

CINCO GRUPOS ESCULTÓRICOS JOSEFINOS Y UN BELÉN ATRIBUIDOS AQUÍ AL ESCULTOR SEVILLANO CRISTÓBAL RAMOS

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

RESUMEN

En este trabajo exponemos el estudio de seis grupos que, tras el pertinente examen de sus rasgos técnicos, estilísticos e iconográficos, proponemos su atribución al escultor sevillano Cristóbal Ramos Tello (1725-1799) y su taller. Estos se conservan en el monasterio de Nuestra Señora de Consolación de Triana (Sevilla), el de San Agustín de Valdepeñas, el de San Leandro de Sevilla, el de Santa María de Gracia de Jerez de la Frontera y en una colección particular, tras haber sido recientemente subastada en Lisboa. Destaca la iconografía del patriarca portando al Niño Jesús, especialmente desarrollado durante la Contrarreforma Católica, debido a la difusión de un nuevo modelo de espiritualidad más humanizada, así como la de su tránsito y la del belén, de origen franciscano. El análisis del medio que rodea a estas imágenes revela los rasgos que remiten claramente a sintagmas tradicionales barrocos, así como a la producción del artista propuesto.

PALABRAS CLAVE: Cristóbal Ramos, conventos y monasterios, escultura barroca, Niño Jesús, San José.

FIVE JOSEPHINE SCULPTURAL GROUPS AND A NATIVITY SCENE ATTRIBUTED HERE
TO THE SEVILLIAN SCULPTOR CRISTÓBAL RAMOS

ABSTRACT

In this work we present the study of six groups which, after the pertinent examination of their technical, stylistic and iconographic features, we propose their attribution to the Sevillian sculptor Cristóbal Ramos Tello (1725-1799) and his workshop. These are kept in the monastery of Nuestra Señora de Consolación in Triana (Seville), the monastery of San Agustín in Valdepeñas, the monastery of San Leandro in Seville, the monastery of Santa María de Gracia in Jerez de la Frontera and in a private collection, having recently been auctioned in Lisbon. The iconography of the patriarch carrying the Child Jesus, especially developed during the Catholic Counter-Reformation due to the spread of a new model of a more humanised spirituality, stands out, as well as that of his transit and that of the Nativity Scene, of Franciscan origin. Analysis of the medium surrounding these images reveals features that clearly refer to traditional Baroque syntagms, as well as to the production of the proposed artist.

KEYWORDS: Cristóbal Ramos, convents and monasteries, Baroque sculpture, Infant Jesus, Saint Joseph.

DOI: <https://doi.org/10.25145/j.histarte.2023.05.03>
REVISTA DE HISTORIA DEL ARTE, 5; julio 2023, pp. 43-62; ISSN: e-2660-9142



1. INTRODUCCIÓN

Cristóbal Ramos Tello (Sevilla, 1725-1799) fue uno de los últimos escultores barrocos de la escuela sevillana de escultura e imaginería de la segunda mitad del siglo XVIII (Montesinos 1986; Moreno Arana 2017, 819-826; Roda Peña 2018, 303-318). Alcanzó una posición preeminente en el contexto hispalense desarrollando una remarcada labor docente como teniente de Escultura de la Real Escuela de las Tres Nobles Artes. En su producción se refleja el tránsito desde el tardobarroco, a través del rococó, hacia el incipiente academicismo neoclásico. Su producción artística se localizaba en el entorno más cercano a Sevilla, donde tenía su taller, posicionándose por la provincia, así como por las limítrofes de Cádiz, Córdoba y Huelva (Roda Peña 2014, 93-94). Sin embargo, gracias a los últimos estudios publicados se le han atribuido piezas de encargos contemporáneos en otros puntos de la geografía española (Martínez Lara 2017, 57-68; Labarga 2019, 435-442). Igualmente, el fenómeno de la secularización, desde finales del siglo pasado, ha provocado el cierre de muchos cenobios andaluces, llevando aparejada la dispersión de su patrimonio artístico a otros monasterios de la misma orden en el territorio nacional o la diseminación por medio del mercado de arte.

Con este trabajo presentamos seis grupos escultóricos que pueden ser atribuidos al escultor Cristóbal Ramos atendiendo a sus características tipológicas y morfológicas. El primero de ellos se ubica en el monasterio de Nuestra Señora de Consolación de Sevilla (Roldán 2011, 134-135), el segundo pertenece al convento de San Agustín de Valdepeñas, el tercero, así como el belén, al de San Leandro de Sevilla (Guijo 2022; Guijo 2018a, 157-186; Guijo 2017, 609-634; Llordén 1973), el siguiente se subastó en el año 2020 en la casa Cabral Moncada Leilões, en Lisboa (Portugal) y el último se venera en el convento de Santa María de Gracia de Jerez de la Frontera. Todos son expuestos en este trabajo con el objeto de fomentar su publicidad y catalogación siguiendo las recomendaciones internacionales para la preservación de las obras de arte.

