

## LOS RETABLOS DE JUAN DE ASTORGA

POR FRANCISCO S. ROS GONZÁLEZ

Juan de Astorga fue el escultor más destacado de la Sevilla de la primera mitad del siglo XIX. Su producción se centró en la imaginería religiosa, pero abarcó otros campos como la escultura profana e, incluso, la proyección arquitectónica. Este artículo se ocupa de su actividad como constructor de retablos, aportando nueva documentación y ampliando su catálogo.

Juan de Astorga was the most notorious sculptor in Seville in the first half of the XIX<sup>th</sup> century. The main part of his work was religious statuary, but he made profane carvings too and also architecture designs. This article studies the altarpieces that he built, giving news documents and enlarging his catalogue.

Juan de Astorga (Archidona, Málaga, 22/VIII/1777-Sevilla, 10/IX/1849) fue el escultor de más éxito en Sevilla en la primera mitad del siglo XIX, hasta el punto de que su contemporáneo el analista González de León lo calificó como un nuevo Roldán de la escultura<sup>1</sup>. La moderna historiografía ha ratificado su valía artística, refiriéndose en especial a su producción imaginera, teñida de romanticismo, en la que creó modelos, como el de la Dolorosa, que siguen reproduciéndose con éxito en el medio andaluz de nuestros días.

La llegada de Astorga a Sevilla se sitúa en torno a 1789-1791<sup>2</sup>. Por el momento, lo único que se sabe de su formación es que asistió a las clases de la Escuela de Nobles Artes. En las matrículas de la sección de escultura de dicha institución aparece registrado en los cursos 1793-1794 y 1794-1795 y entre 1803-1810, debiéndose el

---

1. GONZÁLEZ DE LEÓN, Félix, *Noticia artística histórica y curiosa de todos los edificios públicos, sagrados y profanos de esta Muy Noble, Muy Leal, Muy Heroica e Invicta Ciudad de Sevilla*, tomo I, Sevilla, 1844, pág. VIII.

2. RODA PEÑA, José, «Nuevos testimonios biográficos y artísticos sobre el escultor Juan de Astorga», en *Laboratorio de Arte*, n.º 10, Sevilla, 1997, pág. 271.

paréntesis a la suspensión de la enseñanza en la Escuela<sup>3</sup>. Carmen Montesinos ha sugerido la posibilidad de que, durante el cierre de la institución docente, Astorga entrara en el taller del Cristóbal Ramos (†1799) pues consta que residió en esos años en las dos últimas moradas del barrista<sup>4</sup>.

Astorga desarrolló una larga actividad en la Escuela de Nobles Artes. En 1810 ocupó interinamente el puesto de teniente director de escultura, cargo que obtendría en propiedad dos años después, y, en 1825, fue nombrado director de escultura. También fue director general interino entre 1823 y 1824 y secretario, de manera interina en 1824 y oficial entre 1827 y 1828. Finalmente, el 27 de enero de 1848, fue nombrado académico de mérito<sup>5</sup>.

Al margen de los datos consignados, interesa destacar que Juan de Astorga estuvo matriculado en la sección de arquitectura de la Escuela entre los años 1818-1824<sup>6</sup>. El artista, entrado ya en la cuarentena y ocupando en esos años la tenencia directiva de escultura, admitió humildemente equipararse a los discípulos del instituto para adquirir unos conocimientos de diseño arquitectónico fundamentales para su actividad como retablista.

Un aspecto interesante de la biografía de Juan de Astorga es su especial relación con las hermandades sevillanas. Perteneció, al menos, a seis de ellas: las Siete Palabras, el Rosario de San Miguel, el Amor, la Sacramental de San Pedro, el Silencio y el Santo Entierro, ocupando en las cuatro últimas cargos en la junta de gobierno. Roda Peña ha señalado que detrás de estas vinculaciones no hubo sólo una motivación religiosa sino también profesional, ya que los ingresos coincidieron en la mayoría de los casos con la ejecución de obras para esas corporaciones<sup>7</sup>.

De la arquitectura de Astorga no es mucho lo que se puede decir a tenor de lo poco que se ha conservado de su producción. Se limitó a seguir modestamente las pautas generales del momento repitiendo modelos ya establecidos, aunque apartándose del purismo clasicista. Sus limitaciones como proyectista y su heterodoxia en el tratamiento de los elementos arquitectónicos justificarían la reprobación que la Comisión de Arquitectura hizo de su diseño para el retablo mayor de la iglesia parroquial de San Miguel.

Aparte de los diez retablos que a continuación se estudiarán, Astorga fue también autor de otras dos obras de carácter arquitectónico: el arco triunfal levantado por la Universidad Literaria en la calle del Ángel de Sevilla, la actual Rioja, con motivo

3. RUIZ ALCAÑIZ, José Ignacio, *El escultor Juan de Astorga*, Sevilla, 1986, pág. 13.

4. MONTESINOS MONTESINOS, Carmen, *El escultor sevillano D. Cristóbal Ramos (1725-1799)*, Sevilla, 1986, pág. 21.

5. MURO OREJÓN, Antonio, *Apuntes para la historia de la Academia de Bellas Artes de Sevilla*, Sevilla, 1961, págs. 16, 26, 28, 31, 44, 48, 49, 141, 143, 147 y 156.

6. RUIZ ALCAÑIZ, J. I., *El escultor Juan de Astorga*, ob. cit., pág. 13.

7. RODA PEÑA, J., «Nuevos testimonios biográficos y artísticos sobre el escultor Juan de Astorga», ob. cit., pág. 274.

de la entrada de los reyes en la ciudad el 8 de octubre de 1823<sup>8</sup>, y las estanterías de las galerías interiores de la planta alta del Archivo General de Indias de Sevilla, en 1830<sup>9</sup>.

## 1. RETABLO MAYOR (1816), IGLESIA PARROQUIAL DE SANTO DOMINGO DE GUZMÁN, LEPE (HUELVA)

El primer retablo documentado de Juan de Astorga es el mayor de la parroquia de Santo Domingo de Lepe, cuya construcción fue promovida por el patrono de su capilla mayor, el marqués de Astorga. El contrato se firmó el 21 de marzo de 1816, instalándose el retablo en julio de aquel mismo año<sup>10</sup>. Llama la atención lo tardío de la fecha, con un Astorga ya maduro que se acercaba a la cuarentena. Hay que recordar, al respecto, que dos años más tarde se matricularía en la sección de arquitectura de la Escuela. Quizá planeara en estos años ampliar su campo de trabajo, limitado hasta entonces a lo escultórico, con la construcción de retablos, obras de mayor envergadura que le reportarían superiores beneficios.

La bibliografía refiere el completo saqueo y destrucción de los retablos de la parroquia de Lepe el 21 de julio de 1936<sup>11</sup>, aunque el retablo de Astorga sobrevivió con daños de alcance impreciso. De hecho, en mayo de 1951 fue canjeado por el mayor de la iglesia conventual de dominicas de Nuestra Señora de la Piedad de la localidad<sup>12</sup>, convento hoy desaparecido junto al retablo.

Este primer retablo de Astorga se atuvo a las características que definirán su producción: el uso de la madera jaspeada y la articulación a partir de un alto cuerpo principal con cuatro columnas corintias. De él sólo nos queda la descripción de Martínez y Sánchez: «Es de gusto neoclásico, compuesto de tres cuerpos, pintados, imitando jaspe rosado; el cuerpo bajo, formado de tableros lisos y en su centro el Sagrario; el segundo, interrumpido por cuatro columnas corintias, policromadas,

8. GOVEA Y AGREDA, José, *El Rey Nuestro Señor Libre, y la Real Soberanía Triunfante. Servicios en su defensa que hizo la lealtad sevillana, y fiestas con que celebró la entrada triunfal de SS. MM. y AA. en esta ciudad*, Sevilla, 1824, págs. 181-187; VELÁZQUEZ Y SÁNCHEZ, José, *Anales de Sevilla*, Sevilla, 1872, pág. 311; y RUIZ ALCAÑIZ, J. I., *El escultor Juan de Astorga*, ob. cit., pág. 33.

9. GESTOSO Y PÉREZ, José, *Sevilla monumental y artística*, tomo III, Sevilla, 1892, págs. 237-238; TORREREVELLO, José, *El Archivo General de Indias de Sevilla. Historia y clasificación de sus fondos*, Buenos Aires, 1929, pág. 25; RUIZ ALCAÑIZ, J. I., *El escultor Juan de Astorga*, ob. cit., pág. 60; y HEREDIA HERRERA, Antonia, *La Lonja de Mercaderes, el cofre para un tesoro singular*, Sevilla, 1992, pág. 82.

10. MARTÍNEZ Y SÁNCHEZ, Luis, *El Templo Parroquial de Santo Domingo de Guzmán, de Lepe*, Huelva, 1953, pág. 31.

11. AA. VV., *La persecución religiosa en la Archidiócesis de Sevilla, 1936-1938*, Sevilla, 1938, pág. 62; y ORDÓÑEZ MÁRQUEZ, Juan, *La apostasía de las masas y la persecución religiosa en la provincia de Huelva, 1931-1936*, Sevilla, 1968, págs. 102-105.

12. MARTÍNEZ Y SÁNCHEZ, L., *El Templo Parroquial de Santo Domingo de Guzmán, de Lepe*, ob. cit., pág. 31.

capiteles dorados, que sostiene el tercer cuerpo, menos ancho que los inferiores y en cuyo centro aparece un lienzo pintado, con la Santísima Trinidad. Su conjunto es bastante pobre y, realmente, desentonaba en la Capilla Mayor de la elegante y bella Parroquia, una vez restaurada»<sup>13</sup>.

## 2. RETABLO SACRAMENTAL, IGLESIA PARROQUIAL DE SAN PEDRO, SEVILLA

La autoría de este retablo es consignada por González de León<sup>14</sup> y hay que vincularla a la estrecha relación que Astorga mantuvo con la hermandad Sacramental de San Pedro. En ella ingresó como hermano el 11 de abril de 1805 y ocupó varios puestos en su junta de gobierno, ostentando el cargo de hermano mayor entre el 10 de febrero de 1828 y el 18 de agosto de 1833<sup>15</sup>.

