



**UNIVERSIDAD DE GRANADA
DEPARTAMENTO DE HISTORIA DEL ARTE**

LA PINTURA ESPAÑOLA EN LOS SIGLOS XIX Y XX

RAFAEL GARCÍA GUIJO

VIDA Y OBRA

TESIS DOCTORAL

M^a del Carmen García de Viguera

DIRECTORES:

Dr. D. Ignacio Henares Cuellar

Dra. Dña. Eva María Vicente Galán

Granada 2015

Editor: Universidad de Granada. Tesis Doctorales
Autora: María del Carmen García de Viguera
ISBN: 978-84-9125-911-4
URI: <http://hdl.handle.net/10481/43858>

A la Memoria de mis Padres

*[...] El amor es paciente, afable; no tiene envidia; no presume ni se engríe; no es mal educado ni egoísta; no se irrita; no lleva cuentas del mal; no se alegra de la injusticia, sino que goza con la verdad. Disculpa sin límites, cree sin límites, espera sin límites, aguanta sin límites. El amor no pasa nunca. [...]*¹

¹ Carta del Apóstol San Pablo a los Corintios. (Co 12, 31-13, 8a)

ÍNDICE

AGRADECIMIENTOS..... Pág. 5

INTRODUCCIÓN..... Pág. 7

CAPÍTULO I. LA PINTURA EN ESPAÑA DESDE EL ÚLTIMO TERCIO DE 1.800 A LOS AÑOS DE LA POSTGUERRA

I.I. La pintura en Europa entre el neoclasicismo y el simbolismo..... Pág. 10

I.II. La pintura en España desde el último tercio del XIX hasta la mitad del XX Pág.28

I.III. Los géneros..... Pág.38

I.III.I. Retratos..... Pág.38

I.III.II. Pintura de historia Pág.45

I.III.III. Paisaje Pág.54

CAPÍTULO II. BIOGRAFÍA DEL PINTOR RAFAEL GARCÍA GUIJO

II.I. Análisis biográfico del pintor su vida..... Pág. 69

II.II. Proyección docente: Relación con la pedagogía social del arte Pág. 91

CAPÍTULO III. ANÁLISIS CRÍTICO Y ESTÉTICO DE LA OBRA DEL ARTISTA

III.I. La Escuela Andaluza..... Pág. 98

III.II. La obra del artista: El Regionalismo. Análisis técnico y crítico..... Pág. 108

CONCLUSIONES..... Pág. 261

BIBLIOGRAFÍA..... Pág. 266

ANEXOS

1. Índice de obras pictóricas Pág. 271

2. Índice de figuras..... Pág. 272

3. Documentos Pág. 276

AGRADECIMIENTOS

En el desarrollo de este proyecto de investigación he de dar mi más sincero agradecimiento al cariño inestimable, al afecto, así como la ayuda incondicional de la Dra. Dña. Eva María Vicente Galán a la que me unía una profunda y sincera amistad. Ella fue mi directora tanto del Proyecto de Suficiencia Investigadora en el bienio 2008-2010, como de la presente tesis doctoral, con la que estaba personalmente implicad.

A Dr. D. Ignacio Henares Cuellar, Profesor Emérito del departamento de Historia del Arte de la Universidad de Granada, por su amabilidad y ayuda desinteresada en la dirección de la tesis.

A todas las personas de las entidades públicas y privadas que me han facilitado la labor investigadora. Al profesorado y al personal de administración y servicios, del Centro de Magisterio “Sagrado Corazón”, especialmente al Dr. D. Jesús Poyato Varo, director de este centro.

A mis compañeras de profesión Dña. Elena María Blancas Cabello y la Dra. Dña. Rafaela Herrero Martínez, su ayuda, generosidad y cariño.

A D. Rafael Moreno Bejarano por su cercanía y ayuda en la fase fotográfica.

A todos mis amigos que de una forma u otra me han apoyado con su cariño, consejo y palabras de ánimo, especialmente a Nuria, Rocío y Paula.

A mi familia, concretamente a mis hermanos Antonio, Luis, Paco y mi sobrino Ángel, y principalmente a mi hermana Mercedes, su ayuda constante, su cariño y las muchas horas de dedicación desinteresada.

Muy especialmente agradecerle a mi Madre, las palabras de aliento, su alegría y el amor que me ha regalado, todos los días de su vida. Y por último y más importante, le doy las gracias a Dios por haberlos puesto a todos en mi camino.

INTRODUCCIÓN

El objeto de estudio de la tesis doctoral que se presenta es la recuperación de las obras más relevantes del pintor cordobés Rafael García Guijo (1881-1969), y el escenario vital donde se desarrolla, centrado en el contexto histórico entre los siglos XIX y XX. Este artista de estilo ecléctico fue el alumno más joven de la escuela de Rafael Romero Barros, padre de los “Romero de Torres”, y dedicó gran toda su vida a la pintura, compaginándola con la docencia. El interés suscitado por la obra de este autor, comenzó al realizar la Suficiencia Investigadora en Córdoba, en el programa de doctorado de Música, Artes Visuales y Educación, en el bienio 2008-2010. A partir de entonces, el nombre de este pintor me llevo a indagar sobre su vida y el resto de su producción artística. En la revisión de la literatura no se hallan muchas fuentes donde se hable de él.

Sin embargo, García Guijo es referenciado en el libro de las *Exposiciones Nacionales de Pantorba*, B. *Historia y crítica de las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes celebradas en España*. García-Rama J.: Madrid. 1980., en libro de *Las Fuentes de Córdoba*, en *Un siglo de pintura Cordobesa*, en *Enciclopedia Universal Ilustrada Europeo-Americana*. Espasa-Calpe. Tomo V (Apéndice) (1931:1216-17), en López, M. Povedano, A. (1987). “*Las fuentes de Córdoba*”. Córdoba: Acheloos; y en Zuera Torrens, F. Valverde Candil, M. (1984). “*Un siglo de pintura cordobesa (1791-1891)*”. Córdoba: Diputación Provincial. Sin embargo, no hay un profundo análisis ni catalogación de su obra, como tampoco una exploración sobre su vida.

A su vez para esta investigación cualitativa, ha sido necesaria la recopilación de los datos biográficos, académicos, artísticos, etc., así como la recuperación de la obra y catalogación de la misma. Para todo esto se ha recabado información en los centros e instituciones públicos y privados, y en colecciones particulares.

En el primer capítulo se hace referencia al panorama artístico europeo en general y español en particular, centrándose en los movimientos vanguardísticos más importantes del siglo XIX y principios del XX, donde se recogen los géneros más representativos de la pintura y sus diferentes características. En el segundo capítulo se realiza un estudio sobre la vida personal del artista, en relación a los hechos más relevantes que marcaron su vida, entre los cuales se encuentran los viajes que realizó con su familia, que fueron fuente de inspiración para su carrera profesional y pictórica. El tercer capítulo es un estudio de 30 obras del autor, donde se elabora un análisis descriptivo, técnico-plástico y crítico de cada una de ellas. A través de este proceso de investigación sobre su pintura se observa el recorrido pictórico que tuvo el pintor desde sus comienzos académicos hasta la madurez artística, mostrándose las influencias vanguardísticas que marcaron su producción artística.

Finalmente, en el capítulo cuarto se exponen las conclusiones tras realizar el estudio y análisis de la pintura del pintor dentro del marco de la historia del arte, a continuación, la tesis se cierra con la Bibliografía y una sección de Anexos, con el índice de figuras y obras utilizadas para los tres tipos de análisis realizados, y por último se incluyen todos los documentos que apoyan esta investigación con los datos biográficos y credenciales del pintor (fotografías, títulos, premios, notas de prensa, etc.).

Capítulo I

LA PINTURA EN ESPAÑA DESDE EL ÚLTIMO TERCIO DE 1800 A LOS AÑOS DE LA POSTGUERRA

I.I. LA PINTURA EN EUROPA ENTRE EL NEOCLASICISMO Y EL SIMBOLISMO

Dotar a un cuerpo de la forma perfecta:
eso y sólo eso es ser un artista”
Jacques Louis David.¹

Es necesario hacer un breve recorrido por las influencias artísticas europeas más importantes de cada centuria en líneas generales, para que sirva de base en la investigación de este trabajo. Dichas influencias extranjeras, serán el caldo de cultivo de la pintura española, donde se forjó la personalidad pictórica del pintor Rafael García Guijo, del que se realizara un estudio pormenorizado sobre su vida y obras más representativas de las diferentes etapas de su carrera artística.

Al recorrido ideológico y artístico, que abarca desde el movimiento Barroco hasta el Romanticismo, y que ha suscitado paradigmas diferentes y heterogéneos, en toda el mundo cultural europeo, se le ha calificado como *Ilustración*, coexistiendo al mismo tiempo, gran variedad de tendencias y corrientes culturales, que comenzarán con los primeros años del siglo XVIII.

*“[...] Ilustración es el movimiento cultural desarrollado fundamentalmente durante el siglo XVIII, que proclama la soberanía de la Razón frente a la autoridad, la tradición y el dogmatismo o las doctrinas reveladas afirmando la importancia de la libertad como principio supremo. [...]”*²

Ésta trajo consigo, importantes cambios e ideas revolucionarias, para los años de entonces, *“[...] una nueva comprensión civil del arte y la arquitectura del*

¹ HODGE S. “50 Cosas que hay que saber sobre arte”. p. 59

² HENARES I. y GUILLEN E. “El Arte Neoclásico” p.: 95

clasicismo”.³ Así como, fomentará el saber entre las clases burguesas, creará inquietud por la arqueología, la enciclopedia francesa será la responsable de la expansión de la cultura y su secularización. Y nacerá la estética alemana, y un largo etc.

Con la llegada del XIX la esencia filosófica del Romanticismo ya está inmersa en la sociedad, de la mano de filósofos como Rousseau, Herder y Kant, dejando al movimiento Neoclásico y a la ilustración en una crisis absoluta.

*Esta viene definida por tres factores que le afecta directamente: la Revolución Política contra el absolutismo: revolución inglesa de 1688, revolución americana 1776 y revolución Francesa 1789. La revolución ideológica de la burguesía; de la que surgirá el pensamiento moderno y sobretodo la Estética, de carácter laico y subjetivo.*⁴

La estética en el arte es una expresión innata en el hombre que surge ante la exacerbante preocupación de éste, por dar respuesta a la necesidad de expresar la belleza del mundo. Los grandes filósofos de todos los tiempos iniciándose en Platón pasando por Kant hasta llegar a la actualidad que conocemos, nos han hecho partícipes de sus reflexivos pensamientos sobre la estética del arte y sobre sus sabios conocimientos de lo que debería o no, ser el arte.⁵

Sin embargo no se trata de cuestionar que es o no el arte en sí, y la visión metafísica, científica y reflexiva del mismo, si no, que influjo tuvo en los siglos XIX y XX. Ambos siglos se caracterizan por ser centurias transformistas, revolucionarias, con profundos e íntegros cambios que afectaron a todos los ámbitos de la sociedad. Cambios

³ Ibidem.: p.: 4

⁴ Ibidem.: p.: 95

⁵ HUISMAN D. "La Estética": pp.: 56 -59

muchos de ellos rápidos y radicales, y otros lentos pero seguros y perdurables en el tiempo hasta nuestros días.

Estos doscientos años de historia, han significado años de luchas y guerras por defender una existencia más digna, y periodos de paz relativa. Mientras los avatares políticos se debatían en contiendas por sus intereses geográficos y socio-económicos, la vida transcurría para todos bajo el mismo cielo; arquitectos, pintores, escultores, literatos, burgueses, reyes, etc.

Algunos nombres serán recordados por la crueldad de sus actos y el solo hecho de nombrarlos llena de vergüenza e impotencia el alma. Otros en cambio, serán reconocidos e identificados para siempre en la memoria histórica por sus acciones a favor de los derechos humanos y por el aporte social, político, económico y cultural que realizaron, por el bien de toda la humanidad. Y tanto unos como otros, según la época que les tocó vivir, siendo o no conscientes de ello, contribuyeron en pro de un futuro mejor para la generaciones venideras.

Sin embargo todo siglo tiene sus luces y sus sombras, sus movimientos artísticos más superficiales y aquellos que buscan sus raíces en fundamentos profundos y sólidos; los que apenas durarían un bello atardecer y los que perdurarían atravesando el tiempo hasta llegar a la contemporaneidad de nuestros días, con la frescura y fuerza del mismo momento en que fueron creados, o que tuvieron que defender sus principios frente al resto.

El paso del siglo XVIII al XIX es un arduo y transformador camino entre antagonismos y contradictorios intereses, que dará paso poco a poco de una sociedad estamental a una sociedad moderna de clases. Un ejemplo de las mismas es la *burguesía*, que al igual que la aristocracia, beberá de las fuentes del conocimiento e introducirá un nuevo modelo de pensamiento. Antonio Rafael Mengs (1728-1779), discípulo y seguidor

de Winckelman, con su estilo neoclásico, será el pintor de cámara de Carlos III. Otros pintores del momento serán; Francisco Bayeu y Juan Bautista Tiépolo. La ilustración trajo consigo un complejo panorama artístico que no se verá englobado en su totalidad hasta el pintor por excelencia de la transición, Francisco de Goya y Lucientes. BOZAL, V. (2000:16-282)⁶

En Francia, a finales del siglo XVIII se utilizó el rococó, en los círculos artísticos parisinos. Dicho nombre procede del termino *rocaille*, piedrecitas destinadas a la decoración de las grutas y pabellones de los jardines franceses del XVII, consolidándose con posterioridad en el siglo siguiente, como un “estilo nuevo” o “gusto moderno”. El rococó conllevaba una connotación peyorativa proclamando su desprecio por el arte barroco. Si a este factor, se le añade la libre interpretación que el rococó hizo de tal movimiento, se puede deducir que el rococó es la degeneración tardía del arte barroco.⁷

El arte rococó se popularizó entre las clases aristocráticas francesas, y en oposición a dicho estilo decorativo y frívolo, surgió el arte neoclásico. El Neoclasicismo es inseparable de la Revolución Francesa, y unido al pintor Jacques-Louis David (1748-1825) que deja su legado en sus lienzos, hasta la caída de Napoleón I.⁸

Entre otros pintores neoclásicos, concentrado en la destreza y precisión de la línea, se destaca Jean-Auguste–Dominique Ingres (1780- 1867), discípulo de David.

El neoclasicismo se extiende en Europa entre 1760 hasta principios del siglo XIX. Se define por un estilo sencillo y sobrio; por los temas de historia grecorromanos, con retratos cuyos valores hacían alarde de gallardía, honestidad, valentía, virtud, etc. El

⁶ BOZAL, V. “Historia del arte en España I Desde los orígenes hasta la Ilustración” pp.: 16-282

⁷ LANEYRIE-DAGEN, N. “Leer la pintura”. p.: 219

⁸ HODGE S. “50 Cosas que hay que saber sobre arte”. p.: 52-59.

movimiento neoclásico es distinguido por la vuelta al arte clásico de Grecia y Roma. Dicho estilo está relacionado filosóficamente con los sistemas del pensamiento utópico, y por ello se une a la Ilustración. Los teóricos neoclásicos soñaban con una sociedad ideal que hundía sus raíces en *la Grecia del siglo V, para el historiador de arte alemán Johann Joachim Winckelmann, y en la Roma republicana e imperial, para la Francia revolucionaria y posteriormente, Napoleónica [...].*⁹

Sus colores eran sombríos con determinados puntos de luz en partes concretas del cuadro para llamar aun más la atención sobre los claroscuros. La mayoría de los cuadros neoclásicos son realizados al oleo o utilizan el fresco. En ellos, suele predominar el dibujo sobre el color, y los pintores de dicho movimiento incluyen dos planos al construir la composición del cuadro, siendo el segundo, paralelo al primero y a poca distancia del mismo, y por ende, el espacio posee poca profundidad.

Los escultores por su parte suavizaban y pulían las figuras, para que su terminación tuviera un acabado de exquisita elegancia. Y en cuestión arquitectónica se concibe como una vuelta a las normas estrictas y sencillas, con el único objetivo de complacer a los genios de la razón, cuya influencia se fue propagando por el orbe.¹⁰

Inmersos en el neoclásico surge en Viena, en la Academia de Bellas Artes dirigida por el pintor Heinrich Füger (1751-1818), de la mano de Franz Pforr (1788-1812) y Friedrich Overbeck (1789-1869) el primer movimiento rebelde de unos alumnos contra sus maestros. Los dicentes querían estudiar las obras de los antiguos pintores alejándose del academicismo, ambos fundan la cofradía de estilo medieval “La Hermandad de San

⁹ LANEYRIE-DAGEN, N. Op. cit. pp.: 223-229

¹⁰ GOMBRICH E. “La Historia del Arte”. p.: 478.

Lucas”, a la cual se unieron los artistas: Joseph Wintergerst (1783-1867), Joseph Sutter (1781-1866), Johann K.Hottinger (1788-1828) y georg-Ludwig Vogel (1788-1879).

Teniendo a San Lucas como patrón de las cofradías de los pintores católicos e influenciados por el libro “*Efusiones de un monje amigo de las artes*”, obra de W.H. Wackenroder, donde hablaba de la vida de los santos de finales de la Edad Media y principios del Renacimiento, desearon llevar una vida monacal.

Con esta finalidad llegan a Roma en 1810 y consiguen el permiso de las autoridades para instalarse en el Convento de San Isidro Labrador, por este motivo la gente les llamaba nazarenos dando lugar al movimiento conocido como Nazarenismo. Algunas de sus obras más representativas son; “Entrada de Rodolfo de Habsburgo en Basilea en 1273” por Franz Pforr y el retrato de “Vittoria Caldoni” de Friedrich Overbeck.

