

## LA TÉCNICA EN EL ESCULTOR CRISTÓBAL RAMOS (1725-1799)

JESÚS PORRES BENAVIDES.  
Universidad rey Juan Carlos de Madrid

### Resumen

El presente artículo analiza la técnica del escultor sevillano Cristóbal Ramos (1725-1799). Dicho estudio se lleva a cabo a través del análisis de su producción, fundamentalmente en barro cocido y en *papier maché*, muy especialmente gracias a las obras que se han restaurado y cuyo sistema constructivo ha podido ser revisado en profundidad, algunas veces mediante análisis organoléptico y otras mediante análisis de tipo científico como TACS o radiografías. También será estudiada su faceta como restaurador y los materiales que emplea. Por último, se revisarán las claves de realización semi industrial de este tipo de imágenes, en materiales distintos a la madera dentro del sistema de talleres de la época.

### *Palabras clave*

Cristóbal Ramos, esculturas, barro cocido, papier maché, moldes.

## THE TECHNIQUE ON THE SCULPTOR CRISTÓBAL RAMOS (1725-99)

### *Abstract*

This article focuses on the technique of the sculptor Cristobal Ramos (1725-99) who worked in Seville. The analysis covers fundamentally his work in terracotta and 'papier mache'. Thanks to organoleptic testing (scientific analysis by CAT scan or radiography) it has become possible to analyze his works and the way they were produced. This paper also studies the materials he used and looks at him as a restorer. Finally, it will be examined the main factors affecting the semi-industrial production of non-wood sculptures of this type within the workshop system in operation during this period.

### *Key Words*

Cristóbal Ramos, sculptures, terracotta, papier maché, mould.





Fig.1: San Cayetano, *busto*. Colección particular (Madrid). © Jesús Porres Benavides.

En la presente investigación se analiza la producción del escultor sevillano Cristóbal Ramos con el objetivo de conocer mejor sus técnicas de creación y reproducción de imágenes, así como entender de manera más profunda los modos de trabajo de los talleres de la época en un momento de crisis económica que les empujó a dedicarse a tareas como las de restauración y reproducción de piezas como alternativa más económica a la talla de nuevas imágenes.

Para ello se ha revisado de manera crítica la bibliografía existente sobre el artista y analizado diferentes obras, junto con los pertinentes análisis científicos que de las mismas se han realizado.

### Antecedentes

La popularidad de las figuras más representativas en la escultura sevillana del siglo XVII como Martínez Montañés, su discípulo Juan de Mesa, Pedro Roldán o Francisco Antonio Gijón, han provocado que el siglo XVIII y especialmente su segunda mitad, hayan pasado casi inadvertidos<sup>1</sup> para el público no especialista.

En las últimas décadas y especialmente tras la publicación del libro de la doctora Montesinos ha crecido el interés, sobre todo en el ámbito sevillano, por la figura del escultor Cristóbal Ramos<sup>2</sup>. Profesores<sup>3</sup> e investigadores han estudiado últimamente su figura, centrándose en acrecentar su cada vez más cuantioso catálogo de obras. Efectivamente el número de imágenes ha ido creciendo<sup>4</sup>, a veces atribuyéndole obras solamente por el hecho de ser de tela encolada y barro,

---

<sup>1</sup> Una buena aproximación a dicho periodo se puede encontrar en el artículo de Herrera García, “Escultura sevillana de la segunda mitad del XVIII: prejuicios, ideas teóricas y algunas atribuciones”.

<sup>2</sup> Montesinos Montesinos, 1986.

<sup>3</sup> Profesores o investigadores que han estudiado últimamente su figura y aportando algunos datos significativos. El profesor Roda ha hecho una actualización bibliográfica reciente del escultor en J. Roda Peña, “Escultura en la Baja Andalucía durante el siglo XVIII: síntesis interpretativa e historiografía reciente”. Otras publicaciones recientes son Labarga, 2019, p. 435-442 donde da a conocer una serie de piezas inéditas en La Rioja. Muy interesante ha sido el reciente estudio de José Manuel Moreno Arana de una serie de piezas de Cristóbal Ramos en la iglesia de Santa Ana de Algodonales, Moreno Arana, 2019; 47-56.

<sup>4</sup> Han sido por ejemplo poco estudiadas una serie de esculturas que se encuentran en Utrera. Este es un dato interesante, pues sabemos cómo su mujer, Juana de Arenas, viuda y con la que contraerá matrimonio ya mayor, era de esta localidad. Se le ha atribuido en diferentes foros la imagen de la dolorosa con la advocación de Virgen de la Concepción que se venera en la iglesia de Santa María de Mesa de Utrera, fechándose hacia 1756. Parece que procede de una pequeña capilla perteneciente a la primitiva hermandad de San Miguel, Santo Crucifijo de los Milagros y Ntra. Sra. de la Concepción de dicha localidad. También se viene relacionando con



Fig.2. Virgen del Carmen, *Por menor de la peana*, parroquia de San Andrés (Sevilla). © Jesús Porres Benavides.

pero otras con suficiente rigor como la Santa Cecilia que formó parte de la exposición de Andalucía Barroca, y que recientemente ha sido adjudicada a Ramos por el profesor Roda<sup>5</sup>.