El retablo de Astorga debió sustituir al que mancomunadamente contrataron el pintor Vasco Pereira y el escultor Juan Bautista Vázquez el Viejo el 21 de junio de 1584 para la capilla funeraria de Antonio Petruche, en la cabecera de la nave de la epístola, y que hoy sirve como sacramental<sup>16</sup>. Su fecha de ejecución es desconocida, aunque podría situarse en la década de los veinte, cuando la iglesia de San Pedro fue sometida a una profunda reforma, y más concretamente en torno al año 1820, cuando Astorga construyó el retablo de Ánimas para la misma hermandad.

Según las descripciones que conocemos, el retablo era «muy pequeño pero muy arreglado y de buen gusto». Estaba presidido por una imagen de la Inmaculada Concepción, flanqueada por San Sebastián y San Roque. En el segundo cuerpo o remate se encontraban San Antonio Abad en el centro y San Antonio de Padua y Santa Bárbara en los laterales<sup>17</sup>.

Este retablo parece que perduró hasta la década de los cincuenta del siglo XIX. Según refiere el padre José M. Tobía, «hallándose deterioradas las colgaduras de los muros, y queriendo dar más culto al Sr. de la Salud, se emprendió la reforma de la capilla dejándola en la forma en que hoy está, a costa y con ayuda de algunas limosnas, del mencionado Sr. D. José de la Piedra»<sup>18</sup>. La capilla volvería a ser remodelada durante la obra del templo dirigida por el arquitecto municipal Antonio Arévalo y

13. *Ibidem*.

14. GONZÁLEZ DE LEÓN, F., *Noticia artística histórica y curiosa de todos los edificios...*, tomo II, ob. cit., pág. 196.

15. RUIZ ALCANIZ, J. I., *El escultor Juan de Astorga*, ob. cit., págs. 14-16.

16. LÓPEZ MARTÍNEZ, Celestino, *Desde Jerónimo Hernández a Martínez Montañés*, Sevilla, 1929, págs. 118-119.

17. GONZÁLEZ DE LEÓN, F., *Noticia artística histórica y curiosa de todos los edificios...*, tomo II, ob. cit., pág. 196; y ARCHIVO DE LA PARROQUIA DE SAN PEDRO DE SEVILLA (A.P.S.P.), *Manuscrito del padre José M. Tobía*, 1909.

18. A.P.S.P., *Manuscrito del padre José M. Tobía*, 1909.

Martínez, concluida en 1924, momento en que se la dotó del actual retablo neomudéjar de ladrillo y azulejería<sup>19</sup>.

Del programa iconográfico del retablo de Astorga es poco lo que se puede decir. La imagen de San Antonio Abad pudiera ser la contratada por Juan Bautista Vázquez y cuya presencia había sido expresamente indicada por el propietario de la capilla Antonio Petruche<sup>20</sup>. Como la de Santa Bárbara, se ha perdido. La de la Inmaculada y la de San Antonio de Padua quizá sean las que actualmente presiden los retablos del arco toral, y las de San Roque y San Sebastián las que se encuentran en los laterales del actual retablo sacramental. Son todas ellas del siglo XVIII y deben descartarse las atribuciones de González de León que consideró a la Inmaculada obra de Juan Martínez Montañés y al resto de Pedro Duque Cornejo. La imagen del Señor de la Salud citada, que sigue presidiendo la capilla sacramental, es un Nazareno que se ha relacionado con el contratado por Felipe de Ribas en 1636 para el monumento de Semana Santa de la parroquia<sup>21</sup>.

### 3. RETABLO DE ÁNIMAS (1820), IGLESIA PARROQUIAL DE SAN PEDRO, SEVILLA

El retablo de Ánimas de la parroquia de San Pedro se estrenó el jueves 2 de noviembre de 1820 según refiere González de León<sup>22</sup>. Su autoría no está documentalmente probada, pero la atribuimos a Juan de Astorga por las similitudes formales que presenta con el retablo de San Pedro ad Vincula de la misma parroquia y a tenor de la estrecha vinculación del escultor a la hermandad Sacramental de San Pedro. El retablo es de madera pintada a imitación de jaspe verde con los perfiles dorados. Su estructura es muy sencilla, pues actúa como un simple marco del lienzo de las Ánimas del Purgatorio. Apea sobre un banco de fábrica con frontal y mesa alicatados. Una estrecha predela contiene cuatro tablas apaisadas de las Ánimas y una cartela central con el texto apocalíptico «BEATI MORTVI/ QVI IN DOMINO/ MORIVNTVR»<sup>23</sup>. Dos pilastras cajeadas flanquean el lienzo central. A modo de capiteles actúan ménsulas con decoración de hoja de acanto invertida de las que penden cinco

19. GUICHOT Y SIERRA, Alejandro, *El Cicerone de Sevilla. Monumentos y Artes Bellas*, tomo I, Sevilla, 1925, págs. 64-65.

20. DABRIO GONZÁLEZ, María Teresa, *Estudio histórico-artístico de la parroquia de San Pedro*, Sevilla, 1975, pág. 76.

21. DABRIO, María Teresa, *Felipe de Ribas. Escultor (1609-1648)*, Sevilla, 1985, pág. 49.

22. ARCHIVO MUNICIPAL DE SEVILLA (A.M.S.), sección XIV, Félix GONZÁLEZ DE LEÓN, *Diario de las ocurrencias públicas y sucesos históricos y curiosos ordinarios y extraordinarios así eclesiásticos, religiosos y sagrados como seculares, políticos y profanos acaecidos en esta ciudad de Sevilla...*, año 1820, tomo X, tomo 22, fol. 24 y doc. n.º 36.

23. «Bienaventurados los muertos que mueren en el Señor». *Apocalipsis* 14, 13.

gotas. Remata un entablamento corintio que en su parte central se adapta a la forma de medio punto del lienzo (lám. 1).

La autoría de las pinturas del retablo es motivo de controversia. Consta que, el 11 de junio de 1619, el pintor Francisco de Herrera el Viejo contrató la construcción de un retablo con su madera, pintura y dorado para la cofradía del Santísimo Sacramento y Ánimas del Purgatorio de la parroquia de San Pedro. Su programa iconográfico incluía un lienzo de la Santa Cena en el hueco único y cuatro tablas de las Ánimas del Purgatorio en el banco, a ambos lados del sagrario. De todo ello otorgó Herrera carta de pago y finiquito el 19 de septiembre de 1620<sup>24</sup>. A mediados del siglo XIX, González de León señaló que el motivo central del retablo «es una pintura en que está figurado el purgatorio: esta pintura era de Alonso Cano, y la codicia del que la tuvo á su cargo hace algunos años la estrajo poniendo en su lugar la que ahora está, que es una copia de aquella, ejecutada por *D. Domingo Martínez*; mas se conservó el zócalo en que se ven las animas entre llamas, y por él se conoce la diferencia»<sup>25</sup>. El padre José M. Tobía se expresó en términos parecidos al escribir: «Según personas inteligentes el cuadro del altar era de mérito, como de Pedro Campaña, mas lo vendieron o robaron dejando en su lugar una copia; las tablas del zócalo dicen son legítimas del autor»<sup>26</sup>. Perdido el lienzo original, resulta razonable pensar que se tratase del contratado por Francisco de Herrera y descartar las atribuciones a Cano y Campaña. Lo que no concuerda es la temática de la obra. Herrera contrató una Santa Cena y tanto González de León como el padre Tobía coinciden en señalar que fue sustituido por una copia, pero en el lienzo que nos ha llegado se representa a las Ánimas del Purgatorio.

Sobre la autoría de la pintura existente tampoco hay coincidencia, aunque todas las propuestas se encuentran, parafraseando el título de una reciente exposición, en la estela murillesca. Harold E. Wethey (1955) la atribuyó a Juan Simón Gutiérrez<sup>27</sup> y Antonio Martínez Ripoll (1978), a José Gutiérrez de la Vega, fechándola hacia 1820-1830, arco cronológico que coincide con la construcción del retablo de Astorga<sup>28</sup>. Pero lo más habitual ha sido admitir la atribución de González de León a Domingo Martínez. Así lo hicieron José Guerrero Lovillo (1955)<sup>29</sup>, María Teresa Dabrio (1975)<sup>30</sup>,

24. MARTÍNEZ RIPOLL, Antonio, *Francisco de Herrera «el Viejo»*, Sevilla, 1978, págs. 64-66, 138, 143-144 y 204.

25. GONZÁLEZ DE LEÓN, F., *Noticia artística histórica y curiosa de todos los edificios...*, tomo II, ob. cit., pág. 196.

26. A.P.S.P., *Manuscrito del padre José M. Tobía*, 1909.

27. WETHEY, Harold E., *Alonso Cano. Painter. Sculptor. Architect*, New Jersey, 1955, pág. 172.

28. MARTÍNEZ RIPOLL, A., *Francisco de Herrera «el Viejo»*, ob. cit., págs. 65 y 204.

29. GUERRERO LOVILLO, José, «La pintura sevillana del siglo XVIII», en *Archivo Hispalense*, tomos XXII-XXIII, Sevilla, 1955, pág. 37.

30. DABRIO GONZÁLEZ, M. T., *Estudio histórico-artístico de la parroquia de San Pedro*, ob. cit., pág. 98.



Lámina 1. Retablo de las Ánimas Benditas, Iglesia parroquial de San Pedro.  
Atribuido a Juan de Astorga (1820).

Enrique Valdivieso (1981)<sup>31</sup>, Salud Soro Cañas (1982)<sup>32</sup>, Alfonso Pleguezuelo y Alfonso E. Pérez Sánchez (2004)<sup>33</sup> y, de nuevo, Enrique Valdivieso (2004), fechándola en torno a 1725-1727<sup>34</sup>.

La misma disparidad existe sobre la autoría de las tablas de la predela. Martínez Ripoll las atribuyó a Francisco de Herrera<sup>35</sup>, opinión compartida por Valdivieso<sup>36</sup>. Sin embargo, recientemente, Pleguezuelo y Pérez Sánchez las han adscrito al quehacer de Domingo Martínez<sup>37</sup>.