La primera de las piezas, como hemos mencionado, pertenece al cenobio trianero, recinto en el que actualmente se encuentra la comunidad de religiosas mínimas, siendo fundado como tal en 1565, bajo este mismo título. Sin embargo, numerosos infortunios afectaron al establecimiento y su nomenclatura. Fruto de las inundaciones que asolaron Triana, el edificio 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. Posteriormente, en 1837, este inmueble fue desamortizado, mudándose las religiosas primero al de Sierpes y seguidamente, tras la revolución de 1868, al franciscano convento de Santa María de Jesús. Finalmente, la hégira de ambas comunidades concluyó con el regreso al cenobio trianero, que pasó a titularse, nuevamente, como de Consolación desde 1878. La tercera de estas piezas y el belén (San José, la Virgen y el Niño) pertenecen igualmente, con el mismo origen, al monasterio de San Leandro y su comunidad. En relación con este cenobio, no conocemos la fecha exacta de la fundación de este agustino convento (Miura 1999, 145), 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 (1796, 236). Igualmente, documentos del archivo monacal¹ 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, 57; Ortiz De Zúñiga 1786, 236; González de León 1839, 82-84; González de León 1844, 85-87; Madrazo 1884, 601; Gestoso 1889, 261). 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, 369), 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 1369². El sexto de los grupos escultóricos que presentamos, *El Tránsito de San José*, con el mismo origen que los anteriores, pertenece al convento de Santa María de Gracia de Jerez de la Frontera. El 3 de octubre de 1526, la hija de Diego de Trujillo y de Catalina Alonso de Sanabria, Francisca de Trujillo, donó todos sus bienes, incluida la casa que le servía de morada, a la Orden de San Agustín, para fundar un convento de religiosas: «Unas casas que son en esta dicha Ciudad de Xerez en la Collacion de San Juan que fueron de la morada de los dichos mis padre e madre», especificando que «en las quales dichas casas yo he comensado a edificar en ellas monasterio que sea de monjas para que en el permanescan perpetuamente para siempre jamás y están en ellas hechos altares y locutorio y tribuna»³. Entre el patrimonio artístico de estos monasterios (Guijo 2018b, 91-117; Guijo 2019, 671-682) se encuentran multitud de imágenes con diferentes advocaciones. La proveniencia de las mismas, en la mayoría de los casos, nos resulta desconocida desde el archivo monacal, 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 de Niños Jesús (Guijo 2020a, 293-312) o de hagiografía variada de pequeño formato (Peña Martín 2010, 114). Igualmente, sobre todo, en las imágenes de mayor tamaño, nos decantamos por encargos realizados por la comunidad para la celebración de los diferentes cultos y fiestas, o bien a una donación concreta con base en estas necesidades litúrgicas o devocionales.

¹ 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.

² Libro de Protocolo del monasterio de San Leandro (LPMSL) 1666, cuad. 1, f. 4v. Privilegio. Pedro I. 19 de enero de 1369, ms.

³ Archivo de Protocolos Notariales de Jerez de la Frontera (APNJF). 1782. Juan Guerrero Espino. Fol. 196. 10 de junio. Se trata de un traslado de la escritura de fundación original, fechada el 4 de octubre de 1526.



Dependiendo del convento estas advocaciones se adaptarían conforme a las circunstancias, al origen de sus miembros y al celo devocional de cada comunidad. En el monasterio de las mínimas encontramos numerosas representaciones de su fundador san Francisco de Paula, así como de Jesús en los diferentes momentos de su Pasión. Entre las imágenes marianas, múltiples apelativos se recogen para referirse a la madre de Dios, simulacros de la Inmaculada Concepción, la Divina Pastora, la Virgen de los Reyes, así como las titulares de los primitivos conventos: la Virgen de Consolación, en relación con la patrona de Utrera, y la de la Salud. Existen otros muchos modelos de iconografía mariana cuyos apelativos nos son desconocidos o estos han ido cambiando a lo largo de los siglos, haciéndonos complicada la labor de elaborar un estudio certero sobre los mismos. Como devociones propias de las clausuras en general, sobresale la profusión de imágenes del Niño Jesús, así como la figura de su padre putativo, san José. En el de San Leandro o el de Santa María de Gracia, así como el de San Agustín de Valdepeñas, se repiten los mismos esquemas con una composición hagiográfica dedicada a los santos propios de la Orden de San Agustín. Igualmente, destacan los simulacros de su patrón, san Leandro, así como los de las representaciones marianas con advocaciones propias: Nuestra Señora de las Virtudes, del Amor, de la Granada, de la Consolación y Correa, del Buen Consejo, de Gracia y del Perpetuo Socorro constituyen las más representativas. En Jerez de la Frontera una talla de «La Comendadora», de líneas muy jerezanas, preside el coro bajo, al ser esta advocación la patrona de la ciudad. Son múltiples los modelados y esculturas dedicados al santo Patriarca ejecutados por diferentes autores de diferentes periodos artísticos.

La segunda de las piezas se ubica en el claustro bajo del convento de San Agustín de Valdepeñas, en la provincia de Toledo. Se trata de un convento que se ubicó en una parte de las instalaciones del antiguo cenobio de la Santísima Trinidad desamortizado en 1836. Bajo el mecenazgo de Álvaro de Bazán y Guzmán, marqués de Santa Cruz y señor de las villas del Viso y Valdepeñas, el trinitario calzado fray Juan de Dueñas de la mano del santo de la renovación trinitaria, Juan Bautista de la Concepción, fue el artífice inicial del convento de los trinitarios en Valdepeñas, que pasó a ser de frailes pobres y descalzos. Los trinitarios en Valdepeñas tuvieron un primer convento en la ermita de San Nicasio. Ante las deficientes condiciones de salubridad, hacia 1606 realizaron el traslado al terreno que ocupaba la ermita de San Sebastián, cuya importancia creciente llevó a la edificación de una nueva iglesia entre 1615 y 1632. Abandonado el edificio tras la desamortización, fue solicitado al Ayuntamiento de la localidad, en el año 1852, el permiso para fundar un convento de religiosas agustinas que se dedicaría a la educación de niñas⁴. Tras las primeras gestiones, a principios de 1854, el arzobispo de Toledo permite el comienzo de las obras suponiendo el origen de la institución hasta nuestros días. Entre el patrimonio artístico de este monasterio, no destacan muchas imágenes de calidad, salvo las

⁴ Archivo Convento de San Agustín de Valdepeñas (ACSA), Crónicas de la historia de la fundación del colegio de San Agustín de Valdepeñas.



fundacionales y aquellas que han llegado, como la que nos ocupa, por la compra en el mercado de antigüedades o la cesión de particulares. Destaca, sobremanera, un busto de la *Virgen de la Leche*, muy cercano al autor Luis Salvador Carmona, dentro de una pequeña colección de imágenes con diferentes advocaciones.

