

Una aportación al catálogo del escultor Gabriel de Astorga en Sevilla

A CONTRIBUTION TO THE GABRIEL DE ASTORGA
SCULPTOR'S CATALOG IN SEVILLE



JORGE ALBERTO JORDÁN FERNÁNDEZ

Doctor en Historia

ORCID iD <https://orcid.org/0000-0003-3197-2171>

SERGIO RAMÍREZ GONZÁLEZ

Universidad de Málaga

ORCID iD <https://orcid.org/0000-0003-3365-1435>

RECIBIDO: 21-03-24 / ACEPTADO: 21-05-24

RESUMEN: En este artículo se confirma la atribución al escultor sevillano Gabriel de Astorga de una imagen escultórica de la *Virgen del Carmen* existente en la iglesia conventual de San Buenaventura de Sevilla y se aportan datos acerca del origen de dicha imagen.

PALABRAS CLAVE: Sevilla, iglesia de San Buenaventura, Gabriel de Astorga Miranda, escultura, siglo XIX.

ABSTRACT: This article confirms the attribution to the Sevillian sculptor Gabriel de Astorga of a sculptural image of the *Virgen del Carmen* existing in the church of the convent of San Buenaventura in Seville and provides data about the origin of that image.

KEY WORDS: Seville, San Buenaventura's church, Gabriel de Astorga Miranda, sculpture, 19th century.

1. INTRODUCCIÓN

Hasta que en 1991 el profesor Roda Peña, en un pequeño estudio pionero acerca de la figura del escultor Gabriel de Astorga Miranda, nacido en Sevilla en 1804, no publicara un esbozo de su trayectoria vital y profesional, la figura de este artista resultaba prácticamente desconocida para el gran público.¹ Así se pone de manifiesto en una

¹ RODA PEÑA, José. "Un Niño Jesús del escultor Gabriel de Astorga". *Laboratorio de Arte*, 1991, n.º 4, pp. 341-346.

publicación de marcado carácter divulgativo, aparecida apenas diez años antes que el artículo que mencionamos:²

Y dentro ya del *post-romanticismo* –aunque en un sentido más cronológico que estilístico–, aparece Gabriel de Astorga, hijo de Juan, que sigue los modelos *astorguinos* que, en 1881 [sic], realiza la desconsolada *Virgen de la Soledad* –singular imagen del dolor–, de la Hermandad del Santo Cristo de la Salvación, de la iglesia conventual de San Buenaventura, que desfila procesionalmente el Viernes Santo. También destacó Gabriel como excelente restaurador, siendo el primero que retocó la primitiva imagen del siglo XVI, de la *Virgen de la Esperanza*, de autor desconocido...

Estas pocas nociones fueron ampliadas por Roda Peña en el trabajo citado, quien nos informa de que Gabriel desarrollaría buena parte de su carrera profesional a la sombra de su padre, el afamado maestro Juan de Astorga Cubero (1777-1849), de quien sería su «discípulo más aventajado», pero que, sin embargo, no lograría nunca en sus obras «alcanzar las calidades técnicas y estéticas de su maestro».³

Desde entonces hasta hoy mucho se ha avanzado en el conocimiento de esta figura destacada de la escultura sevillana en las décadas centrales del siglo XIX gracias a los trabajos que en los últimos años se han venido publicando sobre el autor y su obra.⁴

Pues bien, siguiendo la línea de esos trabajos, el que hoy presentamos se centra en una noticia ya publicada hace bastantes años, pero que hasta ahora había pasado desapercibida para los estudiosos de la historia del arte.

2. EL ORIGEN DE LA NOTICIA

Creemos poder afirmar, sin temor a equivocarnos, que la primera obra adjudicada al quehacer de Gabriel de Astorga fue la *Virgen de la Soledad* que hemos mencionado más arriba, noticia que fue publicada por el erudito sevillano Félix González de León en su *Historia* de las cofradías de penitencia sevillanas: «Esta cofradía aún no se ha visto. Es tan nueva, que el día 11 de abril del año pasado de 1851 bendijo y estrenó

² PINEDA NOVO, Daniel. *Escultura e imaginería*. Sevilla: Grupo Andaluz de Ediciones, 1981, p. 76; se trata del título n.º 3 de la colección *Cosas de Sevilla*.

³ RODA PEÑA. “Un Niño...”, *Op. cit.*, p. 342.

