

JUAN DE ASTORGA, RESTAURADOR

JUAN DE ASTORGA, RESTORER

POR JOSÉ RODA PEÑA
Universidad de Sevilla. España

Ofrecemos un recorrido por las intervenciones restauradoras acometidas por el escultor decimonónico Juan de Astorga a lo largo de su dilatada trayectoria profesional, con trabajos que hemos logrado documentar entre los años 1801 y 1847.

Palabras clave: Juan de Astorga, restauración, escultura, siglo XIX, Sevilla.

We offer a tour for the interventions restorers realized by the nineteenth-century sculptor Juan de Astorga along his extensive professional career, with works that we have achieved to document between the years 1801 and 1847.

Keywords: Juan de Astorga, restoration, sculpture, 19th century, Seville.

Juan de Astorga (1777-1849), el más cualificado y prestigioso de cuantos escultores trabajaron en Sevilla durante la primera mitad del siglo XIX, tuvo un concepto bastante más libérrimo de la restauración del que actualmente se enseña en las Facultades de Bellas Artes y se practica por los licenciados en esta especialidad universitaria, quienes aplican, desde el respeto más riguroso hacia la obra de arte original, diversos métodos científicos en función de la tipología, funcionalidad y destino de la pieza en cuestión. Pero sería un craso error juzgar a Juan de Astorga en su faceta de restaurador bajo los criterios que imperan al presente en dicha disciplina, pues es un hecho probado que él se comportó como históricamente lo venían haciendo los imagineros cuando se enfrentaban a la reparación de los daños que podían afectar a una obra escultórica en madera policromada, por lo general de temática religiosa y, por consiguiente, portadora de unos valores devocionales que no se podían eludir a la hora de proceder de un modo determinado¹. Mandaba en Astorga su exhaustivo conocimiento técnico del oficio y su capacidad para adaptarse a los propios requerimientos de la clientela, que en modo alguno consideraba reprobable el que, aprovechando la coyuntura de una

1 RUIZ DE LACANAL RUIZ-MATEOS, María Dolores: "El restaurador de un bien cultural llamado imaginaria", en *Primer Simposio Nacional de Imaginería. Actas*, Sevilla, 1995, pp. 195-200. RODA PEÑA, José: "Conservación, restauración e intervenciones en la escultura procesional andaluza", en *Conservación del Patrimonio Cofradiero*, Excmo. Ayuntamiento de Lucena, 1997, pp. 89-109.

“composición”, la imagen experimentase en sus manos una transformación estética, de mayor o menor calado, que solía responder a una suerte de actualización a los gustos artísticos de cada momento.

Presentamos a continuación, siguiendo un orden cronológico, el nutrido catálogo de las restauraciones que emprendió Juan de Astorga a lo largo de su dilatada carrera profesional. Dicho recorrido debemos iniciarlo en mayo de 1801, cuando se le encomienda la “renovación” de la imagen de gloria de la Virgen del Valle de Sevilla (Fig. 1), que recientemente, en 2006, ha vuelto a su primitivo lugar de culto, la iglesia del exconvento franciscano de este mismo nombre –en la actualidad, sede de la Hermandad de los Gitanos–, donde ha sido depositada de manera temporal por las religiosas del Sagrado Corazón de Jesús, traída desde su vecino oratorio de la calle Verónica². Sobre el primitivo rostro de la efigie mariana –a la que la tradición adjudicaba un origen medieval³–, Astorga modeló una nueva mascarilla en papelón con su cabellera de estopa, insertando entre ambas piezas un manuscrito con el siguiente testimonio: “*Se renovó esta imagen de Nuestra Señora del Valle el año de 1801, a 28 de Mayo, siendo nuestro pontifice el papa Pío VII, rey de nuestra España don Carlos IV de este nombre, general del orden seráfico el Excmo. Señor don Fr. Joaquín Cangañi, obispo de Valencia, provincial de esta Andalucía fray Tomás Delgado, guardián de este convento, fray Severiano Romero= Esta imagen y no otra es la que el ilustrísimo Gonzaga refiere haber hablado al sacristán de la iglesia parroquial de San Román, pues aunque ha tenido varias renovaciones, se ha procurado siempre conservar vestigios de ella misma, como aparece en el rostro que junto a este escrito se manifiesta. Esta obra se ha hecho a solicitud del P. sacristán de este convento, que lo es el P. Fr. José Galván, de que yo, Fr. Juan García, predicador conventual de esta casa, certifico. Fr. Juan García. La renovó el célebre escultor don Juan Astorga, natural de Archidona, discípulo del Excmo. escultor don Cristóbal Ramos*”⁴. Esta última frase me parece especialmente reveladora del temprano crédito del que gozaba Juan de Astorga, cuando aún no había cumplido los 24 años de edad y estaba a punto de contraer matrimonio con María Josefa Miranda (Documento nº 1)⁵, y constituye además una prueba irrefutable de su aprendizaje junto

2 Con tal motivo, la Virgen fue restaurada ese mismo año 2006 por Miguel Bejarano Moreno, a quien agradezco cordialmente la información facilitada sobre dicho proceso.

3 ALONSO MORGADO, José: “La milagrosa imagen de Nuestra Señora del Valle, titular de su iglesia de Religiosas del Sagrado Corazón de Jesús”, en *Sevilla Mariana*, T. IV, Sevilla, 1883, pp. 418 y ss. El primer estudio, aunque muy somero, que se realizó de esta imagen desde el ámbito universitario se debe a HERNÁNDEZ DÍAZ, José: *Iconografía medieval de la Madre de Dios en el antiguo Reino de Sevilla*, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid, 1971, pp. 27 y 39.

4 Hemeroteca Municipal de Sevilla (en adelante, HMS). “Hallazgo curioso” en *El Porvenir*; Sevilla, 12 de febrero de 1858, p. 3. El tenor de este papel fue divulgado posteriormente por MONTOTO, Santiago: “Conventos de Sevilla. El del Valle”, en *Diario ABC*, Sevilla, 29 de junio de 1945, p. 20.

5 Juan de Astorga se casó con María Josefa Miranda en la parroquia de Santa Catalina el 8 de junio de 1801, según lo publiqué en “Nuevos testimonios biográficos y artísticos sobre el escultor Juan de Astorga”, en *Laboratorio de Arte*, nº 10, Sevilla, 1997, pp. 271-272. Pero entonces no

al célebre barrista Cristóbal Ramos (1725-1799)⁶. Dicho papel apareció en 1858, en el transcurso de una restauración a la que tuvo que someterse la referida imagen, por hallarse “*deteriorada en parte por la acción del tiempo*”, encargándose esta tarea al joven escultor Manuel Soriano Hidalgo, quien al tratar de componer sus ojos de cristal, comprobó cómo se desprendía la mascarilla de Astorga⁷. Entiendo que procedería a fijarla de nuevo, pues no cabe duda de que su caracterización fisonómica responde a presupuestos estéticos academicistas; de hecho, sus rasgos recuerdan poderosamente a los de algunas creaciones marianas de Cristóbal Ramos, lo que no puede extrañarnos tratándose del primer trabajo que hasta ahora se ha documentado de Juan de Astorga, cuando apenas habían pasado dos años de la muerte de su venerado maestro. Aunque no consta, es razonable pensar que la intervención de Astorga afectaría también a la consolidación o reposición de otros elementos constitutivos de la escultura, quizás su candelero, juego de brazos o policromía, incluyendo la del Niño Jesús que sostiene sobre su mano izquierda, y que aparenta ser una obra barroca. A finales del siglo XIX, cuando José Alonso Morgado hace historia de su fama de Virgen milagrera y repasa puntualmente todas las vicisitudes y traslados por los que hubo de pasar durante esa misma centuria, termina por admitir que su aspecto “*es completamente moderno*”,

