

NUESTRA SEÑORA DEL ROSARIO DE ALGODONALES: ACERCAMIENTO A UNA OBRA DEL ESCULTOR CRISTÓBAL RAMOS Y A SU POLICROMÍA

José Manuel Moreno Arana

E-mail: morenoarana@gmail.com

Universidad de Sevilla-España

RESUMEN

Estudio documental y formal de la escultura de *Nuestra Señora del Rosario* de la parroquia de Santa Ana de Algodonales, obra del sevillano Cristóbal Ramos (1725-1799). Junto a diferentes aspectos relacionados con la realización de esta obra y su evolución histórica, se plantea la hipótesis de la autoría de Diego Suárez sobre la policromía aplicada en esta pieza y en otras del referido escultor.

PALABRAS CLAVE: escultura, policromía, siglo XVIII, Sevilla, Algodonales.

OUR LADY OF THE ROSARY OF ALGODONALES:
APPROACH TO A WORK BY CRISTÓBAL RAMOS
AND ITS POLYCHROMY

ABSTRACT

This is a documentary and formal work about the sculpture of Our Lady of the Rosary in the parochial church of Santa Ana in Algodonales, a sculpture by Sevillian artist Cristóbal Ramos (1725-1799). Along with several aspects related to the creation of this piece and its historical evolution, the authorship of Diego Suárez in the polychromy of this and other pieces by the aforementioned sculptor could be considered.

KEYWORDS: sculpture, polychromy, 18th century, Seville, Algodonales.

DOI: <https://doi.org/10.25145/j.histarte.2025.10.06>

REVISTA DE HISTORIA DEL ARTE, 10; noviembre 2025, pp. 101-118; ISSN: e-2660-9142

[Licencia Creative Commons Atribución 4.0 Internacional](#)



1. INTRODUCCIÓN

La imagen de *Nuestra Señora del Rosario* de la parroquia de Santa Ana de Algodonales (Cádiz) es una de las pocas obras documentadas de su autor, Cristóbal Ramos (1725-1799), artista que se encuentra entre los mejores imagineros hispalenses de la segunda mitad del siglo XVIII (Montesinos Montesinos, 1986; Dobado Fernández, 2022). Con motivo de su reciente restauración¹, llevamos a cabo un estudio histórico-artístico que se ha tomado como base para este artículo.

En este texto, tras contextualizar la realización de esta pieza escultórica y aproximarnos a la autoría y fecha de la luna de plata que completa el conjunto, documentaremos distintas intervenciones o restauraciones. Seguidamente, se hará un análisis formal, el cual nos llevará al último apartado, donde, a propósito de la policromía de la escultura, reflexionaremos sobre la posible participación del pintor y dorador Diego Suárez en esta y otras creaciones de Ramos.

2. LA VIRGEN DEL ROSARIO DE ALGODONALES Y SU EVOLUCIÓN HISTÓRICA

La actual iglesia parroquial de Algodonales comienza su construcción en 1777 y se inaugura en 1784. Para los trabajos de decoración, que otorgarían al interior un aspecto bastante unitario, se contó mayoritariamente con artistas hispalenses, como es el caso del autor de la propia imagen, Cristóbal Ramos (Falcón Márquez, 1983, pp. 169-171; Montesinos Montesinos, 1986, pp. 39, 45-46 y 50; Hernández González, 2006). Muchos de estos datos los conocemos por un documento hoy conservado en el Archivo Histórico Diocesano de Jerez. Se trata de un escrito que recoge la mayoría de las obras artísticas que se hacen con motivo de la reedificación de la iglesia hasta 1786, año en el que está fechado el documento².

La intervención de Cristóbal Ramos en la imaginería conservada en el templo puede juzgarse como abundante, pudiéndose atribuir a su taller un buen número de piezas (Moreno Arana, 2019, pp. 50-55). Sin embargo, solo tres son las citadas como suyas en el referido escrito: la *Virgen del Rosario*, el *relieve de las Ánimas del Purgatorio* y el *San Nicolás de Bari* del retablo de San Antonio. En relación con la escultura mariana, se sabe que la hermandad de Nuestra Señora del Rosario

¹ La restauración fue efectuada en 2023 por la doctora Paz Barbero García, a quien agradecemos la cesión de parte de las fotografías que se incluyen en este trabajo.

² Archivo Histórico Diocesano de Jerez (en adelante: AHDJ), Fondo Parroquial, Parroquia de Santa Ana de Algodonales, Fábrica, Anecdótico, «Libro de documentos y papeles pertenecientes a las diferentes erecciones de Yglesia» (año 1786).

costeó la hermosísima imagen que en su altar se venera de pasta y de estatura natural, en la misma disposición que se hacen las de talla, la cual se hizo por Don Cristóbal Ramos celeberrimo artífice de la ciudad de Sevilla³.

Además, se afirma que costó más de 100 pesos y que fue «la primera imagen que se colocó en la iglesia»⁴. Esto último permitiría plantear que ya estaría hecha en 1784, cuando se inaugura el nuevo edificio, ocupando un altar provisional.