Poco después otro grupo, en 1848 en Inglaterra, con el objetivo de darle un sentido más profundo al arte y alejarse de la pintura victoriana del momento, tres jóvenes pintores fundan la Hermandad Pre-Rafaelista, cuyas siglas son P.R.B., (Pre-Raphaelite Brotherhood). Dante Gabriel Rossetti (1828-1882), William Holman Hunt (1830-1910) y John Everett Millais (1829-1896), fueron los artistas creadores del prerrafaelismo. “El artista es tan solo un hombre a quien ha dado Dios el don de ver y sentir, con la memoria de los fenómenos naturales y de la impresión que le produjeron”. Jonh Ruskin (1819-1900) escritor, crítico de arte y sociólogo británico.¹¹

Otro pintor que se le puede calificar como prerrafaelista, nazarenista, y victoriano costumbrista es Ford Madox Brown (1821-1893), que será de gran influencia para el

¹¹ BUENDÍA J.R. y GALLEGO J. “Sumas Artis: Historia General de Arte. Arte Europeo y Norteamericano del Siglo XIX”. Tomo XXXIV. p.: 534

grupo. Brown junto a Willian Morris y Rossetti constituirá la compañía de artes decorativas tan conocida hasta nuestro días, *Arts and Crafts* (Artes y Oficios).

*Los prerrafaelistas “creen, con William Wodsworth que el poeta (el artista) debe buscar su inspiración en la verdad de la Naturaleza. Esta verdad la obtendrán ellos pintando todo del natural, sin modelos interpuestos desde los personajes o el paisaje al último accesorio del cuadro, empleando no gamas o entonaciones de color de efecto garantizado y con tendencias a la oscuridad, sino colores claros y brillantes, aunque no parezcan armónicos al ojo habituado a los museos; y tomando por temas ya asuntos contemporáneos, de la vida o de la literatura, ya temas históricos, sacros o profanos, pero vistos como si estuvieran pasando ante la vida del pintor.”*¹²

Los prerrafaelistas tuvieron una segunda fase alejada de sus principios originales, con artistas tales como Walter Howell Deverell (1827-1854), John Frederick Lewis (1805-1876), Frederick Lord Leighton (1830-1896), John Dawson Watson (1832-1892), y Augustus Leopold Egs (1816-1863) entre otros.

Algunas de sus obras más conocidas son *El pastor mercenario* y *Las ovejas descarriadas*, de William Holman Hunt, *Work* de Ford Madox Brown, *La anunciación* y *Beata Beatriz*, de Dante Gabriel Rossetti, *La acordeonista ciega*, *Hojas de otoño* y *Corazones que son triunfos* de John Everett Millais, entre otras.

Tanto el Nazarenismo como el Pre-Rafaelismo darán lugar en Europa a una fase de transición entre el neoclásico y el romanticismo, conocida por algunos autores, como Prerromanticismo.

¹² Ibidem p.: 529

*[...]El Romanticismo no radica ni en la elección de un tema ni en la verdad exacta, sino en una manera de sentir. [...].*¹³

Pero si en algo se caracteriza el arte decimonónico, es por el movimiento romántico, solapándose con el neoclásico. Muchos artistas tomaron vías diferentes con técnicas y temas distintos teniendo en común la necesidad de expresar las emociones y plasmar mediante los colores vivos y pinceladas sueltas lo que su alma les sugería. Sentían la urgencia de liberarse de las normas y las reglas del arte academicista buscando un medio de expresión que permitiera dejar la huella de la impotencia que estaban viviendo. Una sociedad que empezaba a industrializarse tan rápidamente que apenas daba tiempo a concienciarse de lo que eso suponía, las guerras napoleónicas, la Revolución Francesa, el arte barroco, la revolución estadounidense, o la literatura romántica del momento de Rousseau, Lord Byron, y William Wordsworth, fueron algunas de las influencias de las que bebieron y se cultivaron los artistas románticos para sus producciones artísticas.¹⁴ Los más destacados de este movimiento fueron Eugène Delacroix (1798-1863) que sobresalió por la utilización del color, William Blake (1757-1827) que se destaca por emplear imágenes de ensoñación simbólicas y atmosféricas reflejo de una gran imaginación, Théodore Géricault (1791-1824) realzando la expresividad y teatralidad en sus pinturas, Caspar David Friedrich (1774-1840) mostro la soledad del paisaje y las ambientaciones etéreas de los mismos.

“[...] el romanticismo constituye la primera revolución teórica de la contemporaneidad. [...]”¹⁵

¹³ HODGE S. Op. cit. p.: 62

¹⁴ Ibidem. pp.: 60-62

¹⁵ HENARES, I y CAPARROS, L: “La Crítica de Arte en España (1830-1936)”. p.: 21

El artista romántico prefirió poner su confianza en el destino, abandonando la idea de un Dios misericordioso, dándole un nuevo sentido a su mundo a través de la ciencia y las leyes de la naturaleza. Por ello los pintores reflejan en sus lienzos, la importancia del ímpetu y la fuerza de los elementos frente al ser humano.¹⁶ Los dos paisajistas románticos por excelencia que expresaron la nostalgia del mismo en sus obras fueron J.M.W. Turner (1775-1851) y John Constable (1776-1837).¹⁷.

La Ilustración en España se verá envuelta en grandes reformas que abarcan desde la agricultura, pasando por el comercio y la industria hasta las artes plásticas y la cultura. Se crearan bibliotecas y academias para la formación en el arte, especialmente en pintura, escultura, arquitectura y grabado.

La preocupación de la realidad estaba presente en las obras de los pintores románticos, así como los acontecimientos políticos y los desastres de la guerra, como en España y Grecia. Las escenas de estos cuadros solían ser dramáticas, describiendo a los heridos y moribundos en el campo de batalla.

Tal es el caso de D. Francisco de Goya y Lucientes (1746-1828).

El costumbrismo tradicional, el exotismo francés, el populismo más exaltado y la aristocracia más refinada son los que recogen sus pinceles. Hasta las imperfecciones, como alguna vez en la pintura de animales, son en Goya elementos expresivos.¹⁸

Su obra fue fruto de una lenta y constante evolución en función de los acontecimientos vividos. Su rica paleta de color, fue pasando poco a poco de un estilo

¹⁶ GARCÍA DEL CARRIZO, C. "Neoclasicismo y romanticismo. Arquitectura, pintura, escultura y dibujo.1750-1848". Pp.: 318-321

¹⁷ HODGE S. Op. cit. p.:63

¹⁸ CAMÓN AZNAR J, MORALES Y MARÍN JL, y VALDIVIESO GONZÁLEZ E "Sumas Artis: "Historia General de Arte. Arte Español del siglo XVIII. Tomo XXVII. p.: 235.

academicista y velazqueño con connotaciones románticas, a una pintura intimista, profunda y desoladora.

La lucidez de Goya ha sabido captar lo cotidiano que permanece y se adapta a la tragedia que asola el país y, entonces, esta deja de ser una tragedia fatal; es una acción que tiene responsables: esos que vemos todos los días. Los desastres de la guerra se convierten en una meditación sobre los acontecimientos concretos, pero también en una meditación sobre la condición-humana.¹⁹

Sus cuadros en el periodo inicial, cuando fue pintor de cámara, mostraban el interés por la forma estructural, la estética, la representación de la escena y la individualidad del personaje en un colectivo concreto, plasmando su personalidad distante y su mirada fría, tal cual es.

Con la llegada de la guerra de la independencia y al abrir los ojos a una realidad a la que él mismo había permanecido unido y a la que llegó a repudiar, al darse cuenta de cómo era y lo ajenos que estaban del sufrimiento del pueblo, sus pinturas se tornan oscuras, sus obras se vuelven sobre sí mismas, y se desilusiona de los que antaño eran para él, sus mentores en cuestiones políticas e ideológicas. A diferencia de otros pintores, como Branbilla, Gálvez o Alenza, Goya sitúa a los protagonistas de las escenas bélicas, en un marco compositivo al aire libre. *La genialidad de Goya consiste en haberse asimilado la visión que de la guerra de la independencia tuvo nuestro pueblo.*²⁰

Sus pinturas se tornan ensoñaciones donde los espacios vacíos abundan y los gigantes son el tema principal de sus obras, representando estos la insignificancia del hombre ante la barbarie y la crueldad, Ahora el pintor busca lo grotesco de la multitud y

¹⁹ BOZAL V (1994). "Historia del Arte en España: Desde Goya hasta nuestro días". p.: 28

²⁰ CAMÓN AZNAR J, MORALES Y MARÍN JL, y VALDIVIESO GONZÁLEZ E. Op. cit. p.: 220

los horrores del sinsentido de la guerra vivido con una cotidianeidad aplastante, plasmó en sus cuadros el sentimiento como una explosión de emociones sin contención y denuncia sin tapujos de una realidad absurda, con su obra “Los fusilamientos del 3 de Mayo”. El Goya de estos años, busca la ambigüedad en la pintura por miedo a la inquisición y a la censura. Su pincelada se torna suelta, fugaz, libre, expresiva y sin ataduras, se libera de las presiones academicistas, mas sin embargo, se sujeta al miedo psicológico del propio creador cuyos temas se vuelven negros, como negra estaba el alma de la España de entonces.

Goya realiza numerosos grabados, obras para la Real Fábrica de Tapices, frescos y oleos.

Entre sus principales obras se encuentran; la serie de grabados “Los Caprichos” destacando entre ellos “El sueño de la razón produce monstruos”, “La gallina Ciega”, “La maja desnuda”, “La maja vestida”, los retratos más destacados son “La Condesa de Chinchón”, “La familia de Calos IV”, “Manuel Gody” “El arzobispo fray Joaquín Company” varios autorretratos, “Marianito de Goya”, “Casa de locos”, “El entierro de la sardina” “El tribunal de la inquisición”, numerosas obras de tauromaquia, etc..

La influencia de Goya ha sido inmensa en pintores de todos los tiempos hasta nuestros días, desde Delacroix, pasando por Doré, Courvet, el expresionista Ensor, los artistas abstractos como Hartung y Mortensen y los españoles modernistas como Nonell y Solana.

Los pintores románticos tuvieron influencias muy diversas desde Correggio, Leonardo, Caravaggio, Rubens, Gros y Delacroix, etc. Esto dio como resultado una forma de pintar amplia, con fuerza, con una pincelada empastada y un trazo de pincel visible, que

producía la sensación de una obra abocetada. El dibujo pasó a un segundo plano, dando prioridad al color con fuertes contrastes en los cuadros.²¹

En la arquitectura, [...] *la cantidad de edificios construidos en el siglo XIX probablemente fue mayor que la de todas las épocas anteriores juntas. [...]*²². Sin embargo no existía en esta centuria un estilo definido, ajustándose cada obra al poder adquisitivo del cliente. Entre los arquitectos de esta época destacan Sir Charles Barry (1795-1860) y A.W.N. Pugin (1812-1852).²³

En la primera mitad del siglo XIX muchos de los artistas que rechazaban las normas academicistas Neoclásicas y Romanticistas, se centraron en plasmar la realidad en sus obras con exquisita precisión, no pretendían innovar en la pincelada sino sencillamente ser fieles y certeros a lo que contemplaban. Dichos artistas definirían el movimiento Realista, dando lugar a La Escuela de Barbizón de la que surgirían artistas de la talla de Corot, Millet, Fragonard, Rosseti etc.²⁴

El movimiento realista es esencialmente francés surgiendo entre 1820 y 1830 y se prolonga oficialmente hasta finales del siglo XIX. Los pintores realistas se caracterizaron por representar la naturaleza tal cual es, además de [...] *no con objetivos políticos sino con el fin de utilizar lo trivial en la expresión de lo sublime [...]*²⁵.

El realismo se caracteriza por ser fiel a las técnicas tradicionales con pinturas al óleo y lienzos de grandes dimensiones. Sus obras eran para ser comprendidas por cualquier público y sus temas reflejaban el mundo cotidiano. Las figuras representadas en sus lienzos

²¹ LANEYRIE-DAGEN, N. "Leer la pintura". pp.: 230-232

²² GOMBRICH E. "La Historia del Arte". p.: 499

²³ Ibidem pp.: 500-501

²⁴ HODGE S. Op. cit. p.: 76-78

²⁵ LANEYRIE-DAGEN, N. Op. cit. p.: 233

no eran idealizadas y su indumentaria correspondía a su clase y a su profesión, por ello era habitual encontrar personajes desprovistos de la belleza a las que nos tenían acostumbrados los románticos.

Pero sin duda la obra de Gustave Courbet (1819-1877), titulada *Le Réalisme*, presentada en una exposición individual en una barraca de Paris en 1855, dio nombre al movimiento Realista.²⁶

Paralelamente al realismo se inventa la fotografía en 1839 lo que provoco toda clase de enfrentamientos y criticas.

Con la industrialización, se pasó del taller a la fabrica y poco a poco se va sustituyendo al hombre por la maquina, y concretamente la fotografía hace reflexionar a los artistas sobre su forma de ver el mundo, la manera de plasmarlo en sus obras, las técnicas para expresarlo y los recursos mediante los cuales llevarlos a cabo, dando lugar a una crisis artística. Debido a esto, comenzaría una nueva era para el mundo artístico donde los pintores, escultores, grabadores, etc. seguirían líneas concretas de expresión. De esta forma a partir de la década de 1860 los artistas entre los que se incluyen Claude Monet (1840-1926), Camille Pissarro (1830-1903), Paul Cézanne (1839-1906), Alfred Sisley (1839-1899), August Renoir (1840-1919) y Édouard Manet (1832-1883) constituirían un nuevo estilo pictórico conocido como el Impresionismo, que debe su nombre a la obra *Impresión* de Claude Monet.²⁷

La lucha artística, con la que se llego al último cuarto del XIX, existente entre el arte academicista y las nuevas formas de ver el arte, impresionismo y post-impresionismo,

²⁶ GOMBRICH E. Op. cit. p.: 511

²⁷ HODGE S. Op. cit. pp.: 80-82

provocaban reacciones tan contradictorias que confundían al público. Sin embargo hubo artistas que a través del movimiento impresionista llegaron a la “deconstrucción del arte”

Es notorio que desde la primera Exposición Universal, celebrada en 1851 en Londres, hasta las que se suceden en París, Viena, Filadelfia o Chicago, estas muestras se ofertan cual símbolos de los ideales económicos y políticos liberales.²⁸

El público visitaba los lugares de las Exposiciones Universales, como si fueran centro de peregrinación. Se convirtió así la obra de arte en artículos de intercambio, en mercancía de compra-venta, en productos de referencia. Y fue de igual forma reconocida la libertad de la obra artística como signo de la modernidad, algo que se volvió a reclamar en la Exposición Universal de Paris de 1900.

Los últimos años del XIX son tiempos de crisis para los impresionistas y postimpresionistas. El movimiento artístico de transición entre los dos siglos está marcado por el simbolismo entremezclándose con el estilo art nouveau o modernismo.

[...] Paralelamente al desarrollo de la obra de los postimpresionistas, surge en Europa un movimiento de exaltación del valor simbólico de las artes plásticas, muy entroncado con la literatura. Su lenguaje plástico utiliza formas conocidas, haciendo que actúen en el espíritu del observador como símbolo de otras ideas. Dicho con las palabras del simbolista Redon,

*“se trata de poner la lógica de lo visible al servicio de lo invisible”[...]*²⁹

²⁸ MARCHAN S. Sumas Artis: “Historia General de Arte. Fin de Siglo y los Primeros Ismos del XX (1890-1917). Tomo XXXVIII”. p.: 14.

²⁹ ROVIRA A. “La pintura Europea del siglo XIX”. p.: 148

El simbolismo surge en Francia de la mano de la literatura y posteriormente lo adopto la pintura, puesto que tanto pintores como literatos poseían las mismas inquietudes. Este movimiento es una reacción contra el realismo, idealismo y naturalismo académico.

“Símbolo según el diccionario de la Real Academia de la Lengua Española es imagen, figura o divisa con que, materialmente o de palabra, se representa un concepto moral o intelectual, por alguna semejanza o correspondencia que el entendimiento percibe entre este concepto y aquella imagen”³⁰

Los artistas simbolistas buscaban la espiritualidad para resolver los problemas de la incapacidad social y deseaban crear una pintura que no estuviera sujeta a la realidad del momento, es decir, alejada de la industrialización, la multitud y la ignominia de la época que les toco vivir. Innovaron en la producción artística, exteriorizando las ideas y analizando el yo, interesándose por la capacidad de insinuar, de sugerir, etc., engrandeciendo el símbolo como instrumento referente e importante distinguiéndolo del resto de los signos mundanos.

[...] el problema constante de la pintura: la tercera dimensión, es decir el espacio indicado por medio de una superficie plana. Los ideogramas aparecen para dar la equivalencia del signo y el concepto, y terminarán creando un idioma escrito; y el primero es aquella mano que un hombre prehistórico imprime sobre la roca, para dejar constancia de su paso, de su existencia, de su esencia misma. Por medio de las formas simbólicas, como ha escrito Casiere, “un contenido espiritual particular se identifica con un signo sensible concreto.”³¹

³⁰ BUENDÍA J.R. y GALLEGO J. “Sumas Artis: Historia General de Arte. Arte Europeo y Norteamericano del Siglo XIX”. Tomo XXXIV. p.: 640

³¹ Ibidem. p.: 641

Los máximos representantes del simbolismo fueron; Gustave Moreau (1826-1898), Odilón Redon (1840-1916), Pierre Puvis de Chavannes (1824-1898), Ferdinand Hodler (1853-1918), Isidre Nonell (1873-1911) y Paul Gauguin (1848-1903).

Algunas obras más representativas son, *La cabeza de Orfeo* de Gustave Moreau, *La araña sonriente* de Odilón Redon, *El Cristo amarillo* y *El Calvario*, *Mujeres de Taiti* de Paul Gauguin

Con todos estos cambios artísticos se llega al final del siglo XIX donde,

[...], las ciudades se convierten en polos de atracción con vocación de metrópolis y centros en los que se desarrollara el proceso de creación artística de los tiempos modernos. Serán objeto de reformas urbanas, propiciadas en buena parte por las consecuencias de la segunda revolución industrial, y sujeto de las tensiones artísticas entre la vieja tradición, representada por la enseñanza oficial y las Academias, y la ruptura juvenil, marcada sucesivamente por los Salones inconformistas, las Secesiones de fin de siglo y los movimientos de la Vanguardia.[...].³²

El siglo XX comienza con diversidad de estilos, postimpresionismo, expresionismo, puntillismo, fauvismo, surrealismo, futurismo, suprematismo, etc., los istmos en la pintura son la ruptura del movimiento anterior. Tres de los pintores que marcarán los años venideros, serán Cézanne, Van Gogh y Gauguin, como representantes del cubismo, expresionismo y simbolismo.

