



LA TÉCNICA EN EL ESCULTOR JOSE MONTES DE OCA

THE TECHNIQUE IN THE SCULPTOR JOSE MONTES DE OCA

JESÚS PORRES BENAVIDES
Universidad Rey Juan Carlos

Recibido: 29/05/2025 / Aceptado: 16/12/2025

RESUMEN

El artículo aborda la técnica de José Montes de Oca, un escultor sevillano cuyas obras, aunque influenciadas por la corriente tardo-barroca, muestran una reinterpretación personal de los modelos de Martínez Montañés y Juan de Mesa. La metodología de su trabajo destaca por el uso de técnicas como la adición de numerosas piezas de madera en sus esculturas. Además, se revisan algunas atribuciones que nos parecen equivocadas y se detallan algunas de sus obras conservadas, como una Santa Ana con la Virgen Niña o el busto de una Dolorosa. Se analizan los procesos técnicos, como la talla en madera, el uso de herramientas específicas y las técnicas de policromía, en la que colaboran pintores como Juan Francisco de Neira.

Palabras clave: José Montes de Oca, escultura sevillana, dolorosa, Santa Ana.

ABSTRACT

This article analyzes the technique of José Montes de Oca, a Sevillian sculptor whose works, although influenced by the late Baroque movement, show a personal reinterpretation of the models of Martínez Montañés and Juan de Mesa. His methodology is notable for the use of techniques such as the addition of numerous pieces of wood to

his sculptures. It also reviews some attributions that we believe to be erroneous and details some of his surviving works, such as Saint Anne or the Bust of Dolorosa. It analyzes technical processes, such as wood carving, the use of specific tools, and polychrome techniques, in which painters as Juan Francisco de Neira collaborated.

Key words: José Montes de Oca, Sevillian sculpture, Virgin of Sorrows, Saint Anne.

En los últimos años se ha estudiado y puesto en valor la figura de José Montes de Oca¹, cuyo nombre y apellidos según la legislación del s. XX hubieran sido José de León Torrenueva, como recuerda Romero Torres. Ceán Bermúdez dijo de él que fue “el último de mérito que hubo en Sevilla”². Se ha avanzado mucho en el conocimiento de la biografía y el corpus del artista³ e incluso se ha publicado una gran monografía sobre el escultor⁴. También la intervención de una serie de sus obras nos ha proporcionado información muy valiosa acerca de su forma de trabajar⁵.

1 ROMERO TORRES, J. L., “Nuevas aportaciones sobre el escultor José Montes de Oca (1683-1754)”. *Cuadernos de los Amigos de los Museos de Osuna*, 2020, nº 22, pp. 87-96.

2 CEÁN BERMÚDEZ, J. A., *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de Bellas Artes en España*. VA. Año 1800. Reed. 1965. Tomo IV, p. 176.

3 Aportaciones destacables se deben a ALONSO DE LA SIERRA FERNÁNDEZ, L., “Nuevos datos sobre la vida y obra del escultor José Montes de Oca”, en *Atrio*, nº 3, Sevilla, 1991, pp. 71-83. SÁNCHEZ PEÑA, J. M., “Los Cristos de Montes de Oca”, *Sentir Cofrade*, nº 12, Cádiz, 1991, pp. 7-8. CABELLO NÚÑEZ, J., “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*, 1992, vol. 75, nº 230, p. 115-120. DOMÍNGUEZ GÓMEZ, B., “El Cristo del Amor de la Parroquia de la Victoria: Una posible autoría de José Montes de Oca”, *Morón cofrade*, 2004 p.44. DÁVILA-ARMERO DEL ARENAL, A., “Una revisión bibliográfica acerca de la vida y obra del escultor José Montes de Oca”, en *Laboratorio de Arte*, nº 18, Sevilla, 2005, pp. 265-281. PORRES BENAVIDES, J., “Una posible obra del escultor José Montes de Oca (ca. 1676-1754)”, *Boletín de arte*, 2015, nº 36, p. 231-234. GUIJO PÉREZ, S., “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*, 2022, nº 3, p. 49-65 y por supuesto TORREJÓN DÍAZ, A., *El escultor José Montes de Oca*, Diputación Provincial de Sevilla, 1987.

4 LUQUE TERUEL, A. e IGLESIAS CUMPLIDO, A., *José Montes de Oca: la síntesis de escuelas como concepto en la escultura barroca sevillana*. Editorial dArte, 2022.