pude localizar su partida matrimonial, pues el libro correspondiente había desaparecido del archivo parroquial; sin embargo, he dado con un traslado de la misma formando parte del expediente de limpieza de sangre y legitimidad incoado por su hijo Francisco de Astorga Miranda para poder obtener el grado de Licenciado en Filosofía por la Universidad de Sevilla. Así, a la información ya conocida se añade que quien ofició la ceremonia nupcial fue el P. Francisco Javier Cerero, presbítero del Oratorio de San Felipe Neri, actuando como testigos la madre de la contrayente, D^a Juana del Castillo, y el sacristán de Santa Catalina, D. Antonio Leva.

6 Entiendo que no solamente como alumno suyo en el seno de la Real Escuela de las Tres Nobles Artes, de la que Ramos era Teniente de la sección de Escultura, sino en el ámbito de su propio taller, como ya lo sospechara MONTESINOS MONTESINOS, Carmen: *El escultor sevillano D. Cristóbal Ramos (1725-1799)*, Diputación Provincial, colección Arte Hispalense, nº 42, Sevilla, 1986, p. 21.

7 HMS. “Hallazgo curioso”, op. cit., p. 3. “*Encargado el joven escultor de esta capital don Manuel Soriano, en la restauración de la milagrosa imagen de Ntra. Sra. del Valle, que se venera en la iglesia del mismo título, del extinguido convento de San Francisco, le ha encontrado dos rostros y entre ellos el papel que a continuación copiamos*”. El mencionado papel, tras la restauración de Manuel Soriano, se colocó en un hueco abierto en el pecho de la imagen, del que ya había desaparecido cuando las religiosas del Sagrado Corazón de Jesús se hicieron cargo del templo del Valle en 1865. Cfr. ALONSO MORGADO, José: “La milagrosa imagen de Nuestra Señora del Valle, titular de su iglesia de Religiosas del Sagrado Corazón de Jesús”, op. cit., p. 451. De esta intervención restauradora se han echo eco RUIZ ALCANIZ, Juan Ignacio: *El escultor Juan de Astorga*, Diputación Provincial, colección Arte Hispalense, nº 44, Sevilla, 1986, p. 59; CAMPA CARMONA, Ramón de la: “Nuestra Señora del Valle: una devoción de Écija a Sevilla”, en *Retablo*, nº 3, Sevilla, 1989, pp. 38-41, y MARTÍNEZ ALCALDE, Juan: *Sevilla Mariana. Repertorio iconográfico*, Guadalquivir Ediciones, Sevilla, 1997, pp. 506-507.

pues el busto primitivo, “*de menor dimensión que la [imagen] que aparece a la vista*”, había quedado como guardado en su interior “*cual preciosa reliquia*”⁸.

La segunda de las operaciones restauradoras que traemos a colación se refiere a la hermosa Virgen de la Victoria, Dolorosa titular de la cofradía de la Sagrada Columna y Azotes de Sevilla (Fig. 2). A pesar de su reiterada atribución a Juan de Mesa, entiendo más prudente y realista su catalogación como obra anónima sevillana que, según los últimos estudios, debió entrar en poder de la hermandad entre 1611 y 1628⁹. Entre los pagos que la mayordomía abona en noviembre de 1803, se registra una partida de 250 reales “*Por componer la Ymagen según consta del recibo*”, y un mes más tarde se abonan otros 200 “*De darle encarnación a dicha Ymagen*”. En el cargo contable de enero de 1804 queda aclarada la autoría de la actuación, pues se anotan 30 reales “*que el maestro Juan Astorga hizo de gracia como de limosna a la Virgen, de la composición que hizo a la Señora*”. Muy probablemente le incorporó entonces sus actuales ojos de cristal, insertando también una cuña en el cuello que permitió una ligera rotación e inclinación de la cabeza¹⁰. Cabe la posibilidad de que la encarnadura no la aplicara él, sino un pintor, como lo hemos contrastado en otras ocasiones similares, lo que también explicaría que la retribución por este concepto figure como un asiento aparte en las cuentas.

Juan de Astorga ingresó como cofrade de la hermandad penitencial del Cristo del Amor el 16 de mayo de 1803¹¹, por lo que es plausible que fuese él –aunque no conste explícitamente en la documentación– quien se encargara en los meses siguientes de la restauración de su titular mariana, la Dolorosa del Socorro¹². Su hechura original se vincula con el contrato otorgado por Juan de Mesa con esta cofradía el 13 de mayo de 1618, pero ciertamente las profundas alteraciones sufridas por la imagen han ido borrando todo rastro de su quehacer, a excepción de las manos, que sí obedecen a su plástica. En cabildo de oficiales celebrado el 24 de abril de 1803 “*se trató de lo preciso*

8 ALONSO MORGADO, José: “La milagrosa imagen de Nuestra Señora del Valle, titular de su iglesia de Religiosas del Sagrado Corazón de Jesús”, op. cit., pp. 444 y 450-451.

9 La información y las noticias documentales que hemos manejado a este respecto proceden de los atinados trabajos de LÓPEZ BERNAL, José Manuel: “La Virgen de la Victoria. Estudio histórico-artístico”, en *Boletín de las Cofradías de Sevilla*, nº 481, Sevilla, marzo de 1999, pp. 52-59; “La Virgen de la Victoria. Noticias sobre su posible datación e historia material”, en *Columna y Azotes*, nº 45, Sevilla, noviembre de 2007, pp. 26-28. Hace una breve mención de la restauración de Astorga RUIZ ALCANIZ, Juan Ignacio: *El escultor Juan de Astorga*, op. cit., p. 59.

10 A esta conclusión parece llegarse tras el exhaustivo estudio técnico verificado sobre la imagen, a raíz de su restauración en 2006-2007 por Enrique Gutiérrez Carrasquilla.

11 RODRÍGUEZ BABÍO, Amparo: “El siglo XIX: esplendor y decadencia”, en *El Cristo del Amor y su Archicofradía*, Hermandad del Amor, Sevilla, 1998, p. 126.