³² VILLAR A. "Arte contemporáneo I". p.: 9

“No hacen falta años de preparación para que el joven artista toque el color, pues el color no debe usarse descriptivamente, sino como medio de expresión personal”.
*Henri Matisse.*³³

El movimiento fovista debe su nombre al crítico Louis Vauxelles, el cual en el año 1903 en el Salón de Otoño de Paris los denominó como *fauves*, o sea, *feras*. Su máximo representante será Henri Matisse (1869-1954), la importancia de la línea y como protagonista absoluto en sus obras: el color. Entre otros pintores fovistas destacan André Derain (1880-1954), Maurice De Vlaminck (1876-1958) y Raoul Dufy (1877-1953). Estos rechazaron la idea de que la naturaleza solo podía representarse con colores normales y buscaron colores estridentes, contradictorios y aparentemente absurdos en sus creaciones.³⁴

“Cuanto más terrible se torna el mundo, más abstracto se vuelve el arte”. Vassily Kandinsky.³⁵

Los pintores expresionistas plasmaban la realidad desde sus sentimientos, distorsionándola, intensificándola con colores discordantes, arbitrarios, y composiciones dinámicas. Sus obras eran subjetivas e intimistas, y en muchas ocasiones los artistas no se identificaban como tales.

Los representantes del expresionismo por excelencia son Van Gogh, Edvard Munch (1863-1944) y James Ensor (1860-1949). Sus obras influirían en los colectivos expresionistas alemanes, concretamente en *Die Brücke* (El Puente) y *Der Blaue Reiter* (El Jinete Azul). Ambos constituidos por los artistas Ernst Ludwig Kirchner (1880-1938), Max Pechstein (1881-1956), Kees van Dongen (1887-1968), Emile Nolde (1867-1956), Karl

³³ HODGE S. Op. cit. p.: 103

³⁴ ROVIRA, A. “Como reconocer estilos en la pintura arte y personalidad” p.: 152-159

³⁵ HODGE S. Op. cit. p.: 105

Schmidt-Rottluff (1884-1976) y Erich Heckel (1883-1970), Vassily Kandinsky (1866-1944), Franz Marc (1880-1916), Paul Klee (1879-1940). Otros expresionistas que trabajaron de forma independiente tras los horrores de la guerra fueron Otto Dix (1891-1969), Lionel Feininger (1871-1956), George Grosz (1893-1959), Max Beckmann (1814-1950) y Oskar Kokoschka (1886-1980).

El movimiento cubista se inicia bajo el influjo de la cultura africana primitiva y las obras innovadoras de Cézanne, iniciándose a principios del siglo XX con el cuadro *Les demoiselles d'Avignon* de Pablo Ruiz Picasso (1881-1973), que diría “yo no busco encuentro”.³⁶ Éste junto a Georges Braque (1882-1963), y Juan Gris (1887-1927) estudiarían y revolucionarían la perspectiva de los artistas florentinos del siglo XV y el espacio pictórico de Brunelleschi, observando los diferentes puntos de vista de un mismo objeto reinventarían el espacio pictórico plasmando en sus obras todas las visiones captadas, utilizando no solo la pintura sino introduciendo en ellas como novedad papeles pegados: “el collage”. Estos artistas fueron los máximos representantes de dicho movimiento.

[...]El secreto del artista es que realice su obra tan superlativamente bien que todos olvidemos preguntar qué significa, para admirar tan solo su modo de realizarla. [...]³⁷

Pero, tras unos años de lucha incesante, algunos de ellos se desvanecieron en el tiempo y pasaron por la historia sin apenas acariciarla. Sin embargo, otros continúan siendo el punto de mira de las nuevas generaciones, que comenzaron su andadura en el

³⁶ ROVIRA, A. Op. cit. Pag.: 161

³⁷ GOMBRICH E. “La Historia del Arte”. Pág.: 595

último cuarto del siglo XX forjándose su personalidad artística en el comienzo del siglo XXI.

I.II. LA PINTURA EN ESPAÑA DESDE EL ÚLTIMO TERCIO DEL XIX HASTA LA MITAD DEL XX

LA TRANSICIÓN ESTÉTICA

Los principales acontecimientos políticos del siglo XIX fueron: el reinado de Carlos IV, la abdicación de Carlos IV y Fernando VII en José Bonaparte, la guerra de la independencia, el traslado de las Cortes a Cádiz y aprobación de la Constitución de 1812, el Trienio Liberal, el absolutismo de Fernando VII, la regencia de María Cristina, la desamortización de Mendizabal, las guerras carlistas, la regencia de Espartero, el Reinado de Isabel II, el bienio progresista, la monarquía de Amadeo de Saboya, la Primera República y la restauración de la monarquía con Alfonso XII.

Se darán dos realidades adversas fundamentales para el progreso cultural español como fueron la crisis bélica del 1808 y la Restauración Fernandina. Pero fue a partir de 1833 cuando se hace una profunda reflexión de la situación nacional, dando como resultado un titubeante constitucionalismo, a lo que se unirán, el comienzo de reformas políticas y económicas contradictorias en el país y la vuelta de los exiliados a España. Estos acontecimientos unidos a la poca alfabetización de la población, la difusión de las revistas románticas entre la burguesía debilitada estructuralmente y a la ausencia de la imprenta, convertía el campo artístico en un terreno perfecto para los críticos. Los cuales,

se convirtieron en los aleccionadores de la cultura europea, para introducirlo en España y llevar a cabo, lo que más tarde llamaría “doctrinarismo”.³⁸.

Los acontecimientos sociales, económicos y políticos llevarán a los artistas de esta época a tener una visión del mundo muy diferente de lo que anhelaban. Las heridas de la contienda, los ojos llenos de la crueldad de unos frente a otros, las cicatrices del hambre y la huella en el alma del más profundo desaliento, no dejaban indiferente a un pueblo, y mucho menos para los pintores, escritores, escultores, etc., sediento del principio de *Libertad, Igualdad y Fraternidad*, palabras que resonaban en sus mentes, heredadas de la revolución francesa, pero que poco tenían que ver con la realidad en que vivían.

Muestra de este espíritu, se resume muy bien en la obra de quien se considera la referencia pictórica del neoclasicismo en España en el siglo XIX, Francisco de Goya. Aunque con marcadas diferencias con David, no abandona los colores brillantes en sus obras, y sus retratos con marcadas influencias holandesas, le hacen ocupar un lugar en la corte, aunque ningún pintor ha plasmado a sus reyes y nobles con tanta sorna y escasa piedad por su parte.³⁹

Francisco de Goya plasmó los horrores de la guerra con gran dramatismo, y de su gran imaginación surgió una fantástica producción artística en las que satirizaba la naturaleza humana.⁴⁰

Paralelamente, del romanticismo alemán y de la mano de Friedrich Overbeck, nace el movimiento de los Nazarenos, cuyo ideal era volver a la pintura prerrafaelista,

³⁸ HENARES, I y CAPARROS, L: “ La Crítica de Arte en España (1830-1936)”: Pág. 22-24

³⁹ GOMBRICH E. (2010). Op. cit. p.: 485-489

⁴⁰ HODGE S. (2012). Op. cit. p.:63

estos buscaban en sus obras, la sencillez y el espíritu religioso con una vuelta a la estética clásica y al estudio de la antigüedad neoclásica. Overbeck se instala en Roma desde los veintiún años hasta su muerte a los ochenta. La fuerte convicción en sus creencias estéticas, hace de esta casi una secta y atrajo a multitud de jóvenes pensionados en Roma. De éste movimiento en España destacan Pablo Milá y Fontanals, Joaquín Espalter, Pelegrín Clavé y Francisco Lorenzale.

Otra corriente simultánea al nazarenismo que comparte su entusiasmo por la Escuela de Roma son Los puristas, del que se destaca Jean-Dominique Ingres. Si algo comparten estas dos tendencias es su idealismo por la belleza del arte del pasado y el apasionamiento de la juventud de los pintores de la Escuela de Roma. Si para Overbeck lo más importante era rescatar la pintura religiosa, para Ingres su máxima era inculcar en dichos jóvenes los cánones clásicos de la belleza. Y si Overbeck se mantuvo siempre en su estudio, Ingres llegó a ser director de la Escuela de Roma, implantando el estilo purista como base de la formación pictórica de las nuevas generaciones artísticas.

Los finales de siglo se caracterizan por las diferentes transformaciones que los acompañan. Y, sin duda en el siglo XIX, estos cambios son su máximo exponente. La revolución industrial – que sustituye el trabajo personal por el trabajo mecánico- es por antonomasia, la portadora de profundos y verdaderos cambios en esta centuria transformadora. Como consecuencia del proceso industrializador, se favorecen las comunicaciones nacionales e internacionales, que traen consigo la influencia de los nuevos modelos de pensamiento.

Para España tenían mucho peso los años de la tradición en el arte, lo novedoso, lo renovador, la innovación, y las tendencias artísticas de última generación comienzan a

desarrollarse cinco años más tarde que en el resto de Europa, teniendo a su vez una vida más larga.⁴¹

El XIX fue un siglo de profundas transformaciones sociales, económicas, políticas y culturales en España, que afectaron en gran manera a la pintura. Sin embargo, las corrientes pictóricas no iban en consonancia con el resto de las tendencias artísticas Europeas.

Como consecuencia de estos cambios de mentalidad, en el mundo del arte las Academias comienzan a organizar exposiciones anuales de las obras de sus alumnos, distinguiéndose de esta manera al artista en sí, del meramente artesano, que con el tiempo se convertirían en lo se conoce como las Exposiciones Nacionales.

Los pintores españoles del siglo XIX se alinearon en dos grupos: en uno estaban los protegidos que eran los pintores de cámara de los reyes, retratistas de moda, premiados de las exposiciones nacionales, pensionados por las academias o el gobierno y receptores de encargos oficiales. Y en otro estaban, aquellos pintores que no pertenecían al ámbito oficial. Éstos pintaban por su cuenta, a pesar de los escasos medios que les imposibilitaban los estudios en París o en Roma, metas obligadas entonces, logrando éxito en ambientes menos brillantes. Sin embargo, entre ellos se haya lo más valioso y original de nuestra pintura del XIX.⁴²

En realidad el siglo XIX español comienza con la Guerra de la Independencia y la Escuela Fernandina, cuyos artistas fueron coetáneos de Goya. Buscaban el amor a la realidad viva, aceptada en su totalidad, sin disimulos estéticos, hasta llegar a lo que hoy se califica de estética de lo feo. Ésta es expresada con pincelada valiente que puede ser

⁴¹ PÉREZ ROJAS, J. y G^a CASTELLÓN, M., "El siglo XX. Persistencias y Rupturas". p.: 27

⁴² GÓMEZ-MORENO, M.E., "Summa Artis. Historia General del Arte. Pintura y escultura españolas del siglo XIX". Vol. XXXV. Vol. I. Madrid: Espasa Calpe. Pp.: 130-134

incorrecta pero nunca amanerada, y mediante la exaltación del color sobre el dibujo, de la naturalidad sobre el artificio y de la verdad sobre la ficción. Cuando se muestra audazmente clara puede producir rechazo, hasta indignación, pero nunca indiferencia. Estos pintores cercanos al gusto popular, retratan una sociedad sin brillo, personajes casi siempre anónimos pero humanamente interesantes. Las figuras más sobresalientes de este grupo son Alenza y Lucas en Madrid y el gaditano Lameyer. Otros pintores geniales de esta época son Rosales y Fortuny.

En la segunda mitad del siglo se desarrolla un fenómeno muy importante en la pintura, las Exposiciones Nacionales. Se celebran por primera vez en 1856 e inician un nuevo trabajo para los pintores: pintar con la intención de que sus obras sean valoradas y obtengan premios. Las exposiciones tuvieron gran auge en todo el mundo, muchos de nuestros pintores lograron premios importantes sobre todo en París, y alguno de ellos, como Rosales, Fortuny y Sorolla obtuvieron más aprecio fuera de España, que en su propia patria.

El neoclasicismo da paso al romanticismo, movimiento rebelde a las normas, y el paisaje se cultiva por primera vez como género independiente. El más significativo representante del arte romántico es el sevillano Esquivel.

El romanticismo es el exaltador de lo popular. Es también entusiasta de la naturaleza, aunque ésta haya de pasar por una idealización subjetiva y poética. De este modo el paisaje viene a ser por primera vez en la pintura española, tema artístico por sí mismo y no fondo o complemento de otras temáticas.

Estos cambios afectan a todos los ámbitos de la sociedad, desde la política, pasando por la economía y por supuesto el mundo cultural y artístico del momento. El movimiento vanguardista más importante, que abarcó casi todo el siglo, fue el

romanticismo, con una propuesta de liberación del sentimiento y de libertad de expresión artística cuyo comienzo se dio en la pintura paisajística.

“El romanticismo pictórico hispano lleva consigo, dentro del campo de la plástica, la premisa ineludible del exhaustivo reflejo de la realidad, [...], una tremenda carga de espiritualidad, inseparable de lo matérico, lo palpable, lo real”.⁴³

Trascurrido el periodo de exaltación de este movimiento pictórico y el fracaso del idealista romántico, se inició una reacción contraria originando a su vez, el realismo artístico. Éste reflejó con mayor veracidad la problemática social.

La importancia de los Madrazo en la pintura decimonónica, fue decisiva para el futuro panorama español, ya que su influencia pictórica sentaría las bases de las posteriores escuelas regionalistas de todo el territorio nacional y los posteriores movimientos vanguardistas del siglo XX.⁴⁴

Con la llegada de D. José de Madrazo a España se abre la puerta a las nuevas corrientes europeas, como el Neoclasicismo y el Romanticismo. En 1818, ocupó la cátedra de Colorido y Composición en la Academia de San Fernando de Madrid, fue para las generaciones venideras una figura referente e innovador.

[...] no encontrando en D. José un freno para sus aspiraciones de futuro, sino un feroz defensor de todo tipo de innovaciones en el terreno de la pintura, como lo demuestra la renovación de las enseñanzas artísticas que gracias a él se introducen en el país. [...]⁴⁵

⁴³ VICENTE GALÁN, E. "Pintores del romanticismo andaluz". p. 19

⁴⁴ Ibidem. p. 17-19

⁴⁵ Ibidem. P. 49

El núcleo familiar de los Madrazo controlará el ámbito cultural de la España del momento. A D. José de Madrazo le sustituye su hijo Federico en el puesto de la Academia, con él los jóvenes artistas españoles comenzarán a ser pensionados no solamente en París sino en Roma.

Los Madrazo son un antes y un después para el mundo artístico en España. Rompen la tradición barroca, estancada y renuevan todos los géneros pictóricos. Pero es sin duda en el retrato donde captan la esencia misma del individuo a representar.

Sus obras más representativas de retrato romántico son; de D. José de Madrazo *Retrato de La Princesa Carini*, *Retrato ecuestre de Fernando VII*, entre otros, de Federico de Madrazo *Isabel II*, *el Rey Francisco*, *el Duque de Osuna*, *La condesa de Vilches*.⁴⁶

El último tercio del siglo XIX, las tendencias pictóricas que se realizaban en Europa, tenían connotaciones impresionistas. Éstas entran en España de la mano de tres pintores principales, Aurelio Beruete, Darío de Regoyos discípulo de Carlos de Haes, y Joaquín Sorolla. Estos, como el resto de sus coetáneos europeos, harían del color y de la luz su máximo su exponente en sus obras.

Iniciándose el siglo XX, todos los cambios de estilo que se han producido y que continuarán sucediéndose en los estudios de los pintores, resultan tan complejos en su formación como en sus manifestaciones.

Entre otros el movimiento modernista con la llegada del nuevo siglo, cuya protesta surgirá en contra de las normas y por una búsqueda de formas artísticas más libres y espontáneas, para ello se comienza renegando de la tradición. La luminosidad de los impresionistas es la base del modernismo bien natural o artificial. Los artistas

⁴⁶ Ibidem. pp.: 50-70

modernistas gustan de los temas inéditos, terminando con el simbolismo. Cataluña se incorpora al fenómeno modernista y llega a España a través de dos pintores barceloneses, Santiago Rusiñol y Ramón Casas.⁴⁷

La llegada del 1900 a España trae consigo un arte tan evocador como ambiguo que supone el resurgir del arte catalán, denominado Modernismo. En este movimiento se encontrarían artistas de la talla de Gaudi, Ramon Casas, Rusiñol, Mir, Anglada Camarasa, Nonell, Guiard, Zuloaga, y Echevarria, entre otros. En aquella época tenían a Madrid como punto de encuentro, de donde surgieron obras de mayor consideración.

Dichas interconexiones y pluralidad artística, se hace más presente en las distintas escuelas regionales, por lo que la palabra “Modernismo” adquiere en estos momentos connotaciones muy diferentes para cada una de ellas, aun teniendo una base unificadora.

El modernismo se extendió a las artes graficas teniendo influencia del art nouveau y el simbolismo, realizándose carteles, donde Ramón Casas () anuncia su célebre “*Anis del Mono*” y Adrian Gual sus dibujos simbolistas, folletos de mano y revistas, destacando en esta última “*El Blanco y Negro*”

[...]. Tal es el caso de Blanco y Negro, donde Eulogio Valera imprime un sello art nouveau con recuerdos de Mucha. [...] el germen modernista entra en la revista sin por ello desbancar un amable costumbrismo que de la mano de Emilio Sala, Cecilio Pla o Diaz Huertas, adquiere tintes fin de siglo, y es que por lo general, tanto en las artes como en la arquitectura, el modernismo español fue un producto bastante hibrido. [...] ⁴⁸

⁴⁷ PÉREZ CALERO, G. (2003). *La imagen del Nuevo Héroe en la pintura andaluza (1880-1920)*. *Archivo Español de Arte*, 76(302):117-132. Consultado el 04-08-2013, en <http://xn--archivoespaoldearte-53b.revistas.csic.es/index.php/aea/article/view/287/283>

⁴⁸ PÉREZ ROJAS, J. y G^a CASTELLÓN, M., “El siglo XX. Persistencias y Rupturas”. pp.: 28-29

La transición pictórica española entre los siglos XIX y XX fluctuaba entre la tradición académica y realista y el arte avanzado de Europa. En relación a este último y en como afecto a los pintores españoles, conviven paralelamente tres tendencias claramente diferenciadas.