Sea como fuere, queda claro que ya existía en 1786, año en el que además se diseña y contrata el retablo donde sigue aún hoy recibiendo veneración. El aludido documento nos asegura que sería costeado por Francisco Cortés Amado y Luis Galbán Tardido, apuntándose que «está hecho plano por el insigne maestro del dibujo y primer director de la Real Academia de las Bellas Artes de la dicha ciudad (de Sevilla) Don Francisco Ximénez»⁵. El contrato para su realización se firma el 30 de diciembre de ese año entre Diego Meléndez, retablista hispalense, y el doctor Manuel Hiráldez de Acosta, capellán del Real Colegio Seminario de San Telmo de Sevilla, en nombre de Luis García Galbán, vecino de Algodonales y que debe identificarse con uno de los mencionados mecenas o promotores del retablo. En la escritura se establece que tenía que ser «semejante en todo a el de Ánimas que está en frente de dicho sitio del crucero a excepción de que a este retablo se la ha de hacer el camarín y peana de la Virgen que no tiene el otro»⁶. Efectivamente, está también constatada la intervención de Ximénez y Meléndez en dicho retablo de Ánimas y la ejecución previa del relieve que lo preside por el propio Ramos, como hemos dicho, siendo colocado asimismo provisionalmente en la iglesia⁷.

La peana tallada sobre la que se asienta la imagen en su retablo sería, por tanto, obra del referido Diego Meléndez, que hay que suponer que seguiría también en ella las trazas de Francisco Ximénez. Se trata de una estructura troncocónica de sinuoso diseño rococó, acabando en volutas en cada una de sus cuatros esquinas. Debido a su ubicación en la hornacina del retablo, el lado posterior, oculto al espectador, no fue tallado, observándose por el interior el ahuecado de este elemento que sirve de soporte a la liviana escultura mariana. Toda la superficie se muestra dorada, recibiendo los fondos lisos un dibujo inciso mediante una red de rombos que incluyen simplificadas formas vegetales.

Avanzando en el tiempo, consta que la imagen fue víctima del robo de sus coronas durante la Invasión Francesa (Cuevas, 1964, p. 36), por lo que las actuales, en metal dorado y plateado, respectivamente, serían obras posteriores. De plata y clara estética neoclásica es la media luna que se inserta en los pies de la imagen y que también se hace por este tiempo (fig. 1). Posee las siguientes marcas: «NO8DO»

³ *Ibidem*, f. 210.

⁴ *Idem*.

⁵ *Idem*.

⁶ Sancho Corbacho, 1933: 108-109.

⁷ AHDJ, Fondo Parroquial, Parroquia de Santa Ana de Algodonales, Fábrica, Anecdótico, «Libro de documentos...», f. 210v.





Fig. 1. ¿Miguel Palomino?, media luna de la Virgen del Rosario, 1829, parroquia de Santa Ana, Algodonales (Cádiz).



Fig. 2. ¿Miguel Palomino?, media luna de la Virgen del Rosario (marcas de platero), 1829, parroquia de Santa Ana, Algodonales (Cádiz).

«29» «M. PALO...» (izquierda) (fig. 2) y «NO8DO» «29» «...ALOMINO» (derecha). Parece claro por las dos primeras marcas que esta pieza de orfebrería fue labrada en Sevilla en 1829. En cuanto a la tercera, que haría alusión al propio artífice, si bien está incompleta, el hecho de que se plasme dos veces la misma marca permite vincularla a una importante familia de plateros sevillanos, los Palomino. Aunque el

principal problema a la hora de estudiar a estos artistas es la utilización por parte de distintos miembros de la familia de la marca «M. PALOMINO», por cronología sería posible identificar al autor de esta obra con Miguel Palomino Sánchez, el más relevante de todos ellos, cuya actividad está documentada entre 1777 y ese mismo año de 1829 y que cuenta con un trabajo muy prolífico para toda la archidiócesis de Sevilla (Cruz Valdovinos, 1992, pp. 375-376; Roda Peña, 2015, pp. 227-255; Mena García, 2022, pp. 164-189).

Por otro lado, hay que añadir que nos han llegado testimonios documentales y gráficos de la salida procesional de la Virgen en los siglos XIX y XX⁸, tradición hoy perdida pero que demuestra la gran devoción que llegó a alcanzar la imagen en la localidad. Al respecto, hemos visto que llegó a ser titular de una hermandad con el título de Nuestra Señora del Rosario, que fue la que costeó la escultura. La existencia de esta cofradía, hoy inactiva, está confirmada por documentación conservada en el Archivo Diocesano de Jerez. Por ella se sabe que vivió momentos de altibajos, con sendas reorganizaciones en 1875 y 1940, manteniendo su actividad aún en los años sesenta del pasado siglo⁹. En 1902 se sabe que fue inscrita en el registro de asociaciones religiosas del gobierno civil de la provincia de Cádiz (Rodríguez Díaz, 2016, p. 195).

En cuanto a intervenciones sobre la imagen, previas a la última restauración, llevada a cabo por Paz Barbero García en 2023, hay constancia documental de otras dos a través de las actas de la hermandad del Rosario de Algodonales.

La primera de ellas se produciría en 1884. Años después de la reorganización de 1875, en un cabildo extraordinario celebrado el 11 de mayo de dicho año de 1884 se decide que con el producto de dos cruces de plata de los estandartes y de una lámpara vieja se haga otra lámpara nueva y

atender a la restauración de la imagen de Nuestra Señora del Rosario, que se encuentra en un estado deplorable, así como comprar un manto de tisú y una ráfaga de plata a dicha imagen y un paso para sacarla en procesión, de todo lo cual carecía esta hermandad¹⁰.

