

Una escultura desconocida de Cristóbal Ramos (1725-1799). Iconografía, uso artístico y mentalidad ilustrada a propósito de una imagen de San José con Niño

Pedro Manuel Martínez Lara
Universidad de Sevilla
Iván de la Torre Amerighi
Universidad de Málaga

RESUMEN:

El presente trabajo da a conocer una obra inédita, perteneciente a la sevillana colección particular de Carmen Marroco, inequívocamente atribuible al quehacer del maestro escultor Cristóbal Ramos. Ésta representa a San José sedente con Cristo niño en el regazo. El análisis del medio generador que rodea a esta escultura ha revelado cómo en ella están presentes rasgos que remiten claramente a sintagmas tradicionales barrocos, mientras que al mismo tiempo se adscribe a toda una serie de nuevos presupuestos artísticos, sobre todo desde el punto de vista del uso. Una pieza que queda además encuadrada en un ambiente histórico y estético de todo punto interesante pues es testigo de las transformaciones en las relaciones socio-políticas que se originan dentro del medio cultural y artístico, y que se producen en la España durante el último cuarto del siglo XVIII, en el marco de la Ilustración.

PALABRAS CLAVE:

Cristóbal Ramos, San José, Escultura, Ilustración, Jovellanos.

ABSTRACT:

This study reveals the unpublished work belonging to the private Sevillian collection of Carmen Marroco, unequivocally attributable to the endeavors of master sculptor, Cristobal Ramos. This work represents seated Saint Joseph with the Christ Child on his lap. The analysis of the creative means surrounding this sculpture has revealed vestiges that clearly depict traditional Baroque syntagma, while at the same time it ascribes to a number of new artistic premises, above all from the perspective of its usage. This piece is also framed inside a quite interesting historical and aesthetic context, as it bore witness to the transformations of the socio-political relations that arose from within the cultural and artistic environment, which occurred in Spain during the last quarter of 18th century, during the Age of Enlightenment.

KEYWORDS:

Cristóbal Ramos, Saint Joseph, Sculpture, Age of Enlightenment, Jovellanos.

La trayectoria artística de Cristóbal Ramos (Sevilla, 1725 – 1799) se encuentra condicionada por un devenir vital pleno de carestías y necesidades, algo que, sin embargo, no supuso rémora alguna a la hora de conformar un carácter personal siempre dispuesto a abordar distintas empresas artísticas o mercantiles que mejorasen su posición económica y profesional. En un mundo en pleno cambio, en su persona es posible vislumbrar las paradojas de su tiempo artístico. Una etapa del arte hispalense y, por extensión del panorama artístico andaluz, la escultura de la segunda mitad del XVIII, de la que contamos con pocas referencias y juicios contemporáneos, y que sería ignorada, cuando no absolutamente maltratada, por la historiografía académica e ilustrada inmediatamente posterior¹.

Hombre y artista de honda religiosidad tradicional, fue también consciente de las necesidades de las que su medio adolecía, tomando parte activa en el nacimiento de la Real Escuela de la Tres Nobles Artes, siendo Teniente de Escultura de la misma desde 1775², durante los últimos veinticinco años de su vida. No dudando en dejarse influenciar por las corrientes de una mentalidad, la ilustrada, que se permeabilizaba a través de todos los estratos de la sociedad y la cultura durante el último tercio del siglo XVIII, fue capaz de ver su realidad desde ópticas novedosas, lo que incluso le llevaría a introducir el espectáculo de la Ópera de música en la capital hispalense, lo que le procuró no pocos sinsabores y desencuentros con la Iglesia y el Cabildo de la Ciudad, que lo consideraron espectáculo obsceno, algo que finalmente le condenaría a la ruina económica³. Contrastes todos que traslada a sus obras escultóricas, especialmente a aquellas de tamaño académico o pequeño formato, muy demandadas por una clientela particular orientada a una devoción que se transforma en doméstica.

¹ HERRERA GARCÍA, Francisco Javier, “Escultura sevillana de la segunda mitad del XVIII: prejuicios, ideas teóricas y algunas atribuciones”, en *Archivo Hispalense*, 294-296, Sevilla, 2014, pp. 270-271.

² RODA PEÑA, José, “Escultura en la Baja Andalucía durante el siglo XVIII: síntesis interpretativa e historiografía reciente”, en *MirabiliaArs*, 1, Barcelona, 2014, pp. 162-218.

³ MONTESINOS MONTESINOS, Carmen, *El escultor sevillano D. Cristóbal Ramos (1725-1799)*, Diputación Provincial de Sevilla, Sevilla, 1986, pp. 17-19.

Cristóbal Ramos, hijo de Juan Isidoro Ramos, escultor y barrista, y de Beatriz Victoria Tello, iba a nacer en Sevilla el 25 de julio de 1725, siendo bautizado el día 2 de Agosto en la parroquia de San Isidoro⁴. Tanto Cristóbal cuanto sus hermanos Juan y Antonio se formarían en el taller paterno, si bien asumirían los conceptos estético-estilísticos de las generaciones artísticas precedentes, siendo especialmente patente la influencia en el sentido popular, anecdótico e intimista de Luisa Ignacia Roldán, La Roldana (Sevilla, 1652 – Madrid, 1706), así como del estilizado canon concepcionista de Pedro Duque Cornejo (Sevilla, 1677 – Córdoba, 1757). Del mismo modo, poco sabemos de sus discípulos, si los tuvo, si bien se ha elucubrado que el imaginero malagueño Juan de Astorga (Archidona, 1779 – Sevilla, 1849) pudiese ser su alumno e, incluso, heredar los utensilios de trabajo del maestro a la muerte de Ramos⁵.