La primera la componen Darío de Regoylos, Santiago Rusiñol, Ramón Casas, Aurelio de Beruete, Adolfo Guiar, Manuel Losada, Antonio Muñoz Degraín, Ignasio Pinazo, Emilio Salas, Meifren, Francisco Gimeno, e incluso Joaquín Sorolla y Cecilio Pla, todos ellos nacidos entre 1850 y 1860. Su pintura, que parte del realismo, se actualiza con el impresionismo y postimpresionismo, tornándose más ligera y refinada conforme su visión estética, se abre camino claramente al simbolismo, predominando el luminismo y el vitalismo vanguardista.

La segunda con Gual, Riquer, Llimona y fuera de Cataluña, Romero de Torres, Chicharro e Inurria. Sus obras poseían matices simbolistas y literarios.

Y la tercera con Nonell, Picasso, Mir, Anglada Camarasa, Pichot, Urgell, Mani Evaristo Valle, Ignacio Zuloaga o Ricardo Baroja. Se caracterizan por ser los artistas más provocativos, innovadores y modernistas del momento.

A pesar de las diferencias pictóricas, nadie hoy en día puede dudar de que todos estos artistas hayan sido vanguardia en el 1900.⁴⁹

La pintura española va buscando un acercamiento a la luz y al color, abandonando la paleta oscura. El artista expresa sus sentimientos subjetivamente ante la realidad, tal como la ven sus ojos y trata de despertar en el espectador la impresión que ésta le produce. Esta forma de plasmar en el lienzo la realidad es la raíz de toda tendencia impresionista,

⁴⁹ Ibidem. pp.: 30-31

aunque también cobrara un papel importante el color. Los Colores se acercan y se alejan del espectador, las sombras abandonan el negro y desaparecen los contornos.

La presencia del espectador es fundamental para completar el cuadro, pues los tonos no se mezclan en la paleta, sino el ojo que mira, que es quien realiza su unión. [...] *ni el color propio de los objetos es el mismo que percibe el ojo que mira, pues la luz y la distancia lo alteran.* [...] ⁵⁰ De esta manera aparece el puntillismo, el divisionismo, las manchas de color hasta llegar incluso a la desaparición del dibujo y de la perspectiva. Más tarde el cubismo pondrá orden, línea, y geometría.

Los dos pintores que encabezan el grupo de los impresionistas españoles son Adolfo Guiard y Larrauri (1860-1916) y Anselmo Guinea Ugalde (1854-1906). A éstos se les une el alavés Pablo de Uranga y Díaz de Arcaya (1861- 1934). Entre lo más valioso que produce España en estos años, es la pintura de Darío de Regoyos y Valdés, natural de Asturias en 1857, discípulo de Carlos de Haes, quien lo anima a marchar a París, iniciando así, un largo periodo de viajes por toda Europa. Pasó por los años de la España negra, reflejándola en sus lienzos y tras ésta, su paleta se impregna de color. Otro paisajista importante de este periodo es Francisco Jimeno (1858-1927).

Todos los cambios de estilo resultan tan complejos en su formación como en sus manifestaciones. El movimiento Modernista es una protesta contra las normas a la búsqueda de formas artísticas más libres y espontáneas, para ello se comienza renegando de la tradición. La luminosidad de los impresionistas es la base del modernismo bien natural o artificial. Los artistas modernistas gustan de los temas inéditos, terminando con el

⁵⁰ GÓMEZ-MORENO, M.E., (1993), "Summa Artis. Historia General del Arte. Pintura y escultura españolas del siglo XIX". Vol. XXXV. Vol. I. Madrid: Espasa Calpe

simbolismo. Esta última evolución pertenece ya al siglo siguiente, pues el modernismo es tanto el fin del siglo XIX como el comienzo del siglo XX.

Los acontecimientos sociales, económicos y políticos forjaron el carácter de los artistas de la sociedad española de esta época.

I.III LOS GÉNEROS

I.III.I El Retrato

El género del retrato a lo largo de la historia ha pasado por innumerables cambios y evoluciones. Desde el comienzo de la época romana, donde se hacía un naturalismo casi impoluto, pasando por los retratos donantes del XVI y XVII, hasta el siglo XIX, con la representación de la familia de Carlos IV de Goya, donde dicha obra presenta una mayor complejidad en la distribución de los personajes, etc., el retrato ha ido cobrando importancia artística a lo largo de los años.⁵¹

La situación política de España, nos sitúa en un ambiente desolador para el mundo artístico. La mayoría de los pintores, pretendía hacerse un hueco y abrirse camino entre la tradición y los nuevos aires europeos introducidos por los recién llegados del exilio, pero el panorama español, no era muy alentador para dicho gremio. Si bien es verdad, que a mediados del XIX se crearon las Exposiciones Nacionales con la intención de proteger, asegurar, y promover la cultura. Estas consistían en otorgar premios o medallas de tres categorías para cada una de las artes, oro, plata y bronce, en calidad de primer, segundo y tercer premio además de una única Mención de Honor. Estas, ofrecían a los artistas, no

⁵¹LANEYRIE-DAGEN, N., "Leer la pintura". Barcelona: Larousse. pp. 32-45

solo un reconocimiento a nivel nacional, sino una protección de la que carecían y podían convertirse en pintores y escultores de cámara.

Como pintor de cámara de la familia real de Carlos IV destacó Francisco de Goya y Lucientes, del que se ha hablado anteriormente, con su pintura de corte neoclásico en sus inicios y romántico por definición en su madurez y su vejez. Dejando un legado de genialidad sin igual a sus seguidores, discípulos y amigos que lo conocieron.

Goya no solo representa el futuro de la pintura, sino el enlace con el pasado, no para imitarlo, pero si para superarlo.⁵²

Goya no tuvo sin embargo, muchos seguidores y discípulos inmediatos, ya que este genio individualista y único, hacía de su obra, [...] *una protesta del arte español contra los extranjerismos* [...] ⁵³ con su estilo impetuoso, de impronta segura, de trazo valiente, enérgico y propio, y de técnica rápida y concisa, fue uno de los grandes genios de la pintura decimonónica.

Entre los que copiaron su obra e imitaron su impronta, destacan en el retrato:

Agustín Esteve del que apenas se sabe nada, tan solo que sus copias eran tímidamente una réplica exacta de su maestro.

Asensio Juliá conocido como “el Pescadoret” (1767-1830). De Juliá se sabe que fue discípulo y muy amigo de D. Francisco de Goya, y que lo copio en varias obras, que incluso, éste, lo retrata y dedica la obra. De sus obras, Asensio Juliá realizó un retrato a *Fernando VII* guiada por Goya, y cuadros pequeños de género como *El Contrabandista*.

⁵² GÓMEZ-MORENO, M.E., “Summa Artis. Historia General del Arte. Pintura y escultura españolas del siglo XIX”. Vol. XXXV. Vol. I. Madrid: Espasa Calpe. p.:128

⁵³ *Ibidem*. p.:136

Utiliza un estilo inacabado, de técnica fácil, de pincelada segura y vigorosa, con fuertes contrastes de color y viveza expresiva.

José Ribelles y Elip (1775- 1835) valenciano y discípulo de Lucientes, se introdujo en la masonería para subir en el arte, y esto le llevo a ser pintor de cámara del rey Fernando VII y también teniente director de la Academia de San Fernando de Madrid. De sus manos surgieron grandes obras, entre otras las ilustraciones del Quijote en 1819, pero tan solo realizo dos retratos, *el poeta Quintana*, en el Museo del Prado y el *escultor Francisco Bellver*, en la academia de San Fernando. Ambos cuadros son de estilo sobrio, colores castizos y técnica suelta. Estos retratos traspasan el alma del observador.

Antonio Brugada (1804-1863) volvió del exilio y es de los cien mil hijos de San Luis, se dice que Goya murió en sus brazos.

Salvador Mayol, (1775-1834), pintor barcelonés y de transición entre siglos, su goyismo es puramente temperamental. Sus retratos al igual que su autorretrato, denotan un cierto expresionismo peculiar y muy personal. Pinceladas sueltas, improntas rápidas y vigorosas.

Carlos Blanco, “El sereno” del que apenas se conoce nada, tan solo que se presento a varios concursos de la academia, realizo algunos retratos entre ellos uno de Fernando VII, del cual no se ha podido constatar su veracidad.

Rosario Weiss, hija de Dña. Leocadia, que acompañó al pintor en sus últimos años. Rosario, llego a convertirse en profesora de dibujo de Isabel II. Sus retratos, son discretos.

[...] No son nunca los grandes artistas buenos maestros, pues la genialidad no se enseña; el que la tiene necesita un aprendizaje que le capacite para desarrollarla, y eso lo

hacían muy bien los disciplinados académicos, nada geniales, pero profundos conocedores del oficio. [...] ⁵⁴

Aunque Madrid sigue siendo el centro neurálgico del mundo artístico, la Escuela de la Lonja de Comercio de Barcelona, la Escuela Valenciana y la Escuela Sevillana comienzan a ser tan relevantes como la Academia de San Fernando de Madrid. Sin embargo, el arte oficial de esta, cuyo director fue durante muchos años Mengs (1728 – 1779), seguía aferrado a la tradición. En ella se exigía el dibujo riguroso, la técnica precisa, la calidad en los cuadros, con colores brillantes, etc., en definitiva el buen hacer. Entre muchos de los discípulos de Mengs fueron Bayeu (1734-1795) y Maella (1739-1819), ambos pintores academicistas, que siguieron sus reglas y cumplieron su misión pictórica. Entre los retratistas académicos destacan:

Zacarías González Velázquez (1763-1834), pintor de cámara de Fernando VII, destacó por su retrato a éste exaltando el absolutismo. Otro retrato es el del escultor *Francisco Elías Vallejo* y el de *la hija del pintor sentada tocando el clave*.

Vicente López Portaña (1772-1850), prototipo del pintor cortesano retrato a toda una sociedad, con un correcto y minucioso parecido, del que destacan los retratos de *Félix López* (organista ciego) y el de *Francisco de Goya*.

Juan Gálvez (1774-1846), retrato a Fernando VII, ganó el primer premio de la academia de San Fernando de Madrid de la que llegó a ser director y académico de mérito.

Bernardo López Piquer (1799-1874), hijo de Vicente López Portaña, se caracterizó por el retrato del *Príncipe de Asturias en brazos de su nodriza, futuro Alfonso XII*, que se encuentra en el Palacio de Aranjuez.

⁵⁴ Ibidem. p.: 141

Luis de la Cruz y Ríos (1776-1853), apodado “el canario” por su origen. Se dedicó casi exclusivamente al retrato y concretamente a los retratos de la familia real de Fernando VII, destacándose por ser los más pomposos y halagadores.

Francisco Lacoma y Fontanet (1778-1849), pintor barcelonés, se destaca por ser nombrado académico de San Fernando y pintor de cámara de los reyes Fernando VII y María Amalia de Sajonia. Su pintura de carácter intimista y de buena calidad pictórica no se puede considerar como estrictamente académica, puesto que al haber estado en París, muestra en algunos de sus retratos el sentimiento que le causó el romanticismo.

Francisco Lacoma Sanz (1784-1849), barcelonés, obtuvo varios premios de la Academia y pintó varios retratos de medio cuerpo con gran soltura y espontaneidad.

Vicente Rodes (1791-1858), pintor valenciano, fue profesor de la Escuela de la Lonja y murió siendo director de la misma, en su obra destaca el retrato sobre todo el femenino, concretamente el de la *duquesa de Frías* y el del *escultor Damián Campeny*.

Hasta ahora los pintores académicos, debido a la situación de España, no les era fácil salir al extranjero, pero a partir de la política de Godoy, de alianza con Napoleón facilitó el que muchos de ellos viajaran a París. Como consecuencia de esto dichos artistas trajeron el influjo europeísta del momento, que tenía una mirada al mundo clásico de Grecia y Roma: El Neoclásico.

Los pintores neoclásicos más destacados fueron:

José Aparicio (1770-1838), tras la guerra fue nombrado pintor de cámara de Fernando VII y académico de la Academia de San Fernando de Madrid, los retratos más destacados son el de *Carolina Bonaparte*, el *decimocuarto Duque de Alba* y el *General Castaño*.

José de Madrazo (1781-1859), pintor nacido en Santander. Se inicia con él un gran linaje de artistas, destacando como pintores sus hijos Federico y Luis. Fue pintor de cámara de los reyes Carlos IV y María Luisa durante el destierro en Roma. Tras su regreso del exilio a España en 1819, es nombrado académico y pintor de cámara de Fernando VII. Lo más destacado de su labor docente en la Academia, fue la reforma de las enseñanzas artísticas, el espíritu abierto con el que enseñaba a sus alumnos, sin imponerle en ningún momento sus propios criterios, aconsejando siempre el estudio de los grandes maestros del XVII. Volvió a instaurar las pensiones a Roma y dirigió el Museo Real de Pintura y Escultura, el actual Museo del Prado.

Sus retratos más destacados son el de la *Princesa Carini*, por el tratamiento del color y la armonía lograda en toda la obra, el de *su hijo Federico* que está en el Hispanic Society de Nueva York, el del *Duque de Rivas* y el de *Don José de Vilches*, conservado en el Museo del Prado; todos ellos son retratos de busto, de cuerpo entero y sentados con naturalidad, el de *Don Manuel García de la Prada*, el *ecuestre de Fernando VII* y el de *Isabel II niña*.

Juan Antonio de Rivera (1779-1860), madrileño, discípulo en la Academia de Ramón Bayeu, pintor de cámara de Carlos IV y María Luisa, en 1816 obtuvo el mismo puesto con Fernando VII, ganó la pensión a Paris y fue discípulo de David. Entre sus numerosas obras de retrato, destaca por su elegancia y cuidada técnica, el del escultor *José Álvarez Cubero*. Fue sucesor de don José de Madrazo en la dirección del Museo del Prado y teniente director de los estudios de la Academia.

Joaquín Manuel Fernández Cruzado (1781-1856), jerezano, se forma en la Escuela de Nobles Artes de Cádiz, de la que su padre era teniente de escultura. Obtuvo varios premios y una beca para Roma en 1805 que cambió por Sevilla y luego por la de San Fernando en Madrid, debido a la situación política de Italia. Estudio con Gregorio

Ferro en el ambiente neoclásico de Ribera y Madrazo. Entre sus retratos destacan; el de *Doña Micela de Aramburen* y el de *Don José María Gargollo*.⁵⁵

Benito Mercadé (1821-1897) buen retratista, con su autorretrato, su sobrina junto al piano y la señora Anita. Esta última se encuentra en el Museo de Arte Moderno de Barcelona.⁵⁶

José Casado de Alisal (1832-1886) natural de Palencia, estudió en la escuela de San Fernando de Madrid, bajo las directrices de Federico de Madrazo. Fue pensionado para Roma y París. Obtuvo mención de honor en 1858 y primera medalla en las Exposiciones Nacionales en 1860. En su trayectoria artística dedicada principalmente a la pintura de historia cuenta con varios retratos como son el de *Isabel II subiendo la escalera del Palacio* y el de *el general Espartero en el Congreso*, aunque son superados en sencillez y expresividad pictórica el de *Sagasta en el Congreso* y el de *una rubia dama francesa* y el último pero no menos importante un lienzo de pequeñas proporciones denominado *El estudio de Goya*.⁵⁷

Vicente Palmaroli González (1834-1896) madrileño de padre italiano y discípulo de Madrazo. Llegó a ser académico y director de la Escuela de Roma. Entre sus retratos destacan *el hermoso retrato de damita del Casón* donde resalta la belleza de la juventud, *el retrato de Ida Bauer*, *el retrato de doña Concha Marimón*. Se destaca de este su pincelada suelta, su intimismo y su escaso cromatismo.⁵⁸

Eduardo Rosales (1836-1873) natural de Madrid, quedó huérfano a corta edad, logró estudiar en la escuela de Bellas Artes de San Fernando. Su vida estuvo marcada por

⁵⁵ Ibidem. pp.: 134-174.

⁵⁶ Ibidem. p.: 324.

⁵⁷ Ibidem. p.: 334.

⁵⁸ Ibidem. p.: 343.

la enfermedad y la pobreza. Características estas del Romanticismo de la época, consiguió formarse en Roma y pese a los apuros económicos luchó por la pintura hasta el final de su vida. Entre su extensa obra, en el género del retrato destacan los que realiza a varios familiares como son a su prima *Maximina Martínez Pedrosa*, que posteriormente sería su mujer, a la tía *María Antonia*, a el *Duque de Fernán Núñez*, *La familia del Conde de Vía-Manuel*, *Las hijas del marqués de Cervera* y *La señora de Riquelme*. Destacan como retratos intimistas con cierto aire melancólico *La cabeza de Alessandro di Marco*, *la Pascuccia*, *el Retrato del violinista Pinelli*, *su Autorretrato*, *el Panadero de Murcia* y *Conchita Serrano*.⁵⁹

I.III.II Pintura de historia

La pintura de historia ha sido siempre la manera que ha tenido el hombre de inmortalizar los hechos más destacados de los anales de uno o varios periodos del tiempo. Estas obras pretendían resaltar las glorias del país y representar a sus gentes. Dichos cuadros servían para decorar los palacios, locales públicos o iglesias.

Recibe el nombre de pintura de historia toda obra que trata de forma narrativa o simbólica temas de carácter “serio”, destinados a elevar el alma del espectador y a instruirlo, así como a intentar que sea mejor. Los temas religiosos, mitológicos, históricos o alegóricos fueron calificados como “pinturas de historia” a partir del siglo XVII, en primer lugar en Francia. Para los críticos franceses de la época, comenzando por el erudito Félibien (1617-1695), el arte no solo debía agradar al ojo sino también elevar el espíritu. Así pues, se estableció la “jerarquía de los géneros”, que reconocía

⁵⁹ Ibidem. p.: 354-364

*como único género verdaderamente digno de ser practicado la pintura de historia, el denominado “Gran Género”.*⁶⁰

Estas pinturas carecían de un propósito social concreto y perdurable, algo que el XIX instituyó en el mundo artístico como novedoso. Su importancia crece en las Exposiciones Nacionales, donde el jurado les otorga a estas obras la máxima categoría, y a estas iban dirigidos los premios. Por ello, los artistas realizaban cada vez más, los cuadros de mayor tamaño, y escudriñaban las cronologías para realizar tramas llamativas e impresionantes.