El quinto de los grupos josefinos perteneció a la colección del doctor Guilherme Moreira. Este fue subastado en el año 2020, en la casa *Cabral Moncada Leilões*, en Lisboa (Portugal). Nuevamente, el mercado de las antigüedades dispersa este patrimonio fuera del territorio nacional, pero lo pone en valor y conocimiento de los investigadores para que pueda ser catalogado y expuesto. En esta última pieza podemos reivindicar, nuevamente, un origen conventual tras la desamortización religiosa, para entroncarlo con la introducción anterior, ya que, aunque desconocemos su origen, debió ser el más probable.

Las imágenes josefinas, junto con los Niños Jesús que portan en alguno de sus casos, así como el Belén o el grupo del Tránsito, son esculturas en terracota y madera policromada, fechables en la segunda mitad del siglo XVIII, dentro del periodo de producción del escultor Ramos Tello. Por medio de este artículo damos a conocer estos cinco grupos dedicados al divino patriarca y el belén de tres piezas 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 o firmadas.

1.1. SAN JOSÉ DEL MONASTERIO DE NUESTRA SEÑORA DE CONSOLACIÓN (SEVILLA)

En el coro bajo del mencionado cenobio se conserva una pieza atribuida con fundamento al escultor Cristóbal Ramos. Se trata de un San José que en la actualidad posee un lugar preferente en el lado opuesto del comulgatorio del coro bajo, dependencia adosada al claustro principal. La imagen de José (fig. 1), erguido con el Niño Jesús en sus brazos, presenta un tamaño inferior al natural, al igual que otras tantas piezas de Ramos. Su formato apunta su carácter de obra de oratorio, evidenciando la cabeza realizada en barro y las manos finamente talladas en madera.

La ejecución de estas últimas no responde al modelo característico del autor. Originariamente debió tratarse de una efigie modelada completamente en barro cocido policromada y recubierta de telas encoladas. El Niño que se presenta exento (fig. 2), también de terracota, responde con claridad a las características de la obra de Cristóbal Ramos, aparentemente sin adulterar. El tipo físico del santo, tan similar al del hospital de la Santa Caridad (1782), por citar un solo ejemplo (Roda Peña 2010, 232-233), anuncia la obra del escultor al que se lo atribuimos.

El rostro es muy característico, ya que posee la nariz recta y corta, boca pequeña y semiabierta que deja al descubierto la hilera superior de dientes. Las cejas finas y arqueadas, los ojos de cristal, con los bordes de los párpados algo abultados, responden igualmente a la obra de Ramos, pero observamos ciertas modificaciones, sobre todo, en la zona de los ojos, que debemos relacionarla con una intervención posterior. *Grosso modo*, sus facciones son las propias del ideal masculino del escultor. Igualmente, el tratamiento de la caballera abultada en los perfiles con una caída





Fig. 1. Cristóbal Ramos Tello, *San José*, s. XVIII, convento de Nuestra Señora de Consolación, Sevilla. Fuente: Salvador Guijo Pérez.



Fig. 2. Cristóbal Ramos Tello, *San José*, s. XVIII, convento de Nuestra Señora de Consolación, Sevilla. Fuente: Salvador Guijo Pérez.

del pelo hacia atrás. La barba recortada y terminando en dos mechones recuerda los modelos del autor. El patriarca posee una expresión excesivamente dulcificada, con la mirada hacia abajo y la caída de sus párpados, que aparecen casi cerrados. Las manos sostienen al Niño, estas se muestran talladas minuciosamente marcando los tendones y las venas en el movimiento de estas. No se trata del mismo modo en que fueron creadas sus otras obras, estas cambiaron de material, algo raro en el autor, que cuando modelaba lo solía hacer por entero en barro. Igualmente, el excesivo marcaje anatómico de estas no se corresponde con los modelos de Ramos, sino que podemos enlazarla con otras obras más relacionables con intervenciones posteriores de su discípulo Juan de Astorga. La composición serena del santo se enfrenta a unas manos marcadas, que nos recuerdan a las del reformado San Juan de la hermandad de la Lanzada, también intervenido por este último. Sin embargo, la identidad de la pieza del infante responde a los rasgos formales y expresivos que aparecen codificados en la plástica de Ramos. El Niño Jesús, obra genuina y sin retoques posteriores atribuibles a este autor, es una imagen de bulto redondo realizada en barro con la que parece su policromía original.

La encarnadura de San José, como hemos mencionado, ha sido alterada perdiendo las tonalidades propias de Ramos. Las vestiduras realizadas en telas encoladas se entonaron sencillamente con una policromía azul en la túnica y marrón en el manto, fileteando ambas piezas con pintura dorada, siendo esta intervención posterior al referido autor. Este hecho no nos resulta extraño, pues creemos que la obra fue recompuesta por su discípulo Juan de Astorga (1777-1849), como a continuación exponremos (Montesinos 1986, 21). Este prolífico imaginero fue descrito como el más cualificado y prestigioso de cuantos escultores trabajaron en el siglo XIX (Roda Peña 1997, 269). Inicialmente, como él mismo recogió, fue formando parte del que nos ocupa. Este elemento se constata cuando en mayo de 1801, se le encomendó la «renovación» de la imagen de gloria de la Virgen del Valle de Sevilla. Al retocar su mascarilla insertó entre esta y la cabeza un manuscrito que testimoniaba su ejecución. En su última línea recogía: «La renovó el célebre escultor don Juan Astorga, natural de Archidona, discípulo del Excmo. Escultor don Cristóbal Ramos⁵».

