

ARCHIVO HISPALENSE

REVISTA HISTÓRICA, LITERARIA Y ARTÍSTICA

2.ª ÉPOCA

Año 1946 - N.º 17



SEVILLA

PUBLICACIONES DEL PATRONATO DE CULTURA
DE LA EXCMA. DIPUTACIÓN PROVINCIAL

ARCHIVO HISPALENSE

REVISTA

HISTÓRICA, LITERARIA

Y ARTÍSTICA

EJEMPLAR NÚMERO



IMPRESO EN ESPAÑA

EN LA IMPRENTA DE LA ESCUELA PROVINCIAL DE ARTES GRÁFICAS,
SAN LUIS, 27.—SEVILLA.

ARCHIVO HISPALENSE

REVISTA
HISTÓRICA, LITERARIA
Y ARTÍSTICA

PUBLICACIÓN BIMESTRAL

2.^a Época
Año 1946



Tomo VI
N.º 17

SEVILLA
PUBLICACIONES DEL PATRONATO DE CULTURA
DE LA EXCMA. DIPUTACIÓN PROVINCIAL

ARCHIVO HISPALENSE

REVISTA HISTÓRICA, LITERARIA Y ARTÍSTICA

1946

SEGUNDA ÉPOCA

NÚM. 17

CONSEJO DE REDACCIÓN

Don Ramón de Carranza y Gómez, marqués de Soto Hermoso, Presidente de la Excma. Diputación Provincial.—Don Cristóbal Bermúdez Plata.—D. Angel Camacho Baños.—D. Carlos García Oviedo.—D. José Hernández Díaz.—D. Manuel Justiniano Martínez.—D. Celestino López Martínez.—D. Joaquín Romero Murube.—D. Gabriel Tassara Buiza.—D. Federico Villanova Hoppe, Secretario de la Excma. Diputación Provincial.—Director: Don Luis Toro Buiza.—Secretario: D. José Andrés Vázquez.

SUMARIO

ARTICULOS ORIGINALES

Págs.

José Hernández Díaz.— <i>Goya en Sevilla</i> (conclusión).....	299
Hipólito Sancho.— <i>Manuel Filiberto de Saboya, Capitán General de la Mar</i> (conclusión).....	327

MISCELANEA

Manuel Carrera Sanabria.— <i>El Cabildo Catedral de Sevilla y la Asunción de Nuestra Señora</i>	379
Rafael Laffón.— <i>El Dr. Juan de Salinas. Un poeta de lo anecdótico sevillano</i>	387
Adolfo Rodríguez del Rivero.— <i>Aportación a la historia de la provincia de Cádiz</i>	391
Libros.....	395

CRÍTICA DE ARTE

Norberto Almandoz.— <i>Música</i>	407
---	-----

CRÓNICA

El Cronista oficial de la Provincia.— <i>1944, abril</i>	413
--	-----

ARTÍCULOS ORIGINALES

GOYA EN SEVILLA

(CONCLUSIÓN)

Estudiada someramente la personalidad de Goya en la primera parte del trabajo, más con criterio de exposición docente que con afanes eruditos, procede ahora redactar el catálogo de las obras que en nuestra ciudad se conservan, unas originales suyas—con la autenticidad que la investigación y la crítica puedan conseguir—, y otras, que le han sido atribuidas por testimonios de autoridad.

Limitado e incompleto ha de ser necesariamente este catálogo: de una parte la imposibilidad de agotar la búsqueda, ni aun relativamente, por ser de propiedad particular la mayoría de las obras; y de otro lado la decisión de prescindir de aquellas pinturas cuyos propietarios se aferran a la atribución con sentido comercial, sin dejar paso franco al estudio y a la polémica que pudieran desbaratar operaciones en curso o a la vista.

No se oculta también la dificultad de redactar estas notas con los modestos medios provincianos que se han podido utilizar; pues si bien es cierto que bibliográficamente contamos con los riquísimos fondos de la biblioteca del Laboratorio de Arte de nuestra Universidad—faltando, no obstante la diferencia de medidas y que figure a nom-fundamentales al propósito—nos hemos encontrado huérfanos de obras del maestro y otras contemporáneas, de

indiscutida paternidad, que nos sirvieran de puntos de referencia y comparación.

Por ello se inicia el catálogo, que no pretende ser exhaustivo, sino antes al contrario, puerta abierta para seguir estudiando las obras que sin duda se irán conociendo relativas al tema, que permita presentar a los especialistas el conjunto de cuadros que nuestra ciudad posee de un momento trascendental en la historia de la pintura.

I. SANTAS JUSTA Y RUFINA

Propietario: Excmo. Cabildo Catedral, Sevilla.

Lienzo. Mide: 3,13 × 1,82 mts. Figura: 1.

Esta interesantísima pintura, tan conocida y estimada, es una de las piezas más importantes de la producción religiosa de Goya y testimonio plástico del momento cumbre de su labor.

En efecto, sin titubeo alguno, el artista se propuso el tema que le encargara el Cabildo Hispalense; y en el boceto que, procedente del legado Bosch, se admira en el Museo del Prado (reproducido entre otras obras en el «Francisco de Goya», de Mayer, figura 261, y en el «Goya», de Beruete, lámina 63), dejó plasmada la obra casi definitivamente; pues, aparte algún ligero cambio de postura y de actitudes y la agregación de los fragmentos escultóricos que con carácter simbólico se hallan a los pies de las Santas, todo cuanto advertimos en el lienzo sevillano está contenido en el referido boceto.

Era difícil el tema en sí mismo considerado y por el lugar adonde se destinaba. Había que dar vida a un asunto, muy caro a los sevillanos, de una parte, pleno de sentido popular, de otro lado, por tratarse de dos artesanas de los alfares trianeros, y dotado al propio tiempo de la unción sagrada correspondiente a quienes merecieron el supremo galardón del martirio.

Por añadidura, desde los Primitivos hasta el momento de Oro, Sevilla había dedicado a sus Santas Patronas repetidas y delicadas muestras de su inspiración y de sus valores plásticos, culminando, a no dudarlo, en el lienzo que Murillo pintara para los Capuchinos, gala hoy de nuestra Pinacoteca.

Goya supo salir airoso del intento, y volcando en el lienzo cuanto su claro talento producía, logró una escena de gran acierto, en la que ha casado a maravilla toda la frescura y lozanía de la mujer de nuestro pueblo, endurecida por la cotidiana lucha, mas indemne en sus principios y valores espirituales.

Con motivo de la exposición artística que tuvo lugar durante el Certamen Ibero-Americano, tuve ocasiones de meditar frente a este lienzo, situado ante el de Murillo, antes aludido, en la sala segunda del Palacio de Bellas Artes; y allí podía enjuiciarse sobre el valor religioso de uno y otro, a que hicimos referencia en el lugar oportuno de mi estudio. Murillo ha representado dos figuras femeninas con los caracteres psicológicos y estéticos peculiares de la mujer andaluza, elevadas a personificaciones prototípicas. Es el ambiente del período áureo de nuestro arte, en el que los maestros llegaban al retrato franco y descarado para interpretar las figuras sacras, logrando, sin embargo, dotarlas del valor universal propio del tema. Goya, consecuente con su propia trayectoria artística y espiritual, buscó el símbolo imprescindible a todo lo religioso en los accesorios de la composición, representando, en cambio, las figuras con toda la fuerza expresiva que la interpretación clara y distinta del natural requiere y con el máximo sentido ascético que le fué posible conseguir.

Y su versión no desmerece de la de Murillo. Dos maneras de reaccionar ante el modelo—a tono con épocas y estilos—y conceptos religiosos, que al fin son convergentes, aunque aparezcan dispares en su matices. En prensa ya estas notas he conocido el estudio de Sánchez Cantón so-

bre «Goya, pintor religioso» («Revista de Ideas Estéticas», números 15 y 16, pág. 302), en que puntualiza sobre tan sugestivo y apasionante tema, ocupándose, entre otros, del cuadro sevillano.