En el inicio del siglo XIX, los pintores se guiaron por la tradición en este género, pero expresando el dolor y abnegación de un pueblo español, tras haber vencido a las tropas napoleónicas. Ejemplo de esto son entre otros muchos cuadros, *los fusilamientos del 3 de mayo* de Goya; *el hambre de Madrid en 1812* de José Aparicio, etc.

En la primera mitad del siglo, el neoclásico en las obras se hace evidente con una vuelta a los temas clásicos y usando las normas estrictamente académicas basadas en la regla de Luis David. De esta época surgieron obras como *Muerte de Viriato* y *Muerte de Lucrecia* de José de Madrazo, y el *Cincinato* de Juan Antonio de Ribera entre otros tantos.

En la segunda mitad de la centuria, el mundo artístico tornó poco a poco su rumbo, con los nuevos tintes románticos, donde los cuadros de historia trataban la temática medieval, inspirándose en el drama literario, buscaban la recreación ambiental perfecta, desde adornos, trajes, telas, tapices, armas, etc., todo era motivo para que el estudio de un pintor fuera invadido por toda clase de artilugios y objetos que le ayudaran a representar en el lienzo, una escena de la época elegida. Una de las cosas que más les preocupaba a los artistas que realizaban este tipo de pintura de historia, era que sus obras pudieran resultar

⁶⁰ LANEYRIE-DAGEN, N., Op. cit. p.: 24

anacrónicas en cuanto a la historia y a la ambientación se refiere. Puesto las palabras de los críticos del arte, siempre han tenido mucho valor y peso en la sociedad, que guiada por ellos, inclinaba sus gustos en la mayoría de los casos, según las valoraciones que éstos hacían de unos u otros artistas.

Otro de los temas que marco a los artistas románticos fue la obsesión por la muerte. Esto llevo a muchos pintores a las salas de medicina, donde se diseccionaban los cadáveres, para instruirse, ya que la temática requería de cuantos más cuerpos sin vida se pintaran en los cuadros más dramatismo tenía la escena representada.

Como ejemplo de obras románticas de la pintura de historia son *la batalla de Tetuán* de Rosales ó *la serie de los reyes de Aragón* de Manuel Aguirre, y un largo etc., pero lo más importante de estos pintores, es que fueron testigos de una época, de un momento concreto de la historia de España y fueron con sus obras cronistas de esos hechos, en primera persona.

La pintura de historia divide en dos grandes grupos a los artistas que son: Los artistas nacidos antes de 1840. Época de más auge de dicho genero pictórico. Y los artistas de la segunda generación que surgen pasadas más de dos décadas, donde los cuadros de historia y el romanticismo han quedado atrás; y otro movimiento artístico entra en juego: el naturalismo.

Los artistas de la primera generación, los nacidos antes de 1840 son:

Francisco de Paula Van Halen, aunque es conocido por sus obras paisajísticas también realizo pintura de historia medieval cuya obra más importante fue la *Batalla de las Navas de Tolosa*, que se ubica en la colección del palacio del Senado, y una de las más importantes de este género.

Eduardo Cano de la Peña (1823-1897), profesor y miembro de Honor de la Academia de Bellas Artes “Santa Isabel de Hungría” en Sevilla, se forma en la Academia de San Fernando de Madrid con José de Madrazo y Juan Antonio de Ribera. Su primera obra de historia es *Colon en la Rábida*, por la obtuvo primera medalla en la Exposición Nacional de Madrid de 1855, pintura sobria de representaciones, de prudentes proporciones y muy expresiva. Con *el entierro de Don Álvaro de Luna* obtiene nuevamente primera medalla en la Exposición Nacional de Madrid de 1858 y más tarde, presenta la obra *los Reyes Católicos recibiendo en Alhama a los cautivos libertados en Málaga*, por que el obtiene consideración de primera medalla.

Luis de Madrazo, hermano de Federico, se dedicó a la pintura de historia con asiduidad. Obtuvo segunda medalla por el cuadro *Pelayo en Covadonga*, y otra por *El Entierro de Santa Cecilia*.

José Rodríguez de Losada (1826-1896) pintor vinculado con la ciudad hispalense, destaca por obras como la toma de *Sevilla por San Fernando*, *Murillo pintando su Santa Isabel*, *la Batalla de Alcolea* y *Don Álvaro de Luna Decapitado*.

José Marcelo Contreras (1827-1890) Director del Museo de Córdoba y Catedrático de la Academia de Cádiz. Sus obras más emblemáticas son el *3 de mayo, la caída de Murillo en los Capuchinos de Cádiz*.

Benito Mercadé (1821-1897) Obtuvo primera medalla en la Exposición de 1867, por la *Traslación del cuerpo de san Francisco*. Otras obras de la misma calidad pictórica son *Santa Teresa en el coro*, *Muerte de San Juan Clímaco*, y *Colón en La Rábida* y *Carlos V en Yuste*.

Ramón Martí Alsina aunque su producción artística está dedicada casi toda al paisaje realizó sin embargo como pintura de historia la obra de *Los defensores de Génova*.

Eusebio Valldeperas (1827-1900) barcelonés como Martí, estudio en la Escuela de la Lonja, y continuo sus estudios en Madrid. Se presento numerosas veces a varias Exposiciones Nacionales, y consiguió tercera medalla.

Francisco Sans y Cabot (1828-1881), nacido en Barcelona, llevo a ser director del museo del Prado, obtuvo varias medallas en varias Exposiciones Nacionales, y académico de San Fernando de Madrid. Realizo dos cuadros a la *Batalla de Trafalgar: Muerte de Churruca y el Naufragio del Neptuno*. Otras obras de importancia son *el general Prim en la batalla de Tetuán* y *O'Donnell decide la marcha sobre Tánger*.

Manuel Castellano fue discípulo de Carlos Luis de Ribera, en La Academia de San Fernando de Madrid. Sus obras más importantes de este género son *Muerte de Daoíz (defensa del parque el 2 de Mayo)* y *Muerte del Conde de Villamediana*. Este último obtuvo segunda medalla en 1871.

Domingo Valdivieso. Nace en Murcia y se forma en Madrid, donde experimentó el influjo del círculo de Overbeck y los nazarenos. Entre sus cuadros de historia se encuentran *Las hijas del Cid*, *El rey poeta* y *el grandísimo de Felipe II presenciando Un Auto de fe*.

Dionisio Fierros astur-gallego de nacimiento, pintor costumbrista con tendencia realista. Su obra más significativa de la pintura de historia es *el Episodio del reinado de Enrique III el Doliente*.

José Casado del Alisal (1832-1886) primer pintor de historia por excelencia, nacido en Palencia. Fue el pintor de historia por excelencia del siglo XIX. Discípulo de Federico de Madrazo en la escuela de San Fernando de Madrid, pensionado en Roma y luego en París. Obtuvo mención de honor en 1858 y primera medalla en las Exposiciones Nacionales en 1860. Por Fernando IV el emplazado; en 1864 por *la rendición de Bailén*,

unas de las obras mejores realizadas y más atractivas de la pintura histórica y en 1867 consideración de primera medalla por *los dos caudillos*. Fue el rival de Gisbert, el otro gran pintor de este género, fue director de la Academia Española de Roma y obtuvo medallas de oro en Munich y Viena. Entre sus obras más importantes figura *la muerte del conde de Saldaña*, basada en la obra de Espronceda; *la visión de Fernando IV de Castilla*, *el rey Amadeo jura la Constitución*, *la campana de Huesca*, *la batalla de Clavijo*,

Dióscoro Teófilo de la Puebla (1832-1901) profesor de la escuela de Bellas Artes en Cádiz y de dibujo en la de San Fernando sus obras más importantes son *el desembarco de Colón en el Nuevo Mundo* que logró una discutida primera medalla en la Exposición Nacional de 1862 y *las hijas del Cid*. Dicha obra se destaca por el tratamiento de las figuras y el estudio de la luz.

Lorenzo Vallés (1831-1910) pintor de sobria y castiza paleta su mejor lienzo es el de *Juana la Loca velando el cadáver de Felipe el Hermoso*, obtuvo segunda medalla en 1866.

Víctor Manzano pintor madrileño cuya obra más representativa es la muerte de Cervantes y los últimos momentos de Felipe II.

Vicente Palmaroli González (1834-1896) natural de Madrid de padre italiano dibujante y grabador estudió en San Fernando y fue discípulo de Madrazo. Fue director de la escuela de Roma y se destaca especialmente su amistad con Eduardo Rosales. El cuadro más representativo de este género es *la batalla de Tetuán*.

Manuel González Moreno (1834-1918) durante su pensionado en Roma elaboró una obra de temática granadina denominada *la despedida de Boabdil*.

Alejo Vera (1834-1923) realizó pintura de historia religiosa con tintes nazarenistas como el entierro de San Lorenzo premiado con primera medalla en 1862 y *La*

comuni3n en las catacumbas que obtuvo primera medalla en 1881 y como otra obra representativa de este g3nero *3ltimo d3a de Numancia*.

Antonio Gisbert (1835-1901) natural de Madrid y especialmente admirado por los progresistas, rival de Casado de Alisal y conforma junto con Rosales los tres grandes artistas de la pintura de historia. Disc3pulo de Federico de Madrazo, pensionado en Roma, una de sus obras m3s importantes fue *los 3ltimos momentos del pr3ncipe don Carlos* por la que obtuvo primera medalla. Entre sus obras m3s importantes destacan *el desembarco de los puritanos en Am3rica, la entrevista de Francisco I de Francia y su prometida Leonor de Austria, el fusilamiento de Torrijos y sus compa3eros*, sus cuadros bien dibujados y de buena composici3n carecen sin embargo de vibraci3n en la variedad crom3tica. Y *la visita de Amadeo al cad3ver de Prim*. Dicha obra es un fiel ilustrador de la realidad vivida.

Eduardo Rosales (1836-1873) nacido en Madrid, qued3 hu3rfano de padre y madre a corta edad, logr3 estudiar en la escuela de Bellas Artes de San Fernando gracias a la ayuda de sus familiares, amigos y compa3eros. Su vida estuvo marcada por la enfermedad y la pobreza. Caracter3sticas estas del Romanticismo de la 3poca, consigui3 formarse en Roma y pese a los apuros econ3micos luch3 por la pintura hasta el 3ltimo d3a de su vida. Sus cuadros m3s destacados de este g3nero son *Do3a Isabel la Cat3lica dictando su testamento*, que le otorg3 la primera medalla en la exposici3n de 1864. *La Presentaci3n de Juan de Austria a Carlos V, en Yuste, la Batalla de Tetu3n, La muerte de Lucrecia*, de pincelada ancha, suelta y delicadas veladuras, de tonalidades fr3as y para los ropajes calidades crom3ticas blanquecinas. Le fue concedida la direcci3n del Museo del Prado y la direcci3n de la Academia Espa3ola en Roma, estos puestos a los que nunca lleg3 a tomar posesi3n puesto que fallecer3a poco tiempo despu3s.

Mariano Fortuny (1838-1875) natal de Reus, Catalu3a. Qued3 hu3rfano a corta edad y la tutela la asumi3 su abuelo, consigui3 instruirse en Roma, la situaci3n pol3tica

influye profundamente en sus obras puesto que viaja a Marruecos para tomar apuntes para ser cronista y participe viviente de lo sucedido. Como resultado de esto y tras estudiar los numerosos bocetos y apuntes surgen: las obras *La batalla de Tetuán, la batalla de Wad-Ras, Moros corriendo la pólvora, la Batalla de Smalah, El tribunal de la Alhambra, Moro velando el cuerpo de su amigo muerto, La guardia de la Casba de Tetuán y Marroquíes*. Estos cuadros resaltan el dramatismo y la fuerza pictórica. Su factura es de gran intensidad y de una gran expresividad cromática.

Y los artistas de la segunda generación son:

Luis Álvares Catalá, nacido en Madrid sus dos obras más emblemáticas de pintura de historia son: *Isabel la Católica reconociendo los restos de su padre en la Cartuja de Miraflores* y *La silla de Felipe II*.

Manuel Domínguez, natural de Madrid buen conocedor de su oficio como pintor destaca por su cuadro *La muerte de Séneca*.

Alejandro Ferrant Fishermans, madrileño, destacan sus obras: *San Sebastián en la Cloaca Máxima, Última comunión de San Fernando* y *Desfile de tropas delante del pabellón de España en el Trocadero*. Su obra destaca por la identificación de la mimesis, el enriquecimiento cromático, la luminosidad en su paleta por su impronta suelta y expresiva. Sus dotes de buen dibujante y de influencia impresionista, le hace replantearse la pintura con un carácter personal e intimista.

Casto Plasencia (1846-1890) destaca su obra *el Origen de la República Romana*, por obtener primera medalla en la Exposición Nacional de 1878. Otra obra relevante es *la Fundación de la Orden de Carlos III*.

Francisco Pradilla natal de Zaragoza se instruyó en la Escuela de San Fernando, discípulo de Ponzano y Madrazo, su obra *Juana la Loca* le otorgó la medalla de honor en

la Exposición Nacional de 1878. Otra de las obras más relevantes, *La rendición de Granada* que le valió la Gran Cruz de Isabel la Católica. Otro de sus cuadros importantes es *El suspiro del moro*, de gran realismo, fuerza colorista y gran luminosidad.

Emilio Sala y Francés (1850-1910), pintor de historia medieval, sus obras principales son: *Prisión del príncipe* Otra de sus obras, *Guillén de Vinatea ante Alfonso IV de Aragón*, por la que consigue la primera medalla en 1878 y la *Expulsión de los judíos de España*, por la que obtiene medalla de oro en Berlín en 1881 de técnica fluida, ágil y efectista.

Antonio Muñoz Degraín, natal de Valencia y discípulo de la Escuela de San Carlos de Valencia, posteriormente profesor en la escuela de Bellas Artes de Málaga. Como obras de historia destacan *Los amantes de Teruel*, premiado en la exposición de 1884. *Isabel la Católica cediendo sus joyas para la empresa de Colón*, que le valió la Cruz de Carlos III y *Otelo y Desdémona*, otorgada con la primera medalla en la exposición de 1881. Todas ellas destacan por la pureza del color y la riqueza del contraste de las luces y las sombras.

Ignacio Pinazo, nacido en Valencia de familia humilde sus obras más influyentes en este género son el *Desembarco de Francisco I en la playa de Valencia*, *Las hijas del Cid*, *Últimos momentos de Jaime I el conquistador (Abdicación)* que le valió el premio con segunda medalla en la Exposición Nacional de 1881. Y José Moreno Carbonero, natal de Málaga fue discípulo costumbrista del valenciano Bernardo Ferrándiz, sus dos cuadros más importantes en la pintura de historia son *El príncipe de Viana* por la que ganó primera

medalla en la Exposición Nacional de 1871 y *La conversión del Duque de Gandía* por la que le fue otorgada la medalla de oro de París y Viena.⁶¹

I.III.III Paisaje

El paisaje es la representación pictórica a través de la pintura u otras técnicas artísticas, de un espacio natural o urbano, generalmente con figuras. El diseño paisajístico tiene estrecha relación con las artes prácticas de la arquitectura y el diseño urbano, interrelacionándose todas las artes de alguna manera y en algún grado. Pero sobre todo, tiene íntimos lazos con la pintura.

Los pintores han sido siempre adelantados a su tiempo con capacidad de innovación en la pintura, siendo ésta, con frecuencia, la precursora del diseño del paisaje. En ocasiones han creado un paisaje idealizado que realizarían los urbanistas en años posteriores, como sucedió a finales del siglo XVII y principios del XVIII. Cezanne, Braque y Mondrian, fueron los primeros artistas que emprendieron nuevos caminos en este sentido artístico, que después siguieron la arquitectura y el diseño del paisaje. Aparentemente en la actualidad parece que las bellas artes expresan la insatisfacción y confusión social renunciando a su protagonismo.

Los caminos por el que llega a España un nuevo concepto del paisaje son los grabados de E. Franke Locker y David Roberts, y las litografías de Lewis. Un paisaje más libre. El paisaje romántico no copia fielmente la realidad sino que la interpreta a través de sus elementos, así como la luz es transformada mediante la imaginación. El máximo

⁶¹ GÓMEZ-MORENO, M.E., Op. cit. pp.: 315-422

representante del paisaje romántico español es el pintor Genaro Pérez Villaamil, con obras llenas de fantasía, encanto cromático, luminosidad y finura de evocación poética.

*[...]El movimiento naturalista conectado en su raíz con el impresionista, acaba ante el triunfo de nuevos movimientos artísticos, lo que en Francia llamaron Art Nouveau o fin de siècle, al que designamos con el nombre de Modernismo [...]*⁶², seguido por artistas españoles de proyección internacional como Santiago Rusiñol, Ramón Casas y Hermenegildo Anglada Camarasa. Dicho movimiento es el puente por el cual el siglo XIX se encamina al XX y el primero de los “ismos”, que caracterizan el arte de este siglo.

*[...] A partir del siglo XIX, el ferrocarril permitió tanto una mayor frecuencia como una mayor comodidad en los desplazamientos, ya fuera desde las ciudades hacia el campo cercano para estancias breves o a destinos más alejados. [...]. Más allá de estos desplazamientos, la mirada de los pintores sobre el paisaje varía dependiendo de su sensibilidad y de la de su tiempo. [...]*⁶³

Es una centuria donde la industrialización revoluciona el paisaje de toda España. Esto hizo que los pintores reclamaran su autonomía, emancipándose de los poderes monárquicos y eclesiásticos. Es, en estos años, en los que aparece un nuevo modelo de coleccionista, marchante y crítico de arte, así como las galerías, exposiciones y un nuevo público que comienza a admirar la belleza del arte desde otra óptica. Es entonces cuando el paisaje es plasmado en los cuadros de forma diversa, unas veces bucólico y otras eufórico, mostrando la inserción de la industria y el ferrocarril, entre prados y montañas, entre ríos y arboleda. El pintor encuentra en el paisaje una nueva fuente de inspiración integradora de la modernidad de su tiempo.