Escultor eminentemente religioso también realizó escultura profana como las tres estatuas que representaban las virtudes del rey Carlos IV: *Astrea*, la Justicia; *Amaltea*, la Abundancia y *la Paz*<sup>6</sup>, el pequeño retrato sedente de *Gaspar Melchor de Jovellanos*<sup>7</sup> y el último retrato que representa al canónigo Francisco Domingo del Río Soto y Torres<sup>8</sup>.

En las próximas líneas se pretende profundizar algo más en el estudio de la técnica de producción de Ramos y su taller, así como analizar algunas de las piezas que sabemos salieron de su mano y otras que se le atribuyen.

### La técnica de Ramos

Como recuerda Roda, sus materiales predilectos fueron la terracota y las telas encoladas<sup>9</sup>, hasta el punto de reconocerse en alguna ocasión “escultor en barro y no en madera”<sup>10</sup>. Aunque efectivamente algunas piezas de las que se le atribuyen estén talladas (o al menos alguna parte) y que incluso en algunos documentos aparece como maestro tallista o se mencionen esculturas en madera<sup>11</sup>, la mayoría de las obras están modeladas, ya sea en barro, telas encoladas o incluso *papier maché* o pasta de papel.

---

el autor la imagen de Santa Catalina que está en la capilla de San Bartolomé. Otras obras que se podrían atribuir al quehacer de Ramos son dos figuras de santos obispos, quizás San Leandro y San Isidoro de tamaño académico, que se encuentran en la iglesia de Santiago bajo un arcosolio apuntado que enmarca una puerta, así como un San José de la iglesia del Carmen, aunque este último se pone en cuarentena.

<sup>5</sup> Roda Peña, 2016; 449-450. Está en relación con otras santas de Ramos como la Santa Catalina del convento de Madre de Dios (Sevilla) o la santa de la misma advocación de la capilla de San Bartolomé, Utrera (Sevilla). Otra pequeña dolorosa en la colección del Museo Sorolla en Madrid ya la dimos a conocer Porres Benavides, 2017;218.

<sup>6</sup> Recio Mir, 2007:133-156.

<sup>7</sup> Esta obra se recoge en el artículo de Martínez Lara y De La Torre Amerighi, 2017; 57-68. La escultura propiedad del Museo Nacional de Artes Decorativas está depositada en la casa natal de Jovellanos en Gijón.

<sup>8</sup> Moreno Arana, 2017;821. La pequeña obra que mide unos 27 cm. de alto y 22 cm de ancho se encuentra en una pequeña hornacina de un retablo de la capilla de Villacreces en la iglesia de San Mateo de Jerez de la Frontera. Está firmado “Xptobal Antonio Ramos/faciebat año de 1748” y a la espalda del retratado se puede leer “Soi D. Fran<sup>co</sup> del Rio (soto)Can<sup>o</sup>/ de la S<sup>a</sup> Ygle<sup>a</sup>/ de Sevilla”.

<sup>9</sup> Roda Peña, 2018; 304.

<sup>10</sup> Montesinos Montesinos, 1986; 29.

<sup>11</sup> Quizás aparecen en esta época algunos documentos que no son especialmente laudatorios para el uso de este material. Es interesante al respecto cómo en la famosa *Oración, que en la Junta General de la Escuela de las tres*



Fig.3: *Virgen del Rosario*. Capilla de la hermandad de Monserrat (Sevilla). © Jesús Porres Benavides

Las técnicas de modelado, aunque fueron consideradas inferiores en lo que refiere a nobleza de material, eran más baratas y generalmente se utilizaban como técnicas de apoyo usadas para la realización de modelos, estudios de anatomía y ropajes. El barro cocido fue un material muy utilizado durante el Renacimiento, como podemos ver en los trabajos de las portadas de la catedral sevillana o los que el propio Juan de Juni realizó en Castilla, pero pierde importancia en los primeros años del Barroco. Luego, ya en el último tercio del XVII con artistas como Luisa Roldán- que utiliza este material para composiciones devocionales de pequeño formato y carácter intimista-, el barro se convertirá de nuevo en un material muy utilizado. Contemporáneos a Ramos existen algunos ejemplos de bocetos e incluso alguna obra de tamaño académico realizadas por Francisco Salzillo en este material.

La novedad de Ramos radica en que imágenes procesionales o devocionales, no simplemente bocetos u obras de pequeño formato o bien piezas para exteriores, -aunque también las producirá, como las recientemente estudiadas portadas de la capilla de San José en Sevilla-<sup>12</sup>, se volverán a realizar ahora en los epílogos del Barroco en barro, con un sentido económico, aunque también expresivo.