5 En el IAPH se ha llevado a cabo la restauración de dos grupos de *Santa Ana con la Virgen niña* en Morón de la Frontera (Sevilla) y en El Salvador de Sevilla. El primero está ubicado en la iglesia de San Juan de Dios de Morón de la Frontera. Atribuido de antiguo al autor, cosa que se pudo constatar durante el proceso de intervención, tras localizarse un documento en la cabeza de la Virgen. Dicho documento está fechado en 1724. El segundo grupo, que se fecha hacia 1714, sufrió una importante intervención a comienzos del siglo XX. En el primero pude participar en la restauración junto con los restauradores Silvia Martínez García-Otero, Joaquín Gilabert y Cinta Martín, el segundo lo acometé en solitario.

En algunas de dichas intervenciones hemos podido aprender tanto de la técnica del maestro como de su estilo. Una técnica que en cuanto a ensamblaje se refiere, resulta de peor calidad que la de los siglos precedentes, quizás por la escasez de maderas y el coste que estas tenían. Así, se adhieren muchas pequeñas piezas para conformar el volumen total de la escultura, lo que viene considerándose como una técnica de *adición* y que, efectivamente, ha repercutido en la estabilidad material de las obras.

En cambio, el estilo, en palabras de Amador de los Ríos refiriéndose a la Santa Ana del Salvador, “tiene bastante corrección en el diseño, está ejecutada con gracia y naturalidad y los paños plegados con gusto y acierto”⁶. Como ha puesto de relieve el profesor Roda Peña, Montes de Oca fue “apartándose progresivamente de la corriente tardo-barroca de signo roldanesco que dominaba en su tiempo”, para afrontar una personal reinterpretación de los modelos de Juan Martínez Montañés y Juan de Mesa en el segundo tercio del XVIII⁷.

El *corpus* del autor se ha incrementado recientemente con algunas imágenes que conservamos, como el *Ecce Homo* de las clarisas de Carmona⁸, la imagen de la Virgen de la Paciencia en la misma localidad de la que solo conservamos la mascarilla (fig.1) y otras desaparecidas como la Virgen de la Amargura perteneciente a la hermandad del Nazareno de Huelva⁹.

Por otra parte, en el ámbito histórico-artístico, consideramos que algunas obras se han atribuido de manera ligera al autor en los últimos años¹⁰. El grupo

6 TORREJÓN DÍAZ, A., *Aproximación a la vida y obra del escultor José Montes de Oca*. Memoria de Licenciatura inédita. Sevilla 1985. p. 69. Agradecemos a Carmen García Rosell la consulta de dicho ejemplar.

7 RODA PEÑA, J., “Escultura en la Baja Andalucía durante el siglo XVIII: síntesis interpretativa e historiografía reciente” *Mirabilia Ars*. 2014, nº 1, p. 168

8 ROMERO, Álvaro., “Resucitarán al Ecce Homo de las clarisas de Carmona” en el *Correo de Andalucía* publicada el 3 de enero de 2023. <https://www.elcorreoweb.es/sevilla/2023/01/03/resucitaran-ecce-homo-clarisas-carmona-104477568.html>

9 CALVO LAZARO, R., *Historia de las Hermandades penitenciales de Huelva y de su imaginería sacra fundadas durante el Antiguo Régimen hasta la Guerra Civil española*. Ayuntamiento de Huelva, Concejalía de Cultura. 2022.

10 Imágenes como el San Antonio de Padua de la iglesia colegial del Salvador de Sevilla habría que ponerlas en cuarentena del catálogo de Montes de Oca aunque esté en el retablo de la *Santa Ana con la Virgen niña*, obra segura de aquel y estudiada por el recientemente fallecido Emilio Gómez Piñol¹⁰. En esta obra de San Antonio no está muy clara su atribución a Montes de Oca por el estilo y el niño Jesús realizado en pasta que estilísticamente esta más cercano al escultor Cristóbal Ramos que además tiene imágenes similares como el San Antonio de la capilla de la Vera Cruz de Albaida del Aljarafe. El niño Jesús se asemeja también a los realizados por Ramos para imágenes de San José o imágenes exentas. Esta atribución partiría de Torrejón Díaz al hacer partícipe también a Montes de Oca (autor de la santa titular del retablo) a otras esculturas del retablo como el San Antonio. TORREJÓN DÍAZ, A., *El escultor José Montes de Oca... op. cit.*, p. 81. Emilio Gómez Piñol relacionó la obra con 1714, año de la realización del retablo a partir de un ensamblaje de dos módulos del siglo anterior GÓMEZ PIÑOL, E., *La Iglesia*

de la *Sagrada Familia de la Virgen* que se encuentra en el Museo Nacional de Escultura de Valladolid y que se le atribuía, fechándolo hacia 1740, deberíamos ponerlo en cuarentena, especialmente por el San Joaquín, muy diferente y de peor calidad que las obras conocidas de Montes de Oca¹¹. Otro pequeño grupo de *Santa Ana enseñando a leer a la Virgen* de colección privada madrileña que se pudo contemplar en la exposición *De Claris Mulieribus. Santas, Mártires, Sabias* realizada entre el 3 de marzo de 2024 y el 31 de diciembre de 2024 en Alba de Tormes (Salamanca) tenía una atribución a Montes de Oca, siendo en cambio más cercana a Cristóbal Ramos, entre otras cosas, por ser una obra en terracota, material bastante utilizado por este último escultor.