⁶² Ibidem

⁶³ LANEYRIE-DAGEN, N., “Leer la pintura”. Barcelona: Larousse Pag.49

El romanticismo va cediendo paso al naturalismo, reaccionando contra las ensoñaciones del sentimiento romántico y buscando de nuevo aquella realidad de la que se apartaron en el siglo XVIII. Este realismo difiere del anterior en que es un realismo en cuanto a la temática y no en la forma de interpretarlo. El realismo en la pintura, con modelos reales, llega a ser fotográfico. Si los pintores realistas del siglo XVII se ayudaban mediante grabados, a finales del XIX la fotografía se convierte en un gran apoyo auxiliar sustituyendo frecuentemente al modelo.

Cataluña se incorpora al fenómeno modernista a través de París, siendo sus introductores dos pintores barceloneses, Santiago Rusiñol (1861-1931) y Ramón Casas (1866-1932). Rusiñol se dedicará al paisaje a la vuelta de la ciudad francesa, interesándose por el paisaje modificado por la mano humana, convirtiéndose así en el pintor de los jardines sobre todo de Granada, Sevilla y Aranjuez. Desde 1890 que expuso junto a Casas y Utrillo, continuaron haciéndolo todos los años.

Los paisajistas catalanes se encuentran entre el influjo francés y el amor al paisaje propio. A su desarrollo contribuye el excursionismo, que va descubriendo las características del país y sus propias bellezas naturales. Si la escuela madrileña recorre la geografía peninsular los catalanes sondean el paisaje local, saliendo a veces a otras regiones y permaneciendo largas temporadas en Francia, donde se forman buena parte de sus mejores paisajistas.

Un grupo de pintores del mundo artístico Barcelonés funda en 1893, el círculo artístico de San Lucas, exaltando el arte como manifestación de religiosidad cristiana, tachando de materialista y frívolo al movimiento modernista. Su fundador fue Juan Llimona (1860-1926). Llimona posee un estilo sencillo y espontáneamente natural. Dionisio Baixeras emplea el paisaje como escenario de la vida humana.

De los paisajistas catalanes el más importante con tendencia modernista es Eliseo Meifrén (1859-1940), ligado a las fiestas modernistas de “Sitges” en unión de Casas, Rusiñol, Utrillo y Zuloaga. Meifrén fue testigo del inicio del movimiento impresionista de París.

Otro de estos grupos de paisajistas desarrollado en la Cataluña del último cuarto del siglo, es La Escuela de Sitges, cuyo fundador es Juan Roige y Soler, (1852-1909). Entre éstos, se encuentra Arcadio Mas y Fontdevila (1852-1934).

En los últimos años del siglo, a través de las exposiciones internacionales los pintores españoles fueron influenciados por el arte europeo del momento, sobre todo de París. Cuando los pintores españoles deciden entregarse al naturalismo social, éste había pasado de moda, triunfando los pintores anteriormente marginados. Representante de dicho estilo es el pintor costumbrista, José Jiménez Aranda, Sevilla 1837, citado entre los influidos por Fortuny. Siendo éste, pintor valioso, original y completo, con dotes naturales, al que absorbió en exceso el camino de Fortuny. Fue discípulo de Cabral Bejarano y de Eduardo Cano, en la Escuela de Sevilla.

Otros pintores, que marcharán posteriormente por otras direcciones, se sintieron atraídos por esta moda, como Gonzalo Bilbao, Ramón Casas, el joven Sorolla, Eduardo Chicharro, José López Mezquita y José García Ramos, discípulo de Aranda.

En el último tercio del siglo XIX, las tendencias se hacen menos homogéneas y coinciden atrasados pintores de historia, preciosistas fabricantes de cuadritos burgueses, primorosos costumbristas, realistas nostálgicos del XVII y algunos independientes que pintan lo que se les ocurre. Entre este maremágnum hay regiones de España fecundas en paisajistas, como son la norteñas y levantinas, ó en costumbristas, como Andalucía. En

Valencia la seducción luminista se manifiesta en una línea que va desde Francisco Domingo Márquez, preocupado por los contrastes de la luz, hasta Joaquín Sorolla.

Los diferentes estilos pictóricos como; naturalismo, realismo, costumbrismo, luminismo, impresionismo y modernismo, impregnan las obras del paisaje español en sus distintas claves, tanto a nivel técnico y colorista como en la expresión libre del sentimiento.

Carlos de Haes (1826-1898), natural de Bruselas con nacionalidad española, es el máximo representante del paisaje naturalista español en el último tercio del siglo XIX, considerado el padre del paisaje español, concursó en las exposiciones nacionales de pintura. Catedrático de la asignatura de paisaje en la Real Academia de San Fernando en Madrid. De sus enseñanzas sale toda una escuela madrileña de paisaje. Su visión exacta y objetiva de la realidad describió con fidelidad la geografía hispana. Por lo general, sus obras presentan una paleta apagada, paulatinamente aclarada y un dibujo marcado y severo. La base de su concepción artística es el estudio directo de la naturaleza.

Entre sus obras destacan, *Monasterio de Piedra* que obtuvo tercera medalla en la Exposición Nacional de 1856, y *Recuerdo de Andalucía y Paisaje de Lozoya* que obtuvieron primera medalla en la Exposiciones Nacionales de 1860 y 1862 respectivamente.

A su muerte deja sus pertenencias personales a los parientes belgas y sus obras, el legado más preciado, a los discípulos Beruete, Espina, Morera y Regoyos.

Martin Rico y Ortega (1833-1908), discípulo de Villalmlil, inicia el paisajismo moderno siendo el precursor del paisaje naturalista que inicia Carlos de Haes y sus discípulos.

Tras realizar diversos apuntes del natural de las sierras españolas, obtiene tercera medalla en la Exposición Nacional de 1856 con su cuadro *Vista de Guadarrama*.

Con Raimundo de Madrazo se traslada a París, tras obtener una beca en 1860 donde conoce a Rosales y Fortuny creándose una amistad duradera y tomando contacto con el grupo de pintores de la escuela de Barbizón los cuales tendrán gran influencia en sus pinturas. En 1870 realizó bellísimos paisajes granadinos junto a Fortuny.

Sus obras de pequeño formato fueron muy bien acogidas por el público americano; estas recogen los viajes que marcaron su vida entre España, Italia y Francia.

Su pintura se destaca por ser siempre del natural, de riqueza colorista con tonalidades suaves; entre sus principales obras destacan *La desembocadura del Bidasoa*, *Las orillas del Guadaira* y *Lavanderas de La Varenne*; así como sus cuadernos de apuntes, encontrándose algunos de ellos en la Hispanic Society de Nueva York.

José Jiménez Fernández (1846-1873), Destaca también el discípulo del que se conocen varios paisajes realizados con soltura y varios apuntes del natural. Su pintura revela gran sinceridad y visión realista. Su técnica jugosa y empastada y su paleta sobria unida al campo, casería y figuras, hacen de sus obras uno de los paisajistas más cualificados de todo el grupo.

Juan Espina y Capo, nacido en 1848. De su aprendizaje quedan paisajes dentro de la línea del maestro, con una paleta oscura, con masas bien ordenadas sin audacia ni novedades.

Aureliano de Beruete y Moret, sin duda el mejor discípulo y más importante de los paisajistas del siglo XIX. Si las enseñanzas de Haes le abrieron el camino artístico, el contacto con Martín Rico le mostró cómo en la pintura de paisaje el alma del pintor podía encontrar su expresión propia, sin traicionar a la realidad. Por ello, sus entrañables paisajes expresan tanto sentimiento, porque plasma su espíritu en ellos, ya que tiene una visión de la realidad puramente pictórica. Sin embargo es cuando se desprende del paisaje

compuesto y de la entonación oscura tradicional del grupo de Haes, cuando capta directamente la luz natural y emplea la técnica que cada caso requiere logrando una fuerza inigualada y haciendo su pincelada más suelta y expresiva, nerviosa y vibrante. Es Beruete la figura fundamental del paisajismo en el siglo XIX en España. Con él evolucionó estéticamente desde el realismo de Haes hasta una mayor libertad formal.

Agustín Riancho (1841-1929) santanderino, fue discípulo de Haes, que reproduce el paisaje montañoso de su pueblo con un estilo personal de gran riqueza matérica y colorista. Rompe con la tradición de la escuela, de todo lo que hasta entonces se había pintado en España y fuera de ella. Su obra más representativa es *La cajigona*.

A lo largo del siglo XIX, la política de los Borbones centra la vida artística de España en Madrid. Sin embargo, el romanticismo había tenido manifestaciones propias en Andalucía y Cataluña.

Rafael Romero de Barros, nacido en Moguer en 1833, uno de los más señalados pintores de Andalucía. Donde florecía el género costumbrista, ya que no había excesivos pintores que cultivaran el paisaje puro. Estudió en la Universidad de Sevilla y en la Escuela de Bellas Artes, donde fue discípulo de Barrón. Fue director del Museo de Córdoba y fundador de la Escuela de Bellas Artes de la ciudad. Se dedicó principalmente a la crítica de arte y a la conservación de monumentos. Gracias a él se conserva la sinagoga de Córdoba. Su especialidad principal fue el paisaje del natural dentro de una estética muy tradicional.⁶⁴

Antonio Muñoz Degraín, (1841-1924), de difícil clasificación, como todo artista de fuerte personalidad, es Romántico e imaginativo en pleno naturalismo, cuando más atención se ponía a la copia exacta del modelo; impresionista sin conexión alguna con el

⁶⁴ GÓMEZ-MORENO, M.E., Op. cit. p.: 419

impresionismo ortodoxo, y aún toca en el simbolismo y en el modernismo. Todo ello a su modo, aunque su larga vida le permitió asistir a todos los cambios estéticos del paso al siglo XX. Sus paisajes recorren toda la geografía española. Una de las características más importantes en su pintura es el original sentido del color llegando a alcanzar un colorismo desaforado, con pinceladas cortas, deshechas y vibrantes que descomponen la forma y acentúan su normal descuido del dibujo.

Ramón Martí y Alsina (1826-1894), nace en Barcelona, el mismo año que Haes. Es el iniciador de la escuela paisajística catalana moderna. Profesor en la Escuela de Bellas Artes de la Lonja. En torno al magisterio de Martí se desarrolla la pintura catalana, dejando libertad personal a los artistas dentro del estudio del naturalismo paisajístico, como es el caso de Baldomero Galofre, José Armet, Francisco Torrecassana, destacando entre ellos, Joaquín Vayreda. La Escuela de la lonja fue el núcleo formativo de dichos pintores. Ésta fue para Barcelona el equivalente a la academia de San Fernando en Madrid. Sin embargo no creo escuela pero si tuvo colaboradores y ayudantes. Su extensa obra abarca cerca de catorce mil dibujos y cuatro mil obras firmadas. Desarrollo todos los géneros en la pintura, destacando notablemente en el paisaje, algunas de sus obras son: *El Bornet* y *Camino de Granollers* ambos en el Museo de Arte Moderno de Barcelona.

Frente al naturalismo directo de Martí y Alsina, se situaba la tendencia de los “Fortunystas”, seducidos por la facilidad de producir en serie cuadritos atractivos, de éxito comercial y de fácil rendimiento económico.

Ramón Tusquets (1837-1904) nacido en Barcelona, discípulo y yerno de Martí y Alsina, es el pintor más interesante de los compañeros de Fortuny en Roma y Paris, sus obras con una paleta muy personal tienen un carácter directo y luminista, la representativa es el *Entierro de Fortuny* que se encuentra en el Museo de Barcelona.

Baldomero Galofre (1849-1902) natural de Reus, discípulo de Domingo Soberano, maestro de Fortuny y Martí y Alsina, fue pensionado en Roma. Sus pinturas más significativas son: *Primavera Romana* en el Museo de Barcelona y su última obra *El caballo más valiente*.

Modesto Urgell Inglada (1839-1919). Barcelonés, alumno de Martí y Alsina de la Escuela de la Lonja, sus pinturas son de un realismo melancólico. Sus temáticas pictóricas preferidas fueron los cementerios y las puestas de sol, su pintura está envuelta en un aura de misterio, soledad y añoranza romántica. Fundador de la Sociedad Artística y Literaria de Cataluña y profesor de paisaje en la Escuela de Bellas Artes, obtiene primera medalla en la Exposición Nacional de 1897.

Joaquín Vayreda (1843-1894). Genovés, alumno de Martí y Alsina, pose gran sensibilidad estética, funda en 1869 la Escuela de Olot, hay muy pocas figuras en sus paisajes y es un enamorado de la naturaleza, reflejándola en sus obras, siente preferencia por el atardecer y el contraluz, obtiene tercera medalla en la Exposición Nacional de 1878 con su cuadro *El Invierno*, medalla de plata en Ámsterdam en 1883 y de oro en Niza en 1884.

Juan Roige y Soler (1852-1909) discípulo de Modesto Urgell, tuvo contacto con el Fortunismo, viaja a Italia y Andalucía, donde pinta las costas del Mediterráneo, tratando el color de tal forma que se asemeja al impresionismo francés.

Arcadio Mas y Fontdevila (1852-1934). Se forma en la escuela de la Lonja, es pensionado a Italia. Sus obras reflejan el paisaje campestre y urbano italiano y más tarde el catalán.

Eliseo Meifrén (1859-1940). Nacido en Barcelona es uno de los pintores más importantes del estilo modernista. Prototipo del pintor profesional, es consciente de su

necesidad de pintar para vivir por lo que realiza paisajes en serie con una firma falsa, dando con ello muestra del respeto a sí mismo.

Juan Llimona (1860-1926). Su conversión al catolicismo hace que su obra evolucione del naturalismo al simbolismo y cultiva la pintura religiosa con composiciones murales. Entre sus paisajes destaca *La vuelta de la faena*.

Francisco Domingo Marqués (1842-1920). Valenciano. Estudia en la Escuela de Bellas Artes de San Carlos y posteriormente continúa su formación en la Escuela de San Fernando de Madrid, en la que llega a ser miembro de número. En el paisaje fue escasa su producción sin embargo tuvo tal calidad pictórica que dejó huella en dicho género. Influenciado por los maestros flamencos y holandeses refleja en sus cuadros el paisaje naturalista de un modo sincero y con tal gracia que pocos pintores alcanzan. Pero lo que más le influyó en su estética artística fue estudiar al maestro Goya.

Ignacio Pinazo Camarlench (1849-1916). Valenciano. Luminista, se dedica al paisaje en los últimos años de su vida, tras retirarse a Godella cerca de Valencia. Sus paisajes realizados en formato pequeño poseen una impronta rápida, llenos de colorido y de improvisación. Se despreocupa del dibujo, manteniendo un diálogo intimista consigo mismo y su obra.

Cecilio Pla y Gallardo (1860-1934). Alumno de la Escuela de Bellas Artes de Valencia y Madrid. Obtuvo primera medalla en la Exposición Internacional de París de 1915 y varias medallas en la Nacionales, su prolifera obra se dedica a la decoración mural y a la ilustración, su técnica está definida entre el luminismo y el modernismo, siendo muy interesante.

José Benlliure y Gil, (1855-1937), Es el último pintor de la Escuela luminista valenciana. Director de la Academia española de Roma. Su pintura no se clasifica en un

estilo concreto, siendo su cuadro más representativo La Fragua que se encuentra en el Museo de Valencia.

Adolfo Guiard y Larrauri (1860-1916). Nace en Bilbao. Con él comienza la pintura vasca moderna

Anselmo Guinea Ugalde (1854-1906). Bilbaíno, estudia en la Escuela de San Fernando de Madrid y en el taller de Federico de Madrazo. Obtiene cátedra en la Escuela de Artes y Oficios de Bilbao. Lo más representativo de su pintura son las decoraciones murales de ambiente campesino, como su obra Escena Rustica.

Darío de Regoyos y Valdés, (1857-1913), asturiano nacido en Ribadesella, muere en Barcelona. Estudia en la Escuela de San Fernando de Madrid, discípulo de Carlos de Haes. Viaja por Europa donde completa su formación y toma contacto con poetas, músicos, pintores etc., en España hizo gran amistad con los modernistas en las tertulias de los *Quatre Gats*. Su carácter bohemio, amigable, inquieto y alegre le lleva a descubrir el mundo con una mirada casi infantil.

Es un paisajista impresionista por excelencia. Generalmente en sus paisajes se integran las figuras y las construcciones. Algunas de sus obras más destacadas son *Viento del Sur*, *Mercado de Dax*, *Playa de San Sebastián* y *Tempestad en el Pirineo*.

Su impresionismo heterodoxo, su libertad e independencia artística y personalidad afable, hicieron de él, un artista discutido en la vida y la muerte.

Francisco Gimeno Arasa (1858-1927), nacido en Tortosa, autodidacta, es uno de los paisajistas catalanes, más fuerte y original, que capta el sentir de la tradición española. Su vida fue un ejemplo de pasión por la pintura, llegando a ser reconocido tras su muerte.

Entre sus obras más conocidas se encuentran; *Aigua Blava*, en el Museo del Prado de Madrid, *Jardín* y *Huerto*, ambos en el Museo de Arte Moderno de Barcelona.

Santiago Rusiñol Prats, (1861-1931), Nace en Barcelona, En la Escuela de Bellas Artes bajo la directriz del pintor Moragas recibe sus primeras clases de pintura. Emprende su carrera pictórica junto a Ramón Casas, del que sería gran amigo. Conocido como el pintor de los jardines, le fascinaban los de Sevilla, Granda y Aranjuez. Para él el paisaje no era tal si no estaba modificado por la mano del hombre, obtiene primera medalla en las Exposiciones Nacionales de 1.908, 1912 y 1929.

Algunas de sus obras son; *Jardín de Aranjuez* en el Museo del Prado de Madrid, *Muralla Verde* en el Museo de Bellas Artes de Asturias.

