





*A Ramón*



ADELA PEREA GONZÁLEZ

# Manuel González Santos



Sevilla, 2003



*Presidente*

LUIS P. NAVARRETE MORA

*Diputado del Área de Cultura y Deportes*

MANUEL COPETE NÚÑEZ

*Director del Área*

JOSÉ LUIS GIRÓN MÉNDEZ

*Jefa del Servicio de Archivo y Publicaciones*

CARMEN BARRIGA GUILLÉN

*Colección Arte Hispalense, nº 74*

©Adela Perea González

Diseño gráfico: Viqui R. Gallardo

Edita: Diputación de Sevilla. Área de Cultura y Deportes.

Servicio de Archivo y Publicaciones

Imprime: Egondi Artes Gráficas, S.A.

ISBN: 84-7798-193-0

Depósito Legal: SE-2182-2003

MANUEL GONZÁLEZ SANTOS



---

## INTRODUCCIÓN



«sujeto quedo aún más que otros al viento  
del olvido que, cuando sopla, mata».

Luis Cernuda

El propósito de este libro es contribuir al conocimiento de la personalidad artística de González Santos, pintor sevillano que, como tantos otros contemporáneos suyos, tendría que gozar de una mayor estima.

Los últimos años del XIX y primera mitad del XX, cuando González Santos realiza su obra, es una etapa de la pintura sevillana –algo muy repetido pero que sigue siendo cierto– todavía por descubrir, una etapa muy compleja, llena de dudas y opciones, cuyo estudio ha sido frecuentemente descuidado y sobre el que poco a poco se va teniendo un conocimiento más amplio. Las obras de estos pintores, que parten de un romanticismo tardío y del realismo, y a las que van incorporándose en mayor o menor medida las nuevas tendencias, son imprescindibles para conocer la pintura sevillana y también la pintura de la época; todo lo que sucede en este cambio de siglo es vital para la historia de la cultura.

González Santos es un pintor muy representativo de este momento, fue cotizado en vida y después prácticamente olvidado, al que sería interesante mirar sin ningún cliché, libremente, sacarlo del conocimiento de grupos reducidos, de ese olvido parcial, y darlo a conocer como lo que es, un pintor dotado de un estilo muy particular, de un estilo propio, con una poderosa sensibilidad; hacerlo revivir.

Tras su muerte, sólo en una ocasión, en octubre de 1989, se celebra una Exposición monográfica en la Sala Villasís organizada –el responsable artístico era el pintor Paco Molina– por la Obra Cultural de El Monte de Piedad de Sevilla.

Sabiendo lo mucho que queda por hacer –ésta es sólo una primera toma de contacto con la obra del artista– se deja planteado el tema con la intención de interesar a futuros investigadores en la figura de González Santos y de esa forma llegar a un conocimiento más completo de su pintura.

Deseo dar las gracias a todas aquellas personas y entidades que me han ayudado, dejándome acceder a sus cuadros, con su opinión o su consejo, a los que me han aportado documentación e información, tanto artística como humana, a todos los que me han animado y en particular al profesor Gerardo Pérez Calero, cuyas sugerencias han sido para mí muy importantes. Quiero también hacer constar mi agradecimiento al Área de Cultura y Deportes de la Diputación de Sevilla y especialmente a su Jefa del Servicio de Archivo y Publicaciones, Carmen Barriga Guillén, sin cuya confianza no hubiera sido posible la publicación de este trabajo.

---

## BIOGRAFÍA

2  
1  
1  
1  
1  
1



«... de una especie de bondad particular y de ternura moderada que siempre acompaña al genio».

Baudelaire

La vida de González Santos, equilibrada y discreta, sin grandes altibajos, lo que no quiere decir que no tuviera conflictos, deseos e inquietudes, da lugar a una sencilla biografía; todo gira en torno a su profesión y a su familia, aparentemente no hay historia. Puede que esta ausencia de hechos llamativos sea la mejor manera de acercarse a su pintura, de verla como el resultado de una experiencia interior.

Manuel González Santos nace en Sevilla el 26 de octubre de 1875 en la calle Velador 7, poco después Augusto Plasencia. Es hijo –sus padres eran primos hermanos– de Manuel González Vázquez y Lutgarda Santos Vázquez, ambos de Sevilla; su único hermano, Joaquín, es menor que él. Su padre tenía «un taller de pintura establecido primero en Cabeza del Rey Don Pedro –prolongación de la calle Carne, hoy Muñoz y Pavón–, edificio que fue ordenado derribar por el entonces alcalde D. Augusto Plasencia, que tenía su domicilio en el nº 1 de la mencionada calle de Plasencia y a cuyo taller tuvo la fortuna de buscarle acomodo en la accesoria de la casa nº 14 de la tan citada calle...», recuerda su hermano.

Siente muy pronto la vocación artística, «... y como desde el principio demostró no gustarle los estudios y sí tener grandes aptitudes para el dibujo, su padre se impuso el sacrificio de costearles (a sus

hijos) una carrera y, pudiendo ahorrarse dos jornales, dándoles empleo como operarios en el taller de pintura... prefirió que cada uno siguiera sus inclinaciones, uno estudiando la carrera de Derecho y otro la de Arte», continúa diciendo su hermano. El ambiente artesano en que transcurre su infancia es posible que sirviera —como ha ocurrido a tantos pintores— para despertar sus dotes artísticas y posiblemente también influyó en el rigor con el que siempre enfocó su oficio.

Comienza sus estudios, junto a su hermano, en la «Escuela Sevillana», colegio situado en un callejón de la calle Argote de Molina, actualmente sin salida y que entonces se comunicaba con otro de la calle Francos, pero pronto decide abandonarlos y seguir sus deseos, matriculándose en la Escuela de Bellas Artes, cuyas clases se impartían en el Museo. Tiene quince años y ya en este primer curso de 1890-91 obtiene un Tercer Premio en clase de Figuras. A partir de ahora y durante el tiempo que dura su formación recibe varias distinciones, Tercer Premio en Dibujo del Antiguo (Cabezas) y Segundo Premio en Teoría e Historia de las Bellas Artes (curso 1893-94), Primer Premio en Dibujo del Antiguo (Estatua) y en Perspectiva (curso 1894-95), Primer Premio en Colorido y en Composición (curso 1895-96), y Primer Premio en Dibujo del Natural (curso 1898-99).

Completa su formación —tiene entonces veinte años— en el taller de pintura de Alonso Morgado, situado en las antiguas cocheras de la calle Alfonso XII y posteriormente en el estudio de Francisco Narbona en la calle Lombardos, hoy Muñoz Olivé. Lo que aquí aprende será decisivo para su obra, y así lo considera el mismo González Santos cuando muchos años después, en 1943, al ser preguntado en una entrevista a quién considera su maestro, contesta sin dudarle «a Francisco Narbona». Encuentra también tiempo para acudir al taller de Cavallini, en la calle Capuchinas, actualmente Cardenal Spínola, donde colaborando con un oficial de éste, Manuel

Cañas, aprende la técnica de la decoración al temple. Ante toda esta actividad es lógico pensar que no actúa movido solamente por el afán de aprender, sino que en todo ello hay placer, auténtica vocación.

La época de estudiante termina en 1900, fecha en que abandona la Escuela como alumno para inmediatamente entrar a formar parte de ella como profesor. Se presenta al concurso para cubrir la plaza de Ayudante Meritorio con destino a las clases de Sección Artística. Su obra, ya reconocida, había obtenido Diploma en una Exposición celebrada en Sevilla (21 de abril de 1896), Mención Honorífica (26 de junio de 1897) y Diploma de Segunda Clase (19 de junio de 1899) en Exposiciones celebradas en Granada, y Diploma de Primera Clase (10 de junio de 1899) otorgado por la Sociedad Hispano-Mauritana. Obtiene la plaza el 28 de noviembre de 1900.

A partir de ahora su tiempo estará ocupado, además de por la pintura, por la Escuela de Bellas Artes, trabajo que posiblemente en alguna ocasión pudo haberle impedido viajar, pero que desde luego no fue la causa de que apenas saliera de su ciudad; es evidente que no lo desea. Sólo en dos ocasiones, en 1901 y en 1904, hace una escapada a Madrid, El Escorial y Toledo para conocer sus monumentos y museos, realizando numerosos estudios y apuntes.

El 19 de marzo de 1905 se casa en la Iglesia de San Isidoro con Adela Narbona Beltrán, hermana de Francisco Narbona, a la que había conocido en el estudio de éste cuando ambos asistían a sus clases; sin embargo ella no se dedicó a la pintura y estudió Magisterio, profesión que ejercería posteriormente. Es padrino de la ceremonia el Rector de la Universidad, Joaquín Hazañas y La Rúa, y testigos Francisco Narbona y Agustín Villegas; su hermano Joaquín, entonces Juez de Guardia, va en representación del Juzgado.

Con la Iglesia de San Isidoro tuvo siempre González Santos una estrecha relación, en ella fue bautizado y años más tarde, el 16 de fe-

brero de 1885, es recibido como hermano en la Hermandad del Señor de las Tres Caídas, siendo además muy devoto de la Virgen de la Salud cuya imagen se venera en esta misma Iglesia.

Durante estos años su situación en la Escuela ha ido cambiando. El 20 de noviembre de 1904 pasa de Ayudante Meritorio a Repetidor Efectivo y, desde junio de 1907 a marzo de 1910, es encargado de la clase de Dibujo del Antiguo y del Natural, que había quedado vacante al morir Fernando Tirado. En 1911 es nombrado Profesor de Ascenso Interino de Dibujo Artístico, cesando el 7 de abril de 1916 en que, por oposición, consigue la plaza en propiedad. En 1923 se convoca oposición para cubrir la cátedra de Concepto del Arte e Historia de las Artes Decorativas, González Santos se presenta a ella logrando obtenerla el 13 de enero de ese mismo año, con lo que entra a formar parte del escalafón del Profesorado de Término. La plaza estaba en Málaga, donde permanece poco tiempo ya que pronto consigue su traslado a Sevilla. Dos años después es elegido para ocupar la Dirección de la que poco antes, y por Real Orden de 24 de julio de 1924, dada por la Presidencia del Directorio Militar, comenzará a llamarse Escuela de Artes y Oficios Artísticos y de Bellas Artes.

Las tareas del nuevo cargo no le hacen descuidar la pintura. Incansablemente activo, sigue trabajando; muchas de sus obras van para el extranjero, principalmente Buenos Aires y Méjico, la mayoría para colecciones sevillanas. Envía sus cuadros a exposiciones en las que con cierta regularidad obtiene algún premio: Medalla de Bronce y Diploma y Medalla de Bronce en las Internacionales de Méjico de 1906 y 1910; dos Diplomas de Segunda Clase (junio de 1901 y 1903), Diploma (1905) y Medalla de Plata (julio de 1906) en las Regionales de Bellas Artes celebradas en Granada; dos Medallas de Plata en las de Málaga (1901) y Almería (1903); Medalla de Oro en la Andaluza-Extremeña de Huelva de 1916; Premio Extraordinario en la

Exposición organizada por la Casa de España en Larache en 1924; Medalla de Bronce en la de Cádiz de 1926 y Segunda Medalla y Diploma de Honor en las de Bellas Artes de Córdoba de 1934 y 1935.

Realiza también alguna exposición individual; sobre una de ellas escribe Guichot en «El Cicerone de Sevilla»: «En 1926 comenzó el Ateneo una interesante organización, presentando «salones particulares» de pintores hispalenses, contemporáneos notables, pudiendo contemplar el público estudioso y aficionado, la personalidad de cada pintor. Comenzó el Salón de Gonzalo Bilbao y siguió Andrés Parladé... En el verano de 1927, el Salón de González Santos: sobresalieron los alegres paisajes sevillanos, al óleo en tablas pequeñas, y los retratos al pastel magistralmente hechos».

Al casarse —vivía en Deán López Cepero 14— se traslada a la calle San Esteban y en 1912, ya definitivamente, a la calle Angeles 1, añadiendo a su nueva casa un piso para estudio donde pintar y dar sus clases. En estas fechas ya habían nacido sus dos hijos, Adela, también pintora, quien a la muerte de su padre continuaría con las clases que éste impartía en su estudio —«los pinceles del artista no quedarán huérfanos; [...] a los quince años ha obtenido recompensas en varias Exposiciones» (Cascales Muñoz, 1929)— y Joaquín, que fue durante muchos años Secretario de la Escuela de Artes y Oficios.

En 1946 se lleva a cabo un ensanche de la calle Angeles, se varía la alineación de su lado izquierdo, entre Abades y Mateos Gago; González Santos evitó que desapareciera totalmente el chaflán de su casa donde desde muy antiguo —«al menos desde el siglo XVI»— existía un retablo dedicado a las Animas del Purgatorio —«en el que aparecen ángeles»— con una cruz, un pequeño tejado y un farol al que, hasta hace relativamente poco tiempo, los devotos llevaban aceite para la lamparilla que diariamente se le encendía. El pintor se ofrece a restaurarlo procurando conservar «el carácter de la época, una vez terminado el arreglo de la

calle», y ese mismo año realiza el actual retablo, una pintura sobre lámina metálica que, muy deteriorada, aún existe. A él se hace referencia en un poema de Cortines Murube titulado «La calle Angeles»:

Una calle estrecha  
un retablo oscuro  
y una cruz clavada  
en el viejo muro.

Aquí, en su nueva casa, desarrolla una importante labor como profesor de dibujo enseñando a toda una generación, pues a él acuden tanto los futuros pintores como los estudiantes de arquitectura.

A su tarea como profesor hacen referencia algunas publicaciones: «... desarrolla una labor enorme. Dibuja y pinta a todas horas; de día con sus varias clases, algunas de ellas fuera de Sevilla; con la academia establecida en su estudio y con su intensa tarea personal, pintando retratos, modelos y paisajes. De noche en la clase que dirige en el Museo y con la preparación de dibujo a los alumnos de la Escuela Nacional de Arquitectura...» (F. de León Troyano, 1921). «González Santos, discípulo de Narbona, actual director de la Escuela de Bellas Artes y maestro de muchos alumnos...» (Guichot, 1935). «De su escuela privada de pintura, han salido artistas tan notables como Agustín Segura, Labrador y los hermanos González Sáenz. De su enseñanza privada de dibujo, arquitectos del prestigio de Aurelio Gómez Millán, Arévalo, Granados, Pérez Bergali, Ristori, Toro, Rodrigo y Felipe Medina, Espiau y Galnares» (Rufino Gutiérrez, 1943). A ellos hay que añadir los pintores Carmen Laffón, José Morell, Cantarero, Domingo Gimeno,... y los arquitectos Antonio Delgado Roig, Alberto Balbontín, Fernando de la Cuadra, José María Rodríguez Cano, José Manuel Benjumea, Joaquín Díaz Langa, Luis Gómez Estern...

Fueron también discípulos suyos desde 1923 los Príncipes Don Carlos, Doña Isabel, Doña Dolores, Doña María de las Mercedes, más tarde Condesa de Barcelona, y Doña Esperanza de Borbón y Orleans, hijos del Infante Don Carlos de Borbón Dos Sicilias y de su segunda esposa la Infanta Doña Luisa de Orleans. A consecuencia de estas clases surgirá entre el profesor y sus alumnos una sincera relación de afecto, vínculo que se mantuvo con el paso del tiempo.

Existen varios retratos de González Santos, precisamente algunos hechos por discípulos suyos. De José María Labrador, un retrato al óleo, fechado en 1917, que recoge perfectamente su personalidad. Un dibujo, un fino estudio del rostro, de Bellver Delmás, dedicado «A D. Manuel González Santos de su compañero. Sevilla XXVIII». De Federico Godoy se conserva un óleo de 1935 en la Escuela de Artes y Oficios (Pabellón de Chile), que lo representa sentado en su despacho, y que su autor dedica a la Escuela. Del escultor Antonio Illanes, un busto con la inscripción «Al gran pintor M. González Santos, muy afectuosamente, su alumno Illanes. Febrero-29».

Carmen Laffón, en homenaje a quien fue su profesor, al que tenía un gran cariño —recuerda que estando muy enfermo le corregía sus dibujos y la animó e influyó en su padre para que fuese a estudiar a la Escuela de Bellas Artes—, realiza en 1965 una composición —una auténtica poesía— creada a partir de una fotografía hecha en 1948 en el estudio del pintor, que titula «Rosas para mi maestro», donde aparece éste acompañado de su nieto Manolo.

La vida de González Santos sigue siendo su pintura; muy activo, nunca satisfecho, concibe su oficio como una búsqueda constante, hecha con disciplina y entusiasmo. Consciente del valor de su obra y con la independencia que le da la entrega a su trabajo, rehuye el trato de la prensa, no persigue el favor de la crítica. De carácter retraído y escasa vida social —aunque de amena conversación y sólidas amista-

des— es poco aficionado a tertulias y en el trabajo también procura mantenerse independiente, al margen de grupos; antes que cualquier otra cosa prefiere refugiarse en su estudio.

Su aspecto físico es poco común, alto y delgado, algo desgarbado, pelo blanco frecuentemente revuelto y un amplio y espeso bigote. Su mirada, inteligente y directa, transparente, está teñida de una cierta melancolía, un rostro muy humano al que suelen asomarse las emociones. Viste de forma sobria, con la sencillez de quien no se preocupa por las apariencias: generalmente de negro, con cuello alto, y siempre muy abrigado -siente horror al frío-, y en verano, pintando en la playa, usa traje blanco y sombrero de paja. Su figura es de una natural distinción. Dice Ortega cuando nos describe el aspecto de Velázquez: «nos conviene retener esta imagen y no olvidar nunca de verla, como al trasluz, mientras contemplamos sus cuadros». Pienso que esto mismo les ocurre a quienes conocieron a González Santos.

González Santos no puede dejar de pertenecer al Ateneo, un centro tan preocupado por el arte y por todo aquello que tiene relación con Sevilla. Fue vicepresidente de su Sección de Bellas Artes desde abril de 1919 a junio de 1922; tres años después, el 29 de mayo de 1925, es elegido para ocupar el cargo de Presidente de esta misma Sección, cesando el 13 de junio de 1927. Su hermano Joaquín, durante muchos años Decano del Colegio de Abogados, es también socio de esta corporación. En este periodo, González Santos se encarga de organizar la Cabalgata de los Reyes Magos, de la ornamentación del Teatro San Fernando para la celebración de los Juegos Florales; de decorar la caseta que el Ateneo monta en la Feria, en la que realiza una representación de la clásica «Venta del Enano»... La prensa recoge la polémica suscitada con motivo de la concesión de los premios: «el pueblo ha sentido al ver algunas casetas premiadas innato temor a que se convierta la Feria en exposición de monumenta-

les edificios de otros climas y de otras épocas..., se ha detenido ante «La Benta del Enano»(sic), ante esa preciosa caseta que recuerda con admirable propiedad una realidad sevillana, porque esa venta existió tal como la canta Cervantes, idéntica en todo a como aparece en la feria..., la decepción ha debido ser enorme porque la caseta está hecha con verdadero gusto y arte, con exacta imitación de lo antiguo... por eso encuentra el público naturalísima la renuncia al premio penúltimo que a esta caseta se le ha concedido».

En su tiempo libre se marcha fuera de la ciudad; pasa temporadas en Alcalá de Guadaíra, Tólox, Lanjarón, donde iba con su mujer a tomar las aguas, y Chipiona, hasta que descubre La Jara (Sanlúcar de Barrameda), que ya no cambia por ningún otro lugar; aquí pasa los veranos y siempre que puede, descansando y pintando. Años después, Manuel Barbadillo —con quien le unía una buena amistad— lo recuerda en su artículo «La luz en la playa» (ABC, 15-8-1979): «En este trozo de costa que va desde Bonanza a Chipiona, se haya situado el pago de La Jara. Y allí, en aquel predio ribereño, de árboles y de vides, llegó un día (hace muchos años) un pintor sevillano inolvidable: Don Manuel González Santos. ¿Qué buscaba allí...? ¿El descanso? ¿La salud? ¿El olvido? No. Buscaba la luz... Ya instalado allí, a Don Manuel se le veía diariamente a las claras del amanecer, abandonar su casita veraniega y, en compañía de sus bártulos pictóricos, perderse por la orilla larga de la playa. ¿En demanda de qué? En demanda de las luces infinitas del mar... En los lienzos de Don Manuel quedaron para siempre todas las luces marineras, toda la gama de sus múltiples tonalidades...»

Paralelamente a todo ello, González Santos sigue ejerciendo la dirección de la Escuela hasta su jubilación en 1945. Sólo en una ocasión, en 1935 —es el año en que muere su mujer— solicita abandonar el cargo por enfermedad, siendo reelegido al año siguiente. En el transcurso de estos veinte años se llevan a cabo importantes cambios: la

Escuela, que estaba instalada en el Museo, tiene por primera vez casa propia al ser trasladada a la calle Zaragoza; se crea la plaza de Matemáticas Aplicadas a las Artes Industriales y se reanudan las clases de Metalistería y Labores; se establecen tres nuevas sucursales, en Triana, Macarena y calle Amor de Dios, tres plazas de Profesores de Término con destino a Dibujo Artístico, y tres de Auxiliares, y por último se consigue que el Gobierno de Chile entregue el Pabellón que fue de este país en la Exposición Iberoamericana, para instalar en él una Sección de la Escuela; ésta, en agradecimiento, se compromete a conceder dos becas anuales para alumnos chilenos.

Como consecuencia de estas innovaciones el número de alumnos aumenta considerablemente, a lo que se une la iniciativa de González Santos de actualizar la enseñanza del dibujo, como él mismo expone en su artículo, de 1935, «Cómo se hace un buen artista»:

«De una manera categórica, rotunda, se puede afirmar que los alumnos que concurren a las Escuelas de Bellas Artes y Oficios poseen condiciones de sensibilidad exquisitas, indispensables para todo buen artista.

El método empleado en estos establecimientos, en los tiempos actuales, lo creo el mejor desde que fue rechazada la copia de la estampa, pues este procedimiento hacía que los alumnos hicieran «copias de copias», con lo cual se hacía de la enseñanza del Arte una cosa puramente mecánica y apartaba el arte de la realidad, una fuente de inspiración artística. Además, resultaba que el alumno no estudiaba el efecto de la luz en los cuerpos, dándose el caso de que al hacer la copia daban el claroscuro contradiciendo las leyes de la luz misma que iluminaba la estampa.

Por el contrario, el sistema de relieve hace que el alumno se acostumbre a ver, no como figuras geométricas completamente planas, no rígidas y siempre idénticas, sino que, por el sistema actual, el alumno no ve los objetos limitados por líneas sino por superficies con-

tinuadas, con lo cual aprende, desde el primer momento, a modelar y hasta, inconscientemente, los principios de la perspectiva aérea».

La Dirección de la Escuela trae consigo otras obligaciones, formar parte de tribunales de oposiciones o ser miembro de jurados: así, por ejemplo, en 1925 es nombrado juez de un tribunal de oposiciones para cubrir una plaza de Ayudante de escultor anatómico, vacante en la Facultad de Medicina; forma parte del jurado encargado de elegir el cartel de la Feria de 1937; en 1938 es propuesto por el Servicio Nacional de Enseñanza Superior y Media del Ministerio de Educación Nacional como vocal para el Patronato de Cultura de la Universidad; en 1943 es miembro del jurado que ha de otorgar el «Premio Gonzalo Bilbao»...

El 31 de diciembre de 1945 tiene lugar su jubilación, siendo sustituido en la Dirección por Santiago Martínez, Vicedirector del Centro; en su despedida como Director de la Escuela se dice:

«... Para muchos de nosotros fue Vd. primero profesor, y después compañero y Director de todos, durante muchos años.

El rigor del tiempo le obligó de manera oficial a retirarse de las tareas de la enseñanza y Dirección de la Escuela; pero no se retire del todo, venga a ella, que también siga siendo suya, por derecho propio, puesto que mucho de lo que hoy es, se lo debe al esfuerzo que siempre puso por engrandecerla, como se puede demostrar de muchas maneras, que no citamos por no alargar, pero no queremos silenciar al menos lo referente a la creación de las tres sucursales, del Centro, Macarena y Triana, que tanto han contribuido y contribuyen al mejor servicio de nuestras enseñanzas»

Sus méritos artísticos fueron reconocidos por la Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría, que decide contarle entre sus miembros, siendo nombrado Académico Numerario el 5 de marzo de 1923. Es presidente de la Academia en estos momentos el Conde de

Aguiar. La recepción tiene lugar el 29 de marzo de 1925; en su discurso de ingreso lee su trabajo «Tablas góticas de Sevilla», donde muestra sus conocimientos sobre la técnica de la pintura al temple: «Los procedimientos de la pintura gótica en las tablas antiguas son muy variados... El color... que en la pintura gótica se observa es debido al procedimiento de preparación del mismo, el cual consistía en moler los colores con clara de huevo u otras sustancias glutinosas, haciendo una especie de temple con ellos, conservando de este modo la brillantez y frescura (que) a pesar de los siglos transcurridos...». Le contesta en nombre de la Corporación el académico Don José Sebastián y Bandarán. El acto fue presidido por el Infante Don Carlos de Borbón Dos Sicilias. Este mismo año de 1925 es nombrado vocal del Patronato del Museo de Bellas Artes.