El barro lo utilizará especialmente para modelar las cabezas y las manos de las imágenes, aunque en imágenes pequeñas como los misterios de nacimientos o algún ejemplo más singular como el relieve de San Diego de Alcalá o fray Sebastián de Sillero<sup>13</sup> serán exclusivamente de terracota. En otros casos solo se han conservado fragmentos como la cabeza de un santo de unos 15 cm de altura, que figura en una colección particular de Madrid y que podría identificarse como San Cayetano (fig.1). Es muy interesante la tapa que tiene en el casco trasero de la cabeza (coronilla) que seguramente sirvió para la introducción de los ojos de cristal.

Estas piezas en barro podían tener incluso armazón metálico, como se evidencia en las manos de la Virgen del Carmen del Santo Ángel. Dichas partes iban fijadas a la estructura de

---

*Bellas Artes para el repartimiento de premios pronunció Don Francisco de Bruna ...* en 14 de Julio de 1778. Transcrito y analizado en Cabezas García, 2012.

<sup>12</sup> Roda Peña, 2018; 303-318.

<sup>13</sup> Se trata de un modelo en terracota sin policromar que utilizaría para su labor docente en la Real Academia de Bellas Artes sevillana, se puede encuadrar en la última etapa de su labor. Actualmente se encuentra en el Museo de Huelva, aunque procede del Museo de Bellas Artes de Sevilla. Ramos era Teniente de la sección de Escultura de la Real Escuela de las Tres Nobles Artes. Mide 76x 53 cm.



Fig.4: *Virgen del Rosario*, hermandad de Monserrat, parroquia de la Magdalena (Sevilla).

armazón de pequeños palos o travesaños de madera, recubiertos de telas encoladas con cola de conejo y con manos de estuco gracias a las cuales iban cogiendo consistencia tras su secado.

También era posible mediante moldes de yeso o cola orgánica la realización de múltiples vaciados en barro que luego se cocían<sup>14</sup>. Con lo cual no solo la *fabricación* de la imagen en el caso que fuera modelada implicaba menos trabajo y costes que la talla, sino que se podía reproducir a partir de unos moldes y retocar pequeños detalles para diferenciar las copias antes de introducirlas en el horno.

Parece ser que la introducción de la producción casi industrial de las esculturas mediante moldes fue a cargo del escultor de origen nórdico, concretamente de Utrecht, Huberto Alemán. Este método, por ejemplo, permitió a la reina Isabel la Católica proveer de obras devocionales a las iglesias de nueva creación en los territorios que se iban conquistando. Estas piezas, si bien ejercieron un papel muy importante durante la Reconquista y periodo posterior, fueron cayendo en declive<sup>15</sup>.

Estudiando la producción de Ramos parece que efectivamente pudo haber utilizado moldes en la composición de algunas cabezas o manos. El uso de la pasta de cartón también se ha comprobado en algunas de sus imágenes. Incluso en su faceta como “restaurador” o remodelador de imágenes, cuando rehacía mascarillas parece que modelaba con este material, o a través lienzos con cola encima de los originales.

El uso de este material se ve en la constitución de las obras cuando pierden la policromía, por ejemplo, en la Virgen del Carmen de la parroquia de San Andrés de Sevilla (fig.2).

Como ya ha sido estudiado, algunas iconografías están muy repetidas como la del Rosario<sup>16</sup>, su aspecto es en algunos casos estereotipado e incluso parece que comparten a veces los mismos rostros y el niño Jesús. Así por ejemplo es extraordinario el parecido entre las dos imágenes de la hermandad de Monserrat<sup>17</sup>, una de ellas de telas encoladas en su capilla<sup>18</sup>(fig.3) y la que está en la parroquia de la Magdalena<sup>19</sup> de vestir. También deberíamos citar a la Virgen

---

<sup>14</sup> Porres Benavides, 2013;13.

<sup>15</sup> Prado Campos, 2016;153.

<sup>16</sup> Ramos Suárez, 2005: 616-619.

<sup>17</sup> Ros González, 2001:34-36.

<sup>18</sup> Es obra documentada de Cristóbal Ramos en 1787.

<sup>19</sup> Esta fue restaurada en el año 2007 por el imaginero y restaurador Fernando Aguado y efectivamente se pudo comprobar la composición en dicha intervención.



Fig.5: *Niño Jesús de la Virgen del Rosario*, radiografía, parroquia de la Magdalena (Sevilla).

del Rosario del Salvador, titular de la hermandad rosariana fundada en la mencionada Colegial<sup>20</sup> ahora en depósito en el asilo de Cristo rey de Pilas desde 1987, la de Marchena o la de Algodonales (Cádiz), obra documentada y fechada en 1786<sup>21</sup>.

El niño Jesús de la Virgen del Rosario de la parroquia de la Magdalena está realizado en *papier maché* o papelón y gracias a la radiografía (fig.5) se puede observar cómo tiene en su interior una serie de clavos que proporcionan consistencia a la imagen, como los situados entre las extremidades y el tronco (cabeza, brazos y piernas).