No tenemos más información al respecto, pero suponemos que esta «restauración» se llevaría a cabo porque en un siguiente cabildo (del 5 de octubre de ese año) se habla de la solemnidad con que se había llevado a cabo la procesión, que se instaura o recupera entonces, debiendo de conllevar algún reparo en la frágil y por entonces ya deteriorada escultura para este uso procesional.

⁸ AHDJ, Fondo Parroquial, Parroquia de Santa Ana de Algodonales, Sección Fotografías.

⁹ Hemos consultado sobre esta hermandad los siguientes documentos: AHDJ, Fondo Parroquial, Parroquia de Santa Ana de Algodonales, Hermandades, Hermandad de Nuestra Señora del Rosario, Libro de actas desde 1875. AHDJ, Fondo Parroquial, Parroquia de Santa Ana de Algodonales, Hermandades, Hermandad de Nuestra Señora del Rosario, Libro de ingresos y gastos (años 1924-1966).

¹⁰ AHDJ, Fondo Parroquial, Parroquia de Santa Ana de Algodonales, Hermandades, Hermandad de Nuestra Señora del Rosario, Libro de actas desde 1875, s/f.





La conveniencia de una nueva actuación sobre la escultura se comienza a plantear en 1924. En el cabildo del 10 de enero se vuelve a hablar de su mal estado de conservación y de la necesidad de «reparar» la imagen. Se insiste en la «necesidad urgente» de su restauración el 14 de julio, por lo que se decide abrir una suscripción y crear una comisión. De lo mismo se vuelve a tratar en el cabildo del 10 de agosto de ese año. Sin embargo, el asunto permanecía sin resolver más de un año después. De este modo, el 10 de diciembre de 1925 se informa a los hermanos de que la Virgen estaba «muy deteriorada», aprobándose para esto una nueva comisión compuesta por Ignacio Domínguez, que finalmente sería el encargado de intervenir sobre ella, y por Francisco Sepúlveda.

En efecto, el 3 de septiembre de 1926 se aclara que se había ejecutado la «restauración» de la imagen, así como de la peana y la ráfaga por Ignacio Domínguez, aclarando que ello lo efectuó «como ya lo hiciera anteriormente otra vez, costeándose también de su peculio particular todo el material invertido»¹¹.

Carecemos de información sobre Domínguez y si su anterior actuación sobre la escultura fue la indicada de 1884 u otra intermedia que no hemos localizado.

Junto a ambas intervenciones, en la última restauración se ha podido probar una actuación que podría fecharse en 1961 o a partir de ese año. En este sentido, se podría asegurar que en ese momento se decide reforzar la imagen en su interior mediante la aplicación de papel de periódico. Uno de ellos se ha podido extraer y corresponde con la portada del diario *ABC* de Sevilla del jueves 28 de septiembre de 1961, que recoge la noticia de la visita de Francisco Franco a una exposición dedicada a Francisco de Goya en el Casón del Retiro de Madrid el día anterior¹².

En cualquier caso, tenemos que indicar que no hemos hallado una alusión a esta intervención en las cuentas de la hermandad, que llegan hasta 1966¹³.

Es posible que al mismo tiempo que se hizo este reforzamiento del soporte se aprovechara para aplicar repintes, como debió de ocurrir en las anteriores intervenciones de 1884 y 1926. Lo cierto es que en su estado previo a la restauración de Barbero García los repintes estaban presentes sobre una parte importante del acabado policromo primigenio. Esto afectó, sobre todo, a la túnica del Niño y al manto, donde el estofado primitivo quedó oculto, así como a las vueltas de las mangas y al cuello de la túnica de la Virgen, en los que se provocó una distorsión cromática por el empleo de pigmentos de tonalidades rosáceas y violetas, ajenos por completo al original.

¹¹ *Idem.*

¹² Puede consultarse en la siguiente dirección: <https://www.abc.es/archivo/periodicos/abc-sevilla-19610928.html> (consultado 25/6/2025).

¹³ Únicamente debemos advertir que en 1963 se alude a un pago al sacristán por la novena y unos imprecisos «trabajos» relacionados con la Virgen: AHDJ, Fondo Parroquial, Parroquia de Santa Ana de Algodonales, Hermandades, Hermandad de Nuestra Señora del Rosario, Libro de ingresos y gastos (años 1924-1966), s/f.



Fig. 3. Cristóbal Ramos, Nuestra Señora del Rosario (estado previo a la última restauración), h. 1784, parroquia de Santa Ana, Algodonales (Cádiz).

3. ANÁLISIS FORMAL DE LA IMAGEN

La escultura representa a María, de pie y en disposición frontal (fig. 3). Se cubre con un manto que cae desde los hombros y se cruza por delante, describiendo sinuosos y amplios pliegues que otorgan cierto movimiento a la composición. En la mano derecha lleva el cetro y porta en su brazo izquierdo el Niño Jesús, que se dispone con mayor dinamismo y naturalidad. Jesús mira levemente hacia la derecha y hace ademán de bendecir. Entre ambos personajes sostienen un rosario. Las dos cabezas, dotadas de ojos de cristal, muestran rasgos carnosos y redondeados, con cejas arqueadas y bocas cerradas que esbozan discretas sonrisas. Los cabellos están tratados en ondulados mechones, particularmente cuidados en la cabeza infantil y más abocetados en la Madre, sobre todo en su parte posterior. De hecho, es en la zona de la espalda donde se percibe con claridad el liviano material del que está constituida la obra, existiendo un peculiar hueco entre la melena de la imagen mariana y la capa, tal vez creado para facilitar el revestimiento con un manto para su función procesional, como prueba la documentación presentada.