En 1929 se celebra en Sevilla la Exposición Iberoamericana y en ella se le encomienda la dirección de las Secciones del Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes, siendo también vocal de la Comisión de Arte Moderno y miembro titular del Jurado de Recompensas. Una vez clausurada la Exposición, en 1930, y atendiendo a la importante tarea que en ella desempeñó como jurado de Bellas Artes, le fue concedida Medalla de Oro, además de dársele las gracias por Real Orden. La Escuela de Bellas Artes quiso también agradecer el trabajo y la dedicación de González Santos, por lo que el 22 de mayo de 1930 solicita que le sea concedida la Gran Cruz de Alfonso XII; a esta petición, hecha al Gobierno de Alfonso XIII, se unen el Ateneo y el Infante Don Carlos de Borbón. La situación que por aquellos años se vive en España le impide recibir este reconocimiento a su trabajo.

Todavía, esporádicamente, encuentra tiempo para escribir; elabora una Historia del Arte que no llega a publicar, y algunos artículos como el que, en 1936, aparece en el Boletín de Bellas Artes titulado «La Virgen de la Rosa»: «... por eso estimo que la última palabra de la pintura gótica se dijo en Sevilla. Y la última palabra fue el retablo de

Maese Rodrigo de Santaella y la Virgen de la Rosa de Triana, ambas obras, como anotado queda, del egregio artista Alejo Fernández».

Sobre este deseo que a veces tiene el artista de hablar, de expresar su opinión y romper esos «silencios del pintor ante el caballete», nos dice Paul Valéry: «un pintor que aspire a grandeza, libertad y destreza, que se exija la sensación deliciosa e intensa de «avanzar»,... se ve llevado a resumir su experiencia, a confirmarse con plena conciencia de sus propias «verdades», y así, a definirse las obras más vastas o complejas que piense emprender».

Una vez jubilado su actividad no decae. Mientras su enfermedad se lo permite continúa pintando y con las clases en su estudio. Así llega al final de su vida; el 8 de febrero de 1949, con setenta y cuatro años, muere en su casa de la calle Angeles. El afecto que inspiraba se pone de manifiesto en la gran cantidad de personas que asisten a su entierro. En estos días publica la prensa:

«La figura de González Santos... tiene perfiles humanos de acusado relieve... A pesar de la penosa enfermedad sufrida por Don Manuel en los últimos años de su vida no le faltaron bríos... para plasmar bellos y apacibles rincones,...» (Manuel Olmedo, ABC, 9-2-1949)

«Ayer tuvo lugar el sepelio del ilustre pintor Don Manuel González Santos, cuya figura y obra llenan casi una época de la pintura sevillana contemporánea... El cortejo funerario era imponente, formando en él artistas, escritores, abogados y elementos de todas las actividades sevillanas y muchísimos particulares... El cadáver fue llevado a hombros hasta la Puerta de la Carne donde se despidió el duelo.» (El Correo de Andalucía, 10-2-1949)

Y el ya citado artículo de Manuel Barbadillo «La luz en la playa», termina con esta imagen llena de esperanza:

«Porque... no es sólo la luz ordinaria e intrascendente que nos llena los ojos, sino que es además la luz hecha devoción, súplica,

himno sin sonido que nos empuja milagrosamente hacia esa otra zona invisible donde seguramente Don Manuel, con los acopios de luces y colores que se llevó en su paleta, estará pintando o retocando ahora, los ojos de algún apóstol mariner».

---

## CARACTERÍSTICAS ARTÍSTICAS



«... el arte informa al hombre acerca de lo humano, despierta sentimientos adormecidos y nos pone frente a los intereses del espíritu».

Hegel

La pintura del siglo XIX –toda la pintura moderna– es un largo encuentro entre tradición y cambio, y las continuas tensiones que ello produce llevan a un compromiso entre el humanismo heredado de la Ilustración y las nuevas tendencias naturalistas –románticas, realistas e impresionistas– que reivindican su libertad; se está pasando de una cultura que defiende la norma, la disciplina, a otra que valora más la inspiración.

Los cambios comienzan con la aparición, a principios del siglo, de las ideas románticas, un primer intento de sustituir la racionalidad clásica –forma y verdad son una misma cosa– por valores más subjetivos, por sentimientos; es la nueva sensibilidad romántica con la que el arte comienza a liberarse de las ataduras tradicionales. Se enfrentan dos maneras de entender la pintura, la clásica, defensora del dibujo y la forma, y la romántica, que prefiere el movimiento y el color, la pasión; la pintura entra así en un mundo de introversión y protesta –de protesta exaltada y contradictoria– en el que encontramos ya la mayoría de los componentes que constituyen el arte de nuestra época. «Acaso es que una época se siente moderna cuando encuentra en sí, admitidas por igual, coexistiendo y actuando en los mismos indivi-

duos, cantidad de doctrinas, tendencias, «verdades» muy diferentes cuando no completamente contradictorias. Estas épocas parecen así más comprensivas y «despiertas» que aquellas en que domina un solo ideal, una sola fe, un solo estilo» (Paul Valéry).

Estos cambios están estrechamente unidos a las grandes transformaciones sociales del siglo XIX, al impacto que sobre la cultura tiene el paso de un mundo agrícola a otro industrial. El romanticismo representa aquí la crítica y la resistencia hacia una civilización, la industrial, en la que ve algo ajeno, extraño; como dice Fischer «...el romanticismo es el reflejo más completo en la filosofía, la literatura y el arte de las contradicciones de la sociedad capitalista en desarrollo. En muchos casos no era un enfrentamiento total sino únicamente una oposición a las ideas mecanicistas y a las simplificaciones optimistas». La revolución está pasando de la sociedad al arte.

A comienzos del siglo XIX la pintura sevillana, y la española en general, muestra también dos tendencias, una la académica oficial, seguidora de modelos clásicos, y otra autóctona, de tradición barroca, con la que entronca el romanticismo; el ambiente creado por el encuentro entre una y otra favorecerá la entrada de las nuevas ideas. En estas circunstancias España se convierte en un país muy visitado por los viajeros europeos, sobre todo Andalucía que, para los románticos, que han idealizado todo lo popular, conserva el atractivo de seguir siendo una sociedad predominantemente agraria, es decir, una sociedad que no ha perdido sus viejas costumbres. La mirada de estos viajeros —la diferencia no está en los temas sino en la forma de mirar— y la de muchos artistas locales, da lugar a otra forma de interpretar la realidad, crea una Andalucía tópica, pintoresca y acrítica que llega indolentemente hasta nuestros días.

En Sevilla, los primeros románticos (Escacena, Roldán, Cabral Bejarano entre otros) son los que dan impulso a la pintura haciéndola

salir del largo periodo de estancamiento en que se encontraba; ellos y, posteriormente, los hermanos Bécquer, representantes de un romanticismo tardío, son los que con su obra costumbrista imprimen personalidad a la escuela. Es éste un costumbrismo interesado en tipos y formas de vida locales, cuyos antecedentes habría que buscarlos en Murillo y más remotamente en la sencillez narrativa de la pintura holandesa.

Este agotado romanticismo es lo que encuentra Eduardo Cano cuando, en 1859, se establece en Sevilla como profesor de Colorido y Composición de la Escuela de Bellas Artes, añadiendo al conflicto entre clásicos y románticos un nuevo elemento, las tendencias realistas que por estos años llegaban de Francia. El realismo es una nueva mentalidad que pretende captar, representar, la realidad sin disimulo y de paso hacer crítica social, es una búsqueda de la verdad en reacción frente al idealismo romántico. Courbet, iniciador del cambio, adopta una actitud de rechazo hacia los asuntos históricos, mitológicos y religiosos, escogiendo sus temas del mundo que lo rodea, su descripción quiere ser objetiva, quiere ser «un salto del museo a la naturaleza». Aureliano de Beruete nos da su opinión sobre la pintura española de la época: «En la Exposición Universal de París de 1889, la sección española de pintura resultó anticuada. Había en ella lienzos de gran mérito, pero en su casi totalidad pertenecían a una tendencia que estaba agonizando. A los paisajes llenos de ambiente y luz, a las figuras en el campo, a las escenas sencillas, a los retratos realistas, oponíamos nosotros fusilamientos, cabezas degolladas, reyes de armas, judíos y moriscos, todo combinado en dramáticas y horribles escenas que hubieran causado honda impresión años antes, pero que ya estaban desusados».

Eduardo Cano, autor todavía de cuadros de historia –siempre conservará su sensibilidad romántica– trata este tema con tal naturalidad que se adivina ya el cambio de rumbo que va a tomar la pintura sevillana; su interés por el dibujo y por inspirarse directamente del na-

tural son características que transmite a toda una generación de pintores. El realismo comienza a abrirse camino entre los restos del romanticismo, intentando sustituir la imaginación, la fantasía, por una descripción desapasionada.

Por estas mismas fechas de finales del siglo —son los años de la Restauración— el costumbrismo experimenta algunos cambios: el realismo y posteriormente las ideas regeneracionistas del 98 —que ven como solución a los problemas españoles reflexionar sobre las causas de la decadencia y potenciar una serie de valores sobre los que construir el futuro— transforman el costumbrismo romántico en lo que se llamó regionalismo, igualmente interesado en la vida cotidiana pero queriendo dar una visión diferente, más crítica, de lo popular; hacer autocrítica. Se piensa que es misión de la pintura expresar la esencia de lo nacional, y en esta actitud influye de forma muy especial la Institución Libre de Enseñanza por la importancia que da al arte como base de todas las actividades del espíritu. De este deseo de renovación nos habla Unamuno: «No hay corrientes vivas internas en nuestra vida intelectual y moral, esto es un pantano de agua estancada... Bajo una atmósfera soporífera se extiende un páramo espiritual de una aridez que espanta». «Es una desolación, en España el pueblo es masa... Como no se le ama, no se le estudia, y como no se le estudia, no se le conoce para amarle». Con el regionalismo se produce una relativa modernización de la pintura española, al coincidir éste, a comienzos del nuevo siglo, con la llegada del impresionismo y con las primeras «vanguardias».

Este es el panorama, complejo y contradictorio, que presenta la pintura sevillana en 1875, cuando nace González Santos, y en 1890, año en que comienza sus estudios en la Escuela de Bellas Artes: un pluralismo estético en el que lo antiguo está en entredicho y lo nuevo tarda en llegar. La pintura —todo el arte— está en crisis, lo transitorio y

relativo de la modernidad choca con la estabilidad y la disciplina clásicas; el arte está muriendo en su forma tradicional.

Eduardo Cano forma a muchos discípulos, «... y de su enseñanza, pura ortodoxia, nacen artistas como Villegas, Jiménez Aranda, Vega, Mattoni, Arpa, Sánchez Perrier, García Ramos, Quesada, Escribano, López Cabrera y Francisco Narbona... y de las enseñanzas de este Narbona que en sus inicios trató el cuadro de Historia y el de Costumbres con desenfado y se singularizó después haciendo Flores —antes de marcharse a Roma, donde trabajó bajo la dirección de José Villegas, pinta *¡Cómo nacen y cómo mueren!*, historia de unas flores— brotó el notabilísimo pintor que hoy nos ocupa» (Cascales Muñoz, 1923). Serán profesores de González Santos, dejando en su pintura una huella importante, entre otros, José Jiménez Aranda (1837-1903), autor de escenas costumbristas de una gran naturalidad, seducido por la luz y el color de Fortuny, y Fernando Tirado (1862-1907), uno de los mejores dibujantes sevillanos de su época, dedicado especialmente al retrato. Fuera de la Escuela de Bellas Artes completa su formación con Francisco Narbona (1861-1926), con quien comparte una misma sensibilidad.

Narbona pertenece a la llamada «Escuela de Roma», ciudad donde comienza a interesarse por el estudio de la luz y del natural, características que transmitirá a su discípulo. Podemos hacernos una idea de su personalidad por un artículo aparecido en *El Liberal* con motivo de su muerte, donde se dice que «debido a su enfermedad sus últimas obras fueron sólo bocetos inspirados en las poéticas leyendas de Zorrilla, Bécquer y otros románticos de la segunda mitad del siglo XIX», se recuerda «su sensibilidad extrema de artista y su cultura superior a la de aquellos pintores que sólo se preocupaban del tecnicismo en el arte» e intenta hacer ver que el artista «no sólo fue pintor de flores (como se le había conocido) y de bustos femeninos».

Estos son sus principales maestros y el ambiente en que se forma; es ahora cuando se crean los cimientos de su obra de la que intentaremos ver su trayectoria, las transformaciones que en ella se vayan produciendo.

González Santos, de temperamento y formación clásicos, muy dotado para el dibujo, sobre el que tiene completo dominio, tiende a la sencillez, le atrae más lo armónico que mostrar los contrastes, el mundo visible –lo que ve– tiene para él un especial atractivo. El comienzo de su carrera, etapa a la que corresponde la mayor parte de su obra costumbrista, se mueve entre el clasicismo y un superviviente espíritu romántico que tardará en desaparecer, es decir, entre la imagen y el misterio, por lo que podría hablarse de una etapa de clasicismo romántico. Con el tiempo los temas van a cambiar pero la forma permanece, «la auténtica portadora de la belleza es la forma» piensa Kant. Poco a poco el paisaje irá acaparando su atención, imponiéndose, a la par que la luz del impresionismo –otra forma de ver– se instala para siempre en su pintura, de forma que el tema quedará desplazado al interesarse cada vez más por los problemas visuales. En la luz y el color es donde González Santos encuentra definitivamente su camino, donde su lenguaje se hace más personal, y a ello lo lleva no sólo la moda del momento, sino su propio carácter, su interés por la naturaleza, el deseo de acercarse a ella; la sencillez de su pintura pone de manifiesto que la obra de arte es, como dice Hegel «un medio gracias al cual el hombre exterioriza lo que es». Partiendo de este naturalismo, y siempre muy abierto a todo lo que ocurre, está dispuesto a recibir otras influencias, a entrar en contacto con otros movimientos artísticos –prerrafaelismo, simbolismo, modernismo, fauvismo–, revelando de esta forma su curiosidad, la atención que presta en su obra no sólo a los maestros del pasado sino también a sus contemporáneos, a la pintura de su época.

Escenas costumbristas y sobre todo retratos y paisajes forman la mayor parte de su obra y en menor cantidad desnudos, flores, bodegones, temas religiosos y composiciones. La base de todo es siempre un correcto dibujo y el procedimiento empleado el óleo y el pastel y en alguna ocasión el temple.

Es artista que representa lo que hay a su alrededor, los lugares en los que transcurre su vida, no le atraen los grandes temas sino aquello que más directamente impresiona sus sentidos, pinta como ve y como piensa y de esa forma intenta seducir. Su obra, hecha con mirada fresca y penetrante, va adquiriendo con el paso del tiempo una estética propia, una definida personalidad, basada en el interés por las cosas sencillas, la delicadeza y el refinamiento formal. La trayectoria seguida no parece estar motivada por cambios en su manera de pensar sino que es la pintura lo que verdaderamente lo estimula. El mismo González Santos nos deja su opinión de lo que para él es el arte: «La naturaleza es objeto de visión que no puede por sí misma completar la idea, así como ésta tampoco es bastante para expresar el sentimiento. ¿Qué es pues necesario para producir la obra de arte? Pues es necesario principiar por el sentimiento, llegar a la idea y darle forma parándose ante la Naturaleza. Es decir, hacer un recorrido desde el espíritu que engendra el sentimiento, dar vida por la idea y color por la naturaleza.» (Memoria de oposición a cátedra, 1923).

Para interpretar la obra de González Santos, para encajarla mejor en su mundo, habría que considerar otros elementos, su entorno más cercano, la mentalidad de su ciudad, la pintura que en ella se realizaba..., es decir, el ambiente sociocultural poco inclinado a cambios en el que vive. Podemos recordar aquí la importancia que tiene para la pintura la apertura de mercados en América, ya que el comprador americano es más libre que el europeo, no está mediatizado por ningún arte oficial. El interés que existe en Argentina, en buena situación económica, por la

pintura andaluza y en general por toda aquella que refleje las formas de vida y las costumbres europeas, lleva al pintor sevillano José Pínelo a organizar anualmente en Buenos Aires —y en otras ciudades americanas— exposiciones colectivas de pintura española, celebradas preferentemente durante las dos primeras décadas del siglo XX y a las que periódicamente asiste González Santos. Estas exposiciones tuvieron mucho éxito, contribuyeron a paliar la mala situación de la pintura en Sevilla, debida en parte al desinterés de la clase acomodada que era lógicamente la que podía comprar. En estas circunstancias, la figura socioeconómica del marchante —hoy prácticamente desaparecida— dedicada a la distribución de obras de arte, resulta imprescindible; en España el primero que lo utilizó fue Fortuny. González Santos también se valió de marchante para vender sus obras en América, sobre todo en Méjico, Argentina y Chile.

Es una época —el siglo XIX y parte del XX— de importantes cambios no sólo para el arte, también para la figura del artista. «Ya entonces comenzaron los grandes artistas a sentirse más o menos desarraigados en una sociedad que se estaba industrializando, con lo que el artista encontró confirmada en su propio destino bohemio la vieja reputación de vagabundos de los antiguos juglares. En el siglo XIX todo artista vivía en la conciencia de que la comunicación entre él y los hombres para los que creaba había dejado de ser algo evidente» (Gadamer). Esto es algo que no vive González Santos, su carácter equilibrado no lo lleva a establecer una relación contradictoria con su entorno y por otra parte, lo que es más importante, la situación ha sido prácticamente superada, los artistas del siglo XX —si admitimos que el siglo XX comienza hacia 1920— organizan su vida de otra forma, han reclamado su lugar en la sociedad; parece que esa escisión ha terminado.

Desde el punto de vista técnico la fuerza de González Santos reside en el dibujo; éste no es sólo un instrumento que le sirve de base, un proceso de creación que después se convertirá en pintura, sino que es un

medio de expresión, algo que tiene valor por sí mismo. A sus dotes para el dibujo se une que la enseñanza que por estos años (1890-1900) se imparte en la Escuela es eminentemente clásica, de manera que en él van a asociarse la formación recibida y su carácter inclinado a la medida. El gusto por la forma permanece estable a lo largo de su vida, haciendo que cualquier innovación estética pase por ese tamiz, que su pintura se mantenga siempre dentro del equilibrio y la sobriedad. En muchas ocasiones vemos con toda claridad el conflicto que se plantea en su obra entre la forma, lo estable, y la atracción por lo fugitivo, entre el dibujo –la mirada naturalista– y el color –el temperamento–.

Desde mediados del siglo XIX la luz tiene cada vez mayor protagonismo; el realismo al intentar ser auténtico y describir la verdad, se preocupa por la luz, pero la verdadera revolución se da con el impresionismo, que llega a España con el cambio de siglo, un periodo muy complicado para la pintura española a causa del pluralismo estético que existe en esos momentos. El impresionismo estaba ya latente en algunos pintores españoles, pero la figura clave del cambio será Sorolla quien, fascinado por la luz, la convierte en protagonista de su obra. Su luminismo pasa a la escuela sevillana, a Jiménez Aranda –profesor de González Santos– y especialmente a Gonzalo Bilbao.

De sensibilidad más luminista que colorista, la luz es la gran protagonista en la pintura de González Santos, y en la que mejor pueden seguirse los cambios que en ella se producen. La luz de tipo veneciano de sus comienzos, que hacía que ésta procediese de un punto determinado, da posteriormente paso a otra, amplia y blanca, que libremente circula por el espacio tocando, aclarando, uno tras otro los objetos; desaparecen los fuertes contrastes –*Efecto de luz artificial*– para dar paso a una luminosidad que todo lo invade.

A González Santos, que toma a la naturaleza como modelo y base de su pintura, es lógico que le interese la luz, sobre todo la luz del sol

del impresionismo, lo que resulta evidente en sus paisajes, en los que se deja llevar por los efectos luminosos, por lo fugaz, por la sensación, por esa forma tan propia de la época de percibir la realidad, por esa «irrepetibilidad del momento, que no ha existido nunca antes ni volverá a repetirse después» de la que nos habla Bergson. La caprichosa luz del impresionismo, su arbitrariedad, lo conquista, pero adaptándola a su formación clásica.

Por lo que se refiere al color —sabe ser colorista con pocos colores—, tiene preferencia por los tonos suaves, sin estridencias, utiliza colores difuminados, medios tonos, y a menudo es tan íntima la unión del color y la luz que las cosas se transforman al recibir los reflejos de los colores que las rodean. Los azules y violetas, los verdes y ocre del impresionismo son sus preferidos y casi los únicos utilizados, consiguiendo con los azules y verdes efectos de gran belleza, y en ocasiones tal conjunción entre ellos que puede hablarse de monocromía; «González Santos ha sabido triunfar de los imposibles verdes», dice la crítica. (El Noticiero Sevillano, Marzo, 1903).

En otros momentos su paleta se hace más viva, descubre la alegría y el lujo del color; los colores fríos —azules y violetas— se tornan cálidos, se convierten en esos rojos encendidos —*Cardenal Spínola* (Casa de Ancianos de Montellano)— que vemos con más frecuencia al final de su obra. Lógicamente es la luz la que provoca estos cambios, la causante de que los tonos velados e inciertos se tornen ardientes y luminosos.

El color violeta es uno de sus favoritos, los cielos, las sombras y las barbas de los viejos pescadores —alguna vez la crítica lo llamó «barbazul»— se tiñen de esta tonalidad.

La manera de utilizar el dibujo y el color lo lleva en ocasiones a un cierto sintetismo, es decir, a supeditar el color totalmente al dibujo, a emplear un dibujo de trazos muy gruesos para aislar zonas de color, como en las vidrieras. La importancia dada a la estructura y los

intensos colores usados de forma decorativa —*El investigador*— lo acercan ocasionalmente al fauvismo, a una pintura que tiende a expresarse con colores puros, aunque González Santos no se limita a transmitir la sensación sino que, como hace generalmente, se empeña en precisar los colores de cada cosa, en distinguir la forma del color.

González Santos es un pintor naturalista, se enfrenta de forma franca y directa a la realidad, pero entre la total fidelidad y la idealización — esos dos extremos entre los que se mueve la mirada del artista— él elige siempre el lado más bello o más noble, transforma lo que toca; no podemos olvidar que en toda creación hay siempre un misterio, pues como dice Panofsky «... la Idea no es sino una visión de la naturaleza «purificada» por nuestro espíritu».

Su obra costumbrista muestra un mundo amable, la sencillez de la vida cotidiana, una visión ideal del «alma del pueblo» —*El píropo, Galas de Semana Santa, Camino del Rocío*— que irá abandonando para acercarse a posturas menos anecdóticas; de esa forma, lentamente, renuncia al folklorismo de raíz romántica y se interesa por los temas sociales que el realismo ha puesto de actualidad. El trabajo — tema tradicionalmente olvidado por el arte — y el estudio lo atraen, y así lo dicen los títulos de sus obras —*En el estudio, El investigador, El arqueólogo*—. La feliz relación existente entre el pintor y la realidad se altera cuando describe los problemas de los trabajadores —*Triste nido, ¡Sin pan!*—; su pintura, por un momento, se hace crítica. De todas formas, él no siente la necesidad de transformar su entorno, sólo le interesa observarlo, dar cuenta de la realidad tal como es.

Su naturalismo, siempre matizado, podemos apreciarlo en los retratos; en ellos es patente, como dice Hegel, que «... la intención de imitar a la Naturaleza es una intención de orden espiritual». Y así es, González Santos está movido por el deseo de mostrar algo espiritual, de no limitarse a la apariencia; en el fondo su obra es una constante

huida de la realidad. En sus retratos encontramos una gracia, un encanto, que no es sólo el resultado de las proporciones. Por otra parte, una cabeza pintada por él es fácilmente accesible, reproduce los rasgos del modelo con esa capacidad de observación de la persona introversa, el espectador comprende sin esfuerzo. El procedimiento utilizado suele ser el pastel, continuando así la tradición de los grandes pastelistas franceses del siglo XVIII, seguidores a su vez del retrato a lápiz del XVI, especie de boceto que se terminaba en el taller. González Santos con el pastel —donde dibujo y color son una misma cosa— consigue que las barras de color pierdan su opacidad y den una rica variedad de tonos, relaciones de luz y color de una refinada delicadeza. Con esta técnica es un auténtico maestro.

Cuando hablamos de fidelidad en la representación no podemos olvidar sus «apuntes», en los que la naturaleza —el artista pondrá en ella sus sentimientos— encerrada en un pequeño espacio, ha quedado convertida en un singular y encantador paisaje. Son pinturas herederas del «tableautin» —cuadrito—, de técnica preciosista que en Francia popularizó Meissonier y en España puso de moda Fortuny. En estos pequeños cuadros, de técnica decidida y precisa, y en los que percibe sólo aquello que está en su pensamiento, González Santos ha dado lo mejor de sí mismo. De algo parecido nos habla Ortega: «Las piedras del Guadarrama no adquieren su peculiaridad, su nombre y ser propio en la mineralogía, donde sólo aparecen formando con otras piedras idénticas una clase, sino en los cuadros de Velázquez».