Figura 1: Antigua imagen de la *Virgen de la Paciencia*, Carmona, atribución a José Montes de Oca. fotografía años 40.

Colegial del Salvador: arte y sociedad en Sevilla, (siglos XIII al XIX). Fundación Farmacéutica Avenzoar, 2000.

11 Agradecemos al profesor Roda Peña la consulta sobre esta obra en PORRES BENAVIDES, J., “Una posible obra del escultor José Montes de Oca (ca. 1676-1754)” ..., *op. cit.*, p.234.

La imagen de San Eustaquio, patrón de Sanlúcar la Mayor (Sevilla) sí pudiera ser obra de Montes de Oca. En su testamento, entre otras cosas dice, “me deben los hermanos de san Estacio en Sanlucar ciento y cinqueta rr. De vellon”¹². San Eustaquio era, según la tradición, un general romano al que se le acercó un ciervo con un crucificado en sus astas que le habló animándolo a la conversión. El santo está arrodillado con las manos unidas en oración y su cabeza presenta notables afinidades con otras obras seguras del escultor.

Antonio Torrejón habló ya de la calidad técnica de la obra de Montes de Oca¹³ y señaló el uso de madera de ciprés y cedro, como se puede comprobar en las imágenes conocidas, así como de pino y caoba, según se constata en el inventario de bienes del año 1754¹⁴ y el uso de técnicas mixtas en algunos de sus relieves¹⁵. Entre las maderas podemos citar “una tabla de caoba en treinta rr.”; “Siete palos gruesos de ciprés a tres por uno con otro en trescientos quince” o “una medio canal de cedro de quatro varas en cinqueta rr”.

En una colección particular de Valverde del Camino (Huelva)¹⁶ y proveniente del mercado de arte, encontramos un busto de dolorosa o de una de las “marías”(fig.2), que formaría parte de una estructura de candelero para vestir¹⁷. Puede tratarse de una imagen que quedara sin vender, tal y como señala su testamento “itt una cabeza de Dolores con pecho de madera en noventa rr”¹⁸.

La imagen tiene los rasgos prototípicos de Montes de Oca en algunas de sus Dolorosas, como el giro de la cabeza hacia la derecha del largo cuello. La inflexión de las cejas hacia el centro, la boca entreabierta que deja ver los dientes tallados en madera arriba y abajo e individualizados. Aunque no tiene el hoyuelo tallado en el mentón que presentan algunas de sus imágenes, lo tiene sutilmente marcado. Los ojos, no muy abiertos, son almendrados con talla recta en la parte superior. La imagen se parece a la atribuida *Virgen de las Angustias*,

12 TORREJÓN DÍAZ, A., *Aproximación a la vida y obra del escultor José Montes de Oca*. Memoria de Licenciatura inédita. Sevilla 1985, p. 221

13 TORREJÓN DÍAZ, A., *El escultor José Montes de Oca*, ..., op. cit., p. 87.

14 LUQUE TERUEL, A. e IGLESIAS CUMPLIDO, A., *José Montes de Oca: la síntesis de escuelas como concepto en la escultura barroca sevillana*. ..., op. cit., p. 61.

15 TORREJÓN DÍAZ, A., *El escultor José Montes de Oca*, ..., op. cit., p. 49.

16 Agradecer a Enrique Carlos Martín la información prestada. Fue adquirida en Sala Retiro (Madrid) en junio de 2018 y anteriormente en Fernando Durán Subastas en marzo de 1998. En ambos casos se citaba como anónima. Ha sido restaurada en 2023 por Isaías Hernández. En la subasta se vendía bajo la advocación de *Nuestra madre flagelada y coronada de espinas espiritualmente...* en LUQUE TERUEL, A. e IGLESIAS CUMPLIDO, A., *José Montes de Oca: la síntesis de escuelas como concepto en la escultura barroca sevillana*. ..., op. cit., p.266.

17 Mide 39 x 44 x18,5 cm.

18 TORREJÓN DÍAZ, A., *Aproximación a la vida y obra del escultor José Montes de Oca*. ..., op. cit. p. 299.

llamada anteriormente de los Dolores, que pudo provenir del convento del Espíritu Santo de las Mínimas de Triana de hacia 1738¹⁹ y que fue destruida en 1936. También puede compararse con la *Virgen de los Dolores* en colección particular de Vélez Rubio (Málaga)²⁰, aunque esta presenta un giro de cabeza más expresivo hacia la izquierda y hacia abajo y una configuración del cuello muy peculiar. Quizás la imagen que más se le parece es la *Virgen de los Dolores* del grupo de la Piedad de los Servitas de Sevilla de hacia 1740.