Ramón Casas Carbó, (1866-1932), barcelonés, estudia en la Academia de Pintura de Vicens a los dieciséis años. Junto a Rusiñol viven el ambiente de Paris, despreocupado y alegre *La Belle Époque*. Su impresionismo tímido de los primeros años se torna en paisajes fríos y grises. Entre sus obras se encuentran; *Plaza de Toros*, Monasterio de Montserrat, Barcelona, *Garrote Vil*. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Madrid, *Plein Air*. Museo de Arte Moderno, Barcelona

Rusiñol y Casas son el principio y la culminación del modernismo catalán.

Joaquín Sorolla Bastida (1863-1923). Valenciano, sus primeras nociones de pintura las recibió en las clases nocturnas de dibujo del escultor Cayetano Capuz, en la Escuela de Artesanos, su rápido avance en el dibujo le valió el acceso a la Escuela de Bellas Artes de San Carlos de Valencia.

Construye su aprendizaje influenciado indirectamente por Francisco Domingo, por el estilo costumbrista de Ferrándiz y el colorido de Muñoz Degrain. Pero es Pinazo quien le anima a pintar al aire libre y a utilizar tonos claros y luminosos. Continuará su formación estudiando a los grandes genios, Velázquez y Ribera, en el Museo del Prado.

Pensionado en Roma y París, se empaparó del impresionismo del momento, aunque su pintura sigue fielmente los influjos artísticos del momento. En la búsqueda incesante de su identidad artística y guiado por su inquieto temperamento es influenciado por el costumbrismo social de Jiménez Aranda y el paisajismo de Beruete; llega a pintar la sociedad tal como la ven sus ojos, sin fantasías y sin tapujos, enamorado de la luz y el color de la tierra valenciana, traslado a sus cuadros el entorno social con la fugacidad del pincel y la fuerza lumínica, dejando constancia de la más cruda, descorazonada y punzante realidad marginal. Sus obras describían el trabajo de los hombre del mar, las huertas valencianas, la playa y como no, el cuadro de los niños tarados del Hospital de San Juan de Dios bañándose y jugando en la orilla, que le valió la Medalla de Honor en la Exposición Nacional de 1901, denominado *Triste Herencia*.

Pinto todos los géneros; retrato, pintura de historia, paisaje. El retrato le ayudó económicamente y realizó un gran número de ellos por encargo, aunque su verdadera pasión fue el paisaje, que realizaba en pequeño formato, buscaba en ellos captar la luz y el movimiento de las figuras en ese instante. Realiza además obras de grandes dimensiones y con la que obtuvo un gran éxito fue la decoración del *salón* de la Hispanic Society de Nueva York, que desde 1911 se dedicó a ella hasta su muerte en 1923.

Algunas de sus numerosas obras son: *Otra Margarita*, que obtiene primera medalla en la Exposición Nacional de 1892, *Trata de Blancas*, *¡Aun dicen que el pescado es caro!*, *La vuelta de la pesca*, *La comida en la barca*, *Después del baño o Bata rosa*, *Cosiendo las velas*, *Jardín de su casa y calle del Albaicín*, etc.

Se considera a Sorolla el pintor que culmina el siglo XIX.

[...] *en si Sorolla es o no impresionista. [...] Ni se interesó en Francia por ello, ni en su pintura hay asomo de divisionismo, ni de disolver el dibujo en el color. A*

pesar de ello, en el amplio sentido del término, Sorolla es tan impresionista como Velázquez y Goya, pues, como ellos, se deja impresionar por la realidad y procura reflejarla no sabida, sino vista. Su pincelada, muy amplia, se carga de color, mas del color real, sin dejar que éste se forme en la retina del espectador; el color está allí, en el lienzo, aunque no como es, sino como se ve, desfigurado por la luz, hasta diluirse en ella. En ningún caso se sobrepone al dibujo, pues, sin embargo, dibujante seguro y exacto, mantiene la forma con firmeza a través del color. [...].⁶⁵

⁶⁵ Ibidem. p.: 533

Capítulo II

BIOGRAFÍA DEL PINTOR RAFAEL GARCÍA GUIJO

II.I. ANÁLISIS BIOGRÁFICO DEL PINTOR. SU VIDA

El Rey Ramiro (Decimoprimer Rey de Asturias y Galicia, 791-850) mostró su agradecimiento reconociendo el valor y su lealtad inquebrantable a Don Sancho al concederle un Privilegio único, que ampara el derecho ancestral de la Casa Cadina, ahora convertida en Tejada. En ella hombres y mujeres son iguales y libres. Son dueños y Señores de sus tierras hasta el fin de los tiempos, el Rey, así lo reconoce y respalda. Además les concede un símbolo, un escudo, que representa esta Historia para que no se olvide y sirva de ejemplo permanente. Buena prueba de ello es su confirmación y reconocimiento por todos los Reyes de España y Jefes de Estado que se han sucedido hasta la actualidad, superando incluso momentos históricos de profunda persecución contra estas distinciones nobiliarias y de ahí logrando mantener su naturaleza jurídica y que no resultaran afectados sus Privilegios y Distinciones ni por las Leyes Desvinculadoras ni las Disposiciones de uno y otro Gobierno.⁶⁶

De esta hazaña nacen los privilegios del solar de Tejada, los cuales fueron confirmados por Enrique IV, los Reyes Católicos, Carlos I, Fernando VI, Carlos III, Carlos IV, Fernando VII, Isabel II, el Gobierno provisional de la Nación, Alfonso XII, Alfonso XIII, Francisco Franco Bahamonde y Juan Carlos I. Dichos privilegios se otorgan a los descendientes de la Casa de Tejada.

⁶⁶ Recuperado del sitio de internet del Solar de Tejada: <http://www.soldetejada.es/nacimiento-de-solar.html> párr 1

“Realmente los grandes hombres tienen el curioso sentimiento de que la grandeza no está en ellos, sino a través de ellos. Y ven algo divino en cada hombre.” John Ruskin⁶⁷

De los hombres valientes, con carácter recio, de personas de honor, de palabra, de aquellas que comprenden al débil y detienen sin dilación al enemigo, de aquellos que son capaces de subsistir sin renunciar a sus principios morales y éticos por defender la esencia misma del ser, su credo, su religión o los ideales anidados en su alma, sin pensar, que por ello pudieran perecer o sufrir los castigos de la adversidad.

De esta estirpe descende el pintor Rafael García Guijo, con el alma y el carácter de un artista.

El 11 de mayo de 1772, nace Pío Díez Gil de Tejada, hijo de Manuel Díez del Valle y Dorotea Gil de Tejada Izquierdo. El 23 de febrero de 1803, nace Josefa Díez Izquierdo hija de Pío Díez Gil de Tejada y Marcelina Izquierdo del Saz. El 4 de septiembre de 1834, nace Cándido García Díez, hijo de Francisco García de la Mata y Josefa Díez Izquierdo y el 2 de marzo de 1881 nace el pintor Rafael García Guijo, hijo de Cándido García Díez y Antonia Guijo Luna, descendientes del Solar de Tejada (La Rioja).

Rafael García Guijo, nace el 2 de marzo de 1881 en Córdoba en la calle de las Almonas, demuestra una gran facilidad para la pintura desde muy niño. A la corta edad de nueve años, sus padres lo introducen en el mundo artístico, de la mano de Rafael Romero Barros, asistiendo a sus clases y convirtiéndose de esta manera en “el alumno más joven” que asiste a las mismas. De su maestro adquirió las bases de lo que para él sería su profesión y su vida: La Pintura. Rafael Romero Barros (1832-1895), su maestro, fue el padre de los “Romero de Torres”. “

⁶⁷ Recuperado de Hombres-Citas y Frases. (2014). p.11, parr.11: <http://akifrases.com>

En 1890 comienza su andadura pictórica en esta Escuela, García Guijo. De la que siempre guardo un grato recuerdo.

Existe una fotografía, un año antes de la muerte de Romero Barros, en la que puede verse a García Guijo en el centro de la imagen, a la edad de 13 años, admirando a su maestro y rodeado de sus compañeros, entre los que se encuentran Rafael y Julio Romero de Torres.



Figura 1. Alumnos del Antiguo Modelo Vivo, y Colorido. ==Año 1894 al 95.

Debido a su avance artístico, le es otorgado el diploma al mérito pictórico. De estos primeros años son sus obras “La mujer de los jazmines” y “La Albolafia”.



*[...]En la escuela especial de Pintura, Escultura y Grabado de Madrid cursó y aprobó en el curso de 1896 a 1897 las asignaturas de Teoría e Historia de las Artes, Perspectiva, Anatomía Artística, dibujo del antiguo y ropaje, obteniendo cuatro diplomas de merito de 1ª clase en Teoría e Historia, Dibujo del Antiguo Ropaje [...]*⁶⁸⁶⁹

Figura 2. Carnet de la Escuela Especial de Pintura, Escultura y Grabado

En el curso académico de 1899-1900, por la Escuela Provincial de Bellas Artes de Córdoba, le es concedido el título de medalla de plata, de la clase de tercer curso de

⁶⁸ Anexo II. Copia del original. Hoja de servicio 24 años.

⁶⁹ Anexo II. Carnet de la Escuela de Pintura, Escultura y Grabado.

modelo vivo, título firmado en Córdoba el 25 de mayo de 1901 por el Director Dr. Manuel de Torres y Torres y el secretario Manuel de Castro y Molina.⁷⁰

En 1901, a los veinte años, se presenta a la Exposición Nacional de Bellas Artes, donde obtiene consideraciones y honores de tercera medalla al mérito en la sección de pintura por su cuadro “Esperando la consulta”. Consideración fechada en Madrid el 20 de mayo de 1901 y firmada por el Ministro de Instrucción Pública y Bellas Artes.⁷¹

En esta etapa de su vida, sus obras están marcadas por el academicismo, el regionalismo y el costumbrismo de la época. El pintor capta la esencia popular dándole a la obra una percepción actual, nueva y colorista.

En 1902, en la exposición de la Real Sociedad Económica Cordobesa de Amigos del País, recibe el Premio en la sección Artística del certamen científico, literario y artístico organizado por esta, en el tema XVI el cuadro representado una vista panorámica de Córdoba. Certificación fechada el 8 de mayo de 1902, firmado por el Jurado Calificador, el Director de la Económica, el Secretario de la Económica, el Presidente de la Comisión Organizadora y el Secretario de la Comisión Organizadora.⁷²

En la Exposición Nacional de 1904, obtiene Mención Honorífica al mérito en la sección de pintura, por el cuadro “En el Hospicio” con 150 cm de alto por 210 cm de ancho. Expedida dicha mención en Madrid el 27 de mayo de 1904 y firmada por el Ministro de Instrucción Pública y Bellas Artes.⁷³

Este mismo cuadro, en el año 1905, concursa con el número 70 del catálogo y obtiene primera medalla, en la Exposición de Bellas Artes e Industrias Artísticas.

⁷⁰ Anexo II. Copia del original

⁷¹ Ibidem

⁷² Ibidem

⁷³ Ibidem

Organizada por la Academia Provincial de Bellas Artes y patrocinada por el Excmo. Ayuntamiento de Granada. Expedido dicho certificado en julio de 1905 y firmado por el Presidente de la Academia, el Alcalde y el Secretario de la Academia.⁷⁴.

En 1906 ejerce como “Ayudante Meritorio de la sección Artística (Dibujo Ornamental) de la Escuela superior de Artes Industriales de Córdoba en virtud de concurso y propuesta del claustro de profesores de la misma. Fechado a 4 de abril de 1905”. [...].⁷⁵.

García Guijo hace de la docencia su vida profesional compaginando esta con su producción artística. El 26 de marzo de 1907 es nombrado “Ayudante numerario de la Sección Artística, Dibujo Artístico de la Escuela de Artes e Industrias de Santiago, mediante oposición y Real Orden”⁷⁶, tomando posesión de la misma el 14 de abril de 1907. No obstante es autorizado para posicionarse en el mismo cargo en la Escuela Superior de Artes e Industrias de Madrid⁷⁷, por estar opositando a las Escuelas de Málaga y Granada.



Figura 3. Carnet de transporte Madrid 1907

Obtuvo “Mención Honorífica por su obra “Un Retrato” en la Exposición Nacional de 1908.

⁷⁴ Ibidem

⁷⁵ Anexo II. Copia del original. (22 de agosto de 1906) Hoja de servicio. 24 años.

⁷⁶ Archivo General de la Administración – doc. 36 Hoja de servicios

⁷⁷ Anexo II. Copia del original. Carnet de transporte Madrid 1907

En enero de ese mismo año, fue nombrado habilitado suplente de la Escuela Especial de Artes e Industrias de Santiago, cargo que desempeñó durante los años 1908 y 1909 inclusive”.^{78 79}



Figura 4. Carnet de transporte Madrid 1909

El 22 de marzo de 1910 es nombrado “Profesor numerario de Dibujo del Antiguo y del Natural de la Escuela Superior de Artes Industriales e Industrias de Sevilla, mediante oposición y Real Orden”⁸⁰, tomando posición de la misma el 18 de abril de 1910.

“Con fecha de noviembre de 1911 le fue concedido un voto de gracia por el Claustro de Profesores de la Escuela de Artes e Industrias y Bellas Artes de Sevilla, del que forma parte, por los trabajos y gestiones realizadas en Madrid, como representante de dicha Escuela en la Exposición Nacional de Arte Decorativo, en la cual obtuvo el expresado Centro docente Primera Medalla”⁸¹,

En las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes del 1908 y 1910, se le otorga Mención Honorífica.⁸²

⁷⁸ Archivo General de la Administración –Hoja de servicios

⁷⁹ Carnet de transporte 1909

⁸⁰ Archivo General de la Administración – doc. 36 Hoja de servicios

⁸¹ Archivo General de la Administración – – Honores y condecoraciones

⁸² Pantorba, B. Historia y crítica de las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes celebradas en España. pp.: 202-203,209-210

En estos años conoce, a la que posteriormente sería su esposa, Teodora Hernández Sanjuán, natural de Santoña, mientras se preparaban para los exámenes de las oposiciones en Madrid. Él, para catedrático de Bellas Artes y ella, para el Ministerio de Instrucción Pública de Educación Primaria del que llegó a ser inspectora.⁸³



Figura 5. El pintor y su esposa

“El 15 de julio de 1914, D. Rafael García Guijo solicita ser nombrado fuera de concurso, Profesor de término de Dibujo artístico de la Escuela de Artes y Oficios de Granada por creerse comprendido en el artículo 7º del Real Decreto de 29 de junio de 1913 por ser su señora Inspectora de 1ª Enseñanza de Granada.

⁸³ Fuentes orales: M^a de los Ángeles de Viguera (nuera del pintor)

Nota

El artículo 7º del Real Decreto de 29 de junio de 1913, concede a las Profesoras numerarias de las escuelas normales que estuvieran casadas con funcionarios dependientes del Ministerio de Instrucción pública y Bellas Artes, derecho a ser nombradas, fuera de concurso, en vacante que se produzca en la población de la residencia legal de su marido.

No ofrecería duda la petición del Sr. García Guijo si la que pretendiera ser trasladada fuera su señora puesto que en este caso tendría exacta aplicación lo dispuesto en el artículo 7º del Real Decreto de 29 de junio de 1913 con el que se encabeza esta nota; pero como el Sr. García Guijo es el que pretende, fundado en el referido artículo, ser trasladado al punto en que su señora desempeña el cargo de Inspectora de 1ª Enseñanza, el Negociado entiende que no puede tener aplicación al caso presente el artículo en el que el interesado pretende fundar su derecho; pero teniendo en cuenta que ambos cónyuges son funcionarios del Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes y que la separación forzosa a que se encuentran obligados les causa perjuicios y que siendo por otra parte, el fin principal de la referida disposición legal el de unir a los cónyuges que por razón de sus cargos tuvieron que estar de hecho separados contando con ello los graves perjuicios morales y materiales a que pudieran dar lugar una separación permanente, podría accederse a lo solicitado por el Sr. García Guijo distando prioritariamente una disposición que hiciera extensivos al cónyuge varón los servicios del artículo 7º del Real Decreto del 29 de junio de 1913 cuando no fuera posible a la mujer ejercitar su derecho por no existir en la residencia legal del marido cargo igual al que

desempeña o existiendo, no hubiera términos hábiles que le permitieran conseguir su traslado ”.⁸⁴

El pintor solicita dicha petición en dos ocasiones, en el mes de mayo y julio de 1914. El 12 de agosto de dicho año, es admitida su suplica.

“Madrid 12 de Agosto de 1914

Visto el expediente instruido a instancia de D. Rafael García Guijo. Profesor de Termino de la Escuela Industrial y de Artes y Oficios de Sevilla, interesándose le traslade a la Cátedra de Dibujo Artístico y Elementos de Historia del Arte vacante en la Escuela de Artes y Oficios de Granada, fundándose para ello en que su esposa desempeña en esta última ciudad el cargo de Inspectora de 1ª enseñanza y considerándose por esta razón comprendido en el artículo 7º del Real Decreto del 29 de Junio de 1913.

Considerando que si bien esta disposición no afecta al caso presente puesto que se refiere únicamente a las Profesoras numerarias de Escuelas Normales que pueden ser trasladadas fuera de concurso ó los puntos que existiendo criterios iguales a los de que dependen, tengan la residencia legal sus maridos, puede sin embargo ser aplicable al Sr .García Guijo por la analogía existente entre la causa que motiva la petición y la que taxativamente se expresa en aquel Real Decreto, pues no habiendo medio legal de que la esposa pudiera obtener actualmente su destino en el punto

⁸⁴ Archivo General de la Administración – Anexo II Educación. Caja 31/68SS

en que desempeña su Cátedra el marido, la separación de ambos cónyuges se imponía forzosamente a menos que uno de ellos abandonara su destino, en cuyo caso se les irrogaban grandes perjuicios que no podrían ser evitados en modo alguno, atendiéndose al espíritu de tal disposición.