El cambio de siglo es un periodo de crisis económica y de intranquilidad social y por tanto muy conflictivo también para el arte; aparecen tensiones que en conjunto son una reacción frente al materialismo defendido por los realistas. El arte está lleno de nostalgia, busca un mundo diferente en el que la emoción, la «poesía», tenga un papel importante; está naciendo una nueva sensibilidad que evolucio-

nará hacia un arte interesado en representar únicamente aquello que pertenece al mundo del espíritu, un arte menos imitativo. Gadamer resume en pocas palabras lo que está ocurriendo: «desde que el arte no quiso ser ya nada más que arte comenzó la gran revolución artística moderna». Las tendencias que ahora surgen –prerrafaelismo, simbolismo, modernismo– intentan protegerse de los problemas del presente refugiándose en el mundo de la belleza; es el lujo decorativo del Novecientos, que irá desapareciendo hasta convertirse en un arte cada vez más frágil y ascético.

González Santos elige el prerrafaelismo para una parte importante de su obra religiosa en unos momentos –hacia 1940– en que este tipo de pintura experimenta una revalorización. La corriente estética prerrafaelista, llena de idealismo, está interesada en el arte de la Edad Media y en la obra de los «primitivos» italianos, anteriores al clasicismo de Rafael y Miguel Ángel o, como dice Argan, recogiendo el pensamiento de la época, «anteriores a ese pecado de orgullo que había convertido el arte en una actividad intelectual». González Santos se identifica con esta pintura, con el quattrocento y con el sentimiento de la naturaleza de esta tendencia, sentimiento de la naturaleza que está en Ruskin, su portavoz, quien dice que él puede ver el paisaje «poco más o menos supongo yo como podrían captarlo un ciervo y una alondra». El resultado es un conjunto de pinturas –*Jesús y la Virgen entre palomas*– llenas de espiritualidad, rostros y actitudes idealizados, y una técnica muy terminada. Son composiciones atractivas, ingenuas y afectadas, de una artificiosidad algo arcaica.

El simbolismo –otro intento de romper con los moldes tradicionales– continúa el camino iniciado por los prerrafaelistas; es un movimiento literario –una nueva ética– que tiene un gran ascendiente sobre la pintura y que, aunque contemporáneo del impresionismo, intenta superar la pura sensación, «trata de suscitar reflexiones sobre todo

aquello que es incontestablemente real aunque no se vea» (G.C. Argan). Lo real no es ya sólo lo material sino que se refiere también al mundo interior, al mundo del pensamiento. La evasión y el misterio que ya Wagner había reivindicado al inspirarse en viejas narraciones nórdicas, llega a la pintura. El naturalismo de González Santos se transforma en simbolismo cuando, en una obra suya que podríamos titular *Leyenda*, su sentido de la forma se pone al servicio de lo extraordinario, una composición escenográfica que tiene la magia del nuevo movimiento: en un ambiente nocturno y por la ladera de una montaña, situada al borde del mar y coronada por un castillo, se elevan, describiendo una amplia curva, varios desnudos femeninos que al ir ganando altura van perdiendo corporeidad. En el colorido, bastante arbitrario –podemos volver a hablar de fauvismo– domina el azul intenso, casi añil, del cielo y las montañas del fondo.

En su huida de lo cotidiano, en su intento de sustituir la realidad por la idea, el simbolismo busca caminos para expresarse y uno de ellos será el mundo oriental. Oriente, todo lo exótico, lo enigmático y secreto, gusta en Europa, revela la resistencia contra la racionalidad de la civilización industrial además de ser, como en tantas ocasiones, «la percepción estereotipada de una cultura por otra» (P. Burke), es decir, una última manifestación romántica donde la imaginación tiene un papel importante. González Santos se siente atraído por esta estética tan cargada de sensualidad y color, siendo uno de esos escasos momentos en que mira hacia tipos y costumbres –*Odalisca*, *Cabeza de árabe*– de un mundo que no conoce, en que su inspiración es literaria; lo importante es sentir, narrar lo extraordinario.

Muy unido al simbolismo, integrándose en él, está el modernismo, movimiento heterogéneo, poco definido, nacido en la última década del siglo XIX, interesado –como es común en la época– más en evocar la realidad que en representarla. Los motivos decorativos que

utiliza, muy complejos –tiene predilección por los arabescos–, y muy influidos por el arte oriental, especialmente por el arte japonés, es decir, por un arte que «no distingue entre «concepto» y decoración», son la causa de que casi la totalidad de sus obras se den en el campo de la artesanía. En el Manifiesto de L'Art Nouveau de 1889 se refleja claramente su espíritu: «... las ideas místicas y lejanas, evocadoras de ensueños, prolongando la realidad de los firmes contornos, en vaporosas quimeras, aureolándola, humeando en su entorno y por encima un incienso mental...».

La decoración pictórica, estilo 1900, que González Santos realiza en un *Abanico*, fechado ese mismo año, demuestra la temprana influencia que esta estética tiene en su obra, en este caso un objeto en estrecha relación con la persona a la que va destinado; es una composición de tonos suaves –sólo un toque de cálido rojo– formada por pequeños ángeles, palomas y flores y en el centro una mujer cuyo cuerpo está cubierto por telas que describen curvas y se alargan, dando lugar a un mundo de formas en movimiento, un mundo de connotaciones simbolistas. El pintor se ha dejado llevar por la fantasía de las formas, animado por el deseo, tan en boga en la época, de huir de la realidad; es como una liberación en un momento en el que existen tantas ansias de renovación y se tantean tantos caminos.

Fue un hombre, un artista –el arte es parte de la vida– que se identificó con el mundo que le había tocado vivir, con sus conquistas y frustraciones, y en quien podemos seguir la doble atracción que sobre él ejerció lo autóctono, su ambiente, y lo que llegaba de fuera. Tuvo el mérito de haber seguido en mitad de esta lucha una idea, la de extraer la belleza de su entorno. Es un artista que conectó con su tiempo y ello explica su modernidad.

A su obra hay que acercarse dejando a un lado las ideas preconcebidas que suelen usarse para la pintura de la época, es la única ma-

nera de llegar a ella, de comprenderla y disfrutarla. No obstante, todo esto no es más que un intento de dar explicación a algo que posiblemente no la tiene; no podemos olvidar, como dice Odilon Redon, que «nada se hace en arte sólo por la voluntad. Todo se hace por la sumisión dócil a la llamada de lo inconsciente».

---

LA OBRA



«Dios está en todas partes, en el menor grano de arena; he querido representarlo en los juncos»

C.D. Friedrich

Puede que la mejor manera de mirar, de descubrir, la pintura de González Santos –después de tener una idea sobre su estilo– sea agruparla en géneros y dentro de estos escoger alguna obra en la que pararse con más detenimiento; ver primero su producción costumbrista, el retrato y el paisaje, para terminar con aquellos temas por los que mostró menor interés.

Sólo están fechados algunos de sus cuadros, casi siempre los retratos, lo que dificulta el establecimiento de una relación cronológica. Se ha procurado seguir un orden lo más exacto posible, agrupándolos alrededor de aquellos que, por diversas circunstancias (exposición, premio, crítica...), se sabe con exactitud cuándo fueron realizados. Algunos de los cuadros estudiados aquí –muy representativos de sus comienzos– lo han sido por fotografías dejadas por el pintor, debido a la dificultad de acceder a ellos.

## Costumbrismo regionalista

La tradición de representar historias de la vida cotidiana, casi siempre ingenuas y muy preocupadas por los detalles, da lugar al

nacimiento de la pintura de género o de costumbres, que adquiere forma definitiva en la obra de los pintores holandeses del siglo XVII. Son escenas observadas desde puntos de vista muy diferentes, lo mismo se busca sólo la anécdota, lo característico, que dar una opinión, emitir un juicio, sobre la sociedad o sobre los personajes retratados. Heredera de esa tradición es la pintura costumbrista sevillana, cuya larga vida la vincula a dos estilos artísticos, al romanticismo y al realismo.

Más adelante el costumbrismo adquiere otro matiz, se transforma en regionalismo, una nueva sensibilidad estética que en pintura oscilará siempre entre la idealización y la más dura realidad, y cuya principal aspiración es encontrar «la raíz esencial de España» (Unamuno). Son escenas y paisajes vistos con los ojos de la modernidad pictórica —una modernidad controlada— y cuyo resultado será una pintura austera, sobria y en muchas ocasiones cruel y despiadada.

En las primeras obras costumbristas de González Santos pervive el espíritu romántico, es decir «persiste la ruptura entre la realidad y la idea» (Hegel). Es un periodo de búsqueda en el que se percibe la tensión producida por las distintas influencias que actúan sobre el pintor, un periodo especialmente interesado por la forma —pinturas que dan siempre preferencia a la línea sobre el color—, y con reminiscencias románticas en el empleo de la luz. Es la luz la que sugiere la atmósfera en pinturas que, desde el punto de vista formal, se mantienen dentro de una estética clásica. Son composiciones ordenadas, generalmente de la vida diaria, con pocos personajes tratados con sencillez y casi siempre situados en primer término, lo que contribuye a dar tranquilidad al conjunto. Los interiores están formados por una pared que actúa como telón de fondo, una ventana a la izquierda por la que penetra la luz y gran cantidad de objetos, siendo muchas veces la ordenación de estos lo que da idea de la profundidad.

Con el tiempo deja a un lado las escenas de interior y pasa a interesarse cada vez más por el mundo campesino, en el que la naturaleza ocupa un espacio mucho mayor; es una evolución que en líneas generales va del clasicismo —aunque nunca abandona totalmente la figura humana— al naturalismo. Paralelamente, la artificiosidad de los contrastes de luces y sombras será sustituida por la luz tomada al aire libre, y su pincelada se hará más suelta y decidida. Está cambiando su visión del entorno y ello inevitablemente lo lleva también a cambiar la técnica.

Es muy joven, tiene veintidós años, cuando pinta *El cuento de la abuela* (comentado por fotografía), Mención Honorífica en Granada en 1897, Premio del Ayuntamiento de Sevilla en 1898 y posteriormente llevado a Rusia para ser expuesto en la Exposición Española de Bellas Artes de 1900, donde fue vendido. En un ambiente tranquilo, quieto, se desarrolla una escena familiar, una abuela y sus nietos están sentados formando dos grupos alrededor de una estufa, en una habitación en penumbra la cual se rompe al entrar la luz por la ventana situada a la izquierda; junto a la abuela un perro recostado, una de las pocas representaciones de animales que vemos en su obra. Una composición horizontal en la que se dan dos características que se repiten en otras ocasiones, figuras situadas unas frente a otras, con un cierto paralelismo, y un mismo tipo de iluminación, una luz envolvente, con claroscuros, que acostumbraba a usar su maestro Francisco Narbona.

Parecido esquema de distribución y luz, pero poniendo más interés en el movimiento de los personajes, se da en *Una medida interesante*, Segunda Medalla en Granada en 1899. Una historia popular, divertida, tratada con ironía; un viejo zapatero, en el interior de su taller, toma medida al pie de una joven, al fondo una anciana sentada, ensimismada en sus pensamientos, ajena a lo que ocurre ante ella. La habitación está totalmente llena de objetos, carteles y pequeñas repisas en la pared con utensilios del oficio, una cortina recogida y zapa-

tos desordenados en la ventana de la izquierda y todo tipo de cosas diseminadas por la habitación (banquillo y mesa de trabajo, una cesta, una pequeña alfombra, una guitarra, más zapatos...). Piensa Diderot —uno de los primeros críticos de arte— que «hay una ley para la pintura de género y para los pintores de objetos desordenadamente reunidos. Habría que suponer que tienen vida y distribuirlos como si se hubiesen colocado por sí mismos, es decir, con la menor incomodidad y las mayores ventajas para cada uno de ellos». Una historia contada con elegancia, a la que el interés mostrado por los detalles le da un aire narrativo esencialmente costumbrista; resulta evidente que González Santos ha disfrutado pintando los objetos, reproduciendo sus calidades, lo que hace con la pasión de un pintor flamenco. El colorido, de variados tonos ocres y rojizos, en ocasiones levemente azulados, es de una gran armonía.

La misma idealización de lo popular encontramos en sus lienzos *En la vicaría* y *Taller de modista* (comentados por fotografía). La escena de *En la vicaría*, vendido en Francia —es evidente que la obra de Fortuny *La vicaría* estuvo presente en la mente del pintor cuando eligió el tema— es la de una familia que, terminado el bautizo, pasa al interior de la iglesia. Son cinco personajes hábilmente distribuidos; dos mujeres contemplan al niño que una de ellas, su madre, lleva en los brazos, y al lado, detrás de una mesa, están sentados el cura y un escribano que toma los datos que le da otro hombre, el padre, de pie ante él. Al fondo a la derecha, cerca de la puerta abierta que comunica con la iglesia, hay varios personajes secundarios. La luz, que penetra por la izquierda, ilumina con meticulosidad todos los objetos, algunos de los cuales veremos en otros interiores del pintor.

El conocimiento de los maestros del pasado —propio de la pintura regionalista— es patente en *Taller de modista*; los personajes están como en otras ocasiones distribuidos en dos grupos, a la izquierda una

mujer recostada en el suelo trabaja sobre un maniquí, y a la derecha tres mujeres cosiendo, una de ellas sentada de espaldas al espectador en una postura, aquí invertida, que nos recuerda a las figuras femeninas hilando del cuadro *Las hilanderas* de Velázquez, quien a su vez se inspira para ellas en los «ignudi» pintados por Miguel Ángel en el techo de la Capilla Sixtina. Otra de las mujeres del cuadro de González Santos mira directamente a los espectadores al igual que un personaje de *Las hilanderas*, se dirige a nosotros con la intención de hacernos participar en la escena; probablemente hay aquí un reconocimiento del artista a la obra de Velázquez, pintor que según Giner de los Ríos «mejor representa ese carácter y ese modo de ser poético de lo que pudiera llamarse espina dorsal de España».

Muy en consonancia con este espíritu regionalista están los temas, cargados de idealismo, de *Un ensayo en el convento y ¡Quién supiera escribir!* (comentados por fotografías). El primero, expuesto en el certamen organizado por el Centro de Bellas Artes de Sevilla en 1904, representa el ambiente relajado del interior de un convento donde unas monjas ensayan con sus cuadernos de música. Del segundo hace dos versiones muy parecidas, una premiada con Mención Honorífica en Granada y posteriormente vendida en Méjico, y otra llevada a la Exposición Pinelo, de 1908, en Buenos Aires, donde fue vendida. La escena, inspirada en unos versos de Campoamor —sigue la tendencia regionalista de tomar el tema de la literatura— representa a una joven que en actitud tímida, más exagerada en una de las versiones, se sitúa ante una mesa tras la que se sienta un sacerdote dispuesto a escribir la carta.

Todas son escenas populares idealizadas en las que se ha procurado resaltar el lado poético y suprimir cualquier matiz desagradable. González Santos huye de algunos de los temas tradicionalmente más usados por los pintores costumbristas en Andalucía —corridas de toros, toreros, garrochistas...—, no es esto lo que le interesa de la reali-

dad; el pintor pertenece, como dice Ortega, a «... la España que quiere vivir y no pensar en la muerte».

Intenta ofrecer una visión más objetiva de la realidad en *Centro de vacunación*, Museo del Prado, Casón del Buen Retiro (Madrid); una escena poco común, en este caso la novedad de la vacuna contra la viruela. La pintura registra un hecho social, narra el proceso de vacunación en un laboratorio; la historia, documento de su tiempo y una de las ocasiones en las que el pintor utiliza mayor número de personajes, la forman dos grupos, a la derecha un médico vacuna a una niña sostenida por su madre y a la izquierda otras mujeres esperan con sus hijos junto a una ternera, de la que se extrae el suero, tendida sobre un soporte de madera dispuesto en diagonal –fórmula barroca para crear profundidad–, y en el centro una mujer de pie observa lo que ocurre, sirviendo a la vez de enlace entre ambos grupos. El dibujo, hecho con decisión, resuelto, muy acabado, contribuye a captar la realidad, a controlar el espacio y de esa manera a concentrarse en lo que está describiendo, y la luz, artificial y uniforme, crea un colorido muy matizado compuesto fundamentalmente por verdes, rosados y grises.

El realismo social triunfa definitivamente –la obra de Jiménez Aranda tendrá en ello mucha influencia– en la última década del siglo XIX. El manido tema del cuadro de historia es sustituido por una representación de las cosas más directa y sincera, sin esquemas preconcebidos, en lugar de una narración se busca la simple exposición de un hecho. En general, debido al eclecticismo de la época, el tratamiento formal es muy variado; sin embargo la pintura andaluza en estos momentos se muestra más inclinada a renovar los temas que la técnica.

Para González Santos la pintura social es sólo un paréntesis, los temas tratados tienen para él el mismo interés que otros de la vida diaria; títulos como *Tristes horas*, Diploma de Segunda Clase en la Regional de Bellas Artes de Granada en 1903, y *Triste vida* –«una

pobre mujer y una niña de pie con gran expresión dramática y magistralmente dibujados» (Cascales Muñoz)— nos revelan cómo el artista pone el acento en la crudeza de la situación; por un momento va a romperse esa armonía que constituye el mundo del pintor.

El problema social vuelve a aparecer en su cuadro titulado *¡Sin pan!*, Museo de Bellas Artes de Sevilla, expuesto en 1905 en la Exposición de Primavera celebrada en los desaparecidos Jardines de Eslava de Sevilla. El tema es la pobreza en que se encuentra una familia sin trabajo. González Santos ha sabido captar la expresión de cada uno de sus componentes, mostrar sus sentimientos, la preocupación del padre, el dolor de la madre y la tristeza de las hijas, una de las cuales, la mayor, se asoma con curiosidad al exterior a través de una puerta situada a la izquierda, una puerta por la que penetra no sólo la luz que ilumina la habitación sino también un atisbo de esperanza. En esa misma esquina de la habitación están abandonadas unas herramietas de carpintero. La historia está contada, como es habitual en su autor, con moderación, sin abandonarse al tema, dando de lado el aspecto folletinesco; los personajes, situados en un mismo plano, se agrupan con naturalidad, sin rigidez. Desde el punto de vista técnico es una de sus pinturas más sombrías, en la que los colores oscuros, terrosos y azulados —sólo una nota de color en el rojo de la toquilla que cubre los hombros de la madre— están en relación con el ambiente. De él dijo una crítica contemporánea, muy al estilo de la época: «... no existe relación real entre el dramático título y la escena descrita... En aquella estancia no puede comprenderse que falte el pan sobrando muchas cosas».

La obra de Murillo tiene también una clara influencia en la pintura costumbrista sevillana, así lo vemos en los niños que González Santos pinta en *Pilluelos de playa* y *El pilluelo*, que figuraron respectivamente en las Exposiciones de Bellas Artes de 1914 y 1917.

Por estos mismos años pinta *En el estudio* (comentado por fotografía), de 1915, donde una joven, en el estudio del pintor, observa con interés un lienzo, posiblemente su retrato. Fue expuesto en la muestra dedicada a la «Pintura española del siglo XIX. Escuelas de París y Roma»; el comentario que en el catálogo acompaña a la reproducción dice «obra de principios de siglo que demuestra la clara influencia del detallismo descriptivo decimonónico dentro de la Escuela de París».

En *El investigador*, expuesto en 1915 en la Exposición de Bellas Artes de Sevilla, González Santos se deja influir por el fauvismo, con lo que rompe su línea acostumbrada. La pintura —un anciano de amplia barba que sentado en su lugar de trabajo consulta un libro— está atravesada en diagonal por la línea de la mesa, de forma que toda la parte superior derecha la ocupa una serie de utensilios de vidrio cuyo contenido forma un espléndido friso de intensos colores (granate, oro, verde turquesa...), sobre los que cae directamente la luz del ventanal del fondo; no cabe duda que el pintor ha escogido un laboratorio por ser éste el lugar ideal donde poder aplicar la nueva estética. Un dibujo muy marcado —recuerda la técnica que tradicionalmente se usó en las vidrieras— delimitando, dominando, los luminosos colores, potenciando la fuerza de estos y su capacidad para dar la forma; colores planos y brillantes reforzados por el dibujo, es decir, una pintura clásica hecha con sentido decorativo. «Evidentemente el arte —dice G.C. Argan— está hecho para decorar: pero no el templo, ni el palacio real o la casa señorial, sino la vida de los hombres». El cuadro de costumbres ha experimentado una transformación, tanto el tema como el estilo son aquí muy diferentes.

Su última obra manifiestamente costumbrista es *Dulces recuerdos*, (comentada por fotografía), expuesta en 1944 en la Galería Velázquez de Sevilla, donde fue adquirida por un coleccionista residente en Cuba. Un anciano matrimonio está sentado junto a la lumbre, la luz

de ésta crea una atmósfera impregnada de nostalgia, algo misteriosa. Los objetos —muchos cacharros de cobre— están tratados con especial interés, con veracidad. De él se dice en «El arte en Sevilla»: «El realismo seductor del cuadro habla del dominio que tiene el maestro para colocar en distintos planos modelos vivos y cacharros. Ella labra con las agujetas mientras que escucha la salmodia del vejete, todo envuelto en un ambiente recogido, íntimo y familiar... Todo esto nos habla del verismo del Sr. González Santos, de ese verismo que si bien choca con el ultraísmo al uso, en cambio tiene tantos puntos con la verdadera pintura, la legítima pintura naturalista de los gloriosos días del XVI y XVII sevillano».

En la misma Galería Velázquez expone en 1946, tres años antes de su muerte, *Mensajero de paz* (lámina 1). La composición, de alguna manera relacionada con lo religioso, es muy simple, la forma un anciano sacerdote que, en el interior de la iglesia, presenta a los fieles la figura del Niño Jesús, al que se acerca una niña ofreciéndole rosas, una de las flores preferidas del artista. Parece que el tiempo se ha detenido, las figuras, situadas en primer plano y mirando al espectador, pueden considerarse dos retratos, tienen la misma pose que tradicionalmente se adopta ante la cámara. En el sacerdote encontramos a uno de esos seres, que veremos otras veces, cuya impasibilidad e indiferencia nada parece alterar y que en esta ocasión el artista refuerza al ponerle al lado a una niña —su nieta le sirve de modelo— que mira con interés hacia nosotros. Es curioso lo que opina Berenson sobre esta ausencia de emociones: «A mi parecer, la expresión facial es tan poco necesaria y a veces tan inoportuna que, si a una bella estatua le falta la cabeza, difícilmente advierto la privación; las formas y la acción, si son buenas, bastan a hacerme completar la figura...». La pincelada, muy suelta, dando lugar a contornos indecisos, termina por anular el dibujo; el pelo de la niña, su vestido —una mancha roja— y el cuello blanco

de la blusa que asoma por éste están realizados con desenvoltura impresionista. De él dijo la crítica: «La venerable figura sacerdotal es una de las producciones más acertadas y felices del veterano maestro».

El interés por los patios –muy relacionado con el costumbrismo urbano– nace con Fortuny, quien ve en ellos infinitas posibilidades para la pintura. González Santos trata el tema en más de una ocasión; en su obra *Patio sevillano* (lámina 2), pintada hacia 1930, realiza una objetiva reproducción del patio de su casa, describiendo cuidadosamente todos los detalles; un espacio abierto lleno de plantas y objetos, de figuras de yeso –los modelos de sus clases de dibujo– y de cuadros –en la pared de la izquierda su obra *¡Sin pan!*–. Una composición intimista, algo teatral, de una elegancia preciosista, donde la mirada se aleja hacia el fondo, mezclando los variados verdes de las plantas y el rojo de las losetas del suelo con marcados contrastes de luces y sombras; un rincón tranquilo que nos recuerda el trabajo del artista. A la derecha hay una joven cosiendo, una figura totalmente integrada en el ambiente, un elemento más de la escena. Este es el patio del que se habla en «El arte en Sevilla», 1943: «No pretendo, lector, describir el estudio de D. Manuel González Santos, ni decirte que desde el zaguán hasta la azotea, el tributo a la pintura se hace gráfico, constante, verista. En el patio miniado, entre algunos yesos artísticos, lúcese diferentes lienzos y arriba, en el taller, una urdimbre total de cuadros de diferentes épocas entre una colina de muebles, libros y cacharros».

## El retrato

El siglo XIX –tan lleno de rupturas– representa un cambio importante para el retrato; éste se mueve en dos direcciones, una sigue la línea neoclásica y otra, más preocupada por la sicología del modelo –es

un rasgo de la época— continúa el camino iniciado por Goya. Sobre ellas actúan la fantasía del romanticismo y la sobriedad del realismo, aunque no aparece nada verdaderamente original hasta la llegada del impresionismo. Influyen también en el retrato otros dos acontecimientos de la segunda mitad del siglo: la fotografía, que contribuye a transformar la pose y los gestos, y el protagonismo que el paisaje adquiere en la pintura, modificando el entorno del modelo.

Por otra parte, no puede olvidarse que la evolución del retrato es muy lenta y que, como los demás géneros pictóricos, está sometido a una serie de normas y reglas —en actitudes, adornos y decorados—; nada en él es indiferente. «El retrato, ese género en apariencia tan modesto, necesita una inmensa inteligencia. La obediencia del artista ha de ser sin duda grande, pero también su adivinación. ... un buen retrato me parece siempre una biografía dramatizada» (Baudelaire).