Figura 2: *Busto de dolorosa*, atribución a José Montes de Oca. Colección particular de Valverde del Camino (Huelva).

Lo más llamativo en cuanto a la técnica de esta imagen es el soporte de la obra donde se puede apreciar el ensamblado de hasta 20 piezas o listones de madera (fig.3), algunos de los cuales no se ponen perpendiculares sino en diagonal. Incluso la cabeza está compuesta a base de la adición de piezas de

19 LUQUE TERUEL, A. e IGLESIAS CUMPLIDO, A., *José Montes de Oca: la síntesis de escuelas como concepto en la escultura barroca sevillana. ...*, op. cit., p.184.

20 Parece proveniente del convento sevillano de la Virgen de los Reyes, después pasó al anticuario Andrés Moro González, posteriormente al escultor Manuel Hernández León y finalmente a su propietario actual.

madera que dejan un hueco cuadrangular en el interior. Las orejas están talladas aparte y acopladas al embón. En la radiografía²¹ realizada (fig.4) se puede observar la cantidad de piezas que la componen, así como el ahuecamiento del interior de la cabeza y los restos de puntillas o clavos que presenta, la mayoría de factura artesanal y, por lo tanto, de época. De estas hay que decir que tampoco son numerosísimas, pues intenta hacer uniones con pequeñas espigas de madera de fabricación artesanal y cola de hueso (aunque escasa)²² para la adhesión de las piezas. Así, por ejemplo, también en la relación de bienes de su testamento, señala que había “dos basillos para cola (valorados) en seis (reales)”.



Figura 3: *Busto de dolorosa*, vista desde la base, se puede observar la cantidad de piezas que componen el embón.

21 Realizada el 20 de septiembre de 2022 en el Centro de investigación y diagnóstico radiológico Vivo Sevilla.

22 Agradezco a Juan Manuel Miñarro estas informaciones.

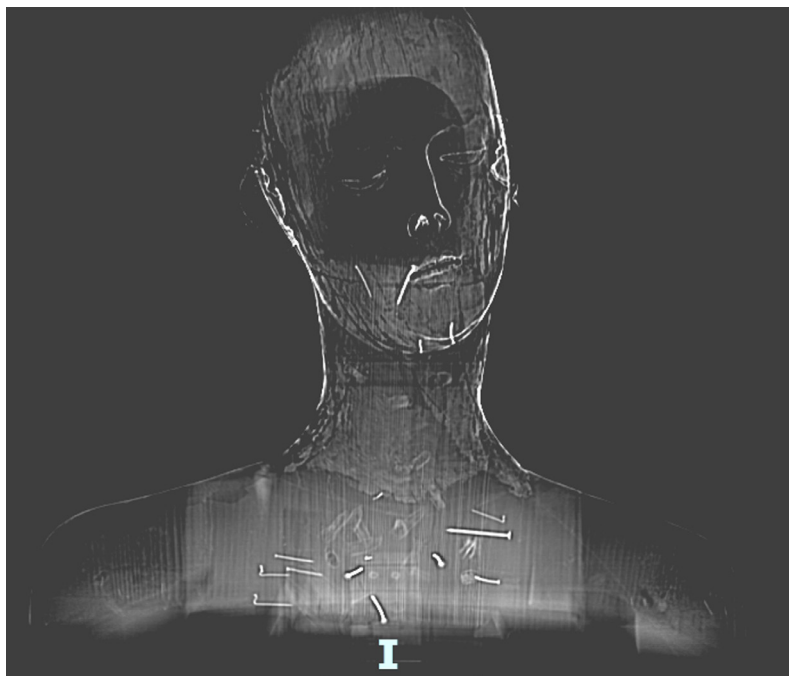


Figura 4: *Busto de dolorosa*, radiografía, Centro de investigación y diagnóstico radiológico Vivo Sevilla.

Del proceso creativo del autor y gracias al inventario de bienes realizado tras su muerte sabemos que en el taller había “Veinte y tres estampas de distintos santos en diez, nueve papeles de chiquillos de diversas posturas en tres rr” o “Un libro de dibujos en dos rr.”, quizás previos al inicio del proceso de talla. Los modelos a menor o igual escala fueron una herramienta en el trabajo de la talla, como lo demuestran algunos inventarios que solían realizar los escultores cuando testaban.