12 Las noticias documentales que emplearemos proceden de RODRÍGUEZ BABÍO, Amparo: “En torno a la autoría de Nuestra Señora del Socorro”, en *Boletín de la Hermandad del Amor*, nº 51, Sevilla, abril-junio de 1997, s.p.; de la misma autora, “La Dolorosa sevillana del Socorro”, en *Las advocaciones marianas de gloria. Actas del I Congreso Nacional*, Tomo II, Publicaciones Obra Social y Cultural Cajasur, Córdoba, 2003, pp. 155-164.

que era retocar la imagen de la Sma. Virgen, de cuya dirección y buscar los intereses que para ello se necesitaban se hizo cargo nuestro hermano Mayordomo asociado con nuestro hermano don Manuel Ferreyra, a los cuales se les dio facultades para que pusiesen el rostro y cuerpo de la Señora según les pareciese mejor". El mayordomo al que se alude era el presbítero D. Marcos Álvarez de Valcárcel, quien sufragó de su propio peculio los 240 reales en que se cifró el coste de la reforma, consistente en "renovar de escultura la imagen de N. S. del Socorro y estofarla de nuevo", como lo dejó anotado en la clavería del 4 de marzo de 1804. En las cuentas que presentó al mes siguiente, el 21 de abril, sí atestigua que la hermandad pagó 600 reales a Juan de Astorga "por la composición de escultura que hizo a los 3 Apóstoles San Juan, San Pedro y Santiago, echándoles candeleros nuevos, túnicas interiores y ojos de cristal". Estas tres imágenes figuraban en el paso de misterio de la Sagrada Entrada de Jesús en Jerusalén, conservándose todavía, con esa misma funcionalidad procesional, las de Santiago y San Pedro, mientras que la del San Juan se vendió en 1946 al orfebre Manuel Seco por 2.500 pesetas¹³. La vinculación laboral de Astorga con su cofradía del Amor se prolongó al año siguiente, al esculpir por 1.800 reales las imágenes de candelero para vestir de cuatro "ciudadanos" hebreos que se estrenaron el Domingo de Ramos de 1805 en el popular paso de "La Borriquita", recibiendo otros 240 reales "por la composición de los dos ciudadanos chicos" que aún podemos contemplar en el frente de estas andas (Fig. 3), y 160 reales más "por la hechura de dos Ángeles y la composición de otros"¹⁴.

En 1807 Juan de Astorga tuvo ocasión de restaurar la escultura de San Antonio de Padua que recibía culto en la parroquia de Heliche y hoy se conserva, tras la extinción de dicho templo del Aljarafe sevillano, en la capilla de la Vera Cruz de Olivares¹⁵. La talla, fechable en el primer tercio del siglo XVII, ha sido atribuida recientemente al círculo de Francisco de Ocampo, y lo más probable es que la compostura de Astorga afectara a la policromía de su hábito franciscano, que así perdió su estofado original¹⁶.

En la noche del 3 de febrero de 1810, las tropas napoleónicas asaltaron el colegio de San Basilio de Sevilla, expoliando y produciendo importantes destrozos en su patrimonio artístico y en el de la cofradía de la Sagrada Lanzada, que tenía establecida su sede canónica en una de las capillas de aquel templo. Siendo en esos momentos mayordomo de esta

13 RODA PEÑA, José: "Nuevos testimonios biográficos y artísticos sobre el escultor Juan de Astorga", en *Laboratorio de Arte*, op. cit., pp. 274-275.

14 *Ibidem*, p. 275. Los cuatro "ciudadanos" de Astorga fueron sustituidos por el grupo que talló Juan Abascal Fuentes entre 1976 y 1978, desconociéndose su paradero actual. En cuanto a los ángeles que se citan, debieron integrarse en el programa ornamental de alguno de sus canastos procesionales.

15 AMORES MARTÍNEZ, Francisco: "Documentos para la historia del retablo en la provincia de Sevilla", en *Laboratorio de Arte*, nº 18, Sevilla, 2005, p. 430.

16 REYES DE LA CARRERA, Manuel Ramón: "Obras y encargos artísticos del cabildo catedralicio sevillano para la parroquia de Heliche en 1736", en *Actas VII Jornadas de Historia sobre la Provincia de Sevilla. El Aljarafe Barroco*, Asociación Provincial Sevillana de Cronistas e Investigadores Locales, Sevilla, 2010, p. 165.

corporación penitencial el mencionado sacerdote Marcos Álvarez de Valcárcel¹⁷, no es de extrañar que recurriese a Juan de Astorga para solventar parte de los graves daños que se habían infligido a las imágenes procesionales. El 10 de abril de ese mismo año, Astorga firmaba un recibo por una cuantía de 200 reales que se le habían entregado “*Por la hechura de la Ymagen de la Magdalena, menos la caveza*”, encargándose de su policromía el pintor Joaquín de la Peña, quien cobró por ello 50 reales. Transcurridos poco más de dos meses, el 26 de junio, Juan de Astorga confiesa haber percibido 400 reales “*por echarle caveza nueva y candelero a la Señora del Buen Fin y una caveza y dos candeleros a las Marías y cuerpo nuevo a San Juan*”, más 150 reales que se emplearon en la compra de la madera necesaria para emprender estos trabajos y otros 240 reales pagados una vez más a Joaquín de la Peña “*por estofar la Virgen, San Juan y las dos Marías*”¹⁸. En definitiva, por lo que se deduce del tenor de estos comprobantes y del propio análisis técnico y estilístico de las esculturas citadas, pues afortunadamente subsisten todas, puede afirmarse que Juan de Astorga realizó de nueva factura las imágenes de la Virgen del Buen Fin –que por el momento es la más antigua de entre sus Dolorosas documentadas– y de María Cleofás, mientras que a la de María Salomé le repuso su candelero, al San Evangelista le talló un nuevo cuerpo (Fig. 4) y, en lo referente a la Magdalena, es seguro que se le debieron sus manos entrelazadas y el candelero¹⁹.

Juan de Astorga mantuvo una fecunda relación profesional con la parroquia de San Ildefonso de Sevilla en el amplio marco temporal que va desde 1813 a la década de 1840, gracias a la buena amistad que le unió a su párroco, el Dr. D. Matías Espinosa, quien indudablemente fue uno de los principales promotores de la reedificación de aquel templo neoclásico²⁰. Tan prolongados vínculos se iniciaron con la restauración de la escultura en madera policromada del titular de la iglesia, San Ildefonso, procedente del

17 Marcos Álvarez de Valcárcel llegó a ser Contador de la Capilla Real de Sevilla y párroco de San Marcos, constando su pertenencia a las hermandades del Amor, Sagrada Lanzada, Sacramental de San Marcos y Esclavitud de la Encarnación de los Terceros. ESCUDERO MARCHANTE, José María: “Sobre la figura del cura cofrade. Religiosos y sacerdotes cofrades en la Hermandad de la Lanzada entre 1754 y 1967”, en *Boletín de las Cofradías de Sevilla*, nº 577, Sevilla, marzo de 2007, pp. 183-184.

18 ESCUDERO MARCHANTE, José María: *Estudio histórico-artístico de la Real Hermandad Sacramental de la Sagrada Lanzada*, Sevilla, 1995, pp. 48-50 y 151-168.

19 RODA PEÑA, José: “Nuevos testimonios biográficos y artísticos sobre el escultor Juan de Astorga”, op. cit., p. 270. Resulta del máximo interés señalar que las mascarillas de la Virgen del Buen Fin, María Salomé y María Cleofás están modeladas con telas encoladas, ensambladas sobre cráneos de madera, mientras que la cabeza de la Magdalena está enteramente labrada en pino. ESCUDERO MARCHANTE, José María: “Sobre la autoría del grupo escultórico de las Tres Marías de la Hermandad de la Lanzada”, en *Boletín de las Cofradías de Sevilla*, nº 559, Sevilla, septiembre de 2005, pp. 620-625.

