

# JOSÉ GARNELO, DIFUSOR Y REFORMADOR DE LA ENSEÑANZA DE LAS ARTES

Miguel C. Clementson Lope

Académico Correspondiente

---

## RESUMEN

---

### PALABRAS CLAVE

Pintura española.  
SS. XIX/XX.  
José Garcelo y Alda.  
Picasso.  
Pedagogía del arte.  
Difusión del patrimonio.

Educado en el desenvolvimiento de lo que se ha venido a denominar «pintura de historia», José Garcelo supo adoptar una disposición receptiva —y al tiempo reflexiva— respecto a los nuevos planteamientos estéticos, propiciando con su actitud el advenimiento de importantes innovaciones en el dominio del arte. Al margen de sus reconocidas capacidades para la práctica pictórica, que fueron distinguidas en numerosos certámenes nacionales e internacionales, desarrolló igualmente una comprometida tarea como difusor y reformador de la enseñanza de las artes, llegando a representar a nuestro país en gran número de congresos internacionales, y abordando ambiciosos proyectos editoriales en *pro* de la difusión de nuestro patrimonio cultural.

---

## ABSTRACT

---

### KEYWORDS

Spanish painting.  
19/20 th century.  
José Garcelo y Alda.  
Art pedagogy.  
Picasso.  
Heritage dissemination.

Educated in the development of what has come to be known as history painting, J. Garcelo was nevertheless able to adopt a receptive —and at the same time reflexive— disposition with regard to new aesthetic approaches, and his attitude led to the advent of important innovations in the field of art. In addition to his recognised skills in the practice of painting, which were distinguished in numerous national and international competitions, he also carried out a committed task as a disseminator and reformer of art education, representing our country at a large number of international congresses and undertaking ambitious publishing projects for the dissemination of our cultural heritage.

José Garcelo (1866–1944), cuya figura constituye un claro ejemplo de lo que podríamos denominar pintor-erudito, se formó como artista en un periodo fecundo y providencial, a caballo entre los siglos XIX y XX: educado en el desenvolvimiento de lo que se ha venido a denominar «pintura de historia», supo adoptar no obstante una disposición receptiva —y al tiempo reflexiva— respecto a los

nuevos planteamientos estéticos, propiciando con su actitud el advenimiento de importantes innovaciones en el dominio del arte, distinguiéndose como educador de figuras tan destacadas para la plástica como Picasso, Dalí, Gutiérrez Solana, Vázquez-Díaz o Benjamín Palencia, entre otros, que interiorizaron en sus obras muchos de los fundamentos teóricos y prácticos desarrollados por parte del maestro durante sus respectivas etapas de aprendizaje. Al margen de sus reconocidas capacidades para la práctica pictórica, que fueron distinguidas en numerosos certámenes nacionales e internacionales, desarrolló Garnelo igualmente una comprometida tarea como difusor y reformador de la enseñanza de las artes, llegando a representar a nuestro país en gran número de congresos internacionales, y abordando ambiciosos proyectos editoriales en «pro» de la difusión de nuestro patrimonio cultural.



JOSÉ GARNELO, *Autorretrato*, 1896.

Antes que pintor, antes de ratificarse en él la magia del color, fue Garnelo poeta y autor dramático, llegando a desplegar sus primeros escritos en el periódico que en Montilla (Córdoba) dirigía su propio padre (*El Anunciador montillano*), donde no solamente escribía, sino que también dibujaba y grababa, dando despliegue a sus plurales y excepcionales capacidades tanto para las letras como para la plástica. Terminados sus estudios de bachillerato en el Instituto Aguilar y Eslava, de Cabra, pasó a la Universidad de Sevilla, donde era su propósito estudiar en la Facultad de Filosofía y Letras, pero su determinismo focalizado hacia la pintura recibió el incondicional apoyo de su propio padre, médico de profesión y al que tiempo atrás le habían privado —por imposición familiar— de poder dar desarrollo a idénticas inquietudes vocacionales, y no estaba dispuesto a que la historia se repitiese con la de su propio vástago, al que animó a tomar su propia y preferente determinación.



RAMÓN CILLA, *Retrato de José Garnelo*, 24/sept./1887.

En su etapa formativa, y sobre todo desde 1889 en que viaja a París en compañía de su padre para visitar la Exposición Universal, tramará contacto con los nuevos posicionamientos estilísticos, que fusionará con lo interiorizado en Italia a lo largo de cuatro provechosos años, durante su etapa de pensionado en la Academia Española de Bellas Artes de Roma, siendo en la práctica del dibujo donde más acusadamente se percibe esta fusión de planteamientos. El impresionismo había simplificado el tema hasta el punto de ser criticado por plasmar tan solo una epidermis superficial de lo representado, carente de patentizar la expresión interior de las ideas y vivencias del artista. Surgen en este punto las figuras providenciales de Toulouse-Lautrec y de Gauguin, cuyas obras interesaron especialmente al joven Garnelo en sus particulares tareas de renovar el propio concepto dibujístico, al conferir gran importancia a la línea de contorno, a la silueta, por influencia de los grabados japoneses, tan de moda en el París de fin de siglo.

Para lo sucesivo Garnelo incentivará el despliegue de una pintura de fundamentación intelectual, expresiva a la vez que actual; ante la frialdad que suponía el aprendizaje mediante el estudio de la estatuaria clásica, él propugna la consideración para este propósito de figuras reales en movimiento, haciendo ver a sus alumnos la importancia que tiene la línea para la configuración final de la forma, y del propio dibujo. Le interesa subrayar la importancia de la silueta, la circunscripción de sus propios límites, la fundamental ponderación de los contornos, para lo cual se auxilia de la «praxis» aplicada sobre modelos en movimiento, que al cabo son dibujos de vida, para cuya consideración es preciso el ejercicio selectivo y analítico de la memoria, siendo esta preocupación por la valoración de la silueta una clara respuesta al impresionismo, que ponía en tela de juicio la natural función de aquella en la dinámica pictórica.

La constante preocupación de Garnelo por el dibujo le sitúa como uno de los autores más vanguardistas en este ámbito y con este preeminente propósito, de manera que siempre propenderá hacia la consecución de una suerte de síntesis formal, con la que llegará a conformar sus motivos —depurando, acrisolando formas, para configurarlas ahora trascendidas— en ese difícil trance en que rige un proverbial equilibrio entre precisión y ligereza, dotando a la vez de una manifiesta agitación a sus composiciones, y confiriendo extremo protagonismo a la línea pura y al movimiento implícito de lo trazado y ahora significado, logrando así plasmar representaciones muy expresivas y dotadas de un destacado dinamismo. A este respecto postulaba dejar al libre albedrío del alumno la elección de la silueta, argumentando que «la ponderación de la silueta es la evocación más pura y fina en el sentido artístico del dibujante, de esos elementos que se



J. GARNELO, *La Verdad*, 1925  
(estudio preparatorio para *El Collar de la Justicia*).



J. GARNELO, *Duelo interrumpido*, 1889-90,  
Museo de Bellas Artes de Valencia.

llaman equilibrio, armonía, ritmo, carácter expresivo... en el lenguaje correcto de las líneas».

