



José Montes de Oca.

Santa Ana enseñando a leer a la Virgen. Iglesia del Salvador.



Santa Ana enseñando a leer a la Virgen. Iglesia del Salvador de Sevilla. José Montes de Oca. Detalle del rostro de la Virgen

Eclipsados por la exuberancia creativa de la centuria anterior, los escultores sevillanos del siglo XVIII habían despertado escaso interés entre los historiadores e investigadores especializados en la materia.

En las últimas décadas, esta tendencia parece haberse invertido, realizándose importantes trabajos de investigación entorno a figuras como Hita del Castillo (1714-1784) o Cristóbal Ramos (1725–1799), además de otros estudios de mayor envergadura sobre al famoso escultor, pintor, grabador y retablista hispalense Pedro Duque Cornejo (1677–1757).

Las primeras noticias que tenemos de Montes de Oca proceden de la cita del pintor, historiador y humanista Juan Agustín Ceán Bermúdez (1749–1829), quien afirma que el escultor nace en

Sevilla en 1668 y muere en la misma ciudad en 1748. Estudios más recientes retrasan la fecha de nacimiento de Montes de Oca al 1676, pues su propia madre afirma que en 1684 contaba con unos ocho años de edad. En cualquier caso, el joven artista debió formarse en Sevilla durante los últimos años del siglo XVII, posiblemente en el taller de Pedro Roldán. Se casa con Eugenia de Padilla en Sevilla el 2 de octubre de 1707.

Al menos hasta 1717 Montes de Oca utilizó el apellido paterno (León), circunstancia que ha impedido identificarlo con José de León, un escultor del siglo XVIII



localizado por el historiador José Gestoso¹. En 1717 se encuentra en la Puebla de Cazalla, Sevilla, realizando la Virgen de los Dolores de la hermandad servita de dicha localidad, primera obra documentada del escultor². Dos años más tarde contrata con la Venerable Orden Tercera de los Carmelitas Descalzos de San Diego de Cádiz la talla de una Concepción. En 1726 realiza la Santa Ana y la Virgen Niña de la Iglesia de Ntra. Sra. De las Virtudes en la Puebla de Cazalla³. En 1728 contrata con Gaspar Jiménez el retablo para la capilla del oratorio de San Felipe Neri, y al año siguiente el San Francisco Javier de la iglesia de San Luis de los Franceses. En 1732 se encuentra en Sevilla, donde ejecuta para la desaparecida capilla de San Gregorio de Écija la imagen del nazareno conocido con el nombre de Jesús sin sogá. En 1738 finaliza la imagen de Jesús Nazareno de las Tres Caídas para el convento del Espíritu Santo de Triana, primitivo nazareno de la hermandad de los Gitanos de Sevilla. El año de 1740 fue especialmente prolífico para el artista: se le encarga un San José con niño para la parroquia de San Isidoro de Sevilla, una Santa Ana y la Virgen Niña de Morón de la Frontera, y la imagen de Jesús Nazareno de la parroquia de la Asunción de Lora del Río (Sevilla), obra fechada y firmada en la peana. En 1745 realiza su primer testamento conocido, aunque muere nueve años más tarde, seis años después de la fecha que proponían Ceán. Fue sepultado el 3



Santa Ana enseñando a leer a la Virgen. Iglesia del Salvador de Sevilla. José Montes de Oca. Detalle del rostro de Santa Ana.

¹ ALONSO DE LA SIERRA FERNÁNDEZ, Lorenzo: [Nuevos datos sobre la vida y la obra del escultor José Montes de Oca](#). REVISTA ATRIO 4 (1992). Págs. 71-83.

² CABELLO NÚÑEZ, José: *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 230 (1992) Págs. 115-120.

³ Hasta 1992 esta obra estaba considerada como la primera obra fechada y firmada por Montes de Oca. En el libro que sostiene Santa Ana reza la inscripción "*Montes Doca esculp. Año 1.726*".



de enero de 1754 en la parroquia de Santa Cruz.