20 Matías Espinosa, Doctor en Sagrada Teología y Examinador Sinodal del Arzobispado hispalense, tomó posesión del curato de San Ildefonso en 1803, encargándose de la administración de la obra del nuevo templo entre 1809 y 1839, año este último de su fallecimiento. Glosé su figura y su papel como mentor de los numerosos trabajos ejecutados por Astorga para esta iglesia en RODA PEÑA, José: “Juan de Astorga: novedades biográficas y aportaciones a su catálogo escultórico”, en

antiguo retablo mayor contratado en 1636 por los hermanos Felipe y Gaspar de Ribas. Como la suma cobrada por Astorga el 3 de diciembre de 1813 fue relativamente exigua, 36 reales –donde se incluían los seis reales por el transporte de la pieza desde el templo a su taller y viceversa–, supongo que se limitó a verificar una somera “*composición*” de carácter conservativo. Años después, como veremos, sería nuevamente restaurada por él, en unión de las tallas de San Pedro y San Pablo –de la misma autoría y procedencia–, cuando procedieron a colocarse en tres hornacinas que se abrieron sobre el arco toral de la capilla mayor, donde se conservan²¹.

Sin abandonar la iglesia de San Ildefonso, y con motivo de la apertura en 1816 de la nave de la Virgen del Coral (Evangelio) como parroquia provisional, mientras continuaban las obras, se gastaron más de 25.000 reales en todo lo que supuso su habilitación y traslado de enseres y piezas de mobiliario litúrgico, así como en la adquisición y reforma de alhajas, ropas y otros efectos destinados al culto divino. En dicha cuenta se englobaron los 690 reales que se abonaron a Juan de Astorga “*por la composición en madera del medio relieve de Jesús, María, Josef y renovarle los colores*”. Dicho relieve lo identificamos con el de las dos Trinidades que concertó Juan Martínez Montañés el 16 de marzo de 1609 con el licenciado Lucas Pérez, presbítero y beneficiado propio de esta parroquia, en cuya capilla bautismal está situado (Fig. 5). Del apunte anterior se desprende que, además de restaurar el soporte lúneo, Astorga se empleó en la renovación de su película pictórica, posiblemente refrescando sus colores y reintegrando eventuales lagunas, pues su policromía parece ser la original seiscentista²².

Indudables consecuencias estéticas trajo aparejada la “*composición*” del Niño Jesús eucarístico propiedad de la hermandad sacramental de la iglesia Colegial del Salvador de Sevilla, fusionada en 1918 con la cofradía de Nuestro Padre Jesús de la Pasión, que sigue custodiando dicha pieza escultórica en su sala capitular. Es una talla anónima sevillana fechable hacia 1632, a la que en 1816 Juan de Astorga retocó e introdujo unos ojos de cristal, colocó pestañas postizas y encarnó, todo ello por 125 reales²³.

Al año siguiente emprendió una labor de similar índole en la imagen de candelero de Nuestra Señora de la Soledad de Castilleja de la Cuesta (Fig. 6); cuando en 1995 fue restaurada esta Dolorosa de finales del siglo XVI, se encontró en el interior de su bloque craneano un papel donde puede leerse el siguiente enunciado: “*Se le hecharon ojos de cristal a esta Ymagen por mano del Señor Astorga Escultor siendo mayordomo de la hermandad de la Soledad el Señor Pedro Navarro Márquez, día 15 de Marzo de 1817*”²⁴.

Nuevas perspectivas críticas sobre historia de la escultura sevillana, Junta de Andalucía, Consejería de Cultura, Sevilla, 2007, pp. 148-160.

21 *Ibidem*, p. 149.

22 *Ibidem*, pp. 149-150.

23 RODA PEÑA, José: “Nuevos testimonios biográficos y artísticos sobre el escultor Juan de Astorga”, *op. cit.*, pp. 278-279.

24 *Ibidem*, p. 279. Estos ojos fueron sustituidos en 1928 por otros que le introdujo el escultor Francisco Ruiz, según acredita otro papel encontrado en el mismo sitio que el anterior.

En 1820, el cura de San Ildefonso Matías Espinosa volvió a contar con Astorga, costeando de su propio peculio la reforma iconográfica de una Dolorosa que recientemente había sido donada a la fábrica del templo por Mateo Portela y Pimentel (Fig. 7). Dicha imagen, de estatura natural, la había realizado Cristóbal Ramos en 1776 por encargo de los padres del donante, para entronizarla en su oratorio particular de la calle Boteros. Aunque había sido concebida en origen de rodillas y con las manos entrelazadas –modeladas en barro, al igual que su cabeza–, Juan de Astorga, por expreso deseo del párroco, la transformó en una Virgen erguida, cambiando por consiguiente su candelero, dando “buena proporción a la caja del cuerpo, que estaba fuera de proporción”, introduciéndole también unos “ojos de cristal buenos porque los tenía muy sucios e incapaces de servir”, al tiempo que le talló en madera un nuevo juego de manos abiertas. Tras una serie de vicisitudes, la Dolorosa se trasladó a la iglesia de San Bartolomé, donde comenzó a venerarse bajo el título de Virgen de la Salvación. En septiembre de 1992 quedó bastante maltrecha a consecuencia de un incendio provocado en el convento de las Salesas Reales, sede provisional de la parroquia de San Bartolomé, mientras este templo se estuvo rehabilitando. El busto de la imagen pudo librarse de quedar completamente calcinado por ser de terracota, pero en cambio las manos de Astorga perecieron en el siniestro. Por tanto, el escultor y profesor universitario Juan Manuel Miñarro López, artífice de su restauración, se vio forzado a reintegrar prácticamente toda su encarnadura y a dotarla de nuevos ojos y lágrimas de cristal, manos y candelero²⁵.

Imagino que Juan de Astorga, a título de experto, sería requerido muy a menudo para emitir su autorizado dictamen sobre el estado de conservación de alguna escultura y que opinara a propósito de la viabilidad de su restauración. Es lo que sucedió, a título de ejemplo, con la cofradía hispalense del Sagrado Decreto de la Santísima Trinidad, ante cuyo cabildo general, reunido el 14 de marzo de 1824, compareció Astorga, a fin de que “reconociese el estado del Crucifijo; y para que dijese si tenía composición, pues estaba bastante maltratado por su antigüedad, y no era cosa de exponerse a que en los movimientos que son indispensables y maniobras en el paso, entradas y salidas de la Yglesia, aconteciese algún accidente que causase perjuicios a los encargados y a la Hermandad”. El artista no dudó en afirmar que aunque el Cristo de las Cinco Llagas, al que nos estamos refiriendo, “tenía composición, era