⁴ Sin ánimo de ser exhaustivos, mencionamos las siguientes: RODA PEÑA, José. “El Ayuntamiento de Sevilla y el retablo mayor neoclásico de la parroquia de San Roque”. *Laboratorio de Arte*, 2000, n.º 13, pp. 207-221. ROMÁN OJEDA, Francisco Domingo. “La *Virgen de las Angustias* de Las Cabezas de San Juan, obra de Gabriel de Astorga”. *Escuela de imaginería*, 2003, n.º 37, pp. 19-25. AMORES MARTÍNEZ, Francisco. “El escultor Gabriel de Astorga y la restauración de la iglesia parroquial de Santa Ana de Triana”. *Boletín de las Cofradías de Sevilla*, 2015, n.º 679, pp. 608-611. MORENO ARANA, José Manuel. “La obra del escultor Gabriel de Astorga en la provincia de Cádiz: dos piezas firmadas y una nueva atribución”. *Archivo Hispalense*, 2019, n.º 309-311, pp. 387-395.

su imagen de la Virgen. (...). La imagen la ha ejecutado el escultor Don Gabriel de Astorga...».⁵

Que González de León sea fuente de noticias acerca de Gabriel de Astorga no ha de extrañar, por cuanto ya en la breve introducción a su *Noticia artística* nos anuncia que «los Astorgas, padre e hijo, son unos nuevos *Roldanes* en la escultura», ponderando así la obra tanto de Juan como de Gabriel.⁶ Dicho esto, será el mismo González de León quien, en esta última obra, nos proporcione la siguiente noticia relativa al menor de los Astorga:⁷

A las noticias de la iglesia de San Buenaventura, dadas al folio 203, debe añadirse que se ha construido una nueva capilla al lado del Evangelio, en lo que era parte de atrio, en la que se ha establecido la hermandad de Ntra. Sra. del Carmen, para lo que también ha construido altar y una imagen de escultura para vestirla de ropas de telas, que la ha ejecutado el profesor D. Gabriel Astorga, con todo el gusto y conocimientos de su arte, imitando en esta imagen el estilo valenciano. El mismo profesor está dirigiendo la obra de variación del altar mayor de S. Bartolomé.

Resulta cuando menos sorprendente que esta doble noticia que acabamos de reproducir haya pasado desapercibida hasta ahora para cuantos se han ocupado de historiar la figura de Gabriel de Astorga y más teniendo en cuenta que la otra mención al autor que hizo González de León en su *Noticia artística* sí que lo ha sido; nos referimos a la reforma del retablo y altar de la congregación femenina de la Sexta Angustia sito en la iglesia del ex convento carmelita descalzo de Los Remedios (t. II, p. 339).⁸ En cuanto a la intervención del artista sevillano en la reforma del altar mayor de la iglesia parroquial de San Bartolomé, que acabamos de mencionar, hemos de decir que una reciente publicación documenta en detalle en qué consistieron los trabajos de Astorga para esta iglesia, que no se limitaron al altar mayor, aunque sin aludir tampoco a la noticia dada por González de León.⁹

⁵ GONZÁLEZ DE LEÓN, Félix. *Historia crítica y descriptiva de las cofradías de penitencia, sangre y luz, fundadas en la ciudad de Sevilla*. Sevilla: Imprenta y librería de D. Antonio Álvarez, 1852, pp. 197-199 (citamos por la edición facsímil de 2010).

⁶ GONZÁLEZ DE LEÓN, Félix. *Noticia artística, histórica y curiosa de todos los edificios públicos, sagrados y profanos de esta (...) ciudad de Sevilla*. Sevilla: Imprenta de D. José Hidalgo y Compañía, 1844, t. I p. VIII (citamos por la edición facsímil de 2008).

⁷ GONZÁLEZ DE LEÓN. *Noticia artística...*, *Op. cit.*, t. I, p. 259.

⁸ Así en RODA PEÑA, José. "Imágenes de devoción en la parroquia de Santa Ana". En AA. VV. *Santa Ana de Triana: Aparato histórico-artístico*. Sevilla: Real Parroquia de Santa Ana de Triana, 2016, pp. 427-461, en concreto, p. 452.

⁹ DÍAZ JIMÉNEZ, Isidro. "Efectos sobre el patrimonio sevillano del bombardeo del general Van Halen (1843)". *Tocina Estudios Locales. Revista de investigación local*, 2020, n.º 9, pp. 391-408, en concreto, pp. 401-403.