Dentro de una trayectoria creativa en la que conviven dos tendencias estéticas en desigual equilibrio –la tradicional, religiosa y barroca, de tradición española, y la ilustrada, de mayor refinamiento y de raigambre francesa–, van a ver la luz algunas obras de gran mérito y segura atribución, entre las que cabe reseñar, siempre dentro del ámbito hispalense: *María Santísima de la Concepción*, antigua titular de la Hermandad de El Silencio, y *San Juan Evangelista*, de la misma hermandad, ambas de 1752, *María Santísima de las Aguas* (1772) de la Hermandad del Museo, la *Virgen del Carmen* (1780) de la Iglesia del Santo Ángel o la *Mater Misericordiae* (1798) de la Escuela de Cristo.

Análisis formal y estilístico de *San José con Niño* de la colección Marroco

Estilísticamente, en una época de cambios y solapamientos, la obra analizada supone un perfecto ejemplo de síntesis entre los influjos *tardobarrocos* aún muy presentes en la plástica artística hispalense-y que desde la propia Escuela de la Tres Nobles Artes, Blas Molner (Valencia, 1737 – Sevilla, 1812) y Cristóbal Ramos se encargaban de perpetuar⁶-, el sentido

⁴ *Ibidem*, p. 14.

⁵ *Ibid*, p. 21.

⁶ Vid. RECIO MIR, Álvaro, “La escultura sevillana, la Academia de San Fernando y el ocaso de la Escuela”, en *Academia*, 104-105, Madrid, 2007, p. 140.



Fig. 1: Cristóbal Ramos: *San José con Niño*. Col. Marroco (Sevilla).

anecdótico y popular de la estética Rococó y una nueva sensibilidad que gradualmente se iba imponiendo: un clasicismo sereno que no renunciaba a contaminarse de los ecos de los lenguajes precedentes.

El conjunto de San José con el Niño de la colección de Dña. Carmen Marroco presenta como dimensiones 38 cm. de alto, inserto sobre peana circular de 5 cm. ejecutada en madera como añadido posterior, con la figura del santo sedente sobre un trono a modo de sillón frailerero con el niño Jesús sentado sobre su pierna izquierda. La importancia otorgada por el artista al preciso modelado del mueble no es baladí. El frailerero sobre el que reposa San José, responde a una actualización de una tipología típicamente española a los gustos del siglo XVIII, puesto que a la estructura conocida en España e Italia desde el siglo XVI, de madera, con asiento al aire de cuero y *tachuelado* en los perfiles se le añaden en estos instantes copetes dorados en la parte superior del respaldo, haciéndolos así más lujosos. Un detalle distintivo es que Ra-

mos trasforma las tradicionales patas rectas del mueble en patas de lira, lo que la convierte en un aparato más pesado e imponente⁷, si bien no deja de presentar concomitancias estructurales, decorativas y simbólicas con el sillón de magistrado del retrato escultórico de Jovellanos, lo cual resulta significativo a la hora de evaluar la importancia iconográfica del mueble. Viste el santo una túnica azul con bandas que semejan dorados bordados en cuello y bocamangas, sobre la que se dispone un manto marrón, oscuro al exterior y claro en el forro interior. El Niño Jesús viste túnica azul claro con *sobremanto* marrón anudado con abultada lazada a la cintura, similar a los del *Sagrado Corazón de Jesús Niño*, en la colección Hermanas Domínguez Arroyo de Trigueros (Huelva)⁸.

⁷ Agradecemos el señalamiento de esta curiosa particularidad, así como otros datos referidos a la citada pieza de mobiliario, al Dr. Antonio Rafael Fernández Paradás.

⁸ REYES DE LA CARRERA, Manuel Ramón, "Un niño Jesús de Cristóbal Ramos y un Calvario genovés en

Los caracteres propios del estilo de Cristóbal Ramos emergen tras sucesivas lecturas. En un primer análisis, la construcción fisionómica de la cabeza de San José revela notas características: la posición ladeada, la mirada baja y perdida –potenciada por la posición asimétrica de los ojos⁹–, conjugada con cierto *entrecerramiento* de los párpados, la boca pequeña y entreabierta, de labios finos. En el conjunto el tratamiento nacarado de la tez de ambos rostros es similar, apenas algo más tostado en el caso del padre. El modelado de la cabellera de San José, al igual que la barba bifida, revela un acusado canon de simetría, cayendo en largas guedejas a ambos lados de la cabeza.

En cuanto a la disposición anímica, la actitud serena, alejada de cualquier dramatismo, de la imagen josefina se contrapone y complementa con la tierna y despreocupada felicidad del Niño, sin aspavientos, lo cual podría suponer un consciente alejamiento de la vehemencia barroca y un acercamiento hacia relaciones paterno-filiales en el marco de la familia divina, más serenas y contenidas, más humanas. El gesto tierno de San José, a la par que autoritario, parece querer retener el ímpetu infantil del Niño acariciándole el pie derecho, mientras abraza con su mano izquierda el torso por la cintura. La actitud dinámica del niño, singular por el posicionamiento asimétrico de las extremidades, que abre los brazos con sentido ecuménico, queda remarcada por contraste, entre los voluptuosos pliegues de sus vestidos, ante las caídas más clásicas y serenas del atuendo del padre, mientras parece mostrarse más cercana a los espectadores que la idealizada lejanía adoptada por el progenitor.

De los materiales y técnicas empleados a su forma, volumen y tratamiento escultórico

Por el tamaño de la pieza pudiéramos encontrarnos ante una obra realizada por medio de la *técnica del apretón*, muy utilizada en esos momentos en la reproducción de formas cerámicas ornamentales o funcionales, en la cual se hubieran utilizado moldes sobre los cuales, mediante la presión aplicada al material plástico,

hubiera dejado una huella en éste que posteriormente serían retocados¹⁰. Sin embargo, por la minuciosidad en algunos puntos del modelado, la irregularidad de las formas y la inexistencia de más obras de similares características, bien en su conjunto o bien de algunos de los elementos que la componen, tal vez debiéramos considerar el modelado directo sobre el material arcilloso como técnica utilizada. Como escultor de imágenes religiosas tuvo una absoluta predilección, apartándose así de la talla en madera, por el modelado en barro, en el cual fue educado y donde muestra sus mejores aptitudes y logros, llegado a definirse en varias escrituras como “escultor en barro y no en madera”¹¹. En numerosas ocasiones, tanto el modelado como la talla se complementan con la utilización de telas encoladas cuya finalidad era dotar de ductilidad y dinamismo a los ropajes y vestidos de las imágenes representadas.