#### 4. RETABLO MAYOR (1827-1828), IGLESIA PARROQUIAL DE SAN MIGUEL, SEVILLA

La construcción del retablo mayor de la parroquia de San Miguel se enmarca dentro del proceso de reforma interna del templo dirigido por su párroco Francisco de Paula Vega a partir de 1827 para eliminar su impronta decorativa barroca y dotarlo de un aspecto clasicista acorde al gusto del momento. El antiguo retablo mayor había sido contratado por Francisco Dionisio de Ribas el 8 de julio de 1675, y tuvo un largo y accidentado proceso constructivo que culminó en 1688<sup>38</sup>. Su estética barroca fue motivo para la crítica ilustrada<sup>39</sup> y razón para su sustitución.

Las referencias documentales y bibliográficas no aclaran la autoría de las trazas del nuevo retablo. En principio, el párroco encargó su diseño a Juan de Astorga y, en un gesto sin precedentes en el clero parroquial sevillano, gestionó personalmente su aprobación en la Academia de San Fernando. El 24 de noviembre de 1827, dirigió una carta a la corporación madrileña solicitando la censura del diseño que adjuntaba, destinado a servir como retablo mayor en su parroquia, con la única salvedad de sustituir «un encasetonado en el arco medio punto que corona dicho retablo»<sup>40</sup>. La Comisión de Arquitectura examinó el proyecto en junta celebrada el 12 de diciembre.

31. AA. VV., *Guía artística de Sevilla y su provincia*, Sevilla, 1981, pág. 144.

32. SORO CAÑAS, Salud, *Domingo Martínez*, Sevilla, 1982, págs. 51-52 y 68.

33. PLEGUEZUELO, Alfonso y Alfonso E. PÉREZ SÁNCHEZ, «Catálogo general», en *Domingo Martínez en la estela de Murillo*, Sevilla, 2004, págs. 292-293.

34. VALDIVIESO, Enrique, «Domingo Martínez, perfil de un artista olvidado», en *Domingo Martínez en la estela de Murillo*, Sevilla, 2004, pág. 28.

35. MARTÍNEZ RIPOLL, A., *Francisco de Herrera «el Viejo»*, ob. cit., págs. 65-55 y 143-144.

36. AA. VV., *Guía artística de Sevilla y su provincia*, ob. cit., pág. 144.

37. PLEGUEZUELO, A. y A. E. PÉREZ SÁNCHEZ, «Catálogo general», ob. cit., págs. 292-293.

38. DABRIO GONZÁLEZ, María Teresa, *Los Ribas. Un taller andaluz de escultura del siglo XVII*, Córdoba, 1985, pp. 454-459.

39. MATUTE Y GAVIRIA, Justino, «Adiciones y correcciones de D. Justino Matute al tomo IX. del Viaje de España de D. Antonio Ponz, en el que trata de la ciudad de Sevilla. Aumentadas nuevamente», en *Archivo Hispalense*, tomo III, Sevilla 1887, págs. 312-313.

40. ARCHIVO DE LA REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO DE MADRID (A.A.S.F.), leg. 34-3/2, sin fol.

No pudo aprobarlo por «desproporcionado y descorrecto» y propuso recomendar al párroco que recurriese para la formación de un nuevo diseño a alguno de los tres arquitectos con aprobación académica que en aquellos momentos estaban avecindados en Sevilla<sup>41</sup>. Enterada la Academia de la resolución de la Comisión, acordó en junta del 16 de diciembre informar al párroco de los términos propuestos<sup>42</sup>. El 18 de diciembre, se remitió a Francisco de Paula Vega una carta expresándole estos particulares y devolviéndole los diseños reprobados<sup>43</sup>.

El dictamen negativo de la Comisión de Arquitectura al proyecto de Juan de Astorga es harto significativo por tratarse del director de escultura de la Escuela sevillana. El problema que subyace en el fondo es la separación de las competencias artísticas. Para la Academia el diseño de retablos era una actividad puramente arquitectónica que debía someterse a unas reglas estrictas. Un escultor como Astorga, aún habiéndose formado en la tradición académica y dominando los principios generales de la arquitectura, siempre reflejaría en sus diseños una concepción plástica que no se ajustaba a los férreos principios que demandaban los órdenes. Nos encontramos con una situación similar a la que medio siglo antes se produjo en el medio académico valenciano<sup>44</sup>. En Sevilla, en 1827, los escultores aún reclamaban su competencia no sólo en la ejecución sino también en la proyección de los retablos.

El párroco parece que siguió la recomendación académica pues, el 29 de noviembre de 1828, uno de los tres arquitectos aprobados que residían en Sevilla, el maestro mayor de la ciudad Melchor Cano –los otros dos eran José García Otero y Salustiano Ardanaz–, envió a Madrid un diseño para el retablo mayor de la parroquia de San Miguel<sup>45</sup>. Fue analizado en junta de la Comisión de Arquitectura el 10 de enero de 1829, encontrándose «arreglado a buen gusto de arquitectura y digno»<sup>46</sup>. Aprobado por la junta ordinaria de la Academia el 18 de enero<sup>47</sup>, se devolvió a Cano en comunicación fechada el día 23<sup>48</sup>.

A pesar de la intachable gestión del proyecto según la normativa vigente desde noviembre de 1777, el proceso constructivo del retablo resulta confuso según los datos que aportan las fuentes documentales y bibliográficas. González de León afirma

---

41. A.A.S.F., libro 141/3, *Libro de actas de la Comisión de Arquitectura, 1824-1831*, Junta 12-XII-1827, fol. 98v.

42. A.A.S.F., libro 88/3, *Libro de juntas ordinarias, generales y públicas, 1819-1830*, Junta ordinaria 16-XII-1827, fol. 185v.

43. A.A.S.F., leg. 34-3/2, sin fol.

44. BÉRCHEZ, Joaquín, *Arquitectura y Academicismo en el siglo XVIII valenciano*, Valencia, 1987, págs. 181-289.

45. A.A.S.F., leg. 34-2/2, sin fol.

46. A.A.S.F., libro 141/3, *Libro de actas de la Comisión de Arquitectura, 1824-1831*, Junta 10-I-1829, fol. 134.

47. A.A.S.F., libro 88/3, *Libro de juntas ordinarias, generales y públicas, 1819-1830*, Junta ordinaria 18-I-1829, fol. 217v.

48. A.A.S.F., leg. 34-2/2, sin fol.

en su *Crónica* que el nuevo altar mayor de San Miguel se estrenó en la tarde del domingo 28 de septiembre de 1828, fecha que corrobora Velázquez y Sánchez<sup>49</sup> y que hemos podido confirmar a través de la documentación consultada<sup>50</sup>. Resulta, por tanto, imposible que se utilizaran las trazas de Cano, al menos las trazas con la aprobación académica, ya que ésta no se obtuvo hasta enero del año siguiente.

¿Quién fue el autor del diseño del retablo construido? La *Guía de forasteros* de 1832 afirma que fue proyectado y dirigido por Melchor Cano<sup>51</sup>, pero un testigo de primera mano como González de León señala que su dirección corrió a cargo de Juan de Astorga, sin mencionar en ningún momento al arquitecto<sup>52</sup>. Desde luego, cuando Cano envió su diseño a la Comisión de Arquitectura el retablo estaba ya inaugurado. ¿Cómo se explica esto? La idea de que Astorga utilizara el diseño de Cano y una vez concluido el retablo se pretendiera su aprobación académica resulta un tanto rocambolesca, pero en el actual estado de la cuestión no puede descartarse. También llama la atención el hecho de que la censura del diseño de Astorga fuera gestionada por el párroco mientras que el de Cano lo fuera por él mismo. ¿Se esperaba un recibimiento más favorable por parte de la Academia si los trámites eran realizados por uno de sus discípulos?

Las incógnitas en torno a las relaciones de Melchor Cano con la Comisión de Arquitectura se acrecientan con motivo del proyecto de retablo mayor de la iglesia parroquial de San Roque de Sevilla. En marzo de 1829, el párroco de dicho templo solicitó al Ayuntamiento que el arquitecto municipal, a la sazón Melchor Cano, reconociera el ruinoso retablo mayor que era patronato del cabildo secular<sup>53</sup>. De hecho, el Ayuntamiento había sido quien había contratado la construcción de dicho retablo

---

49. A.M.S., sección XIV, F. GONZÁLEZ DE LEÓN, *Diario de las ocurrencias públicas y sucesos históricos y curiosos...*, año 1828, tomo XIV, tomo 32, fol. 21. Cfr. VELÁZQUEZ Y SÁNCHEZ, J., *Anales de Sevilla*, ob. cit., pág. 349.

50. ARCHIVO GENERAL DEL ARZOBISPADO DE SEVILLA (A.G.A.S.), sección Justicia, serie Hermandades, leg. 56, *Autos sobre la colocación de un altar portátil delante del nuevo retablo mayor de la iglesia parroquial de San Miguel de Sevilla*, sin fol.; y ARCHIVO PARROQUIAL DE SANTA MARÍA MAGDALENA DE SEVILLA (A.P.M.), sección Parroquia de San Miguel, *Libro de cabildos de la Archicofradía del Santísimo Sacramento, María Santísima del Rosario y Ánimas Benditas, sita en la Real Yglesia Parroquial del Arcángel San Miguel de Sevilla. Principia en el año de 1824 y acaba en el de 18...*

51. «San Miguel. El templo estaba oscuro y descuidado, pero su cura párroco el señor D. Francisco de la Vega, excitando el piadoso celo de sus feligreses, ha promovido á expensas de sus limosnas varias obras de renovacion que lo han hermoseado mucho. Hoy puede ostentar un altar mayor de bella arquitectura inventado y dirigido por el arquitecto D. Melchor Cano». HERRERA DÁVILA, José, *Guía de forasteros de la ciudad de Sevilla*, Sevilla, 1832, 3.ª parte, pág. 5.