Estas renovaciones, composiciones o retoques, como se describían en la época, respondían al concepto de lo que originariamente se concebía como la restauración de una pieza. Según el profesor Roda Peña (2011, 363), atendiendo a la definición del verbo «restaurar» que Diego Antonio Rejón de Silva incluyó en su *Diccionario de las Nobles Artes para instrucción de los Aficionados, y uso de los Profesores*, en 1788, significaba: «Poner las partes que le faltan a una estatua, quando el tiempo, o qualquier accidente las destroza» (Rejón de Silva 1788, 182). Siguiendo esta pauta parece que la obra que nos ocupa debió ser recompuesta por el célebre discípulo, pues en lo referente a las manos y la cabeza del santo podemos ver elementos que distorsionan la ejecución de Ramos. No ocurre lo mismo con el Niño

⁵ Hemeroteca Municipal de Sevilla (en adelante, HMS). «Hallazgo curioso» en *El Porvenir*, Sevilla, 12 de febrero de 1858, p. 3. Citado por Roda Peña 2011, 352.





Jesús, que se muestra en su estado original. Igualmente, estos retoques en la imagen principal hacen que la obra consiga acercarse a los propios parámetros estéticos de Astorga, sobre todo, juega un papel determinante su nueva policromía.

La relación de este autor con la comunidad era directa, pues una hermana del autor, fallecida en olor de santidad, profesó en el monasterio de las mínimas de su ciudad natal, Archidona. Sor María del Socorro, en el siglo María Claudia Josefa de Astorga Liceras (1769-1814), fue hija de Francisco de Astorga Frías y María Rosa Juana Liceras de la Cueva (Garrido Pérez 2014, 179-223). Al fallecer esta última, Francisco vuelve a casarse en segundas nupcias con María Cubero. Juan de Astorga fue engendrado en el seno de esta segunda unión, como así lo recoge su expediente matrimonial y el testimonio de su padre en él incluido (Roda Peña 1997, 272). Aunque desde corta edad se encontraba en Sevilla, realizando la profesión de escultor, mantuvo una relación fluida con su hermana paterna restaurando y realizando obras para ambos cenobios.

No sería la primera vez que Astorga retocase una obra de su maestro, así se documentó con su intervención sobre la actual Virgen de la Salvación de San Bartolomé en Sevilla. Originalmente, la misma presidía un oratorio doméstico de la calle Boteros, en la casa de los progenitores de Mateo Portela y Pimentel, su donante. En 1820, el cura de San Ildefonso, Matías Espinosa, contrataba a Juan de Astorga la reforma iconográfica de una Dolorosa que había sido donada a la fábrica del templo por el anterior. Dicha imagen, de tamaño natural, la había realizado Cristóbal Ramos, en 1776, por encargo de los padres del donante. Juan de Astorga, por expreso deseo del párroco, la transformó en una Virgen erguida, cambiando su candelero, pues estaba de rodillas. Igualmente, le introdujo unos «ojos de cristal buenos porque los tenía muy sucios e incapaces de servir», al tiempo que le talló en madera un nuevo juego de manos abiertas, las anteriores eran de barro (Roda Peña 2011, 358).

Del mismo modo, podemos observar su impronta en otras restauraciones del mismo modelo iconográfico, donde los grafismos sobre estas imágenes responden a su modelado. La escultura josefina de la ermita de Nuestra Señora de Cuatrovitas de Bollullos de la Mitación, así como el vecino grupo de San José con el Niño de la parroquia de Santa Ana de Triana. En este último, se restauró inicialmente el Niño por Juan, mientras que el patriarca lo recompuso *a posteriori* su hijo Gabriel⁶, en 1845 y 1853, respectivamente. En cuanto a la policromía, cabe la posibilidad de que la encarnadura no la aplicara Astorga, sino un pintor, como lo hemos contrastado en otras ocasiones similares. Sin embargo, creemos que en este caso se trata de una intervención personal del autor durante el segundo cuarto decimonónico, constituyendo esta un factor determinante en nuestro posicionamiento.

Completan la iconografía el nimbo del santo, realizado a juego con las potencias del Niño Jesús, siendo dos obras de plata de gran calidad que contribu-

⁶ Archivo de la Parroquia de Santa Ana de Triana. Leg. 100. El 24 de julio de 1853, entre otros conceptos, Gabriel Astorga y Miranda recibe 220 reales por la «Composición del Patriarca Sr. S. José». Citado por Roda Peña 2011, 363.



Fig. 3. Cristóbal Ramos Tello, *San José*, s. XVIII, convento de San Agustín, Valdepeñas.
Fuente: Salvador Guijo Pérez.

yen igualmente a dotar de magnificencia a esta pieza. La obra posee un perno en la parte delantera que permite la introducción de un soporte para el acoplamiento a la imagen principal del Niño Jesús. Igualmente, entre este último y la mano derecha del patriarca se ha introducido el cayado florido del patriarca, no formando parte de la concepción original de la imagen ni constituyendo una pieza de calidad.

1.2. SAN JOSÉ DEL CONVENTO DE SAN AGUSTÍN DE VALDEPEÑAS (TOLEDO)

Debido a la intermediación de un tratante de arte y antigüedades, llegó al convento de San Agustín de Valdepeñas un San José procedente del sur de España, a finales del pasado siglo XX. La pieza fue adquirida por madre Clara para la comunidad agustiniana, pagándola en diferentes mensualidades. El patriarca se ubicó en el claustro bajo del cenobio, siendo un magnífico modelo que atribuimos al escultor Cristóbal Ramos Tello. La imagen se representa en pie con los brazos abiertos sosteniendo un paño encolado para acoger la figura del Niño Jesús en sus brazos (fig. 3), sin embargo, la pieza se adquirió sin el mismo. Esta porta en la actualidad otro de diferente factura. El santo tiene unas dimensiones académicas, siendo inferiores a las del tamaño natural, al igual que otras tantas piezas de Ramos. Su for-





Fig. 4. Cristóbal Ramos Tello, *San José*, s. XVIII, convento de San Agustín, Valdepeñas.
Fuente: Salvador Guijo Pérez.

mato apunta, nuevamente, su carácter de obra de oratorio, siendo completamente realizada en barro y telas encoladas.