Su residencia en Barcelona entre 1895 y 1899 fue decisiva para la definitiva configuración de su estilo, caracterizado por dar despliegue a una suerte de eclecticismo muy renovado, en el que concede valor excepcional a la silueta y a la captación rápida del efecto; su firme y tenaz empeño por el estudio y consideración de los modelos en movimiento; una manifiesta propensión a posicionarse en una constante oscilación entre tradición y modernidad, haciendo gala de un espíritu conciliador en cuanto a su discurso estético; otorgar a la composición la verdadera fuerza del verbo artístico; dar pauta a una perseverante sensibilidad decididamente renovadora, y conferir más importancia a la expresión personal del alumno que a la perfección de su dibujo, son algunos de sus irrenunciables posicionamientos para el correcto desenvolvimiento de la práctica artística. Con estas premisas de partida, en marzo de 1896 la Escuela de Bellas Artes de Barcelona aceptó un *dossier* de dibujos realizados por Garnelo para implantarlos en la nueva enseñanza, que luego trasladará también a la Escuela Superior de Pintura de Madrid, una vez tomada posesión de su cátedra de «Dibujo del Antiguo y Ropajes», en 1899.

## DOBLE FACETA DE PROFESOR Y PEDAGOGO

El año 1893 señala el comienzo de la carrera docente de Garnelo, al nombrársele profesor numerario de «Dibujo de Figura» de la Escuela Provincial de Bellas Artes de Zaragoza<sup>1</sup>. A partir de entonces emprenderá una comprometida labor para mejorar y renovar la enseñanza de la pintura, en estimación de planteamientos francamente revolucionarios para la época.

Tras Zaragoza, Cádiz<sup>2</sup> llegó a constituir de manera fugaz el siguiente destino del artista, pero fue en Barcelona donde esa incipiente preocupación tomará cuerpo definitivo en medidas concretas, a partir de 1895<sup>3</sup>, ocupando plaza interina en la cátedra de «Dibujo de Figura» de la Escuela de Bellas Artes de «La Llotja», hasta que en 1896 la consiguiera ejercer de

<sup>1</sup> El nombramiento tuvo lugar con fecha 26-junio-1893. A comienzos del curso 1893-94, con fecha 3-octubre, fue nombrado igualmente vicedirector de la Escuela Provincial de Bellas Artes de Zaragoza. El 13 de noviembre de este mismo año ingresa como académico de número en la Academia de Bellas Artes de Zaragoza.

<sup>2</sup> El nombramiento como profesor de la Escuela de Bellas Artes de Cádiz se produjo con fecha 12-febrero-1895.

<sup>3</sup> El 13 de mayo de 1895 recibió el nombramiento de profesor interino de *Dibujo de Figura* de la Escuela de Bellas Artes de Barcelona, tomando posesión de la plaza el 19-junio-1895. En 1896 consolidará esta plaza como catedrático por oposición.

pleno derecho, al obtenerla por oposición. Es este momento muy importante, constituyéndose la Ciudad Condal en centro neurálgico de novedades e influencias artísticas: está triunfando Ramón Casas y se ha instalado allí la familia Ruiz Picasso.



J. GARNELO, *Pro Patria Semper*, 1903, Museo Garnelo, Montilla.

En la crisis entre «antiguos» y «modernos», presente entonces, el profesor Garnelo intentará quedarse en medio, asimilando lo que a su juicio hay de bueno en unos y otros: trata de implantar nuevas teorías sobre la enseñanza del dibujo y la pintura, y procura atraerse a las nuevas generaciones que, llevadas por el afán de novedad, se apartan de las enseñanzas de las Escuelas. Garnelo defiende una renovación desde dentro, fundamentada en una pintura expresiva y, sobre todo, bien construida pues, según él, era éste el punto más reprochable a las últimas tendencias francesas, que tan bien conocía tras secundar reiterados viajes a París. Su preocupación por la valoración de la silueta, tema desarrollado en su posterior trabajo *El dibujo de silueta y el diapasón del claroscuro*, es una respuesta al impresionismo y a lo que éste tenía de ilusionista, de falto de concreción. Su presencia se hace constante en el «Salón Parés», el ámbito expositivo más prestigioso de

la Ciudad Condal en esos años, y la Escuela de Bellas Artes de Barcelona acepta e incorpora en 1896 una colección de dibujos realizados por el propio Garnelo para introducirlos e implantarlos como modelo en la nueva enseñanza. En esas fechas, el joven profesor desaconsejaba el dibujo de estatua como único recurso pedagógico, y recomendaba trabajar con figuras en movimiento, confiriendo gran importancia a la línea y a la silueta. Le interesaban especialmente las prácticas continuadas basadas en el «dibujo de memoria», siendo numerosas las argumentaciones planteadas por el artista en las que pondera la conveniencia de ejercitar esta retentiva visual respecto a las formas y su movimiento a lo largo de toda su carrera docente. A este respecto y con motivo del Congreso Internacional de la Enseñanza del Dibujo, celebrado en Londres, en 1908, al que concurrió Garnelo representando a nuestro país, argumentaba lo siguiente:

[Me inspiraron especial atención ciertos] ... ejercicios de memoria y otros clasificados como dibujos de vida, esto es, de modelos en movimiento... El establecer ejercicios de memoria y dibujos en movimiento responde a una necesidad de estos tiempos, a la corriente de espiritualidad y emoción que el arte moderno se encuentra ávido de interpretar. De su práctica, pronto sacaremos el convencimiento de que es operar en terreno delicadísimo y vasto; más que corregir sobre el hecho se ha de adivinar lo que el alumno podrá hacer; a veces, una incorrección o una doble y dudosa acentuación de contorno, en vez de defecto, pueden ser cualidades en el futuro artista<sup>4</sup>.

En 1899, el fallecimiento de D. Luis de Madrazo deja vacante la cátedra de «Dibujo del Antiguo y Ropajes» en la Escuela Superior de Pintura, Escultura y Grabado, dependiente de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando; Garnelo participa en la oposición convocada para cubrirla y, al fin, consigue entrar como profesor en la prestigiosa entidad. A partir de entonces sus planteamientos pedagógicos tendrán una nueva trascendencia, avalados sin duda por la autoridad e influencia que le reportan la cátedra. No obstante, desde años atrás y una vez terminada su etapa de pensionado en Roma, en 1893, Garnelo había seguido vinculado a la Academia: en 1894 obtuvo *Medalla de Oro* y *Premio Extraordinario* de la institución al ganar el concurso convocado por ésta para distinguir la mejor realización en torno al tema «La Cultura española a través de los tiempos»; y en diciembre de este mismo año el Ministerio pide a la Academia de San Fernando una relación de los artistas que han sido premiados con «primeras medallas» en las sucesivas convocatorias de la Exposición Nacional de

<sup>4</sup> Garnelo y Alda, José, «El Dibujo de Memoria...», Congreso Internacional de la Enseñanza del Dibujo, Londres, 1908.



J. GARNELO, *La Cultura Española a través de los tiempos*, 1894, Instituto de España, Madrid.

Bellas Artes<sup>5</sup> con el propósito de que en un futuro éstos pasasen a constituir los tribunales de oposición; 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.

Desde este momento, y en adelante, quedará integrado reiteradamente como miembro de los tribunales constituidos para numerosas convocatorias de oposiciones: en 1901, 1904, 1907, 1908, 1912...