La imagen responde a un modelo de Virgen del Rosario creado por su autor. En efecto, Cristóbal Ramos trató esta iconografía en diversas obras (Ramos Suárez,





Fig. 4. Cristóbal Ramos, Niño Jesús de la Virgen del Rosario (detalle), h. 1784, parroquia de Santa Ana, Algodonales (Cádiz) / Cristóbal Ramos, Niño Jesús de la Virgen de Rosario (detalle), hacia la década de los ochenta del siglo XVIII, capilla de Montserrat, Sevilla.

2005, pp. 616-619; Gallardo Montesinos, 2023). Las más destacadas y que más relación muestran con la escultura de Algodonales son las que pertenecieron a la hermandad del Rosario del antiguo convento de San Pablo de Sevilla y que se conservan hoy en la parroquia de la Magdalena y la capilla de Montserrat de esa ciudad, respectivamente (Ros González, 2001, pp. 34-36). La segunda de las referidas se fecha en 1787, por tanto en una cronología muy cercana a la de la pieza que estamos estudiando. Está también recubierta de telas encoladas, siguiendo una composición muy similar a la de nuestra Virgen con algunas variantes, como el tocado que cubre la cabeza de la imagen sevillana y el plegado más reposado de su manto. La venerada en la parroquia de la Magdalena es una versión prácticamente idéntica a la anterior, pero en este caso de vestir. No obstante, nos interesa de manera especial por el aspecto técnico, ya que en ella Ramos no emplea la terracota, habitual material en su producción, sino la pasta de papel o papelón¹⁴. Es la misma técnica, que se ha constatado en la escultura algonaleña. Ello conllevó la utilización de moldes, lo que explicaría la repetición de los mismos rostros y manos en el caso de las figuras de María o incluso en las imágenes completas del Niño Jesús. De hecho, aunque en Algodonales el semblante materno presenta algunas diferencias, sí resulta muy reconocible la figura del Niño, siendo evidente cómo se reitera la configuración del cabello infantil, con tres grandes masas de rizados mechones, repartidas en el flequillo y sobre las orejas, formando las mismas líneas (fig. 4).

¹⁴ Porres Benavides usa los términos de *pasta de cartón* y *papier maché* en Porres Benavides, 2022, pp. 72-73.

El tipo de material empleado otorga una gran singularidad a la imagen, pero implica una serie de condicionantes que hay que valorar a la hora de analizarla. Como hemos dicho, Cristóbal Ramos fue un especialista en el barro cocido y las telas encoladas, con los que consigue un gran virtuosismo, de manera particular en piezas de pequeño tamaño. Aquí, sin embargo, combina las telas encoladas de los ropajes con pasta, con la que modela las partes anatómicas visibles. Como es lógico pensar, este modelado tiene que ser más sumario que el que se obtiene mediante el trabajo del barro o la madera. De todas formas, la labor del taller de Ramos no deja de ser apreciable, como ya dejó expresado el autor del mencionado testimonio documental al decir que la ejecutó «en la misma disposición que se hacen las de talla»¹⁵.

Nos parece muy probable que la necesidad de edificar *ex novo* el templo parroquial y decorarlo prácticamente en su totalidad de la manera más rápida y barata posible llevó a optar por esta técnica escultórica. De la Virgen del Rosario teníamos ya la explícita información que aportaba el reiterado documento, habiéndose confirmado con la restauración que ahora se presenta esta particularidad técnica. En cualquier caso, el mismo procedimiento se intuye en otras obras de Ramos conservadas en la misma iglesia, como en el relieve de las Ánimas del Purgatorio, donde el modelado, más sumario que en el caso de sus terracotas, y el deterioro que presenta en forma de grandes cuarteados manifiestan la utilización de la pasta de papel en combinación con las telas encoladas. Ya en su día incluso llamamos la atención sobre el parentesco entre este relieve y las imágenes de san Judas Tadeo y san Simón del retablo mayor de la vecina localidad de Zahara de la Sierra, que atribuimos al obrador de Cristóbal Ramos (Moreno Arana, 2019, pp. 57-58). La afinidad también es técnica, pues se constituyen del mismo tipo de pasta y telas encoladas, como se ha podido comprobar en la reciente restauración del primero de los apóstoles mencionados¹⁶.

4. LA POLICROMÍA: LA POSIBLE INTERVENCIÓN DE DIEGO SUÁREZ SOBRE ESTA Y OTRAS OBRAS DE CRISTÓBAL RAMOS

Del acabado policromo destacan los estofados, que ofrecen labores típicas de la época aún rococó en la que crea esta escultura, donde se mezclan anchas cenefas doradas con rocallas en relieve tratadas con la técnica del cincelado, temas florales a punta de pincel y motivos esgrafiados de roleos vegetales y rocallas.