González Santos comienza muy pronto a hacer retratos, tiene una amplia clientela, tanto particular como de algunas corporaciones: Academias de Bellas Artes y Buenas Letras, Colegio de Abogados, Escuela de Artes y Oficios, Ateneo y Bodegas Barbadillo de Sanlúcar de Barrameda.

Sus retratos, la mayoría al pastel —dibuja con el color— podemos definirlos paradójicamente como naturalistas e idealizados, pues en ellos vemos claramente esa unión entre realismo e idealismo que recorre todo el XIX, un siglo cuyo pensamiento se basa en la idea de que la obra de arte surge de un acuerdo entre el hombre y la naturaleza, pues, como dice Nietzsche «el arte no es sino una pulsión vital de fuerzas antagónicas entre lo apolíneo y lo dionisíaco; es decir, entre lo ordenado y armónico y el flujo vital efervescente de lo caótico e informe. En suma, el arte no existe si no es vida». Son retratos en los que González Santos muestra un profundo conocimiento de la figura humana; en ellos encontramos huellas románticas, herencia del siempre

romántico siglo XIX y, sobre todo, descubrimos el impacto que aquí, como en toda su obra, tiene el impresionismo.

De su familia hace varios retratos, uno de los primeros, de 1897, pintado al óleo, es el *Retrato de Adela Narbona*, (Museo del Prado, Casón del Buen Retiro, Madrid), su futura mujer, a quien está dedicado: «A la Srta. Adela Narbona como prueba del mayor afecto». La fidelidad al original, la agudeza en la observación del carácter y el sobrio colorido —grises y ocre— hacen de él un retrato realista, con reminiscencias románticas al estar la figura tomada de tres cuartos. Esta forma de componer, propia del romanticismo, es consecuencia de lo poco que socialmente fue valorado el retrato en los siglos anteriores, principalmente en el XVI y XVII, cuando el retratado aparecía formando parte de una escena de costumbres. González Santos estuvo representado con esta obra en la Exposición de Académicos Pintores (1882-1982), organizada por la Academia de Bellas Artes en homenaje a Murillo.

De extraordinaria sobriedad son los *Retrato de mi padre* y *Retrato de mi madre*, dos pasteles ovalados realizados en 1906, en los que se ha huido de cualquier manifestación de lujo. Las tonalidades oscuras se han vuelto totalmente negras —aunque no falte el violeta— en los trajes y en los fondos, potenciando la expresividad de los rostros, dos magníficos estudios de personalidad.

Del mismo año es el *Retrato de mi mujer vestida de novia*, al pastel, Segunda Medalla en Granada en 1906. Realizado en dos tonalidades —los colores se deslizan unos sobre otros—, la variedad de blancos del vestido de la novia, cubierta por el velo, resalta en el sugestivo azul verdoso que le sirve de fondo. Es un momento, a comienzos de siglo, en que se están definiendo los caminos que tomará la pintura moderna, y eso lo apreciamos en este retrato donde la ligereza del color y la ágil pincelada revelan ya ese nuevo espíritu en el que predomina la sensación.

Muy distinto es otro pastel, *Retrato de mi mujer*, donde ésta —sólo un motivo estético—, representada de medio cuerpo y de espaldas, vuelve la cabeza mostrando el rostro de perfil. El retrato de perfil —herencia de la libertad que gozó el retrato italiano durante el Renacimiento— lo utilizó el romanticismo en su deseo de crear efecto; esa es también la intención de González Santos. La mitad inferior del lienzo la ocupa una amplia capa de tonos dorados, ribeteada de plumas, que le cubre los hombros, y en la que el pintor —enamorado de las calidades vaporosas— muestra su dominio del pastel. Es uno de sus retratos más personales.

De elegante refinamiento —de una cierta abstracción— es el *Retrato de mi hija* (lámina 3), pastel presentado en la Exposición de Bellas Artes de 1922. La modelo, distante y en actitud lánguida, de abandono, sentada girando levemente el cuerpo a la izquierda y con el rostro apoyado en la mano, lleva un amplio sombrero —de clara intención decorativa— que evoca los años veinte en que fue retratada. La finura cromática, los tonos azules y grises esfumados por la luz, dan a la pintura transparencia impresionista. A la izquierda de la modelo, sobre una mesa, un ramillete de manchas violetas. Un retrato idealizado que, según dice Goethe, son los más auténticos «porque son los que viven en nuestra fantasía».

En la Real Maestranza de Caballería de Sevilla se encuentran los cinco retratos, de forma ovalada y al pastel, que González Santos hizo de los hijos del Infante Don Carlos de Borbón Dos Sicilias. Los retratados —de medio cuerpo y prácticamente de frente— están representados con verismo y penetración psicológica. El colorido, en el que vuelven a destacar los azules y verdes, adquiere en esta ocasión más variedad, especialmente en los uniformes de ellos. Los velados cielos violetas y las formas disueltas de los paisajes, que en algunos sirven de fondo, contrastan con el naturalismo de los rostros. El fondo del retrato, tradicionalmente neutro, se altera a partir del siglo XV, primero se muestra al retratado en un interior —con Van Eyck— y poco después

ante un paisaje —con la pintura italiana—, lo que acaba por convertirse en fórmula. Don José Sebastián y Bandarán los donó en 1976 a la Real Maestranza, de la que había sido capellán.

También en la Real Maestranza está el retrato al pastel de *Don José Sebastián y Bandarán*, capellán de los Infantes Don Carlos de Borbón y Doña Luisa de Orleans. Pintura sobria y expresiva, realizada totalmente en color negro azulado, está dedicado por el pintor «A mi ilustre amigo Sr. Don José Sebastián y Bandarán».

Muy naturalista es el pastel *Retrato de Doña Carmen del Castillo*, de 1940, en el que hay autenticidad en el parecido físico y finura psicológica en el estudio del carácter; los acusados contrastes cromáticos están al servicio de la expresión.

Del *Cardenal Spínola* hace cuatro retratos al óleo; el más original, de 1946, fue realizado por encargo de la Casa de Ancianos de Montellano (Sevilla). González Santos no muestra al Cardenal en una postura convencional, sino en movimiento, en actitud de hablar desde una tribuna a la multitud; con el cuerpo inclinado hacia delante y, en el deseo de acercarse a la gente a la que habla, se lleva la mano al corazón en un gesto con el que quiere demostrar su entrega. En este retrato —poco académico— se ha captado el momento, lo irrepetible; es la forma de mirar del impresionismo. El colorido, muy jugoso —verdes y violetas en el paisaje y un atrevido rojo en el traje del Cardenal— contrasta con los tonos fríos de muchos de sus retratos. Al final de su vida el pintor tiene este alarde de audacia colorista, se deja conquistar por los rojos de Rubens, lo que demuestra que sigue evolucionando, sintiendo curiosidad, planteándose retos.

Aunque la pintura de González Santos no se interesa especialmente por los niños, cuando se enfrenta al problema de retratarlos lo hace con sensibilidad; curiosamente es en estos retratos donde casi únicamente pone la fecha de su ejecución.

En *Mis hijos*, de 1915, pastel circular expuesto al año siguiente en la Exposición de Bellas Artes de Sevilla, una niña de doce años y un niño de diez están colocados totalmente de frente; dos hermosos rostros con una atenta y dulce mirada. Todo en el cuadro revela equilibrio, la armonía de los azules de los trajes y el fondo, la luz tamizada y el exquisito y complejo vestuario —el rico cuello de encaje y el llamativo lazo de la niña— crea una atmósfera sofisticada y romántica. «... la-cito de terciopelo y cinta que nos hubiesen seducido en un retrato de Chardin o Whistler». (Proust)

La misma poesía whistleriana tiene el *Retrato infantil de Carmen Laffón* (lámina 4), pastel ovalado de 1946; retrato muy expresivo realizado con delicadeza y sinceridad. La figura se recorta sobre un indefinido paisaje de tonalidades azules y verdes que contrasta con la veracidad del rostro y con el rosa cálido del vestido y el pequeño lazo del pelo, ambos vagamente románticos.

Muy original es el *Retrato de Margarita Sánchez Arjona*, pastel de 1926, en el que sobre un fondo liso verdiazul destaca el alegre rostro de una niña. El retrato, con la apariencia de un boceto —la parte inferior no está totalmente terminada— tiene la libertad de lo incompleto, recurso muchas veces utilizado por el impresionismo.

Por último, llama la atención que un pintor tan prolífico como retratista no tenga especial inclinación por reproducir su imagen, evidentemente no siente la necesidad de introducirnos en su mundo. Se conocen tres autorretratos, dos óleos de su juventud y un pastel fechado el 29-XII-1932. En este *Autorretrato* (lámina 5), fuertemente realista, severo, repite los colores oscuros; el negro, usado a veces como medio de expresión —una forma de aislarse, quizás un refugio— vuelve a ser el color del traje y del fondo, contrastando con la luminosidad del rostro; una composición serena en la que el artista se observa con sinceridad.

## El paisaje

El renovado interés por la naturaleza de los tres últimos grandes estilos del siglo XIX –romanticismo, realismo e impresionismo– favorece la aparición de nuevas técnicas, hace que la pintura se convierta en la manifestación artística más progresista y que el paisaje acapare toda la atención. Los pintores abren los ojos a la naturaleza y a través de ella miran al mundo e imponen su forma de mirar; como dice Kenneth Clark, «debemos gran parte del placer que nos produce mirar el mundo a los grandes artistas que lo han mirado antes que nosotros».

Constable, apasionado romántico –continuador del verismo holandés del XVII–, mira a su entorno de forma directa, lo que lo convierte en el primer paisajista moderno. Los paisajistas ingleses del siglo XVIII fueron los primeros en mostrar una naturaleza libre, sin modificar, tal vez como defensa ante las transformaciones que estaba provocando la Revolución Industrial; pero será en Francia donde estos cambios tengan continuidad, donde se saquen sus últimas consecuencias.

Estas innovaciones llegan a España muy lentamente, debido en gran parte a su agitado siglo XIX, a las luchas internas provocadas por los sucesivos intentos de modernización que la mantienen alejada del exterior. El paisaje romántico español va a nacer a partir del cuadro de costumbres, donde era el decorado ante el que ocurría algo.

El realismo aparece en Francia hacia 1830 e insiste en dar una imagen de la naturaleza sincera, lejos de cualquier subjetividad. Con Corot el paisaje se transforma, su naturalismo y el tratamiento del tema según la luz son novedades que contienen en germen toda la evolución posterior y anticipan el impresionismo. Corot trabaja durante algún tiempo cerca de París, en Barbizón, con un grupo de paisajistas que, aunque de diferentes tendencias, tienen en común el amor por la

naturaleza sencilla y sin efectismos. El gusto está cambiando, el paisaje interesa cada vez más al público; «¿quién no daría por un Chardin, por un Corot, cientos de lienzos superpoblados de santos y diosas?», dice Paul Valéry hablando de la nueva situación.

A España llega el realismo hacia 1860, conviviendo con otras tendencias hasta su triunfo definitivo. El paisaje —tradicionalmente poco cultivado en la pintura española— va renunciando al idealismo romántico. La reforma se inicia con el pintor belga Carlos de Haes quien, durante sus muchos años como profesor de Paisaje en la Academia de San Fernando, enseña a sus alumnos a mirar la naturaleza con libertad; sus paisajes, aunque no rompen del todo con los criterios académicos, son los primeros que se hacen en España sin incorporarle ningún personaje, es un primer intento de superar el humanismo clásico. Haes señaló el camino a varias generaciones de pintores, a los paisajistas sevillanos y especialmente a la escuela paisajística de Alcalá de Guadaíra, grupo de artistas reunidos en torno a Sánchez Perrier, muy influido además por Martín Rico, de la escuela madrileña de paisajismo, y por el naturalismo francés que había conocido durante su estancia en París.

Por estas mismas fechas surge el impresionismo en Francia. Un grupo de pintores, siguiendo la tradición nacida con Goya, Delacroix, Corot, Courbet y los paisajistas ingleses, desean mostrar la realidad tal como ha sido sentida por la vista. Es el impresionismo, otro naturalismo que persigue atrapar la fugacidad del momento, dando más importancia a lo pictórico que al tema tratado. La fotografía —al demostrar que la tarea del pintor ya no es sólo reproducir—, y las importantes y rápidas transformaciones de la época, producen en la sociedad un sentimiento de aceleración que lógicamente influye en la pintura llevándola a buscar su autonomía. La pintura encuentra en la luz, en su poder transformador, la ocasión para independizarse,

para liberarse de su dependencia de la narración y en cierta medida también del dibujo.

En España, estas innovaciones parten principalmente de Sorolla, cuyos efectismos luminosos marcan todo el arte moderno español. Influyen también en el paisajismo sevillano Darío de Regoyos y Aureliano de Beruete, quienes durante su estancia en Andalucía, en los primeros años del siglo, se interesan especialmente por los jardines, estudiando en ellos las posibilidades de la luz.

Esta es, a grandes rasgos, la evolución del paisaje a lo largo del siglo XIX; ha perdido importancia el tema y ganado terreno lo visual, se han abierto para el paisaje innumerables caminos y en algunos de ellos González Santos buscará expresarse.

González Santos se siente atraído por la naturaleza, lo que inevitablemente lo lleva al paisaje, tema en el que muestra una gran sensibilidad y donde sus cualidades, tanto formales como personales, mejor pueden manifestarse; es aquí donde conseguirá librarse de ataduras y seguir su instinto.

Su naturalismo —la atracción por lo inmediato y concreto— y su entrega al placer de la luz y el color, lo conducen necesariamente al impresionismo, pero su innato sentido de la forma hace que conserve siempre el dibujo. Para él pintar es mostrar la estructura interna, lo que está debajo, su sensibilidad impresionista no suele abandonarse a la sensación.

Sus paisajes —exquisita armonía cromática hecha de azules, violetas, verdes y ocre— son de Alcalá de Guadaíra, Sevilla, Chipiona, Lanjarón, Tolox... y sobre todo de La Jara, unas veces urbanos y otras, la mayoría, del campo y el mar. La solitaria calle del pueblo, la tristeza y la alegría de los jardines, el molino en las tranquilas aguas del río, la casita con la buganvilla y el pozo, la exuberancia de los viñedos en verano, los cañaverales, la sombra violeta del camino, los corrales en

bajamar, el verde de las algas tiñendo la playa... , son una síntesis de lo que la naturaleza es para el artista.

En su obra es frecuente encontrar el tema de los jardines— muchos de los cuadros pintados durante los primeros años del nuevo siglo llevan el título de «jardín del Alcázar»—, en ellos se aprecia un importante componente romántico, la huella que deja en su pintura Eduardo Cano y más directamente Jiménez Aranda. Por otra parte, no hay que olvidar que la mayoría de los problemas estéticos que se plantean a lo largo del siglo XIX coinciden con el romanticismo, a él quedaron unidas todas las novedades que fueron surgiendo, lo que explicaría su larga vida. Son cuadros de técnica minuciosa y refinada que recuerdan a Fortuny, quien tanta influencia tiene en la pintura sevillana; son jardines románticos porque en ellos, como dice Novalis, se consigue «dar una elevada significación a todo lo común, dar una apariencia misteriosa a todo lo ordinario, dar la dignidad de lo desconocido a todo lo corriente y familiar»; son jardines románticos porque están cargados de emoción.

*Atardecer en el Alcázar*, pintado en 1921, tiene en primer plano una franja formada por setos oscuros y espesos, con gran variedad de verdes, y al fondo, con una iluminación diferente, diversas clases de árboles llenos de transparencias. Una técnica detallista y un ambiente irreal, de ensueño.

El dibujo y la luz se reparten el protagonismo en *Puerta en el Alcázar* (lámina 6), donde un amplio espacio vacío en primer plano crea una acusada perspectiva, subrayada por la cuadrícula de las losetas, el banco de la derecha y la puerta que se abre al fondo. El pintor vuelve a elegir esa hora de la mañana que le permite jugar con la luz y la sombra, aunque sin contrastes violentos, creando una relación armónica entre el verde y el rojo de las plantas y el blanco y el ocre de las paredes.

Alcalá de Guadaíra ha sido tradicionalmente un punto de atracción para los viajeros románticos, pero será a finales de siglo cuando un grupo de paisajistas, interesados en la pintura al aire libre, decida instalarse en esta ciudad, haciendo de ella y sus alrededores el tema de su obra. Ellos —a partir de ahora puede hablarse de una «escuela de Alcalá»— con sus tranquilas y muy elaboradas interpretaciones de la naturaleza y sus tonalidades marrones y verdes, contribuyen a la difusión del naturalismo de Corot entre los paisajistas sevillanos. En estas pinturas comienza a desaparecer esa frontera imprecisa entre naturalismo e impresionismo, son ya pinturas que buscan la verdad en la luz y el color, en las calidades plásticas. El siguiente texto de Argan recoge los motivos que tuvieron los pintores para retirarse unos años antes a Barbizón, en el bosque de Fontainebleau, y ahora a los alrededores de Alcalá: «No se llega a reconocer a un árbol por la forma en que las hojas se agitan y suenan con el viento o en que reaccionan a la luz si no se tiene una familiaridad profunda y continuada con la naturaleza; y esa familiaridad no se adquiere mirándola como si fuese un bello espectáculo, como hacían los pintores clásicos, sino viviendo dentro de la naturaleza».

González Santos pasa temporadas en Alcalá, busca su clima, y el río Guadaíra, el castillo y sus alrededores para pintar. Los vínculos que establece con la ciudad hacen que realice la decoración al temple del camarín de la Virgen del Aguila. El río, su transparencia, es el motivo central de *Paisaje de Alcalá de Guadaíra*, pintado hacia 1910. Los años que pinta en Alcalá son muy importantes para su visión del paisaje que, muy influido por la tradición paisajística francesa —la inestabilidad del agua atrajo desde el primer momento a los impresionistas—, evoluciona hasta alcanzar su propia expresión. El cuadro está dividido en tres zonas, el tronco de un árbol en primer plano corta en diagonal la horizontalidad de los espacios siguientes formados por el río

y el cerro con el castillo. El río –en tonalidades desvanecidas– nos devuelve la imagen del entorno reflejado en sus aguas.

*Vista del Castillo de Alcalá de Guadaíra*, pintado por estos mismos años, es una obra claramente impresionista. Con pincelada corta, más bien manchas de color, intenta coger el instante fugaz de la luz sobre los verdes de la vegetación y el ocre del castillo al fondo. La visión ha dejado de ser interiorizada, poética; la apariencia es lo único que importa.

La ciudad siempre interesó a la pintura, pero será con los pintores holandeses del XVII –tan precisos y tan preocupados siempre por los detalles–, cuando se convierta en género independiente. Es el impresionismo el que vuelve a poner de moda el tema de la ciudad, «el impresionismo es un arte ciudadano por excelencia, y no sólo porque descubre la ciudad como paisaje... es un estilo ciudadano porque describe la versatilidad, el ritmo nervioso, las impresiones súbitas, agudas, pero siempre efímeras de la vida ciudadana» (Arnold Hauser). En España coincide con el regionalismo y suelen ser representaciones en las que conviven la ciudad moderna y el campo, señal evidente de que la población española seguía siendo aún eminentemente rural.

Estética impresionista es la que encontramos en *Sevilla y el Guadalquivir* (lámina 7), hermosa vista de la ciudad y el río que González Santos pinta en 1932. Una profunda perspectiva en la que domina la horizontalidad; la línea de casas paralela al puente de Triana se rompe con la verticalidad de la torre de la Capilla del Carmen y la bóveda de la Iglesia de Santa Ana que se alzan a la derecha, apuntando al cielo, bajo las que hay un muro con flores dispuesto en diagonal, motivo que imprime dinamismo a la escena a la vez que introduce un pequeño trozo de naturaleza en la ciudad. El cielo –extraordinariamente violeta– se refleja en la superficie del agua, envolviéndolo todo en un estallido de azules, «hay en las nubes de esta tarde violetas y

azules muy hermosos» (Proust); la idea que el pintor tiene de su ciudad adquiere aquí forma concreta e irreal.

La costumbre romántica de representar escenas en las que se hace una descripción minuciosa, lleva a una cierta especialización. Siguiendo esta moda, González Santos pinta *La ciociara*, estrechamente relacionada desde el punto de vista iconográfico con *La samaritana* de Francisco Narbona (1890, Museo de Bellas Artes de Sevilla). Esta samaritana se convierte ahora en una campesina —lleva un haz de trigo bajo el brazo— vestida igual que aquella, con un amplio delantal de franjas horizontales, pero sin el calzado típico —ciocie— de las mujeres de esa región de Italia. Es evidente que en este deseo de buscar lo pintoresco en otras tierras, de evadirse, existe un escondido romanticismo no emancipado aún de la literatura.

El mundo rural, puesto de actualidad por el realismo francés —Courbet defiende afrontar la realidad y sus problemas con los medios de la pintura— influye en la obra de González Santos y así lo vemos en su *Leñadores en oración*, de 1910, cuyo título nos lleva directamente a Millet. De fecha posterior, hacia 1920, es el cuadro que llamaremos *La espigadora* (lámina 8), donde la figura y el paisaje se reparten una escena que hace referencia al trabajo del campo, aunque sin mostrarlo directamente, la típica oposición realismo-idealismo tan frecuente en la época moderna. El cuadro no cuenta nada, es sólo un trozo de la realidad: sobre un carrillo cargado de trigo está recostada una joven, a su izquierda y en el suelo hay restos de trigo, un cántaro y un rastrillo, que hacen alusión a su trabajo. Un paisaje inundado por la fuerte luz del mediodía, con marcadas diferencias de luces y sombras, casi monocromático —sólo dos manchas de diferentes rojos en el pañuelo y la buganvilla—, y una larga pincelada de raigambre impresionista. El clasicismo con el que está tratada la figura femenina nos habla de la desaparición de cualquier componente sentimental, «...el arte clasicista

se puede definir como un arte clásico que, después de un pasado alejado del ideal clásico y fuera ya del ámbito de un mundo clásico, ha tomado conciencia de su propia esencia,...» (E. Panofsky).

Cuando González Santos pinta el mundo rural nos da una imagen optimista, poética, de la realidad, suele enfocar el tema por el lado más agradable; le interesan más las personas –sus vidas– que las faenas del campo, más los momentos de descanso que el trabajo. Los modelos son en muchas ocasiones sus vecinos, las personas que trabajan el campo –los hijos de esas familias–, es decir, la gente con la que convive. Gran parte del encanto de estas escenas se debe a que son paisajes sentidos, imagen de una tierra que el pintor conoce y a la que se siente estrechamente unido. Recuerdos de un mundo que ya no existe.

Su pintura –llena de tensiones– se acerca cada vez más a la luminosidad del impresionismo, en la que definitivamente encuentra su camino. Le atrae el paisaje, el mar y el campo de La Jara donde pinta; algunos de estos paisajes, de pequeño tamaño –lienzos o tablas que el pintor llama «apuntes»– están entre sus trabajos más personales.

En *Terraza de Ntra. Sra. de la Salud* vemos esas tensiones: un fuerte contraste entre el dibujo, muy preciso, y el abandono a lo visual, es decir, utiliza dos métodos representativos distintos, la perspectiva –el espacio delimitado por los bancos, los soportes del techo y la trama cuadrículada de éste– y la mancha –las innumerables pinceladas verdes, doradas y rojas de las plantas a través de las cuales se difunde la luz–. Esta es la casa en la que vive, aunque González Santos construyó en La Jara otras tres: El Gran Poder, San Joaquín –alquilada durante muchos años al Ayuntamiento de Sanlúcar de Barrameda para Escuela, la primera que se estableció en la zona– y Santa Adela; todas aparecen más de una vez en sus cuadros. De la última pintó un bello rincón, *Santa Adela*, donde un macizo de buganvillas rojas en primer plano enmarca un pozo situado más al fondo, en el centro de la com-

posición. El pintor ha conseguido captar la atmósfera dorada de la tarde, el sopor y la calma del verano.

*Playa de La Jara* es una amplia y tranquila extensión de la costa donde la arena y el mar se unen en un punto situado al fondo, perspectiva tradicional que obligaría al espectador a mirar a lo lejos si no fuera porque un sombrajo, estratégicamente situado en primer término, rompe la monotonía y acapara la atención; una visión de la playa directa y sin complicaciones, donde unos pequeños trazos sugieren la presencia de personas, de escenas propias del verano.

En *El cañaveral* (lámina 9) cambia la acusada perspectiva de otras ocasiones por un encuadre diferente de la costa, utiliza la luz para crear espacio. El centro de la composición se abre al mar y los laterales están ocupados por cañas, unas finas y ágiles pinceladas verdes que rebosan el lienzo por su lado derecho; de nuevo el pintor ve —siente— que las sombras y el horizonte son violetas.

*El corral* es otro de sus «apuntes» dedicado a la playa de La Jara en bajamar, a esa tierra que surge cuando las aguas retroceden con la marea y que tantas posibilidades ofrece a quien desea apropiarse de los reflejos de la luz en los charcos que el mar deja al retirarse. La forma fragmentaria del tema —un trozo de un antiguo corral de pesca— recuerda la espontaneidad de una imagen fotográfica, visión de la naturaleza estrechamente unida al impresionismo. En primer término los tonos oscuros de las piedras del corral, el resto azules y verdes, y una inapreciable línea violeta paralela al horizonte.