52. GONZÁLEZ DE LEÓN, F., *Noticia artística histórica y curiosa de todos los edificios...*, tomo I, ob. cit., pág. 24.

53. A.M.S., *Actas capitulares siglo XIX*, tomo 58, año 1829, 2.ª escribanía, Cabildo 28-III-1829, fol. 285. Cfr. RODA PEÑA, J., «El Ayuntamiento de Sevilla y el retablo mayor neoclásico de la parroquia de San Roque», en *Laboratorio de Arte*, n.º 13, Sevilla, 2000, pág. 211.

con Manuel García de Santiago el 9 de junio de 1761<sup>54</sup>. En cabildo del 20 de julio de 1829 se dio cuenta al Ayuntamiento de un oficio del teniente segundo de asistente en su calidad de presidente de la Junta Municipal de Propios y Arbitrios. Según lo manifestado por el arquitecto municipal Melchor Cano, existía el propósito de hacer un retablo nuevo cuando los fondos de los Propios lo permitieran, «no pudiendo fijar el costo que éste tendrá por depender de la forma y clase de obra que determine el Exmo. Ayuntamiento, pero que combendría fuese de estuco como está mandado por reales órdenes para ebitar los insendios y para la duración que así tendría». Ante la ruina del retablo, «y para evitar cualesquiera grave resultado que pueda haver», el Ayuntamiento acordó quitarlo y que se pasase el expediente a los síndicos para que opinasen sobre la construcción del nuevo<sup>55</sup>.

El acuerdo capitular se llevó a la práctica y el retablo mayor de la parroquia de San Roque se desmontó aquel mismo año 1829. Lo sabemos gracias a la carta que el párroco Leonardo Rodríguez Muriel dirigió al asistente de la ciudad José Manuel de Arjona con fecha del 21 de julio de 1836<sup>56</sup>. En ella exponía que la capilla mayor del templo «se halla en un total abandono sin altar alguno, y su Divina Magestad Sacramentado en un sagrario sumamente poco decoroso a la alta Soberanía que allí se encierra, como yualmente la ymagen del santo titular [...] la que se ve encima del sagrario sin otro adorno que la pared». Desde 1829, habían pasado por la iglesia varios artífices por orden del Ayuntamiento y se habían hecho varios dibujos. Entre ellos destacaba el realizado por Melchor Cano, que había logrado la aprobación de la Academia de San Fernando y que se valuó en 25.000 reales. Pero la construcción de dicho retablo no pudo tener efecto debido a la carencia de fondos del Ayuntamiento por los gastos extraordinarios causados por las riadas de 1829 y 1830 y la epidemia de cólera morbo de 1833 y 1834<sup>57</sup>.

Melchor Cano confirmó la exposición del párroco en su informe del 30 de julio de 1836. La construcción de un nuevo retablo mayor en San Roque había sido ya motivo hacía años de la formación de un expediente en el que se incluía un plano

---

54. SANCHO CORBACHO, Heliodoro, *Arquitectura sevillana del siglo XVIII*, en *Documentos para la Historia del Arte en Andalucía*, tomo VII, Sevilla, 1934, págs. 105-106; PRIETO GORDILLO, Juan, *Noticias de escultura (1761-1780)*, en *Fuentes para la Historia del Arte Andaluz*, tomo XV, Sevilla, 1995, pág. 88; y RODA PEÑA, J., «El Ayuntamiento de Sevilla y el retablo mayor neoclásico de la parroquia de San Roque», ob. cit., pág. 208.

55. A.M.S., *Actas capitulares siglo XIX*, tomo 58, año 1829, 2.ª escribanía, Cabildo 20-VII-1829, fols. 341v-342. Cfr. RODA PEÑA, J., «El Ayuntamiento de Sevilla y el retablo mayor neoclásico de la parroquia de San Roque», ob. cit., pág. 211.

56. A.M.S., *Obras Públicas, 1836*, sig. CA 1427. Cfr. SUÁREZ GARMENDIA, José Manuel, *Arquitectura y urbanismo en la Sevilla del siglo XIX*, Sevilla, 1986, pág. 51.

57. Sobre estas catástrofes ver VELÁZQUEZ Y SÁNCHEZ, José, *Anales epidémicos. Reseña histórica de las enfermedades contagiosas en Sevilla desde la reconquista cristiana hasta de presente*, Sevilla, 1866, págs. 196-213; VELÁZQUEZ Y SÁNCHEZ, J., *Anales de Sevilla*, ob. cit., págs. 358-359, 362-363, 405-407 y 425; y PALOMO, Francisco de Borja, *Historia crítica de las riadas ó grandes avenidas del Guadalquivir en Sevilla desde su Reconquista hasta nuestros días*, tomo II, Sevilla, 1878, págs. 37-48.

que él había realizado por orden del Ayuntamiento y que había sido aprobado por la Academia de San Fernando, cuyo coste sería de 18.000 a 25.000 reales «según la material de que se hiciese». No hemos podido localizar el dibujo de Cano en el Archivo Municipal, pero en su momento fue descrito por Suárez Garmendia: «El retablo es de traza clásica, de orden corintio. Bajo un dosel se cobija un tabernáculo expositor en forma de templete y en una hornacina central se encuentra una reproducción del santo titular representada según la iconografía tradicional. En el ático se encuentra la simbología del Espíritu Santo entre dos ángeles tenantes»<sup>58</sup>. Sin embargo, en las actas de la Comisión de Arquitectura no hay la menor referencia a este proyecto, que, por otra parte, no se llegó a ejecutar<sup>59</sup>. ¿Pudo Cano reutilizar el diseño que presentó para la parroquia de San Miguel y que ya había logrado la aprobación académica?

González de León, que frecuentó la parroquia de San Miguel como hermano del Rosario, nos ha dejado la descripción más completa de su nuevo retablo mayor<sup>60</sup>. Era de madera jaspeada y dorada y en él se reutilizó la imaginería del anterior. Constaba de un basamento sobre el que apeaban dos grandes columnas de orden corintio. Encima de la mesa de altar unas graditas sostenían un tabernáculo redondo cubierto con cúpula para las manifestaciones sacramentales, y que de ordinario era ocupado por una imagen del Niño Jesús «de preciosa y muy bien dibujada escultura de las maneras de *Roldán*». Sobre el tabernáculo se abría el nicho principal con la imagen de San Miguel Arcángel. Lo flanqueaban las imágenes de San Hermenegildo y San Fernando. Las dos grandes columnas del cuerpo principal sostenían una cornisa sobre la que descansaba una imagen de la Inmaculada Concepción sobre nubes y ráfagas de luz. Remataba un medio punto con recuadros.

La desornamentación propia de esta gran máquina neoclásica no fue del agrado de González de León: «todo es muy sencillo y desnudo; tanto que aunque muy exacto del orden corintio a que pertenece, no causa satisfacción a los sentidos». Opinión muy distinta tuvo Velázquez y Sánchez para quien el «magnífico tabernáculo de estilo jónico, en toda la magistral sencillez de esta escuela de arquitectura», supuso un «estímulo para tan convenientes innovaciones en varias parroquias y conventos»<sup>61</sup>. El retablo de San Miguel pudo, por tanto, servir como referencia para otras obras en la ciudad difundiendo el modelo original, el retablo de San José de la catedral, ejemplo del credo académico tanto por su traza como por su programa escultórico y los materiales nobles que se utilizaron en su construcción<sup>62</sup>.

58. SUÁREZ GARMENDIA, J. M., *Arquitectura y urbanismo en la Sevilla del siglo XIX*, ob. cit., pág. 51.

59. RODA PEÑA, J., «El Ayuntamiento de Sevilla y el retablo mayor neoclásico de la parroquia de San Roque», ob. cit., págs. 212-215.

60. GONZÁLEZ DE LEÓN, F., *Noticia artística histórica y curiosa de todos los edificios...*, tomo I, ob. cit., pág. 24.

61. VELÁZQUEZ Y SÁNCHEZ, J., *Anales de Sevilla*, ob. cit., pág. 349.

62. GONZÁLEZ DE LEÓN, F., *Noticia artística histórica y curiosa de todos los edificios...*, tomo II, ob. cit., pág. 81. Sobre el retablo catedralicio de San José ver RECIO MIR, Álvaro, «El retablo de San José y la implantación neoclásica en la catedral de Sevilla», en *Laboratorio de Arte*, n.º 11, Sevilla, 1998, págs. 253-273.

En 1868, la iglesia parroquial de San Miguel fue derruida. La imagen titular, obra de Francisco Dionisio de Ribas, pasó a la iglesia de San Antonio Abad y el retablo a la parroquia de San Juan de la Palma<sup>63</sup>. Para adaptarlo a su presbiterio, de menor altura que el de San Miguel, hubo que reducir sus proporciones, de manera que, según Joaquín Hazañas, el retablo, «que nunca fue bueno», «ahora resulta deforme»<sup>64</sup>. Hernández Díaz y Sancho Corbacho, que no observaron en él interés artístico alguno, lo describieron con motivo de los sucesos de 1936: «Está compuesto por un cuerpo de grandes proporciones y el correspondiente remate. En la hornacina, se veneraba una escultura del Santo Precursor, Titular de la iglesia, de mediano mérito. En los intercolumnios laterales que determinan los cuatro soportes, las imágenes de San Ignacio de Loyola y San Fernando, en uno de los lados; San Francisco Javier y San Juan Evangelista, en el otro; todas estaban talladas en madera y policromadas, pertenecientes a la escuela sevillana. Sobre el entablamento y en el eje del retablo, la estatua de la Inmaculada Concepción. Durante el saqueo, desaparecieron las imágenes de los Santos citados, el Manifestador y dos figuras de Ángeles, de notoria belleza expresiva»<sup>65</sup>.

Las imágenes de los cuatro santos descritas en las repisas de los intercolumnios aparecen incluidas en un inventario de la hermandad de la Amargura de 1908. En él se explica que el San Ignacio de Loyola y el San Francisco Javier fueron allí colocados después de la restauración a la que fue sometido el retablo en 1906<sup>66</sup>. Pero, por encima de los habituales cambios iconográficos, lo que llama la atención del texto, y confirman los testimonios fotográficos conservados, es el hecho de que el retablo tuviera en su cuerpo principal cuatro soportes columnarios y no dos como afirmó González de León (lám. 2).

