

EL MUNDO CLASICO EN JOSE GARNELO Y ALDA

MIGUEL CARLOS CLÉMENTSON LOPE



COLECCION LIBROS DE BOLSILLO

— 20 —

EXCMA. DIPUTACION PROVINCIAL DE CORDOBA
SERVICIO DE PUBLICACIONES

**EL MUNDO CLASICO
EN
JOSE GARNELO Y ALDA**

COLECCION LIBROS DE BOLSILLO
PUBLICACIONES DE LA EXCMA. DIPUTACION PROVINCIAL

20

MIGUEL CARLOS CLÉMENTSON LOPE

**EL MUNDO CLASICO
EN
JOSE GARNELO Y ALDA**

CORDOBA, 1985

ISBN: 84-505-2028-2 - D. L. CO. 1.188/85
Imprenta San Pablo, c/. Murcia, 4 - Telf. 25 60 93 - Córdoba
Impreso en España. Printed in Spain
1985

*A mi abuelo Miguel,
ejemplo permanente,
sembrador de inquietudes.*

PRESENTACION

Los buenos estudiantes no esperan a que sus maestros les sugieran o impongan temas de investigación, una vez llegados al final de los programas de universidad. Al contrario, a lo largo de éstos ya han ido espigando, por su propia cuenta, asuntos o cuestiones que atraen su interés y para las que se consideran, por razones de afición o paisanaje, favorablemente situados. Tal ha sido el caso de Miguel Carlos Clémentson Lope, ante cuyo deseo de estudiar la obra pictórica de José Garnelo (levantino que eligió Andalucía como segunda patria) como tema de su memoria de Licenciatura en la especialidad de Historia del Arte, no tuve sino que dar mi aquiescencia muy cordial, conociendo el origen y laboriosidad del tesinando, que le habría de acarrear un Sobresaliente.

Como suele suceder en estos casos, las orientaciones que tuve ocasión de brindarle fueron recompensadas, con creces, con los resultados. El trabajo, ahora seleccionado para su publicación por la Excma. Diputación Provincial de Córdoba, no sólo colmó mis expectativas de profesor, sino que me descubrió (como espero que descubra a sus lectores) aspectos de la personalidad de Garnelo poco conocidos, en especial su talento para resucitar un mundo griego a través, no sólo de sus cuadros de Historia, sino de sus escritos y, muy en particular, de sus excelentes y luminosos paisajes. Con un estilo de escritor que hace honor al tema, Clémentson contribuye casi a arrancar la venda de los ojos a quienes se obstinan en negar la existencia de un tipo de pintura «histórico-literaria» que jamás impidió a pintores natos, como Garnelo, la realización de una pintura «pictórica». Desde este umbral quiero darle, nuevamente, las gracias.

Julián GÁLLEGO

Catedrático de Historia del Arte
Universidad Complutense de Madrid

PROLOGO

Con verdadera satisfacción escribo el prólogo de este libro, pues no en balde fui uno de los primeros en conocer la decisión de Miguel Carlos Clémentson de estudiar la figura de José Garnelo, como tema de su memoria de Licenciatura en Historia del Arte. Determinación la suya que me alegró mucho, porque la verdad es que Garnelo fue tan gran artista en su tiempo como mal conocido u olvidado en el nuestro.

Ahí está para demostrarlo la sorpresa de los miles de visitantes que desfilaron por la exposición «Un siglo de pintura cordobesa» (1791-1891) organizada por el Area de Cultura de la Diputación de Córdoba, al contemplar los bellos cuadros de José Garnelo que, con propósito revalorizador, incorporamos a esta muestra —que, por cierto, decidimos anunciarla con un cartel de su «Tarde de toros»— y que sirvieron para que muchos «descubrieran» a este gran pintor, montillano de adopción.

Mi admirado José Garnelo y Alda estaba necesitado de un estudio valorativo de su personalidad y de su estética, y conocedor de la gran preparación de Clémentson y de su apasionamiento por la pintura, comprendí que era el más indicado para llevarlo a cabo. Al leer detenidamente este trabajo, que tengo el honor de prologar —que, dirigido por mi admirado amigo y paisano Julián Gállego sería calificado con la nota de Sobresaliente—, he visto con alegría que no me había equivocado en mi pronóstico. La seria investigación de Miguel Carlos Clémentson en torno a la vida y la obra, sus profundos conocimientos del arte de pintar y su dominio del arte de escribir han producido esta obra difícilmente mejorable.

Obra ambiciosa la de Clémentson porque no sólo profundi-

za en el tema concreto elegido —«El mundo clásico en José Garnelo y Alda»— sino que en las dos primeras partes del libro ha estudiado con rigor la peripecia vital y la compleja obra garneliana, además de trazar una brillante panorámica de la época en que éste desarrolló sus inquietudes. Dificil tiempo estético para ser estudiado cuando la pintura basculó entre cosas tan distintas como el «naturalismo» y la «pintura de historia», el «realismo social» y la inspiración «impresionista» y «modernista».

El autor de este libro analiza certeramente en su primera parte la desasosegada y permanente inquietud de José Garnelo por ir asimilando todos estos movimientos, así como el radical inconformismo que le llevaba a abandonarlos, a pesar de que los triunfos logrados eran una tentación para continuarlos y «vivir de las rentas». Una búsqueda permanente —que Clémentson analiza admirablemente— que le llevó, por ejemplo, a renunciar a la «pintura de historia», a pesar de obtener en 1887, a los veinte años, una Segunda Medalla en la Exposición Nacional de Bellas Artes con «La muerte de Lucano». Para abocarse a las corrientes francesas, a raíz de su viaje a París y pintar en 1889 «El duelo interrumpido», con acentos del realismo de Toulouse Lautrec, cuadro que en España sería motivo de polémica por su sentido renovador.

Miguel Carlos Clémentson analiza a fondo este permanente espíritu de cambio de Garnelo, siempre preocupado por asimilar las nuevas corrientes. De la misma manera que había abandonado la influencia de sus maestros «históricos» del período estudiantil —Dioscoro Puebla, Casto Plasencia— renegaría de Toulouse Lautrec para seguir a Courbet en lo de hacer un amargo realismo encaminado a influir en la moral social, y pintar, también en 1889, una obra maestra del género titulada «Sin trabajo». Para seis años más tarde, afincado en Barcelona, olvidarse de todo esto e interesarse por Ramón Casas y las nuevas estéticas impresionistas y modernistas.

Todo, absolutamente todo lo necesario para entender al José Garnelo, hombre y artista —estudios, influencias, cambios, premios, honores, etc.— desfila por estas páginas en las dos primeras partes del libro, a través del acopio documental y la glosa brillante de Clémentson. Para dar paso al capítulo tercero en el que el autor coloca al pintor montillano dentro de la tradición paisajística europea, para presentarlo como arquetipo de una peculiar manera de entender el género, a través de la representación del mundo griego y romano asimilado en sus viajes. En este importante libro el autor detalla con pluma maestra el proceso del creciente apasionamiento de José Gar-

nelo y Alda por el paisaje. Primero, con el magisterio directo de Carlos de Haes, y luego con el descubrimiento y estudio de otros pintores extranjeros—Friedrich, Corot, maestros de la Escuela de Barbizón—, sobre todo de los interesados por la representación de las reliquias clásicas. Hasta llegar a transformarse, como bien define Clémentson, «en una representación, también trágica, de un tiempo perdido, del que sólo nos quedan sus ruinas, esqueletos pétreos enclavados en el paisaje, gracias a los cuales, el hombre puede vincularse a ese ideal de perfección».

Y es a partir de aquí cuando Miguel Carlos Clémentson profundiza en el tema que da título al libro. Partiendo del viaje que Garnelo hizo a Grecia en 1911, invitado por el Conde Androutzos, de Corfú—gran acuarelista—, con el que había cimentado una gran amistad en el Congreso de Dibujo, que se había celebrado en Roma en ese mismo año. En este viaje nuestro artista pintó una amplia colección de paisajes, tanto de los bellos escenarios griegos—Corfú, Olimpia, Corinto, Atenas, etc.—como de los italianos que descubrió a su regreso, preferentemente de Pompeya, trasladándolos a pequeñas tablas, pintadas al óleo de manera magistral.

El doble apasionamiento, pictórico y literario, que Garnelo sentía en aquellos momentos por el mundo clásico, es analizado por Clémentson en este libro. Por una parte, describiendo todos los paisajes pintados, y por otra analizando los textos que el artista escribió como consecuencia de aquellas impresiones viajeras. Valorando, a través de ellos, el gran conocimiento y admiración que José Garnelo y Alda sintió por el mundo clásico.

Textos los de Garnelo que son toda una lección de arte e historia. Las ruinas de Eleusis, el templo de Ceres y Proserpina, la Acrópolis de Atenas, el santuario de Apolo en Delfos, etc. Todo fue descrito por la lírica pluma de José Garnelo, haciendo gala de sus excepcionales conocimientos de la Mitología. Y hasta de su permanente recuerdo de Córdoba, con comparaciones como esta: «Corfú... riente, con sus naranjales y sus casitas blancas, parece un trozo de sierra cordobesa besando las azules y tranquilas aguas de un mar lleno de tradiciones y poesía». Textos y pinturas que vienen a demostrarnos que Garnelo fue un apasionado total por el mundo clásico. Bien lo explica Clémentson con estas palabras: «valorando en conjunto toda su producción, podemos claramente percibir una especial inclinación hacia los temas de la Antigüedad Clásica; el mundo grecolatino marcó profunda huella en su sensibilidad artística du-

rante el período de formación, convirtiéndose en una constante que impregnará fundamentalmente toda su producción».

Una inclinación esta que, a mi juicio, contribuiría a configurar su característica de «pintor erudito», no solo ejerciendo la crítica desde el Clasicismo —puesta de manifiesto en textos como «La riqueza del material en la Escultura Griega», publicado en «Por el Arte», revista que él fundó y dirigió—, sino también cuando dirige la crítica hacia la obra de El Greco o hacia la investigación sobre la fuerza estética del dibujo. José Garnelo excepcional «pintor erudito» también a la hora de concebir composiciones sobre lienzo —«Cornelia, madre de los Graco», «Volumnia y Coriolano», «La Cultura Española a través de los tiempos», etc.—, o cuando se enfrenta con la cúpula del Salón del Tribunal Supremo para pintar «El Collar de la Justicia».

Como admirador de este polifacético y culto José Garnelo, me emociona este trabajo de Miguel Carlos Clémentson, que ve la luz por decisión del Área de Cultura de la Diputación cordobesa. Gesto elogiable porque la verdad es que Garnelo fue un gran artista de Córdoba, aunque naciera en tierras levantinas. A Montilla llegó siendo muy niño y su infancia transcurrió entre su casa montillana de la Corredera y los días de vacaciones en la Huerta de los Olivares. Estuvo siempre estrechamente vinculado a esta ciudad, a la que dedicó buena parte de su obra. Y a Montilla vino a morir.

Libro importante este sobre un artista nuestro injustamente infravalorado. Escrito con rigor documental, amor telúrico y con la convicción de la necesidad de seguir haciendo la Historia del Arte por encima de los caprichos del gusto o las modas. Así lo proclama Clémentson en las últimas palabras del texto: «Ha de ser tarea primordial, pues, reivindicar la obra de José Garnelo y Alda y la de todos los pintores que, como él, han aportado su esfuerzo y sus actitudes a la consecución del desarrollo del arte».

Francisco ZUERAS

De la Asociación Española de Críticos de Arte

CAPITULO I

**EL AUTOR EN SU TIEMPO:
TENDENCIAS PICTORICAS EN ESPAÑA**

1.1. Panorama de la Pintura en el Período de Entresiglos

Es tarea difícil analizar desde el punto de vista artístico un período cronológico tan complejo como el que va desde finales del siglo XIX a los primeros años del siglo XX. La evolución del mundo en estos años fue de tal magnitud y vértigo que aún hoy los planteamientos analíticos del período son susceptibles de nuevas lecturas.

La propia conciencia artística no queda ajena a estas transformaciones, la complejidad del período se ve reflejada en una serie de culturas superpuestas. Esta situación de cambio es enfocada desde distintos puntos de vista de una forma simultánea, produciéndose una variedad de soluciones que nos plantean resultados verdaderamente paradójicos: Las ideologías y tendencias más diversas se entrecruzan poniendo de manifiesto la multiplicidad de planteamientos del hombre de esta época. Los artistas, y en general toda la sociedad, se ven desbordados por las nuevas generaciones que, animosas de cambio, rompen los moldes hasta entonces establecidos.

El paso al nuevo siglo marca una fecha señalada en la historia de la cultura, pero será sobre todo en el terreno pictórico donde las transformaciones se producirán de una forma especialmente significativa. En este sentido las obras de Cézanne, Picasso, los «fauves», los futuristas italianos o los expresionistas alemanes, representan las cotas más elevadas dentro de la vanguardia artística del momento, fiel reflejo de la tensión vital del período histórico.

Para evaluar desde un punto de vista objetivo este contexto histórico-cultural hemos de señalar dos hechos significativos:

—La formación de las individualidades, representantes de la pintura de vanguardia de principios del siglo XX, se gesta en

las academias novecentistas; aunque posteriormente el camino seguido por estos autores sea totalmente diferente, su primera educación en estas escuelas de dibujo y pintura es innegable. Podemos decir que la renovación cultural del siglo XX se gestó y engendró en la última década del siglo XIX, por autores que, una vez tomado contacto con la vieja escuela, pudieron emprender con profundo conocimiento de causa una crítica a ésta, basada en nuevos planteamientos culturales. El ejemplo de Picasso es sobradamente significativo en este punto.

—Por otro lado, no podemos ignorar que, para completar el panorama y coexistiendo con este arte vanguardista, hay toda una corriente de arte no vanguardista, prolongación de las tendencias novecentistas, que encuentra apoyo en el aparato oficial y que objetivamente, también es producto de esta época.

No se comprende, pues, el por qué de un sistemático desdén por este tipo de pintura, cuando hoy día cualquier detalle por minúsculo que sea en un contexto histórico, pasa por ser analizado minuciosamente y referido al ámbito general. Es hora ya de poner las cosas en su sitio y dedicar a estos autores las páginas que, como representantes de la prolongación matizada de una tendencia pictórica, se merecen dentro de la Historia de la Pintura Española (1).

Este mismo desdén que todavía hoy día se produce hacia la pintura oficialista de este período de entresiglos, también se produjo en su tiempo hacia la pintura española de la primera mitad del siglo XIX. Este error de juicio, cometido por cada generación al juzgar las anteriores, parece ser una constante dentro del panorama artístico español. Sirva como ejemplo para demostrar este punto el comentario que José Garnelo y Alda realiza desde la revista *Por el Arte* en 1913, a propósito de una exposición de pintura española de la primera mitad del siglo XIX, celebrada en los salones bajos del Banco Hipotecario de Madrid:

«Volver los ojos a la centuria pasada, avivar en la mente sus recuerdos, sus energías, su aspecto pintoresco, su vida peculiar, el ideal de sus artistas; resucitar una época más vilipendiada por la crítica inconsciente, que lo que de justicia merecía, es la obra de reivindicación realizada por los Amigos del Arte...».

Algo más adelante justifica, por una cierta inclinación ecléctica, el interés indiscutible que a estos autores se les debe dedicar:

«Para un crítico positivo, para un naturalista declarado hay extremos que se repelen, fórmulas irreconocibles en la ley estética que se distancian y creen incompatible lo uno con lo otro. Bajo un sentido ecléctico más amplio, estas fórmulas tienen su expli-

cación, y el Arte que es ante todo predicado de vida, espejismo de emociones, no debe menospreciar las unas por las otras, siempre que aporten cualquiera que sea una idea, un factor más al árbol de la génesis del Arte» (2).

Nuestro autor, José Garnelo y Alda, aunque desarrolla gran parte de su actividad profesional en el siglo XIX, es en los primeros años del siglo XX cuando su arte alcanza una sustancial madurez, acrecentándose ésta con el transcurrir de los años durante todo el primer tercio del presente siglo.

Aunque por formación, como veremos en el siguiente capítulo, pertenece a la generación naturalista, por convivencia temporal está ligado a los procesos artísticos que se desarrollarán en España durante los cuarenta y cuatro años de existencia del pintor en nuestro siglo, integrándose en una tendencia figurativa de carácter tradicional que en nuestro país y hasta el año 36, ofrece un panorama homogéneo. Esta pintura aparece como una coherente evolución de las corrientes estilísticas del siglo XIX. Gaya Nuño concede a la labor de éstos una importancia considerable para el posterior desarrollo de la pintura española:

«Los pintores de entresiglos, aquellos que estaban en su plenitud por 1900, han sido los primeros definidores del arte novecentista, y todavía las salas de exposiciones se alimentan con su labor. Por ellos se ha efectuado el tránsito cronológico sin brusquedades... [El autor ejemplariza en Joaquín Sorolla la labor de toda esta generación de pintores] ...tanto, que la evolución de un Sorolla se mueve desde sus comienzos de pintor de historia hasta el cegador luminismo de sus obras postrimeras... [Y algo más adelante añade] ...no es un innovador; pero sí un artista que sabe bien dónde acaba el siglo XIX y dónde comienza el XX» (3).

Para Gaya, la importancia de esta generación radica precisamente en su labor de enlace entre «lo viejo» y «lo nuevo».

Esta pintura siguió ocupando lugar preeminente gracias a una inercia que defendía el mantenimiento de una estética de carácter tradicional. Azcárate Ristori señala varios hechos trascendentes como factores que amparan la tendencia:

—«El incremento de las exposiciones, sobresaliendo la Exposición Nacional y el Salón de Otoño.

—El prestigio y la enseñanza de las Escuelas de Bellas Artes.

—Difusión de publicaciones, revistas de arte especializadas y de información general, dirigidas a un público burgués e intelectual, que incluyen reproducciones en color de cuadros famosos, con frecuencia galardonados en alguna exposición» (4).

Entre estas revistas aludidas destacan *La Ilustración Española y Americana*, que completaba su designación con el subtítulo de *Museo Universal, Periódico de Ciencias, Artes, Litera-*

tura... y *La Esfera. Ilustración Mundial*. Sirvan estas dos de ejemplo para que podamos hacernos una idea del tipo de gusto estético que se va fomentando en las clases medias, contribuyendo éste al desarrollo de una temática profundamente figurativa, en la que domina una pintura que poetiza las costumbres regionales, interpretando el asunto con una cierta idealización clasicista. Al mismo tiempo se da también otra tendencia de carácter realista que objetiva el entorno social. De todas formas es un tanto aventurado delimitar tendencias en una época en que la principal característica es la heterogeneidad. Esta complejidad es motivo de satisfacción para Gaya Nuño:

«Una complejidad que, venturosamente, ya no ha de perderse en ningún momento, y que ha de contar en su génesis con enorme suma de factores de todo orden, incluidos los negativos» (5).

Otro aspecto interesante es el viaje a París, que realizan todos los pintores sea cual fuese su tendencia. La ciudad del Sena se había configurado como centro artístico del mundo, cita obligada de los artistas para su formación, desplazando a Roma, que anteriormente había ocupado este monopolio.

La pintura resultante de todas estas tendencias y aspectos señalados es un conjunto complicado, que como programa base presenta un profundo respeto por la tradición del pasado. Las enseñanzas adquiridas a consecuencia del viaje a París, son atemperadas en todo momento por esta fiel veneración a los grandes maestros de los siglos pretéritos.

Hay sin embargo, como es sabido, un sector entre los pintores españoles que contactó con las corrientes fundamentales de la pintura europea de la época y que, en la mayoría de los casos, ejerció su labor fuera del país, puesto que había por aquel entonces en España una notable animadversión a todo lo que significase novedad. La sobrevaloración de esta pintura figurativa de carácter tradicional por el público español, aparte de los motivos expuestos, tiene para Azcárate Ristori dos básicos condicionantes políticos:

—«El alejamiento de España de la política europea, al quedar marginada en la 1.ª Guerra Mundial...».

—«La crisis política de fines del siglo XIX» (6).

Estos factores contribuyen a la exaltación de los valores nacionales de nuestros paisajes y nuestras costumbres, cimentándose un regionalismo artístico.

Ya antes de la Guerra Civil española, hacia 1925, se produce un intento de contactar con las formas al uso en Europa. En este sentido la «Exposición Nacional de Artistas Ibéricos» del año señalado significó un propósito de renovación de las viejas maneras tradicionales. No quiere decir esto que con anteriori-

dad no hubiese una pintura de carácter original paralela a la realizada en Europa, pero ésta constituye la excepción, y autores como Aureliano de Beruete (1845-1912) o Dario de Regoyos (1857-1913) han de ser tenidos en cuenta como personalidades excepcionales dentro de la etapa cronológica tratada.

Hecha esta introducción general sobre el devenir de las tendencias pictóricas en el período, y ya situado nuestro autor en su contexto, hemos de pasar a estudiar de una forma pormenorizada aquellos movimientos que influyeron más directa y profundamente en la configuración de la personalidad de José Garnelo y Alda, digno representante de una época criticada en la que, sin embargo, se hizo «buena y excelente pintura».

1.2. El naturalismo académico

Garnelo es, por formación, hijo de la época del naturalismo, (7) ciclo ligado a la evolución social de la burguesía en el siglo XIX; situada ésta como clase que ha tomado conciencia dentro del país, el gusto tiende hacia un verismo que sólo pretende registrar la cosa vista, la expresión debe coincidir con la visión, se valora «el parecido» y, a consecuencia de esto, surge todo un repertorio de formas garantizadas por la realidad y la historia. La Naturaleza establece el criterio de valor de la obra y, en este sentido, se produce una acumulación de detalles realistas que convierten el cuadro en un inventario arqueológico, entendido como verdadera garantía de precisión histórica. En la base de esta evolución están las tesis positivistas de Comte.

A finales del siglo XIX existían en Europa varias clases de realismo, pero sobre todo una manera académica —reacia al patrón neoclásico ya concebido como dogmático y artificial— que era utilizada como base pedagógica. Se estudiaba la técnica de los grandes maestros antiguos, el «modelo» sometido a «la pose» constituía una referencia literal, el desnudo y el ropaje eran el fundamento educador y la figura humana, en general, el centro de todo estudio pictórico que garantizaba el buen hacer del pintor.

Se pretendía asumir el viejo ideal clasicista de que el arte en general y la pintura en particular, debían ser una imitación ideal de la Naturaleza, conforme a una estética superior que debía rebasar lo meramente accidental. La noción naturalista más antigua, según la cual «el arte es una imitación exacta de la Naturaleza», fue suplantada de la misma forma que lo fue en el Renacimiento por esta nueva visión del proceso artístico. Retoman la idea renacentista que justificaba el estudio de los

clásicos, ya que un buen artista podía combinar la imitación selectiva de la naturaleza con una inteligente adaptación de estos ejemplos, utilizados prudentemente como criterio para lograr un ideal.

En este sentido, la imitación de los clásicos no constituye un fin en sí mismo, sino un medio para lograr un fin (8). Giovanni Pietro Bellori había sido uno de los primeros en codificar toda esta teoría humanística de la imitación ya en época barroca: Para él la Idea no era un arquetipo de belleza que existiese a priori con independencia metafísica, sino una derivación a posteriori, realizada por un proceso selectivo de la experiencia real que el artista tuviera con la Naturaleza (9). Las composiciones del Renacimiento eran tomadas asimismo como modelo.

Desde el punto de vista formal, se fomenta una sobrevaloración del oficio y de la elección del tema, por encima de la propia imaginación creadora, contribuyendo esto a que se camine hacia una concepción anecdótica del cuadro, donde la originalidad se convierte en una obsesión. La anécdota y la reconstitución histórica reemplazan al idealismo y al sentido de expresión, armas utilizadas anteriormente por el movimiento romántico contra el tradicionalismo, que representaba el dogma de atenerse a un gusto preestablecido e inmutable. En este tipo de obras academicistas es elogiada la manera de pintar, de componer las formas; el relato ha de ser claro y el cuadro ha de dar la impresión de «parecido»; se producía una especie de eclecticismo pseudointelectualista a fuerza de querer añadir conocimientos. De esta forma, el clasicismo era concebido como una mezcolanza entre el tema antiguo, el inventario arqueológico, y el desnudo.

Desde todos los países, los alumnos más aventajados eran enviados a Italia, concediéndose becas por parte de las instituciones para que pudiesen éstos estudiar las obras maestras de la Antigüedad. En este sentido, la creación de la Escuela de Pintura Española en Roma sirvió para perpetuar todo un conjunto de enseñanzas artísticas, pero sería demasiado superficial valorar su importancia sólo en base a este aspecto: También de esta institución saldrían con el tiempo toda una generación de jóvenes artistas, que serían los encargados de fundamentar la transformación de la pintura española en el siglo XX.

El género artístico oficial por excelencia dentro de este naturalismo académico es la «Pintura de Historia», que llenó de forma preponderante el último cuarto del siglo XIX; la importancia de esta tendencia merece capítulo aparte en la presente monografía.

1.3. La Pintura de Historia

La pintura española del siglo XIX se desarrolla fundamentalmente en torno a dos movimientos artísticos, el romanticismo y el realismo. Es difícil establecer cronologías para uno y otro, ya que a veces suelen contribuir conjuntamente a la creación de las formas plásticas.

Podemos decir que, a grandes rasgos, el realismo en nuestro país está representado por la pintura de historia, herencia del neoclasicismo en cuanto a la forma y del romanticismo en cuanto al sentimiento. El artista romántico pintaba cuadros de historia con la intención de exaltar el espíritu, pero era ajeno a la idea arqueologista de rigurosa exactitud histórica y al afán de verosimilitud que defenderán estos pintores naturalistas. Gaya Nuño, autor que manifiesta una declarada animadversión por esta tendencia histórica, escribe a propósito de este punto:

«Pintura de historia, aderezada a su castizo entender habían producido alguna vez los románticos; ahora se posponían el ritmo y la impresión a la compuesta caracterización de las figuras, a la interpretación espectacular y pedantemente (sic) afectada de momentos históricos, para cuyo desarrollo enbadurnábanse lienzos de considerable dimensión» (10).

El asunto constituye el centro vital de estos cuadros, se trata de una pintura literaturizable y erudita que propaga la imagen del «entendido» o comentarista de historia.

Desde mediados del siglo XVIII y sobre todo en Francia, junto a la temática histórica grecolatina se ha ido produciendo otra pintura de historia paralela, de temática medieval o renacentista. El ascenso del romanticismo sobre el neoclasicismo supuso la reivindicación de una serie de valores eventuales —la

historia, la emoción humana, los países no clásicos— sobre los valores permanentes, representados por la Antigüedad e Italia. El artista romántico buscará sus temas en el propio folklore geográfico o histórico, en base a la noción de «libertad total del artista». Los grandes éxitos teatrales del romanticismo y la difusión de novelas de reconstrucción histórica, de corte caballescico, contribuyen a abonar, igualmente, el terreno a la temática historicista. Esta tendencia medievalista se va a afianzar, constituyéndose en fuente de inspiración de los pintores europeos y, en lo que a nuestro país se refiere, de los pintores de mediados del siglo XIX. El origen de esta pintura de género histórico podemos retrotraerlo, de una forma un tanto convencional, hasta el Renacimiento, donde surge como consecuencia de una larga tradición oficial y escolástica; aunque en un sentido más amplio podemos afirmar, con Julián Gállego, que «el arte que trata de conmemorar y recordar sucesos históricos es casi tan antiguo como la Humanidad» (11). Hasta la Edad Media este arte político había coexistido con el arte sacro sin manifestarse de una forma autónoma. El Romanticismo se encargará de propagarlo y el Estado, una vez valorada la eficacia de su mensaje como arma política, perpetuará su uso en beneficio propio, estimulando la creación de temas gratos al momento histórico. En arquitectura triunfan los estilos del pasado y, de igual forma, la pintura pretende adaptarse a las tendencias generales, abusando de los temas relacionados con la historia. La importancia de esta pintura en el momento de la afirmación de las nacionalidades es innegable. Cada país pretende reafirmar por medio de estas obras su peculiar fisonomía; para ello, los artistas han de buscar sus temas en los momentos históricos de más exaltado patriotismo, donde de forma mejor se exteriorice el heroísmo y la abnegación de la nación; se pretende, en resumen, poner de manifiesto las virtudes de la nación y de los individuos que la gobiernan. Las más de las veces estos singulares momentos conllevan un significado dramático, representándose con profusión las grandes catástrofes nacionales, como definitiva y ejemplarizante escenificación de la reafirmación de la raza. Como vemos, la importancia de este tipo de pintura sobrepasa la simple calificación de movimiento artístico, llegando a manifestarse como un complejo fenómeno social. Se aportaron gran cantidad de imágenes que, como símbolo de una cultura, nos proporcionan una riqueza iconográfica de especial transcendencia. Los más insaciables clientes son el Estado y las corporaciones públicas, que apoyan y perpetúan un tipo de arte ya consagrado, otorgando todo tipo de condecoraciones y premios a sus más insignes representantes. Estos temas históri-

cos cubren, sobre lienzos de gran tamaño, las paredes de los edificios públicos. A veces aparece también el asunto religioso, que recoge los esquemas de la gran pintura del siglo XVII, perpetuados por la enseñanza oficial.

El descubrimiento de la fotografía por Niepce y su posterior perfeccionamiento por Daguerre puso a los artistas en un verdadero dilema; este nuevo método que producía imágenes a menos precio determinó en los pintores un nuevo punto de vista: Algunos tratarán de marcar las diferencias entre una y otra ideando a la pintura como una especie de fotografía ideal en colores y de grandes dimensiones, con personajes y accesorios que denotasen el gran dominio técnico del artista. Esta pintura requiere fundamentalmente oficio, pero también información, ya que cualquier error histórico puede dar al traste con la consideración final de la obra. La gran cantidad de horas de trabajo de precisaban este tipo de cuadros hacían perder a éstos, generalmente, cualquier indicio de espontaneidad; La facultad creativa del artista se encontraba bastante maniatada, imponiéndosele unas reglas de juego muy concretas. La ausencia total de alternativas ponía a los pintores bajo la protección del Estado, el único Cliente que aún encargaba obras. El retrato modesto y la miniatura, que constituían dos opciones cómodas para la subsistencia del pintor, habían sido absorbidos por la fotografía, bastante más económica.

En 1856 el Estado crea, a imitación de los salones franceses, las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes, con el fin de fomentar la actividad pictórica y poner al pintor en contacto con el público. Los aspirantes a ser admitidos en la muestra han de someterse al gusto de un venerable jurado, que estima su propia concepción de la pintura como un paradigma invariable; lo que se pide al candidato es que haga honor a sus enseñanzas y ejemplos. El hecho de que se exigiese un tipo de pintura concreta no quiere decir que ésta fuese inevitablemente mala, lo cierto es que se exigía una pintura de calidad. En este sentido se pronuncia Julián Gállego cuando escribe que:

«... en aquella época se pintaba bien: lo normal era pintar bien. Creo que en ningún otro siglo (y mucho menos en el nuestro) ha habido tantos pintores buenos (vulgares, pero buenos) como en el XIX» (12).

Hemos de desterrar el elemental juicio que presupone que la pintura de historia fue una escuela desdichada e incapaz, opinión que proviene de la aceptación sin más de un dictamen inquisitorial y dogmático, perpetuado sin abordar un estudio directo y sincero, con la suficiente perspectiva histórica, de las propias obras de la época. Hay que hacer especial hincapie en

la idea de que la pintura de historia no fue sólo eso; a pesar de que algunos artistas se ajustaban ciegamente al gusto exigido en las Exposiciones Nacionales, otros se servían de ellas para poder desarrollar disimuladamente sus propios anhelos pictóricos. De esta forma, el realismo se fue abriendo paso poco a poco en la pintura española. Hacia 1880, la pintura de historia encontró dos formas diferenciadas:

– Por un lado se da un academicismo idealista de tono romántico o de orientación simbólica, que produce un tipo de pintura de género histórico y alegórico.

– Por otro, una pintura de cierto realismo matizado, donde se aprecia un indudable afán moderno. Los problemas de esta tendencia no serán ya la exactitud histórica de la indumentaria y del ambiente, sino el aspecto técnico de la obra, la composición del color y de la luz. No hay por qué enfatizar o idealizar lo representado, sino transcribir con una cierta objetividad lo que nos ofrece la vida real.

Sólo nos resta citar, de forma muy somera, algunos nombres de los más importantes representantes del género, con el fin de situar a nuestro autor en su contexto artístico. Los enumerados fueron influyentes educadores o figuras que coexistieron en el mismo marco vital de Garnelo, por ello no debemos omitir su alusión en la presente monografía. Muchos de ellos proceden de las mismas generaciones de las que salieron los románticos, haciéndose precisa una distinción preliminar: Podemos agrupar a estos academicistas del segundo tercio del siglo XIX en dos núcleos, uno madrileño y otro catalán: En el primero, la figura más insigne fue Federico Madrazo (1815-1894), hijo del neoclásico davidiano José de Madrazo (1781-1859), y cultivador de la pintura de historia y del retrato en una línea distinguida y elaborada, muy inglesa de planteamientos; durante su estancia en Roma acusó la influencia de Overbek (1789-1869) y su grupo. En el grupo catalán encontramos una serie de autores cuya pintura de historia está igualmente influenciada por la tendencia de los nazarenos alemanes, con los que contactaron en su aprendizaje romano: Joaquín Espalter (1809-1880), Pelegrín Clavé (1811-1880) y Claudio Lorenzale (1816-1889), que igualmente destacaron también como retratistas: Dentro de esta fase central del siglo aún hemos de citar al menos dos autores, ya que ambos contribuyeron conjuntamente a la educación del enguerino: Eduardo Cano de la Peña (1823-1897), profesor de Garnelo durante su aprendizaje sevillano, fue el primer triunfador en la pintura de historia; su obra fluctúa entre el romanticismo y el historicismo, marcando un estado de transición entre ambas tendencias.