También se constata la presencia de “13 modelos de yeso, valorados en 4 reales cada uno, 27 modelos valorados en 2 reales, cada uno, 27 tarjetitas de modelos y 19 medias cabezas”, valoradas en medio real cada una por lo que serían pequeñas y seguramente sacadas de molde²³, además de un libro de dibujo y otro de arquitectura. También se citaban “sesenta figuras de madera, unas quebradas, otras en bruto y otras en borrón..”, con lo que quizás quería

23 ROMERO TORRES, J. L., “Nuevas aportaciones sobre el escultor José Montes de Oca (1683-1754)”..., *op. cit.*, p. 92

decir que estaban a medio desbastar, así como esculturas “antiguas” que pudieron servir de estudio al autor o simplemente eran obras adquiridas en cambios de retablos o similares. Como comenta Antonio Torrejón, aunque no poseemos noticias de retablos que podamos adjudicar a su mano, debió ejecutarlos, pues en más de una ocasión se titula como “maestro ensamblador”²⁴.

Como explica Constantino Gañán, el proceso de talla independiente del soporte incluye tres fases fundamentales. La primera es el desbaste, donde se utilizan herramientas de corte muy agresivas que eliminan gran cantidad de materia llegando a la forma de manera aproximada²⁵ mediante sierras, serruchos, azadas o formones. Así se consigna en el inventario una serie de instrumentos como “una sierra braseras en ocho” o “una sierra pequeña en cuatro”. La segunda parte es el análisis de forma propiamente dicho mediante gubias. No sabemos cómo llevaría a cabo sus esculturas, si de talla directa asistida (con pequeños modelos en barro en cera o bien dibujos o bocetos preparatorios) o bien por sacado de puntos (habiéndolo modelado previamente en barro y luego cocido).

La saca de puntos incluye todas aquellas técnicas que, mediante un sistema mecánico y con ayuda de distintos instrumentos de medida como compases, plomadas, calas, reglas escuadras o cuadrículas, permiten al escultor fijar una serie de puntos concretos en el bloque posibilitando agilidad a la hora de pasar de un material a otro²⁶. Durante los siglos XVII y XVIII se utilizaba con asiduidad el sistema de los bastidores graduados y escuadras²⁷ para el sacado de puntos.

El método de cuadrícula consistía en un sistema de talla basado en dibujos cuadrículados. Esto permitía al escultor aumentar o disminuir el tamaño de la figura, así como realizar varias copias de un solo dibujo. Montes de Oca tenía en su taller “tres cartabones en dos rr”. En el método de la plomada se usa, por ejemplo, el trépano y la barrena, y así se recoge “Trese barrenas braseras en cuatro” y “seis barrenas de distintos tamaños en tre rr”.

El método de los tres compases es uno de los más utilizados debido a la eficacia que se obtiene a la hora de ampliar o reducir el formato de la escultura. Este sistema se puede llevar a cabo de dos maneras por ángulo. Hay otro método

24 TORREJÓN DÍAZ, A., *Aproximación a la vida y obra del escultor José Montes de Oca. ...*, op. cit. p.87.

25 GAÑAN MEDINA, C. *Técnicas de la escultura policroma*, Tesis doctoral dirigida por Juan Manuel Miñarro, Universidad de Sevilla 1998, p. 109.

26 *Idem*. p.111.

27 MIÑARRO LÓPEZ, J. M., “Escultura e imaginaria policroma, principios y procesos” En *actas de Simposio Nacional de Imaginería* (1º. 1994. Sevilla) (1994), pp. 11-30. p.21.

de “jaulas y escuadras” pero es más tardío en su uso y por lo tanto es casi imposible que lo utilizara.



Figura 5: *Virgen Niña* del grupo de Santa Ana y la Virgen, Iglesia del Salvador, Sevilla, José Montes de Oca. Fondo Gráfico IAPH. Autor: Eugenio Fernández Ruiz.

Algunas de sus obras, como el grupo de la *Santa Ana con la Virgen niña* de Morón de la Frontera²⁸, se han podido estudiar en su técnica constructiva, donde básicamente ha utilizado madera de conífera. La obra está compuesta de múltiples piezas unidas con distintos tipos de ensambles²⁹. Las manos, como

28 Donde también se encuentra alguna imagen como el *Cristo atado a la Columna* que se puede atribuir a su catálogo.

29 GUTIÉRREZ CARRASQUILLA, E., “Estado de conservación” en *Informe preliminar sobre el estado de conservación y propuesta de tratamiento de la imagen de Santa Ana y la Virgen. Morón de la Frontera (Sevilla)*. IAPH. Junio 2000, p.4.

en el grupo de la misma iconografía del Salvador de Sevilla, son piezas independientes y en este caso están ancladas con elementos metálicos (las del Salvador tenían espigas de madera circulares). El interior de la Santa Ana está ahuecado desde la zona de los omóplatos hasta la base a golpe de gubia, la Virgen Niña posee un ahuecado al interior formando un cajón cuadrangular hasta la base de la imagen. Dicho hueco se cierra por la espalda con varias piezas ensambladas formando una tapa³⁰. En la del Salvador de Sevilla también se pueden observar en la radiografía realizada clavos metálicos de forja para afianzar las uniones (fig.5). Como es normal en Montes de Oca, la imagen presenta todo tipo de ensambles, prodigándose los denominados “por cabeza”, lo que ha provocado numerosas aperturas de piezas en las uniones³¹. Presenta ojos de cristal.