El motivo que justifica esta omisión entre los estudiosos de la historia del arte sevillana es sin duda el que la noticia aparezca en las adiciones y correcciones que el propio autor incluyó al final del tomo I de su obra y que además omitiera incluir a Gabriel de Astorga en los resúmenes finales que hizo de artistas con sus respectivas obras en la ciudad de Sevilla.

3. LA VIRGEN DEL CARMEN DE SAN BUENAVENTURA, OBRA DE GABRIEL DE ASTORGA

Hasta ahora, esta imagen de la *Virgen del Carmen*, que hoy recibe culto en la iglesia sevillana de San Buenaventura, regentada por los franciscanos, se había atribuido, no sin cierta cautela, al quehacer del escultor Gabriel de Astorga; al caso, veamos lo que dice cierto investigador contemporáneo:¹⁰

Tres son las imágenes [de la Virgen del Carmen] que se le atribuyen [a Astorga] con bastante fundamento: Siendo la primera la monumental del convento de las Teresas de Sevilla. La de la iglesia del convento de San Buenaventura en Sevilla es de tamaño natural, conocida antaño como *Virgen de la Batata* por proceder de capilla en el Postigo del Aceite, donde era titular de una hermandad muy pobre que rifaba hortalizas para celebrar sus cultos, derribada ésta, pasó a su actual emplazamiento; y la de la Capilla del Carmen en Sanlúcar de Barrameda (tamaño académico). Las dos últimas son de vestir, con las facciones redondeadas y amables propias de este escultor, así como encarnaduras nacaradas con marcados frescores. Si hay algo que supo modelar este escultor de modo magistral son las imágenes del niño Jesús, con rostros rollizos, miradas ensimismadas, cabellos claros y gesto sonriente, destacando entre los dos el sanluqueño.

A partir de este momento, y después de rescatar la noticia reportada por González de León, puede considerarse dicha imagen, sin género de dudas, como una obra escultórica salida de las gubias de Gabriel de Astorga Miranda. Tal aserto no sólo presenta el fundamento del relato histórico, más que probado, como hemos visto, sino que se refrenda al valorar las características estéticas y estilemas de la efigie conforme a la producción conocida del autor de referencia. En este sentido, debe considerarse que son muy pocas las obras que han podido ser documentadas y, de ellas, la mayoría han quedado incorporadas a su producción mediante la firma que dejó el artífice en la misma pieza. El resto quedan dentro del siempre delicado campo de las atribuciones,

¹⁰ LÓPEZ ALONSO, Jesús. “La iconografía de Nuestra Señora del Carmen en la escuela sevillana y su área de influencia”. En DOBADO FERNÁNDEZ, P. Juan, OCD, coord. *El Carmen en Sevilla. La advocación del pueblo*. Sevilla: Carmelitas Descalzos de España, 2018, pp. 84-97, en concreto, pp. 94-95.



Figura 1: Gabriel de Astorga: *Virgen del Carmen*, ca. 1844. Iglesia de San Buenaventura de Sevilla. Fotografía de los autores.

encontrándonos con ejemplos que responden a la perfección a su definido estilo artístico, mientras que otros difieren de las características identificativas. De su conjunto nos valdremos también a la hora de trazar concomitancias en sus definiciones formales, estéticas e iconográficas.

Volviendo a la escultura de la *Virgen del Carmen* de la iglesia de San Buenaventura lo primero a considerar es que se trata de una imagen de candelero para vestir, cuyas partes a estudiar se restringen a la cabeza y manos, amén de la figura del *Niño Jesús* completamente anatomizado. No obstante, resultan más que suficientes, por sus reproducidos tipos, de cara a reforzar vínculos comparativos con el resto de su producción. Es de común conocimiento la ponderación conseguida en su época por Gabriel de Astorga, aun cuando demostró habilidades artísticas más discretas que las del padre. Esto no le privó de ser un autor prolífico y de expansión al conjunto del territorio andaluz, incluso a otras regiones como Extremadura, en función de unas obras que calaron en lo popular a través de su entrañable conexión devocional.