La Virgen está compuesta a base de un candelero con telas encoladas en su exterior<sup>22</sup>. El torso es de madera y tiene un vástago cilíndrico que llega a la cabeza (fig.6). Esta está compuesta de un balón oval y luego recubierta a base de telas, estopa y *papier maché* hasta darle el volumen suficiente al que se le aplicará el molde en la parte de la mascarilla y el cabello está modelado<sup>23</sup>. También tiene una serie de elementos metálicos a la altura del cuello. La imagen de telas encoladas- con la misma advocación y que se conserva en un retablo de la capilla de Monserrat- tiene el mismo rostro y la imagen del niño es idéntica a la de vestir.

Como apunta la doctora Montesinos, no solo Ramos se dedicó al oficio del barro, sino también su padre aparece en algunos documentos como barrista o alfarero, o sus hermanos Juan y Antonio, este último “fabricando juguetes de barro para venderlos en puestos callejeros”<sup>24</sup>. Este dato tiene mucho interés porque se sabe que el padre de Ramos se dedicaba al mundo de la ópera y del teatro y que, debido a circunstancias penosas, pasó al mundo de los títeres y pidió “*licencia para ejecutar representaciones de muñecos y música*”<sup>25</sup>, con lo que vemos cierta relación con el mundo de la construcción de dichos muñecos, como sabemos

<sup>20</sup> Agradecemos a José Roda la aclaración sobre la procedencia de dicha imagen y a Juan Carlos Martínez la bibliografía aportada. Una documentación de 1779 revela como los cofrades pretendían “*hacer una imagen de Nuestra Señora de estatura natural*”, Roda Peña, 2000; 199.

<sup>21</sup> Moreno Arana, 2019;52.

<sup>22</sup> Que desgraciadamente se eliminó en la última restauración.

<sup>23</sup> Todos estos datos han podido ser comprobados en el Tac realizado a la imagen en el centro médico Cemedi, Sevilla 2017.

<sup>24</sup> Montesinos Montesinos, 1986: 24.

<sup>25</sup> *Ídem*. p.19.

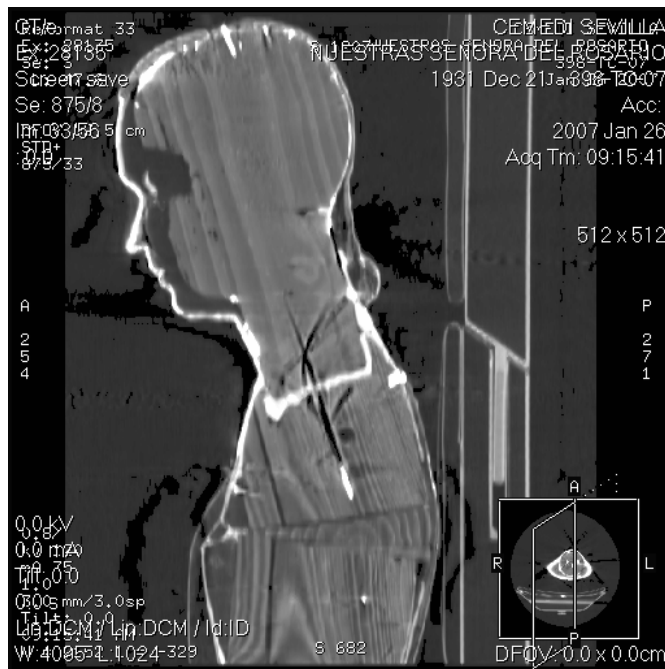


Fig.6. *Virgen del Rosario, Tac, parroquia de la Magdalena (Sevilla).*

construidos con *papier maché*, telas encoladas o sin encolar, en los cuales pudo ir haciendo esas labores artesanas de copias de rostros y extremidades mediante moldes. También su sobrino Cesáreo Ramos se dedicó al oficio de escultor en barro.

No se conocen policromadores de sus obras, aunque en algunas escrituras aparece un tal Álvaro Valdés, pintor que bien hubiera podido trabajar en algunas de sus empresas. También se ha constatado que en la calle Feria a mediados del XVIII había dos pintores llamados Francisco y Antonio Ramos que bien pudieran ser familiares del pintor y haber podido policromar sus obras. Ramos suele utilizar encarnaduras mates y colores claros nacarados.

Aunque la mayoría de las obras son de tamaño académico o menor del natural<sup>26</sup>, existen algunas excepciones de gran formato como es la propia imagen de la Virgen del Carmen<sup>27</sup> de la iglesia del Santo Ángel.

Sin duda esta es una de las mejores imágenes, atribuida con mucha seguridad a Ramos, no solo por sus dimensiones, por lo que se la conoce como “la portentosa” sino como por

