

De paisajes y bandoleros. Dos nuevos cuadros del pintor sevillano Manuel Barrón

OF LANDSCAPES AND BRIGANDS. TWO NEW PAINTINGS
BY SEVILLIAN PAINTER MANUEL BARRÓN



JAVIER GÓMEZ DARRIBA

Universidade de Santiago de Compostela¹

RECIBIDO: 15-07-19 / ACEPTADO: 24-09-19

RESUMEN: En este trabajo presentamos dos cuadros inéditos de Manuel Barrón datados en 1858 y localizados en una colección particular de Mondoñedo (Lugo). Uno corresponde a una panorámica de la ciudad de Sevilla y otro a un tiroteo entre bandoleros y agentes de la Guardia Civil, dos temas que el artista reiteró a lo largo de su trayectoria. También analizamos la relación de estas obras con otros grabados y pinturas de la época que le pudieron servir de inspiración.

PALABRAS CLAVE: Sevilla, Romanticismo, pintura de paisaje, bandoleros, viajeros

ABSTRACT: In this work we present two unpublished paintings by Manuel Barrón dated in 1858 and located in a private collection of Mondoñedo (Lugo). One corresponds to a panoramic view of the city of Seville and another to a shoot out between brigands and agents of the Guardia Civil, two themes that the artist reiterated throughout his career. We also analyze the relationship of these works with other engravings and paintings of the time that could have served as inspiration.

KEY WORDS: Seville, Romanticism, landscape painting, brigands, travellers

INTRODUCCIÓN

Recientemente hemos localizado dos cuadros firmados por Manuel Barrón en una colección particular de Mondoñedo.² Su rúbrica y fecha constan en el margen inferior izquierdo: «Manuel Barrón, Sevilla, 1858». Ambos presentan idénticas dimensiones, 72 x 105 cm, pero temática dispar, pues uno muestra una vista panorámica de la ciudad de Sevilla desde San Juan de Aznalfarache, y otro un tiroteo en el umbral de una cueva entre bandoleros y agentes de la Guardia Civil (FIGS. 1 Y 2). Suponen dos nuevos ejemplos de unos asuntos que Barrón reiteró a lo largo de su carrera artística. Además, pertenecen a una etapa en su vida que, a juzgar por las obras conservadas,

1. Grupo de investigación GI-1510 HAAYDU de la Universidade de Santiago de Compostela, del que es coordinador Alfredo Vigo Trasancos. Código ORCID del autor: 0000-0001-6712-2983.

2. Se encuentran en deficiente estado de conservación, pues acumulan gran cantidad de polvo y los lienzos presentan algunos desgarros.



FIG. 1. *Vista de Sevilla desde San Juan de Aznalfarache*, Manuel Barrón, 1858, 72 x 105 cm. Colección particular de Mondoñedo (Lugo).

debió ser la más prolífica, pues existen abundantes cuadros fechados en la década de 1850, especialmente en su segunda mitad.

UN RECORRIDO BIOGRÁFICO, HISTORIOGRÁFICO Y ARTÍSTICO POR EL MAYOR EXPONENTE DEL PAISAJISMO ROMÁNTICO SEVILLANO

Manuel Barrón y Carrillo nació en Sevilla en 1814, ciudad en la que debió transcurrir toda su existencia hasta su muerte en 1884.³ Su formación tuvo lugar en la Real Escuela de Nobles Artes entre 1828 y 1835.⁴ En estos años iniciales fue discípulo de

3. GESTOSO Y PÉREZ, José. *Catálogo de las pinturas y esculturas del Museo Provincial de Sevilla*. Madrid: J. Lacoste, 1912, p. 124. En la Academia de Bellas Artes de Sevilla se conserva un retrato de Barrón pintado en 1890 por Manuel Cabral Bejarano. En él se fecha su nacimiento en 1817, MURO OREJÓN, Antonio. *Apuntes para la historia de la Academia de Bellas Artes de Sevilla*. Sevilla: Imprenta Provincial, 1961, p. 97; FERNÁNDEZ LÓPEZ, José, VALDIVIESO GONZÁLEZ, Enrique. *Pintura romántica sevillana*. Sevilla: Fundación Endesa, Fundación Sevillana Endesa, 2011, p. 190. Sin embargo, del mismo pintor se ha localizado otro retrato en el mercado artístico en el que aparece como tal la de 1814.

4. Ossorio y Bernard dijo que se había instruido en ella entre 1828 y 1832, OSSORIO Y BERNARD, Manuel. *Galería biográfica de artistas españoles del siglo XIX*. Madrid: Ramón Moreno, 1868, t. I, p. 66. Muro Orejón matizó que todavía era alumno en 1835, MURO OREJÓN, Antonio. Ob. cit., pp. 53-55. Eva V. Galán citó una documentación inédita según la cual en 1835 ya era profesor de Perspectiva y



FIG. 2. *Tiroteo entre bandoleros y agentes de la Guardia Civil*, Manuel Barrón, 1858, 72 x 105 cm. Colección particular de Mondoñedo (Lugo).

Antonio Cabral Bejarano.⁵ Posteriormente continuó ligado a esta institución como docente, pues en marzo de 1841 le fue asignado el cargo de ayudante del teniente director de Pintura, y en enero de 1844 ascendió a este puesto.⁶ Poco tiempo después fue nombrado académico honorario.⁷ Y en 1872 se convirtió en el director de la Academia, la cual rigió durante los últimos doce años de su vida.⁸ Por tanto, a lo largo de su trayectoria siempre estuvo vinculado a esta institución, de la que fue alumno, profesor y director, aparte de que también comisionó la sección de pintura en algunas de las exposiciones temporales que anualmente se celebraban en el actual Museo de

Paisaje en la Academia. Sin embargo, dentro de esa misma publicación contradijo ese dato, GALÁN, Eva V. *Pintores del Romanticismo andaluz*. Granada: Universidad, 1994, pp. 83, 353.

5. REINA PALAZÓN, Antonio. *La pintura costumbrista en Sevilla (1830-1870)*. Sevilla: Diputación, 2012 (2.ª ed. Orig. de Sevilla: Universidad, 1979), pp. 175-176. Antonio Cabral Bejarano fue el pintor de mayor importancia en la Sevilla de la primera mitad del XIX. Sobre su figura y obra véase fundamentalmente VALDIVIESO GONZÁLEZ, Enrique. *Antonio Cabral Bejarano*. Sevilla: Diputación, 2014.
6. MURO OREJÓN, Antonio. Ob. cit., pp. 49, 142, 148; BESA GUTIÉRREZ, Rafael de. *La Academia y su Museo: criterios académicos en la gestión de los fondos del Museo de Bellas Artes de Sevilla*. Sevilla: Tesis Doctoral, Universidad, 2016, pp. 221, 629.
7. Según Muro Orejón en 1851. Según Rafael de Besa en 1847, MURO OREJÓN, Antonio. Ob. cit., p. 180; BESA GUTIÉRREZ, Rafael de. Ob. cit., p. 632.
8. MURO OREJÓN, Antonio. Ob. cit., pp. 100, 270.

Bellas Artes.⁹ Desde muy joven se mantuvo ligado a la vida cultural de su ciudad, e incluso formó parte de la pléyade de artistas y literatos que en 1838 fundaron el Liceo.¹⁰

Desde el punto de vista historiográfico poco se supo de su figura hasta los años finales de la década de 1970 y primeros de la siguiente. Entonces vieron la luz distintos trabajos que comenzaron a valorar su obra.¹¹ Artísticamente constituyó una pieza fundamental dentro de esa nutrida generación de pintores sevillanos que a partir del segundo tercio del ochocientos practicaron un estilo renovado y recurrieron a diversos géneros pictóricos que hasta la fecha no habían conocido tanto auge en Sevilla, caso del costumbrismo, del paisajismo o del retrato.¹² Como muchos de sus colegas amén de vecinos, practicó estos y otros géneros, como el bodegón, la figuración de majos, de acontecimientos históricos, o el retrato, pero de forma escasa si se compara con la pintura de paisaje. No en vano, la historiografía lo pondera como el mejor exponente del paisajismo romántico sevillano.¹³

El tipo de paisaje acuñado por Barrón no concede autonomía a la naturaleza. En él siempre hay una presencia humana figurada a pequeña escala que desempeña acciones mundanas. Estas se impregnan de un evidente bucolismo, aunque a veces también hay cabida para hechos más dramáticos, caso de las pugnas entre bandoleros y agentes de la Guardia Civil. Por lo general, los personajes que integran sus paisajes merecen la calificación de populares y pintorescos, mientras que los hechos que narran y sus atuendos se pueden denominar como costumbristas. Por ello, según la terminología de la época, Barrón elaboraba cuadros de «países» con «tipos».¹⁴

9. Así sucedió por ejemplo entre 1856-1857. En la edición de 1856 participó con un paisaje, pero lo retiró del concurso para no optar a los premios, BESA GUTIÉRREZ, Rafael de. «Las primeras exposiciones de artistas vivos en el Museo de Bellas Artes de Sevilla». *Atrio*, 2016, no. 22, pp. 123-128.

10. VELÁZQUEZ Y SÁNCHEZ, José. *Anales de Sevilla. De 1800 á 1850*. Sevilla: Hijos de Fé, 1872, p. 483.

11. REINA PALAZÓN, Antonio. Ob. cit., pp. 175-188; VALDIVIESO GONZÁLEZ, Enrique. *Pintura sevillana del siglo XIX*. Sevilla: Enrique Valdivieso, 1981, pp. 75-78; ARIAS ANGLÉS, Enrique. «Manuel Barrón y Carrillo, pintor sevillano». *Archivo Español de Arte*, 1983, LVI, no. 221-224, pp. 313-340.