Tras la última restauración, aunque se ha podido confirmar la existencia de grandes pérdidas en el acabado policromo de la túnica del Niño y del manto de la Virgen, los restos recuperados en este último, aunque algo dañados, nos han permi-

¹⁵ AHDJ, Fondo Parroquial, Parroquia de Santa Ana de Algodonales, Fábrica, Anecdótico, «Libro de documentos...», f. 210.

¹⁶ Agradecemos la información suministrada por D. Ismael Rodríguez-Viciano Buzón, quien efectuó la restauración sobre el *San Judas Tadeo* en 2022.





Fig. 5. Diego Suárez (atribución), estofado de la Virgen del Rosario de Algodonales, h. 1784, parroquia de Santa Ana, Algodonales (Cádiz) / Diego Suárez (atribución), estofado de la Inmaculada de los Canónigos, hacia la década de los ochenta del siglo XVIII, Catedral, Sevilla.

tido un mejor conocimiento de las labores originales y su comparación con las policromías de otras obras de Cristóbal Ramos.

Tanto en la túnica como en la capa de la Virgen observamos un mismo procedimiento decorativo consistente en esgrafiar, sobre un fondeado de rayas o líneas paralelas, redes de roleos que llegan a adquirir las siluetas zigzagueantes de las rocallas y que en el caso del manto se resaltan con un sombreado o ribeteado con líneas oscuras. La idea aparece de un modo muy semejante en la túnica de la pequeña *Inmaculada de los Canónigos* de la catedral de Sevilla (López Alfonso, 2008) (fig. 5). La gran diferencia con la imagen algodonaleña son los ramilletes florales a punta de pincel que en esta última se esparcen por toda la superficie (fig. 6). Este tipo de composiciones florales aparecen de una manera similar en otras piezas hispalenses de Ramos, como la citada *Virgen del Rosario* de la capilla de Montserrat, la *Virgen de la Salud* del convento de Santa María de Jesús o la *Divina Pastora* del convento de Carmelitas Descalzas (Dobado Fernández, 2022, pp. 51-53).

La autoría de las policromías de Cristóbal Ramos supone una cuestión aún por estudiar más a fondo. Porres Benavides (2022) menciona algunos nombres, como Álvaro de Valdés y Velasco, sus posibles parientes Francisco y Antonio Ramos y José de Aguilar Galeote, dorador que policromó en 1789 parte de las imágenes del retablo mayor de la propia parroquia de Algodonales, donadas por José Bravo, canónigo de la catedral de Sevilla, y que manifiestan el inconfundible estilo de Ramos (Moreno Arana, 2019, pp. 52-54). Aguilar, por tanto, podría haber sido un posible candidato para la autoría de la policromía que estamos estudiando, si no fuera por-



Fig. 6. Diego Suárez (atribución), estofado de la túnica de la Virgen (detalle de ramo), h. 1784, parroquia de Santa Ana, Algodonales (Cádiz).

que el sobrio estilo ya neoclásico que manifiesta en ellas se sitúa muy distante de lo que vemos en nuestra Virgen. Sin embargo, contamos con otro nombre a tener en cuenta que aparece documentado trabajando para el templo por las mismas fechas en que se realiza la figura mariana. Nos referimos a Diego Suárez¹⁷.

De este maestro pintor y dorador, también activo en Sevilla en el último cuarto del siglo XVIII, no tenemos muchos datos. Todo parece indicar que fue padre del más conocido José Suárez, pintor sevillano de cierto prestigio en su época. Ambos aparecen juntos como apreciadores en distintos inventarios de pinturas. Aceptando esta identificación, habría que decir que Diego contrajo matrimonio con Juliana de Acosta, hija de otro pintor, Pedro de Acosta. E, igualmente, que fallecería poco antes que su hijo José, muerto en 1800 (Illán Martín, 2001, pp. 272-274). Respecto a su actividad artística, hay que suponer que al menos desde 1760 debió de estar activo, ya que se le localiza ese año como miembro de la hermandad de San Lucas, del gre-

¹⁷ Recientemente se ha relacionado con él también la policromía del grupo de la Visitación del monasterio de Santa Paula de Sevilla, asimismo atribuido a Ramos (Gallardo Montesinos, 2024).

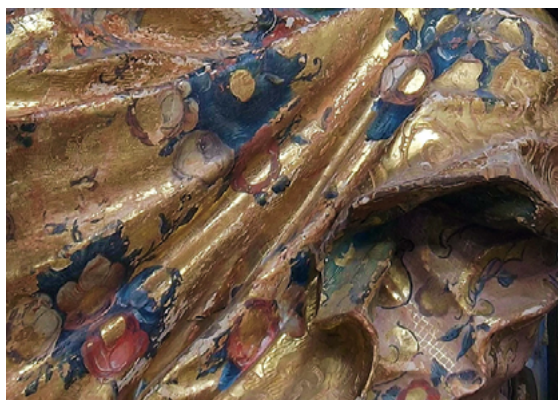


Fig. 7. Diego Suárez, estofado de la *Santa Ana* del retablo mayor, 1785, parroquia de Santa Ana, Algodonales (Cádiz).

mio sevillano de pintores y doradores (García de la Concha Delgado, 1997, p. 58). Al margen de los trabajos que ejecuta para la parroquia de Algodonales, en los que nos detendremos a continuación, se le documenta policromando en 1783 el órgano de la hispalense parroquia de San Lorenzo, destacando la orla de pintura mural de este instrumento, de una estética rococó muy semejante a la que emplea en los estofados de las esculturas en las que interviene (Martín Pradas, 2002, p. 129). En 1784 policromó una serie de blandones para la capilla de la Veracruz en el desaparecido convento de San Francisco de la misma ciudad (Amores Martínez, 2018, pp. 347-348). Asimismo, en 1793 y 1795 retoca las dos imágenes titulares de la hermandad del Nazareno de Utrera (García de la Concha Delgado, 1997, pp. 57-59; Cabrera Rodríguez, 1997, pp. 104-105)¹⁸.