<sup>26</sup> Incluso tenemos pequeñas composiciones o grupos como la Muerte de San José (Capilla de San José) Roda Peña 2018; 307. También están una serie de misterios de belenes como el conocido de la colección particular Cortines Pacheco en Lebrija (Sevilla) firmado y fechado, el de la Escuela de Cristo o el del Convento de Santa Paula Santa María la Blanca, todos en Sevilla y aquí de manera inédita le atribuimos el del Convento de San José en Jerez de la Frontera (Cádiz). También en Jerez acaba de incluir Moreno Arana en el quehacer de Ramos el del museo carmelitano de la provincia Bética, anexo a la basílica de Ntra. Señora del Carmen, Moreno Arana, 2017;822. Obras de tamaño académico están las piedad que realiza como las de San Ildefonso, Santa María la Blanca, ambas en la capital hispalense. También adscribimos a su catálogo un cristo yacente en propiedad del restaurador Rivero Carrera también en Sevilla. Calvarios de pequeño formato como el del Convento de Santa Paula. (Sevilla). Otra iconografía de pequeño tamaño serán sus niños Jesús en sus múltiples advocaciones, Sagrado Corazón, Buen Pastor etc. Aquí añadimos uno en colección particular sevillana vestido con túnica y otro en Trujillo (Cáceres) desnudo. De esta última hay algunos ejemplares muy interesantes en la colección privada de Carmona y otro en colección particular sevillana. Santos como el San José de la parroquia de San Lorenzo (Sevilla) y la Divina Pastora. Convento de Santa Paula. Sevilla.

<sup>27</sup> Aquí tendríamos que añadir con esta advocación las Vírgenes del Carmen en la iglesia de San Andrés y en la iglesia del Salvador, y por supuesto atribuir la de la capilla del Carmen de Calatrava, esta última suficientemente estudiada con anterioridad, todas en Sevilla. Por último, se podría atribuir a su círculo el relieve de la *Virgen del Carmen con las ánimas del Purgatorio*. Villanueva (Sevilla)



Fig.7. Estructura de armazón de piezas de madera, Virgen del Carmen, iglesia del Santo Ángel (Sevilla). Cortesía de Antonio Arnido.

su gran calidad. La restauración de la imagen ha aportado datos técnicos interesantes sobre su soporte en terracota, madera y tela.

El interior de la imagen ha podido ser conocido durante la intervención (fig.7), y así se ha visto que la estructura interior se compone de once piezas de madera encoladas y clavos de forja, en torno al cual se dispone la tela encolada que forma el volumen de la pieza. Los bustos de la Virgen y el Niño son de terracota y ojos de vidrio, así como las manos de la Virgen y los brazos del Niño. De las nueve cabezas de querubines de la nube, una es de terracota, siendo el resto de papelón.

En imágenes pequeñas como la Santa Rita de Hermandad de la Carretería (Sevilla)<sup>28</sup>, a veces tiene un alma de barro cocido hueco que a través de telas encoladas encima van configurando la túnica, las mangas o incluso la toca. También en el interior podemos observar se adhiere la cabeza con serrín con cola (fig.8).

Interesantísima es la dolorosa de medio busto que posee el Museo Nacional de Escultura de Valladolid<sup>29</sup> datada de mediados del XVIII y que sin duda recuerda mucho a la Virgen de las Aguas sevillana<sup>30</sup>.

Puede verse algo del bastidor interno y es fácil comprobar que solo la cabeza y manos están talladas por completo; el resto es una estructura de listones sobre la que se coloca la tela encolada. Igualmente, la Virgen dolorosa del retablo del Cristo de la capilla del palacio de San Telmo de tamaño académico<sup>31</sup>. Esta fue restaurada en los talleres del IAPH en el 2006<sup>32</sup> en el programa de intervención de dicha capilla.

En su informe<sup>33</sup> el restaurador nos consigna el modo de proceder del autor; se construyó una base y un armazón de madera (formado por varios listones o travesaños que vendrían a ser como el candelero). Este tendría un travesaño o pieza de madera desde la base hasta el cuello en torno a la cual iría la cabeza realizada mediante un vaciado de tela realizado (fig.9) a partir de un molde donde se colocarían interiormente los ojos de cristal que presenta.

Las manos (modeladas en terracota) se anclan al cuerpo mediante un armazón metálico interno que se agarra a la estructura interior. El siguiente paso consistiría en colocar las telas encoladas que darán la forma del vestido. Estas telas se clavan al armazón mediante tachuelas

<sup>28</sup> Dicha imagen fue restaurada por Pedro Manzano en 2011 y estudiada por el profesor José Roda. Otras obras de pequeño tamaño sería una santa benedictina arrodillada en las dependencias de la iglesia de San Sebastián. Marchena (Sevilla)

<sup>29</sup> Se adquirió la obra a un anticuario de Madrid en 1993.

<sup>30</sup> VV. AA, 2012,96.

<sup>31</sup> Mide 91 x 66cm (h x a). Una dolorosa parecida ha atribuido Moreno Arana en la capilla del colegio de Nuestra Señora del Rosario en Jerez de la Frontera. Moreno Arana, 2017;823.

<sup>32</sup> Por el restaurador Joaquín Gilabert.

<sup>33</sup>J. Gilabert López, *Memoria Final de Intervención Virgen Dolorosa S. XVIII*. IAPH. No publicado. Septiembre 2006.





Fig.8. *Vista del interior de la imagen de Santa Rita, hermandad de la Carretería (Sevilla) © Pedro Manzano Beltrán*

y clavos metálicos. En último lugar se colocaría el manto envolviendo la figura, dando carácter y unidad a la obra.