Carlos Luis Ribera (1815-1891) triunfó rápidamente con su cuadro *Origen del Apellido de los Girones*, sin embargo serán sus retratos lo más destacable dentro de su producción.

Es en el último tercio del siglo XIX cuando la pintura de historia tendrá su desarrollo definitivo, la lista de autores en este campo se hace interminable: Dioscoro Teófilo Puebla (1832-1901) fue otro autor consagrado en este tipo de temas, aunque demostró mayor sensibilidad en otras composiciones menos efectistas; fue, igualmente, profesor del joven Garnelo en Madrid, como Casto Plasencia (1846-1890), a cuyo estudio particular, además, asistía también. José Casado del Alisal (1832-1886) inicia la lista de autores que, en su contacto con la Academia Española de Bellas Artes en Roma, reafirmaron su aportación al desarrollo del género; su cuadro *La Capitulación de Bailén* fue uno de los más celebrados de esta tendencia. Vicente Palmaroli y González (1834-1896), autor de cuadros con cierto matiz italiano y un excelente retratista. Eduardo Rosales (1836-1873) es, con seguridad, el más dotado de toda su generación; el *Testamento de Isabel la Católica* y la *Muerte de Lucrecia* marcan el mejor momento de la tendencia. Otros importantes lienzos de este autor anunciarán ya nuevos derroteros para la pintura de la época. Antonio Gisbert (1835-1902) compuso obras de cierto compromiso político como *Los Comuneros de Castilla* y *El Fusilamiento de Torrijos y sus Compañeros*, practicando además un tipo de pintura documental de «grandes hechos contemporáneos», muy común a finales del siglo. Francisco Pradilla (1841-1921) consiguió, con temas como *Doña Juana la Loca Acompañando el Cadáver de Felipe el Hermoso* o *La Rendición de Granada*, un gran éxito entre el público y una gran difusión. Antonio Muñoz Degraín (1840-1924) y José Moreno Carbonero (1860-1941) completan el repertorio, cuya total enumeración constituiría una lista fatigosa que se saldría fuera del ámbito de la presente obra.

A partir de 1895 va desapareciendo la pintura de historia de las Exposiciones Nacionales, siendo sustituida por otras tendencias aún más literarias, de tono social, religioso o de galanteo.

NOTAS AL CAPITULO I

(1) Julián Gállego escribe a propósito de este tema en un artículo publicado con motivo de la Exposición Antológica de la Academia Española de Bellas Artes de Roma (1873-1979):

«Se comprende perfectamente que una generación, la del 98, que ha decidido echar doble llave al sepulcro del Cid, vea con antipatía un arte que justifica la política conservadora con ejemplos de los Reyes Católicos o de los conquistadores del Nuevo Mundo. Se comprende menos que generaciones posteriores sigan obcecadas en no querer mirar los cuadros de Historia, incluso cuando sus temas sean tan poco imperiales que un poeta como García Lorca ha podido tratarlos, muchos años después de hacerlo Pradilla o Lorenzo Vallés: «Princesa enamorada sin ser correspondida...». No se comprende que, pese a nuestro conocimiento de los errores de juicio cometidos por cada generación al contemplar las anteriores, nos empecinemos en afirmar que la inmensa mayoría de los artistas, críticos y aficionados del siglo XIX, se equivocaban sin remedio cuando admiraban Kaulbach, a Delaroche, a Couture, a Matejko, a Muncaksi...». «...seamos lógicos: o nos gusta la pintura, pese al tema o junto al tema, o lo que nos gusta es el tema y la pintura viene por añadidura, cuando viene...».

Gállego, Julián, «La Pintura de Historia en la Academia Española de Bellas Artes de Roma», *Exposición Antológica de la Academia Española de Bellas Artes de Roma (1873-1979)*, (Serie «Antológicas»), Madrid, Publicaciones del Patronato Nacional de Museos, 1979, p. 20.

(2) Garnelo y Alda, José, «El material y la factura en los pintores españoles en la primera mitad del siglo XIX», *Por el Arte, Gaceta de la Asociación de Pintores y Escultores*, núm. 7, Madrid, 1913, p. 10.

(3) Gaya Nuño, Juan Antonio, *Historia del Arte Español*, Quinta Edición, Madrid, Editorial Plus Ultra, 1973, pp. 415-424.

(4) Azcárate Ristori, José M.ª, «La Pintura figurativa de carácter tradicional en el primer tercio del siglo XX», *Panorama del Arte Español del s. XX*, (col. «Aula Abierta»), Madrid, U.N.E.D., Ministerio de Educación y Ciencia, 1978, p. 137 y ss.

(5) Gaya Nuño, Juan Antonio, *Arte del siglo XX*, (en «Ars Hispaniae, Historia Universal del Arte Hispánico»), Madrid, Editorial Plus Ultra, 1958, vol. XXII, p. 92.

(6) Azcárate, op. cit., p. 138.

(7) Como distinción elemental, el término «naturalismo» se utiliza para denotar un grado más pronunciado del realismo.

(8) El tratadista renacentista Ludovico Dolce (Venecia 1508-ivi 1568) estudia las dos formas por las que el pintor puede presentar la vida no como es, sino como debiera ser. Los ejemplos se encuentran referidos a la figura humana, pues sólo en este tema, según Dolce, puede el pintor mejorar la naturaleza. En base a un método que Aristóteles planteó podemos seleccionar de ella las partes más hermosas de cierto número de individuos, produciendo un conjunto más perfecto de lo que existe normalmente. Se puede, asimismo, utilizar el modelo más perfecto que se encuentre. El otro ejemplo debería guiarse por el estudio de los intachables modelos antiguos, pues estos son ya, según Dolce, esa Naturaleza ideal por la que el pintor se afana. Cfr. *L'aretino. Diálogo della Pittura*, Venezia, 1607.

(9) Bellori, Giovanni Pietro, «L'idea del pittore, dello scultore e dell'architetto», conferencia pronunciada en la Academia de San Lucas de Roma en 1664, impresa en 1672 como introducción a sus *Vite de' pittori, scultori et architetti moderni*, Roma, 1672.

(10) Gaya Nuño, Juan Antonio, *Historia del Arte Español*, Quinta Edición, Madrid, Editorial Plus Ultra, 1973, pág. 411.

(11) Gállego, Julián, op. cit., p. 17.

(12) Gállego, Julián, op. cit., p. 22.

CAPITULO II

**SEMBLANZA BIOGRAFICA
(VIDA Y OBRA DE GARNELO)**

José Santiago Garnelo y Alda nació el 25 de Julio de 1866 en la ciudad valenciana de Enguera. Su padre, don José Ramón Garnelo y González, médico de profesión, cultivaba con especial afición letras y artes, disfrutando de una extensa cultura que le permitía redactar tanto escritos de índole literaria como científica. En la Escuela de Bellas Artes de Valencia había cursado estudios, contribuyendo estas enseñanzas a enriquecer aún más su vasto saber enciclopédico. Perteneció a la «Sociedad Económica de Amigos del País», líderes de las artes, las letras y la cultura, en las últimas décadas del siglo XIX. Había participado con numerosos escritos en la revista literaria y cultural *El Museo Universal*. A esta línea literaria aunó su saber científico en *El Hombre ante la Estética*, obra de anatomía artística de la que sólo se publicó un tomo de los dos proyectados, en 1885.

En 1867, el año siguiente al del nacimiento de José Santiago, don José Garnelo González se traslada a Montilla, entrañable ciudad localizada en la campiña cordobesa. Llega el ilustre médico a este rincón de Andalucía casado en segundas nupcias y trae ya tres hijos pequeños, Eloísa y Elena, nacidas de su primer matrimonio con doña Josefa de la Cruz Aparicio, y el recién nacido José Santiago, fruto del segundo con doña Josefa Dolores Alda y Moliner. Desde sus primeros meses de vida queda vinculado el pequeño a Córdoba, en Montilla el futuro pintor abrirá sus ojos a la luz del entendimiento: serán las verdes y suaves colinas de la campiña el primer paisaje aprendido, y los ecos de los pueblos del sur sus primeras fijaciones sonoras. José Santiago se convertirá, por vinculación y por educación, en un cordobés al que siempre gustará de enarbolar su andalucismo.

La familia Garnelo Alda fija definitivamente su residencia

en la ciudad, y todavía vería por cuatro veces más incrementado su número: Lola, Teresa, Manuel, que murió a los pocos meses de edad, y Manuel de nuevo, quien con el tiempo se convertiría en notable escultor.

En Montilla don José Ramón desarrolló una amplia labor cultural, a la par que ejercía su labor profesional como médico: organizó un grupo teatral, un estudio de pintura, escultura y dibujo, e incluso llegó a adquirir una imprenta. Toda esta actividad cultural incluía la participación de su familia, logrando con ello despertar devociones artísticas en sus hijos. La cordobesa ciudad de Montilla gozaba por aquel entonces de un ambiente casi universitario, que se proyectaba a otras ciudades andaluzas; la inquietud intelectual llevó a don José Ramón hasta Granada, donde obtuvo algunos premios literarios.

La vocación del joven José Santiago se veía con el tiempo acrecentada con las aficiones del padre y sólo gracias al profundo humanismo de éste, a su constante ánimo, pudo el joven Garnelo encaminar su vida hacia la pintura. En una sociedad como la del siglo XIX sólo un padre como don José Ramón podría haber dejado a su hijo ir a estudiar al extranjero y además, estudiar arte. La personalidad de José Santiago se va forjando poco a poco, desde temprana edad su espíritu se vió rodeado de un ambiente cultural nada normal. Cursó el bachillerato en el Instituto «Aguilar y Eslava» de Cabra, ciudad cercana a Montilla, graduándose en 1882 y obteniendo, asimismo, premio extraordinario en la clase de dibujo. En 1883 marcha a Sevilla para comenzar sus estudios universitarios; se matriculará en la Facultad de Filosofía y Letras, pero abandonará ésta más tarde para iniciar los estudios de Pintura en la Escuela de Bellas Artes de la misma ciudad, asistiendo a los cursos 1883-84 y 1884-85. En la citada Escuela tiene como profesores más notables a don Manuel Usel, en dibujo, y a don Eduardo Cano, en colorido. Asiste al mismo tiempo al estudio del notable pintor cordobés Solano Requena, en el que practica durante tres años (1).

Su aprendizaje en la Escuela de Santa Isabel de Hungría pronto se ve coronado por los primeros premios de aquella, que fueron acompañados de la compra de sus primerizas obras por la Academia Provincial. Los cuadros se conservaron en el museo de la citada Escuela de Bellas Artes de Sevilla: Un *Anacoreta*, tamaño natural, y un *San Francisco*, tamaño académico. En este período el joven Garnelo va enriqueciendo sus conocimientos de Historia y Arte, realiza bocetos del natural de muebles, joyas, trajes, y estudia composición, afianzando la técnica de la pintura histórica tan en boga en esta época. Tra-

baja asimismo en el estudio del cuerpo humano, ayudado por los conocimientos de anatomía que su padre le ha infundido. Producto de esta época son los numerosos apuntes a lápiz y pluma que mandaba a don José Ramón en la correspondencia, quizás como una forma de someterse al juicio de un padre entendido en arte. En el año 1885 publicó el singular médico su obra *El Hombre ante la Estética o Tratado de Antropología Artística*, y el joven José Santiago fue el encargado de ilustrar con sus dibujos las teorías paternas; de esta forma, los más minuciosos matices del cuerpo humano fueron objeto de atención por parte de Garnelo, consiguiendo un dominio de la anatomía que le capacitó para el dibujo en general, y para el dibujo de la figura humana en particular. Con el cuadro titulado *A la Guerra* consiguió progresar notablemente, se trata de un lienzo propagandístico basado en la aún reciente guerra carlista. De esta época sevillana es también la decoración de la Capilla del Asilo de los Dolores en Montilla, obra que realizó junto a su hermana Eloísa, que también cultivaba la pintura. Desarrolló el pintor una alegoría que tituló *Un canto a la Virgen*; las enjutas están adornadas por los 4 Evangelistas, y en el presbiterio se destaca majestuosa la figura del Creador.

Ante sus constantes avances, los profesores le aconsejaron que marcharse a la Escuela de San Fernando de Madrid y, a partir del año 1885, fija su residencia en la Villa, montando su primer estudio en la calle Hortaleza. Su hermana Dolores iniciaba también su carrera de piano; las reuniones musicales y literarias que se celebraban en la casa eran complemento enriquecedor para la pintura del joven Garnelo.

En la Escuela de Bellas Artes de San Fernando tuvo como maestros a los afamados pintores Dioscoro Puebla, Carlos Luis Ribera y Casto Plasencia; además, como complemento, asistió al estudio particular de este último. En el curso 1885-86 obtuvo Medalla de Colorido y premios en las clases de Dibujo del Natural y Composición. También el Museo del Prado y el Círculo de Bellas Artes eran cita obligada para el aprendizaje del joven pintor. Siendo aún estudiante de Bellas Artes en Madrid, se presenta a la Exposición Nacional del año 1887 con su cuadro «La Muerte de Lucano», obteniendo Segunda Medalla; la citada obra es comprada por el Estado al precio de 4.000 pesetas (2). El tema del cuadro había sido pintado diecinueve años antes por su padre y ahora Garnelo retomaba el motivo, siempre dentro de un tipo de temática muy en boga en la época; el recuerdo de Fortuny, Rosales y los Madrazo aún es demasiado reciente y ello compromete a las nuevas generaciones de pintores. El joven Sorolla participa también en la Exposi-

ción con su cuadro *La Muerte de Cristo. La Muerte de Lucano* fue inspirado a Garnelo por un texto de Emilio Castelar: «Sobre un cadáver inanimado y frío se inclina llorosa una mujer, que había recogido el postrer suspiro de los labios del poeta para guardarlo en su amante pecho, y las cenizas de su gloria para mostrarlas a las futuras generaciones». Dentro de una temática de ambientación clásica y de esta misma época es su cuadro *Bacante en reposo*.

Hasta el año 1888 Garnelo es aún un pintor influido por la vieja escuela, a partir de esta fecha se producirá un cambio sustancial en su aprendizaje, a causa de su estancia en la Academia Española de Bellas Artes de Roma. En 1887 quedó una vacante para pensionado de Pintura de Historia en el citado centro; Garnelo, aconsejado por su maestro Casto Plasencia, participó en estas oposiciones, y en la primavera de 1888 obtiene brillantemente con su cuadro *El Centauro Neso* (3) la mencionada plaza. Abandona Madrid y marcha a Roma donde permanecerá durante cuatro años. Era director de la Academia el veterano Palmaroli, quien animó al joven artista a fortificar el clasicismo en el que había sido educado y al que siempre había permanecido fiel. Allí conecto con la nueva generación de artistas: Pradilla, Emilio Sala, Villegas, etc., y alternó asimismo con los jóvenes artistas italianos, ampliando considerablemente su bagaje cultural. El trasiego con las nuevas formas no le hace apartarse del estilo clasicista propio de la Escuela sostenida por España, y de esta forma el joven pintor no cesa de pintar retratos, cuadros de composición, carbones decorativos y dibujos. El primer cuadro reglamentario que mandó desde Roma en calidad de Pensionado fue *la Madre de los Graco*, lienzo de tema obligado. En la Ciudad Eterna se le manifiesta el arte antiguo en toda su grandeza, estudiando también profundamente las diversas manifestaciones del Renacimiento. José Cascales y Muñoz escribe en el Boletín de la Sociedad Española de Excursiones acerca de su estancia romana:

«Durante cuatro años pudo dedicarse a la contemplación de tanta grandeza muerta como atesora la famosa Italia, estudiando en unas partes los reflejos de la belleza griega, en otras la hermosura de las venecianas, o el carácter de los florentinos y, por último, cuanto de bueno existe en la región meridional y en la septentrional de aquella península» (4).

El contacto con la vida bohemia no le hace olvidar el ambiente burgués de los numerosos salones de la sociedad italiana, que plasma en numerosos dibujos y pinturas. Visita París en 1889, con motivo de la Exposición Universal. En la capital francesa se respiraban por entonces nuevos aires renovadores

para la pintura; pasado ya el impresionismo se imponía la nueva tendencia neoimpresionista. Garnelo estudia y observa las distintas escuelas y tendencias, y como fruto de sus reflexiones concibe *El Duelo Interrumpido*, un intento de apartarse de la trayectoria marcada por sus profesores, ajeno a aquella tradicional avalancha de cuadros históricos. J. Cascales escribe acerca del alumbramiento del citado lienzo:

«Paseaba con su padre por el bosque de Bolonia cuando se le ocurrió la idea de representar una escena dramática moderna en un lienzo de grandes dimensiones. La consultó con aquel su mejor compañero, y como éste aprobara el proyecto, dio principio a su trabajo tan pronto como regresó a Roma» (5).

La temática del cuadro lo afilia al llamado en su época «realismo de la vida actual»; se produce una de las escenas más dramáticas de la obra del popular novelista de entonces Jorge Ohnet, *le Maître des forges*. A su regreso a Roma se dedica intensamente a componer dicho cuadro, basándose en los numerosos apuntes y notas tomados en París del natural. El Director de la Academia Romana se opone a que el joven Garnelo pinte más cuadros que los reglamentarios. Por fin, a regañadientes, consigue acabar la obra y la remite junto a *Sin Trabajo* —otro de los cuadros elaborados bajo la influencia de las nuevas tendencias parisinas—, a la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1890; por medio del embajador de España consigue el permiso para ir a Madrid acompañando a sus lienzos, y el Ministerio del Estado le concede la posibilidad de permanecer durante el mes de mayo de este año en la capital. La obra obtiene Segunda Medalla y levanta gran polémica entre críticos y profesionales. Pedro de Madrazo aplaude sus aciertos de color, y Federico Balart elogia su composición y la elección de un asunto pictórico y dramático a la vez. Acerca del cuadro el Barón de Alcahalí, en su *Diccionario Biográfico de Artistas Valencianos*, escribe:

«Aunque predomina en esta obra el corte francés, resulta innegable que estuvo Garnelo verdaderamente inspirado, castizo de color, sincero en la ejecución, entendiendo por esto, la ausencia de manera determinada, defecto tan común en nuestros jóvenes pintores, y razonando perfectamente el natural, la obra resulta por todo extremo atractiva, a pesar de algunas deficiencias en el dibujo, que desaparecen ante la belleza del conjunto de este elegante cuadro» (6).

José Cascales y Muñoz recoge en su artículo titulado «José Garnelo y Alda» un amplio comentario acerca del cuadro y de su periplo europeo:

«*El Duelo Interrumpido* fue un acontecimiento en aquel con-

curso. Se admiró y elogió por todos los inteligentes; se discutió mucho en el Jurado, parte del cual quería darle una Primera Medalla y, después de un reñido combate se le adjudicó un Segundo Premio por las escrupulosidades de unos jueces faltos... de valor para prescindir de ciertos convencionalismos académicos.

A pesar de todo no ha podido ser más grande el triunfo conquistado por Garnelo, pues la deficiencia de los jueces ha sido compensada por el éxito extraordinario que aún sigue teniendo la obra, la cual ha recorrido y recorre las principales capitales de Europa, dando a su autor merecido renombre y considerable utilidad.

Sin perder su propiedad y con un seguro de 12.000 duros, entregó el citado cuadro a una empresa de industriales, y estos se encargan de explotarlo por todo el Viejo Mundo, con la obligación de entregar a Garnelo la mitad de los productos que rinda la exhibición de *El Duelo Interrumpido*, el que ha rentado ya una fuerte suma» (7).

El cuadro, en fin, llegó a ser tan difundido en las ilustraciones extranjeras que fue copiado en figuras de cera; después de figurar durante bastantes años en la colección personal del pintor fue donado por éste al Museo Provincial de Valencia, ya en los últimos años de su vida. El otro cuadro que acompañó al «Duelo», el titulado *Sin trabajo*, lienzo de reducidas dimensiones, recoge las tendencias que el joven pintor pudo ver en su reciente viaje a París. La ideología pictórica que propugnaban Courbet (1819-1877) y Daumier (1808-1879), ha sido asimilada por Garnelo; en *Sin trabajo* se denuncia una situación social, el protagonista es un viejo obrero hundido en la miseria; como en el caso de los pintores realistas late un sentimiento de protesta contra este estado de cosas. Por otro lado, la pincelada se ha vuelto más suelta y efectista, a base de largas manchas de color. El pintor intuye desde París las nuevas inclinaciones que experimentaría la pintura española, a partir de 1895, hacia una temática social.

En 1890 Garnelo regresa a Roma para continuar sus estudios de pensionado, al año siguiente solicita licencia para hacer un viaje de estudios por Austria y Baviera, donde ejecuta numerosas tablillas ligeras de pincelada. De vuelta a Roma se detiene en Florencia, consagrándose durante cuatro meses a copiar *La Primavera* de Botticelli, que se convertirá en un nuevo envío para la Escuela de Pintura de Madrid; descubre en dicho cuadro nuevas formas de composición y se reafirma en su convencimiento de que la innovación de la pintura se ha de hacer basándose en el estudio de los clásicos. Cumplido este trabajo y de regreso a la Ciudad Eterna, dio comienzo a un nuevo cuadro: *Los Primeros Homenajes en el Nuevo Mundo*

de Colón, basándose en un boceto enviado el año 1891 como obra de pensionado. De nuevo J. Cascales y Muñoz nos proporciona cumplida información sobre el cuadro mencionado:

«...El deseo de finalizar el plazo de la pensión con una obra de gran estudio, decidí a mi biografiado a emprender un cuadro de distinto género que el anterior (*El Duelo Interrumpido*) tomando el asunto del Descubrimiento de América. Después de luchar con grandes dificultades, entre otras la no pequeña de caracterizar la raza, a fuerza de trabajo y de talento, pintó un soberbio cuadro que, con el título de *Colón obsequiado por los Indios* figuró brillantemente en la exposición de Madrid del 92 y más tarde en la de Chicago (Exposición Internacional del Chicago de 1893), donde obtuvo justa recompensa» (8).

La técnica de ejecución del *Colón* denota ya una gran madurez pictórica, se trata de una de las pocas obras de tema histórico que está elaborada con una técnica ciertamente moderna. Para la Exposición Internacional de Bellas Artes en Madrid del año 1892 presenta, además, *Suicidio por amor*, cuadro de temática moderna, y a su vez otro de carácter histórico que había sido pintado años atrás, en 1889, *Cornelia, madre de los Graco*, al que se concede Primera Medalla. En este mismo año es nombrado Caballero de la Orden de Carlos III y socio de mérito en el Ateneo de Madrid.

En 1893, cumplido el plazo reglamentario del pensionado vuelve a Madrid, donde el éxito obtenido con su cuadro *La Madre de los Graco* le proporciona importantes encargos, entre los cuales figuran dos asuntos clásicos: *Aspasia y Pericles* y *Veturia y Coriolano*, que fueron adquiridos por un banquero londinense para su colocación en una biblioteca de la ciudad del Támesis. De esta época es *Una lectura del Quijote*, lienzo muy elogiado por la prensa madrileña de la época, que fue destinado al Museo de Munich. Pintó también para el poeta uruguayo Zorrilla de San Martín el cuadro *Tabaré*, que se encuentra hoy día en el museo de dicho escritor. Acude a la Exposición de Bilbao con *Magdalena*, obteniendo con él la Primera Medalla (9). En este mismo año es nombrado profesor de la Escuela de Bellas Artes de Zaragoza, según Real Orden de 26 de junio de 1893, dando comienzo así su carrera docente, que se va a ver caracterizada por un continuo afán de renovar la enseñanza de la pintura. El 13 de noviembre de este mismo año fue nombrado académico de número de la Provincial de Bellas Artes de la citada ciudad. Por estas fechas produce Garnelo obras de distintos géneros: *La Dolores*, que reproduce la escena a la par dramática y poética del drama de Feliú y Codina, adquirida por S.A.R. la Infanta Doña Isabel; *Leyendo una Comedia*, que

pasó a la colección Muntadas de Barcelona; *La Capilla del Pilar de Zaragoza*, existente en el Museo de México, y otras como *La Saleta y Flores a la Virgen*. Todas estas obras están dentro de una temática más popular; ajeno a la rigurosa disciplina de la Escuela, Garnelo parece apartarse por un momento de los temas académico-historicistas y buscar la inspiración en la realidad circundante, en motivos del más puro tipismo español, llenos de luz y color. De todas formas no perdía el pintor sus contactos con la élite cultural europea, ya que realizaba constantes viajes al extranjero e incluso llegaba a exponer en las principales ciudades: Londres, París y Berlín.

En 1894, la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando convoca un concurso para pintar el tema de *La Cultura Española a través de los tiempos*; Garnelo decide presentarse (a pesar de la dificultad que representaba la composición de la obra), ya que encajaba dentro de su ideal de pintura decorativa e intelectual. El pintor desarrolla una alegoría de las Artes y las Letras de España, representando sus 50 más destacadas personalidades culturales. Obtiene con él Medalla de Oro y Premio Extraordinario de la Academia.

El año 1895 marca un momento decisivo en la vida de Garnelo: es trasladado a Barcelona, centro de novedades e influencias artísticas, donde proseguirá su labor docente en la Escuela de Bellas Artes de la ciudad. Ramón Casas (1866-1932) es el pintor más cotizado del momento, el impresionismo francés comienza ahora a infiltrarse entre la juventud, que vuelve sus ojos hacia las novedades que se han ido produciendo en la Ciudad del Sena. En Barcelona, Garnelo organiza y atiende con gran celo sus clases de la Escuela; en la crisis entre «antiguos» y «modernos», presente entonces, el profesor intenta quedarse en medio, asimilando lo que él entiende que hay de bueno en unos y otros: Por un lado, intenta implantar nuevas teorías sobre la enseñanza del dibujo y la pintura; por otro, intenta Garnelo atraerse a las nuevas generaciones que, llevadas por el afán de novedad, siguen ciegamente las tendencias al uso en Francia, abandonando la enseñanza de las Escuelas. Garnelo defiende la postura de una renovación desde dentro, a base de una pintura expresiva, sobre todo bien construida pues, según él, era este último punto el más reprochable a las últimas tendencias francesas (10). Su preocupación por la valoración de la silueta es una respuesta al Impresionismo que, entendido de una manera simplista, podía poner en tela de juicio la natural función de aquélla. Como fruto de sus preocupaciones pedagógicas, en el año 1896, la Escuela de Barcelona acepta un conjunto de dibujos realizados por el pintor para implantarlos en

la nueva enseñanza. Este mismo año concurre al Salón de París con su cuadro *Montecarlo*, obteniendo con él Mención de Honor. Recibe el encargo de pintar un cuadro sobre el Santuario de Lourdes, que más tarde reproducido en tamaño natural sería presentado a la Exposición Nacional de Madrid de 1897, obteniendo Segunda Medalla. Con él concurre, asimismo, a la Exposición de París de 1898, siendo finalmente la obra adquirida por el Gobierno Español y destinada al Museo Provincial de Zaragoza (11).

En 1897 había sido ya nombrado catedrático de la Escuela de Bellas Artes de Barcelona. De este mismo año son sus obras *Camino del Cortijo* y *Estudio de un Viejo Catalán*.

El Salón de París se convertirá desde estos años en lugar de cita obligada para el pintor:

1897: *Duelo Interrumpido y Beso Paternal*.

1898: *Lourdes y Caridad*.

1899: *Mercado al Aire Libre en Andalucía y Dos Pensadores*.

1902: *Corrida de Toros en el campo o Capea en las Navas del Marqués*.

1906: *San Francisco de Asís*.

1907: *Retrato de Madame X*.

1912: *Violet*.

Siguiendo con la cronología, el año 1898 representa su consagración en el Salón Parés de la Ciudad Condal, títulos como *Abrevando*, *España* y *Mesa Pepitoria* pertenecen a esta época. Concorre a la XXIII Exposición de la Escuela Nacional de Bellas Artes de los Estados Unidos de México con sus cuadros *La Capilla del Pilar*, *La Visita del Colono* y una pequeña copia de *El Duelo*.

En el año 1899 obtiene por oposición la Cátedra en Madrid de «Dibujo del Antiguo y Ropajes», que había quedado vacante por el fallecimiento de don Luis de Madrazo. Instalado definitivamente en la capital de España, Garnelo intentará implantar progresivamente en la ciudad las nuevas tendencias pedagógicas desarrolladas en Barcelona, concendiendo especial importancia al estudio de la silueta en el dibujo, del modelo en movimiento, y a la expresión personal del alumno (12). La renovación de los planes de enseñanza en pintura fue otra de las preocupaciones constantes del pintor, llegando a proponer la creación de las Escuelas de Arte Puro Elemental y Superior. En una carta dirigida al Presidente de la Asociación de Alumnos de Bellas Artes, Garnelo escribe:

«... El cultivo social de las Bellas Artes debe empezar en la Escuelas Primarias y elevarse por encima de los estudios establecidos, hasta llegar a un doctorado de las artes plásticas».

En los primeros años del siglo XX Garnelo alcanza su máxima madurez pictórica; cuadros como *La Carta del Soldado*, *Huerta Valenciana*, *Caípea en las Navas del Marqués* marcan su inclinación hacia un tipo de pintura luminista.

En 1901 obtiene consideración y honores de Primera Medalla por su cuadro *Manantial de Amor* en la Exposición Nacional de Madrid; este trabajo señala un nuevo rumbo en la obra de Garnelo, el de la pintura simbólica, recogiendo la tendencia idealista que, con el realismo y de una forma amortiguada, había coexistido en la segunda mitad del s. XIX: El arte de los prerrafaelistas ingleses y el de los llamados «romanos alemanes» (Las tendencias románticas y simbolistas de estos últimos no pueden pasar desapercibidas a un pintor intelectual como era Garnelo). La sobrevaloración del contenido literario, el respeto virginal de la Naturaleza, la nostalgia del pasado en busca de un ideal espiritual, son elementos que aparecen en la obra de Garnelo y que éste toma del programa prerrafaelista. *Manantial de Amor* presenta a Jesús como fuente de ternura y de amor, que vivifica todos los afectos y todas las fuerzas reunidas de la vida humana; la obra fue adquirida por el Estado y pasó a la Embajada Española en Lisboa.

En 1902 es nombrado Comendador de la Orden de Alfonso XII. Por aquel entonces manda decorar la Infanta Isabel su nuevo palacete, ubicado en la antigua residencia de los Condes de Cerrajería, en la calle Quintana. En la lucha entre las escuelas catalana y valenciana, la Infanta se había pronunciado como admiradora y protectora de esta última. El director de las obras, Mariano Benlliure, propone a José Garnelo para que realice la decoración del Salón Bajo y la Infanta, que ya conoce otros trabajos del artista, acepta; van a ser tres los artistas valencianos encargados de la decoración del palacio: Mariano Benlliure, Emilio Sala y Garnelo. Mariano Benlliure se ocupa del techo de la escalera, y Emilio Sala realiza los techos del salón con el tema de *La Danza de las Horas*; el tema representado por Garnelo en el hall es *La Proclamación de los Reyes Católicos en Segovia*. Vuelve en este caso a tocar el autor un tema histórico, desplegando una vasta composición panorámica que ocupa las cuatro paredes de la estancia; Garnelo sacrifica la verdad histórica para dar paso a la alegoría moderna, simbolizando la unión de las dos coronas (13). La composición del conjunto está en la línea de la obra de Hans Makart (Austria 1840-1884) *Entrada de Carlos V en Amberes*, de 1878, que se conserva en el Kunsthalle de Hamburgo.

En la Exposición de 1904 presenta nuestro biografiado su obra *Pro Patria Semper*, una alegoría de nuestro desastre colo-

nial compuesta de una forma enteramente clasicista, pero tratada con una técnica suelta, a base de espesas manchas de color. Junto a ésta, presenta a la misma exposición otros cuadros de temática variada: *Fiesta Nacional en las Navas del Marqués*, *Un Accidente*, *Descanso en la Labor*, *Sueño Feliz*, *Un Castaño Secular*, *El Guardián de la Casa* y *Cuentos de un Sabio*.

En 1911 representa a España en el Congreso Artístico Internacional de Roma con su trabajo *la Escala Gráfica y el Compás de Inclinación*, dentro del grupo V, el dedicado a los estudios y experiencias sobre los procedimientos técnicos, en la parte dedicada a instrumentos y materiales de las artes. *La Escala Gráfica* es un pequeño aparato que tiene por objeto medir las sombras; *el Compás de Inclinación* es otro utensilio dedicado a medir la posición de las líneas y la situación del espectador con relación a la figura (14).

Realiza en la primavera de este mismo año un amplio viaje por Grecia, invitado por su amigo el acuarelista griego Androuzoz de Corfú. Durante la visita pinta gran cantidad de tablas, que constituyen uno de sus más preciosos legados. Regresa por el sur de Italia, completando su periplo Mediterráneo.