El retablo subsistió en el presbiterio de la parroquia de San Juan de la Palma hasta finales de la década de los 50 del siglo XX. Desde la coronación de la Virgen de la Amargura en noviembre de 1954 era deseo de su hermandad situar la imagen en el retablo mayor del templo. En 1959, con motivo del cierre de San Juan de la Palma

63. TASSARA Y GONZÁLEZ, José María, *Apuntes para la Historia de la Revolución de septiembre del año de 1868, en la ciudad de Sevilla. Noticia de los Templos y Monumentos derribados y de las Iglesias clausuradas, de orden de la Junta Revolucionaria, durante el mando del Ayuntamiento popular interino*, Sevilla, 1919, pág. 70.

64. MATUTE Y GAVIRIA, J., «Adiciones y correcciones de D. Justino Matute al tomo IX. del Viaje de España de D. Antonio Ponz, en el que trata de la ciudad de Sevilla. Aumentadas nuevamente», ob. cit., tomo III, pág. 80, nota 1 de Joaquín Hazañas y la Rúa. Para Serrano y Ortega el retablo era «impropio de figurar en una iglesia de Sevilla». SERRANO Y ORTEGA, Manuel, *Glorias sevillanas. Noticia histórica de la devoción y culto que la Muy Noble y Muy Leal Ciudad de Sevilla ha profesado á la Inmaculada Concepción de la Virgen María*, Sevilla, 1893, pág. 147.

65. HERNÁNDEZ DÍAZ, José y Antonio SANCHO CORBACHO, *Estudio de los edificios religiosos y objetos de culto de la ciudad de Sevilla, saqueados y destruidos por los marxistas*, Sevilla, 1936, pág. 129.

66. ARCHIVO DE LA HERMANDAD SACRAMENTAL DE LA AMARGURA (A.H.S.A.), A.2.3., *Inventario de bienes, 1908*.



Lámina 2. Primer cuerpo del retablo mayor de la iglesia parroquial de San Miguel cuando se hallaba instalado en el presbiterio de la iglesia de San Juan de la Palma. Juan de Astorga (1827-1828). El camarín se encuentra tapado por un altar de cultos de la Virgen de la Amargura. Foto: Colección particular. Mediados del siglo XX.

por las obras de renovación de su solería, el hermano mayor Manuel Bermudo Barrera manifestó al cardenal José María Bueno Monreal este anhelo y la necesidad de buscar un retablo apropiado, «ya que el existente no reúne las condiciones para ello, aparte su poco valor tanto artístico como estético». Con el visto bueno del cardenal, el cabildo de oficiales reunido el 1 de junio de 1959 acordó la adquisición del retablo de la iglesia de San Felipe de Carmona, que estaba cerrada al culto.

Sobre el destino del retablo construido por Astorga, sabemos que en cabildo de oficiales del 19 de noviembre de 1959 se trató su venta. Al parecer, ésta estaba ya concertada con un tal Espinosa en la cantidad de 3.000 pesetas, de las que sólo había abonado 500. Se acordó darle de plazo hasta el día 26 de ese mes, y caso de no abonar la cantidad pendiente, trasladar las piezas del retablo, que se encontraban en la capilla de la hermandad, a los almacenes del mayordomo primero Eusebio Pérez Romero.

El único recuerdo conservado del retablo es la Inmaculada Concepción que lo remataba. La hermandad se hizo cargo de ella con autorización del párroco con el fin de colocarla en el altar donde hasta entonces había estado la Virgen de la Amargura en la capilla sacramental. En cabildo de oficiales celebrado el 10 de septiembre de 1959, se acordó que fuera restaurada por Francisco Buiza por 18.000 pesetas. En el del 19 de noviembre se informó que ya se le estaba dando el yeso para su dorado y estofado, y en el del 11 de enero de 1960 se anunció la conclusión de su restauración y que en ese mismo día se trasladaría al convento de las hermanas de la Cruz donde permanecería hasta la bendición de la iglesia. La intervención de Buiza transformó la imagen, inicialmente un altorrelieve, en escultura de bulto redondo (1'60 m.). Se conserva en el retablo lateral de la capilla sacramental de San Juan de la Palma (lám. 3)<sup>67</sup>.

## 5. RETABLO DE NUESTRA SEÑORA DEL ROSARIO (1827), IGLESIA PARROQUIAL DE SAN MIGUEL, SEVILLA

En cabildo de oficiales de la hermandad de Nuestra Señora del Rosario de la parroquia de San Miguel, celebrado el 6 de julio de 1827, el mayordomo Félix González de León dio cuenta de «que tenía entendido que el señor cura de esta parroquia, como albacea testamentario y fideicomisario de la difunta doña Manuela Merino, trataba de costear con los bienes de dicha señora y hacer de nuevo un altar principal para nuestra capilla, en el cual se colocase con más amplitud la ymagen de Nuestra Señora del Rosario, nuestra titular, porque el retablo que había, aunque

67. A.H.S.A., A.3.7., *Libro de actas*; y MARTÍNEZ ALCALDE, Juan, «Inmaculada de la Cofradía de San Juan de la Palma», en *Boletín de las Cofradías de Sevilla*, n.º 171, Sevilla, Diciembre 1973, págs. 14-15. Martínez Leal señala que el trabajo de Buiza concluyó en marzo de 1960, fecha quizá del finiquito del encargo. MARTÍNEZ LEAL, Pedro Ignacio, *Francisco Buiza, escultor e imaginero (1922-1983)*, Sevilla, 2000, pág. 322.



Lámina 3. Inmaculada Concepción, Iglesia de San Juan de la Palma. Juan de Astorga (1828), reformada por Francisco Buiza (1959-1960).

de buena arquitectura, ejecutada por el acreditado profesor Bernardo Simón el año de mil seiscientos veinte y uno, era estrecho y estaba ya bastante viejo»<sup>68</sup>. González de León, que se había entrevistado con el párroco Francisco de Paula Vega, tenía dudas de que se hiciese un retablo «mejor que el que había, porque había llegado a entender que el artista a quien se pensaba comicionar y los planos que había oído se tenían para el citado altar no eran de la mejor esperanza, pues no alcanzaban en valor ni inteligencia del artífice a ser ninguna cosa extraordinaria». Por ello, había tomado la iniciativa de encargar «a nuestro hermano don Juan de Astorga, cuya suficiencia y buen gusto estaba tan acreditado en esta ciudad, que hiciese un diseño arreglado al sitio y colocación de nuestra sagrada ymagen para que visto por la archicofradía, si era de su aprobación, lo remitiese al señor cura para que se ciñese a él y no a otro, o en otro caso no admitirle su donación, dándole las gracias por su memoria».

Astorga, que había sido convocado al cabildo por este motivo, presentó un diseño del retablo que fue aprobado con el acuerdo de que él mismo corriese con la dirección de su construcción. Para comunicar la decisión al párroco se nombró diputado al hermano mayor Miguel Lasso de la Vega. Las resultas de la comisión fueron expuestas en cabildo de oficiales del 25 de agosto<sup>69</sup>. El hermano mayor había convenido con el cura que el retablo se construyese según los términos acordados por la hermandad y, de hecho, Juan de Astorga estaba ya trabajando en él. Ignoramos la fecha exacta de su terminación, pero estaba ya concluido en noviembre de 1828, según se desprende de la documentación originada en esa fecha por la polémica suscitada acerca de la colocación de un altar portátil delante del retablo mayor del templo<sup>70</sup>.

La construcción del retablo del Rosario fue supervisada en todo momento por el párroco, que se encontraba embarcado en la reforma interna de la iglesia y que, en definitiva, fue quien financió la obra gracias a una manda testamentaria. Así lo confirma el cabildo de oficiales de la hermandad del Rosario del 26 de enero de 1829<sup>71</sup>. En él, el mayordomo González de León avisó de «los daños que se estaban causando a la ymagen de Nuestra Señora del Rosario y lo expuesta que estaba a ser robada por cuanto el señor cura, en el altar nuevo que se construyó, no había querido poner cristalerías como, asimismo, velo o cortina que cubriese dicha ymagen, que lo hacía presente para que si sucedía algún robo no lo atribuyese la archicofradía a negligencia o morocidad suya». La hermandad acordó colocar las cristalerías en cuanto hubiese caudal para ello.

68. A.P.M., sección parroquia de San Miguel, *Libro de cabildos...*, fols. 39-41. Resulta imposible identificar al «profesor Bernardo Simón» que cita González de León con Bernardo Simón de Pineda habida cuenta de que el retablo se fecha en 1621 y éste nació en 1637. En consecuencia, ninguna mención a este retablo se recoge en FERRER GARROFÉ, Paulina, *Bernardo Simón de Pineda. Arquitectura en madera*, Sevilla, 1982. En GONZÁLEZ DE LEÓN, F., *Noticia artística histórica y curiosa de todos los edificios...*, tomo I, ob. cit., pág. 24, se cita al autor del retablo como «Mateo Simón célebre tallista y arquitecto de esta ciudad».

69. A.P.M., sección parroquia de San Miguel, *Libro de cabildos...*, fols. 41v-44.

70. A.G.A.S., sección Justicia, serie Hermandades, leg. 56, *Autos sobre la colocación de un altar portátil...*, sin fol.

71. A.P.M., sección parroquia de San Miguel, *Libro de cabildos...*, fols. 77-78.

A pesar de su estrecha vinculación a la hermandad y su participación activa en el proceso de construcción del retablo, González de León hizo una parca descripción del mismo al tratar sobre la iglesia parroquial de San Miguel. Simplemente lo calificó de «bastante gracioso y muy arreglado para el hueco en que está embutido», en la capilla de la cabecera de la nave de la epístola<sup>72</sup>. Poco más sabemos del retablo, excepción hecha de que se construyó, como era previsible, en madera. A las nueve y media de la mañana del 25 de julio de 1829, una pavesa de las velas que ardían de continuo ante la Virgen cayó tras el sagrario prendiendo fuego al retablo. Las personas presentes en la capilla avisaron al párroco, que extrajo el Santísimo, y se apagaron las llamas con un jarro de agua. Los daños no fueron importantes, sólo quedaron afectados el sagrario y la parte de retablo situada a sus espaldas. La hermandad lo mandó componer y pintar, forrándose de hojalata el piso donde apoyaban las luces para evitar nuevos accidentes<sup>73</sup>.

El retablo debió desaparecer con el cierre y derribo de la parroquia de San Miguel en 1868<sup>74</sup>.