Especialmente cuando nos referimos a los modelos marianos, los cuales supo definir de una manera notable tanto en la vertiente letífica como dolorosa. De hecho, nuestro autor se adaptó a distintos patrones tradicionales, que le empujaron a definir una impronta ciertamente ecléctica, incluidos los aires escultóricos valencianos transmitidos algunas décadas antes por Blas Molner (1737-1812) al asentarse en Sevilla hacia 1766. En la vertiente dolorosa, nuestro autor abogó por imágenes implorantes de cabeza erguida, mirada cenital, cejas fruncidas y boca entreabierta, en ocasiones con las manos entrelazadas, tal como se demuestra en la *Virgen de la Soledad* de la misma iglesia de San Buenaventura de Sevilla, la *Virgen de las Angustias* de La Laguna (Tenerife),¹¹ y la *Virgen de los Dolores* tanto de Umbrete como de Osuna.¹² En otras ocasiones, esta muestra mariana de Pasión deriva hacia un rictus de semblante resignado y sereno, esto es, con un sufrimiento interior contenido que le lleva a bajar la mirada a tenor de una perceptible caída de los párpados. En este sentido, no podemos dejar de nombrar exponentes como el de la *Virgen de las Angustias* de Las Cabezas de San Juan,¹³ la *Virgen de la Sangre* de Gerena, la *Virgen de los Desamparados* de Osuna, la *Virgen de los Dolores* de Mairena del Aljarafe y la *Virgen de las Angustias* de Marchena.¹⁴

Pero, aun así, nos interesa profundizar un poco más en el modelo letífico, en aras de ofrecer sentido a la adscripción de la *Virgen del Carmen* al catálogo de obras de Gabriel de Astorga. En ésta confluyen grafismos a considerar en el estudio del rostro, donde se insiste en esa impronta de mujer madura tan repetida por el autor. A lo que habría que añadir el que se decante por volúmenes redondeados con abundancia de carnes, sobre todo, en las mejillas y por debajo del mentón. Dichas particularidades, junto a otras, la acercan a representaciones como la de la *Inmaculada Concepción* de Olivares, por lo demás una pieza de muy estrecha cercanía, en su definición estética, a la que centra nuestro estudio. El aire melancólico que imprime a sus imágenes marianas de gloria parte principalmente de su mirada, fija y abstraída en el horizonte, cuyo leve estrabismo tan repetido genera inquietud en quien la contempla. Uso bastante habitual que, aparte de en la imagen de referencia, comprobamos asimismo en la

¹¹ RODA PEÑA, José. “Virgen de las Angustias”. En LORENZO LIMA, Juan Alejandro, coord., *Patrimonio e historia de la antigua catedral de La Laguna*. San Cristóbal de La Laguna: Diócesis, 2013, pp. 170-171.

¹² Cfr. AMORES MARTÍNEZ, Francisco. “La Virgen de los Dolores de Umbrete (Sevilla): aproximación histórica y artística a una devoción bicentenaria”. En AA. VV: *Regina Mater Misericordiae. Estudios históricos, artísticos y antropológicos de advocaciones marianas*. Córdoba: Litopress, 2016, pp. 41-56, en concreto, pp. 47-52, y SÁNCHEZ DE LOS REYES, Francisco Javier. “La Divina Pastora trianera como referente para un estudio de la obra mariana de Gabriel de Astorga”. *Boletín de las Cofradías de Sevilla*, 2003, n.º 537, pp. 772-774.

¹³ ROMÁN OJEDA, Francisco Domingo. “La Virgen...”, *Op. cit.*, pp. 19-25.

¹⁴ Cfr. SÁNCHEZ DE LOS REYES. “La Divina...”, *Op. cit.*, pp. 772-774, RODA PEÑA. “Virgen de las Angustias”, *Op. cit.*, pp. 170-171, y GUTIÉRREZ CARRASQUILLA, Enrique. “Restauración de la imagen de María Santísima de las Angustias”. *Boletín Informativo de la Hermandad del Santísimo Cristo de San Pedro*, 2018, n.º 60, pp. 14-18.