Si bien no se conoce con certeza si Ramos policromada o no sus producciones, es posible conjeturar que en piezas de encargo y pequeño relieve como la que presentamos, que fuese directamente el artista quien abordara la policromía de la pieza. En el *San José con Niño* de la Colección Marroco hace uso de tonalidades cálidas en la policromía de los ropajes y usa de pinceladas más oscuras que crean claroscuros efectistas que resaltan pliegues y volúmenes, tal y como se ha destacado en sus manera habitual de obrar¹². La policromía alcanza a perfilar en dorado, a imitación del estofado, en los ribetes de cuello y mangas de los vestidos, algo frecuente en la producción de Ramos en detalles decorativos no dominantes¹³. De igual modo, para dotar de mayor dinamismo y realismo a la cabellera pinta algunos cabellos superficiales con tonos más claros; dorados sobre el castaño claro de la cabeza del Niño Jesús, ocres sobre el castaño oscuro de la cabellera y barba de San José, del mismo modo que utiliza ojos postizos de “cascarilla”, pintados sobre fino vidrio pegado al soporte cerámico.

Trigueros”, en *Cuadernos de Estepa*, 4, Estepa (Sevilla), 2009, p. 217.

⁹ MONTESINOS MONTESINOS, Carmen, *op. cit.*, p. 31.

¹⁰ NAVARRO LIZANDRA, José Luis, *Maquetas, modelos y moldes. Materiales y técnicas para dar forma a las ideas*, Universitat Jaume I, Castellón, 2002, p. 242.

¹¹ MONTESINOS MONTESINOS, Carmen, *op. cit.*, p. 29; RODA PEÑA, José, “Escultura en...”, p. 180.

¹² MONTESINOS MONTESINOS, Carmen, *op. cit.*, pp. 30-31.

¹³ SANTOS MÁRQUEZ, Antonio Joaquín, “Una nueva obra del escultor Cristóbal Ramos”, en *Boletín de Bellas Artes*, nº XXXIV, Sevilla, 2006, p. 163.



Fig. 4: Cristóbal Ramos: *San José con Niño*. (1770-1780). Col. Marroco (Sevilla).

La imagen de San José dentro de la producción escultórica de Cristóbal Ramos

Dentro de la extensa obra de Ramos, la figura de San José fue tratada en diversos momentos. En no pocas ocasiones presentará al santo formando parte de un grupo escultórico, tal y como concurre en el tema del *Nacimiento*, recurrente en la obra de Ramos y del que puede ponerse como ejemplo el conservado en la colección Cortines Pacheco (Sevilla), fechado en los últimos años del siglo XVIII, o en el dramático conjunto que representa la *Muerte de San José* de la Capilla homónima, atribuido al artista, siendo más frecuente su representación junto al Niño, siguiendo el modelo impuesto por Alonso Cano en su *San José itinerante con el Niño en brazos*, boceto escultórico de la colección Gómez Moreno, y desarrollado ma-

gistralmente por Pedro Roldán en el *San José* (1664) de la Catedral hispalense¹⁴. Consecuentes con este último modelo iconográfico, dentro de la producción de Ramos, serían el *San José* del Hospital de la Caridad (1782), al que habría que añadir varias iconografías idénticas ubicadas, respectivamente, en el Oratorio de los Padres Filipenses, en la Iglesia de San Alberto, así como en la Parroquia de San Lorenzo, todas en la capital hispalense¹⁵.

A partir del ejemplo paradigmático de la representación de *San José con el Niño Jesús* que se encuentra en la Capilla de la Santa Cruz del Rodeo, -con el padre putativo sedente sobre una roca y el Niño de pie, apoyado sobre la pierna derecha del padre-, fechable dentro

¹⁴ RODA PEÑA, José, "A propósito...", p. 371.

¹⁵ MONTESINOS MONTESINOS, Carmen, *op. cit.*, pp. 46-47.

de las últimas dos décadas¹⁶ del siglo XVIII, el ejemplo de la colección Marroco representa una variante iconográfica más avanzada y singular.

La obra escultórica que nos ocupa, y a la que en estas líneas dedicamos atención, contiene un conjunto de caracteres estilísticos e iconográficos singulares que permiten atribuirla a la autoría del artista hispalense Cristóbal Ramos. Se trata de un *San José con Niño*, sentado en un exuberante sillón frailerero tratado con precisión y esmero. San José sostiene al Niño sobre su pierna izquierda, mientras éste trata de zafarse de su progenitor quien le sujeta rodeando con su brazo izquierdo la cintura del tierno infante mientras con la derecha acaricia su pie.

Iconográficamente respondería a un modelo popular en la escultura andaluza, tal y como reseña Roda Peña, el de San José como “expositor y trono de la Divinidad”¹⁷, aunque con ciertas variantes de interés. Al encontrarse San José también sentado, otorgando tal importancia a su entronización a través del magnífico asiento que lo respalda, y al eliminar el atributo de la vara de azucenas, se señala una doble dimensión en la iconografía josefina, que por un lado nos remite a la condición destacada de su santidad, devoción que a fines del siglo XVIII alcanza especial fervor, mientras por otro nos traslada una escena paterno filial íntima, en la que el progenitor sirve de sustento y sólido ejemplo moral para el hijo. No extraña, por tanto, el protagonismo otorgado al sillón trono, puesto que, como se ha señalado, parte de la iconografía josefina toma sus referentes primeros de la mariana. No en vano, como en el caso que nos ocupa, la “marianización” de la imagen de José se constata en la disposición –formal y psicológica– que adopta con el Niño en brazos, síntesis del prototipo de la *Cathedra Christi*, virgen entronizada, y la *Eleusa*, o *Virgen de la ternura*¹⁸.