El tono profundamente gris del cuadro le imprime una exacta nota de dramatismo, a tenor del tema.

El sitio a que fué destinado era también de máxima responsabilidad, pues, la Sacristía llamada de los Cálices, de nuestro templo metropolitano, en cuyo altar figuró, sería entonces, como aún es hoy, un auténtico salón de Museo, por el número y calidad de las obras artísticas colocadas en su interior.

Para aquel ambiente logró una pintura rica de color y al mismo tiempo sobria de tonos, para encajar en el tema, donde las tierras dominan en el conjunto; y su Giralda, en último término, pone una nota de ambiente local en el cuadro, como en otros suyos, según ha hecho notar el maestro Gómez Moreno. (Véase «Los fondos de Goya». Madrid, 1946, pág. 16).

Como síntesis de cuanto queda expuesto, véanse algunos de los comentarios que a esta obra dedicó el autor del «Análisis de un cuadro que pintó D. Francisco Goya para la Catedral de Sevilla», impreso el año 1817:

«El lienzo que acaba de pintar D. Francisco de Goya y Lucientes. Director de la R. Academia de S. Fernando, y primer pintor de Cámara del Rey, merece este examen por el mérito que contiene, y por el sitio en que se ha de colocar».

... ..

«Saben muy bien los diestros profesores cuán difícil es de combinar la sencilla composición de dos figuras, solas, aisladas, en pie y paralelas, de un mismo sexo, edad y condición, vestidas con su propio traje... Estas y otras insuperables dificultades (de composición) supo vencer el meditado Goya en la soledad de su sordera...»

.....

«Antes de trazar Goya su obra... leyó con reflexión las actas del martirio de las dos hermanas... Penetrado de la fe, fortaleza y amor a Dios que las caracterizaron. puso su estudio en inventar formas, actitudes, expresiones y afectos que demostrasen estas mismas virtudes.»

.....

«Si no se ve en el lienzo toda la corrección de dibujo que hay en ella..., excede con mucho al de las demás obras que pintó Goya.»

.....

«En la expresión, por ser la parte más filosófica de la pintura, y de que tanto necesita el artista para hacer hablar a sus figuras, Goya dió una prueba exacta de sus delicados sentimientos, manifestándolos con naturalidad y sin afectación. Para conocerlos, el espectador necesita la misma disposición de ánimo que tuvo quien los concibió y expresó. Penetrado de esta verdad, no podrá dejar de conocer en la vivacidad de los ojos de Santa Justa el anhelo que tiene de ver y de unirse a su Creador; y en los de Santa Rufina, la apacible conformidad de sus deseos con la voluntad de su Redentor; ni que las manos y actitudes de ambas van de acuerdo con estos afectos...»

.....

«...no le harán acreedor al glorioso título de pintor original? Ya se lo conceden todos los españoles y extranjeros por justicia, aunque algunos pocos nacionales por gracia, con respecto al ridículo en sus caprichos y caricaturas y hasta en el modo de pintarlos y grabarlos; ¿pero el lienzo de Santas Justa y Rufina no le extenderá hasta lo heroico y sublime de nuestra Religión?»

«El Ultmo. Cabildo de la Catedral de Sevilla puede com-

pensar con él, en parte, la pérdida de los apreciables originales que le robó la invasión de los franceses; y colocarle al lado de los de Campaña, Vargas, Roelas, Cano, Zurbarán, Murillo y de otros...»

También mereció la obra de frases estimativas por parte de Amador de los Ríos, consignadas en la «Sevilla Pintoresca». (Sevilla, 1844, página 160).

En contraste con el ramillete de alabanzas referido, véase el juicio que la pintura mereció a González de León, otro crítico contemporáneo:

«Figuran las Santas Justa y Rufina por un orden nuevo, que si bien es muy pintoresco, es necesario para conocerlas preguntar qué Santas son, porque no las marca como el estilo seguido hasta ahora. Bellísimo es el cuadro, lleno de perfecciones del arte, hermoso y correcto dibujo, bellos pliegues, perspectiva, mucho ambiente, más relieve en las figuras, mucho empastado, brillante y transparente colorido y una hermosura divinal e ideal en las dos imágenes. Pero no son Santas Justa y Rufina ni por su carácter provincial, pues no son bellezas andaluzas las que figuran, ni por los accesorios que las dan a conocer en todos los cuadros pintados hasta ahora». («Noticia artística». Sevilla, 1844, II, pág. 97).

Respecto a su historia conozco el siguiente acuerdo, que tengo por poco conocido, del Cabildo Catedral, fechado en 18 de julio de 1817: «Los mismos señores manifestaron que en virtud de la Comisión que tenían para buscar sitio donde colocar el altar de las Santas Justa y Rufina, Patronas de Sevilla, habían hecho el examen más escrupuloso de todos los sitios en que podía verificarse, mas ninguno encontraban sino el arbitrio de poner un cuadro de las Santas en el altar del medio de la capilla u oratorio de los Cálices, cuyo dictamen o proposición fué acordado». (Archivo Catedral. Secretaría. Libro de Autos Capitulares de 1817, f.º 77). ¡Lástima que falte el Libro de Autos de

1818, que quizás nos hubiera revelado la impresión que la obra de nuestro artista produjera a los canónigos!

La obra la terminó Goya el propio año 1817, como declara su inscripción: «Francisco de Goya y Lucientes, César augustano y primer pintor de Cámara del Rey. Madrid, año de 1817».

II. MILAGRO DE SAN ANTONIO

Propietaria: Doña Salud Kith, viuda de Velarde. Sevilla.

Lienzo. Mide: 0'38 $\frac{1}{2}$ $\times$ 0'27 mts. Figuras: 3 y 4.

El lienzo de esta interesantísima pintura no tiene preparación alguna y aparece cuarteada en ciertos trozos. Es muy suelto de color, de rápido aunque firmísimo dibujo, de agudo impresionismo, muestra también manchas o toques claramente expresionistas, singularmente en algunas figuras femeninas. Toda la escena está abocetada magistral y ligerísimamente, pudiendo considerarla como un «borrón» o apunte, original de Goya, para la composición central, que ejecutó en la ermita de San Antonio de la Florida, en 1798.

Este boceto se relaciona muy directamente en dimensiones, composición y técnica con el que se halla en la colección de don Agustín de la Herrán de las Pozas, que ha reproducido y analizado en reciente publicación. (Véase «Goya, 1746 - 1946.—V. López.—L. Alenza.—E. Lucas.—M. S. Maella.—A. Estéve.—H. Daumier.—Pinturas y dibujos coleccionados por Agustín de la Herrán de las Pozas». La Editorial Vizcaina. Bilbao, 1946, pág. 38, lámina 18). No obstante ello, existen entre ambos diferencias claramente perceptibles que revelan dos momentos en el desarrollo de la idea. Así, por ejemplo, nuestro boceto presenta completo el medio punto que enmarca la composición; inmediatamente detrás del santo y en plano inferior se encuentra

una sola figura, en tanto que hallamos dos en aquél; delante de San Antonio y en plano también inferior sitúanse dos personas, distintas de las del boceto del señor Herrán; y en general, nótanse ligeros pero notorios cambios en actitudes, disposiciones y colocación, que demuestran que no son copia el uno del otro, sino dos manchas originales para la idea que en definitiva plasmó en la ermita madrileña.

No conozco el referido boceto del señor Herrán más que por la citada reproducción de su libro; pero entiendo que el sevillano es anterior a él, pues se advierte mayor titubeo en la composición, menor unidad entre sus dinámicas masas, y en una palabra, el planteamiento de una serie de problemas que el otro tiene dispuestos con mayor seguridad y firmeza.