El carácter profundamente religioso del artista, su humanidad, su propia formación artística, (marcada por el sentir barroco tradicional), y sobre todo, las carencias artísticas conceptuales de la primera mitad del XVIII influyeron poderosamente en su obra. Consciente de la crisis estética del último barroco, Montes de Oca consideró que el lenguaje imperante había llegado a su punto culminante, y comenzaba un largo y agónico camino de decadencia. No solo él, sino la mayoría de los escultores de la primera mitad del XVIII, asistieron a la irrupción progresiva del racionalismo moderno, una nueva corriente de pensamiento que dejaba en evidencia a un estilo arcaico, vacío ya de contenido, teatral, efectista, y superficial, que tuvo su época dorada en el siglo anterior, y que llegaba exhausto a una época diferente, en la que ya no tenía sentido.

Ante esta situación Montes de Oca optó por una solución que, desde entonces, y con mayor o menor fortuna, se repetirá con demasiada frecuencia entre multitud de creadores sevillanos en todos los ámbitos: volvió la vista atrás y reinterpretó los modelos de los grandes maestros del barroco. La síntesis que Montes de Oca hizo de Martínez Montañés y Juan de Mesa, le proporcionó la herramienta perfecta para trasladar sus hondas inquietudes espirituales a unas tallas llenas de moderado clasicismo y reposo espiritual. Lejos de las idealizadas expresiones de la estética tardobarroca, artificiales y forzadas, (como el propio estilo, en una época que no le corresponde) e impulsado por un profundo espíritu religioso, Montes de Oca dio forma a imágenes reales y llenas de sentimiento con un destreza técnica sobresaliente.



La iconografía de Santa Ana enseñando a leer a la

Santa Ana enseñando a leer a la Virgen. Iglesia del Salvador de Sevilla. José Montes de Oca. Vista general



Virgen Niña es un tema recurrente en la producción del artista sevillano. Interpretada como una escena familiar, en este grupo, y en el de el antiguo hospital



Santa Ana enseñando a leer a la Virgen. Museo de Bellas Artes de Sevilla. Juan de las Roelas. H. 1610.

de San Juan de Dios de Morón de la Frontera, recientemente restaurado por el Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico (IAPH)⁴, Montes de Oca reedita un esquema piramidal de claro influjo montañésino.

Las representaciones de Santa Ana Maestra abundaron desde el seiscientos, a pesar de la oposición declarada por personajes de la talla de Francisco Pacheco.⁵ La frecuencia con la que se utilizó este tema iconográfico, pudo deberse a dos razones fundamentales: el intimismo que emana del grupo escultórico, (y la proximidad que se establecía entre la obra y un espectador que contemplaba una escena familiar) y el enorme predicamento de las Academias, que promulgaban

⁴ Los pormenores de la Intervención realizada por el IAPH sobre el grupo de Morón, se encuentran en la ficha "Santa Ana y la Virgen niña. Morón de la Frontera. Sevilla" en el [Catálogo de Intervenciones](#) del Portal institucional del IAPH.

⁵ En su argumentación Pacheco critica el lienzo del mismo tema que Juan de Roelas realiza para el desaparecido convento de la Merced, en particular, y el uso de esta iconografía en general: "Con menos fundamento, y más frecuencia, se pinta hoy la bienaventurada Santa Ana enseñando a leer a la Madre de Dios, cuya pintura es muy nueva, pero abrazada del vulgo; digo nueva, porque he observado que habrá 24 años, poco más o menos, que comenzó hasta este de 1636, de una Santa Ana de escultura que estaba en una capilla en la iglesia parroquial de la Madalena, la cual acompañó después un escultor moderno con la Niña leyendo; de donde pintores ordinarios la estendieron, hasta que el licenciado Juan de Roelas (diestro en el colorido, aunque falto en el decoro) la acreditó con su pincel, en el convento de la Merced desta Ciudad; (...)