12. CABEZAS GARCÍA, Álvaro. *Teoría del gusto y práctica de la pintura en Sevilla (1749-1835)*. Sevilla: Ayuntamiento, 2015, pp. 387-389.

13. REINA PALAZÓN, Antonio. Ob. cit., p. 177; VALDIVIESO GONZÁLEZ, Enrique. 1981, ob. cit., pp. 77-78; e *Historia de la pintura sevillana. Siglos XIII al XX*. Sevilla: Guadalquivir, 2002 (3.ª ed. Orig. de 1986), p. 414; FERNÁNDEZ LÓPEZ, José, VALDIVIESO GONZÁLEZ, Enrique. Ob. cit., pp. 190, 197. Arias Anglés no solo consideró a Barrón como la mayor figura del paisajismo romántico sevillano, sino también del andaluz, ARIAS ANGLÉS, Enrique. 1983, ob. cit., pp. 313, 340. Sin embargo, Rafael Balsa de la Vega no lo mencionó en su monografía dedicada a la pintura de costumbres y paisajes rurales, aunque sí citó a otros coetáneos suyos, BALSA DE LA VEGA, Rafael. *Los bucólicos. (La pintura de costumbres rurales en España)*. Barcelona: Espasa y Compañía, 1892. Aunque apenas se conocen obras de sus primeros años, las revistas de la época señalan que la mayoría de sus cuadros eran «países», REINA PALAZÓN, Antonio. Ob. cit., p. 176. De hecho, en vida de Barrón, el citado José Velázquez destacó que en su juventud, concretamente en 1840, ya era todo un especialista en realizar paisajes, VELÁZQUEZ Y SÁNCHEZ, José. Ob. cit., p. 510.

14. QUESADA, Luis. *La vida cotidiana en la pintura andaluza*. Sevilla: Fundación Focus, 1992, p. 113; FERNÁNDEZ LACOMBA, Juan. *La Escuela de Alcalá y el paisajismo sevillano*. Sevilla: Diputación;

Dentro de dichos paisajes se especializó en la realización de amplias panorámicas no exentas de pintoresquismo. Ahora bien, en ellas evitó la fantasía y grandilocuencia que caracterizaba a otros románticos como Genaro Pérez Villaamil, al tiempo que soslayó los postulados realistas de algunos de sus coetáneos. En sus vistas casi nunca concibió el paisaje con un espíritu fotográfico, entre otras cosas porque recreaba la composición añadiendo o suprimiendo elementos a su antojo, de tal forma que reiteraba encuadres en los que modificaba algunos elementos escenográficos. No obstante sus panorámicas son enormemente descriptivas y muestran muchos aspectos de la cotidianidad decimonónica. Generalmente la elección de las mismas se inspiraba en grabados y cuadros de artistas contemporáneos, tanto extranjeros como sevillanos. Muy posiblemente las complementaba con apuntes tomados del natural, para convertirlas en su estudio en cuadros que producía de forma seriada. Estas vistas correspondían al ámbito rural y urbano. En ellas la presencia de un río solía jugar un papel preponderante, en cuyo fondo ubicaba pueblos y ciudades, siendo sus escenarios predilectos Sevilla, San Juan de Aznalfarache, Alcalá de Guadaíra o Ronda. Estos aparecían poblados por una amalgama de personajes populares y elementos naturales que repetía con total libertad, jugando a su gusto con la composición.

Muchos de sus paisajes, especialmente los de temática pastoril, denotan una deuda con la pintura holandesa del siglo XVII, la cual pudo conocer por medio de grabados. Otros evidencian similitudes con pintores románticos como el escocés David Roberts o el gallego Genaro Pérez Villaamil. La historiografía del arte siempre ha advertido la huella que ambos dejaron en él, aunque también hay quien no ve claro este influjo.¹⁵ A nuestro juicio sí le influyeron directa o indirectamente, y ello se aprecia en el modo en que concibió algunos encuadres, o en cómo reinterpreto y reiteró ciertos temas. Eso sí, como se dijo, Barrón atemperó la grandilocuencia, la fantasía e incluso el carácter misterico con que Roberts y Villaamil componían sus panorámicas. Lo que no se ha podido probar es que los hubiera conocido personalmente en Sevilla cuando estos coincidieron en 1833, momento en el que Barrón contaba con 19 años.¹⁶ Lo único que ha quedado demostrado a partir de distintos documentos es el trato que allí establecieron el británico y el gallego, mantenido años después, y por

Alcalá de Guadaíra: Ayuntamiento, 2002, p. 22. A diferencia de estos autores, Arias Anglés negó a Barrón la etiqueta de costumbrista, debido a que los paisajistas del Romanticismo español solían poblar sus escenas con figuras humanas y animales, conformando con ello un tema anecdótico, ARIAS ANGLÉS, Enrique. 1983, ob. cit., pp. 316-317.

15. Es el caso de GÓMEZ MORENO, María Elena. *Pintura y escultura españolas del siglo XIX*, en *Summa Artis. Historia General del Arte*. Madrid: Espasa-Calpe, 1993, vol. 35, p. 190.

16. La teoría de que mantuvieron un trato personal ha sido defendida por VALDIVIESO GONZÁLEZ, Enrique. 1981, ob. cit., p. 76; y 2002, ob. cit., p. 414; FERNÁNDEZ LÓPEZ, José, VALDIVIESO GONZÁLEZ, Enrique. Ob. cit., p. 190. Otros autores conjeturaron con dicha posibilidad, pero sin afirmarla, haciendo hincapié en la deuda artística de Barrón con el escocés y el gallego, ARIAS ANGLÉS, Enrique. 1983, ob. cit., pp. 318-319.

supuesto, el influjo de Roberts sobre Villaamil, advertido mucho antes de que se diese a conocer la aludida documentación.¹⁷

Uno de los tópicos que historiográficamente han definido a Barrón como pintor de paisajes es que a partir de la década de 1860 dejó a un lado su perfil más romántico para imbuirse de una concepción paisajística mucho más descriptiva y realista. Dicha aseveración, tantas veces reiterada, se ha justificado tomando como paradigma su magnífica *Vista de Sevilla con el puente de Triana*, cuadro que hizo en 1862 y que no está exento de un aire fotográfico.¹⁸ Aunque algunos de sus paisajes de los decenios de 1860 y 1870 cuentan con un componente más realista, sobre todo en lo que a tratamiento lumínico se refiere, esto no significa que durante su última etapa hubiese abandonado del todo el espíritu romántico. De hecho, en fechas tan tardías como 1869, todavía elaboraba cuadros que recuerdan a Roberts y Villaamil, caso de su *Vista del Puerto de Miravete, camino antiguo de Madrid* perteneciente al Museo Carmen Thyssen de Málaga.¹⁹

LA VISTA DE SEVILLA DESDE SAN JUAN DE AZNALFARACHE. UNA PANORÁMICA CODIFICADA POR BARRÓN

La obra inédita que aquí presentamos supone un ejemplo más de la serie de vistas de Sevilla pintadas por Barrón tomando como punto de referencia el Cerro de Chavoya de la localidad de San Juan de Aznalfarache (FIG. 1). El sitio exacto desde el cual se establece la panorámica corresponde actualmente con el vértice oriental de la plaza presidida por el Monumento al Sagrado Corazón de Jesús, en la Barriada de Nuestra Señora de Loreto. En el margen izquierdo del cuadro se aprecia uno de los elementos

17. Véase SALAS BOSCH, Xavier de. «Varias notas sobre Jenaro Pérez Villaamil». *Archivo Español de Arte*, 1958, XXI, no. 124, pp. 273-298; ARIAS ANGLÉS, Enrique. «Influencias en la obra pictórica de Pérez Villaamil». *Goya*, 1976, no. 133, pp. 29-32; y del mismo autor: «Relaciones entre David Roberts, Villaamil y Esquivel». *Goya*, 1980, no. 158, pp. 66-69; *Jenaro Pérez Villaamil*. La Coruña: Atlántico, 1980, pp. 6, 57-59; «Influencia de los pintores ingleses en España», en *Imagen romántica de España*. Madrid: Ministerio de Cultura, 1981, pp. 81-89; *El paisajista romántico Jenaro Pérez Villaamil*. Madrid: CSIC, 1986, pp. 45-48, 175, 178-181; GIMÉNEZ CRUZ, Antonio. *La España pintoresca de David Roberts. El viaje y los grabados del pintor*. Málaga: Universidad, 2002, pp. 291-292, 387-388; PÉREZ CALERO, Gerardo. «Artistas románticos extranjeros ante el paisaje andaluz: relaciones e intercambios», en CABAÑAS BRAVO, Miguel (coord.). *El arte foráneo en España. Presencia e influencia*. Madrid: CSIC, 2005, pp. 139-142.

18. VALDIVIESO GONZÁLEZ, Enrique. 1981, ob. cit., p. 77; y 2002, ob. cit., pp. 414-415; FERNÁNDEZ LÓPEZ, José, VALDIVIESO GONZÁLEZ, Enrique. Ob. cit., pp. 59, 195, 197. Este cuadro lo compró por 8.000 reales Isabel II en 1862 después de contemplarlo en una exposición celebrada en el Museo de Pinturas –actual Museo de Bellas Artes– con motivo de su visita a la ciudad. Hoy día pertenece a Patrimonio Nacional, FERNÁNDEZ ALBÉNDIZ, María del Carmen. *Sevilla y la monarquía. Las visitas reales en el siglo XIX*. Sevilla: Universidad, 2007, pp. 234-235.