Hans Rothe («Las pinturas del panteón de Goya», 1944) menciona y reproduce el conocido boceto al óleo que pertenecía al conde de Villagonzalo (reproducido también, entre otras obras, por Mayer en su «Francisco de Goya», figura 145), considerándolo como la primera idea para la zona central y más importante del conjunto; y otros dos bocetos a la aguada existentes en la colección madrileña de don Pedro Castillo Olivares. El señor Herrán considera el de su colección como segundo boceto, anteponiéndole el del referido conde. Por mi parte, juzgo que el sevillano podría estimarse anterior a ambos y quizás primera idea para la obra, siguiéndole el del señor Herrán y luego el del aludido conde, que dentro de las analogías y de las diferencias acusa una composición de mayor diafanidad y amplitud, quizás consecuencia de las anteriores, pese a que la actitud del resucitado sea en aquéllos la que en definitiva se adoptó. Su cronología cabría fijarla, como ellos, también en el citado año de 1798.

La pintura—que ahora se identifica, ya que no sólo no ha sido estudiada sino que ni aun la propietaria conocía su valor e interés, habiendo sido descubierta en una visita con fines artísticos a su domicilio—procede de distingui-



Fot. A. G. Nandín.

Figura 1. Santas Justa y Rufina.—Catedral. N.º I.



Figura 2. Fernando VII.—Museo. N.º XI.

Fot. Amatller.



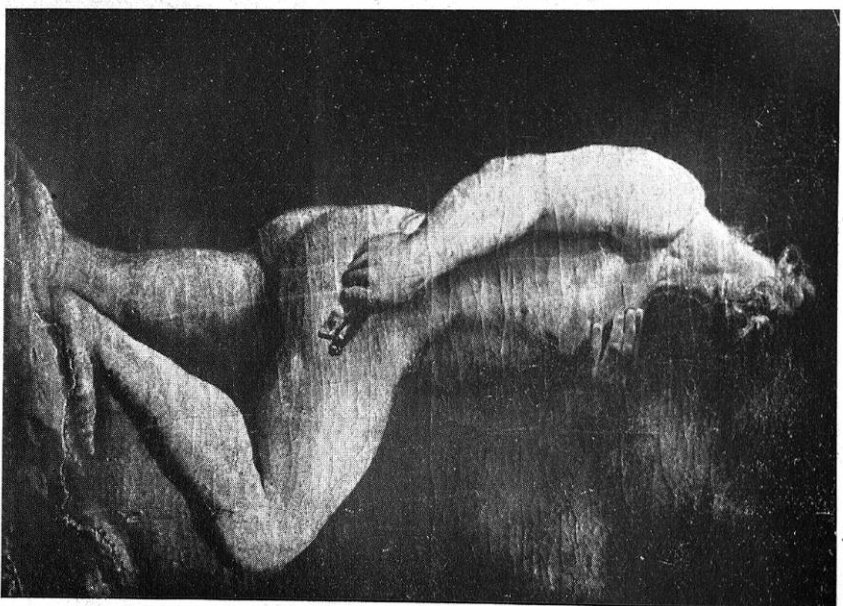
Fot. A. G. Nandin.

Figura 3. Milagro de San Antonio.—Sra. Viuda de Velarde. N.º II



Fot. A. G. Naudin.

Figura 4. Milagro de S. Antonio (pormenor).—Sra. Viuda de Velarde. N.º II.



Fot. Mariani.

Figura 5. San Pedro?—Marqués de Arcena. N.º XIV.

das familias sevillanas, pues perteneció anteriormente a doña Julia González-Nandín, quien a su vez la recibió de don Jorge Díez Martínez, poseedor de una interesantísima colección pictórica descrita por Amador de los Ríos («Sevilla pintoresca», Sevilla, 1844, pág. 485), y por Alvarez Miranda («Glorias de Sevilla», Sevilla, 1849, pág. 153), sin que mencionen el aludido boceto.

Y ya que la pintura ha sido valorada con tan alto empaque, merece la pena cuidarla, por su mediana conservación; permitiéndome sugerir la idea del depósito en el Museo, para que pueda ser estudiada con el interés que hoy despiertan todas las obras del maestro aragonés.

III. RETRATO DEL TERCER CONDE DEL ÁGUILA?

Propietario: Excmo. Sr. Conde de Bustillo, Sevilla.

Lienzo sentado. Mide: 0'60 × 0'45 mts. Figura: 15.

Este notable retrato—que probablemente representa a don Juan Ignacio de Espinosa Tello de Guzmán Maldonado de Saavedra, tercer Conde de dicho título, asesinado durante la revolución de 1808—, es interesante de dibujo y de color, a base de tonos grises, y está bien conservado.

En su parte inferior tiene una inscripción, que dice: «Dedicado a mi amigo el Excmo. Sr. Conde del Aguila. Fco. Goya». No obstante, su técnica y factura no nos recuerdan las conocidas del famoso pintor aragonés.

En la exposición de retratos antiguos celebrada en Sevilla en 1910, figuró catalogado este retrato con el número 153 y la siguiente ficha: «El Conde del Aguila? Busto de tamaño natural. ¿Goya? Escuela madrileña, siglo XIX», 1,26 × 0'80 mts.; haciendo la aclaración, en nota, que el marco en forma de cornucopia cambiaba extraordinariamente las dimensiones. Es de observar que no se menciona la inscripción. (Véase Gestoso y Pérez. «Cat. de la exposi-

ción de retratos antiguos celebrada en Sevilla en abril de 1910». Madrid, 1910).

IV. RETRATO DE DAMA

Propietario: Don Santiago Montoto de Sedas, Sevilla.

Lienzo. Mide: $0'59 \frac{1}{2} \times 0'39 \frac{1}{2}$ mts. Figura: 20.

Busto de dama, no identificada, en posición de tres cuartos a la derecha, muy interesante pictóricamente, mas barrido el color en algunos trozos por imperita restauración. Su dibujo, modelado, tonos carnosos y los amarillos del vestido, son notables y recuerdan las producciones de la primera década del siglo XIX. Está la obra muy en el círculo goyesco, aunque la referida restauración no permita gozarla debidamente.

Al limpiar la pintura apareció una inscripción, que dice: «Franco. Goya», que con mucha dificultad puede entreverse.

En la publicación «Sonntagspost der Luzerner Neuesten Nachrichten» correspondiente al 18 de mayo de 1941, insertó R. Kaltofen un trabajo titulado «Ein neuer Goya», en que analiza este retrato y lo fecha hacia 1795.

V. CABEZA MASCULINA

Propietarios: Herederos del Excmo. Sr. Duque del Infantado, Sevilla.

Lienzo forrado. Mide: La parte antigua, $0'36 \frac{1}{2} \times 0'26$ mts.; la totalidad de la pintura, $0'43 \frac{1}{2} \times 0'32 \frac{1}{2}$ mts. Figura: 14.

Este interesante retrato, que fué de las referidas dimensiones y se amplió en la forma reseñada, muestra pe-

luca gris, traje color ala de mosca y corbata blanca. La técnica de la cara y de la corbata es de gran valentía, muestra varios repintes y excesivo barniz, que se pasmó en ciertos trozos.

Detrás tiene un papel con la siguiente inscripción, en caracteres del siglo XIX, sin particularidades: «Este retrato, pintado por Goya, me fué vendido por su nieto junto con el compañero de la famosa actriz Rita Luna, a quien Goya retrató muy anciana retirada en el Pardo».

VI. RETRATO DE D. GIL DE TEJADA

Propietarios: Herederos del Excmo. Sr. Duque del Infantado, Sevilla.

Lienzo forrado. Mide: $1'02 \frac{1}{2} \times 0'84$ mts. Figura: 12.

Es típico retrato de la época gris de Goya, fechado por Mayer hacia 1785-90. (Véase «Francisco de Goya», pág. 204). No se advierte su preparación y tiene varios repintes. Es de notar la corbata, de técnica muy suelta y con el color tan sólo restregado.