Para responder a lo dicho, entremos, ahora, un poco en la ponderación de que esta Señora es madre de Dios y que le debemos atribuir lo más ilustre, realzado y glorioso, (...). No hay duda sino que es más glorioso y perfeto en la Virgen que no juguemos de ella que necesita del magisterio de las puras criaturas, porque llegar exteriormente a tomar lección de su madre arguye imperfección y denota ignorancia de aquello que se la da. Pues Dios amontonó en ella, aventajadamente, todos los privilegios que esparció entre todas las criaturas; desde el primer instante de su purísima concepción tuvo perfeto uso de razón, libre albedrío y contemplación y vio la divina esencia; fuele infundida ciencia natural y sobrenatural, más que a Adán y Salomón; aumentose con la enseñanza del Espíritu Santo, lección de Escritura y experiencia; fue maestra de los apóstoles, tuvo más perfeta ciencia de los misterios de la Trinidad y Encarnación; tuvo don de lenguas, enseñó por escrito, fue maestra de los ángeles y aun del mismo Cristo, como dixo San Bernardo."

Extracto de la edición anotada de Bonaventura Bassegoda i Hugas de *El Arte de la Pintura* de Francisco Pacheco, Ediciones Cátedra, Madrid, 1990, Págs. 582-584.



constantemente la difusión de la cultura y la ciencia. De entre las más afamadas obras del arte hispano con esta iconografía, hemos de destacar aquí, el lienzo de Murillo, que se conserva en el Museo del Prado, y el grupo escultórico de Juan Martínez Montañés situado en el retablo Mayor del Convento de los Carmelitas de Santa Ana.

Este grupo del Salvador, considerado unánimemente como una de las más notables obras del tardobarroco sevillano⁶, se ha venido fechando hacia el año de 1740, sin embargo, el profesor Gómez Piñol hace referencia a un acta capitular en la que se menciona la hechura de un nuevo retablo y una nueva escultura de santa Ana.⁷

El Centro de Intervención del IAPH ha sometido al grupo escultórico a una restauración ejemplar. Después de realizar los análisis técnicos necesarios y de estudiar concienzudamente la obra, se determinaron las diferentes patologías que presentaban las imágenes. Santa Ana es una talla de madera de bulto redondo asentada de forma fija sobre una peana

Tanto Santa Ana, como la figura de la Virgen, son tallas de madera de bulto redondo formadas por varias piezas ensambladas longitudinalmente a unión viva y asentadas de forma fija sobre una peana que, con toda seguridad, no es original.

⁶ “En la nave del evangelio de la parroquia del Divino Salvador, hay un altar de Santa Ana dando lección a la Virgen. El autor es José Montes de Oca, y la fecha 1740. Tiene bastante corrección en el diseño, está ejecutada con gracia y naturalidad, y los paños plegados con gusto y acierto. Hernández Díaz dice que “se trata de una magnífica composición, con excelente dibujo, modelado, talla y policromía”. El autor ha querido esculpir una escena muy humana, más “ilustrada”, que sirviera de modelo de la divulgación de la ciencia. Hay que destacar la recia composición piramidal que el artista aprendió de Martínez Montañés.

Para Torrejón Díaz: “la imagen sedente de la Santa presenta un rostro de intensa y cuidada expresión, de acabado naturalismo por su factura virtuosista. Exhibe los rasgos de UNAM mujer madura, surcado de profundas arrugas con los caracteres habituales de su estilo. Las manos presentan igualmente un tratamiento realista que permiten observar huesos, venas y tendones. La imagen de la Virgen Niña resulta más fina y delicada de líneas. Su rostro ensimismado, de serena expresión, remite en todos sus caracteres a las creaciones infantiles del artista. El volumen de la cabeza y contención emocional del rostro denotan el análisis concienzudo de la obra de Martínez Montañés. La túnica cae pesadamente en pliegues verticales y uniformes que realzan el estatismo de la figura”. Es sin duda una de las mejores obras de este imaginero.