De estas fechas es el excepcional retrato que le realizó a su madre, uno de sus más sobresalientes lienzos, de una sobriedad y elegancia exquisita. Estos años son especialmente fecundos en lo que a producción pictórica se refiere: Para la iglesia montillana de Santiago, dedicada a San Francisco Solano, por quien el pintor profesa una gran devoción, elaboró Garneolo un lienzo de gran tamaño en el que aparece el Santo curando a los enfermos. En la Exposición de 1912 presentó su cuadro *La Sacerdotisa de Elche*, Antonio Garrido escribe en 1913:

«... Ultimamente, en la pasada Exposición tuve el placer de admirar su cuadro, *La Sacerdotisa de Elche*, de sentido educado y sereno, en el que parece tratar de resucitar una época inmortal y primitiva de nuestra civilización ibérica.

La Sacerdotisa de Elche es el único cuadro que yo recuerdo en aquella Exposición, superviviente del pasado romanticismo histórico de hace más de veinte años...» (15).

Alrededor de *la Dama de Elche*, representada con gran afán arqueologista, oficiantes y devotos oran sumisos, envueltos en una luz irreal.

De los muchos triunfos obtenidos en su vida, ninguno le satisfizo tanto, sin duda, como su ingreso en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en calidad de académico de Número. El discurso leído en el acto de recepción el 14 de abril de 1912 fue *El Dibujo de Memoria*, (16) de gran interés e impor-

tancia para la enseñanza del dibujo. Es nombrado también secretario de la Asociación de Pintores y Escultores, y vuelve a representar a España en agosto de este mismo año con otro trabajo sobre pedagogía artística, esta vez en Dresde (17), con el título *El Dibujo de Silueta y el Diapasón del Claroscuro*.

En 1913 fundó como director la revista «Por el Arte», gaceta de la Asociación de Pintores y Escultores; Garnelo se constituye en el alma de la publicación, ya que se encuentran en ella gran cantidad de trabajos de su pluma (18).

Viaja a Grecia de nuevo, elaborando allí numerosos estudios y trabajos, en especial sobre la escultura griega.

Entre sus trabajos crítico-literarios hemos de citar la conferencia, que con motivo del tercer centenario de la muerte del Greco leyó en Toledo, el 5 de abril de 1914, titulada: *Análisis Estético del Cuadro «El Entierro del Conde de Orgaz»* (19). Posteriormente fue leída en la Real Academia de San Fernando, en Madrid.

Viaja por Inglaterra y, como secretario de la Asociación de Pintores y Escultores, intenta organizar en ese país una exposición de «100 Artistas Españoles». Las discrepancias con algunos miembros de la Asociación le hicieron dimitir de su cargo (20).

El 18 de mayo de 1915 es nombrado subdirector del Museo del Prado, sustituyendo a don Salvador Viniegra, y regenta también el cargo de Secretario Primero del Círculo de Bellas Artes. En esta época Garnelo es un hombre que triunfa y se cotiza; son numerosos los retratos realizados de personajes políticos del momento y su vida íntima es la de un burgués acomodado. Destacaremos como más sobresalientes sus retratos de *Pepita Sevilla*, famosa cantante de la época, hoy en el Museo de Valencia, y de don *Gonzalo Bilbao*, hoy en el Museo de Sevilla.

Se le encarga por entonces restaurar y concluir el Coro de la iglesia de San Francisco el Grande de Madrid, que habían iniciado sus antiguos profesores Carlos Luis Ribera y Casto Plasencia. En la parte baja restaura *El Tránsito de San Francisco de Asís* y para la parte alta compone y realiza el tema de *La Gloria* con el Padre Eterno y los Angeles. Concluyó la obra en 1917, (21) año en el que se le encargan varios retratos de la Familia Real Española, entre los que destacan dos realizados a Alfonso XIII que se conservan en el Museo Español de Arte Contemporáneo y en el Palacio de Aranjuez. En los Jardines de Palacio realiza un pequeño boceto de la Familia Real y en base a él compone un gran cuadro.

En el Museo del Prado su incansable labor de restaurador

—para cuyo fin había instalado el pintor un estudio en los áticos de poniente— se ve truncada al tener que dimitir, como consecuencia de la campaña desatada con el robo del Tesoro del Delfín (22). La gestión de don José Villegas, director del Museo, y de Garnelo, subdirector del mismo, es puesta en entredicho por un sector de la prensa madrileña. A consecuencia de los acontecimientos sobreviene al pintor una aguda crisis nerviosa, de la que tarda varios meses en recuperarse.

En 1919, ya restablecido, reanuda sus actividades elaborando una interesante colección de retratos en pequeño tamaño para el «Instituto de Valencia de don Juan», fundación de don Guillermo Joaquín de Osma. Se trata de perpetuar la figura de las personalidades vinculadas al citado centro. En pocos meses pintó Garnelo veinte tablitas, ejecutadas a ratos, de una magistral factura y sobriedad. Actualmente se conservan en la biblioteca del Instituto.

Viaja a Bruselas al año siguiente y allí es nombrado Oficial de la Orden de Leopoldo II de Bélgica. Prosigue su viaje este mismo año hacia Londres.

En 1921 pinta *El Tránsito de San Francisco de Asís*, cuadro de gran simplicidad y elegancia de composición, dentro de la línea intelectual, espiritualista y refinada, tan suya, de tendencia prerrafaelista (23). De esta época son obras como *El Píropo*, *El Amor Brujo*, *La Historia y el Tiempo*, *La Señora del Papagayo*, *Icaro*...

Acomete en 1924 la restauración de los frescos de la bóveda del Salón de Baile del Casón del Buen Retiro, en Madrid. La obra de Luca Giordano es concienzudamente estudiada por el pintor en numerosos bocetos y acuarelas, realizadas con el fin de recomponer el conjunto del napolitano de una forma fidedigna. Esta labor le lleva dos años de duro estudio y trabajo. Participa en París, representando a España, en el «V Congreso Internacional de Dibujo» con una ponencia sobre «La Fuerza Estética del Dibujo».

En 1925, emprende la decoración de la Cúpula del despacho del Presidente del Tribunal Supremo —situado en el Palacio de Justicia de Madrid—, con una composición que titula *El Collar de la Justicia*, obra repleta de símbolos, emblemas y alegorías.

Tras estas agotadoras realizaciones proyecta un nuevo viaje a Grecia, reencontrándose de nuevo con el paisaje a cielo abierto. A la vuelta, trae abundantes apuntes tomados del natural que, a invitación de D. Manuel González Martí, expone en Valencia en el otoño del año 1927. De este último año es la decoración de la puerta de acceso a la iglesia de San Francisco

de Asís, en Bilbao; Garnelo realizó un óleo sobre madera para que sirviese de modelo a un gran mosaico que, ejecutado en Venecia, figura en la actualidad en el exterior de dicho templo (24). La obra original, de forma semicircular y tamaño considerable, que celosamente guardaba el pintor, fue donada por éste a la Iglesia Parroquial de Enguera tras la Guerra Civil Española, en 1941.

Fue un asiduo colaborador del *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, donde se publicaron varios interesantes artículos del pintor (25). En el año 1928 saca a la luz su trabajo de investigación *Ermita de San Antonio de la Florida y Panteón de Goya*, haciendo un estudio del monumento y de la obra del genial aragonés allí cobijada (26).

De nuevo ejerce nuestro biografiado la pintura mural en el comedor y en el despacho del palacete del Marqués de Muñiz, en San Sebastián, con un tema de caza; los paisajes representados de los pinos de Balsaín son una verdadera joya de luminosidad.

En 1929 inicia una serie de pintura religiosa para la Iglesia de Santiago en Montilla: Realiza doce Apóstoles, un Jesús y una Dolorosa. La técnica utilizada en estas obras denota la profunda madurez ya adquirida por el autor; la pincelada aparece cargada de color, pero precisa sobre la gruesa arpillera que ahora utiliza como soporte; su pintura va adquiriendo la asombrosa sencillez de los maestros consagrados.

Marcha a Granada para restaurar los murales del Camarín de la Virgen de las Angustias, realizando con ello otra importante labor en pro de la conservación del tesoro artístico español.

La vida artística de Garnelo gana en fecundidad cuando va concluyendo la oficial y en la primavera de 1934 visita Fuenteovejuna, tomando apuntes para una gran obra que quiere realizar en homenaje a Lope de Vega, con motivo del III Centenario de su muerte. La técnica que emplea en estas obras es totalmente nueva en su producción; a base de manchas de color consigue realizar conjuntos abocetados de una gran fuerza plástica y expresiva. El estallido de la Guerra Civil Española dejó inacabado su proyecto, quedando esta colección como obra inédita y de gran valor artístico dentro de su producción.

En la guerra española de 1936-39 pudo salir, tras muchos padecimientos del Madrid convertido en frente (28), fijando su residencia en San Sebastián, donde trabajó sin descanso para atender a sus necesidades más urgentes. Al finalizar la contienda regresa a Madrid, fijando de nuevo allí su residencia.

En 1940 es visitado por don Manuel González Martí, direc-

tor en aquel entonces del Museo Provincial de Bellas Artes de Valencia, que propone a Garnelo la donación de alguna de sus obras para la pinacoteca; el pintor cede a tal fin cuatro de sus más representativas obras: *La Muerte de San Francisco*, *Duelo Interrumpido*, *Pepita Sevilla* y una de las réplicas que realizó del *Santuario Ibérico* (29). Obsequia asimismo al propio González Martí con un Autorretrato.

En 1942, con motivo de la Exposición Nacional de Bellas Artes de Barcelona, expone el artista por última vez; en esta muestra presenta entre otros los lienzos *Las Tres Gracias* y *Alma Española*. Sus últimos años los pasa en una semiinconsciencia en la que ratos de agudeza suceden a otros de violencia.

El verano de 1944 lo pasa en Montilla. No volverá a Madrid ya; el 28 de octubre de 1944, a la edad de 78 años, muere en la ciudad cordobesa, en la casa paterna. Es enterrado en el panteón familiar, situado en la Capilla de la Inmaculada de la Parroquia de Santiago, en Montilla.

Tras los éxitos conseguidos en vida la obra del pintor no fue mercedamente valorada; recluida en un retiro silencioso permaneció ajena a un verdadero análisis y sólo últimamente ha tratado de ser reivindicada su categoría excepcional.

Después del fallecimiento del pintor, su primo don Isidoro Garnelo Fillol legó varios cuadros de éste al Museo del Patriarca, en Valencia. Se inició así el proceso valorativo de su obra.

En noviembre de 1964 fue celebrada en la galería madrileña «Grifé y Escoda» una exposición con 127 obras de Garnelo, dada la proximidad del centenario de su nacimiento. Este hecho supuso el descubrimiento de su figura por parte de las nuevas generaciones artísticas.

La revista *Enguera* dedicó ochenta páginas al pintor en 1965, cuajadas de gran número de ilustraciones de la vida y la obra de Garnelo, y documentadas por una veintena de trabajos. Los diarios *Levante* y *Las Provincias* —el 3 y el 6 de octubre, respectivamente—, brindaron sus mejores páginas de huecogrado a la obra del maestro. Una importante exposición de 53 cuadros, bocetos y apuntes, se celebró este mismo año en el salón de sesiones del Ayuntamiento de Enguera. En septiembre de 1966, en la citada ciudad, se organiza una exposición que reúne obra suya y de su primo Isidoro Garnelo Fillol; se conmemora el centenario de su natalicio.

La Escuela de Artes y Oficios de Córdoba organiza en 1972 una amplia muestra de la obra del artista.

Por fin en 1976, y gracias a los esfuerzos de don Felipe-Vicente Garín Llombart, se organiza por parte de la Dirección General del Patrimonio Artístico y Cultural una exposición iti-

nerante sobre su obra, y se edita un catálogo ilustrado que recoge abundante documentación gráfica (30). La exposición recorrió diversos puntos de la geografía española, reivindicando la obra de éste. En mayo de 1984 la Excma. Diputación Provincial de Córdoba organiza una magna exposición que, con el título «*Un Siglo de Pintura Cordobesa, 1791-1891*», recoge un conjunto de 108 obras de 16 pintores cordobeses, «la más importante muestra monográfica y retrospectiva de la pintura cordobesa del siglo XIX» (31), como bien afirma Manuel Melero Muñoz, Diputado-Presidente del Area de Cultura y Vicepresidente de la Diputación. José Garnelo y Alda fue, sin duda, uno de los mejores pintores representados en la exposición, cuyo excepcional montaje nos ofreció la posibilidad de compararlo con otros autores a los que la crítica trató quizá con mejor fortuna. No es casual la elección de uno de sus cuadros como cartel anunciador de la muestra, el titulado *Tarde de Toros*, de 1941. Francisco Zuera y Mercedes Valverde se ocuparon de la coordinación y de la elaboración del catálogo, un documentado texto en el que se recogen notas sobre los homenajeados. La prensa local se hizo eco del esfuerzo realizado, publicando, asimismo, abundantes artículos sobre la exhibición (32).

Por las mismas fechas, de nuevo participa la obra de José Garnelo en otra importante exposición: *Toros y Toreros en la Pintura Española*, organizada por el Banco de Bilbao (33). En esta ocasión se trata del cuadro *Caíea en las Navas del Marqués*, de 1902; la obra, que representa una corrida de pueblo, ocupó en la muestra un lugar destacado al lado de las mejores firmas nacionales. Alfonso C. Sáiz Valdivielso se ocupó de la coordinación, selección de obra y notas críticas del catálogo (34). El dominical de ABC de 13 de mayo de 1984 reproduce, igualmente, el señalado cuadro de Garnelo, junto a otras obras de Eugenio Lucas, Roberto Domingo, José Domínguez Bécquer, Francisco de Iturrino, Ignacio Zuloaga, Francisco de Goya y Ricardo Canals (35).

NOTAS AL CAPITULO II

(1) Solano Requena, pintor montillano, trabaja como jefe de restauradores en el taller del Museo Provincial de Sevilla y a éste lo deja encomendado don José Ramón, para que guíe los primeros pasos de la carrera artística del joven pintor.

(2) El cuadro *La Muerte de Lucano* estuvo ubicado, en un principio, en la entonces Sala de Autores Contemporáneos del Museo del Prado. Con posterioridad pasó a formar parte del Museo Español de Arte Moderno y en la época de la Dictadura, fue trasladado a Jerez de la Frontera por el general Primo de Ribera junto a otros cuadros del Museo, con objeto de crear una pinacoteca en la ciudad gaditana. Actualmente se conserva en el Palacio de Justicia de dicha ciudad.

En la «Donación Avilés», del Museo de Bellas Artes de Córdoba, se conserva un boceto preparatorio.

(3) Con el título *Hércules, Dejanira y el Centauro Neso* se encuentra actualmente en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, núm. de catálogo 417.

(4) Cascales y Muñoz, J., «José Garnelo y Alda», en *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, tomo IV, 1896-1897, p. 79.

(5) Cascales, *ibidem*.

(6) Alcahalí, Barón de, *Diccionario Biográfico de Artistas Valencianos*, Valencia, 1897, p. 133.

(7) Cascales, *op. cit.*, pp. 79-80.

(8) Cascales, *op. cit.*, p. 80.

(9) Este cuadro fue cedido, con posterioridad, al Museo Fortuny de Reus por el propio autor, al ser fundado éste por la Dirección General de Bellas Artes, siendo titular de la entidad el Marqués de Lozoya.

(10) Recordemos que hacia 1880 se iba fraguando en Francia la crítica al Impresionismo. Se eliminaba el elemento ilusionista propio del movimiento; no se pretendía la total desaparición de la vivacidad impresionista, sino dotar a la nueva pintura de una nueva fuerza: La de la construcción pictórica. El programa del Neo-impresionismo pretendía la reducción de los efectos ilusionistas. La obra de Cézanne, Van Gogh y Gauguin, marca en este sentido un paso más de alejamiento con respecto al Impresionismo.

(11) La revista ilustrada Blanco y Negro en su número 318, de 5 de junio de

1897, reproduce una entrevista con el pintor, a propósito del cuadro de *Lourdes*.

(12) [Para Garnelo, las Escuelas de Arte tradicionales se oponen al ideal individualista propio de la época; en este sentido es interesante el párrafo que a continuación se cita, recopilado de una carta que el pintor manda al presidente de la Asociación de Alumnos de Bellas Artes]. «... Las Escuelas existentes tanto en Madrid como en provincias fueron instituidas hacia el s. XVIII con un sentido renacentista, sus doctrinas y prácticas dieron gloriosos frutos en los artistas del s. XIX; la escuela así establecida, es un conservatorio de prácticas y teorías consagradas, dignas de respeto e intangibles, mientras nuevas prácticas de positiva eficacia no vengan a sustituir. Todos estamos convencidos que el arte evoluciona constantemente, y que cada período histórico deja su fisonomía peculiar en la producción artística y así los credos de belleza, se cambian en razón del sentir de las almas y de los ideales de la sociedad. Hoy podemos decir, que al ideal de los sentimientos colectivos de las Escuelas Clásicas, se opone el ideal individualista de la personalidad genial, estamos en pleno triunfo del temperamento».

(13) F. N. L., «El Palacio de la Infanta Isabel», *Blanco y Negro*, núm. 617, de 7 de marzo de 1903. [La revista recoge un amplio artículo sobre el Palacio, reproduciendo las obras de los artistas...].

(14) Garnelo y Alda, José, *Congreso Artístico Internacional de Roma, 1911, V Grupo. Instrumentos y Materiales de las Artes. Memoria referente al uso y utilidad de la Escala Gráfica y el Compás de Inclinación para dibujantes*, Madrid, 1911.

[La Escala Gráfica tuvo gran difusión en Alemania después del Congreso de Dresde, sirviendo de base a la obra *La Teoría del Color y Escala de Valoración de Ostwald*].

(15) Garrido, Antonio, «Nuestros Grandes Artistas Contemporáneos. José Garnelo y Alda», *La Ilustración Española y Americana*, núm. XXIV, año LVII, Madrid, 30 de junio de 1913.

(16) Garnelo y Alda, José, *El Dibujo de Memoria. Discurso leído en el acto de su recepción por el Ilmo. Señor don José Garnelo y Alda y contestación del Excmo. Señor don Amos Salvador y Rodrigáñez*, Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 14 de abril de 1912. [En la Academia será nombrado secretario de la Sección de Pintura, cargo que le obligará a elaborar informes sobre las adquisiciones de obras artísticas hechas por el Estado o por los patronatos de los diversos museos de Madrid].

(17) IV Congreso Internacional para la Enseñanza del Dibujo y de las Artes Aplicadas a la Industria, Dresde, agosto de 1912. [Don José Garnelo y Alda actuó como Delegado del Gobierno español].

(18) *Por el Arte*. Gaceta de la Asociación de Pintores y Escultores, Madrid, 1913.

(19) Garnelo y Alda, José, *El Greco. Análisis Estético de su cuadro El Entierro del Conde de Orgaz*, Madrid, 1914.

(20) Este tema se encuentra desarrollado en la correspondencia que el autor mantiene con la Public Library Museums and Fine Art Galleries Brighton, de 7 de abril de 1914.

(21) Se recoge en la revista ilustrada *La Esfera* un artículo sobre nuestro biografiado, que reproduce a color la composición de la parte alta del coro.

Lago, Silvio, «Artistas Contemporáneos. José Garnelo y Alda», *La Esfera. Ilustración Mundial*, año IV, núm. 169, 24 de marzo de 1917.

(22) El mencionado robo en las vitrinas del «Tesoro del Delfín» acaeció en otoño de 1918.

(23) *El Tránsito de San Francisco de Asís* perteneció a la colección particular del pintor y fue donado por éste al Museo Provincial de Valencia. Lleva el

óleo una inscripción: «Pertenece al Museo Provincial de Valencia. Dedicado a su pueblo natal por el autor José Garnelo y Alda».

(24) La obra original, de forma semicircular y tamaño considerable, que celosamente guardaba el pintor, fue donada por éste a la Iglesia Parroquial de En-guera tras la Guerra Civil Española, en 1941.

(25) Garnelo y Alda, José «Cuatro palabras recordando un viaje a Grecia», *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, vol. XXV, Madrid, 1917, pp. 39-50.

«Excursión a Guadalupe por Talavera de la Reina», en *idem.*, vol. XXVIII, Madrid, 1920, pp. 134-161.

«Descripción de las pinturas murales que decoran la ermita de San Baudelio en Casillas de Berlanga, (Soria)», en *idem.*, vol. XXXII, Madrid, 1924, pp. 96-109.

«Visita a las colecciones de arte de los señores Marqueses del Riscal», en *idem.*, vol. XXXIII, Madrid, 1925, pp. 153-160.

(26) Garnelo y Alda, José, «Ermita de San Antonio de la Florida y Panteón de Goya», *Arte Español*, Madrid, 1928.

En el mismo año se publicó en separata este mismo artículo. (Madrid, Blass, S. A. Tipográfica, 1928).

(27) En agosto de 1936, contando 70 años de edad, recibió la notificación de su jubilación por haber cumplido la edad reglamentaria. Fue propuesto para Director de la Academia Española de pintura en Roma, pero debido a la Guerra Civil no llegó a tomar posesión de la plaza.

(28) Después de permanecer refugiado en la Embajada Argentina pasó a la zona nacional a través de Francia, gracias a las gestiones de la Cruz Roja.

(29) El Libro de Actas del Museo Provincial de Bellas Artes de Valencia recoge la donación del pintor, con fecha 7 de julio de 1940.

(30) Garín Lombart, Felipe Vicente, *José Garnelo y Alda (1866-1944). Oleos y Dibujos*, (Serie «Itinerantes»), Madrid, publicación del Patronato Nacional de Museos, 1976.

(31) Melero Muñoz, Manuel, «Presentación», *Un siglo de Pintura Cordobesa. 1791-1891*, Córdoba, Area de Cultura de la Excm. Diputación Provincial, 1984.

(32) Valgan como ejemplo los dos artículos reseñados:

- López, Antonio, «La Iglesia de la Merced de Córdoba abrió sus puertas a la pintura del siglo XIX», en *El Correo de Andalucía, Dominical*, 13 de mayo de 1984, p. 8.

- Pérez Villén, Angel Luis, «Cien Años de Pintura Cordobesa en la Merced», en *Córdoba*, 12 de mayo de 1984, p. 8.

(33) La colección fue exhibida durante el mes de mayo de 1984 en la Sala de Exposiciones del Banco de Bilbao, en Madrid. Posteriormente, y durante el mes de junio, fue trasladada la muestra a Sevilla, montándose ésta en el Museo de Arte Contemporáneo hispalense.

(34) Sáiz Valdivielso, Alfonso Carlos (al cuidado de), *Toros y Toreros en la Pintura Española*, Sevilla, Dirección de Relaciones Institucionales del Banco de Bilbao (Departamento de Actividades Culturales), 1984, p. 221.

(35) Rubio, Javier, «Toros y Toreros en la Pintura Española», *ABC Dominical*, 13 de mayo de 1984, pp. 16-17.

CAPITULO III

NATURALEZA Y PAISAJE EN GRECIA

III.1. Garnelo y la tradición paisajística europea

La pintura de paisaje representa, dentro de la obra de Garnelo, el conjunto más congruente y sincero; en ésta, el sentimiento y la realización pictórica coinciden en un lenguaje común de expresión. El mundo griego y romano aparece como fuente inagotable de temas en sus viajes; se trata de una pintura vivida, donde cada una de las representaciones es el producto irrepetible de la comunión directa del propio autor con el paisaje.

Garnelo es exponente de toda una larga tradición paisajística que, durante los siglos XVIII y XIX, fue desarrollándose en el seno de los sucesivos movimientos pictóricos.

En algunos paisajes de su primera época corrobora la idea clasicista del paisaje ordenado y bien dispuesto, a la manera de Joseph Anton Koch (1768-1839), que se valía de estos medios para expresar la grandeza de la Naturaleza, y al que Carlos de Haes (1826-1898), posible educador en esta temática del joven Garnelo, según señala Garin Llombart (1), no es ajeno, aunque posteriormente el artista belga se constituya en el más digno representante del paisaje realista español.

También del paisaje romántico es deudor nuestro pintor, en el sentido de que se vale de la Naturaleza para suscitar en el espectador un estado de ánimo. Algunas de sus obras irradian un sentimiento de melancolía y nostalgia que está en la línea de este movimiento, pero, ciertamente, no puede hacerse válido para Garnelo el axioma romántico de que el «sentimiento del artista constituye su ley»; aunque no domine nunca en su obra el sentimiento sobre la razón no le es el primero del todo ajeno, hecho que se puede comprobar en la reiterativa valoración de la ruina, como una alusión nostálgica del ideal y una año-

ranza del histórico pasado, donde reinó una armonía perfecta. Hay una cierta concepción religiosa en este paisaje garneliano, un respeto mudo ante la reliquia clásica, una veneración semejante a la que Friedrich (1774-1840) imprimía a sus paisajes naturales, donde el silencio se convertía en religión. Muchas composiciones de nuestro autor están elaboradas en un marco de tristeza; lo que para Friedrich constituía el drama del silencio de la Naturaleza, que pesaba directamente sobre el alma, en Garnelo se transforma en una representación, también trágica, de un tiempo perdido del que sólo nos quedan sus ruinas, esqueletos pétreos enclavados en el paisaje gracias a los cuales, el hombre puede vincularse a ese ideal de perfección. Introduciendo la figura humana, Friedrich intentó vincular la humanidad a las fuerzas cósmicas; de igual manera procede Garnelo, pero introduciendo la obra de esta humanidad, su producto más preclaro y el origen de su cultura: los monumentos de la Antigüedad. Estas fuerzas infinitas del alemán, se convierten en Garnelo en un panteísmo ideológico-religioso donde cada colina, río o árbol, ha alcanzado ya un estado de tranquila armonía. En este sentido, la obra del enguerino encuentra una semejanza de planteamientos aún mayor con la pintura de los grandes maestros chinos de acuarelas, que también concebían el paisaje bajo un punto de vista religioso.

Siguiendo con el recorrido de influencias que la gran pintura paisajística europea lega a nuestro pintor, tenemos que hacer especial hincapié en la pintura francesa. Recordemos que en 1889 Garnelo viaja a París, allí observa y estudia con avidez los cambios que se han ido operando en el vecino país, pero sobre todo, tiene la especial ocasión de ver la obra de Camille Corot (1796-1875), que influirá decisivamente en su posterior concepción paisajística. Recordemos que, aún a fines del Clasicismo, persiste durante todo el siglo XIX un ideal pictórico de tranquilidad en armonía, y de equilibrio carente de esfuerzo y dramatismo. Corot, como artista individual, encontrará en la tranquilidad clásica su meta artística y de esta forma —y sobre todo en su primera época— se esforzará por lograr cierta perfección en la interpretación del mundo visible, recogiendo la tendencia de paisaje idealista de algunos pintores de finales del siglo XVIII (2); la concepción del paisaje en Garnelo y Alda es continuadora de la línea apuntada. También es significativo el hecho de que, como Corot, nuestro pintor renuncia en ciertos paisajes al dibujo, convirtiéndose la propia mancha de color en el verdadero elemento constructor (3). Incluso sus más apresuradas tablillas, realizadas al aire libre en pocos minutos, son obras medidas, compuestas, sin improvisaciones, en

las que el color realmente configura la estructura de los volúmenes representados. La luz es otro elemento especialmente característico en el paisaje garneliano, con ella modela los objetos de representación, dotándola de una función singular: conferir a la pintura un poder escultórico. La tabla titulada *Pestum, interior del templo de Ceres*, de 1911, es un buen ejemplo de este adecuado empleo de la luz. Para corroborar aún más estas influencias, añadiremos el hecho de que este tipo de paisaje de pequeñas dimensiones fue también cultivado durante algún tiempo por el maestro parisino.

En París pudo también observar Garnelo la obra de los maestros de la «Escuela de Barbizón», y especialmente la de Daubigny (1817-1878), pintura dedicada a la experiencia y al estudio de la luz, de *plein air*. Con este pintor, la luz y la atmósfera pasaron a ser elementos constitutivos del paisaje desde una dimensión distinta; concedió la misma importancia a la atmósfera incorpórea (la luz) y a los objetos representados, aún sin eliminar el dualismo existente entre la luz y las cosas, como harán los Impresionistas. En su obra, el color local da paso a un colorido más libre, determinado por la atmósfera; reivindica éste su verdadera importancia para la determinación de la forma. También el color fue objeto de preocupación constante en nuestro pintor, para comprobarlo sólo hemos de tener en cuenta el hecho de que no tuvo, a lo largo de su vida, una escala fija de gamas cromáticas. Utiliza el color a su servicio, variando progresivamente a lo largo de los años.

Señalemos, seguidamente, su conexión con la Academia Española de Roma, donde pudo estudiar directamente el paisaje italiano, que en la primera mitad del siglo XIX no había perdido la importancia heredada del clasicismo. Hacia mediados de siglo el naturalismo comienza a aparecer en este país, a base de una combinación de realismo en los detalles e idealización convencional y placentera en los tipos y en la composición; los Macchiaioli reaccionan contra este tipo de pintura, tomando partido por una pintura cuyo principal rasgo es la simplificación, reducir la obra a claros contrastes de brillantez y de color. Por medio de la técnica de manchas, las siluetas adquieren toda la riqueza de la esencia de la luz. En este sentido, los paisajes de Vitto D'Ancona (1825-1884), ya fallecido cuando llega Garnelo a Italia, pudieron haber contribuido a enriquecer la visión paisajística del joven pintor, ya que algunos motivos posteriores de éste recuerdan ciertos paisajes del italiano.

La pintura de paisaje en España no carece en absoluto de importantes firmas, decisivas para la configuración de la visión

paisajística de nuestro autor. En una época en que el paisaje se concebía a base de pinceladas realistas, la obra de Jenaro Pérez de Villamil (1807-1854) supone una elogiosa y romántica excepción que fue pormenorizadamente asimilada por José Garnelo y Alda. En su artículo «El material y la factura en los pintores españoles de la primera mitad del siglo XIX», publicado en la revista *Por el Arte*, podemos comprobar la admiración que la obra del novecentista despierta en éste:

«Villamil hubiera necesitado en esta Exposición una sala para él solo; sus acuarelas quedaron en el vestíbulo por falta material de sitio, y muchos de sus trabajos no pudieron exponerse por la misma razón. El cuadro *Los Picos de Europa* entre sus pinturas al óleo, es una fantasía de montañas que vió en la realidad y las conservó en su fantasía; su *Interior de Catedral* y sus palacios árabes son insostenibles obras de arquitectura, pero bellísimos sueños que sólo el aliento genial concibe y realiza; sobre su paleta debió caer la masa de color como una cascada y como un torbellino, sus manos la llevarían al lienzo; la fogosidad y la vibración de la luz, llegan al alma, y en sus manos triunfa de la materia y de la forma; brillan sus cuadros como ascuas de oro, y se evocan profundidades como abismos insondables...» (4).

Algo más adelante compara la habilidad de su dibujo con los trazos de los mejores maestros japoneses. Y es que Villamil recoge las tendencias paisajísticas de evocación monumental directamente del escocés David Roberts (1796-1864), acuarelista formado en la mejor escuela de paisaje británico, la de J.M.W. Turner (1775-1851). El cuadro es concebido como la evocación de un monumento, dotándolo de luces y efectos románticos; la influencia de Roberts sobre la pintura romántica de paisaje histórico es fundamental en España. En este sentido, la obra de Francisco Javier Parcerisa (1803-1876) contribuyó también a la difusión de esta tendencia.

Entre los seguidores de Carlos de Haes, exponentes de una pintura de paisaje ejercida al contacto con la naturaleza en una línea realista, hemos de citar a Martín Rico Ortega (1833-1908), que aligeró y refrescó su paleta durante sus estancias en Francia e Italia, y a Casimiro Sainz (1853-1898). Sus influencias en la futura pintura de paisaje española los vinculan al nombre de Garnelo. Hemos de mencionar, asimismo, al catalán Ramón Martí Alsina (1826-1894), pintor muy dotado para el paisaje, en una línea naturalista, que contribuyó a la creación de un género autónomo dentro del rígido panorama pictórico de fin de siglo.

Por último, no debemos olvidar la conexión con sus propios contemporáneos españoles, el trasiego de influencias entre unos y otros iba configurando las personalidades individuales.

El luminismo levantino aparece en su obra como aparece éste también en la obra de Joaquín Sorolla (1863-1923). Los paisajes de Ignacio Pinazo (1849-1916) tampoco son ajenos a la obra de nuestro pintor y es que el espíritu de la época era común a todos estos autores.

Hacia 1900 existe en Barcelona toda una generación de jóvenes artistas que, arrastrados por el ya pasado Impresionismo francés, se lanzan a la conquista del paisaje, tanto rústico como urbano; y no olvidemos que Garnelo se encuentra inmerso en estos momentos en los ámbitos catalanes, ejerciendo labor docente en la Escuela de Pintura de Barcelona, con una cronología que va de 1895 a 1900, ciclo de grandes gestaciones desde el punto de vista pictórico en España.

III.2. Las tablas sobre Grecia

La colección de paisajes sobre Grecia es del año 1911. Marchó a este país invitado por el Conde Androutzos de Corfú, con el que había trabado amistad en el Congreso de Dibujo de Roma de ese mismo año. El regreso desde Grecia lo realizó por el sur de Italia, recogiendo también con sus pinceles por estas tierras todo cuanto le impactaba en su peregrinar inquieto. En estas obras refleja Garnelo la constante búsqueda de sus orígenes; todos los apuntes tienen la nota común de la familiaridad, como si en el proceso creativo, en la elaboración, se estableciera una empatía reveladora entre el pintor y el propio objeto de representación, constituyéndose la obra en el producto de esa comunión: La tabla *Atenas. La Acrópolis. El Partenón*, presenta el contorno reverencial del monumento a la luz de la luna; la gama cromática empleada es muy limitada —pues la obra fue ejecutada de noche—, pero suficiente para mostrarnos la magnífica vivencia del pintor.