## 6. RETABLO DE NUESTRO PADRE JESÚS NAZARENO (1828), CAPILLA DE JESÚS NAZARENO, SEVILLA

El retablo mayor de la capilla de Jesús Nazareno, paredaña a la iglesia de San Antonio Abad, fue construido por Juan de Astorga. El 28 de octubre de 1828, dio recibo de 6.405 reales de vellón por el costo total de la madera empleada. Pocos meses antes, el 20 de junio, Juan de Ojeda había dado otro recibo de 2.500 reales por la pintura y el dorado del retablo. Ambos artistas fueron también los autores del sagrario, por el que Astorga cobró 190 reales el 15 de enero de 1829 y Ojeda 222 reales el 3 de marzo del mismo año, incluyendo también el dorado de las tarimillas de la Virgen y San Juan. Las obras se financiaron con el dinero aportado por Arcadia de Reina, camarera de la Virgen de la Concepción y esposa del entonces mayordomo Juan Nepomuceno Fernández de las Rocas<sup>75</sup>.

72. GONZÁLEZ DE LEÓN, F., *Noticia artística histórica y curiosa de todos los edificios...*, tomo I, ob. cit., pág. 32.

73. A.P.M., sección parroquia de San Miguel, *Libro de cabildos...*, Cabildo de oficiales 17-IX-1829, fols. 90v-92v.

74. TASSARA Y GONZÁLEZ, J. M., *Apuntes para la Historia de la Revolución de septiembre del año de 1868, en la ciudad de Sevilla*, ob. cit., págs. 69-75.

75. RODA PEÑA, J., «Nuevos testimonios biográficos y artísticos sobre el escultor Juan de Astorga», ob. cit., págs. 276-277; y RODA PEÑA, José, «Nuevas noticias sobre Juan de Astorga y las cofradías de Sevilla», en *Boletín de las Cofradías de Sevilla*, n.º 476, Sevilla, Octubre 1998, págs. 47-52. Cfr. GARCÍA DE LA CONCHA DELGADO, Federico, *Estudio histórico-institucional de la Primitiva Hermandad de los Nazarenos de Sevilla (vulgo «El Silencio»)*, Sevilla, 1987, pág. 139.



Lámina 4. Interior de la capilla de Nuestro Padre Jesús Nazareno presidida por el retablo de Juan de Astorga (1828). Fototeca del Laboratorio de Arte de la Universidad de Sevilla. Foto: Antonio Sancho Corbacho, 10-VI-1937.

Según González de León, Astorga tomó como modelo, al igual que en el mayor de la parroquia de San Miguel, el retablo catedralicio de San José<sup>76</sup>. El de Jesús Nazareno estaba formado por banco, cuerpo y remate. El banco, con dos puertas en los extremos para acceso a la sacristía, tenía adosada la mesa de altar y sobre ella se situaba el sagrario. El cuerpo principal se adelantaba al plano del testero, provocando un escalonamiento en el entablamento. Se articulaba por medio de dos columnas corintias de fuste liso que flanqueaban la hornacina donde se encontraba la imagen titular, atribuida a Francisco de Ocampo. Remataba un resplandor con una escultura de tamaño académico de la Inmaculada Concepción en su centro, enmarcado todo por un semicírculo acasetonado (lám. 4).

76. GONZÁLEZ DE LEÓN, F., *Noticia artística histórica y curiosa de todos los edificios...*, tomo II, ob. cit., pág. 81.



Lámina 5. Antiguo retablo de Nuestro Padre Jesús Nazareno, hoy en la iglesia parroquial de Nuestra Señora de las Mercedes y Santa Genoveva, Juan de Astorga (1828).

Al construirse un nuevo retablo mayor en la capilla de Jesús Nazareno en la década de los cuarenta, el de Juan de Astorga se trasladó a la parroquia de Santa Genoveva. Allí sirvió como mayor hasta 1969 cuando fue sustituido por el antiguo retablo de la Virgen de la Alegría de la parroquia de San Bartolomé. El cuerpo central del retablo de Astorga se adaptó entonces a uno de los espacios laterales del muro del evangelio, donde continúa (lám. 5).

## 7. RETABLO DE SAN PEDRO AD VINCULA (1828), IGLESIA PARROQUIAL DE SAN PEDRO, SEVILLA

La hermandad sacerdotal de San Pedro ad Vincula poseía capilla propia abierta en el último tramo de la nave de la epístola de la iglesia parroquial de San Pedro, junto a los pies del templo. Estaba presidida por un retablo que contenía el conocido lienzo de la Liberación de San Pedro por el ángel de Juan de Roelas, pintado en 1612 con motivo del ingreso del pintor en la hermandad<sup>77</sup>. En cabildo celebrado el 22 de abril de 1826, el rector de la corporación manifestó la intención de reformar la capilla y construir un nuevo retablo, adaptando así el recinto a los cambios estéticos que en aquellos momentos se estaban produciendo en todas las capillas y altares de la parroquia. Se presentó un diseño de la obra que se pretendía ejecutar, «que agradó a todos por su buena proporsión en todo orden». Ante el visto bueno del cabildo, se nombró una comisión para supervisar los trabajos<sup>78</sup>.

Los recursos económicos de la hermandad debían ser escasos cuando la obra se supeditó desde el primer momento al dinero que individualmente pudiesen aportar los hermanos. De hecho, no se volvió a hablar del asunto hasta año y medio después, en el cabildo particular celebrado el 20 de octubre de 1827. En él el rector recordó «el interesante punto de la presisa composición de nuestra capilla». El hermano José María Izquierdo presentó «varias proposiciones ventajosas para dicho intento», que fueron valoradas positivamente por el cabildo «por útiles y económicas a nuestra hermandad», dándose autorización a la comisión para que las llevase a la práctica<sup>79</sup>.

El nuevo retablo se construyó como marco expositivo del lienzo de la Liberación, respetando el acuerdo tomado en abril de 1826 sobre que el altar sólo fuese «renovado en el adorno de la madera». Su autor fue Juan de Astorga, según el papel de contrata firmado el 24 de marzo de 1828 con el rector y los claveros de la corporación. En dicho papel se establecieron los materiales, madera; el costo, 1.000 reales de vellón;

77. VALDIVIESO GONZÁLEZ, Enrique, *Juan de Roelas*, Sevilla, 1978, pág. 87; VALDIVIESO GONZÁLEZ, Enrique y Juan Miguel SERRERA CONTRERAS, *Historia de la pintura española. Escuela sevillana del primer tercio del siglo XVII*, Madrid, 1985, pág. 125 y 170; y VALDIVIESO GONZÁLEZ, Enrique, *Historia de la pintura sevillana. Siglos XIII al XX*, Sevilla, 1986, pág. 122.

78. ARCHIVO DE LA HERMANDAD DE SAN PEDRO AD VINCULA (A.H.S.P.V.), libro n.º 6, *Libro 6.º de acuerdos de la Hermandad de señores sacerdotes de Nuestro Padre Señor San Pedro ad Vincula desde 29 de Diciembre de 1817 a 28 de enero de 1874*, Cabildo particular 22-IV-1826, fol. 54v.

79. Ídem, Cabildo particular 20-X-1827, fol. 60v.

y la forma de pago, diversas cantidades a entregar en varios plazos según las posibilidades de la clavería. Esta última condición revela las ya mencionadas limitaciones económicas de la hermandad, que preveía las dificultades para afrontar el costo del retablo, como así ocurrió, pues a pesar de que estuvo concluido en julio de aquel mismo año de 1828 los pagos se dilataron hasta 1839. Según los recibos que se conservan en el archivo de la hermandad, Astorga recibió 550 reales el día de la firma del contrato, 150 el 5 de mayo de 1828, 150 el 11 de julio de 1828, 100 el 3 de mayo de 1836, 150 el 15 de diciembre de 1837, 100 el 2 de julio de 1838 y 140 el 31 de diciembre de 1839. Estas partidas suman un total de 1.340 reales, cantidad superior a lo concertado el 24 de marzo de 1828. Probablemente, en ella vayan incluidos los gastos de instalación del retablo, que no debieron incluirse en el contrato. En las cuentas de la hermandad de 1828 se recogen algunos pagos sueltos al respecto: 26 reales a tres mozos por llevar el retablo a la capilla, 30 reales a los carpinteros en gratificación por su colocación y 5 reales por el «yeso y mandado para poner el dicho altar».

La pintura del retablo a imitación de mármoles fue realizada por José Roso por 1.200 reales, según recoge la cuenta de data del 6 de julio de 1829. También se restauró el lienzo de la Liberación, labor emprendida por el pintor José María Escacena y de la que dio recibo de 400 reales el 10 de julio de 1828, haciendo donación de 40 de ellos a la hermandad<sup>80</sup>.

El retablo, de una sencillez compositiva extrema, muestra un uso absolutamente libre de los elementos arquitectónicos, muy alejado de la preceptiva académica (lám. 6). El frente del banco se decora en su centro con una tarja dorada que contiene una cruz invertida, en alusión al martirio del santo titular, pero lo más interesante son los dos pies de los extremos que resultan una derivación de los triglifos del orden dórico. El lienzo de La Liberación se encuentra flanqueado por pilastras cuyos capiteles han sido sustituidos por ménsulas cubiertas por amplias hojas de acanto doradas de las que penden cinco gotas, el mismo recurso ya utilizado en el retablo de Ánimas de la parroquia ocho años antes. El sencillo entablamento que remata el conjunto tampoco se atiene a las proporciones canónicas, limitándose a servir de apoyo a un óvalo con la tiara y las llaves escoltado por dos ángeles niños, obras indudables de Astorga, que sostienen cadenas (lám. 7).

La presencia de estas cadenas es simbólicamente importante porque aluden a la dedicación del retablo y a la advocación a la que estaba consagrada la hermandad sacerdotal: la liberación de San Pedro por el ángel narrada en los *Hechos de los Apóstoles* (12, 6-10). La corporación poseía unas cadenas tocadas a las originales que, según la tradición, habían tenido preso a San Pedro y que se conservaban en San Pietro in Vincoli en Roma. Estas cadenas eran expuestas a pública veneración y se llevaban en procesión el día de la fiesta de San Pedro ad Vincula, el 1 de agosto de cada año. «Esto dejó de hacerse, se ignora cuándo y por qué causa, siendo de presumir fuera por haberse extraviado la auténtica y no constar su existencia sino por el inventario

---

80. A.H.S.P.V., legs. n.º 57 y 58.



Lámina 6. Retablo de San Pedro ad Vincula, Iglesia parroquial de San Pedro.  
Juan de Astorga (1828).