A continuación, se adjudica a Ramos una serie de obras inéditas como son una dolorosa genuflexa y con las manos entrelazadas que se encuentra en la hacienda de Valparaíso en el Aljarafe sevillano o el pequeño grupo de “Santa Teresa en éxtasis”, que se encuentra en la colección BBVA de telas encoladas y barro cocido. Fue clasificado erróneamente como anónimo guatemalteco del siglo XVIII, y fue expuesto en una exposición en Madrid<sup>34</sup> recientemente.

### Ramos restaurador

La labor de Ramos como restaurador está acreditada. Por ejemplo, parece que restauró la famosa imagen de Jesús Nazareno de Sevilla, constatado en un acta de cabildo en 1745, sin decir quien lo ejecutó<sup>35</sup>. En esta hermandad se le atribuía la imagen de la anterior dolorosa<sup>36</sup>, la cual parecía que era más antigua y a la que Ramos añadió una mascarilla<sup>37</sup>.

La imagen de San Juan, que todavía conserva la hermandad, es una talla retocada y modificada por Cristóbal Ramos en la segunda mitad del XVIII. En la restauración realizada en el año 2000<sup>38</sup> se observó mediante los análisis pertinentes (fig.10) la composición de la cabeza, unida al torso mediante unos clavos metálicos, realizada en madera con una mascarilla en pasta de papel adherida mediante clavos que sería la intervención de Ramos<sup>39</sup>.

En el estudio que hizo Roda hace unos años sobre estas imágenes pudiera estar la clave de esta intervención. En el cabildo de oficiales de 1752 de la propia hermandad se señala:

*“pero que había que tener mucho cuidado porque estas imágenes que heran del mismo escultor, por su poca experiencia las había construido muy pequeñas y no estaban decorosas para salir en esta santa cofradía*

<sup>34</sup> De dimensiones 40,5 x 51x33 cm En el catálogo de la *exposición A su Imagen: Arte, Cultura y Religión*, 293. Por analogía se puede comparar con el conservado de hacía, 1780, que procede de la iglesia de San Alberto de Sevilla y que representa la misma composición.

<sup>35</sup> Ídem. p.63.

<sup>36</sup> Que se cambió en el año 1965 por una nueva efigie gubiada por Sebastián Santos. La anterior fue cedida a D. Eduardo Ibarra Osborne.

<sup>37</sup> De hecho, en cabildo de 4 de junio de 1752, se dice que el artista que arreglo al Cristo, compusiera también las efigies de la Virgen y san Juan. Ídem. p.63.

<sup>38</sup> Por el restaurador Enrique Gutiérrez Carrasquilla al que quiero agradecer la información aportada.

<sup>39</sup> Otro San Juan Evangelista atribuible a Ramos sería el de antigua hermandad del Lavatorio en la iglesia de Santa María la Blanca (Sevilla)

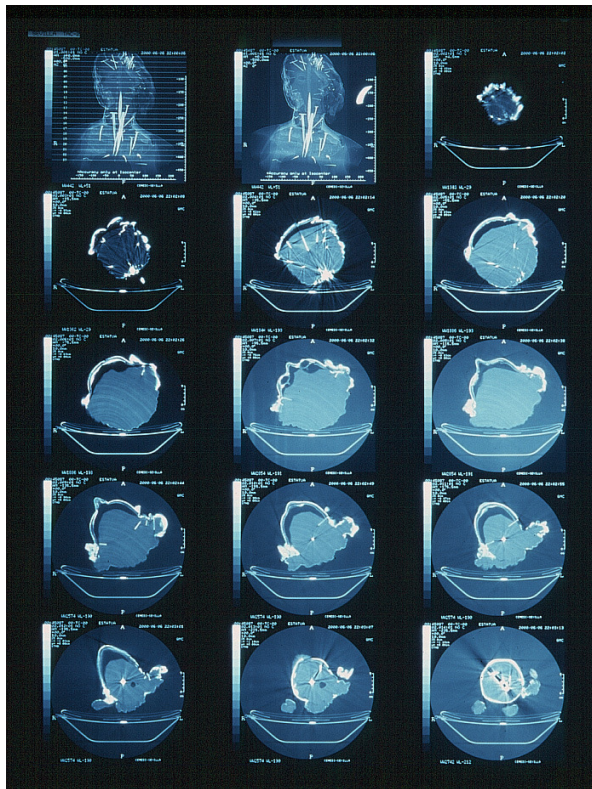


Fig. 9. *Virgen dolorosa*, radiografía, retablo del Cristo, capilla del palacio de San Telmo (Sevilla). © Eugenio Fernández Ruiz, IAPH

*con la riqueza y severidad con que esta hace su estación de penitencia.*<sup>40</sup>

De esta forma, parece que el propio Ramos fue el autor de las imágenes que remodelo y “agrando” unos años después. Aunque el citado cabildo no mencionara expresamente el nombre de Ramos, viene siendo atribuida a Cristóbal Ramos por numerosos historiadores desde antiguo<sup>41</sup>.