19. Díez GARCÍA, José Luis: «Vista del puerto de Miravete, camino antiguo de Madrid, 1869», en AGUILERA ARANAZA, María, LÓPEZ-MANZANARES, Juan A. (coords.). *Pintura andaluza en la Colección Carmen Thyssen-Bornemisza. Del 16 julio al 5 de septiembre de 2004*. Museo Thyssen-Bornemisza. Madrid: Fundación Colección Thyssen-Bornemisza, 2004, pp. 63-62.



FIG. 3. Detalle de la *Vista de Sevilla desde San Juan de Aznalfarache*.

referenciales para situarla, la iglesia del desamortizado convento de la Orden Tercera de San Francisco, actual parroquia de los Sagrados Corazones. Junto a la verja de su atrio aparecen sentados, recostados, o andando, varios grupos de gente charlando apaciblemente. Bajo el promontorio y en primer plano, cerca de una veintena de hombres y mujeres vestidos de majos cantan y bailan al son de las palmas, una guitarra, una pandereta y unas castañuelas (FIG. 3). El jolgorio llama la atención a tres hombres situados a escasa distancia, en una cota inferior, que los miran y señalan. Y también a otro paisano encaramado en el muro inmediato a la iglesia. Ese trío de lugareños sirve de nexo entre el primer plano y la panorámica propiamente dicha, que, gracias a su gran amplitud, concede un enorme protagonismo al Guadalquivir, a su ribera, y a la ciudad de Sevilla.

En este sentido, el cuadro adquiere un importante valor documental por mostrarnos un espacio periurbano y fluvial totalmente transformado. Al lado izquierdo del Betis se aprecia una llanura roturada y ligeramente arbolada en la que actualmente se asienta el Barrio Bajo de San Juan, mientras que en el margen derecho se vislumbra un trozo de la Dehesa de Tablada. El río aparece surcado por cuatro veleros que siguen su rumbo hacia la capital, mientras que un barco a vapor cargado de pasajeros toma el sentido contrario. Aquí se describe formidablemente el antiguo cauce del Guadalquivir con su meandro de Los Gordales, del cual no se aprecia su vértice

o codo de Las Delicias, aunque sí se distingue la arboleda de dicho Paseo. Es pues un cuadro de rico valor documental por figurar un paisaje fluvial desaparecido en el primer tercio del siglo XX con la Corta de Tablada, y por proporcionarnos la llamativa visión de un meandro extinguido sobre cuyo espacio se ubica hoy el Real de la Feria.

En el plano de fondo se sitúa la ciudad. De derecha a izquierda se distingue en la lejanía la arboleda del Paseo de las Delicias y, de forma casi imperceptible, se vislumbran por medio de veladuras un par de veleros que se dirigen hacia la urbe, de tal forma que, sin verse el río, se intuye su curso gracias a las velas. A continuación también se perciben con nitidez la Torre del Oro, la Catedral o la Giralda, mientras que de forma más estereotipada otras iglesias amén del caserío. Por último, en el extremo izquierdo todavía se ve la Cartuja, el curso del río viniendo del norte, y, finalmente, las montañas en el lejano horizonte.

Como ya se ha aludido, esta obra supone un ejemplo a añadir a la rica serie de paisajes fluviales de Sevilla que Manuel Barrón pintó a lo largo de su trayectoria. Dentro de las distintas vistas que tipificó de la ciudad, y a juzgar por los numerosos ejemplos que se conservan, la panorámica tomada desde el Cerro de Chavoya se convirtió sin lugar a dudas en una de las más icónicas. Debió de alcanzar mayor éxito que las que hizo desde distintos puntos de Los Remedios o Triana, aunque no gozó de la fortuna de la tomada desde el final del Paseo de las Delicias, de la que no solo se conocen una decena de ejemplos suyos, sino que además sirvió para que otros coetáneos la reprodujeran con menor suerte.²⁰

Esta vista se suma a otros siete cuadros prácticamente idénticos firmados o atribuidos en su mayoría a Barrón. Por lo general se hallan en colecciones particulares, lo cual dificulta su estudio. A la par, existe un grabado de esta composición publicado en 1848 en el *Semanario Pintoresco Español*.²¹ Varios autores han considerado que dicha estampa pudiera deberse a Barrón o estar basada en alguno de sus cuadros.²² Desgraciadamente su autoría es desconocida, y aunque no posee una notable calidad, presenta un encuadre parejo al de las vistas de Barrón, de las cuales ninguna de las fechadas le antecede en el tiempo, pues entre estas, la más antigua es la de la Colección Masaveu de Oviedo, que data precisamente de 1848-1849.

20. REINA PALAZÓN, Antonio. Ob. cit., pp. 106-107, 183; VALDIVIESO GONZÁLEZ, Enrique. 1981, ob. cit., pp. 76-77; y «Sevilla pintada, 1790-1868», en *Iconografía de Sevilla. 1790-1868*. Madrid: El Viso, 1991, p. 116; ARIAS ANGLÉS, Enrique. 1983, ob. cit., pp. 320-329; FERNÁNDEZ LÓPEZ, José, VALDIVIESO GONZÁLEZ, Enrique. Ob. cit., pp. 50-51, 192.

21. JIMÉNEZ, G. «El carnaval en el campo». *Semanario Pintoresco Español*, 5 de marzo de 1848, no. 10, p. 73. Publicaciones como el *Semanario Pintoresco Español* contribuyeron a popularizar una iconografía urbana hispalense que los pintores locales supieron llevar a sus lienzos, MÉNDEZ RODRÍGUEZ, Luis. *La imagen de Andalucía en el arte del siglo XIX*. Sevilla: Centro de Estudios Andaluces, 2008, pp. 40-41.

22. ARIAS ANGLÉS, Enrique. 1983, ob. cit., pp. 325-329; VALDIVIESO GONZÁLEZ, Enrique. 1991, ob. cit., p. 116

El autor del artículo ilustrado con dicha vista, un tal «M. Jiménez», relata una situación vivida en el carnaval de 1847 en la que pudo verse acompañado por Barrón. Con una prosa muy florida, señala que queriendo abandonar lo mundano de la capital había acompañado a un artista para «verle pintar la romántica vista del Guadalquivir». Por desgracia, en vez de identificarlo con su nombre completo, lo cita textualmente como «mi amigo B...», e indica que sobre el promontorio existente junto al antiguo convento franciscano, el pintor «trasladaba al lienzo el soberbio panorama que la arabesca Sevilla desarrolla». Después de aludir a la visión de la campiña, los meandros, o a la incomparable vista de la ciudad presidida por la Giralda, termina preguntándose retóricamente quién no ha disfrutado alguna vez «de la agradable vista de Sevilla, desde la colina que se alza en medio de los jardines de olivos de Aznalfarache», algo que denota lo icónico de esta panorámica.²³ Además, señala que el artista pintó durante una apacible jornada dominical en la que las praderas del Guadalquivir estaban repletas de grupos de gente llegados desde la capital y la localidad aljarafeña. Unos charlaban tranquilamente, otros cantaban y bailaban al son de la guitarra y las palmas, mientras que el río, sereno, lo surcaban varios veleros. En fin, dado que el apellido del pintor que le acompañaba cuando describió este romántico escenario empezaba por «B», podría ser algún miembro de la saga de los Bécquer, los Bejarano, o Rafael Benjumea, pero lo más lógico es que se tratase de Manuel Barrón.

El hecho de que el escritor transcribiese lo pintado en el cuadro da buena muestra de cómo en ocasiones, la única diferencia entre los escritores y los pintores románticos era el soporte que empleaban.²⁴ Además, la singularidad de esta panorámica era muy reconocida en la sociedad de entonces. Ya en 1840 Théophile Gautier había elogiado la belleza de Sevilla vista en la lejanía desde el cauce del Guadalquivir.²⁵ Mientras que Julio Nombela declaraba en sus memorias que antes de partir para Madrid, un amigo le había obsequiado con un paseo nocturno por el río hasta el «pintoresco pueblecillo» de San Juan de Aznalfarache, no faltando a bordo de la embarcación una guitarra y «canciones andaluzas» interpretadas por una «esbelta y agraciada joven».²⁶

La *Vista de Sevilla desde San Juan de Aznalfarache* que reproduce el *Seminario Pintoresco Español* reitera el encuadre de los lienzos de Barrón salvo en leves detalles. Las principales diferencias entre los cuadros y el grabado estriban en que en este, el tamaño de los edificios urbanos se engrandece y su posición se adelanta, teniendo la campiña y el celaje una presencia menor. Por lo demás, se repite la localización de la iglesia con su verja y cipreses sobre el promontorio, las pitas y olivos en su terraplén,

23. JIMÉNEZ, M. Ob. cit., pp.73-75.

24. CALVO SERRALLER, Francisco. *La imagen romántica de España. Arte y arquitectura del siglo XIX*. Madrid: Alianza, 1995, p. 22.