Figura 2: Comparativa de los rostros de tres obras ejecutadas por Gabriel de Astorga: (1) *Virgen del Carmen* de San Buenaventura, ca. 1844; (2) *Inmaculada Concepción* de la iglesia ex colegial de Olivares (Sevilla), 1854; y (3) *Divina Pastora* de la iglesia parroquial de Santa Ana de Sevilla, 1865. Composición fotográfica de los autores en base a fotografía de los mismos (1), cortesía de Juan Antonio Silva Fernández (2) y cortesía de Javier Arcas (3).

extraordinaria *Divina Pastora* de la iglesia de Santa Ana de Sevilla¹⁵ o en su homónima de San Roque (Cádiz), entre otras. A estos estilemas le acompañan, a nivel fisionómico, las cejas arqueadas y de perceptible extensión, cubriendo el conjunto de la cuenca orbital, así como la nariz de perfil recto en cercanía a una boca menuda y marcada en sus comisuras. Sin desdeñar, en ningún momento, el manifiesto prognatismo de la barbilla y el característico hoyuelo que no suele faltar, todo envuelto en la candidez que proporciona la sonrosada policromía. En resumidas cuentas, aspectos en los que redunda el escultor y que vemos reflejados en ejemplos como los de la *Virgen de las Nieves* de Los Palacios,¹⁶ la *Virgen de la Esperanza* de Hinojos,¹⁷ la *Virgen de la Antigua* de Olivares¹⁸ o la *Inmaculada Concepción* de Higuera de Vargas (Badajoz).

¹⁵ RODA PEÑA, José. “El escultor Gabriel Astorga y la Divina Pastora de Triana”. *Boletín de las Co-fradías de Sevilla*, 2015, n.º 679, pp. 606-607. ID. “Imágenes de devoción...”, *Op. cit.*, pp. 446-448. AMORES MARTÍNEZ. “El escultor...”, *Op. cit.*, pp. 608-611. SÁNCHEZ DE LOS REYES. “La Divina...”, *Op. cit.*, pp. 772-774.

¹⁶ RODA PEÑA, José. “La Virgen de las Nieves: representaciones escultóricas en Sevilla y su provincia”. En *Actas del II Congreso Internacional de la Bajada de la Virgen*. La Palma: Cabildo Insular, 2020, pp. 156-157. MAYO RODRÍGUEZ, Julio. “Una nueva obra documentada de Gabriel de Astorga: Nuestra Señora de las Nieves de Los Palacios (1864)”. *ABC Sevilla*, 5 agosto 2014, p. 26.

¹⁷ GONZÁLEZ GÓMEZ, Juan Miguel. “La obra artística de Juan y Gabriel de Astorga en la provincia de Huelva”. En *Actas del III Congreso Nacional de Historia del Arte*. Sevilla: CEHA, 1980, pp. 27-28.

¹⁸ REYES DE LA CARRERA, Manuel Ramón. “La devoción a Nuestra Señora de la Antigua en la villa de Olivares (Sevilla)”. En ARANDA DONCEL, Juan y CAMPA CARMONA, Ramón de la, Coord.



Figura 3: Pormenor de la *Virgen del Carmen* y del *Niño Jesús*. Iglesia de San Buenaventura de Sevilla. Fotografía de los autores.

En sus dos paralelos iconográficos albergamos bastantes dudas respecto de la atribución a Gabriel de Astorga que se ha realizado de la *Virgen del Carmen* del convento de Las Teresas de Sevilla. Nada tiene que ver esto con el hecho de que sea una obra de talla completa frente a las comunes de candelero para vestir, sino que no parecen coincidir en rasgos básicos distintivos, más allá de la simple y un tanto tosca redondez del rostro. Sin embargo, la *Virgen del Carmen* de Sanlúcar de Barrameda sí presenta el conjunto de grafismos aplicados a la depositada en la iglesia de San Buenaventura, a pesar de que la primera inclina ostensiblemente la cabeza hacia el lateral.

En cuanto al *Niño Jesús* que porta la *Virgen del Carmen* objeto de estudio difiere en algunos aspectos de las obras conservadas que salieron de la gubia de Astorga. A priori, esto nos hace sospechar que haya podido ser objeto de un retoque más o menos importante, sin descartar en ningún momento que pudiera ser una pieza de acarreo que sustituyera al original. Llama la atención las carnaciones más tostadas, frente a las

Regina Mater Misericordiae: estudios históricos, artísticos y antropológicos de advocaciones marianas. Córdoba: Litopress, 2016, pp. 499-516.

