la Merced de Écija». *Archivo hispalense: Revista histórica, literaria y artística*. 94 (285-287): 397-413.
- MIURA ANDRADES, J.M. (1999). *Frailas, monjas y conventos: las Órdenes Mendicantes y la sociedad sevillana bajomedieval*. Sevilla: Diputación Provincial de Sevilla. p. 145.
- ORTIZ DE ZÚÑIGA, D. (1796). *Anales Eclesiásticos y Seculares de la Muy Noble y Muy Leal, Ciudad de Sevilla*. Madrid: Imprenta Real. p. 236.
- PEÑA MARTÍN, Á. (2010). «El verme así no te asombre. El Niño Jesús Soberano del Monasterio de Comendadoras de San Juan de Jerusalén de Zamora», en López-Yarto Elizalde, A. y Rincón García, W. (eds.). *Arte y patrimonio de las órdenes militares de Jerusalén en España: hacia un estado de la cuestión*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas. pp. 113-128.
- ROLDÁN, M.J. (2011). *Conventos de Sevilla*. Córdoba: Almuzara.
- RUÍZ BARRERA, M.T. (2002). *La Virgen de la Merced. Iconografía en Sevilla*. Madrid: Instituto de Estudios Tirsianos. pp. 102-107.
- SÁNCHEZ LÓPEZ, J.A. (1996). «Iconografía dieciochesca en Málaga. Interpretaciones escultóricas del tema de la Divina Pastora», en *Baetica. Estudios de Arte, Geografía e Historia*. 18: 37-62.
- SIERRA FERNÁNDEZ, L.A. de la (1992). «Nuevos datos sobre la vida y la obra del escultor José Montes de Oca». *Atrio*. 4: 71-83.
- TORREJÓN DÍAZ, A. (1987). *Montes de Oca. Escultor*. Sevilla: Diputación Provincial de Sevilla.
- TRENS, M. (1947). *María. Iconografía de la Virgen en el arte español*. Madrid: Plus Ultra. pp. 322-328.
- VORÁGINE, J. de la (1999). *Leyenda dorada*. Madrid: Alianza Forma.