La definición formal de los finos rasgos faciales y la intensidad expresiva que se reflejan en el rostro de este San José que analizamos contribuyen a cimentar su atribución a Ramos, sobre todo, cuando se evidencian los paralelismos con otras fisonomías plasmadas por el maestro sevillano en esculturas de un tamaño similar o incluso inferior a este, como las que aquí se presentan. Descendiendo al detalle, la particular tipología y naturaleza material de los almendrados ojos de cristal, así como el modo de insertarlos y el enmarcado de los mismos con el arqueamiento de sus cejas abiertas, así como sus párpados ligeramente abultados, constituyen una nota distintiva del autor, que encontramos, por ejemplo, en la amplia panoplia de modelos hagiográficos y criaturas angélicas que pueblan los cenobios sevillanos. Pero si en algo destaca el modelado de Ramos es en el tratamiento de los cabellos –tan común en este escultor sevillano de la segunda mitad del siglo XVIII–, que se despliegan por la espalda del santo describiendo un amplio abanico de largos, sinuosos y bien perfilados mechones que se abren abultados a ambos lados de la cara sobre sus orejas y hacia atrás. La barba perfectamente trabajada representa su particular acabado en dos (fig. 4).



Fig. 5. Cristóbal Ramos Tello, *San José*, s. XVIII, Real Monasterio de San Leandro, Sevilla.
Fuente: Salvador Guijo Pérez.

1.3. SAN JOSÉ Y BELÉN DEL MONASTERIO DE SAN LEANDRO DE SEVILLA

Fruto, probablemente, de la dote y devoción particular de una religiosa, posee el monasterio de San Leandro una miniatura de San José portando dos pichones como ofrenda en la presentación de Jesús en el templo. Según el Evangelio de San Lucas, el objetivo inmediato del viaje de la Sagrada Familia de Belén a Jerusalén es el cumplimiento de la Ley:

Quando se cumplieron los días de la purificación de ellos, según la Ley de Moisés, llevaron a Jesús a Jerusalén para presentarle al Señor, como está escrito en la Ley del Señor: Todo varón primogénito será consagrado al Señor y para ofrecer en sacrificio un par de tórtolas o dos pichones, conforme a lo que se dice en la Ley del Señor (Lc 2, 22-24).

La obra de pequeñas dimensiones representa al patriarca ricamente policromado y estofado en oro con los tonos propios de su iconografía, el manto en amarillo y la túnica grisácea (fig. 5). La calidad del mismo constituye un elemento destacable en una obra de su tamaño. Este sostiene entre sus manos una bandeja con las aves. La pieza se encuentra ricamente ornamentada sobre una peana de plata, portando





Fig. 6. Cristóbal Ramos Tello, *Belén*, s. XVIII, Real Monasterio de San Leandro, Sevilla.
Fuente: Salvador Guijo Pérez.

sobre el brazo derecho el bastón florido y el nimbo argénteo en su cabeza. El conjunto forma parte de una construcción conventual realizada en barro y decorada en tonos tierra con reflejos plateados, donde diferentes ramos de flores de talco plateados lo exornan, a modo de vergel.

El particular contrapuesto de la obra se acentúa con el adelantamiento de su pierna izquierda y el sinuoso recogido del manto en ese mismo lado. El santo recoge la tipología propia del autor en su cara y sus cabellos. La característica barba bífida y sus cabellos ondulados cayendo a ambos lados de la cabeza. Los ojos almendrados con rasgos achinados, el arqueamiento de las cejas y la caída desde el entrecejo hacia la nariz nos remiten a las miniaturas del autor (Roda Peña 2018, 310).

Conserva este mismo monasterio un nacimiento del taller de este mismo autor (fig. 6), el cual forma parte de una composición popular de grandes dimensiones que se expone de manera permanente en la biblioteca alta del cenobio. Las medidas del mismo son en centímetros las siguientes: la Virgen, $18 \times 8 \times 7$, San José, $19 \times 8 \times 9$ y el Niño, $8 \times 3 \times 2$. El conjunto de las figuras del belén comunitario son piezas de barro del siglo XIX, mientras el nacimiento de mayores dimensiones pertenece al taller de Ramos. El mismo se encuentra en mal estado y no ofrece la mayor de las calidades del taller del autor, siendo una obra de fácil reproducción. Se trata de un arranque de barro, en las cabezas y las manos, sostenido por las telas encoladas sobre una base de madera. El Niño y la cuna son enteramente de barro. La policromía monocromática y sin estofar enfatizan el carácter de obras de taller⁷.

⁷ Ambos grupos del monasterio de San Leandro han sido publicados en la reciente obra sobre el monasterio (Guijo Pérez 2022).



Fig. 7. Cristóbal Ramos Tello, *San José*, s. XVIII, colección particular, Lisboa, Portugal.
Fuente: Casa de subastas Cabral Moncada Leilões de Lisboa.