25 Me he ocupado, en extenso, de la procelosa historia material de esta imagen, en mis trabajos “La Dolorosa genuflexa con las manos entrelazadas. Iconografía escultórica en Sevilla”, en *Primer Simposio Nacional de Imaginería. Actas*, Sevilla, 1995, pp. 62-64; “Juan de Astorga: novedades biográficas y aportaciones a su catálogo escultórico”, en *Nuevas perspectivas críticas sobre historia de la escultura sevillana*, op. cit., pp. 150-152. Ahora puedo añadir que el primer testimonio documental que he podido localizar certificando la presencia de la Dolorosa de la Salvación en la parroquia de San Bartolomé, procede del Archivo General del Arzobispado de Sevilla (en adelante, AGAS), Administración, Inventarios, Leg. 14.558, *Inventario de la parroquia de San Bartolomé de Sevilla, 15 de febrero de 1922*, f. 14. En el altar del Crucificado de la Misericordia, se cita “Una Dolorosa de vestir, de tamaño natural, procedente de la Parroquia de San Ildefonso de esta ciudad, y depositada en ésta por orden de la Superioridad”.

mucho mejor escoger otra efigie respecto a que la estructura no estaba buena y otras razones que como inteligente alegó". Debe recordarse que esta imagen, que hoy puede contemplarse retirada del culto en las dependencias de la cofradía trinitaria, posee una compleja historia material, posiblemente iniciada en la primera mitad del siglo XVII y que se refleja en la multiplicidad de sus materiales constitutivos: madera, pasta y telas encoladas. El hecho es que los cofrades se opusieron a su sustitución, acordando que la talla debía componerse y repolicromarse —como aconsejaba el propio Astorga—, *"pero que por ningún motivo se haga cambio con otro alguno, aunque sea de mejor estructura"*. El comienzo de tan necesaria restauración se ralentizó todo un año por problemas de financiación, recayendo finalmente sobre un viejo conocido de Juan de Astorga, el escultor Cesario Ramos²⁶.

Cuando en 1821 Bartolomé Guzmán fue nombrado por el Provisor del Arzobispado de Sevilla administrador o mayordomo de la ermita de Nuestra Señora de Cuatrovititas, situada a cinco kilómetros y medio de Bollullos de la Mitación, su patrimonio mueble era realmente muy modesto. De entre las primeras providencias que adoptó, en 1823, fue la incorporación en su altar mayor neoclásico de un camarín acristalado para cobijar la imagen de la Virgen, estructura que se construyó en el taller de Juan de Astorga, por 358 reales. Un año después, el 11 de agosto de 1824, nuestro escultor percibiría una suma de 530 reales *"que se ha invertido en el Señor San Josef que se ha costado para colocarlo en la Capilla de dicha Señora"*, expresión un tanto ambigua que adquiere algo más de luz si tenemos en cuenta que previamente se habían pagado seis reales por la obtención de una licencia, suponemos que eclesiástica, *"para comprar un Señor San Josef"*, y que, tal como se anota en las cuentas anuales, la cantidad prenotada se gastó *"en comprar y retocar"* dicha imagen, que aún se venera en la ermita. Creo factible y bien argumentada la interpretación de Francisco Amores cuando considera que Astorga debió intervenir sobre una talla anterior dieciochesca, hasta conseguir acercarla a sus propios parámetros estéticos, en lo que jugó un papel determinante su nueva policromía²⁷. Casi de inmediato, aproximadamente entre los meses de agosto y octubre de 1824, la pequeña imagen de Nuestra Señora de Cuatrovititas tuvo que ser retirada del culto y llevada al obrador sevillano de Astorga, pues era *"necesario el componer la Virgen a causa de tener la Señora comida la cara de ratas"*, según testificaba el párroco de Bollullos, Joaquín José Granados. No cabe duda de que, como mínimo, tuvo que resanar su encarnadura, y es bastante posible que si los daños afectaron al soporte, su actuación repercutiera sobre la morfología actual de su rostro y manos²⁸.

26 RODA PEÑA, José: "Imaginería procesional en la Hermandad de la Trinidad de Sevilla", en *VII Simposio sobre Hermandades de Sevilla y su provincia*, Fundación Cruzcampo, Sevilla, 2006, pp. 256-257. Cesario Ramos, posiblemente sobrino de Cristóbal Ramos, fue uno de los testigos que presentó Juan de Astorga en su expediente matrimonial, asegurando conocer al futuro contrayente desde que llegara a Sevilla procedente de Archidona.

27 AMORES MARTÍNEZ, Francisco: "La obra del escultor Juan de Astorga para la Ermita de Cuatrovititas en Bollullos de la Mitación", en *Laboratorio de Arte*, nº 20, Sevilla, 2007, pp. 283-286.

28 *Ibidem*, pp. 286-288.

Durante el siglo XIX, el principal benefactor con que contó la hermandad de Nuestra Señora de la Alegría, establecida en la parroquia sevillana de San Bartolomé, fue Joaquín Felipe Llorente y Teruel, Oficial mayor honorario de Contaduría principal del Ejército. Tal como se consigna en el acta del cabildo celebrado el 21 de enero de 1827, gracias a su empeño quedó “*la ymagen de Nuestra Señora en un estado de hermosura en el aire de su cuerpo y postura del Niño, cual se deja ver hoy, que la hace parecer verdadera imagen de la Madre de Dios, por la dirección del acreditado escultor de esta ciudad don Juan Astorga*”. De estas palabras parece colegirse que Astorga modificó las posturas de la Virgen y del Niño Jesús que sostiene en su brazo izquierdo (Fig. 8), dando lugar a una completa renovación de sus respectivos vestuarios²⁹.

En el archivo de la cofradía hispalense de Nuestra Señora de Montserrat se custodia un recibo fechado el 19 de junio de 1827 y firmado por Juan de Astorga, que recoge, entre otros conceptos, una “*composición*” llevada a cabo sobre su Dolorosa titular³⁰, una imagen de candelero de controvertida autoría, pero del círculo artístico de Martínez Montañés, que se estrenó en la salida procesional del Viernes Santo de 1606³¹.

Para otra prestigiosa hermandad de penitencia, la de los Primitivos Nazarenos de Sevilla (vulgo “El Silencio”), trabajaría profusamente Juan de Astorga entre 1828 y 1831. El 13 de julio del primero de los años citados cobró 50 reales por la “*composición*” de la pareja de ángeles ceriferarios –atribuidos por el propio Astorga al “*célebre Cornejo*”–, que desde 1726 siguen escoltando a Nuestro Padre Jesús Nazareno en su paso procesional durante la Madrugada del Viernes Santo; en el mismo comprobante se reseña que se le abonaron otros 75 reales por restaurar “*los Ángeles de Pasión que estaban en el Altar viejo de Nuestro Padre Jesús*”, los cuales, al no tener acomodo en el nuevo retablo que el propio Astorga estaba tallando en esos momentos, se vendieron a un tal José Roso. A los pocos días, el 1 de agosto, nuestro escultor ingresaba en la nómina de sus hermanos cofrades³².

29 ROS GONZÁLEZ, Francisco S.: “Un ejemplo de renovación neoclásica: la Hermandad de María Santísima de la Alegría de Sevilla”, en *III Simposio sobre Hermandades de Sevilla y su provincia*, Fundación Cruzcampo, Sevilla, 2002, p. 168.