Curiosamente, al igual que a su propio hijo, autor de una serie de pinturas para las pechinas del crucero y para dos de los altares laterales (Falcón Márquez, 1983, pp. 170-171), a Diego Suárez lo localizamos trabajando para Santa Ana de Algodonales, en concreto entre 1784 y 1785, es decir, por el mismo tiempo en el que Cristóbal Ramos hace la imagen de la *Virgen del Rosario*. De este modo, el 11 de octubre de 1784 da recibo de 270 reales por el dorado del sagrario bajo y su puerta. Asimismo, el 15 y 18 de febrero de 1785 firma, junto al que sería un oficial, Antonio de Escobar, una serie de recibos por la policromía del grupo de la *Santa Ana y la Virgen Niña*, que preside el templo y que es una obra tallada en 1709 por Antonio Cardoso de Quirós (Caro Quesada, 1992, pp. 57 y 267) (fig. 7). Estas labores

¹⁸ Partiendo del estudio estilístico planteamos la posible autoría de Diego Suárez sobre la policromía del retablo mayor de la iglesia de San Felipe de Carmona y en especial sobre el estofado de la imagen titular.



Fig. 8. Diego Suárez (atribución), estofado de la Virgen del Rosario (motivos de ramos), hacia la década de los ochenta del siglo XVIII, capilla de Montserrat, Sevilla / Diego Suárez (atribución), estofado de la Virgen de la Salud (motivos de ramos), hacia la década de los ochenta del siglo XVIII, convento de Santa María de Jesús, Sevilla.

alcanzaron los 1134 reales, incluyendo 216 reales por la «manutención, casa y asistencia de los oficiales». Llamativamente, para ello se recibió una importante limosna de 800 reales por parte de Manuel de Acosta, cura del Real Seminario de San Telmo de Sevilla, al que ya vimos que se le encomendó la contratación del propio retablo de la Virgen del Rosario en 1786. Por último, por recibos firmados por ambos en las mismas fechas consta el pago de 289 reales por pintar y dorar la pequeña figura de la santa que remata el facistol del coro y de unos ciriales¹⁹.

Pues bien, si estas circunstancias resultan sugestivas, no lo es menos comprobar que las características formales y técnicas que el taller de Suárez desarrolla en la talla de santa Ana del retablo mayor de Algodonales se corresponden con claridad con algunas policromías de obras de Ramos, como las citadas imágenes sevillanas de la *Virgen del Rosario* de la capilla de Montserrat, la *Virgen de la Salud* del convento de Santa María de Jesús o la *Divina Pastora* del convento de Carmelitas Descalzas (fig. 8). Algunos pormenores, como los fondos de las indumentarias de la *Santa Ana* y la *Virgen Niña* en los que encontramos esgrafiados en forma de mallas, vuelven a repetirse en algunas de estas piezas (fig. 9). Pero, de manera especial, esta afinidad la vemos en los ramos de flores sobre fondos dorados tratados con un rico uso del picado de lustre. Se observan incluso detalles peculiares en estos motivos florales, como un centro circular dorado entre los pétalos pintados a punta de pin-

¹⁹ AHDJ, Fondo Parroquial, Parroquia de Santa Ana de Algodonales, Fábrica, Visitas, años 1786-1793, año 1786, pp. 75-77. Parte de la información fue dada a conocer en Moreno Arana, 2019, p. 56.



Fig. 9. Diego Suárez (atribución), estofado de la Divina Pastora (motivo de malla), hacia la década de los ochenta del siglo XVIII, convento de Carmelitas Descalzas, Sevilla / Diego Suárez (atribución), estofado de santa Ana (motivo de malla), hacia la década de los ochenta del siglo XVIII, parroquia de Santa Ana, Algodonales (Cádiz).

cel, que igualmente se perciben en el estofado de la *Virgen del Rosario* de Algodonales. Todo ello nos hace suponer que la presencia de Suárez y su taller en este pueblo de la sierra de Cádiz no fue nada casual y estuvo relacionada con su colaboración con Cristóbal Ramos, por lo que lo proponemos como el autor de la policromía de la pieza que nos ocupa.