CALDERÓN BENJUMEA, Carmen: *Iconografía de Santa Ana en Sevilla y Triana*. ARTE HISPALENSE, Sevilla, 1990 Págs. 60 y 61.

⁷ “En reunión capitular de julio de 1714 se dio cuenta de que el Sacristán mayor, Pedro Aguilar, gran devoto de la Santa “...hizo una estatua nueva de dicha Santa y la estofó, y de los dos pedasos del retablo de la congregación del Rosario que les dio ha compuesto el retablo que hoy tiene la dicha Santa...”. Sabemos que la antigua imagen de Santa Ana, la de la hermandad del gremio de la especiería, se había transformado en la Dolorosa que hoy preside el retablo de S. Crispín y S. Crispiniano.

El grupo de Santa Ana enseñando a leer a la Virgen es una obra excelente, unánimemente atribuida al escultor José Montes de Oca. La temprana fecha de su realización documentada en el citado asiento capitular, acredita la originaria inspiración montañesina de su autor, más por lo que respecta a la imitación de los tipos físicos de la nobleza del sentimiento religioso que a particularidades técnicas.”

GÓMEZ PIÑOL, Emilio: *La Iglesia Colegial del Salvador. Arte y Sociedad en Sevilla (Siglos XIII al XIX)*. FUNDACIÓN FARAMCEUTICA AVENZOAR. Sevilla, 2000 Págs. 469 y 470.



Los ensambles se encuentran reforzados por espigas de madera y clavos, algunos de los cuales manifiestan la cabeza al exterior, fracturando perimetralmente los estratos que componen la preparación y la capa pictórica. Se apreciaban fisuras, aperturas de ensambles, y un ataque de insectos xilófagos generalizado. Se ha observado además una técnica de adición, superposición de muchas piezas de pequeño tamaño, que denota un gran aprovechamiento del material⁸. En la unión de las piezas se ha podido observar la utilización de clavos y espigas de madera. Aunque no se aprecia que las piezas estén sueltas, si presentaban fisuras en algunos puntos, posiblemente debido a los procesos de contracción-dilatación. Estas grietas y fisuras se traducían externamente en la rotura del conjunto estratigráfico.



Detalle del libro. Proceso de limpieza.

⁸ (...) sabemos que la situación económica del matrimonio se mantenía en un nivel modesto. Sin duda la escasa demanda artística y la penuria generalizada de estos años debió influir en la posibilidad de obtener un status económico más desahogado (...)"

TORREJÓN DIAZ, Antonio: José Montes de Oca. Escultor. ARTE HISPALENSE. Sevilla, 1987 Pág. 21



Detalle de la inscripción encontrada en el respaldo del sillón.

La peana, añadida muy probablemente en una intervención anterior (1906), de la que tenemos constancia por una inscripción en la espalda del sillón donde se asienta la santa, está formada por una tarima plana e irregular de 4 cm. de altura, construida básicamente por una tablazón de cuatro piezas de madera de conífera unidas a hilo. Esta estructura se fija a las imágenes mediante una veintena de puntillas y clavos.



El sillón donde se asienta la santa se modificó en la intervención de 1906, y se taparon los listones recortados que unían las patas con una tablazón cerrándolo en sus tres frentes visibles. Excepto la encarnadura de los rostros y parte de las manos, el dorado y estofado de la vestimenta de las imágenes también es fruto de la intervención de principios del siglo XX. No es, por tanto, el estofado original.

No tenía pérdidas de soporte importantes, salvo pequeños agujeros o las partes afectadas de xilófagos como en el brazo derecho. Se detectaron pequeños orificios de salida de insectos xilófagos en el interior de las imágenes. Santa Ana tiene un perno metálico en la cabeza para la sujeción de la diadema, y dos pequeños cáncamos para la cogida de los pendientes.



Detalle de los elementos metálicos localizados en la figura de Santa Ana.



El Salvador en el IAPH

Conservación de un patrimonio histórico devocional



Imagen de la Virgen después de la intervención.