Lámina 7. Remate del retablo de San Pedro ad Vincula, Iglesia parroquial de San Pedro.  
Juan de Astorga (1828).

formado en 1.º de Diciembre de 1700». Deseando recuperar la antigua práctica, en cabildo celebrado el 12 de abril de 1826, se facultó al rector para que en nombre de la hermandad pidiese al provisor autorización para reponer al culto las cadenas, pero la pretensión fue denegada por falta de pruebas. Quizá en descargo, se colocó una réplica rematando el retablo de la capilla<sup>81</sup>.

#### 8. RETABLO MAYOR (1830-1834), IGLESIA DEL ORATORIO DE SAN FELIPE NERI, SEVILLA

La iglesia del oratorio de San Felipe Neri contaba con un retablo mayor de estípites construido por Jerónimo Balbás entre 1710 y 1711<sup>82</sup>. Estaba presidido por la Virgen

81. A.G.A.S., sección Gobierno, serie Asuntos despachados, leg. 185, sin fol.; y TOBÍA, José M., *Noticia de las cadenas que aprisionaron al Príncipe de los Apóstoles Sr. San Pedro que se guardan en la Basílica Eudoxiana de Roma y de las que tocadas a las mismas y de su misma forma posee la Hermandad de Sres. Sacerdotes Seculares de San Pedro Ad-Víncula de Sevilla*, Sevilla, 1907, págs. 3-5.

82. CARO QUESADA, María Josefa, «Jerónimo Balbás en Sevilla», en *Atrio*, n.º 0, Sevilla, 1988, págs. 65-66 y 73-74; CARO QUESADA, María Josefa, *Noticias de escultura (1700-1720)*, en *Fuentes para la Historia del Arte Andaluz*, tomo III, Sevilla, 1992, págs. 20-21; HERRERA GARCÍA, Francisco Javier, *El retablo sevillano en la primera mitad del siglo XVIII*, Sevilla, 2001, págs. 344-348; y RODA PEÑA, José, *El Oratorio de San Felipe Neri de Sevilla. Historia y Patrimonio Artístico*, Córdoba, 2004, pág. 458.

de los Dolores, titular del templo, una imagen de candelero en actitud genuflexa y con las manos entrelazadas vinculada al taller de Pedro Roldán<sup>83</sup>. El resto de la imaginería era obra de Pedro Duque Cornejo, contemporánea del retablo<sup>84</sup>.

El 10 de enero de 1830, el arquitecto Melchor Cano presentó a la censura de la Academia de Bellas Artes de San Fernando el diseño de un retablo mayor para esta iglesia<sup>85</sup>. Según informó, en el trazado tuvo que respetar el camarín ya existente «por impedirlo un rico oratorio que está debajo de él y que corresponde a el sagrario y sirve para adoratorio del excelentísimo señor arzobispo». Éste era Francisco Javier Cienfuegos y Jovellanos, quien, según Cano, había ordenado que en el nuevo retablo se colocasen las imágenes del antiguo<sup>86</sup>.

El camarín y el oratorio privado, conocido como tras-sagrario, a los que se refería Melchor Cano eran resultado de las reformas llevadas a cabo por el padre Teodomiro Ignacio Díaz de la Vega en la década de 1780. La ampliación de la iglesia hacia los pies creó la necesidad de formar un crucero y un nuevo presbiterio para lo que se compraron dos casas contiguas al testero del templo, «y en este sitio se labró un magnífico presbiterio con amplitud proporcionada arrancando dos grandes arcos, y subiendo sobre ellos las robustas paredes que se cerraron de bóveda, y se pintaron para acompañar el adorno de la Iglesia, pintando en la cúpula la entrada triunfante en el cielo de San Felipe Neri acompañado de Ángeles, obra de Don Vicente Alanis». Y añade Espinosa y Cárcel: «También se construyó un precioso camarín grandemente alhajado, formando un templecito de maderas construido por Don Manuel Barrera y Carmona, pintado á imitación de mármoles. Debaxo se construyó otro camarín secreto bien adornado con puertas de cristales cerrado, y su pavimento de madera de acana y plata

83. RODA PEÑA, José, «La Dolorosa genuflexa con las manos entrelazadas. Iconografía escultórica en Sevilla», en *Actas del Primer Simposio Nacional de Imaginería*, Sevilla, 1995, págs. 54-56; RODA PEÑA, José, *Hermandades Sacramentales de Sevilla. Una aproximación a su estudio*, Sevilla, 1996, pág. 240; y RODA PEÑA, J., *El Oratorio de San Felipe Neri de Sevilla*, ob. cit., págs. 478-480. Justino Matute atribuye la imagen a Pedro Roldán. MATUTE Y GAVIRIA, J., «Adiciones y correcciones de D. Justino Matute al tomo IX. del Viaje de España de D. Antonio Ponz, en el que trata de la ciudad de Sevilla. Aumentadas nuevamente», ob. cit., tomo III, pág. 387. Manuel Tobaja la atribuye a José Montes de Oca. TOBAJA VILLEGAS, Manuel, «Nuestra Señora de los Dolores», en *Mater Dolorosa*, Sevilla, 1988, sin pag.

84. CEÁN BERMÚDEZ, Juan Agustín, *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*, tomo II, Madrid, 1800, pág. 25; y MATUTE Y GAVIRIA, J., «Adiciones y correcciones de D. Justino Matute al tomo IX. del Viaje de España de D. Antonio Ponz, en el que trata de la ciudad de Sevilla. Aumentadas nuevamente», ob. cit., tomo III, pág. 387.

85. A.A.S.F., leg. 34-2/2, sin fol.

86. La vinculación del arzobispo Cienfuegos con el instituto filipense arranca desde el momento en que su tío, el también arzobispo sevillano Alonso Marcos de Llanes y Argüelles, lo puso bajo la tutela del influyente padre Teodomiro Ignacio Díaz de la Vega. Durante toda su vida mantuvo un estrecho contacto con los oratorianos, hasta el punto de contar con habitación en la casa, donde pasaba algunas temporadas haciendo vida de comunidad. FERNÁNDEZ DE LA CUESTA, Pedro, *La Congregación del Oratorio de San Felipe Neri de Sevilla. Gloria y glosa de tres siglos de historia, XVIII al XX*, Sevilla, 1999, págs. 41-42.

de martillo estucada con su bóveda, consumiéndose en la obra mas de dos años; y en el de 1788 en los días 24, 25 y 26 de Mayo se celebró el estreno, y el de la preciosa sacristía nuevamente construida y adornada»<sup>87</sup>.

El proyecto de Melchor Cano fue revisado en la junta de la Comisión de Arquitectura celebrada el 26 de enero de 1830. Se decidió darle la aprobación, pero haciéndole una «advertencia confidencial», de la que parece que fue encargado el secretario Juan Miguel de Ynclán Valdés, «a fin de dar mayor realce a su pensamiento en el modo de rematarle al tiempo de su egecución»<sup>88</sup>.

El retablo diseñado por Melchor Cano vino a sustituir el construido por Jerónimo Balbás. Al contrario de lo que sucedió un lustro antes con el mayor del Sagrario metropolitano, la máquina del tallista zamorano se conservó. Fue vendida a la comunidad franciscana de San Antonio de Padua, cuya iglesia carecía de retablo mayor desde la invasión francesa<sup>89</sup>.

La fecha de conclusión y estreno del retablo es dudosa. Cayetano Fernández apunta el año 1829<sup>90</sup>, imposible de haberse seguido las trazas de Cano aprobadas por la Academia, mientras que González de León señala el año 1834<sup>91</sup>. Por su parte, la *Guía de forasteros de 1832* lo da ya por finalizado en esa fecha<sup>92</sup>.

El retablo fue construido por Juan de Astorga, autor también de los retablos del crucero del mismo templo<sup>93</sup>. La participación conjunta de Cano y Astorga en la obra remite necesariamente al retablo mayor de la iglesia parroquial de San Miguel, cuyo diseño, como quedó expuesto, es de autoría nada clara. El modelo de retablo ahora seguido fue el mismo, según las descripciones de González de León y Cayetano Fernández<sup>94</sup>, construido en madera jaspeada y dorada. Descansaba sobre un zócalo o banco sobre el que apeaban dos grandes columnas corintias según González de León y cuatro según Fernández, número este último que se corresponde con los soportes visibles en una fotografía conservada. Sobre la mesa de altar aparecía el sagrario

87. ORTIZ DE ZÚÑIGA, Diego, *Anales eclesiásticos y seculares de la Muy Noble y Muy Leal Ciudad de Sevilla*, tomo V, Madrid, 1796, págs. 454-455. Una descripción detallada del tras-sagrario en FERNÁNDEZ, Cayetano, *El oratorio de San Felipe Neri de Sevilla: su historia, instituciones, particularidades y biblioteca oratoriana*, Sevilla, 1894, págs. 93-94.

88. A.A.S.F., libro 141/3, *Libro de actas de la Comisión de Arquitectura, 1824-1831*, Junta 26-I-1830, fol. 168v; y A.A.S.F., libro 88/3, *Libro de juntas ordinarias, generales y públicas, 1819-1830*, Junta ordinaria 7-II-1830, fol. 246.

89. GONZÁLEZ DE LEÓN, F., *Noticia artística histórica y curiosa de todos los edificios...*, tomo I, ob. cit., pág. 240; y GESTOSO Y PÉREZ, J., *Sevilla monumental y artística*, tomo III, ob. cit., pág. 281.