25. GAUTIER, Théophile, CANTERA ORTIZ DE URBINA, Jesús (trad.). *Viaje a España*. Madrid: Cátedra, 1998, pp. 351-352.

26. NOMBELA, Julio. *Impresiones y recuerdos*. Madrid: Giner, 1976 (ed. orig.de Madrid: La Última Moda, 1909), pp. 239-240.

los bailaores, el paseo fluvial por la ribera occidental del río, y un sinfín de detalles. Precisamente, la citada vista de 1848-1849 de la Colección Masaveu es todo un antecedente de la obra objeto de estudio.²⁷ En ella se agolpa junto a la iglesia un nutrido grupo de gente al que parece dirigirse un cazador. La vegetación existente en el promontorio cambia, y junto al olivo llama la atención la presencia de agaves, sobre todo uno cuya flor alcanza la altura del árbol inmediato. Abajo, ante la palmera, una mujer dando palmas resalta sobre el resto del grupo. Esta figura la copiará diez años después Barrón en el cuadro que presentamos. Y no es el único personaje del grupo que reitera, pues lo mismo ocurre con la que toca la pandereta o con los jóvenes que bailan. En todos estos individuos se repite la morfología corporal y sus movimientos, cambiando solo el color de sus atuendos. También calca con pequeños matices los corrillos diseminados por el campo, los hombres que pasean y saludan a la gente de las embarcaciones, e incluso los barcos y la situación que ocupan en el río. El resto del paisaje es prácticamente igual, salvo que en el lienzo de Oviedo la campiña tiene menos protagonismo y el promontorio prácticamente oculta el cauce del Guadalquivir hacia el norte. Además, en esta obra el autor se permite una licencia nada descriptiva pero sí efectista, pues hace que la ciudad, la Catedral y la Giralda, se reflejen en las aguas del Betis. Este recurso lo atenúa en la obra de la colección gallega, pues en ella solo espejea parte de la Giralda.

Arias Anglés dio a conocer otra vista similar estudiada a través de una fotografía. El cuadro había pertenecido al duque de T'Serclaes y le atribuyó una datación no anterior a la década de 1850.²⁸ Con escasas variantes, en él se reitera la posición de la iglesia que aparece en el lienzo de la Colección Masaveu, la presencia del olivo y de la pita en flor, o los mismos veleros y el barco de vapor. Sin embargo, al igual que en el cuadro que se halla en Mondoñedo, da cabida en la lejanía al cauce del Guadalquivir que bordea la Cartuja. En esta ocasión, y a diferencia de todas las vistas de la serie, no dispone la Giralda hacia la derecha, sino centrando la composición, y concede mayor presencia a la Dehesa de Tablada. También introduce cambios en el animado grupo del primer término y coloca ante ellos a un hombre con una mula. Existe otra versión en una colección privada que parece calcada a la del cuadro aquí presentado. De hecho comparten año de ejecución (1858), y el paisaje es prácticamente idéntico hasta en los más mínimos detalles. Las principales diferencias estriban en el grupo de bailarines, que en esta ocasión se trasladan junto a la verja del atrio, así como en la presencia de una pareja hablando en primer término.

27. Puede verse una magnífica reproducción de la misma en FERNÁNDEZ LÓPEZ, José, VALDIVIESO GONZÁLEZ, Enrique. Ob. cit., p. 194.

28. ARIAS ANGLÉS, Enrique. 1983, ob. cit., pp. 317-318, 320, 324-329.

En la colección municipal de Sevilla se conserva otra *Vista de Sevilla desde San Juan de Aznalfarache* que equivocadamente se ha creído de Joaquín Díez.²⁹ Realmente se trata de una obra de Barrón en la que se reitera la consabida iconografía de esta panorámica y se calcan muchos de los personajes que bailan y tocan instrumentos.³⁰ En otra colección particular se conserva un lienzo idéntico a este, pero anónimo. No obstante, cabe la posibilidad de que se trate del descrito por Antonio Reina Palazón como el perteneciente al marqués de Aracena en la década de 1970, pues de toda la serie es el único en el que coinciden todas las características citadas por el autor: la localización de los bailarines, la identificación y ubicación de los árboles, el fantasioso efecto por el cual la ciudad se refleja en el río, o el hecho de que este aparezca surcado por una solitaria embarcación.³¹ El propio Reina Palazón aseguró haber visto otro cuadro de esta serie en un anticuario de Sevilla en 1973, mientras que Valdivieso citó otro de 1856 firmado por Barrón que a inicios de la década de 1980 pertenecía a la colección Ybarra.³²

Todavía existe un último ejemplar con su rúbrica en el Museo Carmen Thyssen de Málaga. Se titula *Fiesta popular en los alrededores de Sevilla* y data de hacia 1845-1850. Esta panorámica se ha creído tomada desde el norte de la capital, concretamente desde La Algaba o el convento de San Jerónimo.³³ Sin embargo fue captada desde San Juan de Aznalfarache, aunque no desde el Cerro de Chavoya, sino desde la llanura que se encuentra al sur del mismo, en un punto intermedio entre San Juan y Gelves, pero más cercano a la primera población. Por esta razón se ve la totalidad de la Dehesa de Tablada o el meandro de Los Gordales con sus curvas de San Juan Bajo y de las Delicias. En el fondo aparece el perfil de la ciudad, más difuminada que en los otros cuadros de la serie por hallarse el punto de vista a mayor distancia. Aun así, la Torre del Oro y la Giralda se distinguen perfectamente. En primer plano Barrón vuelve a situar a unos personajes costumbristas ya vistos en otras pinturas: un caballista, una mujer conversando con un hombre uniformado, y, cómo no, un nutrido grupo bailando al son de la guitarra, las castañuelas y las palmas.

29. De ella también se ha dicho de forma errónea que fue tomada desde el Cerro de Santa Brígida y que era una copia de la obra de Barrón que Isabel II había adquirido en 1862 en su visita a la ciudad, cuando aquel cuadro había sido el ya citado de la vista desde Triana con el puente, FERNÁNDEZ ROJAS, Matilde. *La colección pictórica del Ayuntamiento de Sevilla*. Sevilla: Diputación, 2014, pp. 107-108.

30. MÉNDEZ RODRÍGUEZ, Luis. «El Ayuntamiento de Sevilla como promotor y mecenas en los siglos XIX y XX», en FERNÁNDEZ GÓMEZ, Marcos, NAVARRETE PRIETO, Benito (dirs.). *Historia y Patrimonio del Ayuntamiento de Sevilla*. Sevilla: Ayuntamiento, BBVA, 2014, vol. 1, pp. 58-59.

31. En la edición de 2012 del libro de Reina Palazón se ilustró la descripción del cuadro perteneciente al marqués de Aracena con la foto del de la Colección Masaveu de Oviedo, pero pese a su evidente parecido no se trata del mismo, pues en el ovetense las aguas del Betis aparecen surcadas por cuatro barcos y no por uno, REINA PALAZÓN, Antonio. Ob. cit., pp. 184-185.

32. REINA PALAZÓN, Antonio. Ob. cit., p. 183; VALDIVIESO GONZÁLEZ, Enrique. 1981, ob. cit., p. 77.

33. FERNÁNDEZ LACOMBA, Juan. «Fiesta popular en los alrededores de Sevilla, c. 1845-1850», en AGUILERA ARANA, María, LÓPEZ-MANZANARES, Juan A. (coords.). Ob. cit., pp. 56-57.

La enumeración de todos estos ejemplos de la serie de vistas tomadas desde San Juan de Aznalfarache nos revela lo afortunada que resultó esta panorámica en la escuela pictórica local. Por ello, merece la pena traer a colación una crítica hecha a Barrón en el periódico *La Andalucía* en 1858, año en que pintó el cuadro objeto de estudio. En ella, su autor, al reseñar un lienzo del británico Richard Ansdell en el que aparecían unas vacas en una marisma y que se podía contemplar entonces en la Exposición Agrícola, Industrial y Artística celebrada en Sevilla, dejó constancia de que el paisaje era un género «que solo cultiva entre nosotros el señor Barrón», algo que lamentaba, «pues el pintor de paisaje puede recorrer en Andalucía todos los modelos de una verdad pintoresca, varia, *sui generis*, y excitante». Y añadía que salvo Barrón y «el lápiz de los extranjeros», los artistas locales obviaban por lo general representar el mundo campestre local, caso de «las campiñas fértiles que el Guadalquivir arrulla; bien el golpe de vista de San Juan de Aznalfarache».³⁴ Semejante declaración indica que quien redactó este texto estaba familiarizado con las estampas de artistas foráneos, así como con las vistas de Barrón en las que se contemplaba la ciudad desde San Juan o si acaso esta misma localidad vista desde la Dehesa de Tablada.

Las raíces iconográficas de la *Vista de Sevilla desde San Juan de Aznalfarache* y otras fuentes empleadas por Barrón

No cabe duda de que las panorámicas de Sevilla desde el Cerro de Chavoya conformaron un modelo iconográfico muy demandado en el mercado artístico del momento. Ahora bien, aunque sería injusto negarle a Barrón la originalidad de haber creado un escenario tan bucólico en el que se entremezcla el pintoresquismo intrínseco del paisaje y el costumbrismo inherente a las acciones e indumentarias de los personajes que lo pueblan, hay que reconocer que a la hora de configurar estos cuadros hubo de inspirarse en grabados de artistas extranjeros.