habituales de efecto nacarado de otros, y la mirada menos amable y, por tanto, más ágil y enérgica. La comparativa podemos trazarla perfectamente con el *Buen Pastor* del convento de Santo Domingo de Jerez de la Frontera¹⁹ y los *Niños* de la *Virgen del Carmen* de Sanlúcar de Barrameda, la *Virgen de las Nieves* de Los Palacios o la *Virgen del Valle* del monasterio de Santa María de Jesús de Sevilla.²⁰ Es cierto, por otra parte, que Astorga definía el cabello de dichas figuras con volumen de rizos en su zona baja y matices cromáticos castaños, cuestión que no se da estrictamente en la escultura de referencia, pese a que revela semejanzas con la cabellera del *Niño Jesús* de la *Virgen de la Esperanza* de Hinojos y la del *Niño Jesús* de la colegiata del Divino Salvador de Sevilla, cuya boca, eso sí, marca perceptibles coincidencias.²¹

4. SOBRE EL ORIGEN DE LA IMAGEN

Jesús López Alonso se hace eco en el párrafo reproducido con anterioridad de una versión sobre el origen de la imagen, que en su día, finales del siglo XIX, dejó escrita el franciscano fray Atanasio López de Vicuña (1855-1910), un religioso de origen alavés que llegó hacia el año 1881 al santuario de Ntra. Sra. de Loreto de Espartinas (Sevilla), donde los franciscanos franceses de la provincia de San Luis, a la que él pertenecía, se habían instalado tras la expulsión de los religiosos decretada por el gobierno galo; pues bien, este religioso dejó escrito lo siguiente en relación con el tema, al hilo de la descripción que iba haciendo de la iglesia de San Buenaventura, que había sido cedida a los franciscanos por la autoridad diocesana en noviembre de 1890:²²

La Capilla del lado de la Epístola era también tránsito a la Sacristía, pero tenía un altarcito donde estaba *San José* y otro donde estaba la *Virgen del Carmen* llamada *de la Batata*, porque su cofradía pobre la veneraba en el Postigo del Aceite y con batatas y otras hortalizas rifadas, le celebraban sus cultos. Destruída aquella capillita se trasladó la *Virgen* a San Buenaventura.

Esta historieta, que debieron contarle al buen fraile puesto que él no pudo ser testigo de los acontecimientos, sin embargo, ha hecho fortuna e incluso ha llegado hasta nuestros días, como acabamos de comprobar. Pero la historia auténtica, bastante alejada del chascarrillo fácil, presenta unos matices mucho más enriquecedores y por ello pensamos que merece ser conocida.

¹⁹ MORENO ARANA. “La obra...”, *Op. cit.*, pp. 391-393.

²⁰ RODA PEÑA, José. “Prendas devocionales e imágenes singulares: la escultura en los conventos sevillanos de clausura”. En *La ciudad oculta. El universo de las clausuras de Sevilla*. Sevilla: Fundación Cajasol, 2009, pp. 89-118.

²¹ RODA PEÑA, José. “Un Niño...”, *Op. cit.*, pp. 341-346.

²² CASTILLO Y UTRILLA, M.^a José del. “La iglesia y el colegio de San Buenaventura de Sevilla en el siglo XIX”. *Laboratorio de Arte*, 1998, n.º 1, pp. 179-190, en concreto, p. 185.

Para empezar, hemos de acudir una vez más al tantas veces citado González de León, persona mejor informada que nuestro fraile, quien nos dice, al describir la iglesia de San Buenaventura en su tiempo, que «en el lado de la Epístola, lo primero es un altarito en que se colocó el cuadro de la Virgen del Carmen que estuvo en calle Vizcaínos, de donde pasó a S. Francisco, y de allí a este templo, cuando el derribo de aquel».²³ Posteriormente, en las adiciones y correcciones a este tomo, González de León añadió las noticias que ya hemos visto más arriba acerca de la hermandad de la Virgen del Carmen de calle Vizcaínos: que había edificado una capilla nueva al lado del Evangelio, un nuevo altar y una nueva imagen de la Virgen, de vestir, hecha por Gabriel de Astorga. Dado que en estas adiciones y correcciones se recogen noticias acaecidas entre 1843 y 1844, pensamos que no sería descabellado concluir que fue en torno a estos años cuando Astorga realizaría la nueva imagen de la Virgen encargada por la cofradía del Carmen, por cierto, siguiendo la hermandad en esto una trayectoria bastante paralela a la que recorrería unos años después la cofradía vecina de Ntra. Sra. de la Soledad, cuya imagen también es de Gabriel de Astorga, y que tan conocida es por la historiografía.