Algunas obras presentan un sugestivo colorido, matizado con finas gradaciones y transparencias: tal es el caso de *Montes de Corfú y Corfú*; en ambas tablas la luminosidad ha sido obtenida por medio de meditadas veladuras. En *Costas de Albania* consigue un magnífico paisaje a contraluz, resuelto con especial sensibilidad; los reflejos de luz argétea de las olas nos transportan a un mundo de mitología y ensueños; unas manchas horizontales que se superponen son suficientes para construir un paisaje de gran profundidad. Como en la pintura de Corot, la luz y el color han logrado en este cuadro plasmar un misticismo de la realidad. *Ruinas* nos aparece como una reflexión sobre la muerte, como si de un fondo de paisaje simbolista se tratase. La grandeza de los héroes es motivo de exaltación en

Tumba perdida en Corfú; en este cuadro un bosque de árboles en sombra rodean un túmulo, como centinelas seculares, mientras el espíritu del homenajeado vaga por entre las ramas de la floresta; también aquí una atmósfera dorada dota a la composición de un elemento mágico, que tiene mayor peso que la propia interpretación de la realidad.

En otras obras saca a relucir un rigor arqueologista en la línea renacentista de un Mantegna: *Capiteles del Templo de Júpiter* es una buena muestra en este sentido. En *Pestum, Interior del Templo de Ceres* nos mostrará el paisaje sometido a la obra humana; las columnas dóricas del templo encierran, como una gigantesca reja, a toda la composición. El Partenón es objeto de representación desde diversos puntos de vista, dominando siempre la egregia mole el paisaje circundante: *Atenas, vista de la Acrópolis desde el Aréopago*, *Los Propileos*, *El Templo de Victoria Apta*, *El Peristilo Norte del Erecteo*, *el Erecteo* y *el Partenón al sol de la tarde*. De nuevo en *Erecteión. Pórtico de las Cariátides* aparece la luz como protagonista de la composición, una luz mágica que es la verdadera artífice del paisaje; la pincelada es precisa, construyendo con el propio color el objeto representado. Lo único que liga a Garnelo con el Impresionismo es este sentido conceptual de la luz como elemento determinante de la visión, aunque no dotaran a ésta los impresionistas de un poder constructivo de las formas representadas, punto en el que nuestro pintor intuye las preocupaciones cezannianas.

Otros cuadros del periplo heleno son *Eleusis. Via Sacra. Entrada al Telesterión*, *Litoral Griego*, cuadro de extrema simplicidad, *Paisaje Griego*, donde a base casi exclusivamente de tonos verdes consigue unas perspectivas impresionantes, *Atenas*, *Daphni. La Vía Sagrada y el Monasterio*, *Templos Griegos*, *El Parnaso Encapotado*, *Olivares de Corfú*, *Las Excavaciones en el Camino de Cannone*, *Delfos: El Recinto Sagrado*, etc.

En el viaje de regreso visitó Garnelo el sur de Italia, encontrando en Pompeya campo abonado donde trabajar. En *Pompeya. Caída de la Tarde*, se destaca la silueta del Vesubio; en el paisaje, que aparece sometido a los designios del volcán, reina una atmósfera de temor. Tomando las ruinas de la ciudad romana como apoyo, sitúa al fondo un humeante Vesubio en la tabla titulada *Pompeya*. En *Vesubio* aparecen dos planos bien definidos por el toque de pincel, la luz, y el estudio de los detalles. El rigor arqueologista aparece de nuevo en *Pompeya. Casa dei Vetti*, *Patio*, donde la luz, una vez más, es protagonista destacada de la composición, dotando de cierto elemento lí-

rico a este interior romano. Próximo a esta serie debió ser el viaje que nuestro pintor realizó a Extremadura, donde también el motivo clásico se constituyó en fuente de inspiración: *Teatro Romano. Mérida* es otra buena prueba de la inquieta preocupación que Garnelo sintió por la cultura de la Antigüedad.

Durante muchos años esta colección de paisajes, junto a los del mismo tono realizados por el pintor, ha sido lo único que la crítica ha valorado merecidamente dentro de su producción: A. M. Campoy escribía acerca de ellos, con motivo de la exposición dedicada al pintor en Grifé y Escoda:

«...Y aquí tenemos sus apuntes espontáneos, casi miniaturizados, en los que el fino pincel se deja ir libremente, con una lozanía y una gracia que ya quisiera para sí el poeta neroniano que se abrió las venas. ¡Qué abismo entre la teatralidad de los comparsas colombinos y estas notitas de color tan entrañables! A la opulencia operística de los cuadros de historia, perfectos según el canon del momento, el mismo pintor opone su íntima visión de la Naturaleza al aire libre, antítesis luminosa de la composición de estudio. Y es que entre *Un Duelo Interrumpido* y estos apuntes del Guadarrama o de una calle genovesa, lo que se está filtrando ya es nada menos que el modo nuevo, y así, mientras en sus grandes lienzos es un típico pintor del XIX, en sus notas viajeras despunta, tímidamente aún, el otro impresionismo español; es decir, el típico luminismo levantino...»

Un poco más adelante añade:

«...pero creo que fue, sobre todo, un delicioso precursor del paisajismo intimista, al que abrió caminos de soltura y muy clara dicción...» (5).

También Antonio Cobos se pronunció, desde el diario *YA*, sobre la mencionada exposición, y en concreto sobre el tema que nos ocupa:

«...Todos los demás [refiriéndose a los cuadros de la exposición] —hasta el número de 120— son pequeños estudios y notas de color que integran un jugoso y riente conjunto impresionista, donde campea la gracia pictórica...»

«...Los herederos de Garnelo han reunido en Grifé y Escoda una extensa serie de minúsculos cuadros que son verdaderas joyas, en los que hay tal cantidad de pintura viva que pueden sonrojar a los que han metido en la cabeza de las gentes que los pintores de historia españoles, y Garnelo entre ellos, eran rematadamente malos. Nosotros ya quisiéramos que los pintores de hoy tuvieran la dotación artística de aquellos...» (6).

Finalmente recogemos otro texto, publicado igualmente con motivo de la mencionada exposición:

«Sentimos una preferencia por esta obra pequeña, casi mínima, de los artistas del XIX y de principios del XX. Creemos que

en esa obra íntima, de taller, realizada por recreo, fuera de las imposiciones oficiales y oficiosas, radica el mayor interés de estos artistas...».

«...La obra expuesta por Garnelo en la Galería Grifé y Escoda es una producción que avalora una época de la pintura. En ella podemos ver qué gran paisajista había en este artista. Un paisajista que podía haber competido con Haes, con Espinosa, con Beruete... Y al compás del paisaje, un don impresionista que no se atrevía a salir al «exterior» de las exposiciones para no «alarmar» a los jurados de cuello duro y plastrón...» (7).

En resumen, tras la lectura de estas críticas podemos concluir que, si algo se ha valorado hasta la fecha en la obra de este pintor, ha sido precisamente esta pintura de paisaje, aunque dudamos que esta valoración sea, con todo, ni muchos menos justa.

III.3. Cuatro palabras recordando un viaje a Grecia

Con motivo de su periplo mediterráneo Garnelo y Alda organiza, ya de vuelta a Madrid, unas conferencias describiendo su viaje artístico. Para ilustrar las disertaciones ha montado una exposición que recoge toda la obra elaborada en la Hélade; esta completa muestra de su peregrinar vivencial tiene como marco el Ateneo de Madrid, las conferencias se llevaron a cabo los días 14 y 21 de diciembre de 1911, editándose un catálogo de la exposición: «Catálogo de los apuntes y pinturas al óleo de monumentos y paisajes de Grecia».

Unos años después, en el *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, (8) rememoraba el autor de nuevo, dentro de la línea de la publicación, la afortunada vivencia. Comienza recordando el motivo de su viaje, la aceptación de una invitación por parte del acuarelista griego Androutzos:

«...ocasión tan tentadora de hacer una excursión por Grecia, no pudo resistirla mi amor a las ruinas y monumentos de aquel país privilegiado, y a los pocos días embarcamos en Brindisi para Corfú» (9).

Centrando su relato en determinados lugares geográficos, el autor da cuerpo a su narración:

CORFU

Alejado de la tierra madre, los campos de olivos y las casas blancas son motivos de inspiración que despiertan en el interior del pintor el eco del terruño patrio: la sierra y la campiña cordobesa; sus recuerdos y anhelos más íntimos aparecen ahora trasladados a este ambiente clásico. Corfú es «el paisaje», cubierto de bosques de olivos seculares, laderas de cipreses, «masías» de campesinos... Aún no hemos penetrado en la Gre-

cia monumental. Para Garnelo, Corfú tiene el encanto de lo pintoresco, si bien algo nos anuncia esa predilección importante por la arqueología, tema central de las líneas posteriores. No falta, por otra parte, la alusión mitológica, encarnada en el cuadro *La Isla de los Muertos* de Arnold Böcklin (1827-1901), donde se recrea el motivo del legendario islote de Ulises. («Y donde se supone que el héroe de *Odisea*, náufrago y lejos de los suyos, encontró la regia hospitalidad de que nos habla Homero») (10).

De nuevo emergen los recuerdos y las transliteraciones geográficas, por medio de una comparación tan audaz como acertada entre el paisaje de Corfú y el propio paisaje cordobés; he aquí las palabras de Garnelo:

«...Corfú..., riente, con sus naranjales y sus casitas blancas, parece un trozo de sierra cordobesa besando las azules y tranquilas aguas de un mar lleno de tradiciones y poesía. Nuestro amigo [Androuzozos] tiene allí una residencia de campo que es una delicia, enclavada en un vergel de lirios y rosas, fuera de la población; domina en un alto las dos bahías que rodean la ciudad..., la una da al mar libre, la otra es una especie de laguna al interior, a la cual pasa el mar por un angosto estrecho...» (11).

A la luz de estas líneas no es extraño que Garnelo nos hable de Böcklin, quien poseía una concepción del paisaje en tonos líricos. En efecto, sus paisajes, llenos de símbolos, con rocas, árboles, orillas marinas y ruinas, estaban, además, poblados por espíritus de los bosques y demás seres fabulosos: Centauros, ninfas, faunos y tritones (12). La mitología atribuye a Corfú o Corcira, la más septentrional e importante de las islas dóricas, varios nombres: Se la llamó antiguamente «Drepane» y también «Asqueria». En ella reinó Alcínoo, rey de los feacios, en cuyo territorio se encontraba el «legendario islote de Ulises», al que Garnelo alude a propósito del cuadro de Böcklin citado más arriba, y a donde se supone llegó Ulises a nado, después del naufragio de la balsa en la que había abandonado la isla de Ogigia, donde Calipso lo retuvo prisionero durante siete años. La mitología cuenta que, conducido Ulises ante el rey Alcínoo por su hija Nausica, éste acogió a su huésped con todos los honores: Organizó juegos en señal de fiesta y escuchó el largo relato de sus aventuras. Por último, lo hizo transportar en una nave a Itaca.

El pintor tiene la oportunidad de presenciar la excavación que, al lado de la casa de su amigo, se estaba realizando. Nos deja constancia de sus emociones de arqueólogo y sin conceder un minuto de tregua a su insaciable curiosidad, dibuja y reconstruye los relieves que componían el frontón de un templo

recién descubierto. Se trataba del templo de Artemis, en Palaeopolis, obra maestra del primer período del arcaísmo griego, la primera de las grandes realizaciones en piedra de esta etapa (hacia 590 a. de C.). (Córful constituyó la última escala de los colonos corintios antes de la travesía del Adriático, vía Siracusa. En los siglos VII y VI a. de C. tuvo la isla una gran prosperidad, apoyada por los tiranos de Corinto). El templo dórico de Artemis, de una gran armonía de proporciones, combinaba la decoración pintada y esculpida: Para el frontón se organizó una composición timpanal, no en barro cocido, como se había venido haciendo hasta la fecha, sino en piedra, constituyéndose como la más antigua elaborada en este material; en ella aparecía centralizada la Gorgona, monstruo animal y divino, origen de Pegaso y de Crísaor, señora de las fieras de la misma forma que su patrona Artemis, a quien estaba dedicado el templo.

OLIMPIA

Con Olimpia se inicia el verdadero recorrido arqueológico por la milenaria Grecia. La minucia descriptiva de Garneolo es evidente, ni un solo detalle escapa a su pluma: En primer lugar nos sitúa geográficamente a la primitiva Olimpia, que ciertamente «no es un pueblo», como bien afirma el pintor, sino un «pequeño valle rodeado de montañas» situado en la Elida (Peloponeso). Desde tiempo inmemorial la zona debió ser especialmente venerada ya que el nombre de Altis, con el que se denominaba al recinto sagrado, parece derivar de «Alsos», que quiere decir «el bosque». El monte Kronos, denominado así por estar dedicado a Zeus Kronio (Zeus, hijo de Kronos), se eleva por encima del sacro complejo. La polémica se planteó cuando se constató que la existencia del templo de Hera, levantado dentro de este recinto sagrado, era anterior al propio templo dedicado a Zeus. Este hecho señalado indujo a pensar si acaso antes de la llegada de este culto a Zeus no hubo en la zona otro anterior de carácter femenino, posiblemente la tierra, identificado más adelante con Hera, como consorte de Zeus. De cualquier forma este bosquecillo del Altis tenía, desde épocas prehistóricas, un carácter religioso particularmente señalado.

Hay diversas teorías sobre el origen de las manifestaciones atléticas que se celebraban en aquel recinto; algunos opinan que debieron ser, en un principio, parte del rito cultural de un primitivo dios montañés. La mitología señala a Hércules como el creador de estos juegos y a Ifito, uno de los jefes dorios que conquistaron la zona, como el encargado de restablecer la costumbre.

La administración del santuario se llevaba a cabo por parte de todas las ciudades-estado helenas, se trataba de un verdadero espacio sagrado panhelénico, enriquecido con aportaciones de varia procedencia; el recinto rectangular del Altis estaba lleno de suntuosos edificios: Templos, stoas, gimnasios... e innumerables obras de arte. De la mano de Garnelo vamos descubriendo los primeros yacimientos arqueológicos, ocultos tras una capa de vegetación exuberante (la narración tiene el carácter virginal de un primerizo y emotivo descubrimiento); estas «verdes sementeras» ocultan los mármoles recién desenterrados, y constituyen el pórtico que nos sirve de entrada a la zona donde se celebraban las olimpiadas. El autor no puede contener unas palabras emotivas al encontrarse en lugar tan singular:

«...¿Cuántos corazones de artistas, de sabios, poetas, héroes y guerreros no se habrán ensanchado de gozo en aquel lugar?».
(13).

Tan grande era la consideración de los hijos de la Hélade para con los vencedores de los juegos que éstos recibían una corona de olivo sagrado, y se les erigía una estatua en el propio recinto del Altis.

Poco a poco nos va introduciendo el autor en el propio ámbito urbanístico del sagrado complejo: El Héraeon, templo dedicado a Hera (diosa particularmente venerada por las mujeres debido al carácter de sus atribuciones), es el primer edificio del que se ocupa nuestro pintor; señala el carácter primitivo de su traza y el hecho de que aún persistan en pie unas filas de columnas dóricas. Este templo es el más antiguo del santuario, aproximadamente del año 600 a. de C., construido dentro de la etapa arcaica griega. Se sabe que, en principio, sus columnas fueron de madera, reemplazadas éstas poco a poco en el curso de los siglos por fustes de piedra. La forma más antigua del templo no contaba con la galería circundante, el peristilo, que le fue añadido a finales del s. VII a. de C. Las excavaciones alemanas, «llevadas a efecto con largueza de medios y estudios», (14) descubrieron la planta longitudinal de un templo dórico períptero de proporciones alargadas. El templo albergó en su interior una cabeza colosal de Hera, que ocupaba el trono en majestad al lado de Zeus, representado de pie y con casco (15). El relato gana en intensidad emotiva cuando comenta el hallazgo de una pieza excepcional, precisamente en el segundo intercolumnio del mencionado Héraeon: El Hermes de Praxíteles, hermosa muestra del arte del siglo IV a. de C. Podemos adivinar el profundo goce estético que proporcionó la contemplación de este hallazgo al pintor, sin que escapara a su obser-

vación «la primitiva y pulcra policromía» de la estatua, realizada en cristalino mármol de Paros. Como nota erudita Garne-lo nos explica el proceso de extracción del «Lictines».

Prosigue con su recorrido urbanístico, señalando la presencia de las ruinas de la exedra de Herodes Atico, hermoso ninfeo situado junto al templo de Hera. Atravesando el rectángulo sagrado por el centro encontramos abundantes restos marmóreos de exvotos y reliquias, vestigios del antiguo Tesoro dedicado a Zeus por provincias, ciudades y tiranos, y vamos a dar directamente delante de la plataforma del gran templo de Zeus. La abundancia y brillantez de las ofrendas y tesoros destinados al dios de los dioses da la medida de la importancia que debió tener su culto en Olimpia. El templo se levantó a mediados del siglo V, en plena época clásica, constituyéndose en uno de los más célebres del mundo antiguo. Su construcción fue llevada a término bajo la dirección de Libón de Elis (16), arquitecto de la propia región. Las proporciones debieron resultar un poco pesadas pero de una poderosa solidez; el material constructivo empleado, muy poroso, era embellecido a base de estucos de mármol. Fidias esculpió para este templo una colosal estatua del dios hecha de oro y marfil. El lenguaje de Garne-lo se torna poético y extremadamente expresivo ante la contemplación del lugar donde estuvo localizado el trono del dios, he aquí sus palabras:

«¡Cómo no sentir una honda emoción, cómo no abstraerse un momento recordando cuánto pudo pasar y cuánto se ha escrito y hablado de aquel sagrado monumento!

El dios colosal sentado en su trono llenaría aquel ámbito del templo, como llena una joya el estuche que lo aprisiona...» (17).

No es extraño que Garne-lo, como cualquier otro espíritu sensible, se sienta conmovido ante el ubículo de la estatua cri-selefantina del Zeus Olímpico; recordemos que para realizarla Fidias se inspiró en los versos de Homero, que le describen de este modo:

«El Krónida [Zeus, hijo de Krono] frunció las negras cejas y sobre su inmortal cabeza ondearon los cabellos divinos y tembló por ello el gran Olimpo (18).

El Zeus venerado en Olimpia fue, sobre todo, el dios omnipotente de Homero. En cambio, el culto dado a Zeus en otras localidades de Grecia, reflejaba su concepción originaria y exclusiva del dios de la naturaleza.

Culmina Garne-lo su visita a Olimpia con unos detenidos apuntes sobre las ruinas del templo de Zeus, así como sobre los materiales utilizados en su construcción, sin olvidar la mención a una pequeña iglesia bizantina denominada «el taller de

Fidias», porque allí trabajó el gran artista durante cuatro años su obra inmortal.

Una última alusión al Museo existente en Olimpia cierra el recorrido por estos parajes.

CORINTO

Nuevamente aparece aquí la delectación del pintor ante el hermoso paisaje que se muestra a sus ojos, como una constante a lo largo de todo el recorrido por estas regiones griegas. Topamos en primer lugar —siempre de la mano de Garnelo—, con los restos del viejo Corinto, donde destacan las siete columnas del templo dedicado a Apolo, del que sólo se han conservado esos siete fustes monolíticos de siete metros de alto, lo que nos puede dar una idea aproximada de las dimensiones del templo y de lo importante que debió ser su culto en la ciudad. Ciertamente, la veneración por Apolo figuró entre las más difundidas en las diversas regiones de Grecia; en Delfos, en el valle de Tempo, en Creta, en Delos y en las costas de Asia Menor era honrado su nombre. Le estaban dedicados el cisne, la palma y el laurel. Era representado como un joven bellissimo, de figura atrayente y armoniosa, de rostro sereno e inspirado. Según sus distintos atributos aparecía sobre el carro solar, con la cítara y el laurel, o junto al trípode en el que se apoyaba la Sibila para profetizar. Una breve alusión a las excavaciones norteamericanas realizadas en Corinto, que permitieron descubrir el Períbolo de Apolo y la Fontana de Pirene, y Garnelo continúa hablándonos de cosas relativas al dios arquero: La fuente Glauca, «cisterna primitiva, nombres de ninfas enamoradas, encanto de las musas, compañeras de Apolo» (19). El nombre Glauca posiblemente lo tomó la fuente de otra Glauca, llamada también Creúsa, hija de Creonte, rey de Corinto; de ella se enamoró Jasón cuando fue acogido en Corinto con Medea. Por consentir Creonte las nupcias de Jasón y Creúsa, Medea, celosa, mató a ésta regalándole una diadema y una túnica envenenadas. No le faltan argumentos a Garnelo para denominar a las ninfas y a las musas como compañeras de Apolo; las primeras eran divinidades intermedias entre los dioses de las aguas y los de la tierra, habitaban en los bosques, en los valles y grutas, en los campos y ríos, en las fuentes y manantiales; dentro de éstas, las Náyades —hijas de Zeus y Cloris— eran ninfas de agua dulce. Como algunas aguas, según la creencia griega, concedían la facultad de vaticinar a quien bebía de ellas, las Náyades pasaron a ser también divinidades proféticas, se les atribuyó el haber educado a Apolo, y con éste y con las musas compartían el amor a la poesía y al canto. Las musas son hijas de Zeus y vi-

ven con él en el Olimpo alegrando con sus cantos, bajo la dirección de Apolo, los banquetes de los dioses. Destaquemos que las musas tuvieron santuarios dedicados en Atenas, Olimpia y Corinto; cuando éstas se relacionaron con Apolo se las veneró también en Delfos.

Poco después Garnelo nos introduce en el recinto de la Acrópolis, señalando la presencia de una ermita ortodoxa cercana a las ruinas de un templo dedicado a Afrodita; recuerda Garnelo que dicha ermita estuvo habitada primero por la Asarté de los fenicios, la gran diosa de su religión, para dejar paso más tarde a Afrodita, adorada por griegos y romanos (Venus) con los más ricos presentes.

Finaliza Garnelo su estancia en Corinto con anotaciones de carácter geográfico; su minucia descriptiva sigue siendo muy precisa: Nos relata la experiencia de la salida de Corinto hasta desembocar —por ferrocarril y bordeando el mar de Megara— en Eleusis.

ELEUSIS

La mitología constituye para nuestro autor motivo de gozo y fuente de inspiración. Su estancia en Eleusis le hace rememorar el paisaje de Deméter, la hermana de Zeus que personificaba la fuerza creadora y reproductora de la tierra: Durante su desesperada búsqueda de Perséfone —la hija habida con su propio hermano— la diosa llegó a Eleusis. Fue acogida hospitalariamente por el rey Celeo bajo la apariencia de vieja, y Deméter, en señal de agradecimiento, inició a un hijo de éste llamado Triptólemo en los sagrados misterios, considerándosele fundador de los ritos eleusinos, conocedor de los secretos del arado y la siembra, maestro de los hombres en las artes agrícolas. Con la difusión de la agricultura aumentó también la civilización de los pueblos y Deméter fue también honrada como diosa que presidía las disposiciones civiles. El centro de su culto estuvo localizado en Eleusis y de esta ciudad tomaron nombre las solemnes fiestas que se celebran en su honor: Eleusinas. Se dividían en pequeñas y grandes, celebrándose las Pequeñas Eleusinas en febrero para rememorar el regreso de Perséfone a la tierra, y las Grandes Eleusinas en septiembre, cuando se suponía que regresaba a los Infiernos. Este calendario, que conmemora el mito, descubre claramente el ritmo de la vegetación; no en vano Deméter era la diosa de la tierra cultivada y de los cereales, aquella por cuya voluntad el suelo fructificaba. Estos mitos estaban, pues, relacionados con la fertilidad de la tierra y con el trabajo encaminado a obtener de ella los alimentos. Las Grandes Eleusinas se prolongaban durante nueve días, en

los cuales se celebraban diversas ceremonias que culminaban con una gran procesión que, partiendo a la hora del crepúsculo, iba de Atenas a Eleusis. A causa de la relación de Deméter con el mundo infernal (establecida a través de Perséfone), su culto tuvo siempre un aspecto particular de rito secreto (los misterios eleusinos); sólo los iniciados podían participar en dicho culto, iniciación que se llevaba a cabo durante las Pequeñas Eleusinas. A estos privilegiados se les aseguraba una mejor suerte en la otra vida, negada a los demás humanos. El Hierofante o sacerdote supremo era la cabeza de una rigurosa jerarquía que se establecía entre los seguidores, obligados todos a mantener ocultos los secretos de la congregación.

Atenas y Eleusis, pues, como bien dice Garnelo, eran «dos poblaciones hermanadas en los cultos a sus divinidades favoritas» (20). Señala el hecho de que ambas diosas eran las tutelares de dos cultos complementarios:

«Ceres (Deméter) es la energía material, Minerva (Atenea) la energía moral. Eleusis y Atenas se complementaban: El culto de una hacía a los hombres sobrellevar las fatigas de la agricultura como un mandato religioso, y era ejemplo el don recibido por Triptólemo con el primer grano de trigo obtenido de las mismas manos de la diosa; de otra parte, Palas Atenea, Palas Prómacos, Palas Brocmia, alzaba su lanza y su escudo para proteger a su pueblo de todos los bienes espirituales; una y otra población se unían por la vía sagrada, y las procesiones Eleusíacas y las procesiones Panatenaicas iban de una a otra ciudad...» (21).

Señala el pintor el hecho de que la iniciación en el secreto de estos misterios era el grado más envidiado de cultura. Estos ritos imponían a los iniciados a fuerza de representaciones mímicas, dramáticas, cantos y danzas, el sentido de la inmortalidad, por medio del símbolo de la constante rotación de la «dinámica germinal».

Acuden a la pluma del pintor los recuerdos de la zona: Las ruinas de Eleusis, la gruta de Plutón, el templo de Ceres y Proserpina, la gran sala de iniciación, todo el paisaje concerniente al mito relatado. Una ermita y un museo completan el recinto. En una reseña histórica nos recuerda los saqueos de Sila y Nerón, que dejaron desnuda la zona, repleta ahora de «pedestales vacíos».

Siguiendo el recorrido de la vía sagrada marcha Garnelo hacia Atenas. En el camino visita el monasterio de Daphni, donde hubo un templo dedicado a los amores de ésta con Apolo.

ATENAS

Antes de entrar a la ciudad el «olivo de Platón» marca una parada obligada en el camino, señalando el solar de la Academia del Filósofo. La entrada a Atenas se realiza por «el cerámico», allí se aglomeran un sinnúmero de tumbas y pequeños monumentos votivos. El templo de Vulcano, el Hefesto griego, estaba siendo habilitado por aquel entonces para museo. La impresión que le produce la vista de la ciudad desde este punto satura de emoción al artista; comienza a enumerar de una forma pormenorizada cada uno de los monumentos:

«...a nuestra derecha el Areópago, al fondo el monumento a Filipo Papos, y, en último término, el monte Pentélico; al centro el macizo de la Acrópolis, por el lado de los propileos, y rematando el macizo del Partenón y del Erecteo, destacándose sus siluetas sobre el cielo con áurea majestad, a la izquierda el montículo de Icabetus, y en primer término la colina de la Ninfa» (22).

La descripción artística prosigue una vez coronada la Acrópolis. En el templo de Victoria Apta encuentra una perfección de líneas y proporciones admirables; el Partenón constituye, sin lugar a dudas, el centro de sus reflexiones:

«...Al ingresar pisando la resbaladiza roca, hicimos frente a la columnata y frontón oriental del Partenón: Su presencia se impone al ánimo más sereno; aquellos mármoles de soberbia grandeza parecen labrados de oro y máfil, un liquen ferruginoso los dora con recia pátina; yo perseguí a poco en todas sus líneas las sutilezas de la traza que tanto avaloran este monumento, observé como sus columnas se ordenan en insensible disposición cónica, dirigiéndose sus ejes a un punto de concurso a doscientos metros hacia su cénit; cómo las columnas de los extremos están más ceñidas en sus intervalos; cómo la platabanda de la gradería en su base de sustentación es ligeramente convexa, de tal modo, que puesto el sombrero en un extremo al mirar desde el extremo opuesto por la arista de la gradería queda oculto a la vista, merced a los 30 cms. de montículo que en la extensión de sesenta metros forma una curva imperceptible al ojo distraído, pero siempre sensible a ese acento de firmeza, reposo y solemnidad que evoca el gran monumento» (23).

Por aquellos días el gobierno griego se ocupaba de restituir los mármoles originales, dispersos por toda la ciudad, a su sitio original en la Acrópolis. Absorbido por el entorno el pintor siente la necesidad de recrear para sí toda esta belleza:

«...largas horas me pasé pintando ante las piedras del Erecteo y del Partenón, el sol doraba con ricas tintas aquellas cariátides y aquellas columnatas...» (24).

Su concepción luminista se hace patente en estas líneas, la

luz que entinta aquellas columnas es la verdadera protagonista en estos cuadros, la epidermis configuradora del monumento representado; es la que hace que nos sintamos ante estas tablas como si el cielo del Atica nos cubriese la cabeza. Los monumentos de la Acrópolis son objeto de su atención en las siguientes líneas: El Museo, el frontón del Hecatompedon, las estatuas, los relieves, etc. A continuación, tras abandonar el bastión, prosigue la enumeración en la ciudad: Las ruinas del teatro de Herodes Atico, el pórtico de Atalo, el viejo teatro del Odeón, la Linterna de Lisícrates, la Torre de los Vientos. Cada monumento trae a la memoria de Garnelo épocas florecientes del mundo antiguo. Los conocimientos históricos y el detalle erudito amenizan cumplimentadamente esta lectura. Nos relata el autor las características del Olimpium, el mayor templo de toda Grecia, nos habla de su cronología. Ahora son las estatuas recién extraídas del mar las protagonistas del texto, luego la propia policromía del mármol... Ningún detalle escapa a los escudriñantes ojos del pintor. Finalmente, abandonando Atenas, los recuerdos inmediatos de la ciudad impactan en su alma:

«Tomamos el vapor en el Pireo, con pena; es Atenas, con ser la ciudad del arte más humano, la ciudad riente, que por su luz y alegría es digna compañera de Sevilla y Granada; no es aquella la capital de otra patria, sino la metrópoli de la patria del espíritu, de los amores del artista» (25).

Hasta qué punto el mundo clásico es para él la anhelada patria de la cultura, del ideal artístico, queda bien reflejado en estas líneas.

DELLOS

De camino hacia Delfos la Naturaleza se le manifiesta con todo su esplendor:

«...el misterio del paisaje, las montañas nevadas, adivinándose entre los jirones de espesos nubarrones, me evocaron un panorama de las Walkirias y fui saboreando en aquella ascensión lenta y penosa todos los matices del caer de la noche en un poema olímpico de la naturaleza...» (26).

He aquí una visión majestuosa del paisaje, constituido como «misterio» indescifrable, una concepción «heróica» del marco natural que, como antes señalamos, nos remonta a la visión de Gaspar David Friedrich.

Una vez pasada la noche, desde los propios balcones del hotel, Garnelo nos describe el paisaje que le descubre la luz de la mañana:

«Por un lado, el arroyo que arrastra las aguas de la fuente

Castalia [célebre fuente del monte Parnaso entre Beocia y Fócida, a poca distancia del santuario de Apolo en Delfos. En ella, antes de consultar el oráculo, la Pitia se purificaba para poder acercarse al dios e interpretar su voluntad] se esconde por su valle estrecho y hondo, buscando su salida al mar, serpenteando en los bajos de la montaña; de otra parte las rojizas montañas se superponen entre matorrales y angostas praderas las escalonan serpenteantes; sus agrestes rocas forman el marco donde se ciñe el recinto sagrado de Delfos» (27).

El Santuario, según la mitología, fue consagrado a Apolo porque, cuando sólo contaba éste cuatro días de vida, mató en ese valle, situado al pie del Parnaso, a la serpiente Pitón, nacida del fango de la tierra tras el diluvio. En conmemoración de la hazaña el dios recibió el sobrenombre de Pitio, llamándose también Pitia la Sibila y juegos Pitios los que se celebraban en Delfos para recordar la victoria de Apolo. El dios conseguía dispersar las tinieblas de la noche, simbolismo del pasaje con la serpiente Pitón, y además ahuyentaba la ignorancia con su arte adivinatoria, revelando la voluntad de Zeus. En él se inspiraban las Sibilas, vírgenes dotadas de una especial facultad de vaticinio que cuando estaban en trance podían revelar el futuro a los hombres.

La descripción arqueológica toma de nuevo cuerpo en el texto:

«...yo escalé el primer sendero que encontré, dejando atrás la edificación del Museo, y pronto me encontré en la vía sagrada, con pavimento de losas irregulares, bordeadas de fresca y jabonosa yerba; los mármoles labrados, columnas, bancos, capiteles, pedestales y muros, se sucedían en caprichoso desorden; hice alto en el tesoro de los atenienses, recién restaurado por la escuela francesa de Atenas y dí a poco con el pedestal del monumento a Paulo Emilio, y a su izquierda la plataforma del Templo de Apolo; una serie de lingotes de mármol forman su pavimento, dejando huecos cuadrados, por los que se adivinaba un segundo fondo o sótano, del cual cuentan que emanaban los vapores que enloquecían y trastornaban a la Pitonisa en exaltación convulsiva; era el templo extraño culto a las fuerzas de la imaginación, culto de poetas, dedicado a la adivinación del porvenir...» (28).