Figuró en la exposición de Goya de 1928. (Véase «Catálogo», pág. 83, n.º 91), y en otras varias. Ha sido reproducido repetidamente.

VII. RETRATO DEL REY FERNANDO VII, NIÑO

Propietario: Emmo. y Rvdmo. Sr. Cardenal-Arzbispo de Sevilla.

Lienzo. Mide: $1'26 \times 0'91$ mts. Figura: 9.

Esta interesante pintura representa al Rey apoyado en lujoso sillón, con blusa y pantalón rojo, luciendo la banda de la Orden de María Luisa y el vellocino del Toisón de

Oro. Su factura es académica, agradable de color, de correcto dibujo y policromía y está excesivamente barnizada.

En la Exposición Ibero-Americana figuró como obra de Goya. (Véase «Catálogo de la Sección de Arte Antiguo», pág. 97. n.º 1.094). Yo no me atrevería a afirmarlo tan rotundamente, no obstante la importante calidad de la obra.

Tampoco he podido llegar a conclusión satisfactoria respecto a que el niño sea precisamente el que después ocuparía el trono con el título que encabeza. En la iconografía fernandina, no he visto nada que permita afirmarlo, y en cambio recuerda los rasgos fisonómicos del Infante don Francisco de Paula.

La procedencia del cuadro—que no he podido averiguar—podría aclarar ideas. Es verosímil pensar pudiera haber formado parte de la interesantísima colección que los duques de Montpensier poseían en el Palacio de San Telmo, cedido a la Mitra hispalense; mas los datos de su Catálogo son tan exigüos, que sólo podemos valernos de las dimensiones, y para ello están reseñadas en pulgadas y pies. No puedo precisar, pues, si el «Fernando VII, siendo Príncipe de Asturias», que figura en el número 64, y está clasificado como obra de Goya, pudiera ser el que nos ocupa, aun cuando no convienen las medidas. (Véase «Catálogo de los cuadros y esculturas pertenecientes a la Galería de SS. AA. RR. los Srmos. Sres. Infantes de España, duques de Montpensier». Sevilla, 1866).

VIII. RETRATO DE LA REINA MARÍA LUISA DE PARMA

Propietario: Emmo. y Rvdmo. Sr. Cardenal-Arzbispo de Sevilla.

Lienzo. Mide: 1'27 × 0'94 mts. Figura: 16.

La pintura se halla en mediano estado y pasmada en gran parte. No se puede apreciar la preparación, aun-

que el craquelado es muy notorio. Suelto de pincelada, excepto el rostro y las manos, pintados con acusado academicismo.

Aun cuando en la Exposición Ibero-Americana figuró como obra de Goya (véase «Catálogo de la Sección de Arte Antiguo», pág. 97, n.º 1.096), puedo afirmar que he llegado a la convicción clara y definitiva que en el estado actual no debe pensarse en el maestro para adjudicarle esta pintura, por otra parte, tan poco grata a la vista. En algunos trozos parece recordar otros de Esteve, aun cuando la referencia es muy liviana.

Es retrato de carácter semi-oficial, en que la desgana es su nota más sobresaliente.

La averiguación de su procedencia sería dato interesante para la identificación. Probablemente formaría parte de la notable colección artística que los Srmos. Duques de Montpensier poseían en su palacio de San Telmo, cedido a la Mitra. En el «Catálogo de los cuadros y esculturas»... de dicha colección, impreso en Sevilla en 1866, figura con el n.º 63 un retrato de la reina, clasificado como obra de Goya, sin más referencia que sus dimensiones en pies y pulgadas, que no coinciden con las de este cuadro, aunque las equivalencias no sean factibles de determinarlas con precisión.

IX. RETRATO DE DAMA

Propietaria: Doña María de los Dolores Fernández de Córdoba, viuda de Maestre. Sevilla.

Lienzo. Mide: 0'94 × 0'71 mts. Figura: 19.

La figura representada en el retrato, no identificada aún, está envuelta en manteleta muy suelta y de larga pincelada; el traje aparece moteado en blanco; hay en algunos trozos pasta de color y en otros se halla simplemente

frotado; el rostro está tratado con finura académica y son muy notables y desenvueltas las rosas que sostiene en la falda.

El cuadro figuró en la Exposición Ibero-Americana, donde fué atribuido a Goya. (Véase «Catálogo del Palacio de Bellas Artes», pág. 167. Sala 13, núm. 2). No obstante su interés, entiendo que es preciso desvanecer dicha atribución. Puede ser obra de hacia 1820, de círculo goyesco, pero nada más.

X. COMBATE DE MAMELUCOS

Propietario: Excmo. Sr. D. Nicolás Díaz Molero. Sevilla.
Lienzo. Mide: 0'78 × 0'66 mts.

Es reproducción de un fragmento del cuadro de Goya que se expone en el Museo del Prado. El lienzo tiene preparación roja y las figuras que en él están abocetadas son muy sueltas y valientes de dibujo.

En la Exposición Ibero-Americana figuró como obra de Goya? (Véase «Catálogo del Palacio de Bellas Artes», pág. 139. Sala 10, núm. 50). Estimo que la pintura no debe considerarse como boceto ni incluirse en la producción del pintor aragonés, pudiendo ser la preparación para una copia del cuadro del Prado, dada la identidad de composición. Por otra parte, la obra en estudio nada tiene que ver con el boceto que para el tema se conservaba en la colección Lázaró.

XI. RETRATO DEL REY FERNANDO VII

Propietario: Excmo. Ayuntamiento. Depositado en el Museo de Bellas Artes. Sevilla.

Lienzo. Mide: 2'18 × 1'34 mts. Figura: 2.

En pie, de estatura completa, con casaca y pantalón marrones, manto, banda y collar de la Orden de Carlos III; Toisón de Oro y otras condecoraciones; destaca con el lujo y esplendor del trono.

La historia de este retrato es movida y de interés. En un curioso folleto titulado: «Relación de los ornatos y obsequios que ofreció Sevilla a S. M. la Reyna Nuestra Señora D.^a M.^a Isabel Francisca de Braganza y a la Serenísimas Señoras D.^a M.^a Francisca de Braganza, Infanta de España, en el tránsito para su Corte el 13 de septiembre de 1816», impreso en Sevilla por Aragón, que me ha sido dado a conocer por don Santiago Montoto de Sedas, de los ricos fondos de su biblioteca, se menciona en la página 16 el referido retrato, que fué expuesto en la galería alta de las Casas Capitulares, afirmando que había sido pintado «en otro tiempo» por don Joaquín Cortés; mas en una prevención inserta en el último folio se aclara que el cuadro no lo ejecutó el referido maestro, sino el pintor de Cámara de S. M., don Francisco Goya.

En 1840 fué depositado en el Museo Provincial por el Concejo Hispalense, decidiendo retirarlo el 11 de abril de 1842, ante la denuncia formulada en Capitulo cinco días antes de que en nuestra Pinacoteca se sustraían cuadros, sustituyéndolos por copias. No he tenido tiempo de comprobar la efectividad del acuerdo; mas lo cierto es que el retrato—que en las actas capitulares de ambos años figura como obra de Goya—allí se admira desde hace muchos años.

Como de autor anónimo figuró en el «Catálogo de las pinturas y esculturas del Museo Provincial de Sevilla», impreso en 1897 (página 120), y en el de Gestoso («Catálogo de las pinturas y esculturas del Museo Provincial de Sevilla», pág. 100, núm. 255). Después se catalogó como labor de Goya, cuya identificación recogió J. M. Santa Marina. (Véase «Las cien mejores obras de la pintura española», figura 138). Ultimamente figura como de pintor anónimo, en

tanto que Martín S. Soria lo agrupa entre la producción de Agustín Estéve, y lo fecha hacia 1808. («A. Estéve and Goya». «The Art Bulletin», septiembre, 1943, núm. 72).