Parentescos iconográficos con otras figuras sedentes de San José sosteniendo al Niño Jesús a la izquierda de su regazo serían más sencillos de establecer con el ámbito pictórico que con el escultórico; con el óleo *San José con el Niño Jesús* (1648) del Museo Lázaro Galdiano (Madrid)

obra de Francisco de Herrera el Viejo (Sevilla, h.1590 – Madrid, h.1656), o con *San José y el Niño Jesús durmiendo* (h. 1668-1675) del Kemper Art Museum, en la Washington University (St. Louis, Misuri), de Bartolomé Esteban Murillo (Sevilla, 1617-1682), por citar dos ejemplos significativos, de ahí la singularidad de la pieza que damos a conocer.

Atribución razonada en comparación con otras obras del autor

A pesar de no contar con una documentación fehaciente que acredite la autoría de la obra, razones estéticas y técnicas en comparación con la producción documentada de autor, nos permiten adscribir la paternidad del conjunto a la mano del escultor Cristóbal Ramos.

El Niño Jesús de barro de la colección Marroco compartiría muchas concomitancias, tanto por la encarnadura, rasgos faciales, tonalidades de cabellos y actitud dinámica, con el Niño de la *Virgen del Carmen* del Santo Ángel, recientemente restaurada y donde es posible encontrar similitudes razonables. En cuanto a la fisonomía, presenta un gran parecido con el rostro de los querubines del cúmulo de nubes de la *Inmaculada de los Canónicos* de la Capilla de las Doncellas de la Catedral de Sevilla, obra atribuida a Cristóbal Ramos.

En la Capilla de la Santa Cruz del Rodeo, podemos encontrar en el muro de la Epístola junto al presbiterio, de 52 cm de alto, una imagen de *San José con el Niño Jesús* ejecutados en barro cocido en sus carnaciones mientras que el resto se articula mediante telas encoladas armadas sobre una estructura lignaria. San José se encuentra sentado sobre una roca y sostiene sobre su pierna derecha a un Niño Jesús en pie mientras con la mano izquierda sostiene una vara de azucenas florecidas. Delimitando las evidentes diferencias formales y compositivas entre este conjunto y el *San José con Niño* de la colección Marroco, habría que señalar ciertas similitudes más allá de compartir ambas, al menos en parte, el material de ejecución, y ciertas diferencias que resaltan la singularidad de la segunda obra.

En esa misma capilla destaca también *Nuestra Señora del Carmen*, otra imagen escultórica atribuida a Cristóbal Ramos, de la cual se carecen de datos documentales relativos a su

¹⁶ *Ibid.*, p. 47.

¹⁷ RODA PEÑA, José, “A propósito...”, p. 370.

¹⁸ ARRIBA CANTERO, Sandra de, “San José”, en *Revista Digital de Iconografía Medieval*, vol. V, 10, Madrid, 2013, p. 69.

ejecución, aunque se conoce de forma fehaciente la llegada de una advocación idéntica a la Hermandad de la Santa Cruz del Rodeo el 30 de Abril de 1752, junto con el resto de ajuar y enseres desde la extinguida ermita de San Blas donde recibía culto, debido a la fusión de la citada hermandad con la Congregación del Rosario de Nuestra Señora, unión aprobada en cabildo general apenas unos días antes. Si esto fuera así sería factible pensar que la imagen de Cristóbal Ramos pudiera adscribirse a una fecha temprana, obra de juventud o de entre las primeras de su mano, a pesar de lo cual mostraría una calidad en los modelados y expresiones muy notables. La imagen mariana es una talla completa, realizada en madera, barro y telas encoladas y estofadas, que se asienta sobre un nimbo plagado de cabezas angelicales, mientras sostiene al Niño entre su regazo y brazo izquierdo, componiendo todo el conjunto unos 85 cm. Pese a todo, Martínez Carretero ha propuesto que la llegada de la citada imagen es bastante más tardía, aportando ciertos documentos que le permiten atrasar su datación hasta 1783. Esta circunstancia explicaría la madurez artística plasmada en las formas de esta pieza¹⁹.

De igual modo, como antes se ha citado, cabría establecer un marco de relación entre *San José con Niño* de la Colección Marroco y el primer retrato –y único escultórico– de Gaspar Melchor de Jovellanos que éste le encargó a Cristóbal Ramos con ocasión de su nombramiento, cuando contaba con apenas 26 años, como Alcalde del Crimen en la Real Audiencia de Sevilla, y que es posible fechar, por inscripción al dorso del respaldo, en 1770. La interesante pieza, propiedad del Museo Nacional de Artes Decorativas, actualmente se encuentra depositada en la Casa Natal de Jovellanos en Gijón, tiene un tamaño ligeramente superior, pero coincide en contar con una peana de madera y formalmente, en el carácter displicente de la postura sedente y en el hieratismo de la mirada perdida en el infinito que comparte la imagen del magistrado con la josefina. En efecto, Ramos adapta esta iconografía josefina al plano civil a la hora de realizar este retrato escultórico.

¹⁹ A propósito de estas cuestiones, *vid.* MARTÍNEZ CARRETERO, Ismael, "Aportación documental a la Hermandad de Calatrava", en *Boletín de las Cofradías de Sevilla*, 641, Sevilla, 2012, pp. 539-545.