30 Archivo de la Hermandad de Montserrat de Sevilla, Caja 9, carpeta 8, recibo nº 48. “*Reciví del Sr. D. Josef Guerra Mayordomo de la Capilla de Monserrate ciento dies y seis reales vellón por la composición de la Señora Dolorosa, hacer de nuevo el sol de ráfagas con el corazón de Jesús, y dorarlo, componer quatro candeleros en madera, y componer el sol de ráfagas a un altar colateral, y para que conste lo firmo, Sevilla y Junio 19 de 1827. Son 116 reales vellón. Más 8 reales de mandados. Juan de Astorga (rúbrica)*”. Citado por ROS GONZÁLEZ, Francisco S.: “Los retablos de la Capilla de la Hermandad de Montserrat”, en *Montserrat. IV Centenario. Sevilla 1601-2001*, Hermandad de Montserrat, Sevilla, 2001, p. 171.

31 El estudio más reciente y completo sobre esta imagen se debe a ROMERO TORRES, José Luis: “La Virgen Dolorosa con el título de Nuestra Señora de Montserrat. Análisis artístico de una escultura sevillana”, en *Montserrat. Cuatro siglos de devoción en Sevilla*, Hermandad de Montserrat, Sevilla, 2008, pp. 32-41.

32 RODA PEÑA, José: “Nuevos testimonios biográficos y artísticos sobre el escultor Juan de Astorga”, op. cit., pp. 275-277. Véase también MARTÍN MACÍAS, Antonio: “Ángeles ceriferarios”, en *Boletín de las Cofradías de Sevilla*, nº 170, Sevilla, noviembre de 1973, pp. 10-11.

El Asistente de la ciudad de Sevilla José Manuel de Arjona se convirtió en uno de los principales impulsores que propiciaron que la cofradía sevillana del Santo Entierro, de la que era Teniente de Hermano Mayor, volviera a realizar su estación de penitencia en 1830, después de 33 años sin verificarla, invirtiéndose la crecida suma de 75.000 reales –adelantados por el benemérito cofrade Joaquín Llorente, a quien ya nos referimos como mecenas de la hermandad de la Alegría–, en emprender las reformas que fueron necesarias. Hay que tener en cuenta que la corporación había perdido casi todos sus enseres durante la invasión francesa, logrando salvar las imágenes del Cristo Yacente y de la Virgen de Villaviciosa, así como el descompuesto esqueleto de la Muerte (Fig. 9), que Juan de Astorga –hermano de esta cofradía desde el 19 de abril de 1829– tuvo que reconstruir, siendo todas estas efigies repolicromadas por José María Domínguez Bécquer. Además, Astorga esculpió las figuras secundarias del misterio del Duelo –San Juan, las tres Marías y los dos Santos Varones– y dirigió la construcción de los tres pasos de la hermandad, aunque él no intervino en su ejecución material³³.

Escasas semanas después de que falleciera el tantas veces mentado párroco de San Ildefonso Matías Espinosa –lo que sucedió el 18 de abril de 1839–, encontramos a Juan de Astorga afanado en la “*composición*” de las tres tallas de San Ildefonso, San Pedro y San Pablo –a las que ya aludimos líneas atrás–, que en junio de dicho año quedaron instaladas a gran altura, sobre el arco toral de acceso al coro de la iglesia, dentro de otras tantas hornacinas de sección semicircular separadas por columnas corintias (Fig. 10). La intervención de Astorga, retribuida con 750 reales procedentes del legado testamentario de Espinosa, consistió básicamente en repintar estas esculturas barrocas de Felipe de Ribas, a fin de otorgarles una uniforme apariencia pétreo que ocultó la policromía original de Gaspar de Ribas³⁴.

Poco antes de la bendición del nuevo templo de San Ildefonso, que tuvo lugar en la mañana del sábado 30 de octubre de 1841, Juan de Astorga se ocupó de retocar la pintura mural de Nuestra Señora del Coral, que desde siempre se consideró la joya más apreciable de la parroquia desde el punto de vista artístico y devocional. Esta representación pictórica se fecha hacia el último cuarto del siglo XIV, como las conocidas Vírgenes de la Antigua y de Rocamador –veneradas respectivamente en la Catedral y en la parroquia de San Lorenzo de Sevilla–, con las que guarda claras afinidades técnicas,

33 RODA PEÑA, José: “Nuevos testimonios biográficos y artísticos sobre el escultor Juan de Astorga”, op. cit., pp. 277-278. MESTRE NAVAS, Pablo Alberto: *Historia de la Real Hermandad del Santo Entierro de Sevilla: Del Colegio de San Laureano al de San Gregorio de los Ingleses*, Hermandad del Santo Entierro, Sevilla, 2010, pp. 185-188.

34 RODA PEÑA, José: “Juan de Astorga: novedades biográficas y aportaciones a su catálogo escultórico”, op. cit., p. 156. Dicha restauración fue dada a conocer en su momento por SÁNCHEZ-CASTAÑER, Francisco: “Datos de archivo sobre el escultor Felipe de Ribas”, en *El Correo de Andalucía*, nº 9.952, Sevilla, agosto de 1928, y recogida por DABRIO GONZÁLEZ, María Teresa: *Felipe de Ribas, escultor (109-1648)*, Diputación Provincial de Sevilla, colección Arte Hispalense nº 38, Sevilla, 1985, p. 51; de la misma autora, *Los Ribas, un taller andaluz de escultura del siglo XVII*, Monte de Piedad y Caja de Ahorros de Córdoba, Córdoba, 1985, p. 264.

estilísticas e iconográficas³⁵. La actuación de Juan de Astorga fue sufragada por una de las máximas bienhechoras del templo, Ana María Magallanes, importando 250 reales. El verdadero alcance de la misma se desconoce, pero intuimos que no iría mucho más allá de una limpieza y avivamiento de los colores, pues de haber tenido mayor enjundia se habría recurrido, como parece lógico, a un pintor profesional³⁶.

Durante los días 21 y 22 de julio de 1843, la ciudad de Sevilla, por haberse sumado a la rebelión contra el Regente Espartero, fue sometida a un intenso bombardeo de artillería por parte de las tropas comandadas por el general Van-Halen que, siguiendo la crónica que nos ofrece el analista José Velázquez y Sánchez, “*arruinaron en su explosión parte del convento de religiosas de Nuestra Señora de los Reyes; causaron daños de cuantía en el de Santa Inés; hicieron sufrir quebrantos considerables a las parroquias de San Ildefonso, Santiago, San Bartolomé y San Esteban; lastimaron el suntuoso edificio, conocido por Casa de Pilatos; redujeron a escombros muchas casas particulares y exterminaron a varias personas, originando crueles mutilaciones*”³⁷. Otro testigo de los acontecimientos, Félix González de León, en su *Noticia Artística de Sevilla* publicada en 1844, nos informa que una de aquellas bombas cayó sobre el retablo mayor de la iglesia del convento de Santa Inés, “*destruyendo mucha parte*”, de manera que la escultura de su titular, obra de Francisco de Ocampo en 1628, “*quedó casi hecha astillas, pero el profesor D. Juan de Astorga la ha restaurado que no se echa de ver su destrucción*”³⁸.