Difícil es tomar parte en cuestión tan debatida; mas puedo afirmar que la pintura es un tanto des-envuelta, sin que pueda apreciar su preparación, mostrando por otra parte el típico cuarteado. El retrato tiene todas las características de una obra de tipo oficial, sin grandes cuidados ni esmeros. Acusa maestría y si en efecto lo ejecutó Goya, como bien pudiera ser, no revela particularidades que merezcan hacerle sobresalir.

XII. NIÑA DEL JILGUERO

Propietario: Excmo. Sr. Conde de Bustillo. Sevilla.

Lienzo. Mide: 0'55 × 0'45 mts. Figura: 8.

Este interesante retrato, no identificado, es muy agradable de conjunto, con preparación roja, algo cuarteado, pincelada suelta, carnes bien modeladas y túnica con el color simplemente frotado.

Esta obra ha sido atribuida a Goya por autorizados testimonios; mas Martín S. Soria, en su artículo «Agustín Estéve and Goya» («The Art Bulletin», septiembre de 1943, núm. 64), lo incluye en la obra del discípulo, situándolo en el decenio 1805-1815.

XIII. RETRATO DEL INFANTE DON CARLOS MARÍA ISIDRO DE BORBÓN

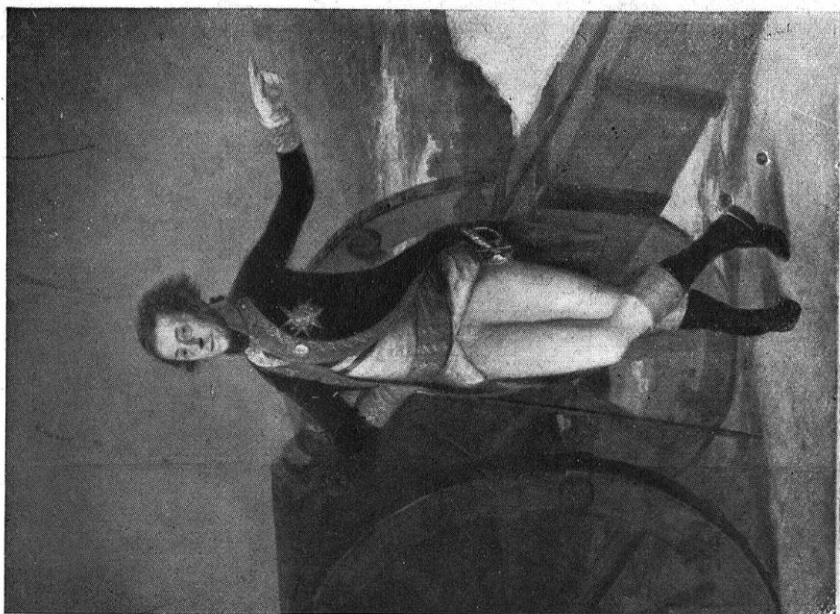
Propietarios: Herederos de don José Salazar Huertas. Sevilla.

Lienzo forrado. Mide: 2'10 × 1'31 mts. Figura: 6.



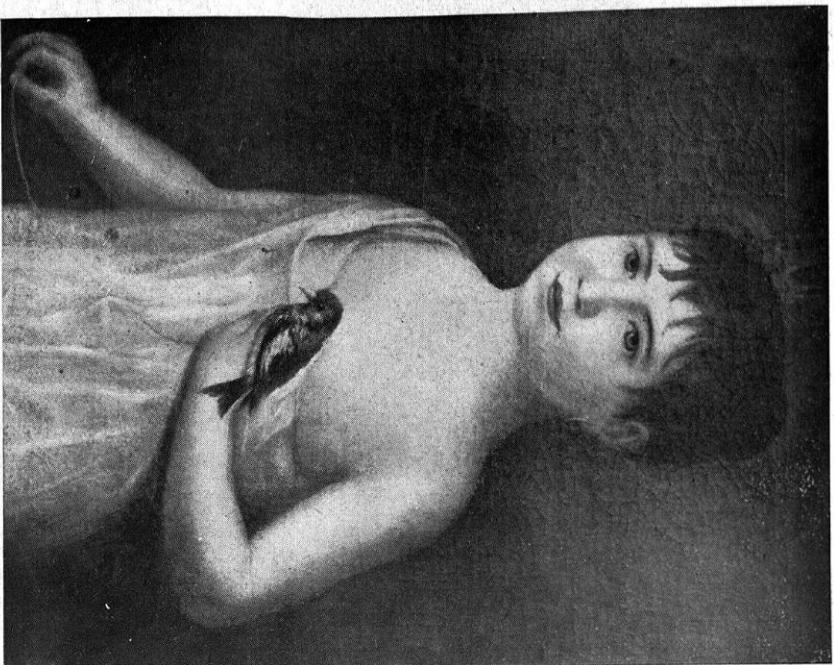
Fot. A. G. Nandín.

Figura 6. Infante D. Carlos.—Herederos de D. J. Salazar. N.º XIII.



Fot. A. G. Nandín.

Figura 7. General Ricardos.—Marquesa Vda. de Valencia. N.º XXI



For. A. G. Nandín.

Figura 8. Niña del pilguero.—C. de Bustillo. N.º XII.



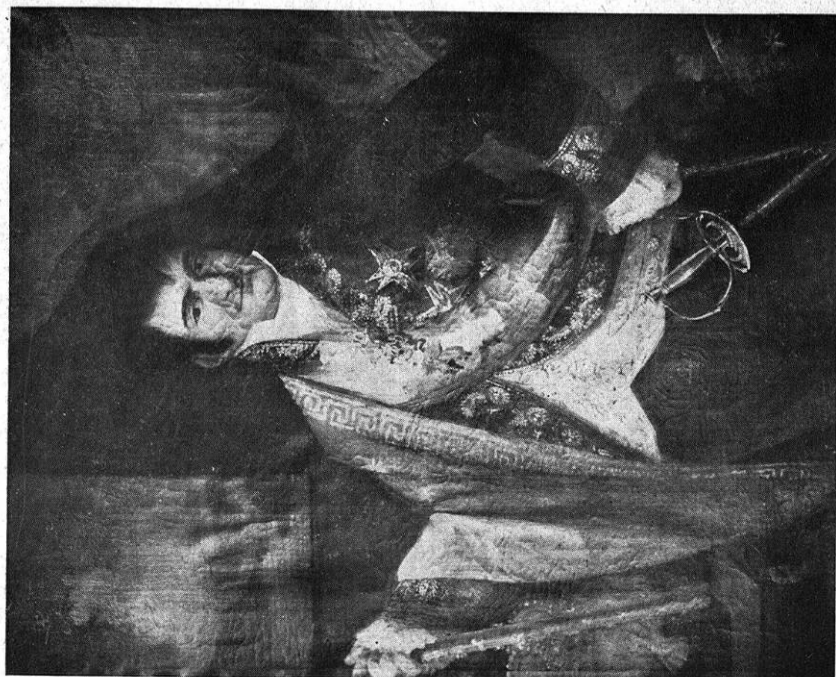
For. A. G. Nandín.

Figura 9. Fernando VII, niño.—Palacio Arzobispal. N.º VII.