90. FERNÁNDEZ, C., *El oratorio de San Felipe Neri de Sevilla*, ob. cit., pág. 90.

91. GONZÁLEZ DE LEÓN, F., *Noticia artística histórica y curiosa de todos los edificios...*, tomo I, ob. cit., pág. 240.

92. HERRERA DÁVILA, J., *Guía de forasteros de la ciudad de Sevilla*, ob. cit., 3.ª parte, pág. 6.

93. GONZÁLEZ DE LEÓN, F., *Noticia artística histórica y curiosa de todos los edificios...*, tomo I, ob. cit., pág. 240.

94. *Ibidem*; y FERNÁNDEZ, C., *El oratorio de San Felipe Neri de Sevilla*, ob. cit., págs. 90-93.

construido anteriormente por Barrera y Carmona, con cuatro estatuitas de los Evangelistas y, sobre la cúpula, la Fe. Unas graditas elevaban un tabernáculo redondo cubierto con cúpula para la exposición sacramental, estando ocupado de ordinario por una imagen del Niño Jesús. Sus ocho columnas sostenían una cornisa sobre la que se apoyaban los cuatro Doctores, rematando la cúpula la estatua de la Caridad. Lo flanqueaban dos ángeles adoradores. En el centro del retablo se abría el camarín con la imagen de la Virgen de los Dolores. Las columnas del cuerpo principal sostenían una cornisa sobre la que aparecía una escultura de San Felipe sobre un globo de nubes y entre ráfagas de luz flanqueado por dos ángeles de tamaño mayor que el natural que mostraban en sus manos los emblemas o atributos del santo. Remataba un «medio punto apochinado» con dos ángeles en cada extremo. En los intercolumnios laterales, sobre repisas, estaban las imágenes de San Félix de Nola y Santa María Magdalena en el lado del evangelio y de San Eusebio y Santa Rosalía en el de la epístola.

El retablo sufrió graves desperfectos durante el bombardeo sufrido por la ciudad durante el asedio del general Van Halen al caer un proyectil sobre el presbiterio el 29 de julio de 1843. En recuerdo del suceso, el preposito Rafael del Rey mandó poner «media bomba, con cerco de caña dorada», en el testero del retablo<sup>95</sup>.

El oratorio fue suprimido en 1868<sup>96</sup>, depositándose el retablo en los almacenes del monasterio de San Clemente. Solicitado por la mercedarias descalzas del convento de San José para el presbiterio de su iglesia, les fue cedido el 10 de enero de 1876<sup>97</sup>. Allí permaneció, con notables transformaciones y un nuevo programa iconográfico mercedario, hasta su destrucción en los sucesos del 18 de julio de 1936 (lám. 8)<sup>98</sup>. Las imágenes que lo ocuparon en San Felipe se reparten hoy entre las iglesias conventuales de San Alberto y Santa Isabel<sup>99</sup>.

95. Los daños causados por el bombardeo de 1843 debieron ser importantes, el analista Velázquez y Sánchez se refiere al retablo mayor de San Felipe como «obra de arte que sucumbió á los últimos furoros del ejército sitiador». VELÁZQUEZ Y SÁNCHEZ, J., *Anales de Sevilla*, ob. cit., pág. 583.

96. TASSARA Y GONZÁLEZ, J. M., *Apuntes para la Historia de la Revolución de septiembre del año de 1868, en la ciudad de Sevilla*, ob. cit., págs. 85-90.

97. RODA PEÑA, J., *El Oratorio de San Felipe Neri de Sevilla*, ob. cit., pág. 461.

98. HERNÁNDEZ DÍAZ, J. y A. SANCHO CORBACHO, *Estudio de los edificios religiosos y objetos de culto de la ciudad de Sevilla, saqueados y destruidos por los marxistas*, ob. cit., págs. 159-160.; y AA. VV., *La persecución religiosa en la Archidiócesis de Sevilla*, ob. cit., págs. 26-27.

99. RODA PEÑA, J., «Tres esculturas de Pedro Duque Cornejo para el Oratorio de San Felipe Neri de Sevilla», ob. cit., págs. 240-243; y RODA PEÑA, J., *El Oratorio de San Felipe Neri de Sevilla*, ob. cit., págs. 483-485 y 500-501.



Lámina 8. Antiguo retablo de la iglesia de San Felipe Neri en su emplazamiento en la capilla mayor de la iglesia conventual mercedaria de San José. Juan de Astorga (1830-1834). Fototeca del Laboratorio de Arte de la Universidad de Sevilla. Foto: José María González-Nandín y Paúl, 15-VI-1925.

## 9. RETABLO DE SAN FELIPE NERI, IGLESIA DE SAN FELIPE NERI, SEVILLA

González de León, al referirse a la iglesia del oratorio de San Felipe Neri, escribe:

«Todos los altares de esta Iglesia son modernos, y muy arreglados, bien jaspeados y dorados, y así presentan un aspecto brillante y primoroso. Todos están ejecutados por *D. Manuel Carmona* ensamblador muy acreditado de esta ciudad. El primero fuera de la capilla mayor al lado del Evangelio, en lo que forma especie de crucero, es el comulgatorio, y está dedicado al santo titular S. Felipe Neri, cuya imagen es excelente, del escultor *Pedro Roldán* y la sobre visten con ornamentos sacerdotales riquísimos en bordaduras. El altar de enfrente en el mismo crucero, es de igual construcción que el anterior, ejecutados [subrayamos la utilización del plural] por el acreditado escultor y tallista *D. Juan Astorga* autor también del mayor; y en él se venera á S. Francisco de Sales escultura del citado *Roldán*»<sup>100</sup>.

De las palabras de González de León se deduce que tanto el retablo de San Felipe Neri como el frontero de San Francisco de Sales fueron construidos por Juan de Astorga, respetándose así la simetría característica del gusto clasicista, debiéndose el resto de retablos de la iglesia a Manuel Barrera y Carmona.

Sobre la cronología de estos retablos nada sabemos. Pudieron hacerse durante la prepositura de Lucas de Tomás y Asensio, entre 1813 y 1818, en la reforma habida en el oratorio tras la ocupación francesa, pero es también factible una fecha cercana a la construcción del retablo mayor a partir de 1830.

El retablo del lado del evangelio del crucero estaba dedicado a San Felipe Neri y es descrito por Cayetano Fernández:

«El brazo derecho del crucero terminaba con el altar llamado de Ntro. Padre, porque recibía allí culto la imagen del glorioso Patriarca S. Felipe, de casulla y alba, teniendo en su pecho un relicario con reliquia de sus entrañas: todo obra maestra del escultor Pedro Roldán. Al pie de la efigie dos ángeles mostraban en sus manos mitra, capelo, azucenas y corazón de plata. A los lados del altar, que era jaspeado y con perfiles de oro, y sobre las dos puertecitas que daban paso á la ante-sacristía, estaban colocadas sobre repisas con espaldar, que terminaban en resplandores de madera dorada, las imágenes de San Pedro y de San Pablo, con las llaves el primero y con la espada el segundo. En el cuerpo superior del altar se dejaba ver un hermoso Angel de la Guarda, excelente copia de Murillo y que regaló á la Congregación el Emmo. Cardenal Cienfuegos. El sagrario, por fuera, estaba pintado de jaspe, adornado con cuatro columnitas, la puerta dorada, y en el centro un bellísimo cobre de gran mérito con Ntra. Madre Dolorosa. En los entre-calles, fijas sobre pedestales, estaban las pequeñas estatuas de San Ignacio de Loyola y de Sta. Teresa de Jesús»<sup>101</sup>.

100. GONZÁLEZ DE LEÓN, F., *Noticia artística histórica y curiosa de todos los edificios...*, tomo I, ob. cit., pág. 240.

101. FERNÁNDEZ, C., *El oratorio de San Felipe Neri de Sevilla*, ob. cit. págs. 95-96. Cfr. RODA PEÑA, J., *El Oratorio de San Felipe Neri de Sevilla*, ob. cit., pág. 463.

La atribución a Roldán de la autoría del San Felipe fue ya enunciada por González de León, y ha sido recogida por Bernaldes Ballesteros<sup>102</sup>. La imagen se conserva en la iglesia de San Alberto, como las de San Pedro y San Pablo y el lienzo del Ángel de la Guarda<sup>103</sup>. El retablo debió desaparecer con motivo del derribo del oratorio en 1868<sup>104</sup>.

#### 10. RETABLO DE SAN FRANCISCO DE SALES, IGLESIA DE SAN FELIPE NERI, SEVILLA

El retablo de San Francisco de Sales se encontraba en el lado de la epístola del crucero y era «de igual construcción» a su frontero de San Felipe<sup>105</sup>. La imagen titular era de Pedro Roldán, según González de León, atribución recogida por Bernaldes Ballesteros<sup>106</sup>, y actualmente se conserva en la iglesia de San Alberto<sup>107</sup>.

Cayetano Fernández completa la descripción del retablo, desaparecido probablemente en 1868:

«En el segundo cuerpo brillaba una excelente y bellísima pintura del Descendimiento de la cruz, copia del renombrado cuadro de Vandick. Los santos colaterales era San Joaquín y Santa Ana, y las dos estatuitas, que había en las entrecalles, Sta. Gertrudis y Sta. Juana Francisca Fremiot»<sup>108</sup>.

102. BERNALES BALLESTEROS, Jorge, *Pedro Roldán. Maestro de Escultura (1624-1699)*, 2.ª edición, Sevilla, 1992, pág. 76.

103. RODA PEÑA, J., *El Oratorio de San Felipe Neri de Sevilla*, ob. cit., págs. 480-481 y 540.

104. TASSARA Y GONZÁLEZ, J. M., *Apuntes para la Historia de la Revolución de septiembre del año de 1868, en la ciudad de Sevilla*, ob. cit., págs. 85-90.

105. GONZÁLEZ DE LEÓN, F., *Noticia artística histórica y curiosa de todos los edificios...*, tomo I, ob. cit., pág. 240.

106. BERNALES BALLESTEROS, J., *Pedro Roldán*, ob. cit., pág. 76.

107. RODA PEÑA, J., *El Oratorio de San Felipe Neri de Sevilla*, ob. cit., págs. 481-483.

108. FERNÁNDEZ, C., *El oratorio de San Felipe Neri de Sevilla*, ob. cit. págs. 96-97. Cfr. RODA PEÑA, J., *El Oratorio de San Felipe Neri de Sevilla*, ob. cit., págs. 462-463.