En el taller del escultor sabemos que había también diferentes utensilios como “dos prensas (imaginamos que serían para encolar piezas de madera) la grande con el banco”, “itt. El banco de la escultura con sus pies en veinte y cinco”³². Además se consigna una serie de instrumentos como “un martillo grande en real y medio”, “dos sepillos grandes en nueve reales y otro cepillo de moldar grande en cuatro”. Un “sepillo de moldadura en cinco, Tres tenazas en tres rr.” “ocho piezas de gavias y formones chiquitos en cinco rr. ocho formones grandes en ocho rr, ocho pequeños en cuatro, dos barletes en dosse, Seis camonsillos usados con fundas de tripa”

La tercera y última parte del proceso de talla sería el acabado superficial realizado mediante técnicas abrasivas como escofinas, limas y lijas, de las que tenía “Seis limas de distintos tamaños entres rr., diez escofinas en diez”.

Una pequeña Dolorosa que se ha intervenido recientemente también revela su peculiar forma de trabajar (fig.6). En vez del candelero el escultor ha utilizado un tronco circular al que ha rebajado en la cintura y después crece de manera triangular en el busto. Los brazos están articulados con un sistema denominado de galleta³³.

Desconocemos quién realizó las policromías de estas obras. Pudo encargarse él o probablemente un policromador o pintor, como habían establecido la normativa gremial en Sevilla a partir del siglo XVI. Las policromías a veces eran realizadas a pulimento, brillantes y nacaradas en el caso de las Vírgenes o de las

30 *Idem.*

31 *Idem.*

32 TORREJÓN DÍAZ, A., *Aproximación a la vida y obra del escultor José Montes de Oca.* ..., *op. cit.*, p. 303.

33 La imagen fue intervenida por Pedro Franco Rufino.

imágenes del Niño Jesús. Fueron utilizadas preferentemente entre los siglos XVI y XVIII, utilizándose en menor medida en el XVII, en parte debido a las críticas que surgieron en contra de su utilización por tratadistas como Pacheco. Como aconsejaba este último, algunas de sus policromías son mates, aptas para obtener efectos realistas como, por ejemplo, las representaciones pasionistas.



Figura 6: Dolorosa atribución a José Montes de Oca. Colección particular de Sevilla. Fotografía Pedro Franco Rufino.

Sabemos que para alguna de sus policromías, Montes de Oca colaboró con un maestro pintor llamado Juan Francisco de Neira, artista cuyo nacimiento fijó

Antonio Torrejón hacia 1664³⁴. Este artista aparece avecindado en la collación de Santa Cruz desde 1691 al menos hasta 1714. En 1718 concertó con la hermandad de la Entrada en Jerusalén el dorado de las andas del crucificado del Amor, seguramente las mismas que realizara Francisco Antonio Gijón a partir de 1694. En 1734 se obligaba a dorar un retablo dedicado a San Juan de la Cruz para el convento de San José de Carmelitas Descalzas próximo a donde vivía. Como comenta Antonio Torrejón, razones de amistad debieron influir en las sucesivas colaboraciones con Montes de Oca, que también estuvo avecindado al menos desde 1725 en las collaciones de Santa Cruz y el Sagrario³⁵.

Sabemos que las relaciones entre ambos artistas arrancan al menos desde la década de los 40 del siglo XVIII, pero seguramente serían anteriores. Entre otras policromó la talla de San José de la parroquia de San Isidoro de Sevilla y la imagen de Jesús Nazareno de la ermita de dicha advocación de Lora del Río, perdida en el 36³⁶.

A la imagen del busto de Dolorosa en colección particular de Valverde del Camino se le hicieron unos estudios analíticos de estratos³⁷, que permiten ver la composición policroma de la misma (fig.7)³⁸ y se tomaron diferentes muestras de blanco (con carga de albayalde, yeso, con carbonato cálcico y silicatos), anaranjado (pigmentos de tierras), rojo (bermellón), pardo (pigmento de tierra de sombra), y negro (negro de huesos). El material aglutinante se vio que era aceite secante, aunque era muy alta la impregnación en cola de origen animal en las capas policromas. También se detectaron dos tipos de barnices, uno de resina de colofonia en mayor proporción y otro de resina de almáciga, quizás como residuo de un barnizado antiguo.