#### EL JOVEN PABLO RUIZ, ALUMNO DE GARNELO EN BARCELONA

José Ruiz Blasco, padre de Pablo Ruiz Picasso, tomó posesión de su plaza como profesor de la Escuela de Bellas Artes de La Llotja, en Barcelona, al intercambiarla con la que ocupaba en La Coruña, en abril de 1895. Por su parte, José Garnelo quedó integrado como profesor de «Dibujo de figura» en mayo de 1895, oficializando su toma de posesión el 19 de junio; por tanto ambos, procedentes en origen de Málaga y Montilla respectivamente —y ambos «andaluces»—, se incorporaron al mismo tiempo a la Escuela de la Llotja.

El joven Pablo pasó dos pruebas de aptitud en «La Llotja» los días 15 y 30 de septiembre de 1895, estando ya incorporado y activo el nuevo profesor José Garnelo. El malagueño se presentó a los exámenes de la clase superior: «Antiguo», «Modelo vivo» y «Pintura», sin pasar por la clase de «Dibujo general», que había ya trabajado en La Coruña. Una vez aprobados estos exámenes, comenzó sus estudios en el centro, que se dilatarían por espacio de dos cursos académicos, 1895-96 y 1896-97, año este último en que la vida del joven tomó nuevo rumbo, pues marchó a Madrid para ingresar en la Escuela Superior de Pintura, Escultura y Grabado, vinculada a la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando donde, tras superar las correspondientes pruebas de ingreso, quedó inscrito en el curso 1897-98.

En paralelo a la formación que recibía en la Escuela oficial, y durante estos dos cursos académicos de Barcelona, Pablo frecuentó el taller que

<sup>5</sup> Garnelo había sido distinguido con una Primera Medalla en la Exposición Nacional de 1892, por su obra *Cornelia, madre de los Graco*, pintada años atrás, durante su etapa de pensionado en Roma.



PABLO RUIZ PICASSO, *Primera Comunion*, 1896.



PABLO RUIZ PICASSO, *El monaguillo*, 1896.

José Garnelo tenía en la Plaza Universidad, pues como consecuencia de la amistad trabada entre ambos compañeros, ahora integrados en el plantel docente de la Llotja, el profesor José Ruiz, conocedor de las capacidades pedagógicas y del talante innovador de que hacía gala Garnelo, había pedido a éste que aceptase a su hijo como aprendiz particular en su propio obrador. De esta suerte, como más adelante señalaremos, muchos de los aspectos de la nueva metodología docente que desplegaba el montillano, así como fundamentales consideraciones estéticas y referidas a la dinámica plástica y a la preeminencia del dibujo y de la silueta como fórmulas de determinación compositiva, serán vorazmente absorbidas por el aún adolescente Pablo, en un momento esencial para vertebrar sólidamente su progresión como artista. Así, de esta suerte irán surgiendo de su mano —pero tuteladas en todo momento por su mentor— obras como *Primera Comunión* y *El monaguillo*, ambas de 1896, fecha en que tuvo desarrollo en el Palacio de Bellas Artes de Barcelona la III Exposición de Bellas Artes e Industrias Artísticas, a la que concurrió Picasso presentando la obra *Primera Comunión*, que, como reconocería años más tarde, «había pintado en el taller de Garnelo».



PABLO RUIZ PICASSO, *Ciencia y caridad*, 1897,  
Mención Honorífica en la Exp. Nacional de Barcelona.



J. GARNELO, *La Salve, en la Gruta de Lourdes*, 1897, Museo Garnelo, Montilla.

De 1897 data otra de sus obras insertas en el realismo social edulcorado imperante en la época: *Ciencia y caridad*, con la que obtuvo el joven Pablo —ahora sí, con apenas dieciséis años— una Mención Honorífica en la Exposición Nacional de Bellas Artes de Barcelona, celebrada en ese mismo año. Todas estas composiciones, abordadas por parte de Picasso en el despliegue de unos argumentos temáticos muy concretos, son coincidentes con similares desarrollos planteados previamente por el maestro montillano: pintura de género o costumbrista, naturalismo social o de asunto rigurosamente contemporáneo como *Duelo interrumpido* (1890), *Sin trabajo*, *Razón de estado*, *Suicidio por amor* (1894), *Retorno de Montecarlo* (1896), o bien con contenidos más tangentes a lo religioso como *En la sacristía*, *Duda (Corazón y dogma)* o *La gruta de Lourdes* (1897). A este respecto hemos de referir otra obra representativa de esta etapa picassiana que actualmente no se conserva: *Ataque a la bayoneta*, que se sabe era de gran tamaño y que hubo que bajar con poleas por los balcones del estudio, ya que no cabía por los tramos de escalera, y que igualmente podríamos relacionar con la composición de Garnelo de título *A la guerra*, de 1885, pintada cuando éste contaba apenas con 19 años, durante su etapa sevillana, la cual, no obstante, ya denotaba importantes hallazgos personales en lo relativo a la representación espacial y al estudio de las luces, que actualmente está integrada entre los fondos del Museo Garnelo, de Montilla. Todas estas coincidencias programáticas no hacen sino confirmar la tutela docente que ejerció el montillano en estas fechas sobre el joven Pablo, al

que su padre quería disponer en un itinerario de merecimientos institucionales similar al que venía desplegando en esos años José Garnelo.

No obstante, pese a los evidentes progresos realizados por Picasso en Barcelona —y posteriormente en Madrid—, en el contexto de lo que podríamos entender por «oficio», en el despliegue de unas composiciones que debían introducirle en el *cursus* académico de medallas y triunfos, su progresivo alejamiento respecto al camino representado por las grandes obras compuestas expresamente para los salones oficiales, con desarrollo de toda esta suerte de temáticas, debió quedar finiquitado tras el convencimiento personal de que estaba apostando por una vía muerta.

Tras el verano de 1897, después de cursar sus dos años formativos en Barcelona, la vida del joven Pablo tomó nuevo rumbo, al marchar a Madrid para vincularse a la Escuela Superior de Pintura, dependiente de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, donde, tras superar las pruebas de ingreso, quedó inscrito en el curso 1897-98. Pero en la capital sólo permanecerá este único curso, pues su progresión va a sufrir una brusca interrupción: a principios de junio de 1898 enferma de escarlatina, y en cuanto se repone lo suficiente decide volver a Barcelona. Una vez en la Ciudad Condal, su amigo Manuel Pallarés, que era de Horta de Ebro, un enclave montañoso de la provincia de Tarragona, le invita a pasar una temporada con su familia. Así, desde junio de 1898 y por espacio de ocho meses, hasta febrero de 1899, permanecerá el joven Picasso en ese saludable entorno rural, que será determinante para su posterior evolución como artista, hasta el punto de que tiempo después llegaría a pronunciarse al respecto confirmando este débito en el siguiente sentido: «todo cuanto sé, lo he aprendido en el pueblo de Pallarés».