En el último lustro de su existencia, se encomendaron a Juan de Astorga otras dos restauraciones que habían permanecido inéditas hasta este momento, en que las damos a conocer. La primera se refiere al excelente grupo escultórico del siglo XVIII de San José caminando con el Niño Jesús de la mano que recibe culto en la parroquia de Santa Ana de Triana³⁹, aunque afectó exclusivamente a la dinámica figura infantil, por

35 El estudio más riguroso que últimamente se ha dedicado a esta “Trilogía trecentista mariana hispalense” lo encontraremos en MEDIANERO HERNÁNDEZ, José María: *Nuestra Señora de la Antigua. La Virgen “decana” de Sevilla*, Diputación Provincial de Sevilla, colección Arte Hispalense, nº 84, Sevilla, 2008, pp. 67-

36 RODA PEÑA, José: “Juan de Astorga: novedades biográficas y aportaciones a su catálogo escultórico”, op. cit., pp. 156-157.

37 VELÁZQUEZ Y SÁNCHEZ, José: *Anales de Sevilla de 1800 a 1850*, Imprenta y Librería de Hijos de Fe, Sevilla, 1872, p. 580.

38 GONZÁLEZ DE LEÓN, Félix: *Noticia Artística de Sevilla*, Imprenta de D. José Hidalgo y Compañía, Sevilla, 1844, p. 414. Dicha restauración fue citada, sin ofrecer su fuente informativa, por RUIZ ALCÁÑIZ, Juan Ignacio: *El escultor Juan de Astorga*, op. cit., p. 60.

39 Aunque indudablemente debe fecharse en el siglo XVIII, sin embargo no comparto su atribución al escultor José Montes de Oca que fuera formulada por HERNÁNDEZ DÍAZ, José y SANCHO CORBACHO, Antonio: *Estudio de los edificios religiosos y objetos de culto de la ciudad de Sevilla, saqueados y destruidos por los marxistas*, Imprenta de la Gavidia, Sevilla, 1936, p. 54. La mantuvo, con reservas, TORREJÓN DÍAZ, Antonio: *El escultor José Montes de Oca*, Diputación Provincial de Sevilla, colección Arte Hispalense, nº 46, Sevilla, 1987, pp. 91-92.

cuya “*composición*” recibió Astorga 21 reales en 1845⁴⁰. Anotaré que la escultura del Patriarca sería restaurada, pocos años después, en 1853, por su hijo Gabriel Astorga, con motivo de habersele construido un nuevo retablo en el templo trianero⁴¹.

La segunda de las intervenciones referidas queda documentada por el pago que se hizo a Juan de Astorga, el 1 de febrero de 1847, de 190 reales “*por la composición de la efigie del Sr. S. Gil*”⁴², titular de la parroquia sevillana de este nombre, cuya “*notable escultura*” presidía el templete neoclásico de su capilla mayor, hasta que fue destruida en los vandálicos sucesos del 18 de julio de 1936⁴³.

En conclusión, hemos podido comprobar cómo el concepto de restauración que Juan de Astorga aplicó en la mayoría de sus intervenciones se atiene a la definición del verbo “Restaurar” que Diego Antonio Rejón de Silva incluyó en su muy seguido *Diccionario de las Nobles Artes para instrucción de los Aficionados, y uso de los Profesores*, publicado en Segovia en 1788: “*Poner las partes que le faltan a una estatua, quando el tiempo, o qualquier accidente las destroza*”⁴⁴. Y eso fue lo que llevó a la práctica Juan de Astorga cuando tuvo que actuar sobre una escultura dañada, si bien es cierto que a veces se extralimitó o fue más allá de la mera reposición de elementos preexistentes que hubiesen desaparecido, por mor de la adaptación de la imagen a las nuevas modas o gustos artísticos. En la documentación manejada con respecto a este asunto –recibos, apuntes en cuentas de mayordomía, papeles manuscritos insertos en las esculturas– no hemos encontrado citada como tal la palabra “restauración”, sino que los términos comúnmente empleados, tanto por Astorga como por sus comitentes, son los de “composición”, “renovación” o “retoque”; en cambio, cuando estas mismas operaciones son mencionadas por la historiografía coetánea –González de León, por ejemplo– sí suele aludirse explícitamente a ellas como restauraciones. Esta actividad restauradora, como se ha visto, no la desarrolló Astorga de manera esporádica, sino que fue una constante a lo largo de toda su vida laboral, compaginándola con las obras de nueva creación, con su labor docente en la Real Escuela de las Tres Nobles Artes y con

40 AGAS, Sección IV, Administración General, *Cuentas de Fábrica*, Leg. 277, *Cuenta del culto de la parroquia de Santa Ana, 1841-1848*, Data de 1845. “*Son data veinte y un reales por la composición del Niño de San José según recibo de D. Juan de Astorga, 21*”.

41 Archivo de la Parroquia de Santa Ana de Triana. Leg. 100. El 24 de julio de 1853, entre otros conceptos, Gabriel Astorga y Miranda recibe 220 reales por la “*Composición del Patriarca Sr. S. José*”, que junto al referido Niño Jesús quedaron entronizados en el nuevo retablo que talló José Fernández y pintó y doró Juan Escacena, sufragándose su coste gracias al legado testamentario de D. Joaquín Ballesteros y González. Agradezco a mi buena amiga D^a Amparo Rodríguez Babío, archivera de la parroquial de Santa Ana, el haberme indicado la existencia de esta documentación.

42 AGAS, Sección IV, Administración General, *Cuentas de Fábrica*, Leg. 275, *Cuentas de la parroquia de San Gil, 1846-1848*.

43 HERNÁNDEZ DÍAZ, José y SANCHO CORBACHO, Antonio: *Estudio de los edificios religiosos y objetos de culto de la ciudad de Sevilla, saqueados y destruidos por los marxistas*, op. cit., p. 75.

44 REJÓN DE SILVA, Diego Antonio: *Diccionario de las Nobles Artes para instrucción de los Aficionados, y uso de los Profesores*, Imprenta de D. Antonio Espinosa, Segovia, 1788, p. 182.

otras tareas ligadas a su perito conocimiento del mundo de la escultura, inventariando⁴⁵ y tasando⁴⁶ piezas de esta índole.

APÉNDICE DOCUMENTAL

Documento nº 1.

1801, junio, 8. Sevilla.

Partida matrimonial de Juan de Astorga con María Josefa Miranda.

Archivo Histórico de la Universidad de Sevilla. *Grados de Universidad. Legitimidad y limpieza.* Libro 734, f. 518.