Como conclusión, y como recuerda Antonio Torrejón, se puede ver el alto grado de calidad en sus policromías y estofados, donde estaría por un lado el esgrafiado o grabado con base de pan de oro que queda al descubierto tras rayarse con un pequeño punzón el temple que se le pone encima y también la

34 TORREJÓN DÍAZ, A., *Aproximación a la vida y obra del escultor José Montes de Oca...*, op. cit., p. 92.

35 Ídem.

36 En la inscripción situada en la peana de dicha imagen se afirmaba que el policromador de la talla fue un tal Juan Francisco Pereira pero parece que era un error de transcripción tanto por su semejanza con el apellido Neira como por la falta de noticias de un pintor con el otro apellido en el siglo XVIII.

37 Dichos estudios se realizaron en la empresa Arte-lab s.l (Madrid) en 2023.

38 Compuesta por dos pasadas de color rosado, con los mismos componentes; blanco de plomo, bermellón y algo de carbonato cálcico. En la imagen de electrones se ven separadas las capas. Todos los pigmentos y el aglutinante están dentro de los utilizados en la época. Los análisis fueron realizados por laboratorios Arte -lab en Madrid. Agradecemos a Fuensanta de la Paz su opinión acerca de la composición estratigráfica.

pintura a punta de pincel sobre el oro. Quizás la técnica más frecuente es una variante mixta en la que se combinan las dos modalidades reseñadas y que, según vio Torrejón, era la usual en la mayoría de sus obras. Los motivos grabados tienden a cubrir toda la superficie de las vestiduras mientras que en los espacios restantes se delinean pequeños ramilletes de flores o motivos vegetales en general a punta de pincel. Sobre los ropajes de tonos muy diversos – rojos, azules, verdes, ocre o blancos marfileños- se extiende una sorprendente variedad de motivos grabados generalmente geométricos- rayados de diferentes grosores, rombos, círculos, líneas en zigzag, estrellas, punteados, no faltan los motivos vegetales sinuosos de naturaleza barroca ni por supuesto la rocalla³⁹.

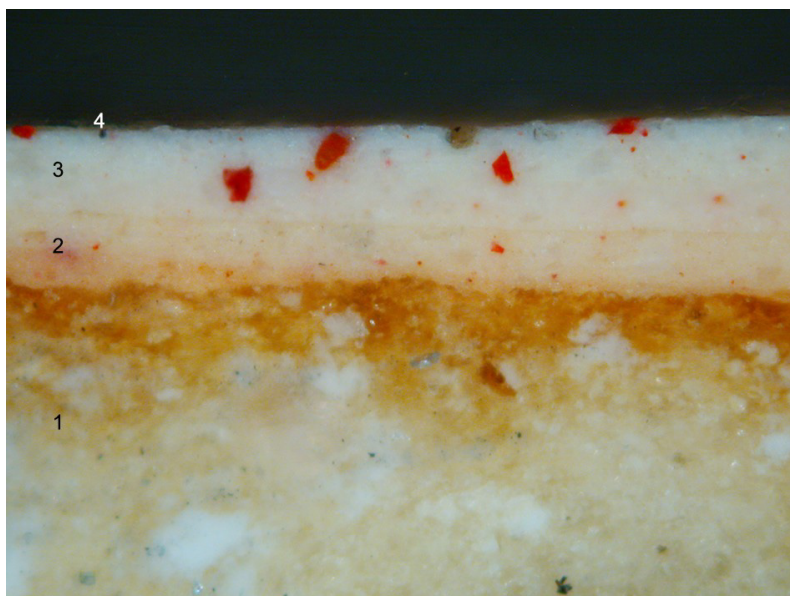


Figura 7: Imagen obtenida al microscopio óptico de la sección transversal de la micromuestra N° 1 (objetivo MPlan 10X/0,30). Laboratorios Arte -lab, Madrid.

Algunas obras como el grupo de la Santa Ana del Salvador de Sevilla perdieron su estofado original con una reforma que se le efectuó hacia principios del siglo XX, aunque afortunadamente conservó las policromías a pulimento en las encarnaduras. Otras como los alto relieves de la *Adoración de los Reyes Magos* o *Epifanía* (1728-1729) de la iglesia de San Felipe Neri en Cádiz

39 TORREJÓN DÍAZ, A., *Aproximación a la vida y obra del escultor José Montes de Oca...*, op. cit., p. 90.

recogen un muestrario de las técnicas de estofado con graznido, rayado con decoración a punta de pincel y encarnaduras brillantes o semi-mates para las figuras o en la escena de la *Anunciación* donde el ángel y la Virgen muestran un repertorio de decoración más propio de la segunda mitad del siglo XVII. También esto se puede ver en la *Inmaculada* que Teodoro Falcón le atribuye en la iglesia de San Nicolás de Sevilla o la espléndida decoración del San Antonio Abad de Nuestra Señora de los Remedios de Zahínos (Badajoz) realizado entre 1730 y 1745.