Fig. 2: Cristóbal Ramos: *Retrato de Gaspar Melchor de Jovellanos*. 1770. Gijón, Museo Casa Natal de Jovellanos [Depósito del Museo Nacional de Artes Decorativas].

Sobre el medio social y artístico que rodea la obra de Cristóbal Ramos

El último tercio del siglo XVIII fue escenario de un proceso de extraordinario interés en el campo de la escultura sevillana, algo que puede hacerse extensivo para las artes en general y ser trasladado a un espacio geográfico más amplio. Mientras por un lado se está asistiendo al estertor del prolongado, complejo y fecundo Barroco, y con él al epílogo de su escuela escultórica, por otro alborean las ideas estéticas ilustradas. No obstante, su resplandor emanado fundamentalmente desde la corte madrileña, y alimentado por el foco francés y alemán, será siempre tenue en el territorio del bajo Guadalquivir²⁰. De hecho, en las mismas fechas en las cuales se enmarca la obra que aquí se estudia, se lleva a cabo la reconstrucción y alhajamiento de la Capilla de San José, del gremio de Carpinteros de la capital hispalense, excelente ejemplo del vigor popular que aún mantendrán los lenguajes tardo-barroco y rococó. Algo que no

²⁰ RECIO MIR, Álvaro, *op. cit.*, pp. 133-156.

hace sino evidenciar contundentemente la dualidad de planteamientos estéticos antagónicos que se plantea en este periodo entre el continuismo de las aquilatadas formas de la retórica barroca demandadas por el vulgo y la novedad irradiada e impuesta desde el ámbito académico, que va a germinar en la esfera ilustrada.

En efecto, mientras en el plano oficial se estaba implantando el “gusto orientado” desde la Real Academia de San Fernando de Madrid, bien directamente o a través de la Real Escuela de las Tres Nobles Artes, que puede considerarse su filial local, en el plano popular seguían dominando las fórmulas triunfantes durante los dos siglos precedentes, especialmente las barrocas, si bien ejecutadas estas con evidente minoración de la creatividad, como si la repetición de una solución exitosa en el pasado fuese suficiente para contentar a los comitentes²¹. De este modo, al tiempo que las capas altas de la nueva sociedad, donde la burguesía adinerada tenía cada vez más preeminencia, iba asimilando con lentitud pero sin retrocesos, los productos del llamado academicismo y de lo que se ha calificado como Neoclásico, ya entrado el ochocientos, el pueblo llano se mantenía aferrado a los códigos formales tradicionales, anclados éstos, hacía ya tiempo, en un punto de no evolución.

Va a ser por tanto en este interesante caldo de cultivo de transformaciones, en el que se materialicen los profundos cambios que implicó el paso del Antiguo Régimen a la sociedad contemporánea, en el que se produzca en relación a la actividad escultórica el paso del sistema gremial a un nuevo orden. El proceso de formación de los artistas sevillanos comienza a verificarse en la Real Escuela de las Tres Nobles Artes abierta en la capital hispalense, en la que se pone en práctica un sistema pedagógico renovado basado en el dibujo y en el estudio del modelo, como materialización del proceso intelectual que los “inteligentes” consideraban que debía presidir el hecho artístico. No obstante, el aprendizaje artístico no se separa completamente del taller, donde aún permanece el sistema tradicional como fórmula complementaria a las enseñanzas de dicha institución.

Debido a la mencionada dualidad, los escultores se verían obligados a atender tanto

a las necesidades ilustradas que demandaban resultados en los que fuesen patentes los preceptos académicos, como a la reproducción de las aludidas fórmulas tradicionales en respuesta a los encargos procedentes de las esferas más bajas de la sociedad, especialmente en aquellos de carácter religioso y devocional. Esta bipolaridad en lo referente a lo que se solicitaba a los escultores y que se puede hacer extensiva al resto de disciplinas artísticas vino a producir resultados interesantes, en tanto en cuanto se dieron interesantísimos procesos de adaptación, préstamo e intercambio entre una y otra opción tanto en los temas e iconografías, así como en los formatos, materiales, técnicas y lo que es más relevante: los usos.

Así, y con carácter general aunque cerrando el enfoque hacia la escultura que es objeto de estas páginas, la nobleza y los burgueses acaudalados quienes se hallaban en la cúspide de la escala social, siguieron practicando el culto y devoción domésticos los cuales se materializaban frecuentemente en representaciones pictóricas y escultóricas de pequeño formato, provenientes de las prácticas de la Contrarreforma y que el periodo barroco había no sólo cristalizado sino elevado a su máxima y más eficiente expresión. A esto hay que sumar que frente a esta necesidad mantenida como tradición en el ámbito privado, la estética ilustrada y, mucho menos, los postulados neoclásicos que ya triunfaban rotundamente en Europa no proporcionaron respuestas propias, por lo que la mayoría de las veces se siguió recurriendo a los modelos aludidos aunque moderadamente adaptados al “buen gusto”.

No obstante, hay que señalar que este culto doméstico también había experimentado un proceso de transformación en el plano devocional y ya no se verificaba exactamente en los mismos parámetros que durante el Barroco. Antes bien, allí donde la mentalidad ilustrada había calado más profundamente, la relevancia que se le otorgaba en lo doméstico a las imágenes religiosas fue quedando en un segundo plano, lo que afectó a las formas y sobre todo al contexto y la escenografía en los que se presentaban. De las abigarradas capillas privadas que tuvieron su cénit a mediados del XVIII se pasaría, cada vez más, a sencillos oratorios en los que el adorno y ornato, que comienza a considerarse superfluo y distractor, fue retrocediendo paulatinamente.

²¹ Vid. CABEZAS GARCÍA, Álvaro, *Gusto orientado y fiesta pública en Sevilla: análisis de documentos para la comprensión de la historia artística del siglo XVIII*, Estipite, Sevilla, 2012.