También podemos añadir la restauración de la Virgen del Rosario de la localidad sevillana de Albaida del Aljarafe (Sevilla), donde se sabe que le realizó una mascarilla nueva<sup>42</sup> y el niño o la del mismo título en la cercana localidad de Olivares.

Curiosamente vemos como su discípulo Juan de Astorga<sup>43</sup> también se dedicará a ejercer estas labores e incluso restaura o “remodela” obras de su maestro. En 1820, el cura de San Idefonso de Sevilla, Matías Espinosa, encarga la remodelación iconográfica de una dolorosa que había sido donada a la iglesia recientemente por Mateo Portela y Pimentel<sup>44</sup>.

Esta escultura de tamaño natural, la había realizado Ramos en 1776 por encargo de los padres del donante, con destino a su oratorio particular de la calle Boteros. Aunque había sido concebida en origen de rodillas y con las manos entrelazadas, Astorga la transformó en una dolorosa erguida y con las manos separadas, modelándole una nueva mascarilla en

<sup>40</sup> Roda Peña, 2004; 46. Agradecemos a Álvaro Davila la bibliografía aportada.

<sup>41</sup> Así un documento escrito en 1817 José María Montero de Espinosa en que se indica “*que la imagen de Ntra. Señora primitiva ha perecido como asimismo la del evangelista que acompañaba en tiempos del abad Gordillo y las que ahora tiene son hechura del acreditado Escultor D. Cristobal Ramos*” Roda Peña, 2004; 47.

<sup>42</sup> Al igual que la Virgen del Socorro que ahora preside el retablo mayor de la iglesia y que procede del desaparecido hospital de la hermandad del Santísimo. Parece ser que tras las obras en la nueva iglesia después del terremoto de Lisboa se procedió a realizar una renovación de retablos e imágenes. También en la capilla de la Vera Cruz hay un magnífico San Antonio de tamaño académico de 82 cm de altura, recientemente restaurado por Pedro Manzano que se atribuye con bastante fundamento al autor. Agradecemos esta información a Antonio Miguel García Ortiz.

<sup>43</sup> Así en un documento de 1801 aparece citado este como: *discípulo del Excmo. escultor don Cristóbal Ramos*” Roda Peña, 2011; 358.

<sup>44</sup> Ídem.



Fig.10. *San Juan*, radiografía, hermandad del Silencio (Sevilla) © Enrique Gutiérrez Carrasquilla.

papelón con su cabellera de estopa. Así sabemos que el propio Astorga en algunas de sus intervenciones modelaba también nuevas mascarillas en papelón sobre las originales.

Ramos en sus restauraciones, muchas de las cuales eran debidas a cambios en la moda, va a utilizar materiales ligeros como la estopa, el papelón, y el estuco y así “modelar” sobre los originales.

### Conclusiones

A juzgar por la extensa producción, Cristóbal Ramos debía tener un gran taller con aprendices y oficiales donde destacarán algunos escultores como el propio Juan de Astorga. Este gran taller, de creación semi-industrial, solo se podrá comparar en el siglo XX con la “factoría” que puso en marcha en Sevilla Antonio Castillo Lastrucci con la creación y repetición de modelos hasta la saciedad de dolorosas, cristos y santos.

La segunda mitad del siglo XVIII es sin duda un periodo algo penoso para la economía de Sevilla con el traspaso de la casa de Contratación a la ciudad de Cádiz en 1717. Una época en donde los materiales caros como maderas de calidad, empezarán a escasear y así podemos ver, por ejemplo, en el caso de Montes de Oca, aunque anterior, el uso tan sumamente aprovechado de los embones y la cantidad de ensambles que tienen las imágenes.

Aunque, para evitar generalizaciones, también en la segunda mitad de dicha centuria, trabajarán en Sevilla escultores como Benito de Hita y Castillo o Cayetano de Acosta, que hacen un uso muy extensivo de la madera, con obras de calidad excelente<sup>45</sup>.

Técnicas como los moldes para piezas de barro e incluso *papier maché* o la creación de imágenes mediante armazones lígneos y recreación de volúmenes mediante telas encoladas permiten la creación de imágenes de manera rápida, barata e incluso algunas piezas con producción casi en serie en unos talleres donde prácticamente se haría todo; desde los modelos iniciales o bocetos, los modelos, los moldes, los vaciados, el encolado y estucado de las telas y piezas y por último, la policromía. Así sabemos cómo la normativa promulgada el 16 de abril de 1782 permitió a los escultores policromar sus propias imágenes, aunque por

---

<sup>45</sup> Agradecemos a José Roda Peña esta aclaración.

otra parte se restringía el uso de dorados y estofados en las esculturas mediante decretos reales de 1778 y 1786<sup>46</sup>.

La creación o decoración de los retablos, la renovación de imágenes devocionales por parte de cofradías y el encargo de particulares de pequeñas imágenes a precios baratos proporcionaron un gran impulso a esta producción de costes más reducidos.

---

<sup>46</sup> Porres Benavides, 2018;328.