Pero los álbumes plagados de dibujos que llegó a realizar el joven Picasso durante su estancia en Horta de Ebro, ponen en desarrollo múltiples aspectos que denotan la tutela garneliana, sobre todo en relación con las prácticas compositivas, que comienzan a distinguirse y caracterizarse en especial por el vigor realista de los diseños, ejecutados ya con una precisa justeza de línea, ayudada de un somero sombreado de absoluta eficacia resolutive. La firmeza del trazo constituye ahora el rasgo dominante —la silueta, que tanto ponderaba Garnelo, y cuya valoración estimativa era una clara respuesta al impresionismo, que había puesto en tela de juicio la natural función de aquélla en la dinámica plástica—, comenzando a utilizar un recurso para sus dibujos que desarrollaría más ampliamente en su subsiguiente etapa y hasta 1900: el rayado intenso de toda o parte de la obra, que podía afectar al conjunto de la composición o a algunas de las figuras que la integran. Así, tanto los fondos como los personajes representados

conviven y son tratados con idéntico procedimiento de trazos vigorosos paralelos y dispuestos muy juntos —como solía hacer Leonardo—, con lo cual se habilita una común atmósfera espacial, recreándose al tiempo los esquemas perspectivos mediante la dirección que se ha conferido a las distintas agrupaciones de líneas, lo que no impide que el artista subraye con un trazo más intenso y ancho el contorno o silueta de la figura, para enfatizar el carácter de lo representado.

Picasso sabe ya cómo dar un efecto, y también sabe que puede hacerlo de muy distintos modos, dibujando directamente la cosa, o evocándola por trazos, sombras y marañas lineales que, en sí, no son estrictamente representativos.

Regresado Pablo en febrero de 1899 a Barcelona, por discrepancias con la familia se va a vivir al estudio del hermano del escultor Cardona, dando desarrollo a su nueva etapa modernista.



J. GARNELO, *Tránsito de San Francisco de Asís*,  
h. 1914, Museo de Bellas Artes de Valencia.

## NUEVAS TENDENCIAS PEDAGÓGICAS

---

Instalado José Garnelo en 1899 definitivamente en Madrid, intentará implantar progresivamente las nuevas tendencias pedagógicas desarrolladas en Barcelona, concediendo especial importancia al estudio de la silueta en el dibujo, del modelo en movimiento y a la expresión personal del alumno.

Este último punto es muy importante para él, ya que las Escuelas de Arte tradicionales se oponen al ideal individualista propio de la época; en este sentido escribe al presidente de la Asociación de Alumnos de Bellas Artes:

... Las Escuelas existentes tanto en Madrid como en provincias fueron instituidas hacia el siglo XVIII con un sentido renacentista, sus doctrinas y prácticas dieron gloriosos frutos en los artistas del siglo 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 periodo 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.

Por tanto, para él, la Escuela tradicional así entendida ha de valorarse como un «conservatorio de prácticas» y teorías consagradas, que se oponen a los conceptos de «libertad individual» del artista y al propio «temperamento subjetivo» del mismo.

Para propiciar una adecuada formación artística era preciso abordar una completa renovación de los planes de estudio, lo cual llegó a constituir un objetivo prioritario para Garnelo, llegando a constituir éste uno de sus más perseverantes propósitos para vertebrar la adecuada enseñanza de la pintura. Las Escuelas de Artes y Oficios y las Superiores de Bellas Artes no ofrecían en aquel momento, a su juicio, una formación suficientemente amplia e intensa. Para ello, proponía la creación de dos tipos de escuelas: una Escuela de Arte «Puro Elemental», y otra de Arte «Puro Superior». En otra carta dirigida al presidente de la Asociación de Alumnos de Bellas Artes, argumenta:

... El cultivo social de las Bellas Artes debe empezar en las Escuelas primarias y [tener continuidad y] elevarse por encima de los estudios establecidos, hasta llegar a un doctorado de las artes plásticas.

Por «Arte Puro» entendía toda producción personal y libre del artista dotado de talento, carácter, inspiración y capacidad de invención —como individualidad genial—, mediante la cual refleje su temperamento, su visión subjetiva, y esté en disposición de posibilitar la comunicación de sus sentimientos —efusiones puras de su yo interior, de su alma— con amplia libertad de procedimientos y técnicas:

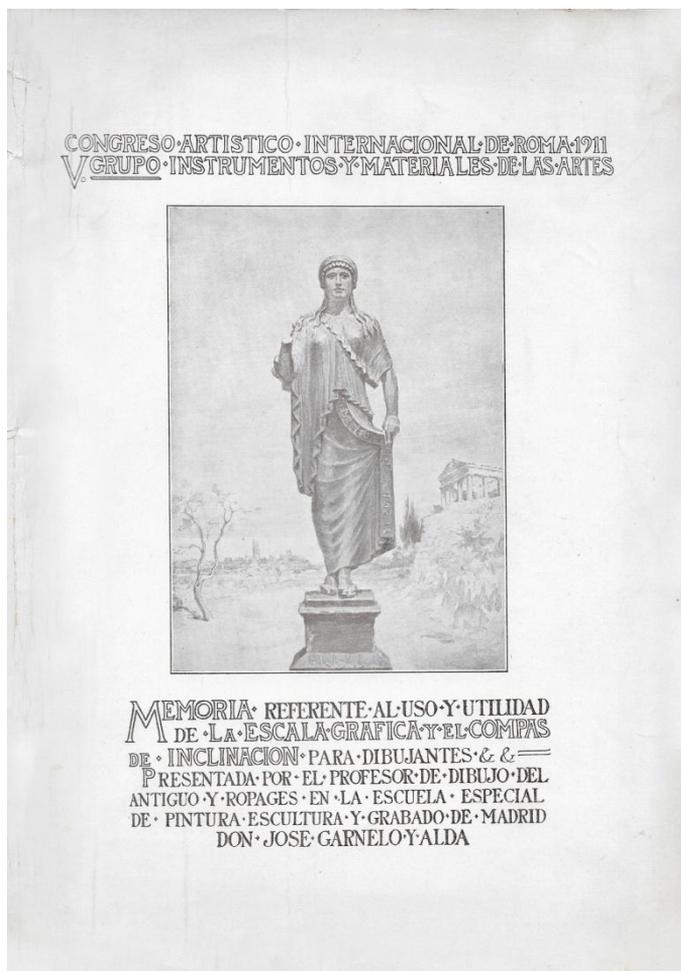
«Arte puro elemental» es aquél que por instinto producen en las horas de recreo los niños de las escuelas primarias. Ordenar estas expansiones a un examen directivo sería descubrir en los primeros planos de la niñez las facultades innatas dignas de la mayor atención por el estado vigilante y celoso de la riqueza intelectual de sus hijos. «Arte puro superior» sería el practicado con amplia libertad de criterio, y más bien que bajo profesores, bajo directores duchos en la idealidad y el sentimiento más que en las prácticas profesionales.



J. GARNEÑO, *La Gloria, con el Padre Eterno y ángeles*, 1915  
(estudio previo para el coro de la Iglesia de San Francisco El Grande, Madrid).