Con respecto a la congregación o hermandad de la calle Vizcaínos, sabemos que debió ser fundada, en fecha indeterminada, en torno a «un pequeño retablo con imagen de Nuestra Señora», a decir de González de León;²⁴ la mención más antigua que se conoce de esta congregación, llamada por Fernández de Paz de las «de retablo», se contiene en un libro de cabildos del ayuntamiento de Sevilla, donde, en la sesión celebrada el 15 de noviembre de 1737, se confirió acerca del hueco que, con «el ancho de un ladrillo», la congregación poseía debajo del retablo para colocar allí el simpecado de la corporación; el informe sobre las cofradías existentes en el reino de Sevilla, redactado para Olavide en 10 de octubre de 1771, recoge la existencia de la congregación, de la que dice que no tenía «aprobación ni renta alguna». Finalmente, también sabemos que sus congregantes se reunían, mediado el siglo XVIII, para el rezo público del rosario, que debió ser la principal misión de la corporación.²⁵

En el siglo XIX tenemos algunas noticias más acerca de esta congregación, anteriores a su traslado a la iglesia conventual de la casa grande San Francisco; así, por un expediente conservado hoy en el archivo del arzobispado hispalense sabemos que desde 1828 estaba dando los pasos para obtener las licencias real y eclesiástica para su constitución formal; en el expediente se conserva la licencia que habían obtenido

²³ GONZÁLEZ DE LEÓN. *Noticia artística...*, *Op. cit.*, t. I, p. 203. El derribo de la casa grande de San Francisco se llevó a cabo entre 1840 y 1843.

²⁴ GONZÁLEZ DE LEÓN, Félix. *Noticia histórica del origen de los nombres de las calles de esta (...) ciudad de Sevilla*. Sevilla: Imprenta de D. José Morales, 1839, p. 450; de esta calle dice que «el nombre lo tomó de haberse establecido en ella, como algunos continúan, los naturales de Vizcaya, con su principal comercio de hierro» (pp. 449-450).

²⁵ Cfr. FERNÁNDEZ DE PAZ, Eva. *Religiosidad popular sevillana a través de los retablos de culto callejero*. Sevilla: Diputación Provincial, 1987, pp. 92, 96-97, 101 y 125, de donde están tomadas las citas textuales recogidas en el párrafo.

los hermanos del alcalde cuartel, un tal Lopetegui, concedida con fecha 17 de abril de 1828, para poder reunirse en juntas y cabildos y rezar el rosario público «ya en el convento de N.S.P. San Francisco, o bien enfrente del retablo, o en donde a la congregación le hagan el favor de admitirlos» en base al «notable aumento [de hermanos] desde que se celebró el Jubileo Santo [de 1825]». La autorización del alcalde de cuartel les fue concedida con la condición de que debían avisar previamente «el día y hora en que deban reunirse».²⁶

Del mismo expediente se deduce que poco tiempo después la congregación presentó unas reglas para su aprobación en el Consejo de Castilla, pero el fiscal de este alto tribunal era del parecer de que antes debían ser aprobados esos estatutos por la autoridad diocesana, por lo que los hermanos comenzaron los trámites en la jurisdicción eclesiástica. El expediente comienza con la solicitud presentada el 28 de noviembre de 1829 ante la secretaría de cámara del arzobispado por el bachiller Juan Moreno Zaldarriaga,²⁷ presbítero y diputado de «la Hermandad de Ntra. Sra. del Carmen sita en el retablo de calle Vizcaínos», a la que acompañaba la licencia del alcalde de cuartel, dos cartas del agente de negocios en Madrid y el libro de acuerdos de la hermandad, que en su primer folio «dice y refiere la diputación que fue nombrada para ver al Excmo. Sr. D. Luis Salcedo, arzobispo que fue de Sevilla, con el objeto de obtener la correspondiente licencia y la contestación de dicho Sr. Emmo.».²⁸

El 2 de diciembre siguiente el expediente pasó al tribunal del provisorato y fue sometido a examen por el fiscal de dicho tribunal cinco días después, quien, para mejor determinar, creyó conveniente examinar las reglas y demás antecedentes del caso; el provisor, aviniéndose con el dictamen fiscal, dictó un auto ordenando se aportasen las reglas al expediente, lo que tuvo efecto el 17 de diciembre por el mismo Moreno Zaldarriaga; las reglas, que venían firmadas por más de cuarenta congregantes que eran los que formaban el cuerpo de hermanos, se contenían en diez capítulos en los cuales se determinaba, entre otras cosas, que el objeto de la corporación era «dar culto a la Stma. Virgen María por las calles en su Stmo. Rosario y celebrar sus excelencias y prerrogativas en la iglesia por medio de Fiestas» (cap. 1º), siendo la principal de estas

²⁶ Archivo General del Arzobispado de Sevilla (AGAS), Fondo Arzobispal, Justicia, Hermandades, legajo 20, expediente 8. Salcedo y Azcona fue arzobispo de Sevilla entre 1723-1741.