Recordemos que no fue hasta el siglo XIX y bajo el prisma del Romanticismo cuando se desarrolló como nunca antes en la historia del arte una pintura de paisaje que puso su mirada en Andalucía, cobrando especial protagonismo la ciudad de Sevilla.³⁵ Los responsables de fijar la atención en la urbe hispalense y de expandir su iconografía fueron fundamentalmente los numerosos viajeros foráneos que desde fines del XVIII y durante la primera mitad del XIX recorrieron España y realizaron

34. PÉREZ CALERO, Gerardo. «La Exposición Agrícola, Industrial y Artística de Sevilla de 1858». *Laboratorio de Arte*, 1996, no. 9, p. 196. El autor de la crítica tildó de «manantial de poesía» al paisaje andaluz digno de ser pintado. Tengamos en cuenta que a mediados del siglo XIX las artes literarias, y en especial la poesía, resultaron una fuente de inspiración para muchas representaciones pictóricas, PALENQUE SÁNCHEZ, Marta, ROMÁN GUTIÉRREZ, Isabel. *Pintura, Literatura y Sociedad en la Sevilla del siglo XIX: el álbum de Antonia Díaz*. Sevilla: Diputación, 2008, pp. 68-70.

35. MORALES MARTÍNEZ, Alfredo J. «Imágenes renacentistas de los paisajes andaluces», en FERNÁNDEZ LACOMBA, Juan, ROLDÁN CASTRO, Fátima, ZOIDO NARANJO, Florencio (eds.). *Territorio y patrimonio. Los paisajes andaluces*. Sevilla: Junta de Andalucía, 2003, p. 154.

cuadros, acuarelas o dibujos, luego trasladados a grabados. A estos turistas les llamaban particularmente la atención las campiñas, los puertos, las serranías y desfileres, y, cómo no, las ciudades y monumentos más singulares del sur peninsular, de los que configuraron vistas enormemente evocadoras. Todo ello contribuyó a que los pintores sevillanos se identificasen como nunca con el marco geográfico del que eran naturales y que reprodujesen estas vistas de temática local pero de raigambre foránea.³⁶

Pues bien, a lo largo de toda la obra de Barrón, y fundamentalmente en sus panorámicas, se distingue una innegable influencia de encuadres ya codificados por multitud de artistas extranjeros.³⁷ La vista de Sevilla que nos ocupa ya había inspirado al británico Henry Swinburne, quien publicó una estampa de la misma dentro de su *Picturesque Tour Through Spain* en 1810.³⁸ Su composición es idéntica a la de Barrón salvo porque prescinde del promontorio donde se asienta la iglesia. Por lo demás, sitúa en el lado izquierdo la campiña que se extiende desde San Juan hasta Triana, mientras que en el derecho nos presenta una porción de la Dehesa de Tablada y el codo del Guadalquivir, cuyas aguas, por supuesto, también aparecen surcadas por veleros. La representación de la ciudad resulta un tanto estereotipada. De hecho la fachada de la Catedral se dispone mirando hacia el sur en vez de a occidente, aparte de que esta y la Giralda no se reproducen con demasiada fidelidad.

Coetáneamente a Swinburne, el polifacético Alexandre de Laborde publicó una vista muy similar en su segundo tomo del célebre *Voyage pittoresque et historique de l'Espagne*, obra promovida por Godoy que vio la luz en 1812. La gran repercusión de la misma contribuyó a difundir en el extranjero la visión romántica de Andalucía, y las vistas que la ilustraban sirvieron a muchos pintores de inspiración para reinterpretarlas en sus cuadros. Estos grabados partían de dibujos realizados por más de una veintena de artistas que habían recorrido España entre 1789 y 1806.³⁹ En el caso que nos ocupa, el autor fue Jean-Lubin Vauzelle, quien no solo pudo haber dado

36. FERNÁNDEZ LACOMBA, Juan. «Hacia la definición artística de los paisajes andaluces», en FERNÁNDEZ LACOMBA, Juan, ROLDÁN CASTRO, Fátima, ZOIDO NARANJO, Florencio (eds.). Ob. cit., pp. 178-180; y del mismo autor «El paisaje andaluz. De la mirada ilustrada al boom turístico», en *Los paisajes andaluces. Hitos y miradas en los siglos XIX y XX*. Sevilla: Junta de Andalucía, 2007, pp. 28-29.

37. REINA PALAZÓN, Antonio. Ob. cit., p. 120; VALDIVIESO GONZÁLEZ, Enrique. 1991, ob. cit., p. 116; GARCÍA FELGUERA, María de los Santos. «Sevilla tuvo que ser. Los extranjeros y el nacimiento de la pintura costumbrista andaluza», en AGUILERA ARANAZA, María, LÓPEZ-MANZANARES, Juan A. (coords.). Ob. cit., pp. 11-22; MÉNDEZ RODRÍGUEZ, Luis. 2008, ob. cit., p. 75; FERNÁNDEZ LÓPEZ, José, VALDIVIESO GONZÁLEZ, Enrique. Ob. cit., p. 50.

38. Sobre este personaje véase PÉREZ BERENGUEL, José Francisco. *Los viajes de Henry Swinburne por la España de Carlos III*. Madrid: Sílex, 2012.

39. CARRETE PARRONDO, Juan. «Estampas de Sevilla. Recorrido a través de las técnicas del arte gráfico», en *Iconografía de Sevilla...*, ob. cit., p. 64; LLORENS MORENO, Núria. «Las escenas de paisaje en el *Viaje a España* de Alexandre de Laborde». *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, 2007, no. 19, pp. 165-167; FERNÁNDEZ LACOMBA, Juan. 2007, ob. cit., pp. 32-33.

rienda suelta a su imaginación añadiendo en primer plano ciertos elementos como las rocas o la vegetación a fin de configurar un encuadre de lo más sugestivo, sino que además omitió algunos edificios urbanos y engrandeció el tamaño de otros, principalmente el de la Torre del Oro. Pese a estas variantes, en líneas generales configuró una panorámica que cabría tildar de topográfica por su racionalidad descriptiva. En ella se ve lo mismo que en la serie de vistas de Barrón, con la salvedad de que Vauzelle la tomó desde un punto más al norte.

Hacia marzo de 1831, el inglés Richard Ford hizo dos dibujos con la panorámica de la ciudad desde las murallas de San Juan de Aznalfarache. Coetáneamente su compañero William Eden elaboró otro casi idéntico a estos. Aquí se aprecia el paisaje periurbano ya conocido, aunque su difusión debió ser nula al no reproducirse en grabados.⁴⁰ Todo lo contrario ocurrió con una estampa publicada en 1833-1834 en el álbum *L'Espagne*. Su autor, el francés Nicolas Chapuy, siguió fielmente el encuadre elegido por Vauzelle en el *Voyage pittoresque*.⁴¹ Por tanto, al contrario que Barrón, estableció su punto de referencia en un camino situado a escasos metros del lado septentrional de la entonces iglesia franciscana, de la cual se aprecia el remate del campanario.⁴² Desde dicho templo Joaquín Domínguez Bécquer captó una panorámica de Sevilla en una fecha no posterior a 1841, pero por desgracia se desconoce la obra y también si Barrón llegó a contemplarla.⁴³ Poco antes, en 1838, Pérez Villaamil había pintado un cuadro en cuyo primer plano aparecían un conjunto de personajes bailando al son de la guitarra dentro de un entorno campestre a orillas del Guadalquivir, pero la panorámica que muestra nada tiene que ver con la serie de vistas de Barrón.⁴⁴

La vista de la ciudad desde el Cerro de Chavoya junto a otras panorámicas evidencian que Barrón conoció de manera directa las ilustraciones de Chapuy, y quizá

40. RODRÍGUEZ BARBERÁN, Francisco Javier. «Sevilla en tiempos de Richard Ford. Una mirada singular sobre la ciudad y sus gentes», en RODRÍGUEZ BARBERÁN, Francisco Javier (ed.). *La Sevilla de Richard Ford 1830-1833*. Sevilla: Fundación El Monte, 2007, pp. 129, 136; y «Catálogo. Fichas técnicas», en RODRÍGUEZ BARBERÁN, Francisco Javier (ed.). Ob. cit., pp. 281-282; MÁRQUEZ, Francisco, CASCALES, Juan. «La mirada sobre su territorio», en RODRÍGUEZ BARBERÁN, Francisco Javier (ed.). Ob. cit., pp. 160-162; GÁMIZ GORDO, Antonio. «Paisajes dibujados. Las rutas de Ford», en RODRÍGUEZ BARBERÁN, Francisco Javier (ed.). *Richard Ford. Viajes por España (1830-1833)*. Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Fundación Mapfre, 2014, pp. 115, 121.

41. FERNÁNDEZ LACOMBA, Juan. 2007, ob. cit., pp. 54-55; GARCÍA MARTÍN, Miguel. «Representaciones artísticas de la ciudad de Sevilla desde la cornisa del Aljarafe», en CHAVES MARTÍN, Miguel Ángel (ed.). *Ciudad y comunicación*. Madrid: Universidad Complutense, 2016, pp. 306-307.

42. En estas estampas también pudo inspirarse Andrés Cortés para alguna de sus versiones de *Camino de la Feria*, caso de la que forma parte de la colección pictórica de la Real Maestranza de Caballería, en la cual se ve a los caballistas conduciendo el ganado hasta Sevilla, quedando al fondo la ciudad y parte del meandro del Guadalquivir ya descrito, VALDIVIESO GONZÁLEZ, Enrique. 1981, ob. cit., pp. 63-64; *Los paisajes andaluces. Hitos y miradas...*, ob. cit., pp. 226-227; FERNÁNDEZ LÓPEZ, José, VALDIVIESO GONZÁLEZ, Enrique. Ob. cit., pp. 167-168.