Consciente de que el arte evoluciona constantemente, y convencido de que cada secuencia histórica deja su peculiar fisonomía en la producción artística, reconocía que al ideal de los sentimientos colectivos de las escuelas clásicas, se oponía en aquella época el ideal individualista de la «personalidad genial»: el triunfo del temperamento. Los artistas de ese tiempo divergían —a su juicio— en cualidades de energía, de vigor, de visión

personal respecto a los de otras fases anteriores, y para el cultivo de esa fuerza psíquica personal proponía la creación de una Escuela Superior de las Bellas Artes libres y puras. En esta Escuela Superior de «Arte Puro» sus prácticas no serían más que «laboratorios de composición», pues otorgaba Garnelo a la «composición» la verdadera fuerza del verbo artístico, reconociendo que en las escuelas oficiales de la época la práctica de la composición estaba muy desatendida, pues bajo su punto de vista «debería tener una clase [específica para el adecuado desarrollo de estos contenidos] en cada uno de los cursos de cada especialidad». En este afán llegó a estructurar por su cuenta una ideal reglamentación para la referida Escuela Superior de «Arte Puro».



*La Escala Gráfica*, portada, 1911.

Actuó como representante del gobierno español en varios congresos artísticos internacionales. En el de Roma, celebrado en 1911, defendió su *Memoria referente al uso y utilidad de la Escala Gráfica y el Compás de Inclinación*, dentro del grupo V, el dedicado a los estudios y experiencias sobre procedimientos técnicos, y a los instrumentos y materiales de las artes. La Escala Gráfica era un pequeño aparato que tenía por objeto medir las sombras, estaba dividida en grados del «0» al «100», que correspondían respectivamente al blanco y al negro; los tonos correspondían a los grados «10», «30», «50», «70» y «90», y los semitonos a los grados «20», «40», «60» y «80»; con este artefacto proponía superar la práctica de los antiguos —la «alquimia empírica» por ellos desplegada, como él mismo gustaba denominar—, para establecer un sistema de medición en aplicación de la cantidad y de la relación «mediante un pequeño aparato: la escala gráfica, que permite la división y el enunciado de estos valores...». En la práctica, Garnelo quería establecer una más justa afinación entre los valores del claroscuro —huyendo de la fórmula de determinación tradicional de tonalidades (de la *praxis* artística canónica) por «espontáneo sentimiento» que, no obstante, él mismo reconocía como «verdadero manantial de la expresión artística»—, de tal forma que quedase establecida y fijada una determinación precisa. La diferencia de valores en el matiz, entre el blanco y el negro —y en el tono o en el valor de un color—, quedaba establecida en una escala cromática que debía tener un uso general entre los artistas. Así, cada tono —o el valor de un color o de una sombra determinada—, quedaba traducido en «la escala grafica» con una cifra numérica, y las tradicionales valoraciones de «más claro» a «menos claro» quedaban ahora indicadas de forma precisa, al cuantificarse exactamente qué número de grados más o menos claro tenía un determinado tono. El procedimiento pretendía ser de aplicación en las artes gráficas, tanto industriales como artísticas. Formado en el naturalismo decimonónico, creía Garnelo que la ciencia debía «escudriñar el más puro análisis de los secretos de la producción estética», a lo que sumaba una concepción decididamente pitagórica respecto al sentido y despliegue de la práctica artística: «No hay razón científica sin medida dada; no hay acorde ni función vital que no responda asimismo a las leyes sublimes de la cantidad».

La «Escala Gráfica» tuvo una gran difusión en Alemania tras el posterior Congreso de Dresde<sup>6</sup>, de 1912, siendo muy probable que sirviera de base a la obra *La Teoría del Color y Escala de Valoración*, de Ostwald, ya que ésta apareció en 1917, mucho después que la *Escala Gráfica* de Garnelo. El

<sup>6</sup> IV Congreso Internacional para la Enseñanza del Dibujo y de las Artes Aplicadas a la Industria, Dresde, agosto – 1912. Garnelo disertó en esta convocatoria sobre «El dibujo de silueta y el diapásón del claroscuro».

científico alemán cuantificó las variaciones cromáticas basándolas en intervalos matemáticos del negro al blanco, dentro de una progresión geométrica en vez de aritmética, y en un análisis de la luz aparentemente reflejada o absorbida por una superficie. Este sistema de especificación cromática adoptó la forma de una serie tridimensional de secciones triangulares; el blanco constituía el polo superior o cima de los triángulos, el negro el polo inferior y 24 matices puros rodeaban el ecuador. Ostwald mezcló los matices plenamente saturados con cantidades precisas de negro y de blanco y dio a cada muestra una notación con porcentajes de color, blanco y negro, resultando el sistema a juicio de algunos artistas demasiado científico para la auténtica creación artística y para representar las realidades dinámicas del color, encajando muy bien, no obstante, con algunas concepciones racionales del arte, como tentativa para fundir la tecnología con las artes y los oficios.



PANTONE, Carta de colores.

Y hemos de avanzar hasta 1956, en que Pantone comenzó a imprimir guías de color para empresas de cosméticos, y hasta 1962 para reencontrar un sistema codificado de identificación, comparación y comunicación del color para las artes gráficas: el *Pantone Matching System*, ideado por Lawrence Herbert, un químico de esta misma empresa establecida en Carlstadt (New Jersey, EEUU), que se convirtió en esa fecha en el nuevo dueño de la factoría, ideando un sistema simplificado de definición cromática y de correspondencia de colores sólidos para impresión, con sólo diez pigmentos, creando las conocidas «recetas» para que los impresores pudieran tener unos resultados estandarizados, lo que supuso una auténtica revolución para un amplio abanico de sectores industriales, y del que aún perdura su vigencia. Como en la «Escala Gráfica», en Pantone cada color se describe

por una numeración y unas siglas, en función de la superficie o material en que se va aplicar el color. En este sistema, como en el de Garnelo —y ahí radica su ventaja—, cada una de las muestras de la carta de color está numerada, y una vez seleccionada es posible recrear el color de manera exacta, lo cual permite obtener unos resultados uniformes.

## EL COMPÁS DE INCLINACIÓN



A. RODIN

### III

EN la enseñanza del dibujo artístico, si de una parte se necesita atender al valor ideológico de la representación, de otra parte es indispensable atender a la educación de los sentidos en favor de una reproducción fiel de la verdad. Siendo esto evidente, el dibujante se encontrará ayudado en esta última parte con mi *Compás de inclinación*, puesto que el dibujo, objetivamente considerado como forma lineal, no estriba más que en la justa medida de la inclinación y de la proporción.

Este segundo aparato, que gustoso someto á vuestro examen, está formado por una plomada suspendida en la parte superior de un espacio libre rectangular, bajo el cual se desarrolla un semicírculo graduado de tal modo, que, extendiendo la visualidad por los lados y las líneas que seccionan el rectángulo, y haciéndolos coincidir con las formas de los objetos colocados en el espacio, la inclinación que tales formas tengan, será acusada por la línea de plomada sobre el semicírculo graduado, con lo cual podemos ajustar nuestro dibujo á dicha inclinación de una manera segura, por razón geométrica. A los costados del rectángulo, van nueve divisiones en los laterales y seis en la superior; estas divisiones están llamadas á la comparación de unas partes con otras, y tiende á acomodar á la exactitud matemática la práctica de muchos discretos dibujantes acostumbrados á señalar sobre una regla medidas de comparación, y la

17

*La Escala Gráfica – El compás de inclinación, pág. 2.*

El *Compás de Inclinación* era otro utensilio dedicado a medir la posición de las líneas y la situación del espectador con relación al modelo, constituyendo una especie de plomada perfeccionada, muy valiosa para la práctica del dibujo del natural. A este respecto afirmaba el artista que «el dibujo, objetivamente considerado como forma lineal, no estriba más que en la justa medida de la inclinación y de la proporción». El aparato consistía en un perpendicular suspendido en la parte superior de un espacio libre rectangular, bajo el cual se desarrollaba un semicírculo graduado de tal modo que, extendiendo la visualidad por los lados y las líneas que seccionan el rectángulo, y haciéndolos coincidir con las formas de los objetos colocados en el espacio, la inclinación que tales formas tengan, será acusada por la línea de plomada sobre el semicírculo graduado, con lo cual podemos ajustar nuestro dibujo a dicha inclinación de una manera segura, por razón geométrica. Si la *Escala grafica* era operativa para medir por contacto de superficie en superficie, el *Compás de inclinación* es para medir en el espacio.