En este sentido, también es oportuno referir que este proceso de cambio en el modelo y práctica de la piedad también conllevó que acabaran por denostarse determinados temas e iconografías en favor de otras que daban mejor respuesta a las necesidades de estas clases altas. No necesariamente se trató de nuevas devociones —que también— sino que algunas ya preexistentes tomaron una inusitada relevancia merced a que determinados valores espirituales y morales que éstas contenían, se ajustaban perfectamente al medio que las recibía. Un claro ejemplo de este proceso es la devoción al patriarca San José que queda bien explicitada en el citado *San José con Niño* de la sevillana Colección Marroco que damos a conocer.

Sería extraordinariamente extenso, por la envergadura del tema y lo prolijo de la historiografía dedicada a ello, exponer aquí lo que ha dado de sí la evolución del culto y la iconografía del santo, padre putativo de Cristo²². No obstante es harto necesario establecer toda una serie de puntos de partida en cuanto a este asunto. Como señaló en su día el profesor Roda el culto a San José experimentó una sustancial revitalización a partir de dos textos fundamentales: el poema *Josephina* y la obra *Summa de donis Sancti Joseph* escritos por Jean Charlier Gerson (Rethel, 1363 – Lyon, 1429) e Isidoro de Isolano (Milán, c.1477 - 1528) respectivamente. A esto hay que sumar un incontable número de obras que fueron el motor de la extraordinaria difusión de la devoción al patriarca —entre las que hay que resaltar la publicación en 1535 de *Josefina. En relación a los misterios del glorioso San José*, obra de Fray Bernardino de Laredo (Sevilla, 1482 - 1540)— en la que no puede dejar de mencionarse sobre todo para el medio hispano la figura de Santa Teresa de Jesús y su Carmelo descalzo²³.

Lectura simbólico-política de *San José con Niño*

Los valores que se derivan de estos y otros muchos textos apologéticos presentan a San José como modelo de virtudes y prototipo de santidad, apoyando su culto con carácter general en los valores referentes a la protección de la familia y la iglesia. Estos valores se hacen más acusados en el caso de la devoción a San José con Cristo niño, cuyas representaciones abundarán en el ámbito sevillano tanto en pintura como en escultura. En efecto, la iconografía de San José con el Niño aparece en el medio hispalense en el siglo XVI y cobra un extraordinario impulso durante el siglo siguiente, cuando el Barroco se encarga de cristalizar en lo plástico los presupuestos teológicos y teóricos de la Contrarreforma. Así se genera un interesante abanico de posibilidades y variantes que ya estudió y sistematizó el profesor Roda para el caso de la escultura²⁴.

Con el propósito de satisfacer sus necesidades y dar respuesta a cuestiones inherentes a su circunstancia, la mentalidad ilustrada va a producir su particular versión de esta visión del santo acompañado de Cristo niño adaptándola a su lógica concreta. Serán intelectuales encargados de las tareas del gobierno del reino como Pedro Rodríguez de Campomanes (Tineo, 1723 – Madrid, 1802), el conde de Floridablanca (Murcia, 1728 – Sevilla, 1808) o Gaspar Melchor de Jovellanos (Gijón, 1744 – Navia, 1811), quienes, a través de sus escritos oficiales se ocupen de armar el aparato teórico del modelo de monarquía ilustrada que encarnaba Carlos III y que quiso continuar su hijo Carlos IV²⁵.

Hay que tener en cuenta que en torno a este momento histórico se establecieron toda una serie de propósitos y argumentos que tenían como intención legitimar y ensalzar la figura del rey soberano en una visión tendente al paternalismo sobre sus súbditos y el propio Esta-

²² Las más recientes obras dedicadas a este asunto son: ARRIBA CANTERO, Sandra de, *Arte e Iconografía de San José en España*, Universidad de Valladolid, Valladolid, 2013; y CANTERA MONTENEGRO, Jesús, “La figura de San José en el Arte”, en *MirabiliaArs*, 1, Barcelona, 2014, pp. 35-94.

²³ Vid. GERSON, Jean, *Josephina ou Vie légendaire et poétique de saint Joseph*. Paris, 1418; e ISOLANI, Isidoro, *Summa in quatuor secta partes, de donis sancti Joseph sponsi beatissimae virginis Mariae ac patris putativi Christi Iesu*, Iacob Paucidrapium, Padua, 1522, citados en RODA PEÑA, José, “A propósito de una imagen dieciochesca de San José”, en *Laboratorio de Arte*, 5, Sevilla, 1993, pp. 369-378.

²⁴ Vid. RODA PEÑA, José, “A propósito...”.

²⁵ En torno a este asunto pueden tomarse como ejemplos el *Informe sobre la ley agraria* de Jovellanos, de 1795, el *Memorial ajustado sobre los abastos de Madrid* (1768) o el *Discurso sobre la educación popular de los artesanos* (1775) de Campomanes, orientados a fomentar la propiedad familiar de la tierra y en general un nuevo modo de afrontar el trabajo y el sentido de la familia. Agradecemos al Dr. Álvaro Cabezas sus atentas indicaciones en este asunto.



Fig. 3: Cristóbal Ramos: *San José con Niño*. (Detalle)
Col. Marroco (Sevilla).

do²⁶. Una idea que no se circunscribe al ámbito laico, sino que también adquiere trascendencia en lo que respecta a la Iglesia. En efecto, las prerrogativas reales sobre el estamento eclesiástico, a veces incluso con resultados poco agradables, invitan a pensar en la idea de que el poder eclesiástico se asienta sobre el temporal, pues depende de él y ésta relación es indivi-

sible. Algo que se sustancia, de un lado en el control regio de los nombramientos episcopales, así como en la fiscalización de las finanzas y rentas eclesiásticas por parte del Estado.