43. REINA PALAZÓN, Antonio. Ob. cit., pp. 183, 190.

44. ARIAS ANGLÉS, Enrique. 1986, p. 224 y lámina 35.

también las del libro de Laborde. Sirva de ejemplo la comparación entre su *Puerto de Málaga* de 1847, perteneciente al Museo Carmen Thyssen de Málaga,⁴⁵ con la litografía realizada tres años antes por Chapuy. Respecto a esta, el cuadro de Barrón resulta un calco literal. El francés hubo de inspirarse en el encuadre elegido por Noël incluido en el *Voyage pittoresque*. Lo mismo ocurre si cotejamos su *Vista de Cádiz* de 1854, custodiada también en el citado museo malagueño, con otra homónima de Chapuy, que en última instancia pudo retomar otro grabado de Noël presente en el *Voyage pittoresque*.⁴⁶ Además Barrón copió con total exactitud otras vistas de Chapuy. Un caso bien ilustrativo es su *Vista de Sevilla desde la Cruz del Campo* de 1874, que calca una litografía del francés publicada en 1844. De forma menos servil, parece probable que también pudiera inspirarse en la vista de la Torre del Oro desde Triana que incluyó Laborde en su obra para hacer un cuadro del mismo tema.⁴⁷

Barrón también se basó en panorámicas acuñadas por otros artistas para configurar las suyas propias. Así, hizo varias versiones de una vista de la localidad de Alcalá de Guadaíra, asunto que previamente habían tratado Roberts y Villaamil. El sentido sublime que evidencian las obras del escocés y del gallego no se percibe en Barrón, quien además puso notas costumbristas ajenas a ellos, caso de los caballistas o los bailaores. Pero aun así eligió un punto de vista parejo y reiteró elementos escenográficos como el río y el molino.⁴⁸ Algo similar sucede con la vista más significativa de Barrón, la de la ciudad de Sevilla desde el Paseo de las Delicias, en la que el río y la Torre del Oro cobran un gran protagonismo. Este encuadre ya había sido dibujado por Richard Ford en octubre de 1832.⁴⁹ Al año siguiente David Roberts lo retomó para componer el célebre cuadro que hoy exhibe el Museo Nacional del Prado. Y Villaamil hizo lo propio para recrear su *Sevilla en tiempos de los moros*, de 1848. Como dijimos, Barrón haría de esta vista una de sus señas de identidad, aunque otros coetáneos suyos como Manuel Cabral Bejarano, Andrés Cortés o Tomás Fedriani, por citar algunos, también la reprodujeron, plagiando en ocasiones los personajes

45. Sobre esta obra véase FERNÁNDEZ LACOMBA, Juan. «Puerto de Málaga, 1847», en AGUILERA ARANAZA, María, LÓPEZ-MANZANARES, Juan A. (coords.). Ob. cit., pp. 52-53.

46. Acerca de este cuadro *vid.* FERNÁNDEZ LACOMBA, Juan. «Vista de Cádiz, 1854», en AGUILERA ARANAZA, María, LÓPEZ-MANZANARES, Juan A. (coords.). Ob. cit., pp. 54-55. La *Vista de Cádiz* de Barrón también reitera una perspectiva tomada por Richard Ford a comienzos de la década de 1830, ROBERTSON, Ian. «Richard Ford y las cosas de España», en RODRÍGUEZ BARBERÁN, Francisco Javier (ed.). 2007, ob. cit., p. 29.

47. En la ilustración del francés ni la morfología de la Catedral ni su ubicación respecto a la Torre del Oro concuerdan con la realidad. Sobre este cuadro de Barrón véase ARIAS ANGLÉS, Enrique. 1983, ob. cit., pp. 321, 323.

48. Sobre alguna de estas versiones de Barrón *vid.* QUESADA, Luis. Ob. cit., p. 93; FERNÁNDEZ LACOMBA, Juan. 2002, ob. cit., pp. 38-40; FERNÁNDEZ LÓPEZ, José, VALDIVIESO GONZÁLEZ, Enrique. Ob. cit., pp. 194, 197;

49. RODRÍGUEZ BARBERÁN, Francisco Javier. «Sevilla en tiempos de Richard Ford...», 2007, ob. cit., p. 124; y «Catálogo...», 2007, ob. cit., p. 283; MÁRQUEZ, Francisco, CASCALES, Juan. Ob. cit., p. 155; GÁMIZ GORDO, Antonio. Ob. cit., pp. 115-116, 121-122.

o embarcaciones de los cuadros de Barrón.⁵⁰ Por último, la *Vista de Sevilla desde la Cruz del Campo* que en 1835 pintó Roberts y que pronto se popularizó gracias a los grabados, pudo inspirar a Barrón para su cuadro homónimo de 1845, que por cierto antecede en nueve años al de Joaquín Domínguez Bécquer que custodia el Museo San Telmo de San Sebastián. El encuadre empleado por ambos sevillanos no difiere en demasía del de Roberts, y nada tiene que ver con el que utilizaría Barrón en una obra de igual temática en 1874, en la que, como dijimos, copió una litografía de Chapuy.⁵¹

A modo de conclusión, hay que resaltar que las características de la *Vista de Sevilla desde San Juan de Aznalfarache* la definen como un ejemplo paradigmático de lo que fue la pintura de paisajes y costumbres en la escuela sevillana de mediados del XIX. Se trata de una vista que para la fecha de 1858 ya estaba más que codificada en la sociedad y el arte hispalenses. En ella se aprecian muchas de las particularidades que habían forjado una imagen pintoresca de Sevilla, pues aparecen los monumentos arquitectónicos más identitarios y llamativos para una clientela local y foránea, como la Torre del Oro, la Catedral o la Giralda. Todos ellos quedan envueltos por el evocador lirismo que otorga la presencia del mundo campestre, las apacibles aguas del Guadalquivir, o las cálidas luces que tiñen el celaje. Además, la panorámica sirve de escenario idóneo para que los tipos populares paseen y conversen plácidamente, o para que canten y bailen ataviados con la indumentaria típica dentro de un ambiente festivo. Por tanto, se reivindica con orgullo el entorno sevillano y las costumbres locales. Y el paisaje resulta tanto o más pintoresco por la vista que se ofrece de la ciudad con su bonancible río, como por la exaltación de la vida y las tradiciones populares.⁵² Con lo cual, también resulta un ejemplo muy representativo de lo que fue la pintura de paisaje en el Romanticismo español, que se caracterizó por dar cabida a tipos populares desempeñando acciones anecdóticas. Su diminuto tamaño no restaba protagonismo al entorno representado, simplemente adornaban y complementaban la escena, acentuando en ella un sentido pintoresco que a veces era incluso mayor que el otorgado por la percepción de la naturaleza.⁵³

50. Véase algún ejemplo de esto último en *Iconografía de Sevilla...*, ob. cit., pp. 48, 157, 235; QUESADA, Luis. Ob. cit., pp. 97-98.

51. Precisamente estas vistas de la Torre del Oro desde el Paseo de las Delicias u otro punto cercano, así como las de la Cruz del Campo, también se popularizaron entonces gracias a su aparición en las vajillas. Obsérvese al respecto BUELGA, Marcos. *Vistas de ciudades en la cerámica española del siglo XIX*. Oviedo: Museo de Bellas Artes de Asturias, 2005, pp. 48-49, 88-90, 93-94, 107.

52. Algunas de estas características ya fueron apuntadas por VALDIVIESO GONZÁLEZ, Enrique. 1991, ob. cit., p. 123; FERNÁNDEZ LÓPEZ, José, VALDIVIESO GONZÁLEZ, Enrique. Ob. cit., pp. 61, 192.

53. ARIAS ANGLÉS, Enrique. 1985, ob. cit., pp. 32-33; FREIXA SERRA, Mireia, REYERO HERMOSILLA, Carlos. *Pintura y escultura en España, 1800-1910*. Madrid: Cátedra, 1999 (2.a ed. Orig. de 1995), pp. 127-128; LACOMBA FERNÁNDEZ, Juan. 2002, ob. cit., p. 22; HERMOSO ROMERO, Ignacio. «El pintor ante la naturaleza: idealización, descripción e invención. Paisajes de los siglos XIX y XX en el Museo de Bellas Artes de Sevilla», en MARQUÉS FERRER, Virginia (coord.). *Paisajes. Museo de Bellas Artes de Sevilla*. Sevilla: Junta de Andalucía, 2015, p. 27. Acerca de las escenas festivas en la

EL TIROTEO ENTRE BANDOLEROS Y AGENTES DE LA GUARDIA CIVIL O LA IDEALIZACIÓN DE LA SINRAZÓN

A mediados del siglo XIX la literatura romántica había hecho del bandolero un personaje que cabalgaba entre la realidad y la leyenda, quedando encumbrado como el paradigma de la rebeldía frente a un destino trágico. Ello trajo consigo la mitificación de su figura, convertida en poco menos que en la de un mártir perseguido por la justicia y las fuerzas del orden. Máxime cuando por aquel entonces comenzaba a desaparecer, gracias, entre otros motivos, a la creación de la Guardia Civil en 1844 o a la paulatina implantación del ferrocarril. A la configuración de este antihéroe habían contribuido los viajeros románticos, quienes consideraban que Andalucía, con sus serranías, montes y desfiladeros, era el territorio en que vivían, y por ende, el lugar propicio para acudir a su encuentro. Y es que algunos turistas, presos de una mezcla de temor y atracción, intentaron toparse con ellos, aunque a decir verdad pocos lo consiguieron.⁵⁴

La pintura romántica no rehuía de representar a unos personajes tan pintorescos como heroicos, y así, artistas como Genaro Pérez Villaamil o Eugenio Lucas Velázquez, entre otros, practicaron este subgénero dedicado a los bandidos. Pero el pintor más conspicuo resultó Manuel Barrón, del que conocemos una decena de cuadros con dicha temática. En ellos la acción no se desenvuelve en campañas bucólicas, sino

pintura sevillana del segundo tercio del siglo XIX véase REINA PALAZÓN, Antonio. Ob. cit., pp. 72-75. Este tipo de representaciones resultaban muy evocadoras para la clientela extranjera. Julio Nombela constató que en la Sevilla de 1853 era habitual ver en las «juergas» a «tocaeros, bailaoras y alguno que otro inglés a quien estos jolgorios agradaban en extremo», NOMBELA, Julio. Ob. cit., p. 197. Sobre el interés que despertaron en los extranjeros los tablados, bailes y demás fiestas, así como de lo integrados que estaban en ellas véase MÉNDEZ RODRÍGUEZ, Luis. 2008, ob. cit., pp. 45-55. También merece la pena resaltar que a mediados del XIX la burguesía extranjera e incluso la Corte española mostraron un gran interés por los trajes regionales, especialmente por los andaluces, ibídem, pp. 76-81.