1.4. SAN JOSÉ DE LA COLECCIÓN DEL DOCTOR GUILHERME MOREIRA

Este grupo se publicó originalmente en el catálogo de la casa de subastas Cabral Moncada Leilões de Lisboa, en el año 2020, indicando que la obra tenía unas medidas de 88 centímetros de altura sobre un pedestal. Igualmente, se especificaba que se trataba de una imagen de escuela española de la segunda mitad del siglo XVIII. Estando la obra realizada en madera dorada y policromada. Recientemente, se ha vuelto a mostrar la misma pieza, ya restaurada, en la galería Artur Ramon Art de Barcelona, atribuyéndola con acierto al autor Cristóbal Ramos y haciendo alusión, nuevamente, a su ejecución en madera y telas «enyesadas».

La observación de la pieza nos conduce a confirmar la atribución de la misma al autor que nos ocupa, sin embargo, la textura de esta, sobre todo, antes de su restauración nos muestra un posible error en su elemento material que creemos debe ser el barro policromado y las telas encoladas. La peana tallada en la misma época se trabaja con motivos barrocos en madera dorados en oro fino. Las dimensiones de la imagen de San José (fig. 7), erguido con el Niño Jesús en sus brazos, resalta, nuevamente, su carácter de obra de oratorio, evidenciando la cabeza y las manos realizadas finamente en barro respondiendo al modelo característico del autor. El Niño





Fig. 8. Cristóbal Ramos Tello, *San José*, s. XVIII, colección particular, Lisboa, Portugal.
Fuente: Casa de subastas Cabral Moncada Leilões de Lisboa.

no se presenta exento, también recubierto de telas encoladas, se acopla a la imagen principal. Este es completamente acogido por san José, que, junto con la caída de su cabeza sobre el mismo, lo termina de insertar en el segundo abrazándolo. El modelo del santo, de gran calidad, descansa sobre una nube sostenida por seis cabezas de querubines que se agrupan por parejas. Los elementos diferenciadores de esta imagen respecto a las anteriores son la naturalidad de la pieza, representando la conexión familiar del padre putativo con su hijo sobre el que reposa su cabeza, así como la gloria de la peana de nubes sobre la que se apoya. El movimiento de los paños encolados, así como el rico estofado en oro fino, evidencian la maestría en la ejecución de la misma.

La fisionomía del modelado posee los mismos rasgos cristobalianos que los anteriores, nariz recta y corta, boca pequeña y semiabierta, mostrando la hilera superior de los dientes. Las cejas finas y arqueadas, los ojos de cristal, con los bordes de los párpados algo abultados, la característica cabellera abultada en los perfiles con la caída del pelo hacia atrás. La barba recortada y bifida, la expresión dulcificada, con la mirada hacia abajo y la caída de sus parpados son las facciones propias del ideal masculino del escultor (fig. 8). Las manos sostienen al Niño desde una postura diferente a los anteriores, lo abraza protegiendo la espalda del infante con la izquierda, mientras que se sirve de la derecha para elevarlo. El modelado de sus dedos redon-



Fig. 9. Cristóbal Ramos Tello, *Tránsito de san José*, s. XVIII, convento de Santa María de Gracia, Jerez de la Frontera. Fuente: Salvador Guijo Pérez.

deados, así como la encarnadura anacarada de los diferentes personajes, recuerda los parámetros del autor.

1.5. EL TRÁNSITO DE SAN JOSÉ DEL CONVENTO DE SANTA MARÍA DE GRACIA (JEREZ DE LA FRONTERA)

El último de estos grupos se halla en el agustino convento de Santa María de Gracia de Jerez de la Frontera, Cádiz. Este representa el Tránsito de san José asistido por Cristo, la Virgen María y un arcángel dentro de una barroca urna dorada en oro fino (fig. 9). Esta obra presenta claras similitudes iconográficas con la que se encuentra en la capilla de San José de Sevilla que publicó recientemente el profesor Roda Peña, aunque ya aparecía inventariada como tal desde el año 1933 (Cruz Isidoro 2015, 131), su estudio la relacionó junto con todas las piezas que de Cristóbal Ramos se encontraban en ese templo.

La iconografía de esta obra deriva de los capítulos XIII al XXIII del Evangelio apócrifo que narra la *Historia copta de José el Carpintero*. Concretamente es en el capítulo XIX donde el mismo Hijo, en primera persona, nos relata la gloriosa muerte del patriarca:

Yo, ¡oh mis amigos!, me senté a su cabecera, y María, mi madre, a sus pies. Él levantó los ojos hacia mi rostro. Y no pudo hablar, porque el momento de la muerte lo dominaba. Entonces alzó otra vez la vista, y lanzó un gran gemido. Yo sostuve sus manos y sus pies un largo trecho, mientras él me miraba y me imploraba, diciendo: No dejéis que me lleven. Yo coloqué mi mano en su corazón, y conocí que su alma había subido ya a su garganta, para ser arrancada de su cuerpo. No había llegado aún el instante postrero, en que la muerte debía venir, porque, si no, ya no hubiera aguardado más. Pero habían llegado ya la turbación y las lágrimas que la preceden (Santos Otero 2004, 177)⁸.

Siguiendo el relato fidedignamente, Jesús se inclina sobre el lecho donde yace José, aproximándose hacia su padre agonizante le sostiene la cabeza con la mano izquierda mientras lo consuela y encomienda su alma en el trance hacia la vida eterna. La Virgen, igualmente en pie, junto a la cabecera opuesta del camastro del moribundo, llora pidiendo al Hijo que intervenga en el tránsito de José, señalándose con la mano derecha, al tiempo que con la izquierda se recoge el manto que, cayendo desde su cabeza, se tercia en diagonal por el frente de la figura. José gira la cabeza hacia su hijo, dejando caer la mano derecha sobre las sábanas, mientras que la izquierda sostiene el argénteo cayado florido, atributo personal de san José y que alude al milagro del Templo en donde fue elegido para cuidar a la Virgen.