En el mismo año de 1786 estaban también terminados en la iglesia parroquial de Algodonales el púlpito²⁰ y la imagen de *San Nicolás de Bari* del ático del retablo de San Antonio de Padua, pieza que la documentación de nuevo asigna a Ramos²¹. En la policromía de ambas piezas se reiteran los característicos ramilletes aplicados con punta de pincel. Así, en el púlpito se advierten sobre fondos profusamente trabajados con picados de lustre, y en la escultura del santo —que suponemos, al igual que la *Virgen del Rosario*, también modelada en pasta— aparecen junto a llamativos motivos esgrafiados de ramas entrelazadas que conforman rombos, recurso que volverá a encontrarse en otras obras atribuibles al escultor. Por ejemplo, en el pequeño grupo de la *Muerte de San José* del convento de Santa María de Gracia de Jerez de la Frontera (Guijo Pérez, 2023, pp. 57-59) o la *Virgen de la Merced* que ocupa uno de los retablos colaterales de entrada al presbiterio en el templo parroquial de Algo-

²⁰ AHDJ, Fondo Parroquial, Parroquia de Santa Ana de Algodonales, Fábrica, Visitas, años 1786-1793, año 1786, p. 105. Las cuentas hablan de la construcción de la escalera del púlpito por el tallista José Morales Bazán.

²¹ AHDJ, Fondo Parroquial, Parroquia de Santa Ana de Algodonales, Fábrica, Anecdótico, «Libro de documentos...», ff. 211v-212.



Fig. 10. Diego Suárez (atribución), estofados del *San Nicolás de Bari* y la *Virgen de la Merced* (motivos de ramos y ramas entrelazadas), hacia la década de los ochenta del siglo XVIII, parroquia de Santa Ana, Algodonales (Cádiz).

donales, por lo que podría suponerse también en ambos la intervención del taller de Suárez (fig. 10).

5. CONCLUSIONES

En este artículo se ha buscado documentar la evolución histórica de la imagen de la Virgen del Rosario de Algodonales, una de las pocas creaciones seguras de su autor, Cristóbal Ramos. De este modo, merece la pena citar el añadido en 1829 de la media luna de plata, que puede asignarse al platero hispalense Miguel Palomino Sánchez, o las sucesivas intervenciones, fechadas en 1884, 1926 y hacia 1961.

Por otro lado, además de insistir en su peculiar condición de escultura de pasta y en su reveladora policromía, hemos contextualizado su realización hacia 1784 en el marco de la edificación de la nueva parroquia de la referida localidad de la sierra gaditana. En efecto, en la decoración de este edificio confluyeron diversos artistas activos en Sevilla en la década de los ochenta del siglo XVIII, dando lugar a un conjunto de cierta unidad, dentro de una transición entre las formas rococó y neoclásicas. Así, junto a Ramos intervendrán uno de sus compañeros en la Escuela de Nobles Artes, el pintor Francisco Ximénez, que diseña el retablo donde se venera a la imagen; el retablista Diego Meléndez, autor material del mismo y de la peana donde se asienta la escultura; el pintor José Suárez, que ejecuta distintos lienzos repartidos por el templo; o el padre de este último, el dorador Diego Suárez, el cual lleva a



cabo diversas labores de policromía para dicha parroquia. Todo parece indicar que se trata de un círculo artístico cohesionado que cooperaría en distintos proyectos.

Al respecto, sobre las esculturas algodonañeñas de *San Nicolás de Bari*, la *Virgen de la Merced* y la propia *Virgen del Rosario* se puede presumir una colaboración entre Cristóbal Ramos y Diego Suárez, policromando el segundo las imágenes modeladas por el primero. No creemos, además, que fueran casos excepcionales, sino fruto de un trabajo conjunto frecuente que, al menos, se produjo en torno a la década de los ochenta del Setecientos y que puede rastrearse en el aludido grupo escultórico jerezano de la *Muerte de San José* y en piezas hispalenses como la *Inmaculada de los Canónigos* de la catedral, la *Virgen del Rosario* de la capilla de Montserrat, la *Virgen de la Salud* del convento de Santa María de Jesús o la *Divina Pastora* del convento de Carmelitas Descalzas. Ello abre nuevas vías de investigación sobre la policromía en la obra de este escultor, de gran relevancia en la Sevilla del último tercio del siglo XVIII.