Los poligonales muros de las ruinas de Delfos y las inscripciones votivas del santuario son, de igual forma, motivos de reflexión para el pintor; teoriza sobre las posibles causas del abandono y ruina del lugar; la arqueología moderna es la ciencia que se encargará de devolvernos este legado de la Antigüedad, su labor es merecedora de la calificación de «altos estudios», aunque reconoce la problemática técnica de esta recuperación:

«La gran ruina es hoy sólo un campo de desolación; cada primavera las inquietas raíces descoyuntan más los sillares recién descubiertos en aquella ladera en declive fácil al derrumbamiento; insectos y reptiles las anidan y es un vaho tan intenso de vida el que allí se respira entre zumbidos de abejas, cantares de pájaros, balar inquieto de lejanos rebaños, que el marco vital de la naturaleza parece apagar el marco soñador de resurrección que uno se esfuerza en evocar» (29).

Dentro del Museo tiene ocasión el pintor de contemplar *El Aúriga de Delfos*, su nerviosa pluma dibuja ávidamente su figura y con un texto ilustra los pormenores históricos de su «hallazgo». Ante el monumento de las *Tres Ninfas Danzando* el pintor alcanza «el goce de una de las más puras sensaciones de lo bello» (30).

El reconstruido tesoro de Gnido y el entablamento y columnas de un templo circular «interesantísimo» del estilo dórico, el denominado Monumento de Marmaria son, finalmente, las dos últimas obras reseñadas por el autor.

La simbología clásica vive profundamente dentro de su alma, como queriendo participar del poder de vaticinio reservado a la Sibila, escribe:

«...fui apurando las luces del crepúsculo paseando hasta la fuente de Castalia; con el hueco de la mano sorbí sus aguas, como una libación» (31).

De nuevo la reseña al paisaje y a la naturaleza como perpetua depositaria de la belleza, se trata de recordar un tiempo en que ésta y el hombre habían alcanzado plenamente un estado de armonía:

«...la soledad más arrobadora y musical me rodeaba; sombrero en mano, alta la frente y fija la vista en la montaña, escuchaba la gaita del pastor, repitiendo sonoros y cadenciosos ecos en las oquedades del monte y en las profundidades del valle, valle llamado el omphalos (sic) del mundo; música de resonancias vagas y misteriosas: soledad trágica (32), que vienen a confundirse en mi corazón con el Ave del «Angelus», y todo en un sublime acorde, canto intenso de amor al arte y a la naturaleza» (33).

NOTAS AL CAPITULO III

(1) «No se menciona habitualmente su conexión con Carlos de Haes. Debíó haberla y además es lógico. Fueron, o debieron serlo, alumno y maestro, pues el gran pintor belga aquí afincado permaneció como catedrático de Paisaje en San Fernando desde 1857 a 1898. Estamos convencidos de que de él extrajo Garnelo su rigor en el tratamiento del paisaje, su veracidad, y aun cuando muchos años después su pintura se fuera haciendo cada vez más libre, más autónoma, no pierde nunca esa sólida estructura formal...».

Garín Llombart, Felipe Vicente, *José Garnelo y Alda (1866-1944), óleos y dibujos*. (Serie «Itinerantes»), Madrid, Publicación del Patronato Nacional de Museos, 1976, p. 14.

(2) Entre estos pintores hemos de destacar a Johann Christian Brand (1722-1795) y a Louis-Gabriel Moreau (1740-1806).

(3) No olvidemos el especial interés que mostraba por «la Silueta» y por la composición, como elemento primordial de una buena obra de arte, criticando a menudo la falta de concreción impresionista.

(4) Garnelo y Alda, José, «El material y la factura en los pintores españoles de la primera mitad del siglo XIX», en *Por el Arte, Gaceta de la Asociación de Pintores y Escultores*, núm. 7, Madrid, 1913, p. 15.

(5) Campoy, Antonio Manuel, «Crítica de Exposiciones: Garnelo», *A.B.C.*, 12-XI-1964.

(6) Cobos, Antonio, «Exposición Viva de la Pintura de Garnelo», en *Ya*, 10-XI-1964.

(7) Sánchez Camargo, Manuel, «José Garnelo Alda. Un famoso pintor que mereció mejor fama», *Pueblo*, 11-XI-1964.

(8) Garnelo y Alda, José, «Cuatro palabras recordando un viaje a Grecia», *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, vol. 25, Madrid, 1917 - I, pp. 39-50.

(9) Garnelo, op. cit., p. 39.

(10) Garnelo, op. cit., pp. 39-40.

(11) Garnelo, *ibidem*.

(12) Cfr. Novotny, Fritz, *Pintura y Escultura en Europa, 1780-1880*, Madrid, Edit. Cátedra, 1978, pp. 313-314.

(13) Cfr. «Cuatro palabras...» p. 41.

(14) Cfr. «Cuatro palabras...» p. 41. [Las primeras excavaciones alemanas se llevaron a cabo entre 1876 y 1881].

(15) La mencionada cabeza de Hera se encuentra hoy en el Museo de Olimpia. Pertenece a la primera fase del arcaísmo griego y está atribuida, a la vez que el Zeus que aparecía junto a ella, a los maestros laconios Medón y Doriicleidas.

(16) Garnelo no hace alusión a este detalle; tan sólo menciona a Fidias como autor de la estatua de Zeus que preside el templo. Cfr. Pausanias el Periegeta, *Periégesis de Grecia*, (V, 10, 3). [Pausanias el Periegeta fue un escritor asiático, oriundo posiblemente de Magnesia (Lidia), que vivió en el s. II de nuestra era, durante el imperio de los Antoninos. Escribió una Obra Geográfica en diez libros, dos de ellos dedicados a la descripción de la Elida, el quinto y el sexto, haciendo en ellos una especial referencia a la Ciudad de Olimpia].

(17) Cfr. «Cuatro palabras...» p. 42. [La imagen utilizada por el pintor es bien expresiva ya que, según el testimonio de Estrabón, la estatua de Zeus dentro del templo parecía demasiado comprimida entre las columnas interiores y el techo, que era demasiado bajo].

(18) Extraído de Escobedo, J. C., *Enciclopedia Completa de la Mitología*, Barcelona, Editorial de Vecchi, 1972, p. 512.

(19) Cfr. «Cuatro palabras...» p. 43.

(20) Garnelo, op. cit. p. 43.

(21) Garnelo, op. cit. pp. 43-44.

(22) Garnelo, op. cit. p. 45.

(23) Garnelo, op. cit. pp. 45-46.

(24) Garnelo, op. cit. p. 46.

(25) Garnelo, op. cit. p. 47.

(26) Garnelo, op. cit. p. 48.

(27) Garnelo, ibidem.

(28) Garnelo, op. cit. pp. 48-49.

(29) Garnelo, op. cit. p. 49.

(30) Garnelo, op. cit. p. 50.

(31) Garnelo, ibidem.

(32) Recordemos que esta «Soledad Trágica» es la nota característica del paisaje de Friedrich, para el que la pureza de la naturaleza sólo es representable desde el drama del silencio.

(33) Garnelo, ibidem.

CAPITULO IV

GARNELO, PINTOR ERUDITO

Son numerosos los testimonios que nos hablan de la vigorosa personalidad intelectual de José Garnelo, aspecto éste que desde sus primeros años como pintor no escapó a la atención de los críticos. Esta sólida formación marcó profunda huella en su vida y en su arte; desde la etapa juvenil sus cualidades pictóricas se vieron complementadas por gran número de estudios que eran fomentados por las inquietudes de su propio padre, que a su condición de médico, pintor y poeta, unía unas sobresalientes dotes intelectuales que le permitían, de igual forma, escribir libros y tratados profesionales de carácter científico. En todo momento, la doble condición de maestro de arte y pintor de José Garnelo constituía un factor destacado de su personalidad. Su depurada finura mental, fruto de un trabajo constante de superación basado en el estudio y en la práctica, era puesta de manifiesto en la cátedra y en el lienzo. José Prados López escribe en la revista *Enguera* a propósito de este tema:

«Garnelo ha sido uno de los pintores más cultivados en la historia de la primera mitad de nuestro siglo, hasta el punto de que en el afanar cotidiano de su arte supo volcar en las cuartillas sus hondos conocimientos literarios y de crítica para revistas y diarios, dejando huellas profundas de su inteligencia y de su cultura. Acaso ésto le distinga en el ambiente global de nuestros artistas de entonces, un poco deficiente en los conocimientos por falta de horas para el estudio y la meditación, que entregaban a su trabajo sobre las telas. Por ésto, pues, José Garnelo y Alda es un hito de luz en la historia de nuestro arte, contando con su labor pedagógica en la cátedra de la Escuela de San Fernando, como lo era en sus escritos de crítica en las revistas españolas y extranjeras de su tiempo, muy especialmente en aquel primer órgano de la Asociación de Pintores y Escultores, titulado *Por el Arte*, que él dirigía, al tiempo que el maestro Chicharro fundaba la entidad en 1910.

José Garnelo y Alda fue un pintor de categoría y autoridad en todas las facetas del conocimiento» (1).

Para confirmar la reputación de pintor erudito que nuestro autor tuvo entre los intelectuales de la época, es definitivo el comentario que F. J. Sánchez Cantón hace en la citada revista *Enguera* a propósito de su amistad con el pintor, fraguada en las tertulias del Instituto de Valencia de Don Juan. Allí se reunían aristócratas, políticos, arabistas, catedráticos, arqueólogos, eruditos y, en fin, toda la élite intelectual del Madrid de la época. Garnelo era «miembro» de la tertulia desde la fundación de la Institución por don Guillermo Joaquín de Osma, a la sazón Conde de Valencia de Don Juan. Sánchez Cantón escribía en su artículo «Mis recuerdos de don José Garnelo», inserto en la mencionada publicación:

«Era Garnelo un ameno conversador, con acento mucho más andaluz que valenciano. Por su larga estancia en Italia, por sus viajes a Grecia y su conocimiento de París y Londres, relataba anécdotas y recuerdos numerosos. No carecía de dotes de escritor, que acreditó en discursos —el de su recepción académica versó sobre «El dibujo de memoria» y, también en San Fernando, el conmemorativo del tercer centenario de la muerte de El Greco, el 7 de abril de 1914—. Redactó estudios sobre la técnica artística, sin que entre sus publicaciones falten algunos trabajos de carácter histórico, como «La Ermita de San Antonio de la Florida», inserto en *Arte Español* (1928). Era Garnelo más leído de lo acostumbrado en los artistas de la época, y fundó la bella y efímera revista *Por el Arte* (1913). Dirigió restauraciones importantes, como la realizada en el gran fresco de la bóveda de El Casón del Retiro, que copió en lienzo de tamaño reducido, magistralmente» (2).

Rafael Pérez Contel destaca, de su trabajo sobre «El Greco», el profundo análisis que nuestro autor hace de su obra, en base a los valores formales de ésta; en este sentido nos aparece su crítica como un enfoque novedoso del análisis de la obra de arte:

«Nada puede sorprendernos sobre la categoría pedagógica y crítica de José Garnelo, pues fue un precursor en el ensayo crítico sobre «El Greco», porque en su Conferencia del Centenario de «El Greco», celebrada en Toledo, de cuya escuela de Artes y Oficios era Director y Profesor, hizo el primer trabajo serio y bien orientado sobre el análisis de su obra y auténtica crítica. Documental e históricamente el ensayo de Manuel B. Cossío es interesantísimo, pero sobre los valores formales la conferencia de José Garnelo es modélica en su género y el primer ensayo, verdaderamente crítico, hecho en España sobre el pintor candiota» (3).

La gran inquietud intelectual de nuestro autor tiene, aparte de un inequívoco determinismo personal y familiar, una pro-

funda relación con el mundo pictórico de la época. Recordemos que Garneolo nace al arte en medio del Naturalismo del siglo XIX y sobre todo, entre la denominada Pintura de Historia, preocupada de los accesorios arqueológicos, de la representación pormenorizada de todos los personajes relacionados con el hecho a reproducir. Es una pintura erudita que da gran importancia a la verosimilitud, siendo el asunto representado y su decoro (entendido éste como fidelidad a la exactitud del detalle histórico) lo principal de estos cuadros. No sólo era preciso para triunfar en este tipo de pintura tener oficio, había que fundamentarlo con una buena documentación, de forma que el producto pictórico estuviese en todo de acuerdo con la historia que se pretendía representar. Se recoge con ésto la teoría del pintor erudito, hermano del poeta erudito, cuyo prototipo era el «doctus poeta» de la Antigüedad. Esta teoría se fundamentó sobre todo en el siglo XVI, en pleno Renacimiento; su programa se basaba en la amplitud de conocimientos del artista, ya que éste debía plantearse temas de universal interés que reproducir en sus cuadros. Por tanto era conveniente para el pintor conocer a los poetas e historiadores, y tratar a los hombres instruidos de su tiempo, que podrían proporcionarle ideas interesantes. Ya en el siglo XV Alberti expresaba esta idea que, sin embargo, fue desarrollada fundamentalmente en el siglo XVI por Ludovico Dolce, que replanteó el tema de forma más rigurosa, llegando a defender una lectura literal del cuadro a expensas del significado de su contenido dramático, en pro del decoro y de la verosimilitud. Esta fidelidad a la exactitud del detalle histórico constituía una básica evaluación de la buena obra de arte. (Cfr. *L'Aretino, Dialogo della Pittura*, Venezia, 1607). Este concepto del pintor como historiador cuidadoso, como hombre instruido que debía atenerse para la elaboración de su obra a la verdad de la palabra escrita, sobrevivió hasta el siglo XVIII.

El pensamiento rousseauiano determinó, en pintura, la idea de que no era esencial para la ejecución de una buena obra de arte poseer una vasta erudición sino tener, antes bien, un profundo conocimiento de las técnicas y tradiciones del propio medio artístico. El Romanticismo puso de moda, de nuevo, la representación de escenarios exóticos, con una precisión semejante a la exigida por los críticos del Renacimiento.

Toda esta trama montada sobre la figura del pintor erudito fue en realidad, más una idea creada a su propia imagen por los críticos del siglo XVI, que una deducción entresacada de los conocimientos revelados por los pintores en sus obras.

Nada más lejos de las pretensiones de nuestro autor que

aparecer como un pintor fundamentalmente erudito, que pasar por un artista dogmático e inflexible; todo este aspecto cultural era un factor complementario de su actividad pictórica y no la consecuencia de ésta. Bien es sabido que un pintor necesita más conocimientos que los que pueda extraer de su paleta, y José Garnelo superaba en gran medida los necesarios para realizar obras sustanciales. Cuando hubo de ocuparse de componer sus cuadros históricos trató el material literario con libertad e imaginación, adaptándolo a sus posibilidades expresivas, nunca sin más, pretendiendo aparecer como un erudito:

«...creo que en el arte se han de integrar elementos de verdad, de emoción y de armonía; por eso, un cuadro histórico ha de ser superior a un atestado judicial, lo mismo que un paisaje es algo muy distinto a un trabajo topográfico» (4).

Por otro lado, hemos de hacer especial hincapié en su respeto hacia todo lo novedoso que pudiese contribuir a la génesis del arte. Garnelo era fundamentalmente moderado y receptivo a todo tipo de ideas, como convenía a un ser como él, profundamente humanista:

«Los viejos y los jóvenes convivimos por razón natural en el tiempo y en el espacio, y es lógico que, asimismo, debamos convivir también en la labor artística; no deben ser luchas inquietas y apasionadas las que reinen entre nosotros, sino entusiasmo en el noble esfuerzo precursor de una labor fecunda; la dinámica de la vida y del arte exigen siempre una constante renovación, uniéndose y separándose al mismo tiempo sus encantos y aciertos, como la trama y la urdimbre en un telar, cruzándose y enlazándose fatalmente, como se abrazan en los bosques las añosas ramas de los árboles con los tallos florecientes de vegetaciones primaverales. Por este motivo, yo sigo pintando del mismo modo que empecé en mis primeras obras, aunque en mi criterio respete y estime a los innovadores, animándoles a veces en muchas ocasiones; pero, por imperativo de mi temperamento, he de seguir siempre fiel a mi criterio artístico» (5).

En su discurso de entrada en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, en 1912, ya había tocado el tema y se había pronunciado sobre él en los siguientes términos:

«Ellos, los revolucionarios del arte, han de merecer nuestro respeto, porque además son necesarios a todos en las vías del progreso; como propulsores a la vanguardia de un cuerpo del ejército, exploradores inquietos, su factor en el desarrollo artístico, es conveniente por cuanto tiene de fibra original, a un tiempo demolidora y edificante; su acción desarrolla en la masa la evolución lenta y segura; pero todos reconoceréis que no puede haber un ejército compuesto sólo de exploradores, sin llevar tras sí fuerzas positivas que los secunden. Los «locos» en arte son levadura que hace fermentar la masa, y sería aberración elaborar

nuestro pan con sólo levadura, que envenena y mata. Ellos son factores excelentes por cuanto tienen de impulsivo sobre el estacionamiento aparente de los demás; pero su germen necesita el elemento reflexivo de una fuerza sana, convencida y segura, para que la vida artística no perezca en la extravagancia, en la dispersión y el atavismo» (6).

Su respeto por la vanguardia no lleva implícito, sin embargo, una aceptación sin más de todo aquello que resulte revolucionario, por puro afán novedoso:

«Los artistas de la antigüedad clásica crearon esfinges, sirenas y centauros, ligando los elementos anatómicos de seres distintos, de acuerdo con su fantasía; el propio Horacio, en el *Arte Poética*, concede potestad suprema al ingenio de pintores y poetas, pero no olvidemos que toda exageración es peligrosa y recordemos como caen en abortos informes, en marañas de línea y de color, voluntades impacientes, llevadas por el snobismo, dando por resultado tan equivocados esfuerzos; no olvidemos, pues, las palabras de Goya, que valen por todo un tratado de filosofía del arte: «El sueño de la razón produce monstruos» (7).

El respeto a la Naturaleza como fundamento de la obra de arte será una constante de su concepción artística, como lo había sido en el Renacimiento y en la Antigüedad. Su vinculación a esta estética clásica aparece patente en toda su producción:

«...La pintura debe ser, ante todo, objetividad de todas las cosas, elocuencia y verbosidad de las formas y el color, al servicio del goce y satisfacción del sentido de la vista, encarnando a la vez elementos expresivos de la idea. Cervantes nos lo dejó consignado en su novela ejemplar *El Licenciado Vidriera*, que decía: «Los buenos pintores imitan la naturaleza, y los malos, la vomitan», humorismo e ironía que lleva aparejada la idea de una buena o mala digestión de la obra del artista, ante el natural; presupone, pues, una interpretación de la visión externa ante la sugestión personal, porque nuestro aparato visual podrá ser una máquina fotográfica perfecta, pero el arte es siempre producto superior a la realidad, y es obra que se ha de sentir y fecundar ante el natural y ante la imaginación» (8).

Todos los términos de la teoría humanística de la pintura son manejados por Garnelo para definir su propia concepción personal: La teoría de la imitación, la concepción de que la finalidad del arte es instruir a la vez que deleitar, la valoración de la expresión como savia de la pintura y como recurso que pone en contacto al autor y al espectador, la teoría de la invención... Pero al final, siempre aparece una encantada alusión a la Naturaleza:

«Toda exageración es mala, y así, confiarlo todo a la memoria del dibujante sería de tan funestos resultados como es pernicioso

confiar a la mano la copia maquinal sin reflexión. La base de copiar e interpretar con fidelidad el natural es la primera base, el fundamento, porque la naturaleza será siempre la madre de toda expresión artística; ella, la que nos rodea y a quien pertenecemos, es la que aporta al caudal artístico los elementos de verdad, como al propio sentir el caudal de la emoción, y a la actividad vital los elementos de armonía, que son a una: *Verdad, emoción y armonía*, los tres aspectos sustantivos de la belleza, fin supremo del arte» (9).

El pensamiento del siglo XIX concebía la obra de arte como una adaptación o acuerdo entre el hombre y la naturaleza. El autor se pronuncia en este texto sobre uno de los más controvertidos temas de la filosofía del arte, el de la imitación, desarrollado fundamentalmente en la Antigüedad y en el Renacimiento. De igual forma, compendia en estas últimas líneas toda una larga tradición humanística en torno a la belleza; habla de verdad, emoción y armonía, como elementos constitutivos de lo bello.

Para los filósofos de la antigüedad griega, el verdadero artista no debía situarse ante la naturaleza sólo como un sumiso copista, sino como un rival que con su propia facultad creadora corrigiera las imperfecciones de ésta. La belleza será definida como una correspondencia de las partes entre sí y con el todo, unida a un colorido agradable.

En la Edad Media perdura la concepción estética del neoplatonismo, que ve en todas las manifestaciones de lo bello sólo el símbolo de una realidad inmediatamente superior. San Agustín (354-430) es el encargado de recoger esta concepción estética de la Antigüedad y de adaptarla a la nueva filosofía cristiana, sustituyendo el alma impersonal del mundo neoplatónico por el Dios personal del Cristianismo. Por lo tanto, durante toda la fase medieval, perdurará la idea de que la obra de arte nace mediante la proyección de una imagen interior en la materia. Santo Tomás de Aquino (1225-1274) nos aporta, sin embargo, dos nuevos matices: Para él es bello todo objeto que visto o contemplado causa deleite; en esta definición está implícito, en cierta forma, el concepto de emoción. Va aún más lejos, llegando a implicar en su definición el término «proporción»: «La belleza es el esplendor de la verdad y del bien, que consta de varias partes o perfecciones proporcionadas entre sí».

En el Renacimiento, los métodos científicos aplicados a la arquitectura fundamentan, de nuevo, la teoría sobre la imitación de la naturaleza. El encargado de desarrollar el método es León Battista Alberti (1404-1472), que en su tratado *De Re Aedificatoria* (IX, 5), define la belleza como «un cierto acuerdo y armonía de las partes con un todo, según un número, una

proporción y un orden determinados, tal y como lo exige la «concinnitas», es decir, la ley absoluta y suprema de la naturaleza». La belleza no procede necesariamente de una imitación exacta de la naturaleza, aunque es ésta la única fuente de donde el artista la puede extraer, a base de un método selectivo y racional. También Miguel Angel (1475-1564) trata este tema con profusión, constituyéndose en la médula espinal de muchos de sus escritos: No creía en la imitación exacta de la naturaleza; su concepción está en la línea del neoplatonismo, ya que la belleza que el artista puede alcanzar, superior a la de la naturaleza, sólo puede lograrse por medio de la imaginación. La belleza, en última instancia, es el reflejo de lo divino en el mundo material.

Recogiendo todas estas teorías, y amparada por el prestigio de estos clásicos, la Academia en el siglo XIX defendía la idea de que el concepto adecuado del arte consistía en la unión armónica del elemento real o empírico y el ideal, que se encargaba de informar al primero. Uno sin el otro no tenían validez trascendente, ya que el arte sin idea era arte convencional, y la idea sin el elemento real era considerada arbitraria, falta de racionalidad, y no constituía, por consiguiente, arte verdadero. El fundamento del arte era la imitación de la Naturaleza bella, y el ideal había de ser considerado, pues, el elemento esencial de la belleza artística.

De forma muy somera, y valiéndonos de las propias fuentes literarias que nos legó el autor, hemos pretendido dar una idea de su competencia erudita; los siguientes párrafos del capítulo irán complementando, en base a tres aspectos que consideramos de gran importancia para el estudio de su vivencia del clasicismo, la concepción de Garneolo como pintor profundamente intelectual:

– Su estancia en la Academia Española de Bellas Artes en Roma nos pondrá en contacto con la obra mitológica.

– Su producción realizada al fresco ocupará el segundo párrafo, haciendo igualmente un recorrido por su temática histórica y alegórica.

– Finalmente, para completar el ciclo, el comentario de uno de sus artículos sobre arte clásico nos proporcionará datos sobre otro aspecto de su quehacer, el de la crítica artística.

IV.1. Estancia en la Academia Española de Bellas Artes, en Roma

En el año 1888, como hemos visto en la biografía, fue Garnelo pensionado por oposición para ocupar una plaza en la Academia Española de Bellas Artes de Roma. Desde su creación oficial, en 1873, la Institución se va a convertir en el centro de las aspiraciones de los jóvenes artistas, ya que la Ciudad Eterna posibilitaba, con sus tesoros y su historia, todo cuanto un estudioso de arte pudiera anhelar. Creemos que esta etapa de la vida del pintor es especialmente significativa en la configuración de su personalidad. El viaje a Roma y su estancia en la urbe durante cuatro años colmarán de satisfacciones a un joven educado en el respeto por el ideal y la búsqueda de la belleza.

La pintura española estaba ya vinculada con la ciudad romana desde antes de la fundación de la Institución. Nuestros más grandes pintores pasaron por la urbe, enriqueciendo su arte con las magnificencias de Roma: Berruguete, Velázquez, José de Ribera, Francisco de Goya... constituyen una tradición entrañable que vincula la formación de nuestros más grandes artistas al viaje a Italia.

Un siglo antes de constituirse de forma oficial la Academia, el gobierno español enviaba ya pensionados a Roma; se trataba de alumnos becados por la entonces incipiente Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. El pintor sevillano Francisco Preciado de la Vega, afincado en Roma y por dos veces «príncipe» de la insigne Academia de San Luca, patrocinaba a los pensionados (10). Esta tradición no se quebrantó y, cincuenta años antes de que Castelar fundara oficialmente la Institución, funcionaba ésta bajo la dirección de Antonio Solá (11).

La fecha 5 de agosto de 1873 marcó un hito en el panorama artístico español de la época, ya que fue creada oficialmente la Escuela Especial de Bellas Artes en Roma, por Decreto firmado por el Ministro de Estado Santiago Soler y Pla. La creación de la Escuela levantó grandes polémicas; los que se oponían a ella aducían que allí los artistas degeneraban en «amanerados» y «académicos». Por este motivo se cumplimentaron los artículos del mencionado decreto con un texto que justificaba la necesidad de su creación, se recordaba la estancia en la Ciudad Eterna de los grandes pintores de nuestro país, demostrando cómo éstos siempre habían configurado manifestaciones propias y originales, en base a las enseñanzas allí adquiridas; se complementaba el escrito con un recorrido histórico por nuestra tradición artística, desde la época árabe hasta la contemporánea. En los ocho artículos de que consta el Decreto se especifica claramente la procedencia de los fondos necesarios para el mantenimiento de la Escuela (12), la composición de la misma (13), la duración de la pensión, que se fija en tres años (14), y la cantidad económica que percibirán el Director y los pensionados; finalmente, se detalla que las atribuciones del Director como jefe de pensionados «serán meramente administrativas».

Junto a este Decreto de creación aparece el primer Reglamento de la Escuela, que sería posteriormente modificado por José Casado del Alisal, primer director de hecho de la misma. En el mes de octubre del año señalado se publica el Reglamento definitivo, que introduce varios cambios en lo referente a la organización de pensionados, manera de proveer las plazas, duración de las pensiones, etc., estableciéndose de igual forma el trabajo reglamentario que los pensionados habían de entregar cada año.

Para los primeros pensionados las dificultades de alojamiento fueron grandes, pues no estaba aún oficialmente constituida la Academia. En principio se los alojó en el propio Palacio de la Legación, en la sección dedicada a Ministros que estaba desocupada. Posteriormente se los situó en un piso alquilado de la Via de la Croce, 34. Una vez creada de manera oficial la Academia, se planteó seriamente la necesidad de reunir en un local apropiado a todos los pensionados, donde pudiese conformarse un espíritu de corporación, de disciplina y de responsabilidad conjunta. Se pensó, en un principio, ubicar el centro en el solar de la iglesia de San Giacomo degli Spagnoli, situada en la Plaza Navona y propiedad de los Lugares Píos, ya que esta iglesia no tenía culto y habían sido trasladados sus objetos artísticos a la de Montserrat. El proyecto, realizado por el arquitecto Alejandro del Herrero y Herreros, fue minuciosa-

mente elaborado pero, definitivamente, el Ministerio del Estado mandó abandonarlo al no creer conveniente que el edificio original dejase de ser templo ya que, con la venta de éste como tal, se podría acometer la construcción del nuevo edificio de la Academia. Finalmente, gracias al recto proceder de Diego de Coello y Quesada, Ministro Plenipotenciario en Roma de Alfonso XII, se inician las gestiones para establecer a los pensionados en el inmueble de San Pietro in Montorio. Tras larguísimas y difíciles negociaciones consiguió España que se le reconociese la propiedad del edificio (15).

Por otro lado, no todos los interesados coincidían en la conveniencia del lugar elegido como sede de la Academia. El propio Director de la misma, José Casado del Alisal, se oponía a su ubicación en San Pietro in Montorio, ya que el edificio se encontraba distante del centro artístico de Roma y no se produciría, por tanto, el trasiego enriquecedor con los otros centros artísticos. Sin embargo, los pensionados veían su ubicación desde un punto de vista totalmente positivo, ya que la gran superficie y elevación del edificio proporcionaba una inmejorable iluminación. Por otro lado, el aislamiento facilitaba a los artistas la tranquilidad necesaria para crear sus obras, y con los monumentos antiguos cercanos al centro no faltaban motivos de inspiración.

Decidido por fin el emplazamiento de la Academia, se encargó de nuevo el proyecto al citado A. Herrero y Herreros. Las obras se comenzaron el 1 de julio de 1879, concluyéndose con la inauguración oficial el 23 de enero de 1881, siendo aún director de la Academia José Casado del Alisal. El año anterior a la inauguración y en vista de la inminente proximidad de ésta, se elaboró un Reglamento Interno que completaba el anterior Reglamento Orgánico de la Academia; se pretendía una más íntima conexión de la citada entidad con la Academia de San Fernando de Madrid. Por estas fechas también Inglaterra y Bélgica construyen academias de pintura en Roma, que se había erigido en centro artístico del momento.

Hecha esta breve reseña histórica de la fundación de la Academia resaltaremos, seguidamente, varios aspectos de ésta, a nuestro juicio fundamentales en la educación de nuestro pintor. El trasiego de conocimientos, que se producía al aglutinar artistas de varia actividad, enriquecía de forma considerable el propio mundo de cada uno de ellos; pintores, escultores, arquitectos, músicos y grabadores, intercambiaban criterios y conceptos en su diaria convivencia, fomentándose una más completa cultura entre los pensionados. Este es uno de los más altos logros del centro, su capacidad de hacer convivir de forma

continuada a generaciones de hombres con una idea común, inmersos en los monumentos de la Roma Eterna:

«Vivir a la sombra del Bramante, como los grandes del Renacimiento, pintor y arquitecto, para los pensionados era un saludable clima, y nos conducía a recordar su vida ejemplar y apasionada... Vivir a su vera, verlo al despertar desde mi celda, casi al alcance de la mano, era algo que aún gusto recordar con emoción... La armonía, una gran armonía y paz, reinaba en aquel ambiente, casi monacal, por su marco conventual, ya que no debemos olvidar que en realidad la Academia y San Pietro in Montorio, la Iglesia y convento, incluido el «tempietto» famoso, con su huerto, formaban una unidad, un conjunto, lleno de carácter, al que se unía el adosado «fontanone», tan magnífico, como rumoroso» (16).

El trabajo allí realizado era especialmente gratificante, posibilitado por unos amplios y bien orientados estudios, «los mejores de Roma» según se decía. Su conformación invitaba al trabajo en silencio. Son numerosos los testimonios de pensionados que resaltan este aspecto de la Academia:

«...me incorporé como pensionado de pintura, tras una extenuante oposición que me procuró una de las más trascendentes compensaciones de mi vida. Esta vez llegué con la ilusión del espléndido estudio que me correspondía. Un estudio que tenía historia, en el que habían pintado algunos de los grandes cuadros que había en el Museo de Arte Moderno de Madrid, donde no tenían penurias de espacio, donde podría pintar cuadros grandes, con buena luz, luz que viniera de la altura, luz que no procurara brillos...» (17).

Allí se vivía en cuerpo y alma para el arte; motivados por la Roma que, en todo momento, se divisaba y disfrutaba desde el edificio, se iba adquiriendo gusto estético y descubriendo nuevos horizontes. Incluso en el descanso, el ambiente era especialmente apacible: En sus monacales habitaciones reflexionaban los artistas sobre el trabajo del día siguiente, a realizar en sus estudios privados. Enrique Pérez Comendador destaca dos aspectos muy interesantes:

«La Institución ha sido, y queremos que continúe siéndolo, más que un servicio; ha sido como el «Hortus Patens» que ha mantenido una disciplina de trabajo en pos de la indispensable maestría artística».

Por otro lado, señala las singularidades que diferencian a estos pensionados del resto de los pintores españoles, que no tuvieron ocasión de convivir en la Institución:

«Más no es sorprendente verificar entre los artistas españoles, cómo los que trabajaron en San Pietro in Montorio, y alcanzaron a penetrar la hermosura de Roma, imbuyéndose de su ambiente,

así como del de la tierra italiana propicia e inspiradora, quedan marcados de por vida y en sus obras suele percibirse claramente ese superior concepto del mundo visible o imaginado que en Italia aprehendieron, revistiendo el realismo vigoroso y afirmativo que a los españoles caracteriza, de un gusto, mesura y juego mental menos frecuentes en los que no tuvieron la fortuna de vivir y vivificarse con aquel mencionado milenarismo efúvulo en San Pietro in Montorio» (18).