El conjunto se completa con una cuarta figura que representa un arcángel con una corona florida que a los pies de la cama aguarda el tránsito del alma del santo para llevarla hacia Dios (fig. 10). En el texto sahidico sobre este pasaje se añade que José, al conocer la proximidad de su muerte, pidió a Dios que enviara al arcángel Miguel para que lo acompañara hasta el momento en que su alma abandonara su cuerpo. En el instante de exhalar su espíritu, volaron sobre el cuerpo de José, Miguel, Gabriel y el coro de los ángeles venidos desde el cielo. En esta escena aparecen, además de Jesucristo, María y José, un arcángel que podría ser cualquiera de los dos anteriores, ya que al mismo le falta la mano izquierda en la que portaría su atributo identificativo. Si fuera Miguel podría llevar con su mano izquierda los atributos propios o en esta iconografía debería sostener el cayado de almendro florido de José, que en este caso lo porta él mismo. Si fuera San Gabriel, por el que nos inclinamos, sostendría la vara de azucenas. Según los textos anteriormente citados, estos ángeles fueron depositarios y guardianes del alma del santo. La escena, situada en el amplio espacio decorado floralmente con simetrías arquitectónicas en el interior de la urna, debió verse enriquecida por el arcángel faltante, incluso por otros que completarían el conjunto.

En todas las imágenes existentes se percibe con claridad la delicadeza gestual propia del quehacer de Ramos y la plasmación de las fisonomías más habituales de su producción autógrafa. La riqueza de los estofados de los mantos y túnicas

⁸ Un estudio iconográfico de este grupo escultórico, aun desconociendo su autoría y fechándolo erróneamente en la primera mitad del siglo XVIII, lo ofrece Flores García 1995, 141-149. Más información sobre este tema iconográfico en Arriba Cantero 2013, 107-110.



Fig. 10. Cristóbal Ramos Tello, *Tránsito de san José*, s. XVIII, convento de Santa María de Gracia, Jerez de la Frontera. Fuente: Salvador Guijo Pérez.

de las figuras, así como el de las ropas de cama que cubren al santo principal, destacan por su calidad y variado cromatismo.

RECIBIDO: 18-1-2023; ACEPTADO: 17-4-2023



BIBLIOGRAFÍA

- 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.
- ARRIBA CANTERO, S. de (2013). *Arte e Iconografía de San José en España*. Valladolid: Universidad de Valladolid.
- CRUZ ISIDORO, F. (2015). *La capilla de San José del gremio de carpinteros de lo blanco*. Sevilla: Diputación Provincial de Sevilla.
- DÍAZ MARTÍN, L.V. (1995). *Pedro I. 1350-1369*. Palencia: Diputación Provincial de Palencia.
- FLORES GARCÍA, F.J. (1995). «La Gloriosa Muerte de San José de la Capilla del Gremio de Carpinteros de Sevilla», en *Primer Simposio Nacional de Imaginería*. Actas. Sevilla.
- GARRIDO PÉREZ, M., BLANCO MOYANO, M.A., VALDELOMAR, M.F. y GUTIÉRREZ SEVILLA, M.G. (2014). «Una monja archidonesa fallecida en olor de santidad. Sor María del Socorro Astorga Licerias (1769-1814)», en *Rayya. Revista de investigación histórica de la comarca nororiental de Málaga*. Archidona: Ayuntamiento de Archidona, n.º 10, pp. 179-223.
- GESTOSO, J. (1889). *Sevilla monumental y artística*. Sevilla: Oficina tipográfica de El Conservador.
- GONZÁLEZ DE LEÓN, F. (1839). *Noticia histórica del origen de los nombres de las calles de Sevilla*. Sevilla: José Morales.
- 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.
- GUIJO PÉREZ, S. (2017). «Relación y formación del patrimonio urbano del monasterio de San Leandro de Sevilla. Siglos XIII-XVI», en *Estudios sobre Patrimonio, Cultura y Ciencias Medievales*. Granada: Grupo de Investigación HUM-165, n.º 19, pp. 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», en *Historia. Instituciones. Documentos*. Sevilla: Universidad de Sevilla, n.º 45, pp. 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», en *Archivo hispalense: Revista histórica, literaria y artística*. Sevilla: Diputación Provincial de Sevilla, t. CI, n.º 306-308, pp. 91-117.
- GUIJO PÉREZ, S. (2019a). «El convento de San Leandro de Sevilla, promotor de la devoción al Sagrado Corazón de Jesús en la ciudad: El primer altar mayor dedicado al deífico Corazón», en *Boletín de las Cofradías de Sevilla*. Sevilla: Consejo General de Cofradías y Hermandades de la Ciudad de Sevilla, n.º 725, pp. 496-499.
- GUIJO PÉREZ, S. (2019b). «La sustitución del retablo mayor del monasterio de San Leandro de Sevilla y su promotora Doña Teresa de Anguiano y Cárdenas», en *Laboratorio de Arte*. Sevilla: Universidad de Sevilla, n.º 31, pp. 671-682, <http://dx.doi.org/10.12795/LA.2019.i31.41>.
- GUIJO PÉREZ, S. (2020a). «La colección de Niños Jesús del escultor Cristóbal Ramos del monasterio de San Leandro de Sevilla», en *Laboratorio de Arte*. Sevilla: Universidad de Sevilla, n.º 32, pp. 293-312. <http://dx.doi.org/10.12795/LA.2020.i32.15>.