En este artículo hemos analizado el nivel técnico y constructivo de la obra de Montes de Oca, destacando el uso variado y documentado de maderas nobles y técnicas mixtas. El análisis de piezas concretas, apoyado en radiografías y su propio inventario, revela un complejo sistema de ensamblajes, ahuecados y soluciones artesanales propias de su taller. Asimismo, los bienes y herramientas inventariados permiten reconstruir con precisión su proceso creativo, desde el diseño hasta el acabado final. Todo ello confirma a Montes de Oca como un escultor integrado en las prácticas avanzadas de la escultura barroca del siglo XVIII en Sevilla.

BIBLIOGRAFÍA

- ALONSO DE LA SIERRA FERNÁNDEZ, L., “Nuevos datos sobre la vida y obra del escultor José Montes de Oca”, en *Atrio*, nº 3, Sevilla, 1991, pp. 71-83.
- CABELLO NÚÑEZ, J., “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*, 1992, vol. 75, nº 230, pp. 115-120.
- CALVO LAZARO, R., *Historia de las Hermandades penitenciales de Huelva y de su imaginería sacra fundadas durante el Antiguo Régimen hasta la Guerra Civil española*. Ayuntamiento de Huelva, Concejalía de Cultura. 2022.
- CEÁN BERMÚDEZ, J. A., *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de Bellas Artes en España*. VA. Año 1800. Reed. 1965. Tomo IV.
- DÁVILA-ARMERO DEL ARENAL, A., “Una revisión bibliográfica acerca de la vida y obra del escultor José Montes de Oca”, en *Laboratorio de Arte*, nº 18, Sevilla, 2005, pp. 265-281.
- DOMÍNGUEZ GÓMEZ, B., “El Cristo del Amor de la Parroquia de la Victoria: Una posible autoría de José Montes de Oca”, *Morón cofrade*, 2004 p.44.
- GAÑAN MEDINA, C. *Técnicas de la escultura policroma*, Tesis doctoral dirigida por Juan Manuel Miñarro, Universidad de Sevilla 1998.

- GÓMEZ PIÑOL, E., *La Iglesia Colegial del Salvador: arte y sociedad en Sevilla, (siglos XIII al XIX)*. Fundación Farmacéutica Avenzoar, 2000.
- GUIJO PÉREZ, S., “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*, 2022, nº 3, pp. 49-65.
- GUIJO PÉREZ, S., “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*. Universidad Pablo de Olavide, 2025
- GUTIÉRREZ CARRASQUILLA, E., “Estado de conservación” en *Informe preliminar sobre el estado de conservación y propuesta de tratamiento de la imagen de Santa Ana y la Virgen. Morón de la Frontera(Sevilla)*. IAPH. Junio 2000.
- LUQUE TERUEL, A. e IGLESIAS CUMPLIDO, A., *José Montes de Oca: la síntesis de escuelas como concepto en la escultura barroca sevillana*. Editorial dArte, 2022.
- MIÑARRO LÓPEZ, J. M., “Escultura e imaginería policroma, principios y procesos” En *actas de Simposio Nacional de Imaginería* (1º. 1994. Sevilla) (1994), pp. 11-30
- PORRES BENAVIDES, J., “Una posible obra del escultor José Montes de Oca (ca. 1676-1754)”, *Boletín de arte*, 2015, nº 36, pp. 231-234.
- RODA PEÑA, J., “Escultura en la Baja Andalucía durante el siglo XVIII: síntesis interpretativa e historiografía reciente” *Mirabilia Ars*. 2014, nº 1, pp. 162-218
- ROMERO TORRES, J. L., “Nuevas aportaciones sobre el escultor José Montes de Oca (1683-1754)”. *Cuadernos de los Amigos de los Museos de Osuna*, 2020, nº 22, pp. 87-96.
- SÁNCHEZ PEÑA, J. M., “Los Cristos de Montes de Oca”, *Sentir Cofrade*, nº 12, Cádiz, 1991, pp. 7-8.
- TORREJÓN DÍAZ, A., *Aproximación a la vida y obra del escultor José Montes de Oca*. Memoria de Licenciatura inédita. Sevilla 1985.
- TORREJÓN DÍAZ, A., *El escultor José Montes de Oca*, Diputación Provincial de Sevilla. Sevilla, 1987.

Jesús Porres Benavides

Universidad Rey Juan Carlos

<https://orcid.org/0000-0003-1154-4997>

jesus.porres@urjc.es