Era director de la Academia, en el período de permanencia de nuestro pintor, don Vicente de Palmaroli y González, que ocupó el cargo durante los años 1882-1892. Anteriormente y desde la inauguración de la nueva sede en 1881 sólo había habido dos directores: José Casado del Alisal y Francisco Pradilla Ortiz, encargado de la dirección los años 1881 y 1882. Había, pues, una tradición establecida en el sentido de que el director de la entidad fuese un pintor de Historia; a consecuencia de esto, podríamos afirmar que en el período que va desde su fundación hasta principios de la centuria siguiente, la Academia funcionó principalmente para este tipo de temática.

Para el estudio de las vivencias de pensionado de José Garnelo, es fundamental el manejo de la obra de Margarita Bru Romo sobre la historia de la Academia (19); en ella se recogen aspectos interesantes del periplo artístico de nuestro autor: En el año 1888, al quedar vacante la plaza de pensionado de mérito de Pintura, se convoca concurso para adjudicarla; se presentan a él José Benlliure Gil, Ulpiano Fernández Checa, José Garnelo Alda y Gonzalo Bilbao Martínez. José Benlliure, en vista de los méritos presentados, consigue la citada pensión, pero renuncia a ella por ser incompatible con su propio trabajo lucrativo. Se convoca nuevo concurso; los aspirantes en esta ocasión son Ulpiano F. Checa, Tomás Muñoz de Lucena y Salvador Viniegra que es quien, finalmente, consigue la beca. Seguidamente se celebran las oposiciones para cubrir las dos vacantes de número por la Pintura de Historia. Una instancia firmada por los interesados solicita del Ministerio del Estado que se adjudique a la sección de Pintura de Historia las plazas vacantes de la sección de Arquitectura, y, tras los trámites pertinentes, se accede a ello, con la reserva de que reúnan los aspirantes a estas plazas las condiciones necesarias. Los opositores son treinta en total y las plazas a cubrir cuatro. El tribunal lo forman Benlliure, Federico Madrazo, Benito Soriano, Domingo Martínez, Dióscoro Puebla, Luis Madrazo y Pablo Gonzalbo. El primer ejercicio de la oposición consiste en la realización de un boceto con el tema «José vendido por sus hermanos». El se-

gundo ejercicio consiste en la realización de un desnudo del natural, quedando tras éste José Garnelo en segundo lugar. Sólo quedaron nueve opositores para el tercer ejercicio, cuyo tema fue «La muerte del Centauro Neso»; se concedieron dos meses de plazo para la realización de los cuadros y posteriormente se procedió a la exposición de los mismos. La oposición concluyó con el siguiente resultado: En primer lugar Eugenio Alvarez Dumont, en segundo José Garnelo y Alda, en tercero Enrique Simonet, y la cuarta plaza no llegó a cubrirse. De esta forma consiguió nuestro pintor su codiciada pensión y con ella, la posibilidad de estudiar en Roma.

Este mismo año Agustín Querol consigue la plaza de mérito de Escultura, Antonio Parera y Aniceto Marinas cubren las plazas de número; la plaza de mérito de Música es cubierta por Miguel Santonja. Poco a poco se va configurando el grupo de compañeros del pintor, con el que convivirá durante cuatro años de estancia romana, intercambiando criterios y conceptos artísticos.

Entre los años 1888 y 1889 se completa, por segunda vez desde su fundación, el número oficial de plazas de la Academia; surgen entonces problemas de alojamiento, pues la capacidad real del edificio no había sido nunca la necesaria para albergar a los doce pensionados estipulados; en lo que a la pintura se refiere sólo había tres estudios, más otro de uso exclusivo del Director. Palmaroli intenta promover una serie de reformas, imprescindibles si se quiere albergar en un futuro inmediato a todos los pensionados reglamentarios; justifica el desembolso económico en función de los brillantes resultados obtenidos en las cuatro últimas Exposiciones Nacionales, ya que los primeros premios habían sido adjudicados a pensionados de la Institución.

La mayoría de los trabajos que se realizaban por los becados en aquel tiempo eran de temática clásica: Eugenio Alvarez Dumont ejecuta como primer envío *La Muerte de Adonis*, en Pompeya copia el fresco *Telefo Alimentado por la Cierva*; Enrique Simonet realiza *Safo*, una composición de dos figuras, y *Baco y Ariadna*, copiando otro fresco de la Ciudad del Vesubio. También en escultura abundan, igualmente, este tipo de temas. A propósito de la producción de José Garnelo en sus primeros años, Margarita Bru recoge en su libro el siguiente texto:

«José Garnelo, pensionado de número, tomó posesión en diciembre de 1888. Su primer envío, una composición con tres figuras de tamaño natural se titula «Cornelia, madre de los Gracos, educando a sus hijos». En 1891 solicita retirar esta obra del Mi-

nisterio para exponerla en Munich, y en 1893 desea enviar esta misma obra, que ya había obtenido una primera medalla en la Exposición Nacional de 1892, a la Exposición Universal de Chicago.

Garnelo comienza a copiar en Florencia, como envió de segundo año, «La Primavera» de Botticelli, pero no puede terminarla y, a continuación visita el norte de Italia y Alemania. Su tercer envío se titula «Colón en Haití obsequiado por Guanagali». Visita Nápoles y el 12 de enero de 1893 termina su pensión» (20).

Su trabajo durante estos años era completado con gran número de retratos, cuadros de composición, carbones decorativos, dibujos, etc. Su cada vez más dilatada cultura le hace intuir que el futuro del arte, el nuevo camino, debe surgir de un estudio riguroso y científico de la pintura del pasado, de ahí su interés por copiar y analizar en profundidad las más preclaras obras: Estudia la pintura primitiva cristiana de las catacumbas romanas, realizando magistrales copias de las mismas; a la copia de *La Primavera* de Botticelli dedica cuatro meses de análisis y reflexión. El dibujo de Miguel Angel y Leonardo da Vinci es objeto de principal atención durante otro largo período. Su quehacer incansable causará quebrantos al propio Director de la Academia ya que, según éste, se ocupaba en obras cuya realización le estaba prohibida en el Reglamento. Se llegó a realizar en la Institución una exposición clandestina con este tipo de trabajos, desarrollados por algunos pensionados.

En cuanto a las calificaciones que obtuvieron los trabajos reglamentarios que Garnelo presentó, podemos decir que fueron altamente satisfactorias: Su primer envío, *Cornelia, madre de los Graco*, de 1890, obtuvo calificación honorífica; su envío del segundo año, la copia de *La Primavera* de Botticelli, fue calificado por un jurado como «inferior a lo que podía esperarse de dicho pensionado». En 1893 volvió a concedérsele calificación honorífica por sus *Primeros Homenajes a Colón en el Nuevo Mundo*.

Una vez terminada su pensión, Garnelo seguirá vinculado a la Academia como jurado de los tribunales de oposición: En diciembre de 1894, el Ministerio pide a la Academia de San Fernando una relación de los artistas que han sido premiados con primeras medallas en las diversas Exposiciones Nacionales, con el fin de que en un futuro éstos pasen a constituir los mencionados tribunales. Así, en 1899, forma ya parte del tribunal que ha de juzgar la oposición de Pintura; la elección está fundamentada por su juventud.

«El negociado entiende que el espíritu del Reglamento es no

dar a estos tribunales un carácter demasiado académico y escolástico, y que, por lo tanto, es conveniente dar cabida en ellos al elemento joven y a alguien que represente la moderna cultura y tendencia del Arte, por lo que no duda en proponer también a José Garnelo y Alda» (21).

Desde este momento y en adelante participará reiteradamente, como miembro del tribunal, en numerosas convocatorias: en 1901, 1904, 1907, 1908, 1912...

Para finalizar el párrafo haremos alusión a algunos de sus cuadros de temática mitológica, que si bien la gran mayoría fueron ejecutados tras su estancia romana, deben mucho a ésta, ya que durante ella el autor se impregnó de manera definitiva e irreversible de las formas de la Antigüedad: El cuadro más trascendente de carácter mitológico ejecutado por Garnelo es, sin duda, el que realizó para el concurso de la plaza de pensionado de la Academia Española en Roma: *Hércules, Dejanira y el Centauro Neso*, propiedad hoy día de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (22). Hagamos un breve recorrido mitológico para centrarnos en los personajes que intervienen en el cuadro: Los centauros descendían de Ixión, que era hijo del rey de los Lapitas de Tesalia. Casó éste con Día, hija de Deyoneo. Percatándose el suegro de que Ixión no iba a entregar los regalos prometidos por la boda, le robó sus caballos, a lo cual respondió el de Tesalia matándole de forma terrible. Apiadado Zeus de su delito lo eximió de su culpa, admitiéndole a la mesa de los dioses. Enamorado de Hera pretendió poseerla, pero Zeus la suplantó a ésta por una nube (Néfele) que tomó su apariencia; de esta unión antinatural nació Centauro que, uniéndose a su vez con las yeguas de Magnesia, dio origen a la generación de los Centauros, medio hombres y medio caballos. El Centauro Neso, asimismo descendiente de Ixión, se ocupaba de transportar a los viajeros de un lado a otro del río Eveno. Heracles llegó a estos contornos acompañado de la bella Deyanira, y Neso, al verla, se enamoró de ella e intentó raptarla. Una flecha de Heracles puso fin a sus propósitos y a su vida; sin embargo, antes de suspirar por última vez, convenció a Deyanira para que bebiese un poco de su sangre, prodigiosa para conservar el amor del ser amado. Cuando Heracles, con el tiempo, se enamora de Yole, la celosa Deyanira ofrecerá al héroe, para volverlo a conquistar, una túnica mojada en la sangre de Neso. El veneno contenido en la sangre del Centauro hizo sucumbir a Heracles.

El instante representado por Garnelo es el de la muerte del Centauro, pues le fue impuesto como tema de oposición. Fue su composición muy celebrada en la época y gracias a ella ob-

tuvo, como hemos visto anteriormente, de forma brillante, su deseada plaza.

Otro cuadro mitológico, realizado durante su estancia romana, es la copia de *La Primavera* de Botticelli, donde nuestro autor ha de sumergirse buscando las claves de interpretación de la obra, basada en escritos de Luciano y Policiano. No es casual la elección por parte de Garnelo de este autor, en el que la inspiración en lo clásico siempre aparece patente.

Bastante posterior es su *Bacante en Reposo*, obra de una belleza excepcional: Una de las danzantes del séquito de Baco reposa cautivada por los efluvios de la flauta de un joven sátiro, y por las excelsitudes de una copa de buen vino. Las Bacantes (23) formaban parte, junto a Faunos y Sátiros, del cortejo que acompañaba a Baco en la conquista de la India. En los ritos báquicos, y durante las ensordecedoras procesiones, danzaban y corrían vestidas con pieles y coronadas de yedra o de pámpanos, presas de un éxtasis voluptuoso. Compositivamente el cuadro es una maravilla; desde un punto de vista formal la pincelada aparece precisa y cargada de pigmento. De esta obra hay varias versiones que nos dan buena cuenta de la aceptación que tuvo el tema en su época; en una de ellas el joven músico aparece tocando la flauta doble o «flauta de Pan».

Uno de los más bellos desnudos que pintara Garnelo tiene por protagonista a una de estas Bacantes, en esta ocasión aparece alzando los brazos y coronando su cabeza con racimos de uvas. El meditado tratamiento de los perfiles, a base de blandos y suaves recortes, las tibias carnaciones, las transparencias del tul que cubre el cuerpo femenino, la mirada insinuante... todo ello nos transporta a un mundo sensual y onírico.

En una delicada acuarela, hoy propiedad de una colección particular de Montilla, desarrolla el pintor el tema de *La Verdad*, ya que coincide en todo con la iconografía tradicional:

«Se la representa desnuda [a la Verdad] y por atributo un espejo, orlado de flores y piedras preciosas, y así la vemos representada por muchos artistas en sus obras» (24).

De cualquier forma, podría también pasar el cuadro por una «Venus ante el espejo», y las dos aves que aparecen en la composición se constituirían en símbolo del amor. Una vez más, el afán arqueologista de Garnelo queda evidente al reproducir, de forma documental, un espejo de la época clásica. La figura femenina eleva suavemente con sus manos el cabello, en un gesto de cándida dulzura. El empleo de la técnica acuarelista y la rigurosa limpieza de ejecución, hacen que se exteriorice, de una forma definitiva, la lozanía y el frescor de la juventud en este cuadro.

Otra obra que presenta también un carácter mitológico, —hasta qué punto es notoria la influencia clasicista de nuestro pintor— es uno de los bocetos preparatorios realizados para la decoración de la bóveda del despacho del Presidente del Tribunal Supremo, en el Palacio de Justicia de Madrid. Compone Garnelo el cartón como si de una *Venus ante el Espejo* se tratara; a la belleza de la figura representada hemos de sumar el frescor de los colores, obtenidos a base de tizas que no han perdido el lustre de su original lozanía. El producto final es un maravilloso boceto, rápido, desenvuelto, y seguro de ejecución, realizado sobre papel sepia, que no ha perdido ni un ápice de su primitiva traza, ni un solo gesto de su autor.

Con *La Ninfa Aretusa y el río Alfeo* concluimos la reseña a esta faceta mitológica del pintor. Aretusa fue transformada por Artemis en una fuente de la isla de Ortigia, cerca de Siracusa. Alfeo, dios fluvial que moraba en el río del mismo nombre del Peloponeso, enamorado de la Ninfa, se transformó en río, y de esta forma atravesó el mar, acudiendo al encuentro de Aretusa. Por fin la encuentra, consiguiendo mezclar sus aguas con las del manantial de la Ninfa. Alfeo aparece relacionado frecuentemente con ritos religiosos y con la agricultura, pues su nombre significa «productor», «alimentador».

Nuestro pintor transcribe la iconografía clásica de las Ninfas, nos representa a Aretusa como una joven bellísima y esbelta que aparece semidesnuda, cubriendo sólo parcialmente su cuerpo con una túnica ligera. Se recoge en el cuadro el momento en que Alfeo penetra en la gruta y descubre a Aretusa, convertida en fuente. El pasaje es una representación alegórica del poder regenerador del agua en la Naturaleza: Las Ninfas estaban relacionadas con las fuerzas naturales en todas sus manifestaciones, personificando el movimiento vital y procreativo. Por tanto, con la unión entre Alfeo (el alimentador) y la Ninfa, se conmemoraba este carácter procreador del agua misma; que el hecho aconteciese en una gruta es significativo del carácter sexuado del episodio. Garnelo coloca a los personajes en un paraje de ensueño: El agua que rezuman las estalactitas cae apresando los rayos de luz que penetran desde la entrada de la caverna; el contraluz transforma todo el interior de la roca, situando a los protagonistas en una atmósfera irreal.

Sirvan estos ejemplos comentados para hacernos una idea de las profundas inquietudes del pintor, de su afán por aprehender cada uno de los momentos de ese mundo clásico, por él tan añorado.

IV.2. Pintura «de Historia» y Alegórica

Son numerosas las obras históricas y alegóricas, de sesgo clasicista, dentro de la producción de José Garnelo, aunque ésta es una inclinación que impregna por igual a toda ella en mayor o menor grado. Las obras que se citan a continuación constituyen, sin embargo, el conjunto medular de su quehacer pictórico y merecen, por tanto, una especial consideración, máxime cuando la competencia de la presente monografía es el estudio del propio mundo clásico del autor.

Uno de sus primeros cuadros de Historia, *La Muerte de Lucano*, aparece inmerso en esta tendencia clasicista. La influencia de la Academia y sus maneras han sido decisivas para la consecución de esta obra. Manuel González Martí escribe en este sentido:

«Dedicado seriamente a los estudios de arte pictórico, ingresa en la Escuela Superior de Madrid, destacándose pronto entre los mejores, y encariñado con uno de los bocetos ejecutados en la clase de Composición, lo amplía dando a las figuras el tamaño natural: se titula *La Muerte de Lucano*, y es un recuerdo dedicado a la memoria de su padre, que hacía diecinueve años había desarrollado el mismo asunto pictórico en composición diferente.

El cuadro todavía reflejaba el propósito del joven culto de resaltar los conocimientos aprendidos en las aulas universitarias, donde escuchara las lecciones de Historia. Pero la composición es amplia, con perfecta resolución de actitudes y escorzos; con selecta distribución de accesorios; resueltas las mayores dificultades con seguridad y serenidad de reflexión y de pincel» (25).

La obra fue presentada a la Exposición Nacional de 1887 y galardonada con medalla de Segunda Clase, recibiendo, asimismo, calurosas alabanzas de la crítica. Adquirido el cuadro por el Estado en 4.000 pesetas, pasó al entonces denominado «Mu-

seo de Arte Moderno». En la época de la Dictadura de Primo de Rivera se trasladó el lienzo a Jerez de la Frontera y, tras la guerra española, fue colocado en el Palacio de Justicia de la ciudad, donde actualmente se conserva.

Sobre una amplia superficie (3 x 5 mts.) desarrolla Garnelo su composición; el entorno espacial ha sido minuciosamente estudiado, cada objeto se haya representado con una fidelidad arqueológica, sin duda un factor muy digno de tener en cuenta, en opinión del jurado de aquella Exposición. Lucano yace inerte en su lecho; una mujer se inclina sobre él, desolada y meditante. Garnelo ha utilizado para la elaboración de su composición unos bien definidos esquemas clasicistas: Por un lado la escena se desarrolla en una especie de escenario teatral, las figuras aparecen iluminadas por una luz dura que realza el modelado, produciendo un efecto escultórico; la claridad y la grandeza de los seres representados queda así manifiesta. Por otro lado, hay un deseo deliberado de reconstrucción fiel de la realidad, donde cada detalle, por mínimo que sea, aparece sometido al contexto histórico. Y finalmente el mensaje moralizante, presente en todo momento, resaltando las virtudes de los seres representados.

La pincelada es, en esta obra, sobria, elaborada, pero ajena a esa frialdad que caracteriza la pintura meramente intelectual. Cuando observamos la inerte figura de Lucano no podemos dejar de pensar en la obra de Jacques Louis David (1748-1825): *El Asesinato de Marat*, donde la luz y la composición contribuyen igualmente a producir cierto grado de solemnidad.

Entre los calificativos con que se honró al autor, una frase podría resumir su concepción pictórica del momento: «Sobrio, sereno, clásico de espíritu y naturalista de forma» (26).

Del año 1886 es el *Boceto para el Soldado de Maratón*, (27) ejecutado sobre papel con lápiz compuesto. En este apunte queda de nuevo manifiesto el naturalismo que impregna la obra de nuestro autor en esta época; se trata de un modelo concreto, profundamente humano, copiado directamente y sin desviarse ni un ápice del natural.

Su cuadro *Cornelia, Madre de los Graco* respira un ambiente semejante al de *Lucano*, aunque la grandilocuencia compositiva de éste ha cedido ante una reflexiva y bien construida localización de los protagonistas. La coloración se vuelve justa y elegante, la reducción del número de personajes permite un estudio en profundidad de cada uno de ellos, haciendo especial hincapié en el análisis de las expresiones; la iluminación ha perdido su anterior dureza, ahora una luz tamizada se posa suavemente sobre las personas y los objetos. Un busto laureado

centra la composición; a ambos lados se reparten los personajes: Cornelia, sentada sobre una silla, gesticula con su mano mientras pronuncia su discurso; al otro lado, dos niños escuchan atentamente la disertación, uno de ellos ya adolescente; el otro, mucho más pequeño, atiende ensimismado a las palabras de su madre. Todo el grupo configura una estructura piramidal, de gran serenidad clasicista. El influjo de Leonardo (1452-1519) debió ser definitivo en la concepción de este cuadro (no olvidemos que constituyó éste su primer envío desde Roma, y durante sus estancias por Italia y Francia tuvo Garne-lo ocasión de estudiar la obra del de Vinci). El cuadro, reelaborado más adelante, será presentado a la Exposición Internacional de Bellas Artes del año 1892, en Madrid, obteniendo con él Primera Medalla.

Cumplido el plazo de su pensión en Roma y vuelto a Madrid en 1893, el éxito obtenido con *Cornelia* le proporciona importantes encargos, entre los que destacamos dos asuntos clásicos: *Aspasia y Pericles* y *Volumnia y Coriolano*. El primero de ellos presenta a los personajes en un interior arquitectónico: Sentada en el suelo lee Aspasia un rollo de pergamino mientras Pericles escucha atentamente. Los volúmenes se encuentran en este caso genialmente compuestos: La pesada masa del ateniense es contrarrestada por la de Aspasia y un fuste de columna que, compositivamente, ejerce un peso de refuerzo en esta parte del cuadro. Además, los valores lumínicos acrecientan los volúmenes en la zona de Aspasia, mientras que un fondo neutro y oscuro es situado tras Pericles, desdibujando los bultos en esta zona y consiguiendo con ello un equilibrio de masas en toda la composición. La pincelada se va tornando cada vez más suelta; la preocupación por la representación de la atmósfera en sus cuadros, le lleva a lograr alardes de perspectiva aérea tan encantadores como los de este lienzo. La figura de Aspasia es de una gran belleza: Muestra su torso desnudo y su espalda aparece perfilada por un rayo de luz dorada; el escorzo que realiza el personaje es una muestra del gran dominio pictórico que tiene nuestro autor en la representación de la figura humana. La suave pincelada que configura a la mujer de este primer plano contrasta con la figura del hombre, situada en un segundo plano y resuelta a base de valientes manchas de color.

Volumnia y Coriolano ilustra una tragedia de don Víctor Balaguer: Coriolano, antiguo ciudadano romano convertido en proscrito, es ahora dictador de los Volsgos. Es visitado el caudillo por su propia madre, Volumnia, en el campamento de la tribu. Esta le recrimina su actitud y Coriolano responde: «Pri-

mero es mi deber... y húndase Roma». La madre le replica: «Si crees Mario, que el deber es éste, atiende a tu deber, tu deber cumple; sé cuál es el mío; soy romana».

El momento elegido por Garnelo es aquel en el que Coriolano se debate en la duda. La madre ha sido representada de forma impasible en el momento de su respuesta, señalando con su brazo el camino de la Urbe. Como vemos, se trata de temas no exentos de mensaje social, característica muy común en la pintura de la época, que recogía la teoría humanista de que la pintura, como la poesía, debía instruir a la vez que deleitar.

En 1894, gana Garnelo la Medalla de Oro y el Premio Extraordinario de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando con su cuadro *La Cultura Española a través de los Tiempos*. Se trataba de un tema obligado que la Academia había sacado a concurso: Había que desarrollar una alegoría de las Artes y las Letras de España, representando a sus más destacadas personalidades. El cuadro le valió al autor la consagración definitiva. Son muchos los autores que destacan esta obra entre su producción. En este sentido escribe el Marqués de Lozoya:

«En mi despacho del Instituto de España tengo un gran cuadro de José Garnelo: Uno de los más representativos de la ambición didáctica de la época que representa el triunfo de las ciencias históricas y de las ciencias naturales. El tema, propuesto por la Real Academia de San Fernando, era nada menos que: «La cultura española a través de los tiempos». En el gran lienzo que tan frecuentemente tengo ante mi vista, Garnelo imaginó un gran atrio de clásica arquitectura en el cual conversan, repartidos en grupos, cuantos han representado algo en las ciencias o en las artes en España, desde Alfonso X hasta Goya, desde San Isidoro a Moratín. Es maravillosa la habilidad del artista para vencer un tema de insuperable dificultad» (28).

También Antonio Igual Ubeda tiene palabras de elogio para esta obra:

«...Era un excepcional dibujante y un brillante colorista, nada más y nada menos. Alguna de sus obra, como la de *La Cultura Española a través de los Tiempos*, en donde ha tenido que situar a cien personajes, cada uno con un gesto, un carácter y una expresión, perfectamente imaginarios y aún, si se quiere, «falsos», pero correctísimos de naturalidad, proporciones y armonía, es una prueba que resistirían muy pocos artistas» (29).

El tema propuesto tuvo que ser especialmente grato para este autor, ya que encajaba plenamente con su propio concepto de idealidad y sentido de pintura decorativa. Se realizó en la época una copia del cuadro, en grabado sobre madera, y fue ampliamente difundido. En la *Ilustración Española y Ameri-*

cana de 30 de junio de 1913 fue publicada una reproducción del grabado, ocupando la doble página central.

La relación entre este cuadro y la *Escuela de Atenas* de Rafael (1483-1520) es evidente; Garneolo traía todavía fresco de Roma el impacto que la obra del de Urbino había dejado en su mente: *La Escuela de Atenas* reúne en una escena de interior, como en el caso de este cuadro de Garneolo, a los representantes de la Filosofía y de las Artes Liberales que le han sido añadidas desde la Antigüedad: Retórica, Gramática, Dialéctica, Música, Geometría, Astronomía y Aritmética. Rafael caracteriza con agudeza los diferentes tipos, distinguiendo sus propios temperamentos y comportamientos, lección que no olvidará nuestro autor en esta obra, donde también los ademanes y la mímica son cómplices, en algunos casos, de la caracterización de los personajes. El riguroso equilibrio de las dos mitades del cuadro, la composición escénica, la distribución de los homenajeados por grupos..., todo parece haber tenido alta escuela en la «Estancia de la Signatura». La escena, en el cuadro de Garneolo, se desarrolla en el interior de un edificio circular, cubierto con una gran bóveda de casetones inspirada en la del Panteón romano; el tema de Rafael también aparece desplegado bajo los arcos y las bóvedas de una amplia basílica, diseñada por Bramante y prefiguradora de la de *San Pedro*. Se recoge, en ambos casos, la idea de situar a los personajes en un ideal «Templo de la Sabiduría». En Garneolo, la luz interior es una luz ordenada, reina bajo la cúpula la claridad perfilada de la Sabiduría; a través de las dos entradas al recinto, que se hayan en penumbra marcando el tránsito, se intuye la luz cegadora y caótica del exterior, ajena a la intelectualidad, a la verdad que perfila la iluminación interior. La distribución de los personajes sigue básicamente el esquema de Rafael; no obstante, nuestro pintor sitúa en los márgenes laterales del cuadro dos grupos que, colocados en perspectiva, contribuyen a dar profundidad al mismo, subrayando con su localización el sentido de las líneas de fuga. El pavimento, como en el caso del de *La Escuela de Atenas*, contribuye igualmente a conferir profundidad a la representación. La Reina Católica preside, en el centro de la composición, sobre un recinto elevado y delimitado por una valla, esta singular reunión entre las más destacadas figuras de la historia, de la ciencia y del arte españolas. En *La Disputa del Sacramento*, de la Estancia Vaticana, encontramos también una valla semejante a la reproducida por nuestro pintor, de la que bien pudo inspirarse para su esquema compositivo. En cuanto a los grupos y a su distribución, los retratos de grupo del siglo XIX, así como los de la pintura holandesa del siglo

XVII, debieron proporcionar conjuntamente una buena fuente documental de información a nuestro autor a la hora de componer la masa humana.

Es oportuno señalar el hecho de que, pese a que la representación se desarrolla en un interior, el frontón representado y la columnata desplegada parecen remitirnos a una fachada exterior. En cualquier caso se trata de una sobrevaloración de esta parte del cuadro, en la que la arquitectura juega un papel de bello telón de fondo compositivo y simbólico. Entre los pilares de la cúpula, que a su vez aparecen separados por dos columnas, coloca Garnelo unas pinturas clásicas de carácter mitológico, que son representaciones de la Industria, el Comercio... etc.

Con esta obra alcanza Garnelo un alto grado de perfección y seguridad, que serán mantenidas como una constante en toda su producción posterior.

En la Exposición de Bellas Artes de 1904, junto a otras obras expone *Pro Patria Semper*, una alegoría de nuestro desastre colonial. El crítico de arte A.G. Temple comenta, a propósito de esta obra, en su libro *Modern Spanish Painting*:

«En este cuadro la figura caída en los peldaños está dispuesta y ha sido dibujada en forma admirable. En efecto, pocas obras de este pintor tienen un grado tan elevado, el brío y la sensibilidad de la que nos ocupa, y además en ella ha sabido Garnelo apoderarse de una manera maravillosa del sugestivo y simbólico momento en que se agrupa la acción» (30).

De este cuadro se conservan varias versiones: Una de ellas está en el Ayuntamiento de Enguera y fue donada a este centro en 1961 por don Luis Martí Alegre, Presidente del Círculo de Bellas Artes de Valencia. Se trata de un boceto muy desarrollado, con categoría de gran cuadro que, sin duda, sirvió para la realización del lienzo definitivo. Otra versión de gran tamaño se conserva en una colección particular de Montilla.

En este tema predomina enérgicamente la composición, haciendo el autor una verdadera exhibición de sus facultades en el tratamiento de la figura humana: Una mujer sentada en un trono, posible representación de la Prudencia o de la Sabiduría, extiende su brazo para contener al joven que, en pie y con una espada en la mano, predente vengar al hermano caído que yace a sus pies envuelto en la bandera de la Patria (de ahí el título del cuadro). El león simboliza la fuerza adormecida del Imperio. En una de las versiones porta la mujer los atributos de Atenea; en este sentido podría representar a la diosa en su condición de Atenea Lemnia, representante del pensamiento pací-

fico que ilumina a los hombres y los guía por los senderos de la civilización.

Se introduce en este cuadro una nueva técnica en la aplicación del color, a base de densas y variadas capas de pintura que se superponen configurando los volúmenes.

En el año 1915 se le encargará restaurar y acabar de pintar el Coro de la Iglesia de San Francisco el Grande de Madrid. Dos años antes había publicado en la revista *Por el Arte* un artículo sobre «Las Pinturas de San Francisco el Grande» (31); en él criticaba la ligereza de los pintores que se habían encargado de la obra, ya que no habían tenido en cuenta las características ambientales del templo, y en base a esto estaban sufriendo las pinturas un lamentable deterioro:

«Hace años que se han iniciado desprendimientos de pintura en las obras realizadas en dicho templo por los más importantes maestros contemporáneos, y es, por tanto, necesario y oportuno que dediquemos una llamada a la conservación de las mismas desde esta revista» (32).

Critica nuestro pintor, asimismo, el hecho de que las pinturas hayan sido ejecutadas «al óleo sobre tendido de yeso», desdiciendo la práctica de la pintura al fresco, de tan buenos resultados. El informe prosigue con un pormenorizado análisis del proceso técnico que se llevó a cabo, justificando el deterioro de la obra con fundamentos químicos. Finalmente da su opinión acerca de la restauración de la zona más afectada:

«El informe citado [realizado por la Real Academia de San Fernando] lamenta que no se empleara en estas pinturas el fresco y recomienda que la restauración se haga parcial; realmente, ¿qué se puede aconsejar para atajar un mal que está en su origen? Pues irlo conllevando; sin embargo, en aquellas partes en que la ruina es tan extensa, como el techo del coro, bien podría pensarse en usar el fresco, rehacerle en totalidad, y quedar tranquilos, al quitar el andamio, que el mal se ha corregido de raíz» (33).

Para el resto de la pintura ya dañada propone el autor un barnizado que sature el poro y la defienda del medio ambiente.

Los argumentos expuestos debieron parecer tan sólidos que, poco tiempo después, fue encargado de la restauración decorativa del edificio. La pintura del coro, ejecutada años antes por Carlos Luis Rivera y Casto Plasencia, maestros de Garnelo en su juventud, fue objeto especial de su interés. Allí se había representado el *Tránsito de San Francisco de Asís*. Acomete la obra con entusiasmo, restaurando la zona pintada por sus maestros, una composición pletórica de boato y teatralidad. Para la parte superior, irremediadamente perdida, compone y realza al fresco *La Gloria con el Padre Eterno y los Angeles*. La composición, una vez concluída, formará un todo armónico

con el conjunto inferior; sin embargo, la personalidad del pintor aparece manifiesta en el tratamiento del tema, no ya por un brío y una coloración en todo singulares, sino por el propio clasicismo con que el motivo aparece desarrollado: la cabeza del Padre Eterno nos recuerda la figura del Platón de la *Escuela de Atenas* de Rafael, llena de fuerza y majestad; los ángeles aparecen tocados de una estética semejante, sus vestidos dibujan las formas de los pliegues de las estatuas de la Antigüedad; algunos angelillos, bajo la forma de «putti», surcan de igual forma el espacio divino. También las coronas de laurel, aparte de su simbolismo cristiano, participan de este carácter clasicista.

Terminada su labor en San Francisco el Grande, y a consecuencia de los resultados obtenidos, recibe como nuevo encargo la restauración de la bóveda del Salón de Baile del Casón del Buen Retiro, que había sido pintada en 1697 por Luca Giordano (1634-1705). El tema representado es «La fundación de la orden del Toisón de Oro», una exaltación de la monarquía española. Esta obra representa, dentro de la producción en España del Napolitano, su más lograda composición desde todos los puntos de vista. Garnelo realizó numerosos estudios en acuarela para familiarizarse con la técnica del italiano, estudiando analíticamente el proceso pictórico de éste. Esta labor proporcionó a nuestro pintor una sólida escuela en la técnica del fresco en grandes superficies, así como en el dominio de escorzos, composición y despliegue de grandes masas de personajes. Realizó, asimismo, una bella copia de la bóveda en lienzo de tamaño reducido; en este caso el tema mitológico se funde con la alegoría barroca.

Son numerosas las acuarelas que sobre este tema posee la familia del pintor; en todas ellas podemos observar el minucioso cuidado con que la obra de Luca Giordano ha sido reconstruida, con el fin de conseguir, a base de un buen estudio analítico, el restablecimiento más literal posible de la bóveda del Casón.