La preparación de la policromía está hecha a base de un compuesto tradicional formado por una capa de cola orgánica, estuco, y bol (tierra roja) aglutinado con cola piscis. Es de un espesor grueso en casi toda la obra y se encuentra enrasado y lijado de una manera precisa. Es de color blanco marfileño, y en el manto y las túnicas tienen una orla decorativa realizada con lijas, escofinas y otras herramientas afines. En la intervención de 1906, en la que, seguramente, se volvió a dorar y estofar la imagen, se aplicó una nueva preparación y no se aprecian restos significativos de la preparación original. Dicha preparación presentaba falta de adhesión respecto al soporte en algunas zonas, que incluso llegaban a pérdidas y lagunas en zonas de roce o pliegues externos de los ropajes. La pérdida de adherencia que esta capa presentaba se debía a la cristalización de las colas en el estuco, a golpes y a rozamientos, no obstante su estado es bueno y se conserva prácticamente en su totalidad. En general la adhesión entre los diferentes estratos del conjunto estratigráfico es buena y entre ésta y el soporte también.

En cabezas, manos y pies, la encarnadura empleada está realizada con aglutinante oleoso de tonalidad ocre con matices más rosados en los pómulos, y carmín claro en los labios. El acabado es brillante y pulido en algunas zonas como el rostro. Se observan unos pequeños gránulos de pigmentos aun sin disolver en la policromía de las manos. El pelo es de tonalidad negro humo, aunque debajo aparece una tonalidad más grisácea. En los mantos hay una labor de dorado y estofado con técnicas diferentes, mientras que en las túnicas se emplea de esgrafiado y punzonado en picado de lustre. Las superficies doradas que se encuentran en los bordes están afectadas en zonas como el cuello por la abrasión producida por el rozamiento, y a veces el oro se encuentra desgastado, apareciendo el bol subyacente. Hay pérdidas de la capa pictórica en bastantes zonas de los ropajes dejando el oro a la vista.

Son varias las intervenciones anteriores que se observan sobre la capa pictórica en general de ambas imágenes: el pelo está repintado en un color más oscuro que el tierra original. En las manos se observa una acumulación de encarnaduras, y hay restos de goma laca y betún en la superficie de las vestimentas. Aunque estas imágenes no solían acabarse con una protección final, a lo largo de la historia material del conjunto, se han ido superponiendo capas de barniz en sucesivas intervenciones anteriores. Ambas figuras presentan



acumulación de polvo y suciedad generalizada, betún, goma laca, pequeños depósitos de cera y unas pequeñas manchas de cal sobre la imagen.

La intervención llevada a cabo por los técnicos del IAPH ha estado precedida por un estudio científico (que comprende la toma radiográfica frontal y lateral de la obra, barrido fotográfico general con iluminación ultravioleta y otro con luz natural y un estudio estratigráfico con lupa binocular), y un estudio analítico (toma de muestras y estudio de estratigrafías).

El tratamiento efectuado sobre el soporte ha consistido en la revisión y consolidación de todos los ensamblajes, la colocación de pequeñas chirlatas o pasta de madera en las zonas atacadas por xilófagos, y la eliminación de puntillas y clavos de la peana, por no cumplir su función de ensamblaje y porque oxidaban al entorno circundante. La reintegración cromática ha consistido en el estucado de lagunas y pequeñas grietas con sulfato cálcico y cola, y el enrasado y lijado posterior.

La capa de preparación, ha sido fijada al soporte (con adhesivos naturales orgánicos para las carnaciones, y adhesivos o técnicas que sean compatibles con la técnica de dorado en los ropajes), y eliminada cuando ocultaba la encarnadura original. El estrato pictórico ha sido sometido a una limpieza general de tipo mecánico (con brochas y aspirador) para eliminar el polvo y suciedad acumulados. Además, se han retirado los barnices, los repintes y la suciedad de las encarnaduras.



Estado final después de la intervención.