54. NOMBELA, Julio. Ob. cit., p. 89; MARTÍNEZ RUIZ, Enrique. *Creación de la Guardia Civil*. Madrid: Editora Nacional, 1976, pp. 29-30, 277-313; REINA PALAZÓN, Antonio. Ob. cit., pp. 84-85; MÉRIMÉE, Prosper, RAMOS GONZÁLEZ, Gabino (trad.). *Viajes a España*. Madrid: Aguilar, 1988, pp. 78-95; ECHEVERRÍA PEREDA, Elena. *Andalucía y las viajeras francesas en el siglo XIX*. Málaga: Universidad, 1995, pp. 156-159; GAUTIER, Théophile, CANTERA ORTIZ DE URBINA, Jesús (trad.). *Viaje a España*. Madrid: Cátedra, 1998, pp. 28, 286-287; LÓPEZ ONTIVEROS, Antonio. «Descubrimiento y exaltación de los paisajes andaluces por los viajeros románticos», en *Los paisajes andaluces. Hitos y miradas...*, ob. cit., pp. 173-196; MÉNDEZ RODRÍGUEZ, Luis. 2008, ob. cit., p. 19; CARDINALE, Rosa. *El bandolero español entre la leyenda y la vida real. Calas en configuraciones del bandolero en textos paradigmáticos de los siglos XVII-XX*. Madrid: Vervum, 2009; LÓPEZ-BURGOS DEL BARRIO, María Antonia. «Bandoleros en la correspondencia entre Richard Ford y Henry Unwin Addington», en MEDINA CASADO, Carmelo, RUIZ MAS, José (eds.). *Las cosas de Richard Ford. Estampas varias sobre la vida y obra de un hispanista inglés en la España del siglo XIX*. Jaén: Universidad, 2010, pp. 209-213; FERNÁNDEZ LÓPEZ, José, VALDIVIESO GONZÁLEZ, Enrique. Ob. cit., p. 32; TICKNOR, George, MARTÍN EZPELETA, Antonio (trad.). *Diarios de viaje por España*. Zaragoza: Prensas Universitarias, 2012, pp. 208-211.

en áridas serranías y abruptas cuevas, resultando la más significativa la Cueva del Gato (Benaolán, Málaga), que incluso le inspiró otras obras sin presencia de contrabandistas, aparte de que, también en la década de 1850, había sido el escenario elegido por pintores como Juan Pérez Villaamil a la hora de representar a forajidos. En los cuadros de esta temática y al igual que ocurría con sus vistas, Barrón reiteró escenarios, acciones y personajes, incorporando en ellos ligeras variantes.⁵⁵

En el caso que nos ocupa, los hechos transcurren en el umbral de una gruta (FIG. 2). Esta, más que servir de escondrijo a los bandidos, se convierte en una trampa mortal sin escapatoria, pues los agentes de la Guardia Civil les tienden una emboscada y les disparan. Los bandoleros procuran repeler el ataque haciendo lo propio, pero uno de sus integrantes yace muerto en el suelo tras el impacto de una bala en el pecho. Este personaje es el protagonista de la composición en cuanto a tamaño, localización y tratamiento lumínico. La forma en que aparece abatido convierte al cuadro en el más dramático y sanguinolento de toda la obra conocida de Barrón, quien evitó estos ingredientes tan trágicos en otros cuadros de igual asunto. La emotividad se acrecienta con la presencia de la mujer que contempla absorta la herida del caído, así como con la del niño, que tira del brazo de esta y procura no mirar la patética escena que se desarrolla ante él. De este modo, los agentes de la Benemérita, figurados a pequeña escala y de forma estereotipada, aparecen como verdugos, en tanto que el hombre al margen de la ley queda efigiado como un mártir de la sinrazón en su sentido más épico.

La escenografía ideada por Barrón no cuenta con la amplitud característica de otras obras de igual temática, de ahí que las figuras no aparezcan con un diminuto tamaño y que exista un grupo dominante en cuanto a protagonismo. Por otra parte, la morfología de la cueva, y sobre todo la de su rocosa columna, recuerda a un grabado de Villaamil titulado *Molinos árabes llamados de La Mina*, ambientado en Alcalá de Guadaíra. Dicha estampa había visto la luz en 1844 dentro del segundo tomo de la *España Artística y Monumental*.⁵⁶

55. REINA PALAZÓN, Antonio. Ob. cit., pp. 84, 177, 180-182; ARIAS ANGLÉS, Enrique. «Un pintor romántico desconocido: Juan Pérez Villaamil». *Archivo Español de Arte*, 1978, LI, no. 204, pp. 401-402, 404; y 1983, ob. cit., pp. 334-339; VALDIVIESO GONZÁLEZ, Enrique. «Pintura», en GALVE CATALÁN, Eduardo (dir.). *Museo de Bellas Artes de Sevilla*. Sevilla: Gever, 1991, vol. 2, p. 354; Díez GARCÍA, José Luis. «Emboscada a unos bandoleros en la cueva del Gato, 1869», en AGUILERA ARANAZA, María, LÓPEZ-MANZANARES, Juan A. (coords.). Ob. cit., pp. 64-67.

56. ESCOSURA, Patricio de la, PÉREZ VILLAAMIL, Genaro (dir.). *España Artística y Monumental. Vistas y descripción de los sitios y monumentos más notables de España*. París: Alberto Hauser, 1844, t. II, pp. 80 y ss. Sobre este grabado véase FERNÁNDEZ LACOMBA, Juan. 2002, ob. cit., pp. 34-37. Las ilustraciones de Villaamil en la *España Artística y Monumental*, así como las litografías de Parcerisa en *Recuerdos y bellezas de España*, o las de Van-Halen en la *España Pintoresca y Artística*, vieron la luz en los años en que Barrón desarrolló su carrera, y contribuyeron a popularizar el paisaje y el pasado monumental de España, sirviendo de inspiración a muchos artistas del momento, FREIXA SERRA, Mireia, REYERO HERMOSILLA, Carlos. Ob. cit., pp. 128-129.

DE LO TÍPICO A LO TÓPICO. LA CLIENTELA DE MANUEL BARRÓN EN EL SEGUNDO TERCIO DEL SIGLO XIX

Desgraciadamente ignoramos quién fue el primer propietario de estos cuadros que podríamos denominar típicos en la producción de Barrón, pues ningún pintor de la escuela sevillana del segundo tercio del XIX puso tanto empeño en representar bandoleros o vistas de su ciudad. El motivo por el que estos temas triunfaron en un determinado público se debió en última instancia a que numerosos intelectuales y artistas europeos de la primera mitad del XIX asumieron a España como el país romántico por antonomasia. Muchos de ellos saciaron el interés que nuestro territorio les despertaba viajando por él, complaciéndose con su historia, sus paisajes, sus gentes y sus tradiciones. Dentro de lo genuinamente español, encumbraron a lo andaluz como lo más puro y casticista. Y a su vez, dentro de lo andaluz erigieron a la ciudad de Sevilla como la más pintoresca, exótica y legendaria. De este modo, el dibujo, la pintura y las letras tomaron a Sevilla como el escenario ideal en el que se desenvolvía la vida de una pléyade de majos, toreros, bailaoras, tocaores, gitanos, pilluelos, bandoleros, y otros personajes cuya cotidianidad quedaba descrita en el interior de tabernas y mesones; o al aire libre, en calles, plazas, ferias, campiñas y paseos. Dichos personajes y escenarios constituían en 1858 un tópico inherente a la cultura española, pues buena parte de los extranjeros que habían visitado Sevilla contribuyeron con sus libros de viajes, dibujos, grabados, pinturas y fotografías, a forjar una iconografía pintoresca de la ciudad y de sus habitantes, y, por supuesto, a expandir el mito romántico de la misma.⁵⁷

El turismo y las publicaciones ilustradas potenciaron el sentido identitario de la sociedad hispalense con su ciudad. Esto provocó que la aristocracia y la burguesía locales, así como los visitantes, requiriesen de pinturas de paisajes y costumbres sevillanas. Estos turistas se llevaban cuadritos, acuarelas o dibujos como si de un *souvenir* se tratase, pues estas obras de amable e idealizado folclorismo encarnaban la