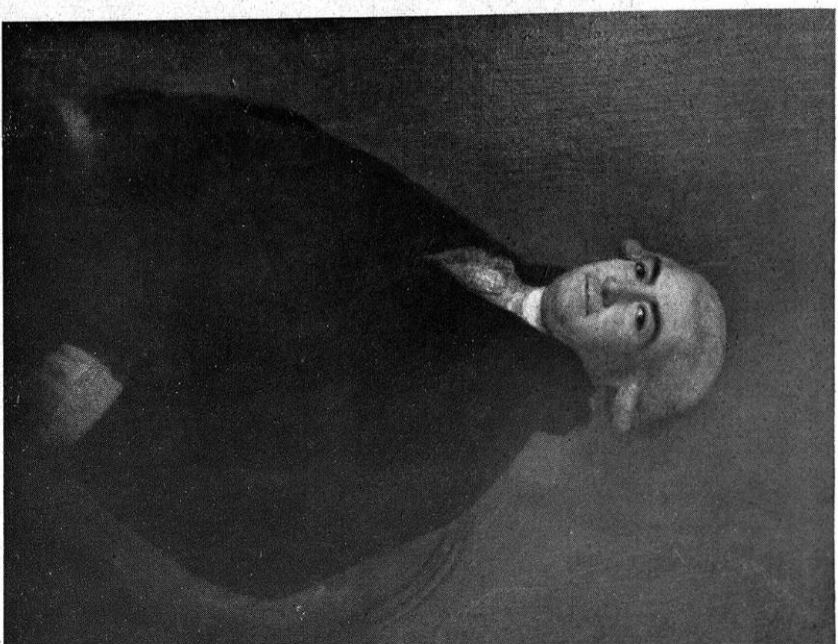
Fot. A. G. Nandín.

Figura 10. Carlos IV.—Palacio Arzobispal. N.º XIX.



Fot. A. G. Nandín.

Figura 11. Fernando VII.—Palacio Arzobispal. N.º XX.



Fot. A. G. Nandín.

Figura 12. D. Gil de Tejada.—Herederos del D. del Infanzado. N.º VI.



Fot. A. G. Nandín.

Figura 13. D. J. de Saavedra.—Sra. Marquesa de Nervión. N.º XVI

Figura completa con uniforme de Guardia de Corps, insignias de Capitán General, banda y venera de Carlos III, vellocino del Toisón de Oro y otras condecoraciones.

En algunos sitios en que ha saltado la pintura se advierte la preparación roja del lienzo. La factura es académica; las condecoraciones, espada y entorchados, sueltos de pincelada.

Este retrato—que fué regalado por el propio Infante a don Enrique M.^a Izquierdo, capellán del Palacio Real y pariente de los propietarios—fué catalogado como obra de escuela madrileña del siglo XIX, por Gestoso. (Véase «Catálogo de la Exposición de retratos antiguos celebrada en Sevilla en Abril de 1910». Madrid, 1910, núm. 44). En la Exposición Ibero-Americana estuvo atribuido a Vicente López, (véase «Catálogo de la Sección de Arte Antiguo», pág. 47, sala 4.^a, núm. 561), y aunque la obra tiene relaciones con la producción de este artista, su academicismo no es exactamente el conocido de él. También ha sido asignado a Estéve por Martín S. Soria. (Véase el núm. 89 del catálogo de retratos atribuidos a dicho pintor en su estudio ya referido, «Agustín Estéve and Goya», «The Art Bulletin». Septiembre, 1943. Es el mismo retrato que nos ocupa, no obstante la diferencia de medidas y que figure a nombre de don Luis Huertas, antepasado de los actuales poseedores).

Quienes lo atribuyeron a Goya repararon sin duda en el desenfado que posee esta pintura, su empaque señorial, el intenso realismo que le da tono y la ligereza de ejecución en los trozos reseñados. A nuestro juicio, cabe agruparlo en círculo goyesco.

En el Museo de Bellas Artes de Sevilla (Colección González Abreu), figura otro retrato del Infante, muy relacionado con el anterior. Está representado de medio cuerpo (0'83 × 0'66 mts.), con uniforme de Guardia de Corps, insignias de Capitán General, banda de Carlos III y vellocino del Toisón de Oro. Su técnica es muy académica.

XIV. SAN PEDRO APÓSTOL?

Propietario: Don Francisco Javier Sánchez-Dalp, Marqués de Aracena. Sevilla.

Lienzo forrado. Mide: 0'60 $\times$ 0'43 $\frac{1}{2}$ mts. Figura: 5.

Esta interesante pintura, que representa un anciano totalmente desnudo, con una llave en la mano derecha, se ha ejecutado sobre preparación roja y presenta cuarteado característico en toda su superficie.

Son muy de notar la valentía en la composición, la fuerza expresiva de su cabeza de robusta y amplia pincelada, la corporeidad de toda la figura y el sentido académico de la ejecución, que casa en algunos trozos con toques de muy acusado impresionismo. Sus rojos están tratados con notoria expresividad de claros antecedentes flamencos y los grises coadyuvan al efecto luminoso de la obra.

El cuadro produce la impresión de un estudio, y su punto de vista inclina a pensar en obra definitiva de carácter mural.

La obra está relativamente bien conservada y aunque presenta varios repintes, no desvirtúan el efecto general por hallarse en lugares menos nobles.

Mi compañero, el profesor de Restauración Pictórica de la Escuela Superior de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría, don Félix Lacárcel Aparici, fecha la obra a principios del siglo XIX, y puesto a enjuiciar sobre sus valores artísticos, lo relaciona con la producción de Goya.

Por mi parte, estimo la pintura de notable valor y la sitúo también en círculo goyesco. Sin embargo, el carácter académico antes referido, la interpretación fisonómica de la figura, de carácter profano, incluso su misma composición, me inclinan a fecharla en el último tercio del siglo XVIII; y ahondando en su estudio, la he referido con el grupo de un anciano envuelto en amplio pluvial (San Pe-

dro?), a quien un ángel acompaña, que Goya pintó en la Cartuja de Aula Dei, de Zaragoza, escena que reprodujo Beruete. (Véase «Goya. Composiciones y figuras», lámina 2). Las analogías entre ambas figuras me hacen pensar si la pintura sevillana pudo ser un estudio de desnudo para el referido tema mural.

XV. ESCENA TAURINA

Propietario: Don Manuel Gamero-Cívico. Sevilla.

Lienzo. Mide: 0'60 $\times$ 0'45 $\frac{1}{2}$ mts. Figura: 21.

Composición abocetada; preparación roja; muy suelta de dibujo y de color, con alguna nota de franco expresionismo.

Ha sido atribuido a Goya por repetidos y autorizados testimonios. La obra es muy goyesca, tanto por su tema como por su factura.

Según referencia verbal del propietario, ha figurado en exposiciones, sin especificar cuáles.

XVI. RETRATO DE DON JUAN DE SAAVEDRA

Propietaria: Excma. Sra. Marquesa viuda de Nervión, Sevilla.

Lienzo. Mide: 1'15 $\times$ 0'81 $\frac{1}{2}$ mts. Figura: 13.

Representa al retratado en pie, junto a una mesa, con peluca empolvada, casaca color ala de mosca, chupa a la griseta moteada, cuello y corbata de largas pinceladas. Sirvele de fondo una cortina color Burdeos y la tapa de la mesa es verde muy claro. Sobre ésta se halla un papel que dice: «D. Juan de Saavedra Zerón y Melgar Caballero Notorio natural de la ciudad de Ecija». En la mano izquierda

otro papel con la siguiente leyenda: «Este caballero heredó los Mayorazgos que poseía en la villa de Estepa su tío, don Rodrigo de Melgar y Córdoba. B. L. M. de Vd., Josef Suárez».

Figuró en la exposición de retratos celebrada el año 1910, con la adscripción ¿José Suárez? (Véase Gestoso. «Catálogo de la exposición de retratos antiguos celebrada en Sevilla en abril de 1910». Madrid, 1910, n.º 71).

Ha sido atribuido a Goya por autorizados testimonios; en algunos trozos, singularmente los ojos, me recuerda vivamente la producción de Estéve.

A título erudito debo afirmar que desconozco si el José Suárez que figura en la transcrita inscripción, tiene algo que ver con el pintor homónimo fallecido en 1801, que se dedicaba a copiar con acierto obras de los maestros de la Edad de Oro. (Véase Gestoso. «Ensayo de un diccionario»... II, 106, y Ossorio y Bernard. «Galería biográfica de artistas españoles del siglo XIX». Madrid, 1883-84, 651).