Intervendría en dos ocasiones más como delegado español: la ya citada en Dresde, y en París, con sus respectivas ponencias *El dibujo de silueta y el diapasón de claroscuro*, trabajo sobre pedagogía artística ya señalado anteriormente. El diapasón, en música, refiere la altura relativa de un sonido determinado, dentro de una escala sonora. Por tanto, el diapasón del claroscuro aludía a la altura o valor relativo de un tono, en el contexto de una escala visual entre el blanco y el negro.

Con *La fuerza estética del dibujo* defiende la importancia de éste para la «construcción» de la obra de arte. Asimismo, su discurso de ingreso en la Real Academia de San Fernando, *El dibujo de memoria*, pronunciado el 14 de abril de 1912, es de gran interés e importancia para la enseñanza de este procedimiento artístico, y del dibujo y la pintura en general. Su ponencia supuso una relevante aportación para fundamentar innovadores supuestos teóricos de las primeras décadas del siglo XX, en relación con la teoría y técnica del dibujo y sus concepciones artísticas, a la par que dar testimonio de su vasta cultura y extensa erudición.

La *Memoria* elaborada por su parte, que contemplaba los aspectos más significados del *IV Congreso Internacional para la Enseñanza del Dibujo y de las Artes Aplicadas a la Industria*, celebrado en Dresde en agosto de 1912, fue elevada al Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes por el propio Garnelo, pues había sido el delegado del gobierno en aquel simposio. El texto de la referida *Memoria* se fue publicando a lo largo de los distintos números de la revista *Por el Arte*, hasta concluir en el núm. 8, a la vez que la propia revista.

Su comprometida actividad como docente le ponía en contacto directo con la problemática de la enseñanza del arte y fomentaba en su propia persona una actitud fundamentalmente moderada y receptiva a todo tipo de ideas, como convenía a un ser como él, profundamente humanista. Son numerosos los testimonios directos del autor en defensa de las nuevas generaciones:

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...



J. GARNELO, *Bacante recostada, con pífano*, 1888.

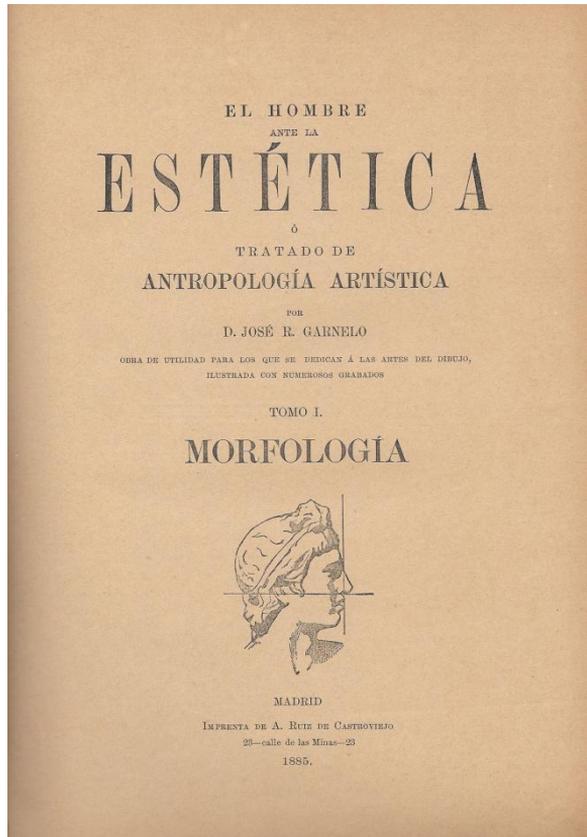
---

## LABOR COMO ESCRITOR Y CRÍTICO DE ARTE

---

La labor literaria de Garnele, paralela a la realizada en el campo pictórico, es de una trascendencia significativa. Ya en su época fue elogiada esta faceta erudita de su persona y son numerosos los comentarios que al respecto se realizan. José Prados López escribe en relación con este punto:

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 afán 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 su cultura.

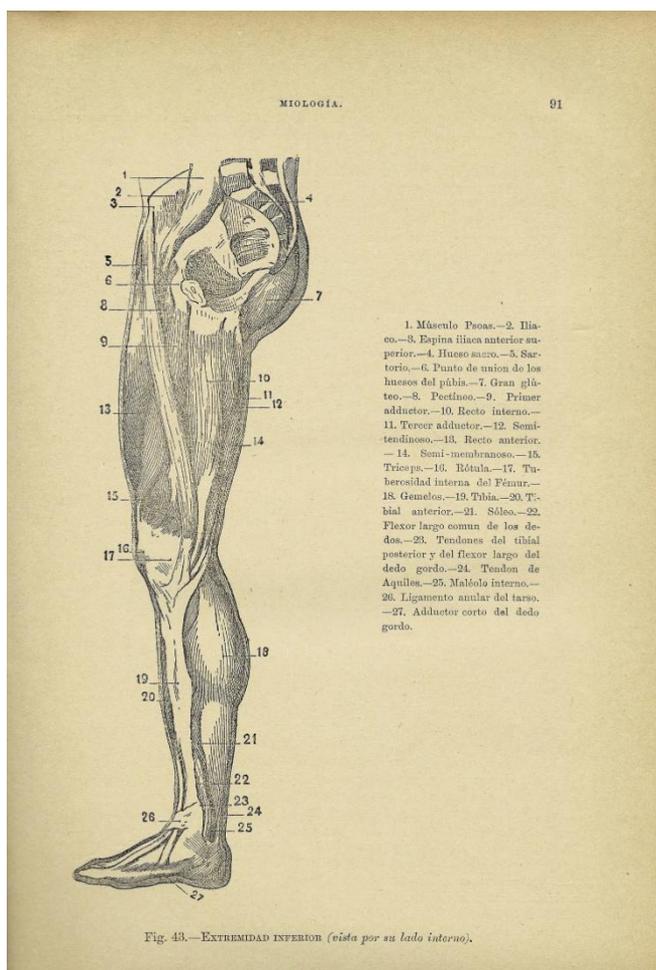


*El hombre ante la estética – Tratado de antropología artística, tomo I, Morfología, Madrid, 1885.*