González Santos ha logrado representar en *Marina* ese frágil y delicado movimiento, ese rumor sereno y sin violencia que el mar tiene en La Jara; el mar, con diferentes luces, ocupa prácticamente todo el lienzo, una inmensidad azul formada por tres zonas, la ola que rompe en la orilla, el mar y la estrecha línea del cielo; al fondo se divisa el Coto de Doñana. El cuadro está dedicado «A mi querido amigo D. Ricardo

Espiau», y fechado en 1943. De estas transformaciones –ilusiones– provocadas por la luz –por la luz del impresionismo– nos habla Proust cuando, desde la habitación de su hotel, observa el mar «... la luz misma, según de donde provenga y según a donde miremos, esa es la que hace y deshace las montañas y valles del mar. La diversidad de la luz modifica la orientación de un lugar y nos ofrece nuevas metas, inspiradoras de nuevos deseos... y desde aquella primera mañana, el sol, con sonriente dedo, me señalaba allá a lo lejos esas cimas azuladas del mar que no tienen nombre en ningún mapa... hasta que, mareado de aquel sublime paseo por la caótica y ruidosa superficie de sus crestas y avalanchas venía a ponerse al resguardo del viento allí a mi cuarto, pavoneándose en la deshecha cama, desgranando sus riquezas por el lavabo lleno de agua, por el baúl entreabierto, y aumentando aún más la impresión de desorden por su mismo esplendor y su extemporáneo lujo».

En *El establo* (lámina 10) y en *El Gran Poder* González Santos contempla de otra forma la realidad, su principal preocupación aquí es representar los volúmenes; la luz, al dar sobre superficies planas, crea zonas iluminadas y zonas de sombra, amplios espacios claramente delimitados que muestran sus formas geométricas, son pinturas que oscilan entre el sentido constructivo y la necesidad del color. Volúmenes muy definidos –un nuevo clasicismo– que nos recuerdan las casas que Cézanne pintó en la Provenza. El azul del zócalo de *El establo* podría formar parte de la gran variedad de azules que Rilke encuentra en la obra de Cézanne: «Toda la realidad está allí, en ese azul denso, enguatado...», «la conciencia de aquel azul, su sencilla veracidad...», “provoca en la pared posterior un azul de tormenta...», «...entre su algodón azul burgués y la pared, que está levemente recubierta de un nuboso azulado».

*Casa de campo en La Jara* (lámina 11) es un auténtico concierto de luz y color; el pintor logra con la luz y una hábil mezcla de tierras, azules y verdes, que pueda hablarse de monocromía, sólo rota por el

azul de la puerta y el rosa del zócalo de la casa que diagonalmente cruza la escena, llevando la mirada hacia el interior del cuadro; una franja de sombra en primer plano sirve para destacar el fondo iluminado, lleno con los verdes de la chumbera y la viña. La figura de una joven con un cántaro bajo el brazo está tratada de forma secundaria, sólo es una silueta que no altera el paisaje.

Si una de las aspiraciones del impresionismo es la representación del color local, aquí está plenamente conseguido, «miramos lo que sentimos...» dice Diderot. González Santos ha sabido captar la luz de La Jara, esa intensa luz blanco-amarillenta que todo lo inunda, resultado de su reflejo en la arena y en las claras tierras del lugar.

## Figuras

«La forma no es necesariamente artística, dado que existe una forma universal que Dios ha dado al mundo y que el artista sólo puede imitar; ni tampoco lo es la imagen, porque todos imaginan, pero sólo el artista culmina los productos de su propia imaginación. Por el contrario, la figura sólo existe en el arte: es la imagen extraída, elaborada, acabada por el artista mediante procedimientos propios y exclusivos del arte» (G.C. Argan). La pintura de González Santos tiene vocación figurativa, en ella abundan los cuadros con un solo personaje, casi siempre una mujer; son figuras, la mayoría de aire ausente, que no muestran sus emociones y ante las que su autor adopta un cierto distanciamiento.

La mujer es tema importante en toda la pintura del siglo XIX; a finales de éste comienza a ser utilizada como símbolo, es decir, como una figura con significado, la excusa para expresar una idea, unas veces la mujer pura, ideal, y otras la mujer asociada a la tentación, al mal. La mayoría de las mujeres de González Santos responden al mo-

delo ideal, van de la mujer popular, impregnada aún de pintoresquismo romántico —*Gitana, Mantilla negra, Granadina, Sevillana*— a una mujer actual, cosmopolita, vista con los ojos de la modernidad.

En *La niña de las palomas*, pastel que figuró en la Exposición de Bellas Artes de 1917, parece que su autor sólo ha pretendido crear belleza; la joven y las palomas, excelentes ejemplos de modelado, destacan sobre la infinita variedad de verdes de la vegetación del fondo que, al ser atravesada por la luz, da al conjunto una apariencia inestable, etérea; el pintor juega con la luz y el color y los convierte en protagonistas del cuadro.

*La carta esperada* (lámina 12), pastel presentado en la Exposición de Bellas Artes de 1920, muestra a una mujer que, sorprendida en la intimidad de su habitación, contempla la carta que acaba de recibir; es la mujer mundana y sensual tan escasamente representada en la pintura española. Nada en el ambiente es sobrio, todo, las telas y los objetos, revela lujo y refinamiento. El intimismo decadente de la escena —la débil luz atravesando el visillo y el tenue colorido por ella creado— está en consonancia con lo que el título sugiere, la carta deseada que ya no hay prisa en abrir, que ha llegado a destiempo. El espíritu del simbolismo está aquí presente, en ese deseo de querer explicar lo inexplicable, el profundo significado de la carta, de lo oculto.

El lienzo que podríamos titular *Sevillana*, pintado hacia 1921, representa a una mujer joven —parece que es su hija quien le sirve de modelo— vestida con un traje de volantes, que se apoya, en actitud coqueta, sobre un espejo en el que se refleja. Por el balcón penetra ráfagas la luz, creando contrastes efectistas en la habitación, en el violeta del vestido de ella y en el dorado del pañuelo que lleva sobre los hombros. Las líneas están muy definidas, el espejo, la alfombra y la puerta forman una diagonal que conduce la mirada hacia el balcón situado a la izquierda; hay dos espacios diferentes íntimamente unidos,

el formado por la habitación y otro irreal, al fondo, el mundo creado por el espejo. De similares características es otra obra suya reproducida en el libro «El alma de Sevilla» de Virgilio Mattoni.

El interés por lo popular –por la religiosidad popular– reaparece en *La santera*, presentada en la Exposición Nacional de Madrid, en 1936 –«sentido muy acertado del color» dijo la crítica–, donada por su autor ese mismo año al Museo de Bellas Artes de Sevilla. Una anciana limosnera sostiene entre sus manos a un Niño Jesús, delante del cual hay un platillo con monedas. Es uno de esos personajes –tantas veces impasibles– que siempre interesaron al pintor, pero en esta ocasión, la mirada concentrada, resignada, de la anciana, deja entrever su mundo interior, una cierta ruina espiritual muy representativa del espíritu del 98. González Santos no evita nunca mostrar las manos de sus modelos que aquí, muy expresivas, exteriorizan el alma de esta mujer. «Todas las artes del cuerpo tienen su expresión. Recomiendo a los artistas la de las manos. La expresión, igual que la sangre y las fibras nerviosas, serpentea y es patente en una figura entera» (Diderot).

González Santos deja también una serie de figuras de hombres, de interesantes tipos humanos. *Un viejo artista*, pastel expuesto en Madrid en la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1915 –«prefiere los estudios de figuras y retratos», «cabeza de estudio hecha irremprochablemente», según la crítica–, y al año siguiente Medalla de Oro en la Exposición Extremeña-Andaluza de Huelva. Un pintor, sentado ante una ventana, a contraluz, se vuelve hacia el espectador; su mano derecha, con la que sostiene un pincel, situada en primer plano y magistralmente pintada, acapara nuestra atención, una mano hecha «con ese cuidado que hace de alguien un clásico» (Paul Valéry). Los colores fríos empleados, azules, verdes y amarillos –un centelleo de matices dorados– nos recuerdan a Vermeer.

La figura del pescador es motivo central de algunos de sus cuadros. *Lobo de mar* (lámina 13), pintado hacia 1915, representa de forma realista, con un vigoroso realismo, los rasgos acusados de un viejo pescador que sentado a la puerta de la taberna nos mira de forma inquisitiva, tiene un vaso de vino en su mano derecha y con la izquierda ayuda a sostener una garrafa de cristal que apoya entre sus piernas, en la boca una colilla, un punto de brillante luz roja. En esta ocasión el modelo no le es indiferente, González Santos busca al hombre, su carácter. Al pintor suele interesarle más la forma que el espacio —del que aquí prácticamente prescinde—, y el colorido, menos luminoso que de costumbre, está limitado a tonos oscuros, neutros.

*Pescador* es otra imagen cotidiana, un pescador con los utensilios de su trabajo, la caña de pescar y una cesta de esparto y, al fondo, la playa en bajamar. En esta pintura, con cierta apariencia de esbozo, la estructura interna de la figura pierde consistencia, el dibujo desaparece y es el color el que da la forma; todo está en el color y en la audaz pincelada impresionista. El colorido está limitado al azul, a los azules del mar, de la blusa del pescador y del cielo, que una vez más se tiñe de violeta.

Es el mundo ligado al mar siempre tan atractivo para el artista. Sus modelos son los pescadores de La Jara —el corral donde pescan o la choza cercana a la playa donde limpian el pescado y guardan sus redes—, personas que él conoce y trata. Pinturas que hablan de una época y unas costumbres desaparecidas.

## El desnudo

A la predilección de González Santos por el tema de la mujer se une su capacidad para el dibujo, demostrada desde sus primeros años en la Escuela, lo que lo lleva inevitablemente al desnudo femenino,

tema escasamente tratado en la pintura sevillana de la época y en general en la pintura española. «El desnudo... para los pintores figurativos era el objeto más importante del mundo. Lo que el Amor para cuentistas y poetas fue el Desnudo para los artistas de la forma; y así como a los primeros el amor les ofreció infinita diversidad de maneras para ejercer sus talentos, ... así también los pintores, desde el cuerpo ideal a las desnudeces más reales, hallaron en el desnudo el pretexto por excelencia» (Paul Valéry).

El motivo renacentista –Giorgione, Tiziano– de la mujer desnuda y recostada se traslada con el romanticismo a Oriente, surgiendo una mujer –se repite con monotonía el tema de «la odalisca»– personificación de la sensualidad y el misterio. El gusto por lo oriental comienza a finales del siglo XVIII y llega hasta mediados del XX, hasta Matisse –precisamente en el invierno de 1910-11 Matisse estuvo en Sevilla «tras las huellas del arte hispano-musulmán del que había admirado algunas piezas en la Exposición de Munich». Sobre este viaje dirá su nieto «aquel invierno en Andalucía lo recordará siempre como uno de los más bellos de su vida. Fue su renacimiento como pintor» (ABC, 21-9-97)–. La guerra de independencia de Grecia (1822) contribuyó al contacto con Oriente; para los románticos fue una manera de escapar de esa realidad sin atractivo que ofrecía el industrializado mundo occidental. En España el interés se centra en el norte de Africa, siendo Fortuny quien a la vuelta de un viaje a Marruecos, a causa de la guerra hispano-marroquí, lo pone de actualidad.

González Santos entronca con esta corriente orientalista y sigue los pasos de los pintores que la fueron definiendo. Su *Odalisca*, pastel expuesto en Sevilla en 1909 y posteriormente en la Exposición Pinelo de Buenos Aires en 1911, donde fue vendido, vuelve años después a España, siendo adquirido en 1996 por la Fundación El Monte; una pintura deslumbrante, llamativa, un producto de la fantasía. Una

mujer joven, en un ambiente voluptuoso de sedas y tules que escasamente cubren su cuerpo, está lánguidamente recostada con la cabeza apoyada en uno de sus brazos; una escena de franca sensualidad. El realismo de la figura, de excelente dibujo y modelado, atrae por su delicadeza, y las brillantes tonalidades azules, amarillas y blancas, siempre frías, despiertan emoción debido, quizás, al perfecto juego de luces y sombras; la eterna tensión clasicismo-romanticismo está aquí presente. En el lado izquierdo del cuadro, sobre una mesa, el pintor no se ha resistido a la tentación de ofrecernos un pequeño y desordenado manojito de dalias.

Oriente vuelve a ser la excusa para tratar el desnudo en *La favorita*, de 1909, y *La venta de la esclava*, de 1915, (comentados por fotografías). *La favorita* muestra a una mujer envuelta en ligeras telas transparentes, tendida, en actitud insinuante, ante un hombre que la observa. «Las imágenes decimonónicas de los harenes europeos quizás nos digan poco o nada acerca de la vida doméstica del islam, pero tienen mucho que decirnos acerca del mundo fantástico de los europeos que crearon esas imágenes...» (P. Burke). *La venta de la esclava* es una composición estática, formada por dos personajes colocados de frente y en primer plano; un hombre sostiene en la mano un rollo que alude a la propiedad que tiene sobre la mujer desnuda sentada a sus pies.

*A orillas del lago* (lámina 14), pastel, de 1914 –donado por su autor al Museo de Bellas Artes de Sevilla y cambiado posteriormente por *La santera*–, es un desnudo muy diferente a los anteriores, austero, sin el menor deseo de exhibición; un desnudo clásico, es decir, tratado con fidelidad y sencillez. Una mujer desnuda, sentada de perfil, gira levemente la parte superior del cuerpo hacia el espectador, mientras el rostro lo hace en sentido contrario –un rostro casi oculto y un hilo de pequeñas perlas en el pelo, único signo de sensualidad–; la rodilla derecha se levanta ligeramente permitiendo que por debajo

asome la planta del pie izquierdo, el brazo derecho se retrae y apoya la mano en el suelo a la altura del cuerpo, mientras el izquierdo se adelanta para situarse entre las piernas. La postura y la forma de situar los miembros, en un mismo plano como si fuera un friso, son recursos compositivos que el pintor toma prestados de Manet, de «El almuerzo en la hierba»; Gadamer nos habla de esa necesidad de «aprender a concebirlo y decirlo de nuevo». Una vez más González Santos combina la exactitud del dibujo de la mujer con el esfumado del paisaje de fondo, paisaje que es sólo acompañamiento, buscando que la atención se centre en la figura.

## Pintura religiosa

La importancia dada a la naturaleza durante el siglo XIX y el aumento de las tendencias espiritualistas lleva a la pintura religiosa hacia el Renacimiento italiano. El grupo llamado de los «nazarenos», creado en Roma en 1810 por el pintor alemán Overbeck –de quien dice Baudelaire que «... sólo estudiaba la belleza del pasado para enseñar mejor la religión»– fue el primero en resucitar la pintura italiana de los siglos XIV y XV. Siguiendo esta línea, un grupo de pintores ingleses toma como modelo a los «primitivos» italianos, fundando en 1848 la «hermandad prerrafaelista». Sin la obra de estos pintores, cargada siempre de alusiones literarias, no podría entenderse todo el arte posterior, sobre todo el simbolismo y el modernismo.

En España la pintura religiosa está en una etapa de decadencia. La Iglesia pierde fuerza a lo largo del siglo XIX con las revoluciones liberales y los pintores buscan nuevos mercados; la sociedad comienza a pedir otro tipo de arte, un arte más decorativo, que no plantee problemas. Sin embargo, el arte español seguirá estando en contacto

con el pensamiento de la época y eso se debe en gran parte a los movimientos estéticos idealistas como el prerrafaelismo y el simbolismo.

González Santos no está interesado en la pintura religiosa, la parte dedicada a ella en su obra es escasa. Se inclina más hacia las personas y las cosas que lo rodean que a temas de mayor trascendencia, es evidente que su universo es el mundo visible. Ésta debe ser la causa de que sus apóstoles –*Los primeros discípulos*– sean imposibles de distinguir de esos pescadores que tanto le gusta pintar, la misma choza, las mismas redes, los mismos rostros...

Una parte importante de su obra religiosa –once cuadros de forma apaisada– fue realizada por encargo de la Librería Linacero de Vitoria, con el fin de hacer reproducciones que luego eran vendidas al público. Son pinturas dedicadas a la vida de Jesús, en las que descubrimos el espíritu narrativo del quattrocento, y cuyos títulos –*La Sagrada Familia, Adoración de los pastores, Sueño del Niño Jesús, La Virgen bordando, Jesús y la Virgen entre palomas...*– revelan la ingenuidad y el encanto de los prerrafaelistas. En *Jesús y la Virgen entre palomas*, la importancia que da a lo anecdótico y a los detalles hace pensar que el tema religioso es sólo una excusa para contar una historia profana: en el centro de un amplio paisaje, cuya perspectiva interrumpe un muro bajo adornado con flores, tiene lugar una escena cotidiana, una mujer –la Virgen– vigila amorosamente el juego de su hijo –Jesús– con las palomas. En conjunto son pinturas muy decorativas.

En 1947 pinta un pequeño cuadro al óleo del *Señor de las Tres Caídas*, por encargo de esta Hermandad, para que sirviera de modelo a un retablo de azulejos colocado en el exterior de la Iglesia de San Isidoro, en Sevilla. Para costear los gastos de este retablo fue subastada la pintura original que años después fue recuperada por la Hermandad.

Para la misma Hermandad de las Tres Caídas hace dos dibujos que representan la Casa del Loreto y el escudo de la Hermandad que,

ya muerto su autor, sirvieron de modelo para la realización de dos vidrieras instaladas en la capilla que esta Hermandad tiene en la Iglesia de San Isidoro. Se llevaron a cabo por suscripción popular en 1952; en el presupuesto de 30 de octubre de ese año se recoge: «... dos vidrieras artísticas para su instalación en los dos ventanales en la capilla de Ntro. Padre Jesús de las Tres Caídas, en la Parroquia de San Isidoro. En las vidrieras serán reproducidos los dos dibujos a tamaño natural originales del Sr. González Santos que me tiene entregados...»

Para la Iglesia de Santa Catalina (Sevilla) pinta hacia 1930 la Décima Estación del Viacrucis, *Jesús despojado de sus vestiduras*, un pequeño óleo sobre cruz de madera. La prensa (ABC, 12-4-95) dice: «La primera noticia que tenemos al respecto es de 1952. Después de esta fecha sólo el profesor de la Facultad de Bellas Artes de Sevilla, D. Ricardo Comas, se encargó del tema... La Iglesia fue reformada en 1930... y es posible que fuese entonces cuando el párroco encarga a los maestros más representativos del momento las pequeñas escenas...». Algunas de «las obras y sus autores son: «Jesús cargado con la cruz», de Joaquín González Sáenz, «Primera caída de Jesús», de Gustavo Gallardo, «La Santa Mujer Verónica», de Santiago Martínez, «Jesús habla a las mujeres», de José Rico Cejudo, «Jesús muere en la cruz», de Gonzalo Bilbao...».

## Flores, bodegones y composiciones

El interés por la naturaleza renace con el barroco, vuelven a aparecer el bodegón y las flores, géneros que no se cultivaban desde la antigüedad clásica. «Caravaggio había ejecutado el primer acto revolucionario contra la tradición de la pintura italiana y, en general, europea. Había dejado entrar en sus cuadros el 'natural'» (Ortega).

En España este tipo de pintura se inicia con Velázquez y Zurbarán, y desde ese momento no deja de tener importancia.

Las flores son motivo exclusivo de muchos de los cuadros de González Santos, además de ocupar un lugar destacado en otros. La imprenta «Litografía alemana» le encarga cuadros con este tema para reproducirlos en tiras de seda, que se regalaban como premio en las carreras de cintas celebradas en la Maestranza. «González Santos, discípulo de Narbona, es una notabilidad en los cuadros de flores» (Cascales Muñoz); efectivamente, sus flores heredan la delicadeza de las de su maestro.

*Florero con rosas y dalias* (lámina 15) es un exuberante conjunto de flores formado por un recipiente de cristal de cuello estrecho y alto con dos rosas blancas, y otras rosas y dalias caídas alrededor. Las flores, hechas con dibujo firme y elegante y una gama de colores sutilmente entonados, se recortan sobre la tela de color violeta que les sirve de fondo. Una composición rica y compleja en la que el pintor muestra su capacidad para representar la belleza. El cuadro está dedicado a la Infanta D<sup>a</sup> Luisa de Borbón, «Mi gratitud como estas flores no se marchitará. 20-1-1931».

En los bodegones desaparece esa sencillez de la que hace gala en otros géneros, no tienen el intimismo de algunas pinturas suyas, sino el aire opulento y sensual de los bodegones flamencos del siglo XVII. Son bodegones de tradición barroca, dinámicos, en los que abundan los frutos de otoño —granadas, melones, uvas,— y varios objetos —de metal, vidrio, cerámica—, hábilmente desordenados, dispuestos de forma que la mayor parte queda al lado derecho del lienzo, cayendo, como en cascada, hacia el lado opuesto donde a veces se abre un hueco por el que se divisa un paisaje y en el que, en alguna ocasión —sirviendo de contraste a esta naturaleza muerta— se posa un pájaro o se asoma, curioso, un gato.

González Santos realiza una serie de «composiciones», de carácter decorativo, integrando con habilidad y de forma exquisita los más diversos elementos: telas, encajes, abanicos, bandejas, flores..., mostrando, como siempre, interés en reflejar la textura de los diferentes materiales, su delicadeza, aspereza, transparencia o dureza. Los objetos están situados en línea ascendente y la suavidad del color, los medios tonos, sólo se rompe por el resplandor de algún metal o el brillo de un espejo.

## El dibujo

Para González Santos el dibujo, la forma, es una manera de entender el mundo visible. Kant, siempre clásico, nos dice sobre el tema: «entre las artes de la forma daría yo preferencia a la pintura, en parte porque, como arte del dibujo, está en la base de todas las demás, en parte también porque puede entrar más allá, en la región de las ideas y extender más el campo de la intuición». Los dibujos de su época de estudiante —algunos de cruda sinceridad— son muy precisos, responden a la visión y concepto de un escultor; dos de ellos fueron expuestos en la Exposición que en el Pabellón de Chile organizó la Escuela de Artes y Oficios, en Abril de 1968 —*Dibujo femenino del natural*, a carbón, figura en el catálogo— y de los que la crítica dijo: «Oportuna esta exposición en un momento en el que tanta atención se presta a la durante mucho tiempo olvidada pintura española del siglo XIX, nos descubre buena parte de los fondos que a través de los años ha venido atesorando esta Escuela...», «... espléndido es, también, uno de los dos desnudos femeninos originales de Manuel González Santos» (Manuel Lorente, ABC, 26-4-86).

En 1900 realiza los doce dibujos que ilustran la segunda edición del Manual de Dermatología escrito por el doctor Ramón de la Sota y Lastra,

quien dice en el prólogo: «un joven artista premiado en varias exposiciones y certámenes, el pintor González Santos, se prestó a reproducir artísticamente algunos esbozos de erupciones que yo tenía tomados del natural... Conseguí que mi Manual tuviera una colección de láminas tan hermosas desde el punto de vista artístico como desde el científico».

La fuerza escultórica que tienen sus primeros dibujos se transforma con el tiempo en un dibujo más pictórico, con trazos más elegantes y seguros, más libres; apuntes y estudios en los que desarrolla su fantasía, su capacidad de inventiva. Con líneas rápidas y vitales —de un animal, un rostro, una mano o un paisaje— nos da la síntesis del tema.

«Dibujante de calidad... Después de especializarse en el cultivo del procedimiento al pastel, que llegó a dominar magistralmente... por ser un excelente dibujante... También pertenecen al género de retratos los estudios del viejo modelo «Chicharrita» y del negro «Pancho»... a quienes alcanzamos en sus últimos años y copiamos los entonces aprendices de pintores» (Fernando de los Ríos, *El Correo de Andalucía*, 13-2-1949).

## Decoración

A finales de siglo se suceden los intentos de cambio, los artistas quieren transformaciones radicales, liberarse de lo que consideran dócil imitación de la naturaleza y expresar las preocupaciones de la época. De nuevo va a plantearse el viejo problema de poner de acuerdo lo que se quiere expresar —la idea— y su representación sensible —la forma—.

William Morris, del grupo prerrafaelista, piensa en la necesidad de un arte integrado en la vida cotidiana, es decir, pasar de un arte que imita las cosas a otro que hace las cosas, y para ello funda en 1886 la sociedad «Arts and Crafts», origen de las Escuelas de Artes y Oficios.

La conexión, u oposición, entre el trabajo del artista y el trabajo del artesano viene de antiguo, ya Platón se preguntaba: «¿el pintor se propone como objeto de imitación lo que en la naturaleza es la esencia de cada cosa, o lo que sale de las manos del operario?». Estas ideas, al combinarse con diferentes formas pictóricas –entre otras, la estética japonesa o el arte celta– dan lugar al Modern Style, Art Nouveau o Modernismo.

Simbolismo y modernismo marchan unidos; los elementos decorativos del modernismo –la línea ondulada y asimétrica asociada a temas vegetales y animales– se unen al simbolismo, tendencia estética interesada en la búsqueda interior. En Sevilla el simbolismo fue asimilado con facilidad, la pintura sevillana sintió atracción por un estilo en el que encontró afinidad, que no le era totalmente extraño: «Los pintores sevillanos ven en el simbolismo ciertos ecos románticos que les evoca de algún modo un pasado relativamente próximo (la pintura de varias décadas antes) o remoto (determinada conexión, a veces sólo formal, con el barroco pictórico), pero casi siempre advierten en esta tendencia una oposición al Realismo» (G. Pérez Calero).