57. Sobre este tema existe una ingente bibliografía. Entre los títulos destacan: ANGULO ÍÑIGUEZ, Diego, *FORD, Brinsley. Richard Ford en Sevilla*. Madrid: CSIC, 1963; ALBERICH, José. *Del Tamesis al Guadalquivir. Antología de viajeros ingleses en la Sevilla del siglo XIX*. Sevilla: Universidad, 2000 (2.ª ed. Orig. de 1976); GUTIÉRREZ VIÑUALES, Rodrigo, NAVARRO LABRAT, Carmen, TORRE, Purificación de la, GALÁN, Eva V. (coords.). *La imagen romántica del legado andalusí*. Barcelona: Lunwerg, 1995; CALVO SERRALLER, Francisco. 1995, ob. cit., pp. 15-22, 41, 67, 79-80, 93-94; LÓPEZ LLORET, Jorge. «Romanticismo y urbanismo: de la relevancia urbanística de una cierta anti-patía», en DÍAZ-URMENETA MUÑOZ, Juan B., ROMERO DE SOLÍS, Diego (eds.). *La memoria romántica*. Sevilla: Universidad, 2007, pp. 101-106; FERNÁNDEZ LACOMBA, Juan. 2007, ob. cit., pp. 33-46; LÓPEZ ONTIVEROS, Antonio. 2007, pp. 173-196; MÉNDEZ RODRÍGUEZ, Luis. 2008, ob. cit.; FERNÁNDEZ LÓPEZ, José, VALDIVIESO GONZÁLEZ, Enrique. Ob. cit., pp. 20-37; SUÁREZ SÁNCHEZ, Elena (dir.). *Viajeros francófonos en la Andalucía del siglo XIX*. Sevilla: Diputación, 2012, 2 vols.; PLAZA ORELLANA, Rocío. «Gran Bretaña en Andalucía. Los viajes de los pintores británicos (1800-1830)», en MÉNDEZ RODRÍGUEZ, Luis, PLAZA ORELLANA, Rocío (coords.). *Andalucía. La construcción de una imagen artística*. Sevilla: Universidad, 2015, pp. 35-52.

imagen romántica que tenían de Sevilla, y, por ende, de lo netamente español. Fruto de dicha demanda se explica el surgimiento de una escuela de pintura local integrada por decenas de artistas especializados en la producción de ciertos géneros temáticos que les brindaron éxito comercial. La comodidad que entonces garantizaba practicar esta profesión en Sevilla era tal que algunos terminaron conformando sagas familiares. De hecho ninguna ciudad española se le comparaba en cuanto a número de pintores locales dedicados al costumbrismo. Estos realizaban por lo general cuadros de pequeño o mediano formato con los que el público embellecía las estancias de sus viviendas. Su ejecución era rápida y sin grandes pretensiones técnicas, pero adecuada para una clientela que gustaba de unas obras cuya temática homenajeara a la propia ciudad y a sus personajes más singulares.⁵⁸

Como hemos podido comprobar, para la fecha en que Barrón realizó estos cuadros (1858), los asuntos de ambos ya estaban más que estereotipados. Por tanto, su comprador hubo de ser un cliente identificado o atraído con el paisaje, las costumbres y los tipos locales. Su autor, al igual que muchos de sus colegas coetáneos, firmó estas y otras muchas obras añadiendo «Sevilla» bajo su nombre y apellidos, como si de una denominación de origen se tratase. Ello nos da idea del orgullo que sentían por su ciudad, y de lo apreciado que debía resultar para la clientela extranjera el poseer un cuadro procedente de una urbe tan icónica y evocadora.

Todos los autores que han tratado a Manuel Barrón han podido comprobar que buena parte de su obra proviene de colecciones de la aristocracia y burguesía andaluzas, lo que da una ligera idea del público al que logró cautivar. De lo que no existe mucha certeza es del éxito que pudo haber tenido en vida dentro del mercado internacional, aunque hay quien ha aseverado que su producción paisajística estaba fundamentalmente enfocada al mismo.⁵⁹ Por su extensa y productiva carrera como pintor, así como por los temas que trató, cabe pensar que, efectivamente, pudiera haber despertado gran interés en la clientela extranjera, máxime dada la gran cantidad

58. VALDIVIESO GONZÁLEZ, Enrique. 1981, ob. cit., pp. 31-32; y 1991, ob. cit., pp. 111-112, 114-115; CALVO SERRALLER, Francisco. «La pintura costumbrista española», en *Imagen romántica de España*, ob. cit., p. 69; del mismo autor: *Del futuro al pasado. Vanguardia y tradición en el arte español contemporáneo*. Madrid: Alianza, 1988, p. 49; y «Romance de la Sevilla romántica», en *Iconografía de Sevilla...*, ob. cit., pp. 48-49; y 1995, ob. cit., pp. 40-41, 43-44, 96-97; GALÁN, Eva V. Ob. cit., p. 55; FREIXA SERRA, Mireia, REYERO HERMOSILLA, Carlos. Ob. cit., p. 85; FERNÁNDEZ LACOMBA, Juan. 2002, ob. cit., pp. 21-22; GARCÍA FELGUERA, María de los Santos. Ob. cit., pp. 22-24; MUÑOZ RUBIO, María del Valme. «Aproximación al coleccionismo de pintura andaluza del siglo XIX», en AGUILERA ARANA, María, LÓPEZ-MANZANARES, Juan A. (coords.). Ob. cit., pp. 28-30; MÉNDEZ RODRÍGUEZ, Luis. 2008, ob. cit., pp. 32-33, 62-68, 74-76, 81; REINA GÓMEZ, Antonio. *El paisaje en la pintura sevillana del siglo XIX*. Sevilla: Diputación, 2010, p. 128; FERNÁNDEZ LÓPEZ, José, VALDIVIESO GONZÁLEZ, Enrique. Ob. cit., p. 50.

59. FERNÁNDEZ LACOMBA, Juan. 2007, ob. cit., p. 53.

de obras que hoy día se hallan dispersas por multitud de colecciones privadas y en el mercado artístico europeo.⁶⁰

Lo que sí se puede confirmar es que puntualmente llegó a llamar la atención de la más alta aristocracia nacional e internacional. Aparte de que en 1862 adquirió un cuadro suyo la reina Isabel II como ya se dijo anteriormente, las obras de Barrón también despertaron el interés de Mariana de Orange-Nassau, princesa de los Países Bajos, quien en su visita a Sevilla en 1849, y tras recorrer la Catedral, el Real Alcázar o la Real Fábrica de Tabacos, «mandó comprar países y tipos andaluces de los acreditados Barron y Dominguez Becquer» a modo de *souvenir*.⁶¹ Por último, a diferencia de otros pintores sevillanos, no parece que Barrón se viese demasiado favorecido por la gran promoción artística con que los duques de Montpensier beneficiaron a la ciudad de Sevilla desde mediados del XIX.⁶² Dentro de su colección contaban con una sola obra suya. Según el catálogo de la misma se trataba de una vista del Guadalquivir y la Torre del Oro.⁶³ La había pintado en 1851 tomando como punto de referencia «las inmediaciones de los almacenes de la Compañía del Guadalquivir».⁶⁴ Los duques omitieron mostrarla en la célebre Exposición Agrícola, Industrial y Artística celebrada en Sevilla en 1858 gracias a su patrocinio, aunque sí lucieron decenas de pinturas de artistas locales.⁶⁵ Pese a ello, la huella de Barrón estuvo presente en el certamen, pues se exhibió un «óleo, que representa una vista de Sevilla, copia de otro del Sr. D. Manuel Barron, pintado y presentado por D. Rafael de los Reyes y Bracamonte, de Sevilla».⁶⁶ Por desgracia, ignoramos qué panorámica ofrecía aquella vista.

60. Antonio Sancho Corbacho dio a conocer una *Vista del Guadalquivir desde el Paseo de las Delicias* perteneciente a una colección londinense, SANCHO CORBACHO, Antonio. *Iconografía de Sevilla*. Sevilla: Abengoa S.A., 1975, p. 29 y lámina CV. Quien sin duda gozó de un gran éxito en el mercado británico fue su coetáneo José Domínguez Bécquer. Sobre este asunto véase NOMBELA, Julio. Ob. cit., pp. 209, 320; RUBIO JIMÉNEZ, Jesús. *José María Domínguez Bécquer*. Sevilla: Diputación, 2007.

61. VELÁZQUEZ Y SÁNCHEZ, José. Ob. cit., pp. 704-705.

62. LLEÓ CAÑAL, Vicente, VALDIVIESO GONZÁLEZ, Enrique. *La pintura en la época de los Duques de Montpensier*. Sevilla: Caja de Ahorros Provincial San Fernando, s.d., s.p.; CALVO SERRALLER, Francisco. 1991, ob. cit., pp. 43-44; y 1995, ob. cit., pp. 92-93; FERNÁNDEZ LÓPEZ, José, VALDIVIESO GONZÁLEZ, Enrique. Ob. cit., pp. 18-19.

63. *Catálogo de los cuadros y esculturas pertenecientes á la galería de SS. AA. RR. Los Serenísimos Señores Infantes de España, Duques de Montpensier*. Sevilla: Francisco Álvarez y C.^a, 1866, s.p.

64. FERNÁNDEZ LÓPEZ, José, VALDIVIESO GONZÁLEZ, Enrique. Ob. cit., p. 190.

65. Sobre dicho certamen véase PÉREZ CALERO, Gerardo. 1996, ob. cit., pp. 183-207.

66. Así consta en el *Catálogo de los objetos presentados a la Exposición Agrícola, Industrial y Artística celebrada en Sevilla en 1858, según el orden de su numeración*. Sevilla: Revista Mercantil, 1858, p. 97.