Esta doble condición de maestro del arte y pintor 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. No olvidemos que desde la etapa juvenil sus cualidades pictóricas se vieron complementadas por gran número de estudios que eran fomentados por su propio padre, hombre de gran inquietud, médico, pintor, poeta, escritor y tratadista. Esta preocupación intelectual de nuestro pintor tiene, aparte de un inequívoco

determinismo personal y familiar, una profunda relación con el mundo pictórico de la época, donde el Naturalismo del siglo XIX es amo y señor, preocupado del detalle, del decoro y la verosimilitud. La pintura de historia exigía esa completa información a sus pintores; sin embargo Garnelo es consciente de que el material literario ha de ser tratado con libertad e imaginación, adaptándolo a sus posibilidades expresivas:

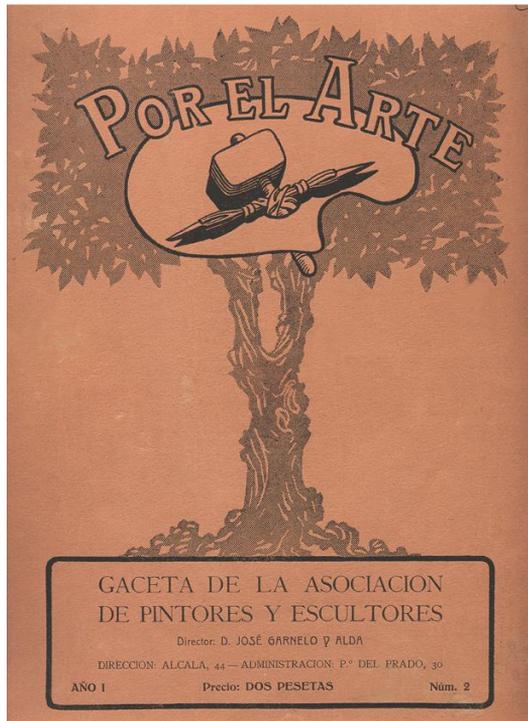
... Creo que en el arte se han de integrar elementos de verdad, de emoción y de armonía; por eso, un cuadro histórico ha de ser superior a un atestado judicial, lo mismo que un paisaje es algo muy distinto a un trabajo topográfico.



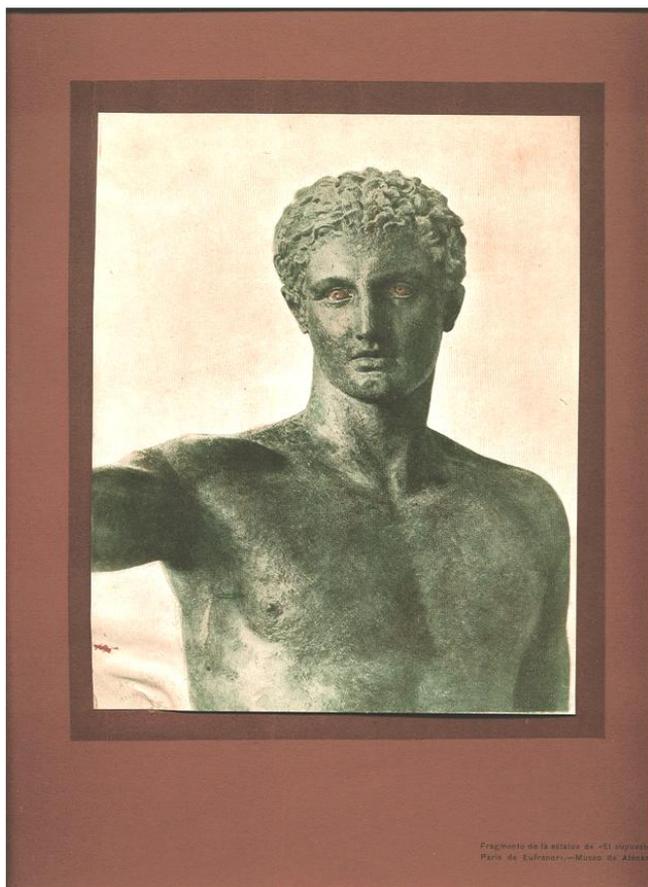
*Tratado de antropología artística,*  
1885, fig. 43, extremidad inferior.

Entre sus obras escritas encontramos todo tipo de géneros: discursos, memorias, estudios sobre técnica artística, trabajos de carácter histórico y de crítica. Sus primeras incursiones en el campo literario datan de 1911, actuando como delegado del gobierno español en diversos congresos internacionales, aunque en este caso las cuestiones pedagógicas priman sobre las puramente literarias. De 1912, como ya hemos indicado anteriormente, es su discurso de entrada en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando: *El Dibujo de Memoria*.

En 1913 fundó como director la revista *Por el Arte*, gaceta de la Asociación de Pintores y Escultores, activada desde julio de 1910 y de la que él mismo era secretario. Garnelo se constituye en el alma de la publicación: lanza la revista, la dirige y colabora en fundamentar el contenido de sus textos, ya que se encuentran en ella gran cantidad de trabajos de su pluma. Se trataba de un ambicioso proyecto editorial, de gran categoría artística, en el que colaboraron firmas tan cualificadas como las de José Ramón Mélida, Elías Tormo y Augusto L. Mayer, editada con un formato de láminas amplias —de 33 x 25 cm.—, lo cual permitía incluir reproducciones de calidad, y cuya portada integraba una lámina a color sobre cartulina.



Portada de la revista *Por el Arte*, núm. 2, 1913.



*Por el Arte*, lámina interior, *Paris de Eufranor* (Museo de Atenas).

En «El material y la factura de los pintores españoles de la primera mitad del siglo XIX» reivindica la valía de los artistas españoles de principios de siglo y justifica, por una cierta inclinación ecléctica, el interés indiscutible que a estos autores se les debe dedicar. En «Las pinturas de San Francisco el Grande» critica la ligereza de los pintores que se habían encargado de la restauración de los frescos de la zona del coro, adjuntando un pormenorizado análisis del proceso técnico llevado a cabo y justificando su deterioro con fundamentos químicos. Los argumentos expuestos debieron parecer tan sólidos que, poco tiempo después, le fue encargada la restauración de este mismo conjunto mural. Su artículo dedicado a «Alonso Cano» constituye un profundo estudio de la vida y la obra de este completo artista granadino, pintor, escultor y arquitecto. En «Un Dibujo de Miguel Ángel» comenta el hallazgo, por parte de Aureliano de Beruete, de uno de

los bocetos realizados por el genio florentino para la obra de la Sixtina, volcando todo su entusiasmo en el suceso. Con «La riqueza del material en la escultura griega (el bronce)», inicia un profundo estudio de los centros escultóricos más importantes de la Grecia clásica. El autor pretende evocar los principios de belleza de la antigüedad helénica y las diferentes fases históricas de su desarrollo. Era propósito de Garneolo publicar otro trabajo sobre la escultura griega en mármol, que iría completado por un tercero dedicado a la escultura criselefantina. A este respecto, se conservan no obstante gran número de apuntes relativos a la estatuaria clásica, que nunca llegaron a tomar cuerpo como texto íntegro.

Al cabo, sus deseos no fueron satisfechos, ya que la existencia de la citada revista *Por el Arte* fue efímera, y sólo se llegaron a editar ocho números. La falta de apoyo económico, en un principio comprometido por parte de la Junta del Círculo de Bellas Artes de Madrid —y también por parte del Ministerio—, y finalmente no satisfecho, dio al traste con la continuidad de la revista. A pesar de ello, este órgano de expresión de la Asociación de Pintores y Escultores continuará más adelante, en los años veinte, como *Gaceta de Bellas Artes*.