XVII. RETRATO DE DAMA

Propietaria: Excma. Sra. Marquesa viuda de Nervión, Sevilla.

Lienzo. Mide: 1'15 × 0'81 ½ mts. Figura: 17.

La señora retratada fué esposa de don Juan de Saavedra, reseñado en el número anterior.

En esta interesantísima pintura, la señora viste corpiño celeste cubierto por paño de tul con moños; peluca grande empolvada; sombrero blanco con cintas y plumas blancas y celestes en la forma que llamaban góndola? en la moda de la época. Se halla también en el lienzo una mesa con rosas, de cierta importancia.

El cuadro muestra pinceladas largas con técnica neoclásica; su cuarteado es muy fino y menudo; la mano de-

recha es de gran corrección; los fondos verdosos componen en el conjunto.

Figuró en la exposición de retratos de 1910 con la signatura de ¿José Suárez? (Véase Gestoso. «Catálogo de la exposición de retratos antiguos celebrada en Sevilla en abril de 1910». Madrid, 1910, n.º 73).

Este retrato ha sido atribuido a Goya por testimonios de autoridad; el estudio de su técnica y particularmente la ejecución de sus ojos, de gran fuerza expresiva, nos hacen pensar vehementemente en las obras identificadas de Estéve.

Doy por reproducidas las referencias al pintor José Suárez, contenidas en el número anterior.

XVIII. RETRATO DE DAMA

Propietario: Don Antonio Acuña Díez-Trechuelo, Sevilla.

Lienzo forrado. Mide 0'91 × 0'76 mts. Figura: 18.

Este interesante retrato, que representa a una señora antepasada del propietario, no identificada, presenta correcta ejecución, pincelada muy suelta, y tanto el traje violáceo como los paños blancos moteados, acusan magistralidad.

Ha sido atribuido a Goya por repetidos y autorizados testimonios, y aun cuando no me atreva a disentir totalmente de dicha opinión, por la calidad de la obra y por las analogías con retratos análogos del pintor (véase Mayer. «Francisco de Goya», figuras 73 y 102), me inclino a situarlo hacia 1840, y en círculo académico muy relacionado estéticamente con el goyesco.

XIX. RETRATO DEL REY CARLOS IV

Propietario: Emmo. y Rvdmo. Sr. Cardenal-Arzobispo.
Sevilla.

Lienzo. Mide: $1'27 \times 0'94$ mts. Figura: 10.

Aparece el Rey con casaca y chaleco marrones moteados, banda de la Orden de María Luisa? y vellocino del Toisón de Oro. Es el típico retrato de carácter oficial, pudiendo relacionarse con el del Ministerio de Hacienda, de Madrid, y aun mucho más con el del marqués de Casa Torres. (Véase Calvert «Goya», láminas 8 y 12).

La pintura está pasmada en gran parte con intenso craquelado, excesivamente barnizada y sin que se advierta su preparación.

Este cuadro es compañero en dimensiones, factura y técnica, del retrato de la Reina María Luisa, catalogado con el n.º VIII. No ha sido atribuido a Goya, aun cuando pudo adjudicársele, por la misma razón que lo fué el de su esposa. Enjuiciando por analogía y ante la escasa calidad de lo que puede estudiarse, hay que dudar de la referencia al pintor aragonés.

Desconozco su procedencia, aunque verosímilmente formaría parte de la colección de los duques de Montpensier, del palacio de San Telmo, cedido a la Mitra. Allí figuraba un retrato de este rey, atribuido a Goya, cuya única referencia son sus dimensiones, que no coinciden con éstas. (Véase. «Cat. de los cuadros y esculturas, pertenecientes a la galería de SS. AA. RR. los Srmos. Sres. Infantes de España, duques de Montpensier». Sevilla 1866, n.º 63).

XX. RETRATO DEL REY FERNANDO VII

Propietario: Emmo. y Rvdmo. Sr. Cardenal-Arzobispo.
Sevilla.

Lienzo. Mide: $1'25 \frac{1}{2} \times 0'93 \frac{1}{2}$ mts. Figura: 11.

Aparece el Rey con casaca marrón, chaleco y chupa moteados, manto y banda de la Orden de Carlos III y vellaco del Toisón de Oro.

La pintura es muy interesante, ejecutada con pasta de color, valiente y suelta de técnica y de pinceladas amplias. Está craquelada en algún trozo, muy barnizada, y en parte pasmado el barniz.

Aun cuando no sabemos que este cuadro haya sido atribuido a Goya, es el más goyesco de todos los que se exponen en el Palacio Arzobispal, y desde luego hay que situarlo en el círculo del maestro.

Su procedencia podría contribuir a la identificación; mas no he conseguido averiguarla. Verosíblemente debió pertenecer a la colección de obras de arte que los duques de Montpensier poseían en el palacio de San Telmo, cedido luego a la Mitra hispalense. En dicha galería había varios retratos del Rey, catalogados como obras de Cerdá, Roñán y Vicente López; mas no coinciden en dimensiones con el del Arzobispado. (Véase «Catálogo de los cuadros y esculturas pertenecientes a la galería de SS. AA. RR. los Srmos. Sres. Infantes de España, duques de Montpensier». Sevilla 1866).

XXI. RETRATO DEL GENERAL D. ANTONIO RICARDOS

Propietaria: Excma. Sra. Marquesa viuda de Valencina. Sevilla.

Lienzo. Mide: 2'25 × 1'50 mts. Figura: 7.

Este importantísimo retrato, uno de los mejores que se conservan en Museos y colecciones sevillanas, representa a la figura apoyada en una pieza de artillería, con uniforme de Capitán General, venera de Santiago, banda y placa de la Orden de Carlos III?

Varios son los retratos que de tan interesante perso-

naje se conocen, atribuidos o identificados en la producción de Goya: el que le representa en figura de medio cuerpo, pintado hacia 1783, que perteneció a la colección madrileña de Navas (catalogado por Mayer «Fco. Goya», número 396); el que lo interpretó en retrato hasta casi las rodillas, que formó parte de la Galería de don Pedro Fernández Durán (reproducido por Calvert en su «Goya», figura 90, y catalogado por Mayer en la obra citada, n.º 398), otro idéntico existente en Filadelfia, atribuido a Estéve por Martín S. Soria («A. Estéve and Goya», «The Art Bulletin», septiembre 1943, figura n.º 7), y el que reproduce la «Enciclopedia Espasa» (tomo 51, página 376), como parte de una colección madrileña, que desconozco si guarda relación con el citado en primer lugar.

El retrato sevillano es de superior categoría a todos ellos y lo interpreta en la cumbre de su potencialidad militar, reflejando exactamente sus rasgos psicológicos, a juzgar por su biografía. Teniendo en cuenta la fecha de nacimiento y los caracteres del retrato, puede juzgarse que debió pintarse hacia 1790; fecha aproximada a que debe corresponder el reproducido por «Espasa».

Desde el punto de vista compositivo, se relaciona directamente con obras análogas de Goya, en particular con el retrato del general Urrutia, de ademanes tan semejantes (reproducido por Mayer en su libro citado, figura 130).