## Bibliografía

- Bango Torviso, I.: *A su Imagen: Arte, Cultura y Religión* catálogo de la exposición G. T.F. Editores. Madrid. (2014).
- Cabezas García, Á.: *Gusto orientado y fiesta pública en Sevilla. Análisis de documentos para la comprensión de la historia artística del siglo XVIII*. Sevilla. (2012).
- Gilabert López, J.: *Memoria Final de Intervención Virgen Dolorosa S. XVIII*. IAPH. No publicado. (2006).
- Herrera García, F.J.: “Escultura sevillana de la segunda mitad del XVIII: prejuicios, ideas teóricas y algunas atribuciones”, en *Archivo hispalense: Revista histórica, literaria y artística*, Tomo 97, (2014), N° 294-296.
- Labarga, F.: “Varias obras atribuibles al escultor sevillano Cristóbal Ramos en La Rioja”. *Archivo Español de Arte*, vol. 92, no 368. (2019).
- Martínez Lara, P.M / De La Torre Amerighi, I.: “Una escultura desconocida de Cristóbal Ramos (1725-1799). Iconografía, uso artístico y mentalidad ilustrada a propósito de una imagen de San José con Niño”. *Liño*, vol. 23. (2017).
- Montesinos Montesinos, C.: *El escultor sevillano D. Cristóbal Ramos (1725-1799)*, Sevilla: Diputación Provincial. (1986).
- Moreno Arana, J. M.: “Tres nuevas obras del escultor Cristóbal Ramos”. *Laboratorio de Arte: Revista del Departamento de Historia del Arte*, no 29. (2017).
- Moreno Arana, J. M. (2019): “Estudio histórico artístico en la iglesia de santa Ana de Algodonales (Cádiz)”. en López de Eguileta, Javier (Dir.) *Imaginería recuperada, estudio y restauración de un conjunto de esculturas de las parroquias de Algodonales, la Muela y Zahara de la Sierra*, Jerez de la Frontera, Peripiecias libros.
- Porres Benavides, J.: “El comercio de imágenes devocionales con América y la producción seriada de los talleres escultóricos sevillano” *Ucoarte. Revista de Teoría e Historia del Arte*. n° 2. (2013).
- Porres Benavides, J.: “Joaquín Sorolla, coleccionista de arte. Sus estancias en Sevilla” en *Boletín de Arte*. Universidad de Málaga. n° 38. (2017).
- Porres Benavides, J.: “Intervenciones en esculturas sevillanas de madera policromada y recuperación de policromías del siglo XVIII” en actas del congreso *Las encarnaciones de la escultura policromada siglos XI-XVIII*. (2018).
- Prado Campos, B.: “Imaginería ligera, un barroco al servicio de la colonización” en *Escultura barroca española*. Vol. 1. Coordinación R. Fernández Paradas, Antequera. (2016).
- Ramos Suárez, M. A.: “El escultor Cristóbal Ramos y la iconografía rosariana en Sevilla”, en *Boletín de las Cofradías de Sevilla*, n° 559, Sevilla. (2005).
- Recio Mir, Á.: “La escultura sevillana, la Academia de San Fernando y el ocaso de la Escuela” en *Academia: Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, N° 104-105. (2007).
- Roda Peña, J.: “La Hermandad de Nuestra Señora del Rosario de la parroquia del Divino Salvador de Sevilla. Historia y patrimonio artístico”, en *I Simposio sobre Hermandades de Sevilla y su provincia*. Sevilla: Fundación Cruzcampo. (2000).
- Roda Peña, José (2004): “Arte concepcionista en la Primitiva Hermandad de los Nazarenos de Sevilla”, en *La Archicofradía de Nuestro Padre Jesús Nazareno y el CL Aniversario del dogma de la Inmaculada Concepción*. Sevilla: Archicofradía de Nuestro Padre Jesús Nazareno, Santa Cruz en Jerusalén y María Santísima de la Concepción, Guadalquivir Ediciones, pp. 37-68.
- Roda Peña, J.: “Juan de Astorga, restaurador” en *Laboratorio de Arte*, 2011, Vol.23. (2011).
- Roda Peña, J.: “Escultura en la Baja Andalucía durante el siglo XVIII: síntesis interpretativa e historiografía reciente” *Mirabilia Ars*, n° 1. (2014).

- Roda Peña, J.: “Imágenes de devoción en la parroquia de Santa Ana”, en *Santa Ana de Triana: Aparato histórico-artístico*. Sevilla: Fundación Cajasol-Real Parroquia de Santa Ana de Triana, (2016), pp. 427-461.
- Roda Peña, J.: “Esculturas de Cristóbal Ramos en la capilla de San José de Sevilla”. *Laboratorio de arte*, 30. (2018).
- Ros González, F.: “Dos imágenes de Cristóbal Ramos para la Hermandad del Rosario de San Pablo” *Boletín de las cofradías de Sevilla*, N° 509. (2001).
- VV. AA.: *Cuerpos de dolor: la imagen de lo sagrado en la escultura española (1500-1750)*. Consejería de Cultura. Sevilla. (2012).