J. GARNELO, dibujo a plumilla para ilustrar su opúsculo sobre El Greco, 1914.

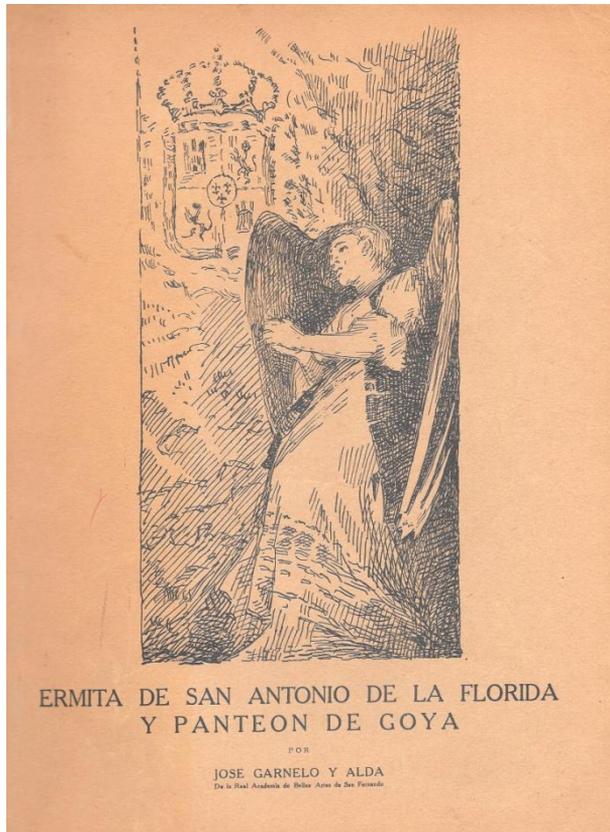
Hemos de citar, asimismo, entre sus trabajos crítico-literarios, la conferencia dada por Garnelo en 1914, con motivo del tercer centenario de la muerte de El Greco: «Análisis estético del cuadro *El Entierro del Conde de Orgaz*». Destaca en este opúsculo el profundo análisis que nuestro autor hace de la obra del candiota, en estimación de los valores formales de ésta; en este sentido nos aparece su ensayo como el primer trabajo verdaderamente crítico hecho en España sobre El Greco.

Fue durante muchos años asiduo colaborador del *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, y en sus diferentes números podemos encontrar abundantes colaboraciones del artista. De 1920 es su artículo «Cuatro palabras recordando un viaje a Grecia», donde recoge las impresiones de su periplo helénico, realizado años antes, concretamente en 1911. En esta ocasión, y dentro de la línea de la publicación, rememoraba el autor la afortunada vivencia, centrando su relato en determinados enclaves urbanos y significados lugares geográficos: Corfú, Olimpia, Corinto, Eleusis, Atenas y Delfos. También de 1920 es su artículo «Excursión a Guadalupe por Talavera de la Reina», en el que describe cuanto de sobresaliente encuentra en el recorrido, centrando indistintamente su relato en las gentes, la artesanía, el paisaje o el arte.



Perspectiva interior de *San Baudelio*, Casillas de Berlanga (Soria).

De 1924 data su «Descripción de las pinturas murales que decoran la ermita de San Baudelio en Casillas de Berlanga (Soria)»; y, si bien correspondió a D. Vicente Lampérez y Romea el honor de ser el primero en estudiar la estructura arquitectónica del edificio, obra capital del arte mozárabe, fue José Garnelo el primero, asimismo, en realizar una exhaustiva descripción de las pinturas murales que ornamentan su interior, desarrollando un extenso artículo donde se analiza pormenorizadamente esta joya del prerrománico español, en estimación de criterios iconográficos, históricos, estilísticos y formalistas. En 1925 publica «Visita a las Colecciones de Arte de los Señores Marqueses del Riscal», contribuyendo una vez más a la difusión y conocimiento del patrimonio cultural español. En el año 1928 saca a la luz su trabajo de investigación «Ermita de San Antonio de la Florida y Panteón de Goya», donde hace un estudio del monumento y de la obra del genial aragonés, allí cobijada.



J. GARNELO, portada de la publicación *Ermita de San Antonio de la Florida y Panteón de Goya*, 1928.

## HONDA PREOCUPACIÓN CULTURAL

Son igualmente numerosos los artículos sobre alguna pintura en concreto, o sobre algún pintor destacado, encontrándose éstos en una y otra publicación. La aparición de un cuadro o la verificación de la autoría de éste son argumentos que justifican muchos de sus escritos. En el *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones* del año 1916 se comenta el hallazgo por parte de Garnelo de una obra de Tiépolo, encontrada en los sótanos del Prado, siendo él mismo subdirector de la entidad: «... el notable pintor y subdirector del Museo del Prado, D. José Garnelo, ha tenido la suerte inesperada de encontrar el San Francisco de Asís entre unos lienzos viejos del Museo».



J. GARNELO, *Desnudo a contraluz*, Museo Garnelo, Montilla.

Y en *Por el Arte*, en los números 3, 6 y 8, se critica públicamente el intolerable expolio a que se está viendo sometido nuestro patrimonio: en este caso se trata de una obra del siglo XV, de Hugo van der Goes, conservada en el Monasterio de Nuestra Señora de la Antigua, en Monforte. Enterado cierto sector público del propósito de venta del cuadro por parte de los supuestos propietarios, se inició un comprometido proceso que fue muy comentado en la época, e incluso fue llevado al Congreso, requerido por Ortega y Gasset y Burrell. El propósito de Garnelo era promover una suscripción popular que permitiera adquirir el cuadro y llevarlo al Museo del Prado, evitando así que una de las mejores obras del pintor flamenco saliera de nuestra península. El asunto, desgraciadamente, no tuvo un feliz desenlace; al final, colmado de desencanto, escribe Garnelo:

Todos sabéis que este pleito está perdido por razones que no es de este lugar el esclarecer; pero podéis estar satisfechos como lo estamos nosotros de haber defendido una causa noble, de haber levantado hasta donde ha sido posible el espíritu público y de haber alzado esta sociedad su nombre, su voluntad y su abnegación en favor de una idea que está por encima de los mezquinos intereses que de día en día van empequeñeciendo nuestra patria.



José Garnelo y Alda, en plena madurez.

Todos estos aspectos nos informan cumplidamente acerca de la honda preocupación cultural de José Garnelo, y nos confirman la reputación de pintor erudito que nuestro autor tuvo entre los intelectuales de su época. Como hemos tenido ocasión de verificar, era Garnelo ciertamente hombre de múltiples facetas profesionales, dotado de una consistente y a la vez plural personalidad, receptivo y permanentemente abierto a toda inquietud cultural: pintor cosmopolita, comprometido y conectado con los foros artísticos internacionales en su triple condición de artista ejerciente, teórico de la pedagogía del arte y escritor de altísima cualificación, lo cual le dispone ante la historia como un humanista poliédrico de la más alta significación para el devenir de las artes en aquél periodo de entresiglos y a lo largo del propio siglo XX.