González Santos realiza decoraciones al temple en varios edificios sevillanos: «el reputado artista y laureado pintor Manuel González Santos, profesor a pesar de su corta edad, del Museo, acaba de ejecutar una de esas obras que le han dado a conocer... y que acaban de acreditarle como se merece... Cultiva con grandes ventajas el fresco o temple, hasta el extremo de ser hoy el único en Sevilla que lo domina a la perfección». Pinta *La Primavera* en la casa de D. José de Toro y Hoyos, en la calle Buiza y Mensaque; *La Literatura*, en la casa de D. Joaquín Hazañas y La Rúa, en la calle O'Donnell, sobre la que dice la prensa: «He tenido ocasión de ver el techo pintado en la casa de D. Joaquín Hazañas por el joven artista Manuel González Santos... con maestría superior a la edad del joven artista (...) la musa sevillana, en actitud meditabunda, teniendo una

pluma en una mano y un libro en la otra; a sus pies un grupo de geniecillos sostienen las obras de los fundadores de nuestra escuela poética, Fernando de Herrera, Lope de Rueda, Francisco de Rioja, Gutierre de Cetina, Arguijo y otros». Un techo, «representando la Inspiración, la Poesía, la Talla y el Dorado, en un salón de la casa de D. José Gil» (Cascales Muñoz), y otro techo en casa de los Sres. Sarasúa Barandiarán, situada probablemente en la actual Avenida de la Constitución. Todos han desaparecido.

Hasta la década de 1980 se conservó en su lugar de origen —la casa de D. Ramón de la Sota y Lastra, en la calle Conde Ibarra 13— el techo del descansillo de la escalera que representaba una *Alegoría del Trabajo*, reproducido en el libro «Arquitectura Civil Sevillana». La pintura mural y la alegoría son una técnica y un tema muy empleados por los pintores simbolistas, debido en parte al prestigio de la obra de Puvis de Chavannes. En Sevilla es Eduardo Cano, que había aprendido la técnica de la pintura mural en Madrid, quien comienza a cultivarla y contribuye a su conocimiento. El centro de esta alegoría lo ocupa una mujer sentada, rodeada de ángeles y palomas, de unas piezas de maquinaria y de una cinta en la que se lee en caracteres góticos «Labor vincit omnia», que representan al mundo industrial; un intento, muy propio del modernismo, de armonizar lo espiritual y lo material. Las vaporosas telas del vestido de la mujer, una pensativa matrona clásica, se alargan describiendo las típicas ondulaciones modernistas.

Esta faceta decorativa de González Santos está muy bien representada en las pinturas al temple que realizó en tres techos de su casa en la calle Angeles. En la de mayor tamaño muestra un *Hueco abierto al cielo, con decoración de flores y parras*, un espacio rectangular dividido en compartimentos, el central cruzado por una fina reja donde se enredan delicadas flores violetas. La relación entre la naturaleza y los huecos de forma geométrica que la contienen es un «artificio» que

acostumbra a emplear el simbolismo; es, como dice Gadamer, «un insoluble juego de contrarios, de mostración y ocultación».

En el segundo techo pinta una *Fantasia con cinta y palomas* (lámina 16), donde la emoción que provoca un amplio espacio vacío sólo se rompe por una delgada tela que, con delicados movimientos musicales, armónicos, flota suavemente en el aire, «en suspensión en el aire como en los cuentos de hadas» (Whistler). Una pintura esteticista donde González Santos, con muy pocos elementos, ha creado un mundo lleno de sugerencias.

El tercer techo, mucho más sencillo, es una composición ornamental compuesta por frutos y tallos estilizados dispuestos alrededor de la habitación, formando una *Cenefa decorativa*, unos dibujos entrelazados que llegan al arabesco y unos colores planos como en las estampas japonesas.

Hace también alguna decoración al temple de tema religioso: la de la Ermita de la Virgen del Aguila en Alcalá de Guadaíra (Sevilla) y la que, en colaboración con Agustín Segura, titulada *La Eucaristía*, pinta en 1915 en el Sagrario de la Parroquia de Santiago Apóstol de Bollullos Par del Condado (Huelva), ambas desaparecidas en 1936.

## Pergaminos

González Santos lleva a cabo la decoración de algunos pergaminos conmemorativos, uno para la viuda de Calvo Sotelo, por encargo del Colegio de Abogados, y otro para Rodríguez Marín, por encargo del Ateneo.

En el que hace para el Cardenal D. Enrique Almaraz y Santos, Arzobispo de Sevilla, la dedicatoria está rodeada de una cenefa for-

mada por temas vegetales estilizados que culmina en el ángulo superior izquierdo con una imagen de la Inmaculada, bajo la que aparece el escudo del Cardenal.

## Policromía escultórica

En 1928 realiza la encarnadura del Cristo de la Lanzada —obra del escultor Antonio Illanes—, de la Hermandad del mismo nombre, establecida en la Iglesia de San Martín, de Sevilla, imagen que sale por primera vez en la Semana Santa de 1929. Antonio Illanes recuerda las circunstancias que rodearon su trabajo: «Fue por aquellas fechas cuando a mí, no cuajado artista, me encargaron la hechura del Cristo de la Lanzada, y no teniendo taller propio, consintió nuestro querido director que lo tallara en la Escuela. Tenía que realizar la obra en menos de tres meses y siendo periodo de vacaciones por Navidades, no debía utilizar el alumbrado eléctrico. Algunas veces D. Manuel me sorprendía trabajando vehementemente en la Imagen a la luz de un viejo y humeante velón hasta altas horas de la madrugada, animándome gozoso y después de darme las buenas noches con un paternal abrazo, se marchaba conmovido; viva estampa del siglo XVII».

En 1929 la Hermandad de las Tres Caídas, de la Iglesia de San Isidoro, inicia una serie de reformas y restauraciones, entre las que acuerda sustituir el candelero que constituía el cuerpo del Señor por una talla de vestir. El escultor Francisco Marco fue el encargado de hacer la imagen; González Santos dirige el trabajo y realiza la encarnadura. «En el Cabildo general celebrado el 8 de julio de 1928, se trata acerca de la reforma de la imagen de Ntro. Padre Jesús y del manto y palio para el «paso» de Ntra. Sra. del Loreto... se ha entrevistado con el Sr. González Santos, el cual le manifestó lo necesario

que era reformar la imagen del Señor, tocándole lo menos posible a la postura, reduciéndose la modificación a proporcionar y dar forma al cuerpo de la escultura, que es muy defectuosa... que teniendo él confianza con el escultor Sr. Marcos, éste lo haría bajo su dirección, haciendo el nuevo cuerpo en su taller y procediéndose después al ensamblaje con el busto, manos y pies de la Imagen del Señor en la misma Parroquia, no saliendo, por tanto, de ésta la susodicha imagen»

## El cartel

La necesidad de dar a conocer las fiestas de la ciudad –Semana Santa y Feria– contribuye al desarrollo del cartel. Los primeros son folletos informativos que comienzan a tener valor artístico a partir de 1881. Con el tiempo el cartel se hace muy popular, asume las nuevas tendencias artísticas y familiariza al público con ellas, interesando a los pintores de la ciudad, quienes habitualmente toman parte en los concursos convocados por el Ayuntamiento, con el que posteriormente colabora el Ateneo.

En 1896 el Ayuntamiento premia el cartel de Francisco Narbona, un cartel simbolista, muy «fin de siglo», donde su autor quiere transmitir una idea –las fiestas de la ciudad– por medio de formas concretas: dos figuras femeninas, una con el escudo de la ciudad y otra alada, en escorzo, tocando una larga trompeta, rodeadas por la Giralda, El Gran Poder y unas casetas de la Feria. El pintor utiliza las formas clásicas como símbolos; es la primera vez que una imagen de la Semana Santa –en este caso El Gran Poder– aparece en este tipo de cartel. Narbona toma como modelo para las figuras femeninas a sus hermanas; una de ellas, la que representa a la ciudad, será posteriormente la mujer de González Santos. «Uno de los carteles más antiguos que se conservan,

probablemente el segundo de los editados por el Ayuntamiento. Realizado al óleo, el original se conserva en el Archivo Municipal... Un estupendo cartel, de los mejores de la época, que figuró con todos los honores en la exposición celebrada en Reims, aquel mismo año, bajo el patrocinio de Puvis de Chavannes» (Manuel Ferrand, ABC).

Muy diferente –aunque también lleno de implicaciones simbolistas– es el cartel que González Santos presenta en la convocatoria de 1912; el original es un óleo fechado años antes titulado *La reina de la fiesta*, una escena costumbrista en la que una mujer baja de un coche de caballos ayudada por un hombre vestido con el traje típico de la fiesta. El pintor ha buscado la belleza en la fuerza de la línea y en el valor simbólico del color, ha seguido un esquema impresionista-simbolista: contornos perfectamente definidos enmarcan amplias manchas de color, propias de la técnica cartelística –blanco en la mantilla, morado con ráfagas violetas en la capa y amarillo en el coche–. La impresión visual es lo que verdaderamente importa, se pretende que el color lo exprese todo.



---

CATÁLOGO



## Costumbrismo

1. *La santera*. Óleo (67 x 89). Museo de Bellas Artes de Sevilla.
2. *Centro de vacunación*. Óleo (142 x 110). Museo del Prado, Casón del Buen Retiro. Madrid.
3. *¡Sin pan!*. Óleo (200 x 180). Expuesto en la Exposición de Primavera de 1905. Museo de Bellas Artes. Sevilla.
4. *El investigador*. Óleo (82 x 50). Dedicado «A mi querido D. Manuel Rojo». Colección particular. Sevilla.
5. *Una medida interesante*. Óleo (67 x 89). Colección particular. El Puerto de Santa María (Cádiz).
6. *Preparativos de fiesta*. Óleo (67 x 89). Colección particular. Sevilla.
7. *La madre*. Pastel (70 x 100). Colección particular. Sevilla.
8. *Cabeza de árabe*. Pastel (41 x 60). Colección particular. Sevilla.
9. *Mensajero de paz*. Óleo (83 x 110). Expuesto en la Galería Velázquez de Sevilla en 1946. Colección particular. Sevilla.
10. *Un viejo pintor*. Óleo (37 x 48). Colección particular. Sevilla.
11. *Patio sevillano*. Óleo (64 x 82). Colección particular. Madrid.
12. *Patio sevillano*. Óleo (90 x 65). Colección particular. Sevilla.
13. *Patio sevillano*. Óleo (87 x 65). Colección particular. Sevilla.
14. *En el estudio*. Óleo (68 x 46). Colección particular. Madrid.
15. *Romería*. Óleo (49 x 28). Colección particular. Sevilla.

16. *Tabanco*. Óleo (41 x 30). Dedicado «A mi amigo D. Hermenegildo de Miguel». Sevilla 1900. Anticuario. Sanlúcar de Barrameda (Cádiz).
17. *Una pequeña charla*. Pastel (85 x 66). Galería de Arte. Madrid.
18. *Encendiendo una fogata*. Pastel (85 x 66). Galería de Arte. Madrid.
19. *El cuento de la abuela*. Óleo (80 x 60). Mención Honorífica en Granada (1897); Premio del Ayuntamiento de Sevilla (1898). Vendido en Rusia. Sin localizar.
20. *Tristes horas*. Óleo (30 x 40). Diploma de Segunda Clase en la Regional de Bellas Artes de Granada (1903). Adquirido por D. Ciriaco Esteban. Sin localizar.
21. *¡Quién supiera escribir!* Óleo (80 x 60). Mención Honorífica en Granada. Vendido en Méjico. Sin localizar.
22. *¡Quién supiera escribir!* Óleo (80 x 60). Vendido en Buenos Aires. Sin localizar.
23. *Un ensayo en el convento*. (50 x 30). Pintado para Jorge Bonsor (Carmona). Sin localizar.
24. *Dulces recuerdos*. Óleo. Expuesto en la Galería Velázquez de Sevilla (1944). Adquirido por D. Juan Salas Messeguer (Cuba). Sin localizar.
25. *Camino del Rocío*. Óleo. Pintado para el conde de Trubia; París 1935. Sin localizar.
26. *Mensaje de amor*. Pastel. Expuesto en Sanlúcar de Barrameda (1920) y en el Tercer Salón de Otoño de Madrid (1922). Sin localizar.
27. *Una consulta*. Expuesto en la Exposición de Bellas Artes de Sevilla (1914). Sin localizar.
28. *Echándose flores*. Expuesto en la Exposición de Bellas Artes de Sevilla(1914). Sin localizar.
29. *Viaje de novios*. Expuesto en la Exposición de Bellas Artes de Sevilla (1914). Sin localizar.
30. *Escena sevillana*. Expuesto en la Exposición de Bellas Artes de

- Sevilla (1914). Reproducido en la Revista Bética. Sin localizar.
31. *Triste vida*. Vendido en Buenos Aires. Sin localizar.
  32. *Flores para la Virgen*. Expuesto en Sanlúcar de Barrameda (1920). Sin localizar.
  33. *Fin de fiesta* (60 x 80). Vendido en Méjico. Sin localizar.
  34. *Descanso de la modelo*. Vendido en Buenos Aires. Sin localizar.
  35. *Horas plácidas*. Vendido en Buenos Aires. Sin localizar.
  36. *La primera comunión*. Vendido en París. Sin localizar.
  37. *En la vicaría*. Vendido en Francia. Sin localizar.
  38. *Taller de modista*. Vendido en Jerez de la Frontera. Sin localizar.
  39. *Un buen consejo*. Vendido en Buenos Aires. Sin localizar.
  40. *Fiesta sevillana*. Vendido en Chile. Sin localizar.
  41. *El piropo*. Vendido en Buenos Aires. Sin localizar.
  42. *Vida amarga*. Vendido en América. Sin localizar.
  43. *Las primeras letras*. Pintado para D<sup>a</sup> Luisa Barandiarán, viuda de Sarasúa. Sin localizar.
  44. *Un percance*. Pintado para D<sup>a</sup> Luisa Barandiarán, viuda de Sarasúa. Sin localizar.
  45. *De vacaciones*. Pintado para D<sup>a</sup> Luisa Barandiarán, viuda de Sarasúa. Sin localizar.
  46. *Flor entre flores*. Pintado para D<sup>a</sup> Luisa Barandiarán, viuda de Sarasúa. Sin localizar.
  47. *El bautizo*. Pintado para un coleccionista de París. Sin localizar.
  48. *Contraste*. Pintado para un coleccionista de París. Sin localizar.
  49. *Horas de estudio*. Pastel (52 x 57). Sin localizar.
  50. *El arqueólogo*. Óleo. Sin localizar.
  51. *Salida del baile*. Pastel. Sin localizar.
  52. *Firmando el contrato de esponsales*. Pastel. Sin localizar.
  53. *Jueves Santo*. Pastel. Sin localizar.
  54. *Idilio*. Vendido en Sevilla. Sin localizar.

55. *Día de recreo*. Vendido en Sevilla. Sin localizar.
56. *Antes del baño*. Vendido en Sevilla. Sin localizar.
57. *Monaguillo*. Vendido en Sevilla. Sin localizar.
58. *Buenos días vecina*. Sin localizar.
59. *Las hormiguitas*. Sin localizar.
60. *Pelando la pava*. Sin localizar.
61. *Cumplimiento de Iglesia*. Sin localizar.
62. *La tarde en la Catedral*. Sin localizar.
63. *El lego del convento*. Sin localizar.
64. *Músico callejero*. Sin localizar.
65. *La reprimenda del párroco*. Sin localizar.
66. *Saliendo del templo*. Sin localizar.
67. *Un día feliz*. Sin localizar.
68. *Un descanso en el trabajo*. Sin localizar.

## Retrato

69. *Cardenal Spínola*. Óleo (80 x 110). Hermandad del Gran Poder. Sevilla.
70. *Cardenal Spínola*. Óleo (130 x 240). Pintado en 1906. Colegio de las Esclavas del Divino Corazón. Sevilla.
71. *Cardenal Spínola*. Óleo (60 x 85). Pintado en 1926. Palacio Arzobispal, Sala de visitas. Sevilla.
72. *Cardenal Spínola*. Óleo (80 x 110). Casa de Ancianos de Montellano (Sevilla).
73. *El rey Alfonso XIII*. Propiedad de la Audiencia de Sevilla. Sin localizar.
74. *Generalísimo Franco*. Óleo (77 x 100). Pintado en 1937. Propiedad de la Audiencia de Sevilla. Sin localizar.

75. *Infante D. Alfonso de Borbón y Borbón*. Pastel, óvalo (50 x 69). Pintado entre 1924 y 1929. Real Maestranza de Caballería de Sevilla.
76. *Infanta D<sup>a</sup> Isabel de Borbón y Borbón*. Pastel, óvalo (50 x 69). Pintado entre 1924 y 1929. Real Maestranza de Caballería de Sevilla.
77. *Princesa D<sup>a</sup>. Dolores de Borbón y Orleans*. Pastel, óvalo (50 x 69). Pintado entre 1924 y 1929. Real Maestranza de Caballería de Sevilla.
78. *Princesa D<sup>a</sup>. María de las Mercedes de Borbón y Orleans*. Pastel, óvalo (50 x 69). Pintado entre 1924 y 1929. Real Maestranza de Caballería de Sevilla.
79. *Príncipe D. Carlos de Borbón y Orleans*. Pastel, óvalo (50 x 69). Pintado entre 1924 y 1929. Real Maestranza de Caballería de Sevilla.
80. *D. Francisco Hazañas y la Rúa*. Óleo (60 x 75). Ateneo de Sevilla.
81. *D. Francisco Rodríguez Marín*. Óleo (60 x 80). Ateneo de Sevilla.
82. *Madre María Teresa*. Óleo (62 x 86). Pintado en 1907. Colegio de las Esclavas del Divino Corazón. Sevilla.
83. *D. José Sebastián y Bandarán*. Pastel (50 x 65). Pintado entre 1924 y 1929. Real Maestranza de Caballería de Sevilla.
84. *D. Carlos de la Lastra y Romero, marqués de Torrenueva*, Óleo (85 x 108). Pintado en 1933. Academia de Bellas Artes de Sevilla.
85. *D. Luis Montoto y Rautenstrauch*. Óleo (72 x 92). Pintado entre 1922 y 1930. Academia de las Buenas Letras de Sevilla.
86. *D. Gabriel Luptiáñez y Estévez*. Óleo (72 x 92). Pintado entre 1922 y 1930. Academia de las Buenas Letras de Sevilla.
87. *D. Cayetano Fernández Caballo*. Óleo (72 x 92). Pintado entre 1922 y 1930. Academia de las Buenas Letras de Sevilla.
88. *D. Luis Abaurrea*. Óleo (62 x 83). Pintado en 1909. Escuela de

- Artes y Oficios de Sevilla.
89. *D. Joaquín Campos y Palacios*. Óleo (77 x 100). Colegio de Abogados de Sevilla.
  90. *D. Nicolás Gómez de Orozco y Burgos*. Óleo (77 x 100). Pintado en 1907. Colegio de Abogados de Sevilla.
  91. *D. Pedro Rodríguez de la Borbolla y A. de Saavedra*. Óleo (77x100). Colegio de Abogados de Sevilla.
  92. *D. Eduardo Sánchez-Pizjuán*. Óleo (77 x 100). Pintado en 1926. Colegio de Abogados de Sevilla
  93. *D. José María López Cepero*. Óleo (77 x 100). Colegio de Abogados de Sevilla.
  94. *D. Ricardo de Checa y Sánchez*. Óleo (77 x 100). Colegio de Abogados de Sevilla.
  95. *D. Fernando Sánchez Gómez*. Óleo (77 x 100). Colegio de Abogados de Sevilla.
  96. *D. Adolfo Rodríguez Jurado*. Óleo (77 x 100). Colegio de Abogados de Sevilla.
  97. *D. Andrés Gutiérrez Laborde*. Óleo (77 x 100). Colegio de Abogados de Sevilla.
  98. *D. Narciso Joaquín Suárez y Sánchez-Barriga*. Óleo (77 x 100). Colegio de Abogados de Sevilla.
  99. *D. Pedro Rodríguez de la Borbolla*. Óleo (77 x 100). Colegio de Abogados de Sevilla.
  100. *D. Manuel de Bedmar y Aranda*. Óleo (77 x 100). Audiencia de Sevilla.
  101. *D. Manuel Laraña y Fernández*. Óleo (77 x 100). Audiencia de Sevilla.
  102. *D. José Calvo Sotelo*. Óleo (60 x 75). Colegio de Abogados de Sevilla.
  103. *Retrato de Adela Narbona*. Óleo (88 x 102). Pintado en 1897.

- Dedicado «A la Srta. Adela Narbona como prueba del mayor afecto». Museo del Prado, Casón del Buen Retiro. Madrid.
104. *Retrato de mi padre*. Pastel, óvalo (52 x 73). Colección particular. Sevilla.
  105. *Retrato de mi madre*. Pastel, óvalo (52 x 73). Colección particular. Sevilla.
  106. *Retrato infantil*. Pastel (54 x 37). Colección particular. Sevilla.
  107. *Retrato infantil de mis hijos*. Pastel circular (74 x 74). Pintado en 1915. Colección particular. Madrid.
  108. *Retrato de mi mujer vestida de novia*. Pastel (70 x 97). Segunda Medalla en Granada en 1906. Colección particular. Sevilla.
  109. *Retrato de mi hija*. Óleo (66 x 89). Expuesto en el Tercer Salón de Otoño de 1922, Palacio del Retiro, Madrid. Colección particular. Madrid.
  110. *Retrato de mi hija*. Pastel (73 x 104). Pintado en 1923. Colección particular. Sevilla.
  111. *Retrato de mi hijo*. Óleo (64 x 86). Pintado hacia 1925. Colección particular. Sevilla.
  112. *Retrato de mi mujer*. Pastel (53 x 72). Colección particular. Sevilla.
  113. *Autorretrato*. Pastel (60 x 40). Fechado el 29-XII-1932. Colección particular. Sevilla.
  114. *Retrato de mi mujer*. Pastel (60 x 40). Pintado alrededor de 1920. Colección particular. Sevilla.
  115. *Autorretrato*. Óleo (36 x 59). Pintado en 1907. Colección particular. Sevilla.
  116. *Autorretrato*. Óleo sobre tabla (26 x 40). Colección particular. Sevilla.
  117. *Retrato de Adela Narbona*. Óleo sobre tabla (26 x 40). Colección particular. Sevilla.
  118. *Retrato de mi hermano Joaquín*. Pastel (49 x 66). Pintado en Alcalá

- de Guadaíra en 1910. Colección particular. Sevilla.
119. *Retrato infantil de Carmen Laffón*. Pastel, óvalo (54 x 74). Pintado hacia 1946. Colección particular. Sevilla.
  120. *Retrato infantil de Mercedes Rojo*. Pastel circular (45 x 45). Colección particular. Madrid.
  121. *Retrato infantil de Margarita Sánchez Arjona*. Pastel circular (45 x 45). Pintado en 1926. Colección particular. Sevilla.
  122. *Retrato infantil de Miguel Sánchez Arjona*. Pastel circular (45 x 45). Pintado en 1926. Colección particular. Sevilla.
  123. *Retrato infantil de Concha Sánchez Arjona*. Pastel circular (45 x 45). Pintado en 1926. Colección particular. Sevilla.
  124. *Retrato infantil de José López Martínez*. Pastel, óvalo (50 x 69). Pintado en 1925. Colección particular. Madrid.
  125. *Retrato infantil de Matilde López Martínez*. Pastel, óvalo (50 x 69). Pintado en 1925. Colección particular. Sevilla.
  126. *Retrato infantil de Manuela Fernández-Palacios Barrau*. Pastel, óvalo (47 x 54). Colección particular. Sevilla.
  127. *Retrato infantil de Mercedes Pérez Sáenz*. Pastel (50 x 70). Pintado en 1904. Colección particular. Madrid.
  128. *Doña Carmen del Castillo*. Pastel, óvalo (45 x 64). Pintado en 1940. Colección particular. Sevilla.
  129. *Don Manuel Rojo del Castillo*. Óleo (45 x 64). Pintado en 1941. Colección particular. Sevilla.
  130. *Don Luis Fernández-Palacios*. Pastel. Pintado en 1912. Colección particular. Sevilla.
  131. *Doña Asunción Palazuelo*. Pastel. Pintado en 1912. Colección particular. Sevilla.
  132. *Don José Antonio Cuéllar Rodríguez*. Óleo. Colección particular. Sevilla.
  133. *Don José Sánchez Arjona y Sánchez-Arjona*. Pastel (46 x 68).