Del año 1924 es la decoración de la Cúpula del Despacho del Presidente del Tribunal Supremo, en el Palacio de Justicia de Madrid; su obra más sobresaliente entre las realizadas al fresco y acaso la más importante de toda su producción. Su gran categoría profesional se ve recompensada, en ésta ocasión, con la felicitación del rey Alfonso XIII, al subir éste personalmente a los andamios colocados, para apreciar directamente su obra. Luis de Cartagena nos proporciona información sobre este conjunto, con motivo de la conclusión del trabajo:

«El opulento sentido decorativo que ha presidido la ornamen-

tación del nuevo Palacio de Justicia de Madrid buscó, en pesquisa de riquezas artísticas que avalorasen la suntuosa instalación, el concurso de pintores esclarecidos... Traemos hoy, en ofrenda pública de homenaje al mérito, la hermosa pintura al fresco con que José Garnelo ha decorado la cúpula correspondiente al despacho del presidente del Tribunal Supremo.

Garnelo —¿no será redundancia consignarlo después de evocar su personalidad?— es uno de los gloriosos supervivientes del naufragio del romanticismo en la pintura española. El arte de Garnelo, esplendoroso de prestigio, ejemplar en la probidad, genuino aliento de vocación, llamada de ideal; arte expresivo y elocuente; arte que se complace en el culto inefable de las alegorías, de los emblemas y de los símbolos, para hallar a través de sus concepciones el hilo misterioso que anuda la inspiración de hoy con la inspiración de los clásicos; el arte de Garnelo había de hallar riquísimas sugerencias estéticas y, por ende, opulentas posibilidades pictóricas en la glosa del tema que le fue encomendado: El gran collar de la Justicia. De cómo el técnico ha resuelto mil problemas —intrincados, ásperos, ingratos— que plantea la ejecución de un fresco en una cúpula; de cómo las dificultades de lograr conjuntos de hermosa y natural armonía dentro de los severos cánones de la perspectiva, darán fe cuantos contemplan la pintura a que estoy refiriéndome...

Las simbólicas deidades que sostienen el Gran Collar de la Justicia; el trono en el que se asienta la matrona representativa de España; las figuras alegóricas de la Memoria, el Entendimiento, la Voluntad, la Meditación, la Verdad y la Gloria, que componen el grupo de la izquierda; las banderas que alrededor del trono figuran —notas de cromatismo muy vivo y entonado—; los emblemáticos eslabones del Collar que se enlazan alrededor de aquellas composiciones; la Asiduidad y la Vigilancia posándose en el añoso árbol que simboliza la justicia en los primeros tiempos de la civilización; la Fama, la Reflexión, la Perseverancia, el Amor a la Justicia; los niños que sobre el dosel, con coronas de roble y de laurel, hacen triunfar la antorcha de la Vida..., todo el conjunto, en fin, ofrece la majestad representativa propia del tema y, pictóricamente, un alarde orquestal de composición y de colorido digno de Garnelo...» (34).

La distribución decorativa de la cúpula guarda relación con la del Correggio (1493-1534), realizada para la Catedral de Parma, que debió tenerla nuestro autor presente para la ejecución de su obra. Situados entre los óvalos y, en alternancia con ellos, están las figuras representativas del Derecho Político, Derecho Canónico, Derecho Internacional, Derecho Mercantil, Derecho Penal, Derecho Natural, Derecho Romano y Derecho Civil. En el cuerpo central de la bóveda se desarrolla el tema principal de la composición: *El Collar de la Justicia*. Las figuras alegóricas situadas en los óvalos son consecuencia del

profundo conocimiento, por parte de Garnelo, de la compartimentación arquitectónica de raigambre romana. Rafael había utilizado en el techo de la «Estancia de la Signatura» una compartimentación semejante, inspirada a su vez en los techos antiguos: Dispuso cuatro medallones, y en ellos la Teología, la Justicia —simbolizada por la espada y la balanza—, la Filosofía, y la Poesía —coronada de laureles y provista de un arpa y un libro—; las Virtudes de la Estancia sirvieron, sin duda, de fuente inspiradora a nuestro pintor para la elaboración de las figuras de los óvalos. La alusión clásica está presente en toda la composición, cada figura, cada expresión, recoge toda una larga tradición en este sentido: La representación del Derecho Romano aparece acompañada del águila de Júpiter y tras él, una victoria que alza con su brazo la corona de laurel; el Derecho Internacional aparece secundado por la presencia de Atenea y bajo ellos, dos «putti» intercambian ofrendas y estrechan sus manos; el Derecho Canónico desarrolla su labor a la sombra de un templo clásico; el Derecho Natural está representado por una atlética figura, que recuerda la iconografía de un Heracles...

En cuanto a la técnica utilizada, consigue Garnelo en esta obra una de sus más altas cotas en el dominio del lenguaje pictórico: Unas veces utiliza una terminación abocetada, otras insiste en el perfil de los contornos, pero siempre la pincelada va justa de color y segura en su expresión. Se conservan los trabajos preparatorios, elaborados en tiza de colores sobre papel sepia, así como un boceto al óleo del tema central de la composición.

Algo anterior (hacia 1922) es su composición alegórica *La Historia y el Tiempo*. Un anciano alado (se pretende exteriorizar la idea de que el «el tiempo vuela») sostiene con su mano izquierda un reloj de arena; la mano diestra gesticula acompañando su caprichoso discurso. La Historia, bajo la forma de una joven matrona romana, copia el dictado del Tiempo. Al fondo, ondean banderas al viento y masas de gente avanzan exaltadas; se pretende representar el cambio constante, el trasiego evolutivo de los acontecimientos en las colectividades. Todo el conjunto se ha desarrollado en un espacio semicircular, como queriendo representar con ello el carácter cíclico del Tiempo. La masa pictórica es aplicada en esta composición con una técnica desenvuelta, abocetada, pero de gran carácter. Es esta una obra que nos evidencia los muchos años de oficio que lleva tras de sí nuestro pintor, todo lo superfluo ha sido eliminado y el lenguaje de las formas se ha utilizado con sobriedad y precisión.

Un *Estudio de Ropaje Clásico*, relacionado posiblemente con su etapa de profesor en la cátedra de «Dibujo del Antiguo y Ropajes», nos complementa esta visión del mundo clásico del pintor; el verdadero protagonista de este carbón es el vestido, que presenta un estudio de pliegues y decoración espléndido. Es un indicio más del interés que todo lo relativo al mundo de la Antigüedad despierta en nuestro autor; cualquier aspecto, cualquier detalle de esta época, por minúsculo que sea, merece su especial consideración. Valga también en este sentido, como ejemplo, un cuadrito en el que aparece un magnífico conjunto de *Vidrios Romanos*; como vemos, nada escapa a la curiosidad investigadora de Garneolo.

En la colección del Conde de las Almenas se conservan dos curiosos óleos que, imitando mármoles y bronces en fingido relieve, representan unas *Alegorías de la Tragedia y la Comedia*. En la primera de ellas un tondo alberga dos figuras, una femenina que levanta una copa, y un niño que llora sobre su regazo. Un «putti» la custodia por cada lado, portando emblemas alusivos a la temática trágica del mundo griego. La *Alegoría de la Comedia* presenta en el tondo a dos figuras jugando alegremente, los putti aparecen sonrientes y llevan consigo los símbolos de la Comedia Clásica: Una máscara sonriente y la corona de laurel. Un friso de palmetas recorre por la parte inferior ambas composiciones.

Terminamos este recorrido con otro bello lienzo del pintor, *El Juego de Pelota*, donde realiza un interesante estudio de movimiento; se trata de una obra resuelta a base de ligeros recursos, de nerviosas pinceladas y una vibrante coloración. En un primer plano, un grupo de atletas pugnan por el dominio de la pelota, unos saltan, otros caen; el movimiento y los escorzos son el tema principal de la composición. Detrás, en un segundo plano, los espectadores contemplan el desarrollo del juego. Al fondo, dorada ya por los rayos de la tarde, se vislumbra la silueta de la Acrópolis.

IV.3. La crítica desde el clasicismo: la riqueza del material en la escultura griega

Para completar esta visión de la competencia artística de José Garnelo hemos de hacer una alusión a su faceta como crítico, ejemplarizando esta condición con uno de los muchos artículos que sobre arte escribió, el titulado «La Riqueza del Material en la Escultura Griega (El Bronce)», inserto en la revista *Por el Arte*. (35).

Su viaje a Grecia de 1911 exacerbó la admiración del pintor por la estatuaria clásica; a partir de entonces se convertirá en un competente teórico de este Arte Mayor. En su recorrido iba tomando notas y dibujando cada una de las piezas escultóricas que encontraba, de esta forma consiguió nuestro pintor una sólida formación en este campo. En la «Colección Joaquín Cuello Garnelo» se conservan gran número de estos apuntes, abocetados, rápidos a veces, pero rotundos en la consecución de la expresión clásica. Con frecuencia aparecen escritas anotaciones al margen sobre las características de la obra; otras veces, en cuartillas, se recogen, a modo de anécdota informativa, gran número de narraciones relativas al hallazgo de una pieza y a su propia historia o simbología. Estos apuntes contienen un caudal de información admirable para el conocimiento de estas obras de la Antigüedad, al tiempo que nos proporcionan cumplida información sobre la propia personalidad del autor.

Con el artículo antes citado pretende el autor evocar, «con gusto, los principios de belleza de la antigüedad helénica, y las diferentes fases históricas de su desarrollo» (36). Comienza recordando una constante del arte griego, la riqueza del material empleado:

«...al lado de todas las perfecciones de la línea y del concepto plástico, estaba la riqueza de la materia» (37).

Destaca más adelante los dos factores, a su juicio más importantes, de la condición expresiva de las artes plásticas: La diferencia de escalas y la riqueza del material, «ambas a un tiempo condiciones sustanciales de naturaleza, las primeras en ofrecerse al contacto de nuestros sentidos» (38). Señala cómo la propia constitución orgánica del hombre establece la unidad de medida, determinando en base a ésta unas magnitudes espaciales ideales y, de igual forma, una selección de calidades:

«Por eso la cantidad y armonía de las proporciones, como lo simpático y atrayente de un material exquisito, son calidades que entran por mucho en la emoción fascinadora de lo bello» (39).

Indica, seguidamente, las dos formas en que el escultor trabaja la piedra y el metal, de un lado reduciéndola por la labra al modelo ofrecido, de otro, gracias al fuego que liquida y moldea:

«La acción del fuego es el agente que purifica y reviste de cualidades extraordinarias los objetos» (40).

Cada afirmación de su relato revela tras de sí la amplia documentación en el tema:

«Por su propia materia, el bronce se tenía como privilegiado metal, ahuyentador de genios infernales, salvaguardia contra los maleficios, y era el más empleado en estos presentes [se refiere a los exvotos que realizaban para santuarios y recintos sagrados]» (41).

Distingue a los marinos de Samos, que fueron los más audaces en la consecución del cobre, base principal de la aleación con la que se formaba el bronce. La escuela de esta isla fue, por tanto, una de las más antiguas de la Hélade. Por medio de los textos de Herodoto reconstruye el autor algunas de estas piezas, destacando asimismo a los más afamados artífices: Pahoeos, Teodoro, Telecles, Clearkas, Glaucos... etc.

El proceso técnico de elaboración no escapa al desarrollo del artículo:

«La práctica primordial era batir en láminas separadas las diferentes partes que componían una estatua, piezas repujadas y cinceladas que se ajustaban las unas a las otras para las estatuas pequeñas, y para las grandes se preparaba un armazón en madera a estilo tradicional Homérico o se unían ensamblándolas entre sí, llegando a formar figuras colosales preparando de antemano una armadura» (42).

De nuevo, las referencias documentales en el texto evidencian la inquietud y el afán de conocimientos de nuestro pintor:

«...el bronce, como se sabe, es una aleación de cobre, estaño y plomo o zinc; la proporción de esta aleación para el metal esta-

tuario, según Plinio, es de 99 partes de cobre, 6 de estaño y 5 de plomo; pero la dificultad no está en sumar como principio estas cantidades, sino en saberlas mantener en la fusión; a causa de la oxidación del estaño y el plomo éste va restando su cuerpo a la fluidez del metal, y, por otra parte, éste, al enfriarse en determinadas condiciones, se disgrega, separándose por capas de diferente calidad...» (43).

Señala la gran dificultad que debió suponer, para estos artistas, la fundición del metal en grandes piezas antes de inventar el sistema de la «cera perdida». El jónico Glaucos fue el primero en soldar las diferentes piezas fragmentarias de una estatua (anteriormente iban solo ajustadas las unas a las otras).

La documentación histórica de los acontecimientos políticos, que elevaban a unas escuelas sobre otras, no es ajena tampoco a la narración. A partir de aquí, tras señalar el origen de este tipo de estatuaria, iniciará nuestro autor un recorrido somero, pero completo, de todos los centros broncistas de la Hélade. Atenas en primer lugar, señalando cómo fue la escuela que fusionó las dos tendencias artísticas de los griegos:

«...la Dórica y la Jónica, amalgamándolas en un cenato aristocrático, delicado, exquisito, que dio nombre especial a su fisonomía con la designación de aticismo; ella logró fundir en uno el acento robusto, sereno y humano de las escuelas del Peloponeso, y el garbo, el movimiento, la gracia imprevista de las escuelas insulares del archipiélago» (44).

Destaca la labor de Kálamis, Sicione y Kánakos en esta escuela, y la escultura criselefantina por ellos producida. De Corinto señala las excelencias de su bronce:

«...Le llamaban áureo, porque su color y su tersura lo asemejaba al oro» (45).

Y una vez más aparece la alusión mitológica en su relato:

«...la idea poética y el sentimiento religioso atribuían las excelencias del bronce corintio a estar enfriado en la fuente de Peirene» (46).

Opina Garneolo que el modelo para los bronces de la época arcaica se preparaba tallándolo en madera, ya que «...todos los tipos de carácter arcaico reúnen en su factura y modelado condiciones que pueden deducirse perfectamente de una labor de tallista, dominando con el corte y la lija la fineza y pulimento de la materia, los planos de un modelado rígido y seco» (47). Para él hay un valor trascendental en esta labor artística, que ha caído desgraciadamente en desuso: «La práctica inmediata, el contacto íntimo, cotidiano, familiar, con todos los elementos que el material y sus condiciones ofrecen al trabajo del artista» (48). La escuela de Argos ocupa lugar destacado en el relato, en

ella se producen los más importantes avances, sobre todo en lo que respecta al modelo, ya que al ser sustituido por el de arcilla las formas ganan en flexibilidad y naturalidad. Señala, asimismo, cómo trabajaron allí Mirón, Policeto, Pitágoras de Regios y hasta el mismo Fidias, que acudió a la escuela argiva para aprender las técnicas del bronce. En los años de la hegemonía Macedónica domina la escuela de Sicione, donde destacan Lisipo y Eupenor. Del primero distingue su inclinación a las grandes composiciones y a los tamaños mayores que el natural. Las escuelas de Halicarnaso, Seleusis y Alejandría, se nutrían de artistas de Sicione. La Escuela de Rodas es objeto también de su atención, señalando como pieza más destacada la gran estatua dedicada a Helios que en la ciudad se levantó; Cares de Lindos, educado en el taller de Lisipo, fue el encargado de confeccionarla, fraguándola «en fajas a modo de tambores rellenos de piedra» (49). Se pueden encontrar en el presente artículo todo tipo de datos sobre la construcción y la existencia de *El Coloso de Rodas*.

Continúa con una reflexión sobre lo que la práctica del bronce representó en el arte griego: A su juicio, un papel fundamental. El artículo termina con una reseña exaltada de las excelsitudes del bronce, como aleación que responde de forma especialmente sobresaliente al efecto artístico de la fundición:

«Sabido es que el bronce, al contrario del acero, se hace blando y maleable con el temple, puede muy bien trabajarse en el yunque y en la pasta, pero el trabajo del martillo, el cincel y la lima, parecen tener su fisonomía artística especial en la condición metálica del hierro dulce y de la plata; del mismo modo que el trabajo encomendado al fuego en el crisol parece reservado a un material de aspecto más rico y más caliente de color, como el bronce y el oro. Diríase que aquéllos se adaptan más a la condición de las artes industriales y estos últimos a la misión elevada de las artes puras» (50).

Era propósito de Garnelo publicar otro trabajo sobre la cultura griega en mármol, que iría completado por un tercero, dedicado a la escultura criselefantina. Sus deseos no fueron satisfechos, ya que la existencia de la citada revista *Por el Arte* fue efímera, y sólo se imprimieron ocho números de ella. Sin embargo, en la colección de apuntes personales antes aludida hay gran cantidad de material inédito, interesantísimo para completar esta faceta enriquecedora del pintor.

El propósito de este parágrafo ha sido apuntar una actitud más de la múltiple personalidad de Garnelo; el estudio en profundidad de su faceta como crítico de arte es competencia que

escapa al desarrollo de la presente monografía, constituyéndose ésta, por sí sola, en labor susceptible de todo un nuevo y amplio trabajo de investigación.

NOTAS AL CAPITULO IV

(1) Prados López, José, «Recordando a José Garnelo en el centenario de su nacimiento», *Enguera*, número extraordinario, homenaje al pintor enguerino don José Garnelo y Alda en el centenario de su nacimiento, septiembre, 1965.

(2) Sánchez Cantón, F. J., «Mis recuerdos de don José Garnelo», *Enguera*, número extraordinario, septiembre, 1965.

(3) Pérez Contel, Rafael, «José Garnelo y Alda, maestro de educadores de arte», *Enguera*, número extraordinario, septiembre, 1965.

(4) Garnelo y Alda, José, «Autocrítica», en *Catálogo de las obras expuestas por don José Garnelo y Alda*. Círculo de Bellas Artes, 19 de mayo - 4 de junio, Madrid, 1934.

(5) Garnelo, ibídem.

(6) Garnelo y Alda, José, *El Dibujo de Memoria. Discurso leído en el acto de su recepción por el Ilmo. Señor don José Garnelo y Alda y contestación del Excmo. Señor don Amós Salvador Rodríguez*, Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 14 de abril de 1912, p. 11.

(7) Garnelo, ibídem, «Autocrítica», en *Catálogo...*

(8) Garnelo, ibídem.

(9) Garnelo, op. cit., *El Dibujo...*, p. 31.

(10) Para el estudio de este período cronológico, comprendido entre 1748 y 1789, se puede ver la tesis doctoral de María de los Angeles Alonso Sánchez, aprobada en Madrid en 1961: «Francisco Preciado de la Vega y la Academia Española de Bellas Artes en Roma. Artistas españoles que han pasado por Roma».

(11) Confróntese para esta etapa la tesis de Margarita del Barrio, aprobada en Madrid en 1963 y titulada: «Antonio Solá y la Academia de Bellas Artes».

(12) La Escuela Especial de Bellas Artes en Roma se proveía con el sobrante de los fondos pertenecientes a la Obra Pía de Santiago y Montserrat, fundaciones piadosas españolas que existían en Roma, dependientes, en ese momento, del Ministerio del Estado.

(13) Estaba formada por un director y doce pensionados, ocho de número, que obtenían su pensión por «rigurosa oposición», y cuatro de mérito, «otorgados por concurso a artistas que gozaran de justa fama o que hubieran obtenido premios en concursos y oposiciones». De los pensionados de número dos serían pintores de Historia, y de los de mérito otros dos; como vemos, desde su funda-

ción, la Academia dedicó especial interés a la Pintura de Historia, no en vano nació la Institución en un momento de apogeo de ésta. El resto de los becarios serán dos paisajistas, dos arquitectos, dos músicos, un escultor y un grabador.

(14) De los tres años que duraba la pensión, cada pensionado debía residir en Roma al menos doce meses; el resto del tiempo hasta completar los tres años podía ser utilizado para viajar, con licencia del Director, «por donde conviniese a la índole de su estudio».

(15) La ley italiana del 14 de junio de 1873 disolvió las comunidades religiosas y nacionalizó sus bienes. El convento de San Pietro in Montorio había sido fundado por monarcas españoles. En base a ésto fue reconocido el derecho de la Corona española sobre la iglesia y una parte del convento; la otra parte fue cedida por la Junta liquidadora de Roma a condición de establecer allí, en breve tiempo, la Academia Española de Bellas Artes.

(16) García Mercadal, F., «Nuestra Siempre Recordada (1923-1927)», *Exposición Antológica de la Academia Española de Bellas Artes de Roma (1873-1979)*; (Serie «Antológicas»), Madrid, Publicaciones del Patronato Nacional de Museo, 1979, pp. 31-32.

(17) Echazú, Francisco, «Vivencias de un pensionado», en *Exposición Antológica...*, op. cit., p. 51.

(18) Pérez Comendador, Enrique, «Recuerdos de la Academia», en *Exposición Antológica...*, op. cit., pp. 41-42.

(19) Bru Romo, Margarita, *La Academia Española de Bellas Artes en Roma, (1873-1914)*, Madrid, Ministerio de Asuntos Exteriores, Dirección General de Relaciones Culturales, 1971.

(20) Bru Romo, op. cit., p. 163.

(21) Informe del Negociado avalado por la sección, 8 de febrero de 1890; leg. 4.336, Ministerio de Asuntos Exteriores.

(22) *Hércules, Dejanira y el Centauro Neso*, óleo sobre lienzo, 1,17 x 1,51 cms. Firmado detrás: Garnelo. [Hemos adoptado para Dejanira la transcripción literal, Dejanira, con que aparece en el texto].

[La obra, del año 1888, figura en el «Catálogo de las Pinturas de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando», con el número 417].

(23) El nombre Bacante deriva del verbo latino «bacchari», es decir, *honrar a Baco*.

(24) Lapoulide, J., *Diccionario Gráfico de Arte y Oficios Artísticos*, Barcelona, José Monteso, Editor, 1932, Segunda Edición, vol. IV, p. 245.

(25) González Martí, Manuel, «Bellas Artes. José Garnelo y Alda», en *Las Provincias*, 5 de noviembre de 1944.

(26) Garrido, Antonio, «José Garnelo y Alda. Nuestros Grandes Artistas Contemporáneos», en la *Ilustración Española y Americana*, año LVII, núm. XXIV, Madrid, 30 de junio de 1913.

(27) *Boceto para el Soldado de Maratón*, lápiz sobre papel, 57 x 46 cms., colección «Antonio Alda Garnelo». [En la parte inferior presenta una inscripción: «El modelo Mariano. Bocetos para el Soldado de Maratón». Madrid, 1886].

(28) Marqués de Lozoya, «José Garnelo y Alda», en *Enguera*, Número Extraordinario, septiembre, 1965.

[El cuadro pertenece a la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, con el número de catálogo 864; actualmente se encuentra depositado en la Sala de Conferencias del Instituto de España, en Madrid. El Marqués de Lozoya, en su etapa de Presidente del Instituto, tuvo el cuadro en buena estima, como vemos].

(29) Igual Ubeda, Antonio, «Un gran pintor enguerino: José Santiago Garnelo y Alda», en *Levante*, 24 de julio de 1966.

(30) Temple, A. G., *Modern Spanish Painting*, Londres, 1908.

(31) Garnelo y Alda, José, «Las Pinturas de San Francisco el Grande», en *Por el Arte. Gaceta de la Asociación de Pintores y Escultores*, núm. 8, Madrid, agosto, 1913, pp. 1-2.

(32) Garnelo, *ibidem*.

(33) Garnelo, *ibidem*.

(34) Cartagena, Luis de, «El Gran Collar de la Justicia. Fresco de José Garnelo, en el Palacio de Justicia de Madrid», en *ABC Dominical*, noviembre, 1925.

(35) Garnelo y Alda, José, «La Riqueza del Material en la Escultura Griega. (El Bronce)», en *Por el Arte. Gaceta de la Asociación de Pintores y Escultores*, Madrid, núm. 2, febrero, 1913, pp. 1-12.

(36) Garnelo, *op. cit.*, p. 1.

(37) Garnelo, *ibidem*.

(38) Garnelo, *ibidem*.

(39) Garnelo, *ibidem*. De nuevo aparece el concepto de belleza en los textos del autor.

(40) Garnelo, *ibidem*. [Hay en este texto un sentido religioso en la valoración del fuego como ente configurador].

(41) Garnelo, *op. cit.*, p. 2.

(42) Garnelo, *op. cit.*, p. 4.

(43) Garnelo, *op. cit.*, pp. 4-5.

(44) Garnelo, *op. cit.*, p. 5.

(45) Garnelo, *op. cit.*, p. 6.

(46) Garnelo, *ibidem*.

(47) Garnelo, *op. cit.*, p. 7.

(48) Garnelo, *ibidem*.

(49) Garnelo, *op. cit.*, p. 10.

(50) Garnelo, *op. cit.*, p. 12.

CAPITULO V

**BREVES CONSIDERACIONES
FINALES**

A modo de conclusión, se recogen en este apartado un pequeño conjunto de consideraciones, sobre las que hemos creído conveniente hacer especial hincapié.

En primer lugar queremos dejar constancia de nuestro respeto por la Pintura de Historia y por toda la generación de autores que a su sombra vivieron. Creemos que esta etapa de la Pintura Española no ha sido merecidamente juzgada ya que, en la mayoría de los casos, la obra de estos pintores ha sido condenada sin más, sin llevarse a cabo un profundo estudio de los condicionantes sociales y generales que determinaron su desarrollo. Es necesario analizar el contexto artístico en el que actúa un autor, su generación, y establecer las oportunas referencias entre ésta y el ámbito histórico general. Solamente con un completo estudio del período, podemos comprender el papel que desempeñó todo este grupo de pintores de tendencia figurativa en el período de entresiglos. Hemos de abordar con especial interés el estudio del último tercio del siglo XIX, ya que en estos años se está gestando la renovación cultural del siglo XX y, todas las tendencias y soluciones del período deben ser conjuntamente examinadas, para así poder extraer unas conclusiones más completas y representativas del momento cronológico. Es hora ya de conceder a esta generación el lugar que merece dentro de la Pintura Española; no podemos ignorar que, coexistiendo con el celebrado, y por otra parte mucho menos numeroso en España, arte vanguardista, hay toda una corriente de arte no vanguardista que, objetivamente, también es producto de esta época o puede que más, ya que su aceptación por las clases populares es un indicativo social muy digno de tenerse en cuenta.

Los pintores de la generación de José Garnelo y Alda confi-

guraban una élite formada en las Academias, que vivía con una especial dedicación el proceso creativo, asumiendo el legado que la tradición artística había descargado sobre sus espaldas; una especie de humanismo novecentista exigía a estos autores un tipo concreto de comportamiento, que determinaba y mediatizaba su producción.

Nuestro autor es uno de estos pintores cuyo arte, moldeado dentro de las tendencias decimonónicas, se prolonga a lo largo del primer tercio del siglo XX. Su inquieta personalidad es representativa de la propia conciencia artística del periodo tratado, hecho que subraya de forma especial el interés que ofrece la propia producción del pintor. Su obra patentiza la actitud de toda una generación ante los nuevos derroteros del arte y en este sentido, aunque sus aportaciones no sean de una trascendencia revolucionaria, constituyen, sin embargo, unas soluciones concretas y necesarias de considerarse para la comprensión general del periodo cronológico.

Valorando en conjunto toda su producción, podemos claramente percibir una especial inclinación hacia los temas de la Antigüedad Clásica; el mundo grecolatino marcó profunda huella en su sensibilidad artística durante el periodo de formación, convirtiéndose en una constante que impregnará fundamentalmente toda su producción. José Garnelo y Alda asumieron en su persona los valores clasicistas desde un profundo conocimiento de lo que el Clasicismo representa en la Historia del Arte y de la Cultura. Esta inclinación, que pudo ser imposición en un primer momento, fue superada por el propio recorrido crítico que el pintor realizó, a través del estudio del desarrollo histórico de la disciplina artística. Al final de todo el proceso subyace el mundo clásico como ideal de perfección, y hacia él tenderá nuestro pintor en busca de nuevas soluciones; valorando este lenguaje pretende Garnelo crear una obra nueva y, a la vez, enraizada en el más esplendoroso periodo de toda la tradición artística de la humanidad. Su actitud no es la de repetir una y otra vez un modelo ya previamente establecido, sino investigar, partiendo de un concienzudo y riguroso análisis del devenir artístico, nuevas formas en el proceso del arte.

La completa formación de nuestro pintor le posibilitó una amplia competencia en todos los campos relacionados con el arte, desde la propia pintura hasta la crítica artística. Su labor como profesor en la Escuela de Bellas Artes le puso en contacto con los problemas concernientes a la pedagogía del arte. Desde todos los puntos de vista el proceso creativo fue estudiado, analizado, y ejercido por nuestro autor, dotándole esta

práctica de un extenso espectro artístico y a su vez vivencial. Su actitud ante los diversos planteamientos es siempre receptiva, dotada de una cierta inclinación ecléctica siempre abierta y predispuesta a recibir una nueva información. Su respeto por «los revolucionarios en arte» y por las nuevas generaciones es buena prueba de su moderado juicio; hoy día pudiera parecer normal este planteamiento, pero en su época pocas personas opinaban así, especialmente entre los que, como él, formaban el conjunto de pintores consagrados.

La obra de José Garnelo y Alda es en múltiples aspectos especialmente valiosa, y su figura bien merece ocupar un lugar destacado entre el grupo de pintores de tendencia figurativa, que trabajaron en el período de entresiglos.

Hemos de considerar dos circunstancias muy importantes para comprender el por qué de la escasa difusión de la producción de este pintor: En primer lugar el hecho de que su obra se encuentre en colecciones particulares y en edificios oficiales, donde el acceso a la contemplación directa es difícil y a veces imposible. En segundo lugar, el generalizado desdén por toda la producción de esta generación, impuesto por una moda fácil que rechazaba su arte por figurativo. Nos consta que los gustos cambian considerablemente y que lo que hoy aparece como bueno, en un futuro próximo puede ser juzgado como pésimo. Creemos que ésto no debe ser una constante dentro de la Historia del Arte, ya que por encima de lo caprichoso del gusto y de las modas de las distintas épocas está el buen hacer, el oficio, la sincera comunión del autor con su obra, en todo tiempo destacable. Ha de ser tarea primordial, pues, reivindicar la obra de José Garnelo y Alda y la de todos los pintores que, como él, han aportado su esfuerzo y sus actitudes a la consecución del desarrollo del arte.

BIBLIOGRAFIA

- Alcahalí, Barón de, *Diccionario Biográfico de artistas valencianos*, Valencia, 1897.
- Alonso Sánchez, M.^a de los Angeles, *Francisco Preciado de la Vega y la Academia española de Bellas Artes en Roma artistas españoles que han pasado por Roma*, tesis presentada en la Facultad de Filosofía y Letras, Madrid, 1961.
- Arte Español*, Revista de la Sociedad de Amigos del Arte, Madrid, 1928.
- Archivo Español de Arte y Arqueología*, Madrid, 1925-37.
- Ayerbe, Marquesa de, *El Castillo del Marqués de Mos en Sotomayor. Apuntes Históricos por la Marquesa de Ayerbe*, Dibujos de J. Garnelo, Madrid, 1904.
- Azcárate Ristori, José M.^a, «La pintura figurativa de carácter tradicional en el primer tercio del siglo XX», en *Panorama del Arte Español del siglo XX*, (Col. «Aula Abierta»), Madrid, U. N. E. D. Ministerio de Educación y Ciencia, 1978.
- Barberán Juan, Jaime, «José Garnelo y Alda en su centenario (1866-1966)», separata de *Archivo de Arte Valenciano*, Valencia, 1966.
- Barrio, Margarita del, *Antonio Solá y la Academia de Bellas Artes*, tesis presentada en la Facultad de Filosofía y Letras, Madrid, 1963.
- Baxandal, Michael, *Pintura y vida cotidiana en el Renacimiento. Arte y experiencia en el Quattrocento*, (Col. «Comunicación Visual»), Barcelona, Editorial Gustavo Gili, S. A., 1978, (1.^a Edición: Oxford University Press, Londres - Oxford - Nueva York, 1972).
- Bellori, Giovanni Pietro, «L'idea del pittore, dello scultore e dell'architetto», en *Vite de Pittori, scultori et architetti moderni*, Roma, 1672.
- Beruete y Moret, A. de, *Historia de la pintura española del siglo XIX. Elementos nacionales y extranjeros que han influido en ella*, Madrid, 1926.