Así, aunque estos eruditos y políticos no emplearon ni citaron directamente en sus textos a San José para equipararlo al monarca, sí se refieren constantemente al rey como figura paterna y protectora del Estado y el pueblo en su “infancia”, como lo es el “glorioso patriarca” de su hijo adoptivo. Esculturas como la que tratamos y su relación directa con la iconografía josefina ponen claramente de manifiesto este paralelismo. No hay que olvidar que esta identificación se refuerza con el linaje del propio José, de la estirpe del rey David. Ciertamente, una de las propiedades del despotismo ilustrado es emplear la acción del gobierno con un sentido paternalista y protector sobre la sociedad considerada en una “minoría de edad”. Se plantea así que San José, es decir, la monarquía ilustrada es la depositaria de la herencia, las

²⁶ El ministro Campomanes o el mismo Francisco de Bruna (Granada, 1719 – Sevilla, 1807), protector de la Real Escuela de las Tres Nobles Artes de Sevilla, además de otros muchos eruditos y entendidos se referían a Carlos III como “padre de las luces”; *vid.* RODRÍGUEZ DE CAMPOMANES, Pedro, “Oración Gratulatoria que dijo el Ilmo. Señor Don Pedro Rodríguez de Campomanes, del Consejo y Cámara de S. M. con motivo de la traslación de la Sociedad de Amigos del País, su abertura y colocación en la Sala que el Ilustre Ayuntamiento de Madrid la franqueó para celebración de sus Juntas; en la primera que tuvo dentro de ella el día 16 de Setiembre de 1775”, en *Apéndice a las Memorias, Memorias de la Sociedad Económica de Madrid*, t. II, Imp. de don Antonio de Sancha, Madrid, 1780, p. 39; *vid.* CABEZAS GARCÍA, Álvaro, *op. cit.*

virtudes y la tarea de proteger y sostener a la familia a la que se identifica con el pueblo y los ciudadanos. Asimismo, se constituye en centro absoluto del núcleo del Estado.

Así las cosas, conviene reseñar que en este momento histórico tendrán lugar relaciones de transferencias, préstamos y contaminaciones en el plano artístico que se van a producir entre temas e iconografías civiles y religiosos y viceversa. Una buena muestra de este asunto es el retrato escultórico de Gaspar Melchor de Jovellanos, con gran probabilidad el primero²⁷, que realizó precisamente Cristóbal Ramos y que, propiedad del Museo Nacional de Artes Decorativas, se encuentra depositado en el Museo Casa Natal de Jovellanos en Gijón. Esta interesante escultura, realizada por Ramos y fechada en 1770 mediante inscripción en el respaldo del sillón que sirve de asiento al retratado, representa al letrado gijonés como alcalde de la sala del crimen de Sevilla, empleo que obtuvo en 1767, siendo ascendido a oidor inmediatamente y más adelante a oidor de la Real Audiencia de la capital hispalense²⁸.

Esta escultura, ampliamente estudiada por González Santos²⁹, resulta enormemente relevante no sólo por constituir un raro ejemplo de retrato escultórico de pequeño formato, ni por la actitud provocadora del nuevo magistrado en la asunción del cargo al presentarse sin la peluca de dignidad³⁰, al modo del ministerio francés, cumpliendo la orden del X conde de Aranda (Siétamo, 1718 – Épila, 1789) para asombro de la población sevillana³¹, sino por la elevada carga

conceptual que implica y que guarda íntima relación con la pieza de la colección Marroco. En efecto, aunque el jovencísimo Jovellanos aparece representado con la indumentaria propia de su cargo, es decir, la característica toga negra, la actitud está directamente relacionada con las poses de los senadores romanos que ocupaban las sillas curiales de marfil, si bien la presente tiene respaldo. Esta es casi la misma pose con la que aparece San José, por lo que la identificación de la figura de los poderes del Estado moderno ilustrado, con el padre putativo y patriarca San José es diáfana. Existen de igual modo analogías entre los dos sillones que emplea Ramos en sendas esculturas, si bien el de Jovellanos ha recibido un tratamiento más delicado que la que sustenta a San José. Además, resulta igualmente interesante referir la cuestión del policromador, que si bien la ausencia de firma o documentación a propósito de la escultura de la colección Marroco imposibilita su identificación, la de Jovellanos fue policromada por un tal Valdés, según puede leerse en la inscripción del respaldo del sillón³², lo cual podría hacer referencia a los hermanos Álvaro y Alonso Valdés y Velasco, activos en la capital hispalense en las fechas y contexto citados, a quienes se les reconoce como maestros doradores y pintores³³. No debe quedar sin mención el hecho de que Ramos, aparte de singularizar la tipología del retrato de este servidor público como encarnación del poder del Estado, resulta novedoso, poco usual el representar al oidor sin la característica peluca, hecho que reseñan de manera específica por su grado de novedad, todos aquellos que han abordado esta escultura. Se está por tanto ante otro presagio más del cambio que se está produciendo en estos años finales del s. XVIII del que a su vez participa el escultor sevillano. En definitiva, queda perfectamente clara la relación directa entre la iconografía empleada para la representación de san José y los planteamientos políticos ilustrados que emanan del retrato de Jovellanos.

De igual modo, en este momento se asiste igualmente a un cambio en la consideración social que va a tener la infancia. Durante el Antiguo Régimen, la paternidad no tenía relación con la edad temprana y los hijos sólo entraban

²⁷ ÁLVAREZ-VALDÉS Y VALDÉS, Manuel, *Jovellanos: vida y pensamiento*, Nobel, Oviedo, 2012, p. 854.

²⁸ El despacho con el nombramiento se firma el 31 de octubre de 1767, más adelante, en 1774 es nombrado oidor. Vid. CEÁN BERMÚDEZ, Juan Agustín, *Memorias para la vida del Excmo. Señor d. Gaspar Melchor de Jovellanos, y noticias analíticas de sus obras*. Madrid, 1814, p. 10 y ss.; y ANTILLÓN Y MARZO, Isidoro, *Noticias históricas de Don Gaspar Melchor de Jovellanos*, Universidad de Valencia, Valencia, 1994, p. 69.