“En Lunes ocho de Junio de mil ochocientos y uno, Yo el P. Don Francisco Xavier Cerero, presbítero del Oratorio del Señor San Felipe Neri de la Ciudad de Sevilla, en virtud de diligencias hechas por el Señor Juez de la Santa Yglesia que acreditaron la soltería y libertad de los infrascritos contrayentes, presedidas las licencias paternas, proclamados en dos días de fiesta inter Misarum solemnina en esta Parroquial Yglesia de Santa Catalina y en la del Señor San Pedro de la misma Ciudad, de las que no resultó impedimento, confesados y sabiendo la doctrina cristiana, y teniendo la correspondiente licencia del Párroco de la nominada Yglesia de Santa Catalina, desposé y casé y en acto continuado velé y di las bendiciones nupciales de Nuestra Santa Madre Yglesia a Don Juan de Astorga natural de la Villa de Archidona, hijo de Don Francisco Astorga y de Doña María Cubero, juntamente con Doña María Miranda, natural de esta Ciudad, hija de Don Bartolomé Miranda y de Doña Juana del Castillo, estando dispensadas por dicho Señor Juez las amonestaciones de la patria del contrayente y la tercera, siendo testigos Don Alonso Leva sacristán de esta Yglesia, Doña Juana del Castillo y otros que estuvieron presentes”.

Fecha de recepción: 30 de septiembre de 2010.

Fecha de aceptación: 21 de enero de 2011.

45 Las esculturas romanas que formaron parte de la primera galería pública que se instaló en Sevilla, ubicada en el salón gótico del Alcázar, fueron inventariadas por Juan de Astorga en 1842, al ser destinadas al Museo Provincial. Vid. CANO RIVERO, Ignacio: “Ver para aprender. La primera galería pública de Sevilla en el Alcázar (1770-1807). Aires ilustrados en Sevilla”, en *Mus-A. Revista de las instituciones del patrimonio histórico de Andalucía*, nº 1, febrero de 2003, p. 31.

46 Archivo de la Parroquia de Santa María Magdalena de Sevilla. *Cuenta de cargo y data de la testamentaria de D. Juan Bautista Fassón, Abad y Canónigo de la Colegial del Salvador de Sevilla, en que se demuestra el cumplimiento de su última voluntad.* En julio de 1845, Juan de Astorga cobró 20 reales por el aprecio de las imágenes que formaron parte del oratorio privado de D. Juan Bautista Fassón, Abad y canónigo de la Iglesia Colegial del Salvador de Sevilla, fallecido en 1836. Fueron las siguientes: “*Ytem cien reales de vellón por las imágenes de barro de la Sma. Virgen María y San José que estaban en la urna del Nacimiento, y Niño, 100. Ytem veinte reales de vellón por la Concepción de vulto, 20. Ytem por la urna grande del Oratorio con las imágenes del Sto. Christo Crucificado en la espiración, de nuestra Señora la Virgen María, del Evangelista San Juan y Santa María Magdalena ochocientos reales de vellón, 800. Ytem doscientos reales de vellón por las dos urnas pequeñas con Jesús Pastor, y el Bautista, 200”.*



Figura 1. Nuestra Señora del Valle. Santuario de Nuestro Padre Jesús de la Salud (Los Gitanos). Sevilla. Mascarilla de la Virgen modelada por Juan de Astorga en 1801.

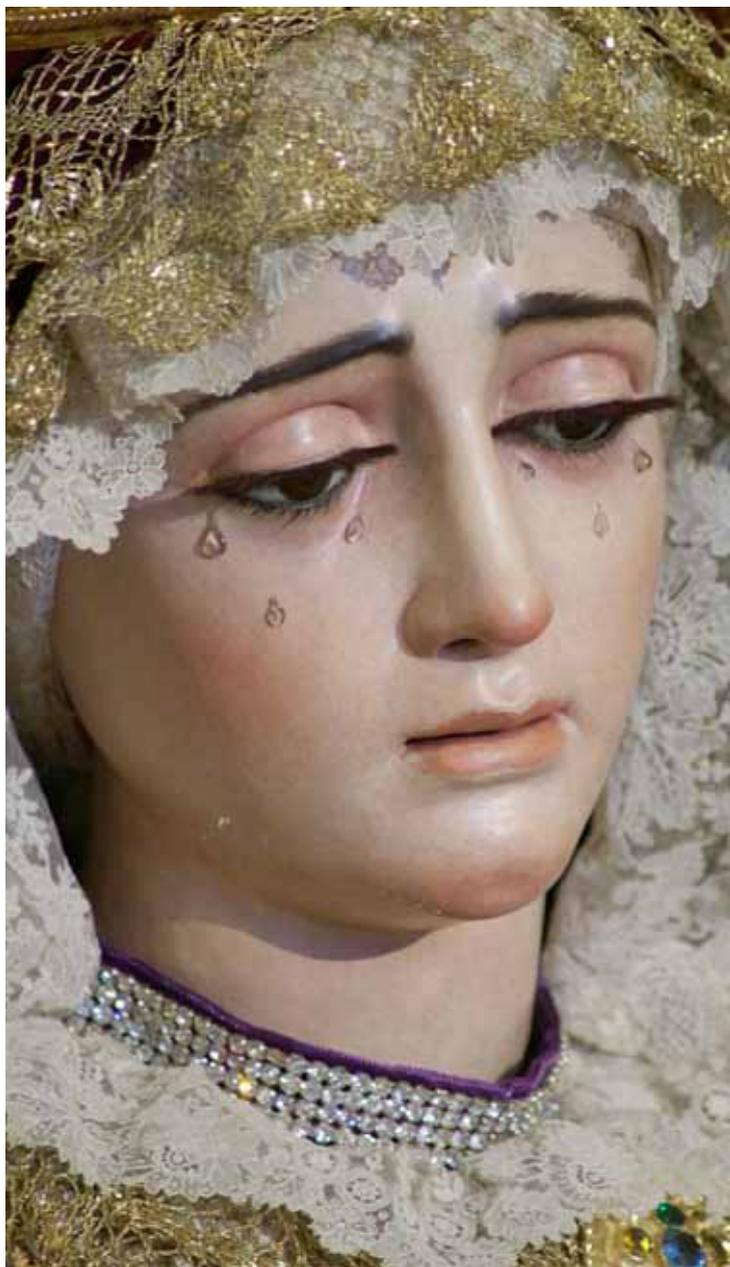


Figura 2. Nuestra Señora de la Victoria. Capilla de la Hermandad de las Cigarreras. Sevilla. Restaurada por Juan de Astorga en 1803.



Figura 3. Niño hebreo del paso procesional de la Sagrada Entrada de Jesús en Jerusalén. Sevilla. Restaurado por Juan de Astorga en 1805.



Figura 4. San Juan Evangelista. Iglesia de San Martín. Sevilla. Restaurado por Juan de Astorga en 1810.



Figura 5. Las dos Trinidades. Parroquia de San Ildefonso. Sevilla. Restaurado por Juan de Astorga en 1816.



Figura 6. Nuestra Señora de la Soledad. Parroquia de Santiago. Castilleja de la Cuesta (Sevilla). Restaurada por Juan de Astorga en 1817.



Figura 7. Nuestra Señora de la Salvación. Parroquia de San Bartolomé. Sevilla.
Restaurada por Juan de Astorga en 1820.



Figura 8. Nuestra Señora de la Alegría. Parroquia de San Bartolomé. Sevilla. Restaurada por Juan de Astorga en 1826.



Figura 9. Esqueleto de la Muerte. Cofradía del Santo Entierro. Sevilla. Restaurado por Juan de Astorga en 1830.



Figura 10. San Ildefonso. Parroquia de San Ildefonso. Sevilla. Restaurado por Juan de Astorga en 1839.