- Colección particular. Sevilla.
134. *Doña Concepción de Velasco*. Pastel (48 x 68). Colección particular. Sevilla.
  135. *Don Clemente Sánchez-Arjona Velasco*. Pastel, óvalo (47 x 67). Colección particular. Sevilla.
  136. *Don Fernando Sánchez-Arjona Velasco*. Pastel, óvalo (47 x 67). Colección particular. Ciudad Rodrigo (Salamanca).
  137. *Don Ricardo de Rojas Solís, marqués de Tablantes*. Pastel circular (48 x 48). Pintado en 1912. Colección particular. Sevilla.
  138. *Doña Blanca de Maisieres, marquesa de Tablantes*. Pastel circular (48 x 48). Pintado en 1912. Colección particular. Sevilla.
  139. *Don Francisco Prieto González*. Pastel (50 x 70). Colección particular. Sevilla.
  140. *Doña Concepción Carreño*. Pastel (50 x 70). Colección particular. Sevilla.
  141. *Don José Prieto Carreño*. Pastel (50 x 70). Colección particular. Sevilla.
  142. *Doña Blanca Aznar Espinosa*. Pastel (50 x 70). Colección particular. Sevilla.
  143. *Don Leoncio Barrau*. Pastel, óvalo (50 x 69). Pintado en 1916. Colección particular. Sevilla.
  144. *Doña Adela Grande de Barrau*. Pastel, óvalo (50 x 69). Pintado en 1916. Colección particular. Sevilla.
  145. *Don José Aguado Barba*. Óleo (81 x 103). Colección particular. Sevilla.
  146. *Doña Angeles Alcoba Benítez*. Óleo (81 x 102). Colección particular. Sevilla.
  147. *Doña Leopolda de Celis*. Pastel, óvalo (50 x 70). Pintado en 1930. Colección particular. Sanlúcar de Barrameda (Cádiz).
  148. *Don Juan Luis Gutiérrez Ambrossi*. Pastel, óvalo (48 x 68).

- Pintado hacia 1940. Colección particular. Sanlúcar de Barrameda (Cádiz).
149. *Don José Gutiérrez Ambrossi*. Pastel, óvalo (48 x 68). Pintado hacia 1940. Colección particular. Sanlúcar de Barrameda (Cádiz).
150. *Don Tomás Rodríguez Roldán*. Óleo (52 x 70). Casa de la Cilla. Bodegas Barbadillo. Sanlúcar de Barrameda (Cádiz).
151. *Don Antonio Barbadillo Ambrossi*. Óleo (52 x 70). Casa de la Cilla. Bodegas Barbadillo. Sanlúcar de Barrameda (Cádiz).
152. *Don Benigno Barbadillo Ortiñuela*. Óleo (52 x 70). Casa de la Cilla. Bodegas Barbadillo. Sanlúcar de Barrameda (Cádiz).
153. *Don Rafael Barbadillo Rodríguez*. Óleo (52 x 70). Casa de la Cilla. Bodegas Barbadillo. Sanlúcar de Barrameda (Cádiz).
154. *Don Tomás Barbadillo Rodríguez*. Óleo (52 x 70). Casa de la Cilla. Bodegas Barbadillo. Sanlúcar de Barrameda (Cádiz).
155. *Don Miguel García Gil de Ledesma*. Óleo (52 x 70). Casa de la Cilla. Bodegas Barbadillo. Sanlúcar de Barrameda (Cádiz).
156. *Don Vicente Romero Villarreal*. Óleo (52 x 70). Casa de la Cilla. Bodegas Barbadillo. Sanlúcar de Barrameda (Cádiz).
157. *Don Ramón Larráz Martínez*. Óleo (52 x 70). Casa de la Cilla. Bodegas Barbadillo. Sanlúcar de Barrameda (Cádiz).
158. *Don Ricardo de Rojas-Torres Ponce de León, marqués de Albentos*. Óleo. Colección particular. Sevilla.
159. *Don Baldomero García-Junco Vila*. Óleo (43 x 61). Pintado hacia 1937. Colección particular. Sevilla.
160. *Doña Lucía Lazo*. Pastel (68 x 105). Colección particular. Madrid.
161. *Don Diodoro Gutiérrez de las Cuevas*. Pastel (50 x 70). Pintado en 1921. Colección particular. Madrid
162. *Retrato infantil de María Teresa y José María Gutiérrez Asuncue*.

- Pastel (180 x 74). Pintado en 1922. Colección particular. Madrid.
163. *Doña Clara Asunce*. Pastel (50 x 70). Pintado en 1922. Colección particular. Zumaya (Guipúzcoa).
164. *Don Félix de las Cuevas*. Pastel (50 x 70). Colección Particular. Zumaya (Guipúzcoa).
165. *Doña Carmela Iglesias*. Óleo (80 x 115). Pintado en 1940. Colección particular. Sevilla.
166. *Doña Concepción Romero Ruiz del Arco, condesa de Santa Teresa*. Pastel. Destruído en un incendio en 1932.
167. *Don Antonio Sánchez Arjona*. Encargado por su viuda Doña Concepción Gallardo, Madrid, 1948. Sin localizar.
168. *Señora de Don Rodrigo Morillo Velarde*. Pastel. Córdoba. Destruído.
169. *Señora de Acquaroni*. Sin localizar.
170. *Don José de Velilla y Rodríguez*. En la inauguración del curso 1904-1905, en el Ateneo, «... se colocó en lugar preferente un retrato de Velilla que ha pintado el joven artista D. Manuel González Santos». Sin localizar.
171. *Madre de Don Carlos Acquaroni*. Sin localizar.
172. *Don Agustín Villegas*. Sin localizar.
173. *Marqués de Campo Ameno*. Sin localizar.
174. *Marqués de Casa Pavón*. Sin localizar.
175. *Don José Domingo Conradi*. Sin localizar.
176. *Don Francisco Herrero y Espejo*. Sin localizar.
177. *Señorita Elena Puigcerver*. Mallorca. Sin localizar.
178. *Señor y Señora Becerra*. Sin localizar.
179. *Don José Castro*. Sin localizar.
180. *Don Antonio Mejías*. Sin localizar.

181. *Doña Ana Velázquez*. Sin localizar.
182. *Don Dionisio Pastor*. Sin localizar.
183. *Madre del Ministro de Costa Rica*. Sin localizar.

## Paisajes

184. *Castillo de Alcalá de Guadaíra*. Óleo (60 x 50). Colección particular. Sevilla
185. *Vista de Alcalá de Guadaíra*. Óleo (78 x 40). Colección particular. Sevilla
186. *Interior de establo en Alcalá de Guadaíra*. Óleo (35 x 50). Colección particular. Sevilla.
187. *Terraza de Marbella (La Jara)*. Óleo (57 x 52). Colección particular. Sevilla.
188. *Mi terraza*. Óleo (64 x 54). Colección particular. Sevilla.
189. *Rincón campestre*. Óleo (83 x 57). Colección particular. Sevilla.
190. *Fuente del Alcázar*. Óleo (64 x 50). Colección particular. Sevilla.
191. *Jardín del Alcázar*. Óleo (68 x 46). Colección particular. Sevilla.
192. *Casa de campo*. Óleo (75 x 40). Colección particular. Sevilla.
193. *Pescador con tarraya*. Óleo (82 x 69). Colección particular. Sevilla.
194. *Pilluelos de playa*. Óleo (82 x 57). Colección particular. Sevilla.
195. *Sevilla y Triana*. Óleo (82 x 57). Colección particular. Sevilla.
196. *Casa de campo en La Jara*. Óleo (82 x 56). Colección particular. Sevilla
197. *El cañaveral. La Jara*. Óleo (34 x 26). Colección particular. Sevilla
198. *El corral. La Jara*. Óleo (34 x 26). Colección particular. Sevilla.
199. *Un establo en La Jara*. Óleo (34 x 26). Colección particular. Sevilla

200. *Ntra. Sra. de la Salud. La Jara*. Óleo (34 x 26). Colección particular. Sevilla.
201. *Paisaje de Tólox*. Óleo (34 x 26). Colección particular. Sevilla.
202. *Paisajes de Lanjarón (cuatro apuntes)*. Óleos (34 x 26). Colección particular. Madrid.
203. *Paisajes de La Jara (seis apuntes)*. Óleos (34 x 26). Colección particular. Madrid.
204. *El patinillo*. Óleo (26 x 34). Colección particular. Madrid.
205. *Playa de La Jara (dos apuntes)*. Óleos (34 x 26). Colección particular. Madrid.
206. *Paisaje de La Jara (dos apuntes)*. Óleos (34 x 26). Colección particular. Sevilla.
207. *Vista de Alcalá de Guadaíra*. Óleo (64 x 82). Colección particular. Madrid.
208. *Vista de la Plaza de América*. Óleo (64 x 82). Colección particular. Madrid.
209. *Rincón de casa de campo*. Óleo (52 x 30). Colección particular. Madrid.
210. *Paisaje de Alcalá de Guadaíra*. Óleo (82 x 53). Colección particular. Sevilla.
211. *Patio de los Venerables*. Óleo (64 x 84). Colección particular. Sevilla.
212. *Paisaje de Tólox*. Óleo (38 x 63). Colección particular. Sevilla.
213. *Vista de Granada*. Óleo (52 x 40). Colección particular. Sevilla.
214. *Puerta en el Alcázar*. Óleo (44 x 67). Colección particular. Sevilla.
215. *Marina*. Óleo (75 x 56). Colección particular. Sevilla.
216. *Playa de La Jara*. Óleo (68 x 45). Colección particular. Sevilla.
217. *Sevilla y el Guadalquivir*. Óleo (82 x 57). Colección particular. Sevilla.

218. *Paisajes de Lanjarón (seis apuntes)*. Óleos (34 x 26). Colección particular. Sevilla.
219. *Paisajes de La Jara (seis apuntes)*. Óleos (34 x 26). Colección particular. Sevilla.
220. *Vendimiando*. Óleo (70 x 45). Colección particular. Sevilla.
221. *Cabaña de pescador*. Óleo (70 x 45). Colección particular. Sevilla.
222. *Interior (La Jara)*. Óleo (34 x 26). Colección particular. Sevilla.
223. *Marina*. Óleo (83 x 75). Dedicado «A mi querido D. Juan Rojo». Colección particular. Sevilla
224. *Una choza en La Jara*. Óleo (68 x 45). Dedicado «A mi querido amigo y médico D. Juan Rojo». Colección particular. Sevilla.
225. *Cortijo*. Óleo sobre tabla (18 x 26). Dedicado «A mi amigo D. Juan Rojo». Colección particular. Sevilla.
226. *Casa campesina*. Óleo (34 x 26). Colección particular. Sevilla.
227. *Escena campestre (Cádiz)*. Óleo (80 x 54). Colección particular. Sevilla.
228. *Marina*. Óleo (82 x 57). Colección particular. Sevilla.
229. *Paisajes*. Dos óleos (25 x 34). Colección particular. Sevilla.
230. *Ntra. Sra. de Lourdes. La Jara*. Óleo (50 x 42). Colección particular. Sevilla
231. *Paisaje de La Jara*. Óleo (50 x 30). Dedicado «A mis amigos Luis y Luisa Grande». Colección particular. Sevilla.
232. *Santa Adela. La Jara*. Óleo (57 x 83). Colección particular. Sevilla.
233. *Finca San Antonio*. Óleo (34 x 26). Dedicado «A mi muy culto amigo Don Manuel Barbadillo». Colección particular. Sanlúcar de Barrameda (Cádiz)
234. *Playa de La Jara*. Óleo (34 x 26). Casa de la Cilla. Bodegas Barbadillo, Sanlúcar de Barrameda (Cádiz).

235. *Paisaje de La Jara*. Óleo (27 x 35). Colección particular. Sevilla
236. *Claustro del convento de Chipiona*. Óleo (55 x 78). Expuesto en Sevilla en 1922. Colección particular. Sevilla.
237. *Jardín del convento de Chipiona*. Óleo (55 x 78). Expuesto en Sevilla en 1922. Colección particular. Sevilla.
238. *Establo*. Óleo (34 x 26). Colección particular. Sevilla.
239. *Paisaje, mujer en un establo*. Óleo (87 x 46). Librería Linacero. Vitoria.
240. *Paisaje, mujer en una terraza*. Óleo (87 x 46). Librería Linacero. Vitoria.
241. *Cosiendo las redes*. Óleo (69 x 46). Colección particular. Sevilla
242. *Joven costurera*. Óleo (46 x 69). Colección particular. Sevilla
243. *Atardecer en el Alcázar*. Óleo (83 x 58). Colección particular. Madrid.
244. *Pabellón de Carlos V*. Óleo (83 x 58). Colección particular. Madrid.
245. *Paisaje del Alcázar*. Óleo (26 x 34). Colección particular. Sevilla.
246. *Paisaje del Alcázar*. Óleo (26 x 34). Colección particular. Sevilla.
247. *Paisaje de La Jara*. Óleo (34 x 26). Colección particular. Barcelona.
248. *Orilla del río Guadaira*. Óleo (60 x 50). Colección particular. Sevilla.
249. *Calle de Tólox*. Óleo (26 x 34). Colección particular. Sevilla.
250. *Calle de Tólox*. Óleo (26 x 34). Colección particular. Sevilla.
251. *Paisaje de Lanjarón*. Óleo (34 x 26). Colección particular. Sevilla.
252. *Paisaje de Lanjarón*. Óleo (34 x 26). Dedicado «A mi querido discípulo Aurelio Gómez Millán». Colección particular. Sevilla.
253. *El Gran Poder. La Jara*. Óleo (64 x 38). Colección particular. Marbella (Málaga).
254. *Paisaje de La Jara*. Óleo (63 x 38). Colección particular. Sevilla.

255. *Escena campestre. La Jara.* Óleo (69 x 47). Colección particular. Sevilla.
256. *Escena campestre. La Jara.* Óleo (69 x 47). Colección particular. Sevilla.
257. *Paisaje de La Jara.* Óleo (33 x 26). Colección particular. Sevilla.
258. *Paisaje del Alcázar.* Óleo (64 x 44). Colección particular. Sevilla.
259. *Paisaje del Alcázar.* Óleo (64 x 44). Colección particular. Sevilla.
260. *Paisaje de La Jara.* Óleo (35 x 27). Colección particular. Madrid.
261. *Paisaje de La Jara.* Óleo (35 x 27). Colección particular. Sevilla.
262. *Paisaje de La Jara.* Óleo (65 x 87). Colección particular. Sevilla.
263. *Paisaje de La Jara.* Óleo (65 x 87). Colección particular. Sevilla.
264. *Paisaje de La Jara.* Óleo (35 x 20). Colección particular. Sevilla.
265. *Paisaje. Joven sobre un carro con trigo.* Óleo (63 x 42). Anticuario. Sevilla.
266. *Paisaje de La Jara.* Óleo (51 x 38). Dedicado «A mi querido amigo D. José Barco». Colección particular. Sevilla.
267. *Paisaje de La Jara.* Óleo (34 x 26). Colección particular. Sevilla.
268. *Pastorcillo enamorado.* Óleo (65 x 87). Colección particular. Sevilla.
269. *Paisajes.* Cuatro óleos (34 x 26). Colección particular. Sevilla.
270. *Avenida de eucaliptus.* Óleo (34 x 26). Colección particular. Sevilla.
271. *Pozo de Ntra. Sra. de la Salud.* Óleo (34 x 26). Colección particular. Sevilla.
272. *Paisaje de La Jara.* Óleo (34 x 26). Colección particular. Sevilla.
273. *Paisaje de Tólox.* Óleo (37 x 29). Colección particular. Sevilla.
274. *Paisaje de La Jara.* Óleo (37 x 29). Colección particular. Sevilla.
275. *Paisaje de La Jara.* Óleo (34 x 26). Colección particular. Sevilla.
276. *Paisaje de La Jara.* Óleo (34 x 26). Colección particular. Sevilla.

277. *La Divina Pastora. La Jara.* Óleo (34 x 26). Colección particular. Sevilla.
278. *Playa de La Jara.* Óleo (34 x 26). Dedicatoria a la Sra. Barrau, ilegible tras la restauración. Fechado: 13-3-1934. Colección particular. Sevilla.
279. *Paisaje de La Jara.* Óleo (68 x 64). Colección particular. Sevilla.
280. *Paisaje de La Jara. San Joaquín.* Óleo (34 x 26). Colección particular. Sevilla.
281. *Paisaje de La Jara. Ntra. Sra. de Lourdes.* Óleo (34 x 26). Pintado en 1926. Colección particular. Sevilla.
282. *La Jara. Choza de pescadores.* Óleo (34 x 26). Colección particular. Sevilla.
283. *Playa de La Jara.* Óleo (34 x 26). Pintado en 1929. Colección particular. Sevilla.
284. *Paisaje de La Jara. San Jacinto.* Óleo (24 x 36). Colección particular. Sevilla.
285. *Vista de La Jara.* Óleo (26 x 34). Colección particular. Sevilla.
286. *Playa de La Jara.* Óleo (34 x 26). Colección particular. Sanlúcar de Barrameda (Cádiz).
287. *Vista de La Jara. San Joaquín.* Óleo (36x 26). Colección particular. Sevilla.
288. *Escena campestre.* Óleo (89 x 65). Pintado hacia 1920. Colección particular. Sanlúcar de Barrameda (Cádiz).
289. *La espigadora.* Óleo (89 x 65). Pintado hacia 1920. Colección particular. Sanlúcar de Barrameda (Cádiz).
290. *Ntra. Sra. de la Salud. La Jara.* Óleo (36 x 26). Colección particular. Sevilla.
291. *Terraza de Ntra. Sra. de la Salud.* Óleo (33 x 26). Colección particular. Madrid.
292. *Paisaje.* Óleo (26 x 33). Colección particular. Barcelona.

293. *Paisaje*. Óleo (26 x 33). Colección particular. Barcelona.
294. *Paisaje de Alcalá*. Óleo (20 x 33). Colección particular. Sanlúcar de Barrameda (Cádiz).
295. *Marina*. Óleo (29 x 17). Dedicado «A mi querido amigo D. Ricardo Espiau. 1943». Colección particular. Sevilla.
296. *Paisaje de La Jara*. Óleo (18 x 30). Dedicado «A mi distinguido amigo el Dr. Cuevas Portales». Colección particular. Sanlúcar de Barrameda (Cádiz).
297. *Paisaje con lago*. Óleo (33 x 26). Colección particular. Sevilla.
298. *En la terraza. La Jara*. Expuesto en Sevilla en 1915. Vendido en 1935 a D. Carlos Stein. Sin localizar.
299. *Sevilla, vista total*. Vendido en 1935 a D. Carlos Stein. Sin localizar.
300. *El segador*. Vendido en 1946 al Sr. Sarasúa. Sin localizar.
301. *Cocina mercado*. Vendido en 1946 a D. Joaquín Ovando. Sin localizar.
302. *El pescador*. Vendido en 1946 a D. Guillermo Patri. Sin localizar.
303. *Paisajes de La Jara*. Varios apuntes pintados para D. José García de la Gregoria. Jerez de los Caballeros. Sin localizar.
304. *El zagal*. Expuesto en la Exposición de Otoño de 1946. Adquirido por D. Enrique Rolt. Sin localizar.
305. *Pabellón de Carlos V*. Vendido en Buenos Aires. Sin localizar.
306. *Jardín del Alcázar*. Vendido en Buenos Aires. Sin localizar.
307. *Patio de Alcalá de Guadaíra*. Vendido en Buenos Aires. Sin localizar.
308. *La primera labor*. Vendido en Buenos Aires. Sin localizar.
309. *De mi tierra*. Vendido en Buenos Aires. Sin localizar.
310. *La choza del pescador*. Vendido en Chile. Sin localizar.
311. *Lobo de mar*. Vendido en América. Sin localizar.
312. *Primavera*. Pastel. Vendido en Madrid. Sin localizar.
313. *Verano*. Pastel. Vendido en Madrid. Sin localizar.

314. *Otoño*. Pastel. Vendido en Madrid. Sin localizar.  
315. *Invierno*. Pastel. Vendido en Madrid. Sin localizar.

## Figuras

316. *Sevillana*. Óleo (66 x 89). Colección particular. Sevilla.  
317. *Granadina*. Óleo (66 x 89). Colección particular. Sevilla.  
318. *Mantilla negra*. Óleo (66 x 89). Colección particular. Sevilla.  
319. *Zíngara*. Óleo (66 x 89). Colección particular. Sevilla.  
320. *Sevillana*. Óleo (69 x 110). Colección particular. Sevilla.  
321. *Gitana*. Óleo (61 x 85). Colección particular. Sevilla.  
322. *Un explorador*. Óleo (68 x 46). Colección particular. Sevilla.  
323. *Niña leyendo*. Pastel (74 x 51). Pintado en 1915. Colección particular. Madrid.  
324. *La carta esperada*. Pastel (70 x 100). Colección particular. Sevilla.  
325. *Vendedor de fruta*. Óleo (64 x 84). Colección particular. Sevilla.  
326. *Gitana*. Óleo (48 x 62). Colección particular. Sevilla.  
327. *La niña de las palomas*. Pastel (50 x 73). Colección particular. Sevilla.  
328. *Mujer de azul*. Pastel (52 x 74). Colección particular. Sevilla.  
329. *Un viejo artista*. Pastel (61 x 88). Colección particular. Sevilla.  
330. *Efecto de luz artificial*. Pastel (47 x 63). Colección particular. Sevilla.  
331. *Muchacha desnudándose*. Pastel (28 x 44). Colección particular. Sevilla.  
332. *Mujer de luto*. Pastel (34 x 46). Colección particular. Madrid.  
333. *Lobo de mar*. Óleo (64 x 86). Colección particular. Sevilla.  
334. *Sevillana*. Pastel (38 x 48). Colección particular. Madrid.

335. *Odalisca*. Pastel (30 x 50). Colección particular. Sevilla.
336. *Retrato de mujer*. Pastel (45 x 58). Pintado en 1900. Colección particular. Sevilla
337. *Retrato de mujer*. Pastel (47 x 61). Pintado en 1900. Colección particular. Sevilla.
338. *Pescador*. Óleo (26 x 34). Colección particular. Sevilla.
339. *Mujer con mantilla*. Pastel (44 x 58). Colección particular. Barcelona.
340. *Vendedora de granadas*. Pintado para D. Torcuato Luca de Tena. Expuesto en 1922 en Sevilla. Sin localizar.
341. *Sevillana en Feria*. Pintado para D<sup>a</sup> Luisa Barandiarán, viuda de Sarasúa. Sin localizar.
342. *Abandonada*. Expuesto en 1905 en la Exposición de Primavera (Sevilla). Sin localizar.
343. *Sevillana*. Óleo. Expuesto en 1916 en la Exposición celebrada por la Sección de Bellas Artes del Ateneo. Sin localizar.
344. *Danzarina*. Expuesto en 1912 en Sevilla. Sin localizar.
345. *La flor del barrio*. Expuesto en 1923 en Sevilla. Sin localizar.
346. *Sevillana*. Expuesto en 1929 en la Exposición de Arte Moderno de Granada. Sin localizar.
347. *La espigadora*. Óleo (63 x 87). Colección particular. Sevilla.
348. *La espigadora*. Óleo (63 x 87). Colección particular. Madrid.
349. *La espigadora*. Óleo (55 x 81). Colección particular. Madrid.
350. *La espigadora*. Óleo (56 x 82). Colección particular. Sevilla.
351. *Joven campesina*. Óleo (39 x 64). Colección particular. Sevilla.
352. *El alma de Sevilla*. Óleo. Reproducido en «Quien no vio a Sevilla...» de Virgilio Mattoni. Sin localizar.
353. *Fruta prohibida*. Vendido en 1935 al Dr. D. Carlos Stein. Reproducido en el Espasa. Sin localizar.

## El desnudo

354. *A orillas del lago*. Pastel (104 x 74). Expuesto en la Exposición de Bellas Artes de Sevilla en 1915. Estuvo en el Museo de Bellas Artes de Sevilla. Colección particular. Sevilla.
355. *Odalisca*. Pastel (100 x 67). Fundación El Monte. Sevilla.
356. *La favorita*. Pastel. Vendido en Méjico. Sin localizar.
357. *Venta de la esclava*. Pastel. Expuesto en la Exposición de Bellas Artes de Sevilla en 1915. Vendido en América. Sin localizar.
358. *Efecto de luz*. Pastel. Vendido en Buenos Aires. Sin localizar.
359. *Desnudo*. Vendido en América. Sin localizar.

## Pintura religiosa

360. *Sagrada Familia*. Óleo (78 x 36). Pintado entre 1939 y 1945. Librería Linacero. Vitoria.
361. *Jesús a la vista del Tiberiades*. Óleo (78 x 36). Pintado entre 1939 y 1945. Librería Linacero. Vitoria.
362. *Jesús y la Virgen entre palomas*. Óleo (78 x 36). Pintado entre 1939 y 1945. Librería Linacero. Vitoria.
363. *Los primeros discípulos*. Óleo (78 x 36). Pintado entre 1939 y 1945. Librería Linacero. Vitoria.
364. *Adoración de los pastores*. Óleo (78 x 36). Pintado entre 1939 y 1945. Librería Linacero. Vitoria.
365. *Sueño del Niño Jesús*. Óleo (78 x 36). Pintado entre 1939 y 1945. Librería Linacero. Vitoria.
366. *La Virgen y el Niño entre flores*. Óleo (78 x 36). Pintado entre 1939 y 1945. Librería Linacero. Vitoria.