- Beruete y Moret, A. de, «El Gran Collar de la Justicia. Fresco de J. Garnelo, en el Palacio de Justicia de Madrid», *ABC Dominical*, noviembre, 1925.
- Blanco Freijeiro, A., *Arte Griego*, (Col. «Bibliotheca Archaeológica»), Madrid, Instituto Español de Arqueología, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1982.
- Blanco y Negro*, revista ilustrada, Prensa Española, S. A., Madrid, núm. 318, 5 de junio de 1897.
- Blunt, Anthony, *La Teoría de las Artes en Italia, 1450-1600*, (Col. «Ensayos Arte Cátedra»), Madrid, Ediciones Cátedra, S. A., 1979, (1.ª Edición, Oxford University Press, 1940).
- Bosanquet, Bernard, *Historia de la Estética*, Ediciones Nueva Visión.
- Bozal, Valeriano, *Historia del Arte en España*, (Col. «Fundamentos 18»), Madrid, Ediciones Istmo. 1972, 2 vols.
- Bru Romo, Margarita, *La Academia Española de Bellas Artes en Roma. (1873-1914)*, Madrid, Ministerio de Asuntos Exteriores, Dirección General de Relaciones Culturales, 1971.
- Bruyne, De, *Historia de la Estética*, («Biblioteca de Autores Cristianos»), Madrid, Edit. Católica, S. A., 1963.
- Campoy, Antonio Manuel, «Crítica de Exposiciones: Garnelo», en *ABC*, 12 de noviembre de 1964.
- Cartagena, Luis de, «El Gran Collar de la Justicia. Fresco de José Garnelo, en el Palacio de Justicia de Madrid», *ABC Dominical*, noviembre, 1925.
- Cascales y Muñoz, J., «Sección de Bellas Artes: José Garnelo y Alda», *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, vol. IV, Madrid, 1896-97.
- Cobos, Antonio, «Exposición viva de la pintura de Garnelo», *YA*, 10 de noviembre de 1964.
- Cobos, José, «Recuerdo a los hermanos Garnelo», *Recortes de Prensa*, Madrid, Ediciones La Veleta, 1951, pp. 79-83.
- Congreso Internacional para la Enseñanza del Dibujo y de las Artes Aplicadas a la Industria, IV Congreso, Dresde, 1912.
- Cottrell, Leonard, *El Toro de Minos*, («Breviarios del Fondo de Cultura Económica»), Méjico, Edit. Fondo de Cultura Económica, 1970 (Segunda reimpresión, primera edición en inglés, 1953, Evans Brothers Ltd. Londres).
- Charbonneaux, J., Martín, R., Villar, F.; *Grecia Arcaica*, (Col. «El Universo de las Formas»), Madrid, Aguilar, S. A. de Ediciones, 1969 (Edición original francesa, Editions Gallimard, 1968).
- Charbonneaux, J., Martín, R., Villard, F., *Grecia Clásica*, (Col. «El Universo de las Formas»), Madrid, Aguilar, S. A. de Ediciones, 1969 (Edición original francesa, Editions Gallimard, 1968).
- Dirección General de Bellas Artes, *Primer centenario de las exposiciones nacionales de Bellas Artes. Un siglo de Arte Español, 1856-1956*, Madrid, 1956.
- Dolce, Lodovico, *L'Aremino. Diálogo della Pittura*, Venezia, 1607.
- Echaz, Francisco, «Vivencias de un pensionado», en *Exposición Antológica de la Academia Española de Bellas Artes de Roma*

- (1873-1979). (Serie «Conmemorativas e Históricas»), Madrid, Publicaciones del Patronato Nacional de Museos, 1979.
- Enguera, al servicio de la Villa y su Parroquia, núm. extraordinario, septiembre, 1965.
- Escobedo, J. C., *Enciclopedia Completa de la Mitología*, («Manuales de Vecchi»), Milán, Giovanni de Vecchi, S. A., 1968 (Edición española: Editorial De Vecchi, S. A., Barcelona, 1972).
- Faure, Elie, *Historia del Arte* (Segunda Edición), Buenos Aires, Editorial Poseidón, 1961, 4 vols.
- F. N. L., «El Palacio de la Infanta Isabel», *Blanco y Negro*, núm. 617, 7 de marzo de 1903.
- Font, Augusto, *Historia del Arte*, (Col. «Biblioteca Selecta para la juventud»), París, Garnier Hermanos, Libreros-Editores, 1895.
- Francés, José, *El año artístico*, Madrid, 1915-26, 4 vols.
- Gállego, Julián, «La Pintura de Historia en la Academia Española de Bellas Artes de Roma», *Exposición Antológica de la Academia Española de Bellas Artes de Roma (1873-1979)*, (Serie «Conmemorativas e Históricas»), Madrid, Publicaciones del Patronato Nacional de Museos, 1979.
- García Melero, José E., *Aproximación a una bibliografía de la pintura española*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 1978.
- García Mercadal, F., «Nuestra siempre recordada (1923-27)», *Exposición Antológica de la Academia Española de Bellas Artes de Roma (1873-1979)*, (Serie «Conmemorativas e Históricas»), Madrid, Publicaciones del Patronato Nacional de Museos, 1979.
- Garín Llombart, Felipe Vicente, *José Garnelo y Alda (1866-1944, Oleos y Dibujos (Colección Familia Garnelo)*, (Exposición «Serie Itinerantes»), Madrid, Comisaría Nacional de Museos y Exposiciones, Publicación del Patronato Nacional de Museos, 1976.
- Garnelo González, José R., *El Hombre ante la Estética o Tratado de Antropología Artística*, obra de utilidad para los que se dedican al dibujo, ilustrada con numerosos grabados, Madrid, 1885.
- Garnelo y Alda, José, Carta personal del autor, 7 de abril de 1914.
- Garnelo y Alda, José, *Catálogo de las obras expuestas por don José Garnelo y Alda*, Madrid, Círculo de Bellas Artes, 19 de mayo - 4 de junio, 1934.
- Garnelo y Alda, José, *Congreso Artístico Internacional de Roma. 1911. V Grupo. Instrumentos y materiales de las artes. Memoria referente al uso y utilidad de la Escala Gráfica y el Compás de Inclinación para dibujantes*. Presentada por el profesor de «Dibujo del Antiguo y Ropajes» en la Escuela Especial de Pintura, Escultura y Grabado de Madrid don José Garnelo y Alda. Madrid, 1911.
- Garnelo y Alda, José, «Cuatro palabras recordando un viaje a Grecia», *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, vol. XXV, Madrid, 1917.
- Garnelo y Alda, José, «Descripción de las pinturas murales que decoran la ermita de San Baudelio en Casillas de Berlanga (Soria)», en *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, vol. XXXII, Madrid, 1924.

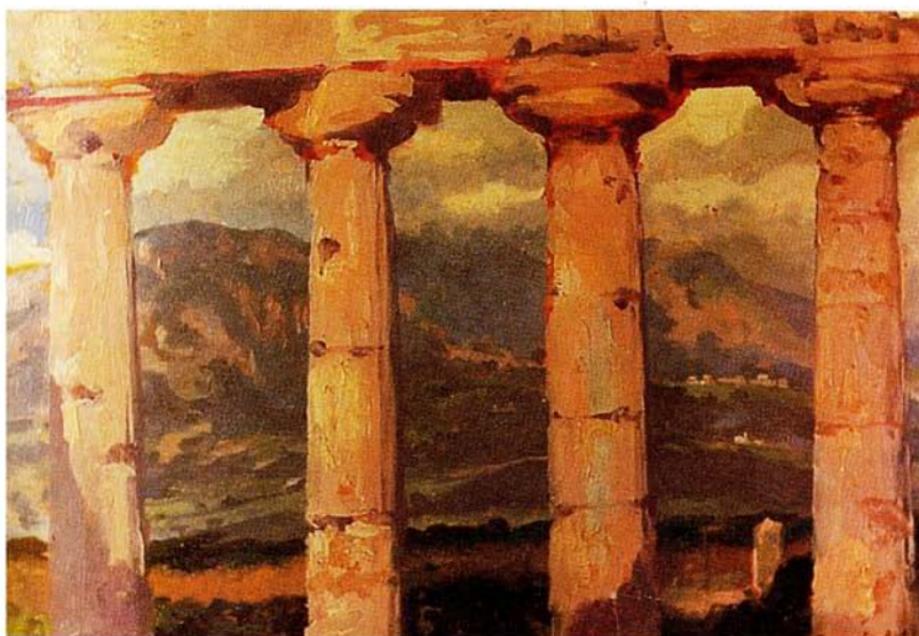
- Garnelo y Alda, José, *El Dibujo de Memoria. Discurso leído en el acto de su recepción por el Ilmo. Señor don José Garnelo y Alda y contestación del Excmo. Señor don Amós Salvador Rodríguez*, Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 14 de abril de 1912.
- Garnelo y Alda, José, *El Greco. Análisis estético de su cuadro El Entierro del Conde de Orgaz*, Madrid, 1914.
- Garnelo y Alda, José, «El material y la factura en los pintores españoles en la primera mitad del siglo XIX», *Por el Arte, Gaceta de la Asociación de Pintores y Escultores*, núm. 7, Madrid, 1913.
- Garnelo y Alda, José, *Ermita de San Antonio de la Florida y Panteón de Goya*, Madrid, Blass, S. A. Tipográfica, 1928.
- Garnelo y Alda, José, «Excursión a Guadalupe por Talavera de la Reina», en *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, vol. XXVIII, Madrid, 1920.
- Garnelo y Alda, José, «La Riqueza del Material en la Escultura Griega. (El Bronce)», en *Por el Arte, Gaceta de la Asociación de Pintores y Escultores*, núm. 2, Madrid, febrero, 1913.
- Garnelo y Alda, José, «La Sociedad Española de Excursiones en acción. Visita a las colecciones de arte de los señores Marqueses del Riscal», en *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, vol. XXXIII, Madrid, 1925.
- Garnelo y Alda, José, «Las Pinturas de San Francisco El Grande», en *Por el Arte, Gaceta de la Asociación de Pintores y Escultores*, núm. 8, Madrid, agosto, 1913.
- Garrido, Antonio, «José Garnelo y Alda. Nuestros Grandes Artistas Contemporáneos», *La Ilustración Española y Americana. Museo Universal, Periódico de Ciencias, Artes, Literatura...* Publicación semanal, Madrid, 30 de junio de 1913, núm. XXIV, año LVII.
- Gaya Nuño, Juan Antonio, *Arte del siglo XIX*. (Col. «Ars Hispaniae, Historia Universal del Arte Hispánico»), Madrid, Edit. Plus Ultra, 1958, vol. XIX.
- Gaya Nuño, Juan Antonio, *Arte del siglo XX*. (Col. «Ars Hispaniae, Historia Universal del Arte Hispánico»), Madrid, Edit. Plus Ultra, 1958, vol. XXII.
- Gaya Nuño, Juan Antonio, *El Impresionismo en España*, (Serie «Conmemorativas e Históricas»), Madrid, Publicación del Patronato Nacional de Museos, octubre, 1974.
- Gaya Nuño, Juan Antonio, «El Arte Español del siglo XIX», en *Historia del Arte Español*, Madrid, Edit. Plus Ultra, 1973 (Quinta Edición).
- Gaya Nuño, Juan Antonio, *Historia de la Crítica de Arte en España*, (Col. «Nuestro Siglo»), Madrid, Ibérico Europea de ediciones, 1975.
- Gaya Nuño, Juan Antonio, «Objetividades sobre la pintura de Historia», en *Un siglo de Arte Español (1856-1956)*, Madrid, 1955.
- Gaya Nuño, Juan Antonio, *La Pintura española de medio siglo*, Barcelona, Edit. Omega, 1952.
- González Martí, Manuel, «Bellas Artes. José Garnelo y Alda», en *Las Provincias*, 5 de noviembre de 1944.

- Hatje, Ursula, «La Pintura, del Clasicismo al Impresionismo», en *Historia de los Estilos Artísticos*, (Col. «Fundamentos»), Madrid, Ediciones Istmo, 1973, 2 vols.
- Hauser, Arnold, *Introducción a la Historia del Arte*, Madrid, Edit. Guadarrama, S. L., 1961.
- Huyghe, René et al., *El Arte y el Mundo Moderno*, Barcelona, Edit. Planeta, S. A., 1971 (Edición Original: *L'art et le monde moderne*, Librairie Larousse, 1969). 2 vols.
- Igual Ubeda, Antonio, «Un gran pintor engerino: José Santiago Garnelo y Alda», en *Levante*, 24 de julio de 1966.
- Lago, Silvio, «Artistas Contemporáneos. José Garnelo y Alda», en *La Esfera. Ilustración Mundial*, año IV, núm. 169, 24 de marzo de 1917.
- Lapoulide, J., *Diccionario Gráfico de Arte y Oficios Artísticos*, Segunda Edición, Barcelona, José Monteso, Editor, 1932, 4 vols.
- Latino, Juan, «Arte: Pintura española de los siglos XIX y XX. Retratos de Picasso y Garnelo en una misma exposición», en *Córdoba*.
- López, Antonio, «La Iglesia de la Merced de Córdoba abrió sus puertas a la pintura del siglo XIX», *El Correo de Andalucía, Dominical*, 13 de mayo de 1984.
- Lozoya, Marqués de, «José Garnelo y Alda», en *Enguera*, núm. extraordinario, septiembre, 1965.
- Lozoya, Marqués de, *La pintura española en el reinado de Alfonso XIII*, Valencia, 1971. (Es tirada aparte de *Archivo de Arte Valenciano*).
- Lozoya, Marqués de, *La teoría de las Artes Plásticas en el siglo XIX*, Madrid, 1940.
- Martienssen, Rex D., *La Idea del Espacio en al Arquitectura Griega*, (Col. «Historia de la Arquitectura»), Buenos Aires, Ediciones Nueva Visión SAIC, 1979 (1.ª Edición: Johannesburg Witwatersrand University Press, 1956).
- Martín González, J. J., *Historia del Arte*, Madrid, Editorial Gredos, S. A., 1974, 2 vols.
- Melero Muñoz, Manuel, «Presentación», *Un Siglo de Pintura Cordobesa 1791-1891*, Córdoba, Area de Cultura de la Excma. Diputación Provincial, 1984.
- Mendoza, F. de, *Manual del Pintor de Historia*, Madrid, Fontanet, 1870.
- Ministerio de Asuntos Exteriores, Archivo del.
- Ministerio de Asuntos Exteriores, Instituto de Cultura Hispánica. Colección de Arte.
- El Mundo Griego*, (Col. «Historia Universal, Biblioteca Gráfica Noguera»), Barcelona, Editorial Noguer, S. A., 1980 (Versión original Larousse-Rizzoli, Paris-Milán, 1973).
- Museo Provincial de Bellas Artes de Valencia, Libro de Actas, (7 de julio de 1940).
- Nieto Alcaide, V. y Checa Cremades, F., *El Renacimiento. Formación y crisis del Modelo Clásico*, (Col. «Fundamentos 69»). El Arte y los Sistemas Visuales, Madrid, Ediciones Istmo, 1980.

- Novotny, Fritz, *Pintura y Escultura en Europa, 1780-1880*, («Manuales Arte Cátedra»), Madrid, Cátedra, S. A., 1978.
- Omeya*, Revista de la Excma. Diputación Provincial de Córdoba, núm. 6, Tercer Trimestre de 1966.
- Ortiz Juárez, Dionisio et al., *José Garnelo y Alda*, Córdoba, Escuela de Artes Aplicadas y Oficios Artísticos, 1972.
- Ossorio Bernard, M., *Galería Biográfica de Artistas Españoles del siglo XIX*, Tomo I, Madrid, 1968.
- Panofsky, Erwin, «La Historia del Arte en cuanto disciplina humanística», en *El Significado de las Artes Visuales*, (Col. «Alianza Forma»), Madrid, Edit. Alianza Editorial, 1979, pp. 432.
- Panofsky, Erwin, «La Antigüedad», en *Idea*, («Ensayos Arte Cátedra»), Madrid, Edit. Cátedra, 1981.
- Pantorba, Bernardino de, *Historia y Crítica de las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes celebradas en España*, Madrid, 1948.
- Pantorba, Bernardino de, *El paisaje y los paisajistas españoles*, Madrid, 1943.
- Pausanias el Periegeta, *Periégesis de Grecia*, Venezia, Aldo Manucio, 1516, (V, 10, 3). (Edición utilizada: The Loeb Classical Library, London, William Heinemann LTD, 1964, vol. II).
- Pérez Comendador, Enrique, «Recuerdos de la Academia», en *Exposición Antológica de la Academia Española de Bellas Artes de Roma (1873-1979)*, (Serie «Commemorativas e Históricas»), Madrid, Publicaciones del Patronato Nacional de Museos, 1979.
- Pérez Contel, Rafael, «José Garnelo Alda, maestro de educadores de arte», en *Enguera*, núm. extraordinario, septiembre, 1965.
- Pérez Villén, Angel Luis, «Cien años de Pintura Cordobesa en la Merced», en *Córdoba*, 12 de mayo de 1984.
- Picón, Jacinto Octavio, *Exposición Nacional de Bellas Artes*, Madrid, 1890.
- Pérez Sánchez, Alfonso E., *Catálogo de las Pinturas de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1964.
- Portoghesi, Paolo et al., *Dizionario Enciclopédico di Architettura e Urbanistica*, («Collana di Dizionari Enciclopedici di Cultura Artistica»), Roma, Istituto Editoriale Romano, 1968, 4 vols.
- Prados López, José, «Recordando a José Garnelo en el centenario de su nacimiento», *Enguera*, núm. extraordinario, homenaje al pintor enguerino José Garnelo y Alda en el centenario de su nacimiento, septiembre, 1965.
- Puech, Henri-Charles et al., *Las Religiones Antiguas II*, (Col. «Historia de la Religiones»), Madrid, Siglo Veintiuno de España Editores, S. A., 1977 (Edición original: Histoire des Religions 2, Encyclopedie de la pleiade, Editions Gallimard, 1970).
- Rensselaer W. Lee, *Ut Pictura Poesis. La Teoría Humanística de la Pintura*, («Ensayos Arte Cátedra»), Madrid, Ediciones Cátedra, S. A., 1982.
- Revista Española de Arte*, Sociedad Española de Amigos del Arte, Madrid, 1932-1936. (Es continuación de *Arte Español*).

- Rodríguez Adrados, Francisco et al., *El Concepto del Hombre en la Antigua Grecia*, (Tres Conferencias), Madrid, 1925.
- Rodríguez Adrados, F., *El Descubrimiento del Amor en Grecia*, (Seis Conferencias), Madrid, Universidad de Madrid, Facultad de F. y Letras, 1959.
- Rodríguez Adrados, F. et al., *Raíces Griegas en la Cultura Moderna*, (Biblioteca de Educación Permanente, Serie «Aula Abierta»), Madrid, U.N.E.D., 1976 (2.ª Edición).
- Rodríguez Adrados, F. et al., *Tres Temas de Cultura Clásica*, Conferencias pronunciadas en la Fundación Universitaria Española los días 25, 27 y 29 de marzo de 1974, Madrid, Fundación Universitaria Española, 1975.
- Rodríguez Adrados, Jesús V., *Dioses y Héroe: Mitos Clásicos*, (Col. «Salvat, Temas Clave»), Barcelona, Salvat Editores, S. A., 1980.
- Rubio, Javier, «Toros y Toreros en la Pintura Española», *ABC Dominical*, 13 de mayo de 1984.
- Ruiz De Elvira, Antonio, *Mitología Clásica*, Madrid, Edit. Gredos, 1975.
- Sáiz Valdivielso, Alfonso Carlos (al cuidado de), *Toros y Toreros en la Pintura Española*, Sevilla, Dirección de Relaciones Institucionales del Banco de Bilbao (Departamento de Actividades Culturales), 1984.
- Sánchez Camargo, Manuel, «José Garnelo y Alda. Un pintor que mereció mejor fama», en *Pueblo*, 11 de noviembre de 1964.
- Sánchez Cantón, F. Javier, «Los Pintores de los Borbones», en *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, vol. XXIV, Madrid, 1916.
- Sánchez Cantón, F. L., «Mis recuerdos de don José Garnelo», *Enguerra*, núm. extraordinario, septiembre, 1965.
- Sebastián, Santiago, *Artes y Humanismo*, («Ensayos Arte Cátedra»), Madrid, Ediciones Cátedra, S. A., 1978.
- Serullaz, Maurice, *Historia de la Pintura Española. Evolución de la Pintura Española desde los orígenes hasta hoy*, Valencia, Fomento de Cultura, 1947.
- Temple, A., *Modern Spanish Painting*. Londres, 1908.
- Volpe, Galvano della, *Historia del Gusto*, Comunicación Serie B, Barcelona, 1972.
- Winckelmann, Johan J., *Historia del Arte en la Antigüedad*, Editorial Iberia, 1967, p. 312. Barcelona.
- Winckelmann, Johan J., *Lo bello en el Arte*, Edit. Nueva Visión, Buenos Aires.
- Zueras Torrens, Francisco, y Valverde Candil, Mercedes, *Un Siglo de Pintura Cordobesa 1791-1981*, Córdoba, Area de Cultura de la Excma. Diputación Provincial, 1984.

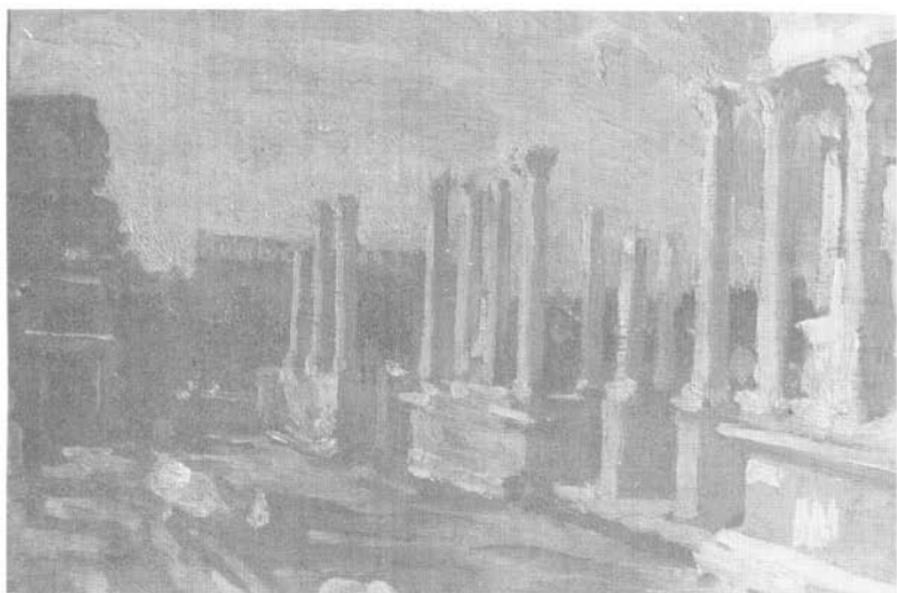
LAMINAS



*«Pestum». Tabla, 20 x 29 cms. Firmado: J. Garnelo Alda
(Por detrás: «Pestum. Día 21 de mayo de 1911. Interior del templo de
Ceres. J. Garnelo».*



«Erección. Pórtico de las Cariátidas».
Tabla 19,5 x 29,5 cms. Firmado: José Garnelo, 1911



«Teatro romano. Mérida».
Tabla, 20 x 29 cms.



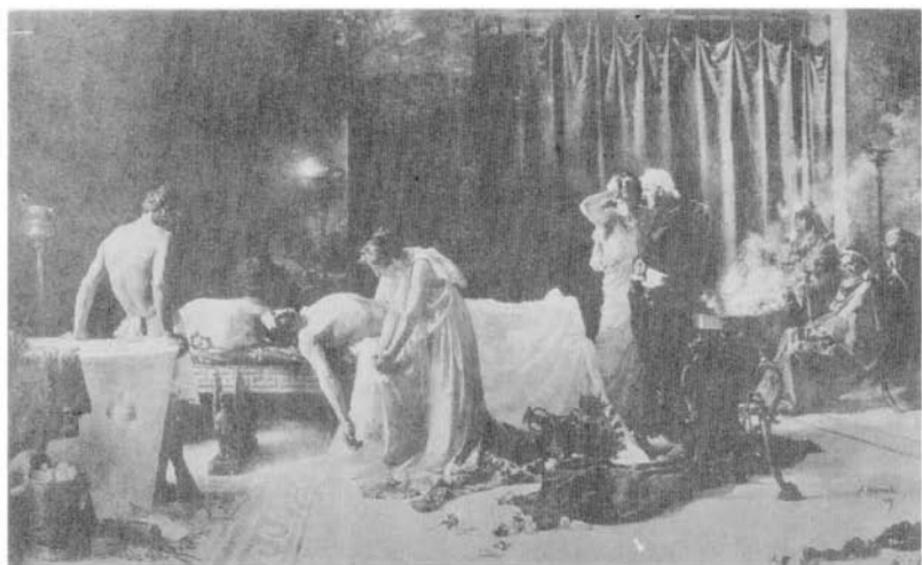
*«Pompeya. Casa dei Vetti, patio»
Oleo sobre tabla. 19,7 x 29,4 cms. Colección: Joaquin Cuello Garnelo.
Firmado: J. Garnelo. Mayo 1911.*



*«Venecia. San Marcos. Interior»
Oleo sobre tabla. Firmado: «J. Garnelo. Venecia. 91»
44 x 26,5 cms.*



*«Estudio de ropaje clásico»
Carboncillo sobre papel.
Colección: Joaquín Cuello Garnelo.*



*«Muerte de Lucano»
Oleo sobre lienzo. 3 x 5 mts.
Palacio de Justicia de Jerez de la Frontera.
Depósito del Antiguo Museo de Arte Moderno
Firmado: J. Garnelo, 1887.*



*«Cornelia. Madre de los Gracos.
Oleo sobre lienzo. 215 x 282 cms.
Propiedad del Ministerio de Asuntos Exteriores.*



«El Collar de la Justicia»

Boceto para la decoración de la cúpula del despacho del Presidente del Tribunal Supremo.

Oleo sobre lienzo. 256 x 136 cms. Colección: Joaquín Cuello Garnelo.



*«El Gran Collar de la Justicia», por José Garnelo.
Palacio de Justicia de Madrid. Techo del despacho del Presidente del
Tribunal Supremo.*



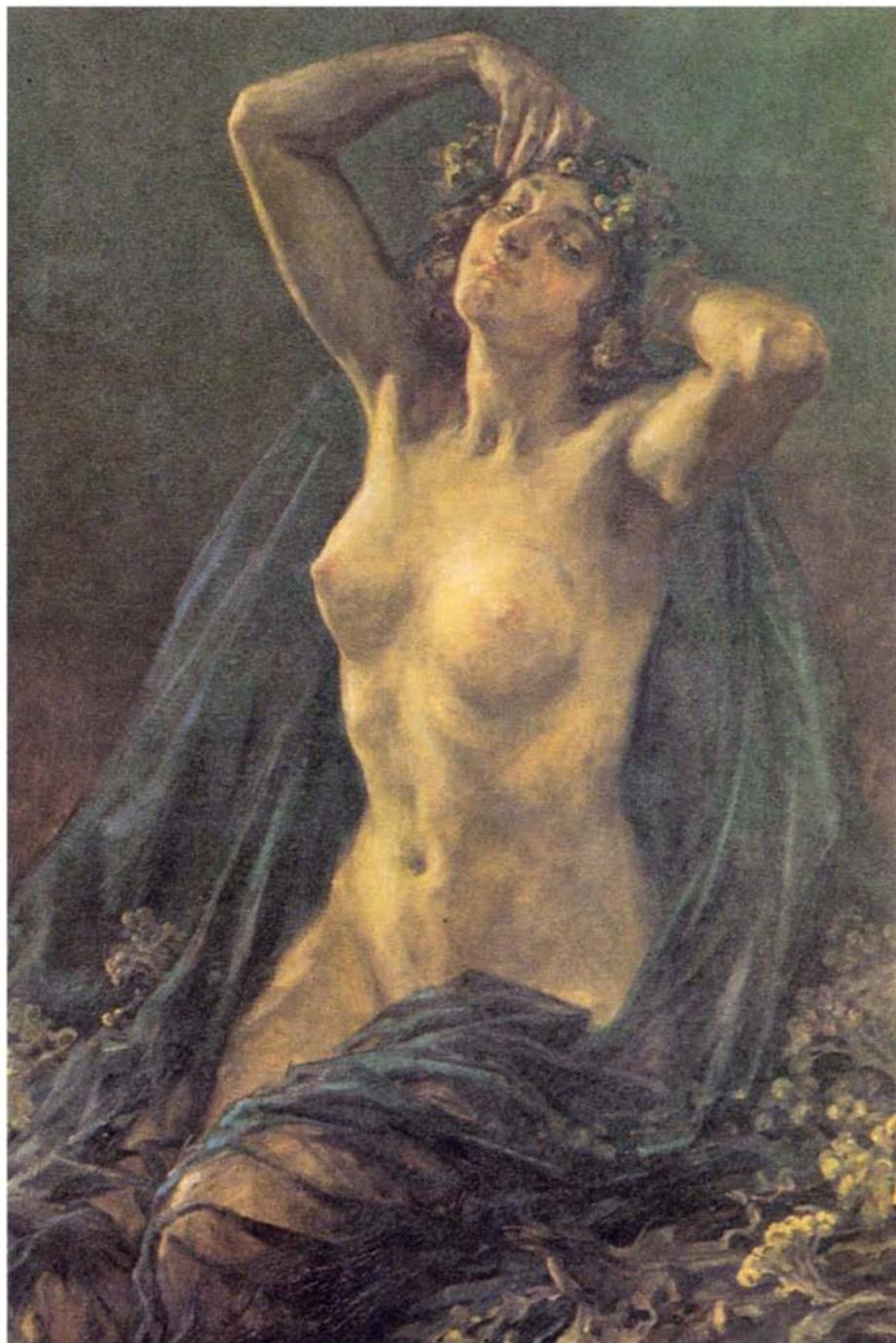
*«Pro Patria Semper» José Garnelo
Oleo sobre lienzo, 310 x 282 cm.*



*«La ninfa Aretusa y el río Alfeo»
José Garnelo. Oleo sobre lienzo.*



*«La Verdad». Boceto para la decoración de la cúpula del despacho del
Presidente del Tribunal Supremo.
Tiza de colores sobre papel sepia. 130 x 190 cms.
Colección: Joaquín Cuello Garnelo.*



*«Desnudo», 176 x 81 cms. Oleo sobre lienzo.
Firmado en A. I. I. José Garnelo. Fechado en 1936.*



*«Los primeros homenajes del Nuevo mundo a Colón».
Oleo sobre lienzo.*



*«Colón obsequiado por los indios» (detalle), óleo sobre lienzo.
Colección Particular (En Depósito, Museo Naval de Madrid).
Firmado: José Garnelo Alda, 1892.*

INDICE

PRESENTACION	9
PROLOGO	11
I. EL AUTOR EN SU TIEMPO: TENDENCIAS PICTORICAS EN ESPAÑA	15
I.1. Panorama de la Pintura en el Período de Entresiglos	17
I.2. El Naturalismo Académico	23
I.3. La Pintura de Historia	25
Notas al Capítulo I	31
II. SEMBLANZA BIOGRAFICA (VIDA Y OBRA DE GARNELO)	33
Notas al Capítulo II	51
III. NATURALEZA Y PAISAJE EN GRECIA	55
III.1. Garnelo y la Tradición Paisajística Europea ...	57
III.2. Las Tablas sobre Grecia	63
III.3. «Cuatro Palabras recordando un viaje a Grecia»	67
Notas al Capítulo III	79
IV. GARNELO, PINTOR ERUDITO	81
IV.1. Estancia en la Academia Española de Bellas Artes, en Roma	91
IV.2. Pintura «de Historia» y Alegórica	101
IV.3. La Crítica desde el Clasicismo: «La Riqueza del Material en la Escultura Griega»	113
Notas al Capítulo IV	119
V. BREVES CONSIDERACIONES FINALES	123
BIBLIOGRAFIA	129
LAMINAS	137

Colección Libros de Bolsillo

1. **DELINCUENCIA INFANTIL EN CORDOBA.** Alberto J. Revuelta Lucerga.
2. **REALIDAD POLITICA EN CORDOBA, 1931.** Antonio Barragán Moriana.
3. **VIDA DE ACISCLO ANTONIO PALOMINO.** Juan Antonio Gaya Nuño.
4. **VIDA Y OBRA DEL ARTISTA ANDALUZ ANTONIO MOHEDANO DE LA GUTIERRA (1563?-1626).** Rafael González Zubieta.
5. **LA PROYECCION EN LA PERCEPCION.** José Beltrán Yguiño.
6. **INDICE HISTORICO ANDALUZ. (Epoca Moderna).** M.^a del Carmen Martínez Hernández.
7. **EL REINO DE CORDOBA DURANTE LA DOMINACION MUSULMANA:** Antonio Arjona Castro.
8. **ANTONIO DEL CASTILLO. UN GRAN PINTOR DEL BARROCO.** Francisco Zueras Torrens.
9. **LA COLONIZACION DE CARLOS III EN ANDALUCIA. FUENTE PALMERA 1768-1835.** M.^a Isabel García Cano.
10. **EL FERVOR Y LA CENIZA.** Carlos Clementson.
11. **BUSCANDO EN LA VIDA.** Isabel Agüera Espejo-Saavedra.
12. **GUERRA DE SUCESION EN ANDALUCIA.** José Calvo Poyato.
13. **«EL LIBRO DE LA GENERACION DEL FETO, EL TRATAMIENTO DE LAS MUJERES EMBARAZADAS Y DE LOS RECIEN NACIDOS» DE 'ARIB IBN SA'ID.** Antonio Arjona Castro.
14. **BARTOLOME BERMEJO. PINTOR NOMADA.** Francisco Zueras Torrens.
15. **CARTAS DE SENECA A LUCILIO.** Luis Mapelli.
16. **ANTONIO RODRIGUEZ LUNA.** Juan Rejano.
17. **HUMANO EXILIO.** Francisco Carrasco.
18. **QUINCE AÑOS DE (JOVEN) POESIA EN CORDOBA, 1968-1982.** Pedro Roso.
19. **LA MUSICOTERAPIA APLICADA AL NIÑO DEFICIENTE.** M.^a Feliciano Arguera Carmona.
20. **EL MUNDO CLASICO EN JOSE GARNELO Y ALDA.** Miguel Carlos Clémentson Lope.