- GUIJO PÉREZ, S. (2020b). «La extinta Archicofradía sevillana de la Correa o Cinta de San Agustín y sus vestigios en el monasterio de San Leandro», en *Boletín de las cofradías de Sevilla*. Sevilla: Consejo General de Cofradías y Hermandades de la Ciudad de Sevilla, n.º 743, pp. 880-886.
- GUIJO PÉREZ, S. (2022). *El Real Monasterio de San Leandro de Sevilla. Notas histórico-artísticas sobre el monasterio y su iglesia*. Sevilla: Salvador Guijo Pérez.
- JIMÉNEZ LÓPEZ DE EGUILITA, J.E. (dir./2019). *Imaginería Recuperada. Estudio y restauración de un conjunto de esculturas de las parroquias de Algodonales, La Muela y Zahara de la Sierra*. Madrid: Peripicias Libros.
- LABARGA, F. (2019). «Varias obras atribuibles al escultor sevillano Cristóbal Ramos en La Rioja», en *Archivo Español de Arte*. Sevilla: Universidad de Sevilla, v. 92, n.º 368, pp. 435-442. <https://doi.org/10.3989/aearte.2019.28>.
- LLORDÉN, A. (1973). *Convento de San Leandro de Sevilla (Notas y documentos para su historia)*. Málaga: Imprenta provincial de Málaga.
- MADRAZO, P. (1884). *España. Sus monumentos y artes. Su naturaleza e historia. Sevilla y Cádiz*. Barcelona: Establecimiento Tipográfico-Editorial de Daniel Cortezo y compañía.
- MARTÍNEZ LARA, P.M. y TORRE AMERIGHI, I. de la (2017). «Una escultura desconocida de Cristóbal Ramos (1725-1799). Iconografía, uso artístico y mentalidad ilustrada a propósito de una imagen de San José con Niño», en *Liño: Revista anual de historia del arte*. Oviedo: Universidad de Oviedo, n.º 23, pp. 57-68.
- MIURA ANDRADES, J.M. (1999). *Frailes, monjas y conventos: las Órdenes Mendicantes y la sociedad sevillana bajomedieval*. Sevilla: Diputación Provincial de Sevilla.
- MONTESINOS MONTESINOS, C. (1986). *El escultor sevillano D. Cristóbal Ramos (1725-1799)*. Sevilla: Diputación Provincial.
- MORENO ARANA, J.M. (2017). «Tres nuevas obras del escultor Cristóbal Ramos», en *Laboratorio de Arte*. Sevilla: Universidad de Sevilla, n.º 29, pp. 819-826.
- ORTIZ DE ZÚÑIGA, D. (1796). *Anales Eclesiásticos y Seculares de la Muy Noble y Muy Leal, Ciudad de Sevilla*. Madrid: Imprenta Real.
- 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 *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.
- PEÑA MARTÍN, Á. (2011). «El peregrino del cielo la devoción al Niño Jesús peregrino en las clausuras», en Campos y Fernández de Sevilla, F.J., *La clausura femenina en el Mundo Hispánico: una fidelidad secular, Simposium del 2 al 5 de septiembre (XIX Edición)*, n.º 1, San Lorenzo del Escorial, Real Centro Universitario Escorial-María Cristina, pp. 31-48.
- PORRES BENAVIDES, J. (2019). «La técnica en el escultor Cristóbal Ramos (1725-1799)», en *UcoArte: Revista de Teoría e Historia del Arte*. Córdoba: Universidad de Córdoba, n.º 8, pp. 95-108.
- RAMOS SUÁREZ, M.A. (2005). «El escultor Cristóbal Ramos y la iconografía rosariana en Sevilla», en *Boletín de las cofradías de Sevilla*. Sevilla: Consejo General de Cofradías y Hermandades de la Ciudad de Sevilla, n.º 559, pp. 616-619.
- REJÓN DE SILVA, D.A. (1788). *Diccionario de las Nobles Artes para instrucción de los Aficionados, y uso de los Profesores*. Segovia: Imprenta de D. Antonio Espinosa.



- ROMERO MENSAQUE, C.J. (2004). *El Rosario en Sevilla: devoción, rosarios públicos y Hermandades (siglos XVI-XXI)*. Sevilla: Diputación Provincial de Sevilla.
- RODA PEÑA, J. (1997). «Nuevos testimonios biográficos y artísticos sobre el escultor Juan de Astorga», en *Laboratorio de Arte*. Sevilla: Universidad de Sevilla, n.º 10, pp. 269-288.
- RODA PEÑA, J. (2010). «Cristóbal Ramos. San José. 1782», en *Miguel Mañara. Espiritualidad y arte en el Barroco sevillano (1627-1679)*, cat. exp. Sevilla: Hermandad de la Santa Caridad.
- RODA PEÑA, J. (2011). «Juan de Astorga, restaurador», en *Laboratorio de Arte*. Sevilla: Universidad de Sevilla, n.º 23, pp. 351-374.
- RODA PEÑA, J. (2014). «La escultura barroca del siglo XVIII en Andalucía occidental», en *Cuadernos de Estepa*. Estepa: Ayuntamiento de Estepa, n.º 4, pp. 84-111.
- RODA PEÑA, J. (2018). «Esculturas de Cristóbal Ramos en la capilla de San José de Sevilla», en *Laboratorio de Arte*. Sevilla: Universidad de Sevilla, n.º 30, pp. 303-318.
- ROLDÁN, M.J. (2011). *Conventos de Sevilla*. Córdoba: Almuzara.
- ROS GONZÁLEZ, F.S. (2001). «Dos imágenes de Cristóbal Ramos para la Hermandad del Rosario de San Pablo», en *Boletín de las Cofradías de Sevilla*. Sevilla: Consejo General de Cofradías y Hermandades de la Ciudad de Sevilla, n.º 509, pp. 34-36.
- SANTOS MÁRQUEZ, A.J. (2008). *Patrimonio histórico-artístico de El Saucejo*. Sevilla: Diputación Provincial de Sevilla.
- SANTOS OTERO A. (2004). *Los evangelios apócrifos*. Madrid: BAC.