²⁹ GONZÁLEZ SANTOS, Javier, *Jovellanos, aficionado y coleccionista*, Fundación Municipal de Cultura, Educación y Universidad Popular, Gijón, 1994; ídem., *La casa natal de Gaspar Melchor de Jovellanos en Gijón: apuntes histórico-artísticos*, Museo-Casa Natal de Jovellanos, Gijón, 1996.

³⁰ FRIERA ÁLVAREZ, Marta, "Jovellanos jurista", en *Jovellanos, el hombre que soñó España*, Encuentro, Madrid, 2011, p. 89.

³¹ FERNÁNDEZ SARASOLA, Ignacio, "Jovellanos y la Guerra de Independencia. La política del equilibrio", en *La luz de Jovellanos*, Sociedad Estatal de Acción Cultural, Madrid, 2011, p. 55.

³² GONZÁLEZ SANTOS, Javier, *op. cit.*

³³ Archivo de Protocolos Notariales de Sevilla (A.P.N.S.), oficio 19, libro único de 1765, folio 928; A.P.N.S., oficio 17, libro 2º de 1778, folio 1396; A.P.N.S., oficio 18, libro 2º de 1771, folio 952...

en el dominio paterno llegada la edad útil para el trabajo. En este momento, la infancia va a tomar una importancia mayor, tomando especial relevancia la figura paterna en los primeros años de los hijos. Esta circunstancia va a ser lógicamente relacionada con una nueva forma de entender también el papel de San José en la Sagrada Familia. Algo que se verá reflejado en la literatura apologética y mística, que sustenta también esta nueva sensibilidad y que queda perfectamente clarificada en una frase del dominico, médico e historiador Giovanni Battista de Lectis (Ortona, 1522 – Nápoles, 1603), en referencia al santo: “¡Cuántas veces durmió al santo niño sobre su pecho!”³⁴.

Quizá esta nueva visión del santo acompañado de la figura infantil del Divino Redentor sea la que otorgue su verdadero sentido a la iconografía de la pieza que es objeto de este estudio. Esto se hace especialmente patente en el punto en que San José aparece entronizado, haciéndose aquí la que podría ser clara alusión al sillón real desde el que el nuevo Estado gobierna y dirige los destinos de sus súbditos. En cualquier caso y exceptuando alguna que otra pieza ya difundida, se trata de un ejemplo material e iconográfico relativamente poco frecuente en este medio, que puede separarse de la idea de un uso estrictamente religioso o incluso conventual, pese a la proliferación de estas obras en este contexto. No obstante, se trata de una iconografía sagrada poco frecuente, al menos en el terreno de la escultura.

En resumen, probablemente se trate de una composición iconográfica cuyos orígenes se hundan en el pasado Barroco, pero que sin duda es un ejemplo extraordinariamente temprano con respecto a la materialización de determinados modelos de pensamiento que se dieron durante la ilustración y el incipiente neoclásico, presente este último ya de forma decidida en Centroeuropa.

Además de lo dicho, pese a las casi nulas noticias disponibles sobre esta interesante pieza que impiden la reconstrucción de su his-

toria material y establecer quizá una cronología más concreta, su procedencia así como las motivaciones y detalles del encargo, puede afirmarse que esta pieza pertenece a ese mundo inmerso en profundos procesos de transformación y adaptación de las manifestaciones artísticas a un nuevo modelo de sociedad, en la que la parte más alta de la misma va a continuar con la devoción doméstica con un carácter evolucionado tanto en el fondo como en las formas.

Conclusiones

Tras los análisis formales y estilísticos, mediante la evaluación de los procesos técnicos y materiales empleados, y en comparación con obras seguras del autor y con poco margen para el error, es posible adscribir la autoría del conjunto escultórico *San José con Niño* de la sevillana Colección Marroco a la factura de Cristóbal Ramos fechándolo, por aproximación, y teniendo en cuenta los ejemplos comentados y los rasgos formales presentes en la pieza, entre 1770 y 1780.

De igual modo, e insistiendo en la cuestión de la autoría de Cristóbal Ramos, la pieza cobra especial significación al suponer un excelente ejemplo de los procesos de transformación que van a operar en el arte español en ese complejo tránsito desde la tradición barroca en la imaginería hasta la implantación, más o menos plena, de los rasgos formales y estéticos del Neoclasicismo que se van a proponer desde el gusto oficial y mediante el aparato formativo y de control que suponen las diversas academias y reales escuelas con la de San Fernando de Madrid. Queda también probada de manera suficiente la relación de aspecto que se va a establecer entre el nuevo concepto de Estado y el arte, especialmente en el empleo de recursos iconográficos religiosos a los que se va a dotar de una significación política determinada, como es el caso de esta escultura de San José con Cristo niño que no solo materializa en barro cocido y policromado la práctica de la devoción doméstica y privada, sino que cristaliza en este tipo de representaciones sagradas un componente ideológico que trasciende el hecho religioso para relacionar la figura protectora del betlemita José con la protección paternal del Estado sobre el pueblo.

³⁴ Apud. MALE, Emile, *El arte religioso de la Contrarreforma estudios sobre la iconografía del final del siglo XVI y de los siglos XVII y XVIII*, Encuentro, Madrid, 2001, p. 296. Algunos de estos autores místicos son: MADRE DE DIOS, Gracián de la, *Summario de las excelencias del glorioso San Joseph, esposo de la Virgen María*, Pedro Rodríguez, Toledo, 1605; y HELGUERO Y ALVARADO, María Nicolasa, *Rasgo de la vida del gran patriarca san José*, Burgos, 1794.