²⁷ De orígenes vizcaínos, había nacido en Sevilla el 1 de febrero de 1777; era cura propio de la iglesia parroquial de Santa María la Blanca de la capital hispalense y en 1832 accedería a una media ración del cabildo metropolitano; cfr. SALAZAR MIR, Adolfo. *Los expedientes de limpieza de sangre de la catedral de Sevilla (genealogías)*. Madrid: Hidalguía, 1996, t. II, pp. 240-241. Fue también promotor de la fundación en 1828 de una Esclavitud del Sagrado Corazón en el Santísimo Sacramento del Altar en la iglesia conventual del Santo Ángel de Sevilla; cfr. AMORES MARTÍNEZ, Francisco: «Algunas noticias sobre el patrimonio artístico de la iglesia conventual del Santo Ángel de Sevilla, de carmelitas descalzos (1799-1904)». *Anuario de Historia de la Iglesia Andaluza*, 2023, n.º XVI, pp. 455-471, en concreto, p. 464.

²⁸ AGAS, Fondo Arzobispal, Justicia, Hermandades, legajo 20, expediente 8.

fiestas «la del Domingo primero siguiente al día del Stmo. Rosario, todas las noches y cualesquiera otra que acuerde la Hermandad» (cap. 7º).²⁹

Examinadas las reglas por el fiscal del provisorato, éste no encontró reparo alguno a su aprobación por el tribunal, el cual así lo haría, mediante auto fechado el 14 de enero de 1830 por el doctor Luis Gonzaga Colom, provisor y vicario general; notificada la decisión a las partes, fiscal y hermandad, el presbítero Lorenzo José Pérez, hermano de la corporación, se dirigió por escrito al provisor el 29 de enero solicitando la devolución del libro de acuerdos de la hermandad, a lo que éste accedió sobre la marcha, siéndole entregado al interesado el mencionado libro, compuesto de «127 hojas útiles, forrado en pergamino».³⁰

Obtenida la licencia eclesiástica, la congregación continuó los trámites ante el Consejo de Castilla para alcanzar la autorización real, que hemos de suponer les sería concedida sin mayor problema al estar ya en posesión de la eclesiástica, pues ésta era la condición que había puesto el fiscal del Consejo, tal como se recoge en carta que el agente de negocios de Madrid, Baltasar Doncel, había remitido al presbítero Moreno Zaldarriaga, con fecha 4 de diciembre de 1829.³¹

Mi estimado amigo: en mi antecedente, incluyendo a V. copia de la respuesta del Sr. Fiscal en el expediente sobre aprobación de las ordenanzas (...) anunciaba que regularmente sería el decreto del Consejo conforme a dicha respuesta: en efecto, lo fue así; esto supuesto, si ha de conseguirse la aprobación del Consejo, es indispensable que la Hermandad gane ahora la de ese Ordinario Eclesiástico y de ello me dirija V. documento legal que lo acredite para que, presentado al expediente, sea realizada la aprobación de las ordenanzas, pues que así la hallan corriente el Sr. Fiscal y el Consejo.

El resto de la historia ya es conocido: la corporación fue acogida en la casa grande de San Francisco hasta la desaparición de este cenobio hacia 1840-1843, de donde pasó a San Buenaventura y allí continuó su desenvolvimiento en los años siguientes, sin que se conozca fehacientemente hasta cuándo, legando a la posteridad la imagen que para la corporación tallara Gabriel de Astorga, la cual aún está expuesta a la veneración de los fieles en aquel templo, en un retablo hornacina de madera dorada de factura moderna situado en el muro del Evangelio.

²⁹ AGAS, Fondo Arzobispal, Justicia, Hermandades, legajo 20, expediente 8.

³⁰ *Ibidem*.

³¹ *Ibid*.