RECIBIDO: 30/6/2025; ACEPTADO: 31/7/2025



BIBLIOGRAFÍA

- AMORES MARTÍNEZ, F. (2018). «La renovación neoclásica de la capilla de la Vera Cruz en el convento casa grande de San Francisco de Sevilla», *Laboratorio de Arte*, 30, 341-354.
- CABRERA RODRÍGUEZ, A. (1997). «Otras devociones», en VV. AA. *Jesús Nazareno de Utrera*. Utrera: Real e Ilustre Hermandad de Nuestro Padre Jesús Nazareno, 101-140.
- CRUZ VALDOVINOS, J. (1992). *Cinco siglos de platería sevillana*. Sevilla: Ayuntamiento de Sevilla.
- CUEVAS, J. y J. de las (1964). *Algodonales*. Cádiz: Diputación Provincial de Cádiz.
- DOBADO FERNÁNDEZ, J. (coord.) (2022). *Cristóbal Ramos. Cuando el barro cobra vida*. Sevilla: Fundación Cajasol.
- FALCÓN MÁRQUEZ, T. (1983). *Iglesias de la Sierra de Cádiz (estudio documental)*. Cádiz: Caja de Ahorros de Cádiz y Monte de Piedad.
- GALLARDO MONTESINOS, R. (2023). «La producción de Cristóbal Ramos y su taller en las hermandades del Aljarafe sevillano», en Roda Peña, J. (coord.), *XXIV Simposio sobre Hermandades de Sevilla y su Provincia*. Sevilla: Fundación Cruzcampo, 73-98.
- GALLARDO MONTESINOS, R. (2024). «Visitación», en Huerta Hidalgo, D. (coord.). *Non surrexit, 300 años en San Juan de la Palma* [exposición]. Sevilla: Fundación Cajasol y Hermandad Sacramental de la Amargura, 76-77.
- GARCÍA DE LA CONCHA DELGADO, F. (1997). «La imagen», en VV. AA., *Jesús Nazareno de Utrera*. Utrera: Real e Ilustre Hermandad de Nuestro Padre Jesús Nazareno, 51-62.
- GUIJO PÉREZ, Salvador (2023). «Cinco grupos escultóricos josefinos y un belén atribuidos aquí al escultor sevillano Cristóbal Ramos», *Accadere*, 5, 43-62.
- HERNÁNDEZ GONZÁLEZ, S. (2006). «La iglesia parroquial de Santa Ana de Algodonales en 1850», *Papeles de Historia. Revista de la Asociación Papeles de Historia*, 5, 263-268.
- ILLÁN MARTÍN, M. (2001). «Un artista en la Sevilla de 1800: la figura de José Suárez», *Archivo hispalense*, 84 (256-257), 271-280.
- LÓPEZ ALFONSO, J. (2008). «La Inmaculada Concepción de la Capilla de las Doncellas de la Catedral de Sevilla», *Boletín de las Cofradías de Sevilla*, 598, 1052-1053.
- MARTÍN PRADAS, A. (2002). «El conjunto coral de la iglesia parroquial de San Lorenzo Mártir de Sevilla: sillería de coro, facistol y órgano», *Archivo hispalense*, 85 (258), 117-134.
- MENA GARCÍA, J. (2022). «El trono de la Parroquia de Santiago El Mayor, la presencia del taller de los Palomino en Utrera y el ostensorio del Hospital de la Santa Resurrección», en VV. AA., *Cus-todias y Tronos de Plata de Utrera*. Utrera: Consejo de Hermandades y Cofradías de Utrera, 164-189.
- MONTESINOS MONTESINOS, C. (1986). *El escultor sevillano Cristóbal Ramos*. Sevilla: Diputación Provincial de Sevilla.
- MORENO ARANA, J.M. (2019). «Estudio Histórico-Artístico», en Jiménez López de Eguileta, J.E. (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: PeripiciasLibros, 47-93.
- PORRES BENAVIDES, J. (2022). «Las técnicas del artista y su plasmación en la obra», en Dobado Fernández, J. (coord.), *Cristóbal Ramos. Cuando el barro cobra vida*. Sevilla: Fundación Cajasol, 72-73.



- RAMOS SUÁREZ, M.A. (2005): «El escultor Cristóbal Ramos y la iconografía rosariana en Sevilla», *Boletín de las Cofradías de Sevilla*, 559, 616-619.
- RODA PEÑA, J. (2015) «Orfebrería neoclásica en la Archicofradía Sacramental del Salvador de Sevilla», en Roda Peña, J. (coord.), *XVI Simposio sobre Hermandades de Sevilla y su Provincia*. Sevilla: Fundación Cruzcampo, 227-255.
- RODRÍGUEZ DÍAZ, J.M. (2016). *Casinos, sindicatos y cofradías: Un siglo de asociaciones en la provincia de Cádiz (1833-1931)*. Sevilla: Punto Rojo Libros.
- ROS GONZÁLEZ, F. (2001). «Dos imágenes de Cristóbal Ramos para la hermandad del Rosario de San Pablo», *Boletín de las Cofradías de Sevilla*, 509, 34-36.
- SANCHO CORBACHO, H. (1933). *Documentos para la Historia del Arte en Andalucía*. Tomo VII (*Arquitectura sevillana del siglo XVIII*). Sevilla: Laboratorio de Arte.

FUENTES DOCUMENTALES

- ARCHIVO HISTÓRICO DIOCESANO DE JEREZ (1786). *Libro de documentos y papeles pertenecientes a las diferentes erecciones de Yglesia* [Manuscrito, Fondo Parroquial, Parroquia de Santa Ana de Algodonales, Fábrica, Anecdotario].
- ARCHIVO HISTÓRICO DIOCESANO DE JEREZ (1786-1793). *Visitas* [Manuscrito, Fondo Parroquial, Parroquia de Santa Ana de Algodonales, Fábrica].
- ARCHIVO HISTÓRICO DIOCESANO DE JEREZ (1875). *Libro de actas de la Hermandad de Nuestra Señora del Rosario* [Manuscrito, Fondo Parroquial, Parroquia de Santa Ana de Algodonales, Hermandades].
- ARCHIVO HISTÓRICO DIOCESANO DE JEREZ (1924-1966). *Libro de ingresos y gastos de la Hermandad de Nuestra Señora del Rosario* [Manuscrito, Fondo Parroquial, Parroquia de Santa Ana de Algodonales, Hermandades].
- ARCHIVO HISTÓRICO DIOCESANO DE JEREZ (s.f.). *Sección fotografías* [Fotografías, Fondo Parroquial, Parroquia de Santa Ana de Algodonales].