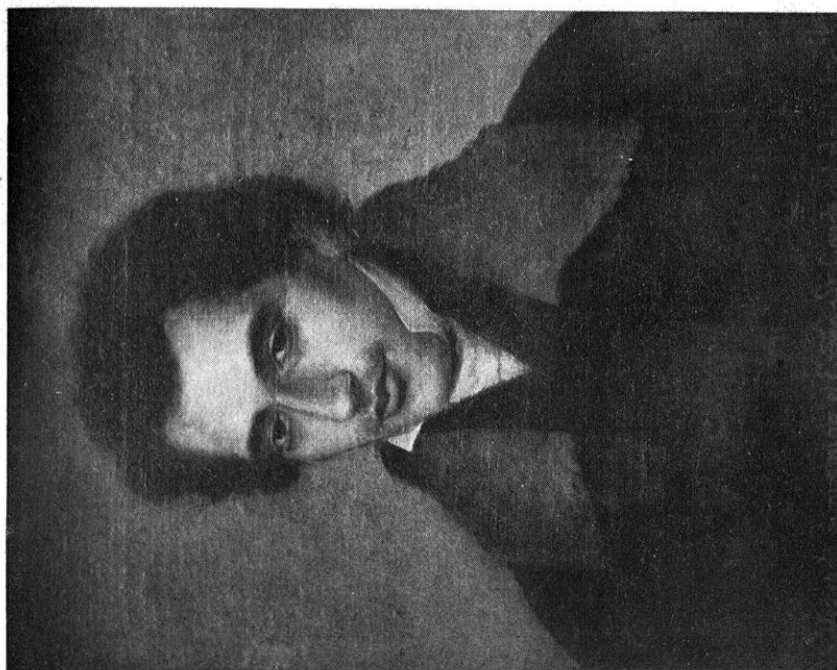
Pictóricamente considerada, es obra bien construida, de grises muy intensos, valiente de paleta y de gran armonía cromática.

Ha sido atribuido a Goya por varios testimonios, y en cuanto puedo juzgar entiendo que debe enrolarse sin dificultad en la producción del maestro.



Fot. A. G. Nandín.

Figura 14. Cabeza.—Herederos del D. del Infante. N.º V.



Fot. A. G. Nandín.

Figura 15. El C. del Aguila.—C. de Bustillo. N.º III.



Por. A. G. Naudin.

Figura 16. Reina M.ª Luisa.—Palacio Arzobispal. N.º VIII



Por. A. G. Naudin.

Figura 17. Dama.—Sra. Marquesa de Nervión. N.º XVII.



Figura 18. Dama.—D. Antonio Acuña. N.º XVIII

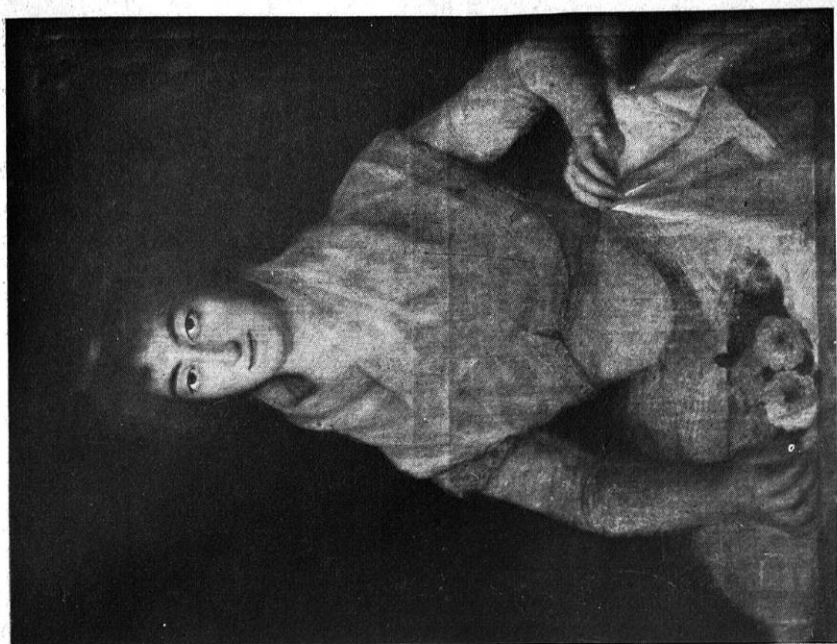


Figura 19. Dama.—Sra. Vda. de Maestre. N.º IX.

Fot. A. G. Nandin.



Figura 20. Dama.—D. S. Montoto. N.º IV.

Fot. Moreno



Fot. A. G. Nandín.

Figura 21. Escena taurina.—D. M. G. Cívico. N.º XV.

XXII. PREDICACIÓN DEL BEATO FRAY DIEGO JOSÉ DE CÁDIZ

Propietario: Comunidad de RR. PP. Capuchinos, Sevilla.
Lienzo. Mide: 2'15 mts. de diámetro.

En el convento de Capuchinos se conserva un lienzo semicircular que representa una misión del Apóstol de Andalucía, predicada a una enorme multitud. Figura una plaza pública, probablemente andaluza, con edificios varios de intensos grises, maciza de gentes de las más diversas clases sociales, ante las que el famoso Taumaturgo, con el Crucifijo en la mano, expone las verdades eternas. Detrás de él, y sobre un pedestal que contiene una leyenda con referencias biográficas, el birrete doctoral. En primer término, una mujer en actitud plañidera, un fraile dominico y otro personaje, dan la impresión de retratos.

La pintura muestra amplias y sueltas pinceladas, toda ella cuarteada y con numerosos repintes. Es obra discreta, sin particularidades dignas de mención.

Ha sido atribuida a Goya, consignando dicha clasificación el M. R. P. Fr. Sebastián de Ubrique en su «Vida del Beato Diego José de Cádiz» (Sevilla, 1926, volumen 2.º) y el P. Larrañaga, S. J., en su libro «Grandezas españolas. Beato Fr. Diego José de Cádiz». Posteriormente, en una importante obra que se halla en prensa, el M. R. P. Fr. Juan Bautista de Ardales coloca al pie de la reproducción fotográfica del cuadro, el nombre del Panadero, con interrogantes. (Véase «La Divina Pastora y el Beato Diego José de Cádiz», pág. 148).

Desde luego, puedo afirmar que la obra debe eliminarse de la producción del pintor aragonés, por razones pictóricas, estéticas y compositivas. Su autor es artista inspirado en la obra goyesca y de mediano interés. No tengo elementos de juicio, al redactar estas notas, para relacionar el cuadro afirmativa o negativamente con las pinturas

auténticas del Panadero; mas la labor de este artista la estimo de más alta calidad técnica.

XXIII. RETRATO DE JOVEN MILITAR

Propietaria: Doña Josefina Gestoso de Marín, Sevilla.

Lienzo forrado. Mide: 1'01 × 0'77 mts.

Esta interesantísima pintura, que perteneció a don José Gestoso y Pérez, y hoy la conserva una de sus hijas, representa al personaje, no identificado, de medio cuerpo y casaca de uniforme.

El retrato está ejecutado con una soltura extraordinaria, que acusa maestría indiscutible. Tanto la peluca empolvada como la corbata y cuello ofrecen notas impresionistas sumamente destacadas. Los rojos vivos y el azul verdoso de la casaca, son de gran interés.

El cuadro figuró en la exposición de retratos antiguos, celebrada en Sevilla en 1910, catalogado como obra de Goya? (Véase: Gestoso. «Catálogo»... etc., n.º 162. Está reproducido). Difícil es criticar tan autorizada opinión, además de la calidad de la obra; por ello me permito situarla en círculo goyesco, muy cercano al maestro.

Antes de terminar la reseña del presente catálogo, debo manifestar que no tuve fortuna al investigar el paradero de las siguientes obras que menciona Gestoso en su «Catálogo de la exposición de retratos antiguos celebrada en Sevilla» en abril de 1910. Madrid, 1910:

Caballero desconocido. Busto de tamaño natural. Goya. 0'85 × 0'74 mts. Propietario: Don Enrique Salazar, número 131.

Majo desconocido. Busto de tamaño natural. Escuela

de Goya. Siglo XIX. 0'85 $\times$ 0'74 mts. Propietario: Don José Martínez Gorcino, n.º 144.

Señora desconocida. Escuela de Goya. Siglo XIX. 0'75 $\times$ 0'55 mts. Don José Martínez Gorcino.

Debo agradecer, por último, a los propietarios de las obras catalogadas las facilidades otorgadas a mi estudio, así como a mi querido amigo don Antonio González-Nandín la obtención de las fotografías, cedidas generosamente a la publicación.

JOSE HERNANDEZ DIAZ.