367. *El Niño Jesús adorado por ángeles*. Óleo (78 x 36). Pintado entre 1939 y 1945. Librería Linacero. Vitoria.
368. *La samaritana*. Óleo (78 x 36). Pintado entre 1939 y 1945. Librería Linacero. Vitoria.
369. *Huida a Egipto*. Óleo (78 x 36). Pintado entre 1939 y 1945. Librería Linacero. Vitoria.
370. *Dejad que los niños se acerquen*. óleo (78 x 36). Pintado entre 1939 y 1945. Librería Linacero. Vitoria.
371. *Crucificado*. Cuatro óleos sobre crucifijo de madera (29 x 50). Colecciones particulares y Ateneo de Sevilla.
372. *Ntro. Padre Jesús de las Tres Caídas*. Boceto para un retablo de azulejos en el exterior de la Iglesia de San Isidoro. Óleo (33 x 61). Hermandad de las Tres Caídas.
373. *Dos vidrieras*. (138 x 133 cada una), realizadas en 1952 a partir de dos dibujos. Capilla de la Hermandad de las Tres Caídas. Iglesia de San Isidoro. Sevilla.
374. *Tríptico ojival*. Óleo (85 x 73). Colección particular. Sevilla.
375. *Adoración de los pastores*. Óleo (250 x 200). Colección particular. Sevilla.
376. *Sagrado Corazón de Jesús*. Óleo (24 x 33). Colección particular. Sevilla.
377. *Sagrado Corazón de Jesús*. Óleo (64 x 76). Colección particular. Sevilla.
378. *Jesús despojado de sus vestiduras*. Óleo (14 x 9) sobre cruz de madera (84 x 34). Pintado hacia 1930. Viacrucis. Iglesia de Santa Catalina. Sevilla.
379. *Una santa*. Óleo (42 x 75). Colección particular. Sevilla.
380. *Cabeza de Cristo (copia)*. Óleo (23 x 31). Dedicado «Al Dr. D. José Barco su affmo amigo». Colección particular. Sevilla.

381. *Crucificado* (copia). Óleo sobre crucifijo de madera (51 x 36). Colección particular. Sevilla.
382. *San Félix de Cantalicio* (copia). Óleo (91 x 123). Colección particular. Sevilla.
383. *Santa Cena* (copia). Óleo (195 x 140). Colección particular. Mairena del Alcor (Sevilla).
384. *Las ánimas del Purgatorio*. Óleo pentagonal (40 x 41). Boceto para el retablo de la fachada de la calle Angeles 3. Colección particular. Sevilla.

### Flores, bodegones y composiciones

385. *Flores*. Óleo (40 x 75). Colección particular. Sevilla.
386. *Florero con rosas*. Óleo (39 x 27). Colección particular. Sevilla.
387. *Florero con crisantemos y rosas*. Óleo (38 x 73). Colección particular. Sevilla.
388. *Florero con crisantemos y rosas*. Óleo (38 x 73). Colección particular. Sevilla.
389. *Flores*. Óleo (37 x 57). Colección particular. Madrid.
390. *Florero con dalias y rosas*. Óleo (75 x 58). Dedicado a S.A.R. la Infanta D<sup>a</sup> Luisa de Borbón: «Mi gratitud como estas flores no se marchitará, 20-1-1931». Colección particular. Villamanrique de la Condesa (Sevilla).
391. *Flores*. Óleo (45 x 34). Dedicado «A mi discípula Carmen Fernández. 1905». Colección particular. Sevilla.
392. *Flores*. Óleo (66 x 42). Dedicado «Al Sr. D. Antonio Mejías Asencio afectuosamente y s.s.». Colección particular. Sevilla.
393. *Florero con crisantemos y rosas*. Óleo (39 x 74). Colección particular. Sevilla.

394. *Florero con crisantemos y rosas*. Óleo (39 x 74). Colección particular. Sevilla.
395. *Rosas y claveles*. Seis litografías (20 x 60). Colección particular. Aracena (Huelva).
396. *Florero con rosas*. Óleo (33 x 52). Colección particular. Sevilla.
397. *Florero con crisantemos*. Óleo (30 x 50). Colección particular. Sevilla.
398. *Flores (rosas y pensamientos)*. Óleo sobre tela (30 x 17). Dedicado «Al Sr. D. José Muñoz Esteban su affmo». Colección particular. Sevilla.
399. *Una rosa*. Tela (17 x 55). Colección particular. Barcelona.
400. *Flores*. Doce cuadros pintados para D<sup>a</sup> Luisa Barandiarán, viuda de Sarasúa. Sin localizar.
401. *Flores*. Cuatro cuadros vendidos en Zurich. Sin localizar.
402. *Bodegón*. Óleo (100 x 70). Colección particular. Sevilla.
403. *Bodegón*. Óleo (130 x 80). Colección particular. Sevilla.
404. *Bodegón*. Óleo (118 x 90). Colección particular. Sevilla.
405. *Bodegón*. Óleo (118 x 90). Colección particular. Sevilla.
406. *Bodegón*. Óleo (103 x 73). Colección particular. Madrid.
407. *Bodegón*. Óleo. Colección particular. Madrid.
408. *Bodegón*. Óleo. Colección particular. Madrid.
409. *Bodegón*. Pintado para el Sr. Pérez Loychate. Sin localizar.
410. *Composición*. Óleo (50 x 100). Colección particular. Sevilla.
411. *Composición*. Óleo (70 x 50). Colección particular. Sevilla.
412. *Composición*. Óleo (62 x 48). Colección particular. Madrid.
413. *Composición*. Óleo (62 x 48). Colección particular. Madrid.
414. *Flores y palomas*. Óleo (108 x 80). Colección particular. Sevilla.
415. *Composición*. Óleo (29 x 39). Colección particular. Sevilla.

## Dibujos

416. *Cabeza de mujer* (25 x 35). Colección particular. Sevilla.
417. *Cabeza de mujer* (16 x 24). Colección particular. Madrid.
418. *Cabeza de mujer* (16 x 24). Colección particular. Madrid.
419. *Cabeza de mujer* (23 x 29). Colección particular. Sevilla.
420. *Cabeza de una joven* (28 x 35). Dedicado «A mi queridísima y muy simpática Adela». Colección particular. Sevilla.
421. *Cabeza de mujer* (23 x 30). Colección particular. Sevilla.
422. *Cabeza de mujer* (23 x 18). Colección particular. Sevilla.
423. *Cabeza de mujer*. Estudio (26 x 18). Colección particular. Sevilla.
424. *Desnudo femenino del natural*. Estudio (46 x 61). Escuela de Artes y Oficios. Sevilla.
425. *Desnudo masculino*. Estudio. Premiado con Mención Honorífica en el curso 1890-91. Colección particular. Madrid.
426. *Desnudo masculino*. Estudio (26 x 42). 6-12-1898. Colección particular. Sevilla.
427. *Dibujos de estudio en la Escuela de Artes y Oficios*.
428. *Cuadernos de apuntes*.
429. *Cuadernos de estudio*.

## Decoración

430. *Cenefa con motivos decorativos*. Techo (350 x 310). Pintado al temple en 1912. Calle Ángeles 3. Sevilla.
431. *Hueco abierto al cielo, con decoración de flores y parras*. Techo (465 x 320). Pintado al temple en 1938. Calle Angeles 3. Sevilla.
432. *Fantasia con cinta y palomas*. Techo (380 x 290). Pintado al temple en 1938. Calle Ángeles 3. Sevilla.

433. *Alegoría del trabajo* Techo de escalera (350 x 400). Pintado al temple. Calle Conde Ibarra 13. Sin localizar.
434. *Camarín de la Virgen del Aguila*. Pintura al temple. Abside de la Ermita de la Virgen del Aguila. Alcalá de Guadaíra (Sevilla). Desaparecida en 1936.
435. *La Eucaristía*. Pintura al temple de 1915. Sagrario de la Parroquia de Santiago Apóstol. Bollullos Par del Condado (Huelva). Desaparecida en 1936.
436. *Abanico*. Óleo (48 x 26). 8-9-1900. Colección particular. Sevilla.
437. *Leyenda*. Boceto. Óleo (68 x 98). Colección particular. Sevilla.

## Cartel

438. *La reina de la fiesta*. Óleo (100 x 130). Colección particular. Alicante.



---

ILUSTRACIONES

LÁMINA 1

## Mensajero de Paz

Óleo (83 x 110 cm).

Pintado en 1946.

Colección particular. Sevilla.

Uno de sus últimos cuadros de costumbres. Las figuras, situadas en primer plano y mirando al espectador, pueden considerarse dos retratos. El anciano sacerdote tiene esa actitud ausente de muchos de sus personajes; de él dijo la crítica: «la venerable figura sacerdotal es una de las producciones más acertadas y felices del veterano maestro». La pincelada, muy suelta —el cuello de la blusa de la niña— termina por anular el dibujo.

Foto: Claudio del Campo

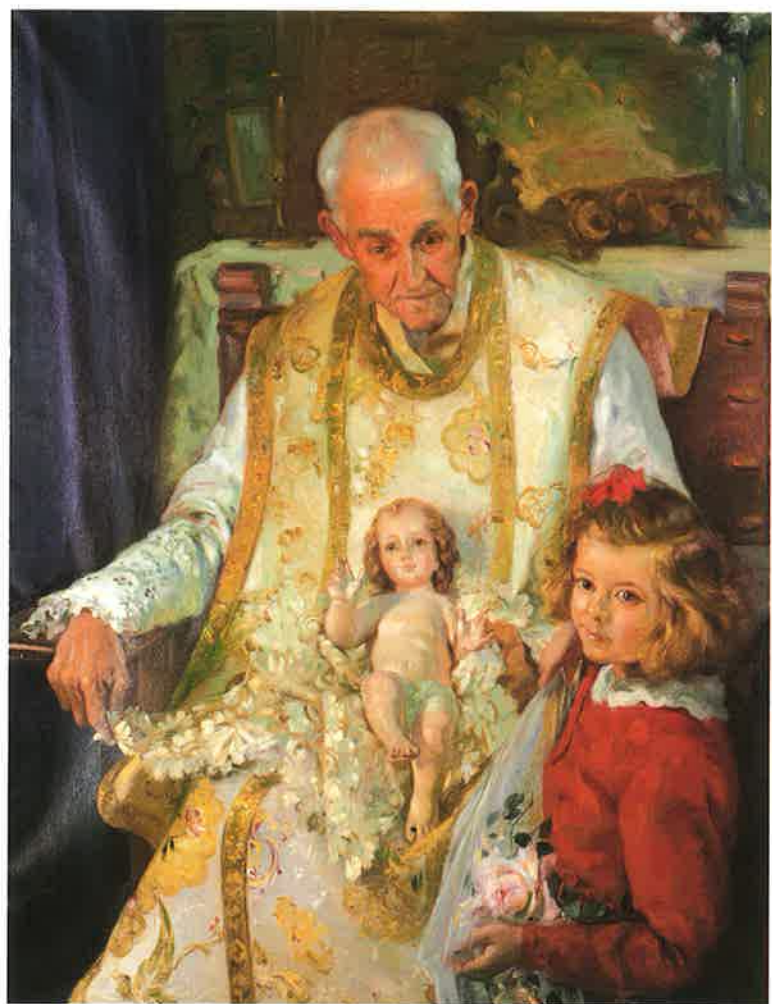


LÁMINA 2

## Patio sevillano

Óleo (90 x 65 cm).

Pintado hacia 1930.

Colección particular. Sevilla.

Reproducción objetiva del patio de su casa; un espacio abierto lleno de plantas y objetos, de figuras de yeso —los modelos de sus clases de dibujo— y de cuadros —en la pared de la izquierda su obra *¡Sin pan!*—. Un rincón tranquilo que recuerda el trabajo del artista.

Foto: Claudio del Campo



LÁMINA 3

## Retrato de mi hija

Pastel (73 x 104 cm).

Pintado en 1922.

Colección particular. Sevilla.

Bello y refinado retrato de su hija; un retrato idealizado que, como dice Goethe, son los más auténticos «porque son los que viven en nuestra fantasía». La finura cromática –los tonos azules y grises esfumados por la luz– da a la pintura transparencia impresionista.

Foto: Claudio del Campo



LÁMINA 4

Retrato de Carmen Laffón

Pastel ovalado (54 x 74 cm).

Pintado en 1946.

Colección particular. Sevilla.

Retrato de aire whistleriano –dibujo ligero y delicadeza en el color– en el que la figura, romántica y a la vez de una gran veracidad, destaca sobre el impreciso paisaje que le sirve de fondo.

Foto: Claudio del Campo



LÁMINA 5

## Autoretrato

Pastel (60 x 64 cm).

Fecha: 29-XII-1932.

Colección particular. Sevilla.

Una de las pocas ocasiones en que el pintor se interesa por sí mismo; una imagen realista, austera, sin artificio, de un cierto efectismo. El negro, usado como medio de expresión, es el color del traje y del fondo entre los que destaca la luminosidad del rostro. Un retrato donde el artista se observa con sinceridad.

Foto: Claudio del Campo



LÁMINA 6

## Puerta en el Alcázar

Óleo (44 x 67 cm).

Pintado hacia 1920.

Colección particular. Sevilla.

El dibujo y la luz se reparten el protagonismo; un primer plano vacío y una acusada perspectiva, subrayada por la cuadrícula de las losetas, el banco de la derecha y la puerta que se abre al fondo. El pintor vuelve a elegir esa hora de la mañana que le permite jugar con la luz y las sombras sin contrastes violentos.

Foto: Claudio del Campo



LÁMINA 7

## Sevilla y el Guadalquivir

Óleo (82 x 57 cm).

Pintado en 1932.

Colección particular. Sevilla.

Hermosa vista de la ciudad y el río, donde el cielo –extraordinariamente violeta– se refleja en la superficie del agua, envolviéndolo todo en reflejos azules y plata. El tema de la ciudad, convertido en género independiente con los pintores holandeses del XVII, volvió a ponerse de actualidad con el impresionismo.

Foto: Claudio del Campo



LÁMINA 8

## La espigadora

Óleo (89 x 65 cm).

Pintado hacia 1920.

Colección particular. Sanlúcar de Barrameda (Cádiz).

Figura y paisaje componen una escena que hace referencia al trabajo del campo, aunque sin mostrarlo directamente; la típica oposición realismo-idealismo tan frecuente en la pintura moderna. En el colorido dominan los tonos fríos, ocre y amarillos, y entre ellos –recurso otras veces utilizado por el pintor– el cálido rojo del pañuelo y la buganvilla.

Foto: Claudio del Campo



LÁMINA 9

## El cañaveral

Óleo (34 x 26 cm).

Pintado hacia 1935.

Colección particular. Sevilla.

El centro de la composición se abre al mar; la acusada perspectiva de otras ocasiones se ha cambiado por un encuadre diferente de la costa. De nuevo el pintor ve –siente– que el horizonte y las sombras son violetas.

Foto: Claudio del Campo



LÁMINA 10  
El establo

Óleo (34 x 26 cm).  
Pintado hacia 1930.  
Colección particular. Sevilla.

La luz al dar sobre superficies planas crea zonas iluminadas y zonas de sombra, amplios espacios claramente delimitados que muestran sus formas geométricas; volúmenes muy definidos –un nuevo clasicismo– que recuerdan las casas que Cézanne pintó en la Provenza.

Foto: Claudio del Campo



LÁMINA 11

## Casa de campo en La Jara

Óleo (82 x 56 cm).

Pintado hacia 1935.

Colección particular. Sevilla.

Un auténtico concierto de luz y color; el pintor logra con la luz y una hábil mezcla de tierras, azules y verdes que pueda hablarse de monocromía, sólo rota por el azul de la puerta y el rosa del zócalo que diagonalmente cruza la escena.

Foto: Claudio del Campo



LÁMINA 12

## La carta esperada

Pastel (70 x 100 cm).

Pintado en 1920.

Colección particular. Sevilla.

Una mujer en la soledad de su habitación, pensativa, sumergida en su mundo. La débil luz atravesando el visillo y los tonos tristes y a la vez luminosos por ella creados, componen una atmósfera íntima, cargada de simbolismo, muy en consonancia con lo que el título sugiere.

Foto: Claudio del Campo



LÁMINA 13

## Lobo de mar

Óleo (64 x 86 cm).

Pintado hacia 1915.

Colección particular. Sevilla.

Los rasgos acusados de un viejo pescador que, sentado a la puerta de una taberna, nos mira de forma inquisitiva. Un dibujo firme, hecho con rigor, y unos colores, aquí oscuros y neutros, pero siempre armoniosos. Un pescador de La Jara, de ese mundo ligado al mar siempre tan atractivo para el pintor.

Foto: Claudio del Campo



LÁMINA 14

## A orillas del lago

Pastel (104 x 74 cm).

Pintado en 1914.

Colección particular. Sevilla,

Un desnudo clásico, es decir, tratado con fidelidad y sencillez, sin el menor deseo de exhibición. Una vez más el pintor combina la exactitud del dibujo –la figura de la mujer– con el esfumado del paisaje de fondo.

Foto: Claudio del Campo



LÁMINA 15

## Florero con rosas y dalias

Óleo (75 x 58 cm).

Fecha 21 - I - 1931.

Colección particular. Villamanrique de la Condesa.  
Sevilla.

Las flores de González Santos tienen la delicadeza de las de su maestro Francisco Narbona. Un exuberante conjunto de flores formado por un recipiente de cristal con dos rosas blancas y otras rosas y dalias caídas alrededor. Las flores, hechas con dibujo firme y elegante y una gama de colores sutilmente entonados, se recortan sobre la tela de color violeta que les sirve de fondo.

Foto: Claudio del Campo



LÁMINA 16

## Fantasía con cinta y palomas

Temple. Techo (380 x 220 cm),

Pintado en 1938.

c/Angeles 3, Sevilla.

Decoración al temple de un techo de su casa. Una pintura modernista-simbolista donde el pintor, con muy pocos elementos –una cinta que flota con ritmo lánguido en un amplio espacio vacío–, ha logrado crear un mundo lleno de sugerencias.

Foto: Claudio del Campo





---

BIBLIOGRAFÍA



BANDA Y VARGAS, A. de la: «Miscelánea de la pintura española decimonónica» en *Boletín de Bellas Artes*. Sevilla, 1976.

BERUETE Y MORET, A. de: *Historia de la pintura española del siglo XIX*. Madrid, 1926.

CAPARRÓS MASEGOSA, L.: *Prerrafaelismo, Simbolismo y Decadentismo en la pintura española de fin de siglo*. Universidad de Granada. Granada 1999.

CASCALES MUÑOZ, J.: *Sevilla intelectual*. Madrid, 1896.

CASCALES MUÑOZ, J.: *Las Bellas Artes plásticas en Sevilla*. Toledo, 1929.

CATÁLOGO: *Exposición de Académicos pintores 1882-1982*. Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría. Sevilla, 1982

CATÁLOGO: *Exposición antológica*. Escuela de Artes Aplicadas y Oficios Artísticos de Sevilla. Sevilla, 1986.

CATÁLOGO: *Exposición organizada por la Facultad de Bellas Artes de Sevilla*. Granada, 1983.

CATÁLOGO: *El retrato visto por los pintores y escultores de la Real Academia de Santa Isabel de Hungría de Sevilla (1850-1895)*. Sevilla, 1995.

CATÁLOGO: *Pintura española del siglo XIX. Escuelas de París y Roma*. Sammer Gallery. Madrid, 1985.

CATÁLOGO: *La vida cotidiana en la pintura andaluza del XIX*. Banco de Bilbao en colaboración con la Junta de Andalucía. Sevilla, 1987.

CATÁLOGO: *Pintores y escultores de la Real Academia de Bellas Artes de Sevilla*. Sevilla, 1999.

CATÁLOGO: *Exposición Pintores andaluces de la Escuela de Roma (1870-1900)*. Banco Bilbao-Vizcaya. Sevilla, 1989.

CATÁLOGO: *El Monte y Sevilla. 150 años (1842-1992)*. Sevilla, 1992.

CATÁLOGO: *La mirada del 98*. Ministerio de Educación y Cultura. Madrid, 1998.

CATÁLOGO: *Paisaje y figura del 98*. Fundación Central-Hispano. Madrid 1997.

COLLANTES DE TERÁN, F. y GÓMEZ ESTERN, L.: *Arquitectura Civil Sevillana*. Ayuntamiento de Sevilla. Sevilla, 1976.

COLLANTES DE TERÁN SÁNCHEZ, A. y OTROS: *Diccionario Histórico de las calles de Sevilla*. «Ángeles, calle». Ayuntamiento de Sevilla. Sevilla, 1993.

CORTINES MURUBE, F.: *Nuevas rimas*. Madrid, 1911.

CUENCA, F.: *Museo de pintores y escultores andaluces contemporáneos*. La Habana, 1923.

DÍAZ SOTO, J.A.: «Historia y estilo de la Parroquia de Santiago Apóstol». *Programa de la Feria de Bollullos Par del Condado (Huelva)*. 1981.

FERNÁNDEZ LACOMBA, J.: *Catálogo de la Exposición La Escuela de Alcalá de Guadaíra y el paisajismo sevillano 1800-1936*. Diputación de Sevilla y Ayuntamiento de Alcalá de Guadaíra. Sevilla, 2002.

GONZÁLEZ SANTOS, M.: «Cómo se hace un buen artista». *Boletín de Bellas Artes*. Sevilla, 1935.

GONZÁLEZ SANTOS, M.: «La Virgen de la Rosa». *Boletín de Bellas Artes*. Sevilla, 1936.

GUICHOT Y SIERRA, A.: *El cicerone de Sevilla*, t.- II. Sevilla, 1935.

HALCÓN, F.: *La Real Maestranza de Caballería de Sevilla*. Sevilla, 1983.

ILLANES, A.: *Del viejo estudio*. Sevilla, 1965.

MATEOS DE LOS SANTOS, G.: *Los carteles en Sevilla*. Junta de Andalucía. Sevilla 1989.

MATTONI, V.: «Sevilla en sus pintores». *Quien no vio a Sevilla...* Ayuntamiento de Sevilla. Sevilla, 1920.

MURO OREJÓN, A. *Apuntes para la historia de la Academia de Bellas Artes*. Sevilla, 1961.

MUSEO DEL PRADO: «Inventario de últimas adquisiciones». *Últimas adquisiciones 1982-1995*. Madrid 1995.

MUSEO DEL PRADO: *Inventario General de Pintura*. Madrid, 1996.

PALOMO DIAZ, FJ.: *Historia social de la pintura del siglo XIX en Málaga*. 1985.

PANTORBA, B. de: *Historia y crítica de las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes celebradas en España*. Madrid, 1948.

PEREA GONZÁLEZ, A.: *Catálogo de la Exposición González Santos*. Obra Cultural El Monte. Sevilla, 1989.

PÉREZ CALERO, G.: «El simbolismo en la pintura sevillana (1880-1936)». *Revista Laboratorio de arte*. Sevilla, 1989.

PÉREZ CALERO, G.: *Pintura andaluza y Generación del 98. Las Artes españolas en la crisis del 98*. Universidad de Oviedo. Oviedo, 1996.

PÉREZ CALERO, G.: «La vida artística sevillana (1877-1960)». *Catálogo de la Exposición La Casa de los Artistas*. Sevilla, 1997.

PÉREZ CALERO, G.: *El patrimonio artístico del Ateneo de Sevilla*. Fundación Aparejadores. Sevilla, 1999.

PÉREZ CALERO, G.: *Arte y Fiesta en la Sevilla contemporánea: Historia artística de la Cabalgata de los Reyes Magos (1817-2002)*. Sevilla, 2002.

QUESADA, L.: *La vida cotidiana en la pintura andaluza sevillana*. Sevilla, 1992.

RODRÍGUEZ AGUILAR, I.C.: *Arte y cultura en la prensa. La pintura sevillana (1900-1936)*. Universidad de Sevilla. Sevilla, 2000.

RUFINO GUTIÉRREZ, R.: *El Arte en Sevilla*. Sevilla 1943.

SENTENACH, N.: *La pintura española en el siglo XIX*. Madrid 1928.

VALDIVIESO, E. – SERRERA, J.M.: *Catálogo de las pinturas del Palacio Arzobispal de Sevilla*. Sevilla, 1979.

VALDIVIESO, E.: *Historia de la pintura sevillana*. Sevilla 1986.

VALDIVIESO, E.: *La pintura en el Museo de Bellas Artes de Sevilla*. Sevilla 1993.



---

## ÍNDICE



INTRODUCCIÓN.....	9
BIOGRAFÍA.....	13
CARACTERÍSTICAS ARTÍSTICAS.....	29
LA OBRA.....	47
Costumbrismo regionalista.....	49
El retrato.....	58
El paisaje.....	64
Figuras.....	74
El desnudo.....	77
Pintura religiosa.....	80
Flores, bodegones y composiciones.....	82
El dibujo.....	84
Decoración.....	85
Pergaminos.....	88
Policromía escultórica.....	89
El cartel.....	90
CATÁLOGO.....	93
ILUSTRACIONES.....	121
BIBLIOGRAFÍA.....	155



Acabóse de imprimir este libro titulado

MANUEL GONZÁLEZ SANTOS

nº 74 de la colección «Arte Hispalense»  
y del que es autora Adela Perea González  
el día 13 de junio de 2003