Considerando además, que, por tratarse de que la Cátedra solicitada se halla vacante, no se lesiona interés alguno puesto que al ocuparla produce otra y de esta manera se facilita la unión de los esposos;

P.M .el Rey (g.D.g), teniendo en cuenta las expresada circunstancias, se ha servido trasladar a la Cátedra de dibujo Artístico y Elementos de Historia del Arte de la Escuela de Artes y Oficios de Granada al profesor de termino de la de Sevilla, D. Rafael García Guijo, con los mismos haberes que en la actualidad percibe. [...]"⁸⁵

En el año 1914 es nombrado Profesor de Término de Dibujo Artístico y Elemental de Historia del Arte de la Escuela de Artes y Oficios de Granada, basándose en el artículo 7º del Real Decreto del 29 de Junio de 1914.

A tenor de lo anterior, con el pensamiento del s.XXI, llama la atención el cambio de mentalidad con respecto al género. A pesar de las transformaciones sociales y culturales, con la diferencia de 200 años, aun hoy, se sigue luchando por la igualdad de oportunidades para hombres y mujeres.

⁸⁵ Archivo General de la Administración – Anexo II educación. Caja 31/68SS

No cabe duda, que de cara a la sociedad de principios del s. XX, el artista, ya era un hombre con una mentalidad moderna y actual, que no debió dejar indiferente a sus coetáneos.

El 8 de julio de 1915 cesa en la escuela de Granada, por pase a la Escuela de Artes y Oficios de Córdoba como profesor de término de Dibujo Artístico y Elemental de Historia del Arte, siendo nombrado Director de la misma el 28 de diciembre de 1916.⁸⁶

Desempeñó dicho cargo durante 12 años, siendo su residencia en esta época la misma escuela, el antiguo Palacio de los Marqueses de Benamejí.

El 25 de abril de 1916 nace su único hijo, Rafael García Hernández, del cual se conserva un escrito inédito autobiográfico titulado “Memorias: Historia de una vida”. Este es redactado, solo y exclusivamente, para su mujer y sus hijos.

“[...] Yo debí llegar a esta mansión, en octubre de 1916. Había nacido en abril del mismo año [...] Mi padre era director de la Escuela de Artes y Oficios y entonces los Directores vivían en los centros. [...]”⁸⁷

El despacho de García Guijo, durante estos años, fue el que ocupó en su momento el famoso escultor Mateo Inurria, fundador de dicha Escuela.

[...] para ir al Estudio de mi padre, que antes lo había sido de Mateo Inurria, estancia interesantísima, con una altura descomunal cogía las dos plantas, tenía un ventanal al Norte grande y alto y una chimenea impresionante en un rincón, estaba lleno de caballetes y utensilios de pintor, rollos de papel “canson”, pinceles en botes de Talavera, dos

⁸⁶ Archivo General de la Administración – doc. 36 Hoja de servicios

⁸⁷ Historia de una vida. Escrito inédito autobiográfico de su hijo Rafael García Hernández. pp.: 1

*jamugas y sobretodo había un olor inconfundible a aguarrás, linaza y barniz. [...]*⁸⁸

Su hijo nos habla de sus padres, desde la nostalgia y la distancia que marcan los años. Entre estas páginas se encuentra el recuerdo de las personas y lugares que marcaron sus vidas, sentimientos, pensamientos y momentos vividos con sus progenitores.

*Mi madre era una persona fuera de serie [...] Unía a la intuición femenina o “duende” de las mujeres, una cultura nada común en aquel entonces y una lucidez mental que me recuerda a un pensamiento de Carlyle: dice el filósofo inglés ¿Qué es sabiduría? Sabiduría no es cultura, sabiduría no es erudición... Sabiduría es ver claro... ¡VER CLARO!... Ahí es nada, ver claro. Rara vez se equivocaba en sus golpes de vista sobre las personas o las cosas.*⁸⁹

El pintor junto con su familia, se trasladan de residencia en el año 26, donde se marchan a vivir a la calle Doce de Octubre esquina con la Avenida de América, con motivo del ingreso de su hijo en el Instituto Nacional de 2ª enseñanza de la plaza de las Tendillas, hoy conocido como el Instituto Luis de Góngora.

La esposa del pintor, Teodora, fue una mujer que comprendió la gran personalidad artística de su marido, animándolo siempre a perfeccionar su técnica y a conocer las nuevas corrientes vanguardistas. Es por ello, que pasaban largas temporadas estivales en diferentes ciudades de Europa como París, Roma, Suiza, Viena, Bruselas, etc.

⁸⁸ Ibidem. pp.: 2

⁸⁹ Ibidem. pp.: 9

Concretamente en el verano del 1927, realizan un viaje con el siguiente itinerario, Madrid, San Sebastián, París, Bruselas, Brujas, Amberes y Ostende, durante un periodo de tres meses.

En su estancia en París se alojaron en el Hotel Du France.

“[...] Nos instalamos en el Hotel Du France, en la Rue du Cair nº 4 muy cerca del Boulevard Sebastopol. Se atravesaba el boulevard y en frente había una plaza con jardines y fuentes. Era la Plaza de la Escuela de Artes y Oficios de París. [...]. Mi madre hablaba el francés como el español [...]”⁹⁰



Figura 6. El pintor y su familia

⁹⁰ Ibidem. pp.: 30

En Bruselas visitaron la *École de L'Ermitage*. Escuela fundada en 1907, por M. Decroly (1871-1932), médico y psicólogo belga, cuyo objetivo fue dar respuesta a los niños y niñas con necesidades educativas especiales. Decroly, unió la medicina a la educación, donde consiguió grandes logros tales como, la integración, la globalización y personalización educativa, siempre partiendo del interés del propio alumnado y la libertad del mismo.

Para M. Decroly su máxima siempre fue “*una escuela por la vida y para la vida*”, en la cual deja claro que, la mejor escuela es la propia experiencia del alumno en un escenario real, en definitiva en el de la vida misma. En sus Centros se trabaja la observación, el conocimiento del individuo, el aprendizaje dentro de su entorno natural y social, y el trabajo manual, entre otras competencias.

Considera que la integración de todos los sentidos, es esencial para el aprendizaje completo de todo discente ante un objeto, hecho o experiencia. Sin embargo, en el trabajo manual, prioriza la función visual sobre la auditiva, considerándola de gran importancia para el desarrollo de la expresividad y creatividad del niño, por medio de las artes.⁹¹

García Guijo y su mujer, Teodora, conocedores de la metodología decroliana, no dejaron pasar la oportunidad de conocer al fundador de dicho método, ya famoso por entonces.

Vivía a las afueras de Bruselas, un señor que se había especializado en la recuperación de niños con deficiencias mentales, M. Decroly.

Mi madre, por su profesión, tenía gran interés en ir a visitarle. [...] tenía en la Rue Vosegat una especie de un chalet, con escuela experimental de niños

⁹¹ SANCHIDRIÁN, C y RUIZ BERRIO, J (2010). *Historia y perspectiva actual de la educación*. Barcelona.

con discapacidad mental. El método Decroly famoso por entonces, en estas cuestiones, se parecía mucho a ciertos juegos, que luego se han popularizado mucho. Recuerdo que había una lámina con seis viñetas de dos tranvías cruzándose. Todas las viñetas eran diferentes. Luego en cartones sueltos estaban las mismas seis viñetas. El niño tenía que poner cada cartón sobre la viñeta que le correspondía. El número de errores servía de baremo para medir el déficit de discapacidad mental. Además, a fuerza de estas laminas y otras muchas más, se conseguía ir educando a aquellos pobres niños, que de otra forma hubiesen sido abandonados y perdidos.

M. Decroly era alto, delgado, y con el pelo blanco, de una edad como de cuarenta o cincuenta años. Nos atendió con gran amabilidad, [...] visitamos las escuela en donde los niños se recuperaban a pasos agigantados. Por cierto que habían hecho una excursión a Waterloo (15 Km de Bruselas) y tenían las paredes llenas de dibujos escolares, con el conocido cerro rematado por el león que conmemora la definitiva derrota de Napoleón, león tendido con los cañones tomados al enemigo. [...].⁹²

El 15 de abril de 1929, el artista solicita la renuncia al cargo de Director de la Escuela de Artes y Oficios Artísticos de Córdoba, por motivos de salud. Solicitud que le es concedida en mayo del mismo año. Aunque continua su labor docente como Profesor de Termino en la misma escuela.

⁹² Historia de una vida. Op. cit. pp.: 43

En la primavera de 1930, se mudarán a la calle Málaga nº 11, antiguamente denominada Cruz Conde, por el alcalde de la ciudad. Y su hijo, se marcha a Madrid para iniciar sus estudios en la Universidad Central. Por lo que ingresa en la Residencia de Estudiantes de dicha ciudad, trasladada de la calle pinar 21 a la Zarzuela.

[...] Su director Don Alberto Giménez Frau, trajo a la Residencia a todas las personas nacionales o extranjeras, que tenían algo que decir, en el mundo de la cultura o el arte. García Lorca, Ortega y Gasset, Dalí, Einstein, la relación es impresionante. Los domingos por la mañana se reunían frente a la puerta de entrada en un banco de piedra de sabor herreriano, las dos docenas de intelectuales, punteros en el momento. El banco había sido costeadado por el Duque de Alba. [...].⁹³

En el verano de 1933, viajan a Algeciras, Ceuta, Tetuán, Tánger, etc., donde lo más destacado de este, fue visitar a Mariano Bertuchi, amigo del pintor.

“[...] Era director de la Escuela de Artes y Oficios de Tetuán, [...] pintor, acuarelista notable de tipos morunos y escenas del Mogreb, Mariano Bertuchi. Había sido amigo de mi padre en los tiempos heroicos. Nos enseñó la Escuela [...]”⁹⁴

En la primavera del 1934 vuelven a cambiar de casa, y se instalan en la calle San Álvaro, “[...] debajo del que mi padre y Pepe Moreno tenían como estudio. [...]”⁹⁵. Pepe Moreno, fue siempre un gran amigo de la familia del pintor.

⁹³ Ibiem. pp.: 73

⁹⁴ Ibidem. pp.: 75

⁹⁵ Ibidem. pp.: 80



Figura 7. El pintor y su esposa

Lo que no podían sospechar ninguno era que Teodora, ya entonces, se encontraba enferma del corazón. El 15 de julio del 1934, se empeña en viajar a Santoña, como si en su foro interno, algo la llevara a despedirse del mar que tantas alegrías le hizo vivir, y volver a respirar el aire del norte. Como si supiese que su vida llega a su fin, y debía volver a su lugar de nacimiento para darle su último adiós y morir en él. Su empeño fue tal que, aun cuando ni su esposo ni su hijo lo comprendían, no fueron capaces de negarle aquel deseo desorbitado por volver a esta, después de tantos años. Hacen parada en Santander y su hijo describe el estado anímico de su madre con estas palabras,

*“[...] Paseando aquella tarde por Santander, experimentaba mi madre, sentimientos contrapuestos. De una parte la alegría natural, de recordar sitios y lugares de su juventud, de otra la sensación de que aquel Santander, ya no era el suyo. Decía: ¡tanta gente y no conozco a nadie! [...]”.*⁹⁶

A las cinco de la mañana de la madrugada del 27 de julio de 1934, muere Teodora Hernández Sanjuán. Fue enterrada en el cementerio de Santander, en Ciriego. Volvieron a Córdoba, donde Cándido, hermano del pintor, los acogió en su casa de la calle San Pablo 38, quedando ambos completamente desolados. Nunca más volverían al piso de la calle San Álvaro.

⁹⁶ Ibidem. pp.: 81

Descorazonados, y sumidos en una honda tristeza, consiguieron trasladar el cuerpo de Teodora, del cementerio de Santander al de Córdoba, a principios del año 35. Si su hijo se refugió en los estudios, el artista buscó en sus pinceles la forma de paliar el dolor.

Muchas fueron las condolencias y artículos en los periódicos que recibieron Guijo y su hijo por la muerte de Lola, como la llamaban coloquialmente. Entre estas, destacan algunas que merece la pena ser citadas.

Carta de su Ilustrísima Sr. D. Adolfo, Obispo de Córdoba, escrita de su puño y letra el 14 de agosto de 1934, donde expone sus condolencias de esta forma.

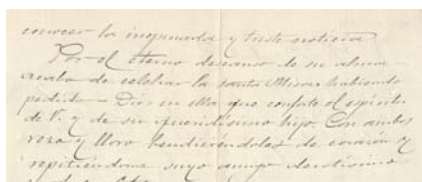
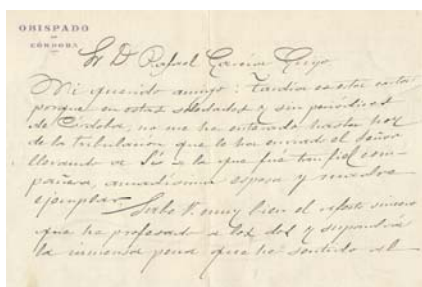


Figura 8. Carta de pésame del Obispo de Córdoba.

“Sr. D. Rafael García Guijo.

Mi muy querido amigo: Tardía es esta carta porque en estas soledades y sin periódicos de Córdoba, no me he enterado hasta hoy de la tribulación que les ha enviado el Señor llevándose a Lola la que fué tan fiel compañera, amadísima esposa y madre ejemplar.

Sabe V. muy bien el respeto sincero que he profesado a los dos y supondrá la inmensa pena que he sentido al conocer la inoportuna y triste noticia. Por el eterno descanso de su alma acabo de celebrar la Santa Misa habiendo pedido a Dios en ella que conforte el espíritu de V. y de su queridísimo hijo. Con ambos rezo y lloro bendiciéndoles de corazón y repitiéndome suyo amigo devotísimo.

S. en Cto.

Adolfo, Obispo de Córdoba

Soto de Campóo, 14-Agosto-1934”⁹⁷

⁹⁷ Anexo II. Copia del original

Don Eduardo Garijo Molleja amigo y compañero de Teodora, escribió en nombre del *Grupo Colón de Córdoba* donde tantos amigos la echarían de menos, un artículo a título póstumo en el periódico *El Magisterio Cordobés, Órgano de la Asociación Provincial de Magisterio*. Año XIII- N° 273. Córdoba 30 de junio de 1935. Cuyo director de tal periódico por entonces, era Luis Alonso Batlle.

Dicho escrito hace alusión, al acto que se realizó el domingo 16 de junio en las estancias del citado Grupo Colón, una *velada necrológica*.

[...]Meritísima Inspectora de Primera Enseñanza de esta provincia [...]. La memoria de doña Teodora Hernández Sanjuán quedara siempre unida a la gloriosa tradición del Grupo Colón, para el que , en su vida y su misión de Inspectora fueron sus afanes y desvelos, y en el que perpetuando su directriz docente, continúan el notable plantel de maestras, que las secundaron y siguieron, uniendo su celo profesional, al recuerdo nunca extinguido de su nombre, rotulado desde dicho día el dintel de una de sus aulas.

El cuarto grado del Grupo Colón se ya <<Terodora Hernández >>, y su amplia estancia ha sido decorada con el exorno maravilloso de un friso, debido al magico pincel del esposo de la finada don Rafael García Guijo, quien en recuerdo de la que fue compañera de su vida, ha vaciado en su obra decorativa toda su inspiracion y su alma de artista,[...].

[...]Admirable como obra suya, las cuartillas de don José Priego, en las que haciendo el fiel relato de su actuación inspectora, la supo adscribir unida a la labor docente del Grupo Colón, al que dio su inspiracion y su

*espíritu de enamorada, de una obra que ha de perdurar, mientras su recuerdo diva entre las maestras, que allí laboran.*⁹⁸.

Para esta mujer con espíritu renovador los “[...] *frisos y flores en la escuela fueron siempre su constante anhelo [...]*”⁹⁹ buscaba la belleza de la escuela, hacer de esta un lugar agradable para los discentes, mostraba siempre gran entusiasmo por convertir la escuela en algo hermoso, decorando las aulas, ya que en su alma sentía el arte de forma plena y natural.

Como las desgracias nunca llegan solas, la muerte de Teodora, no sería la única pérdida a la que debería hacerle frente el pintor puesto que en noviembre de 1936 muere su hermano Candido.

Corrían tiempos difíciles para la España de entonces con la república como gobierno y revueltas por cada rincón del país. La Guerra Civil estaba a punto de estallar, contienda que duraría 3 largos años, del 1936-39, y sería la época más cruel y oscura de nuestro país. Familias divididas y enfrentadas por los ideales políticos, persecuciones, bombardeos, traiciones entre hermanos de una misma patria, y horrores que fueron sufridos por ambos bandos. Nadie debería pasar por algo así, jamás, por muy justificado que sea el motivo, y como dijo Goete, “*Prefiero la paz más injusta a la más justa de las guerras*”.

*“[...]En la primavera del año 36 se convocaron una cantidad enorme de oposiciones de todo lo habido y por haber.”*¹⁰⁰

Guijo tuvo que ir a Madrid para un tribunal de oposiciones, su hijo cuenta en el manuscrito de su vida “[...] *A mi padre lo nombraron de un tribunal de oposiciones y*

⁹⁸ Anexo II. Copia del original. Garijo y Molleja, E. *El Magisterio Cordobés, Órgano de la Asociación Provincial de Magisterio*. Año XIII- N° 273. Córdoba 30 de junio de 1935.

⁹⁹ Ibidem.

¹⁰⁰ Historia de una vida. Escrito inédito autobiográfico de su hijo Rafael García Hernández. pp.: 89

tendría que pasarse en verano en Madrid. En junio ya estaba en Doñaiturria, el Hotel a dónde íbamos siempre, en la Plaza del Ángel [...]”.¹⁰¹.

Lo paradójico y trágico del asunto, es que por una corazonada y sin atender a razones, su hijo tomaría el tren para Córdoba. “[...] *Era el último exprés que salía de Madrid para Andalucía [...]*.”¹⁰² Por lo que el pintor se quedó solo en la capital.

De estos años no hay documentación en los archivos que se pueda constatar. Tan solo por fuentes orales de su hijo, que contaba “mi padre se pasó la guerra dando clases de dibujo técnico en la Escuela de Arquitectura”¹⁰³.

Se conservan los telegramas originales que Guijo mandaba cuando podía a su familia, hasta la finalización de la guerra. Su hijo describe su regreso.

[...] A finales de abril llego mi padre a Córdoba procedente de Madrid. [...]. ¡Qué espanto! El pobre se había quedado literalmente en los huesos. Muchas personas en ese momento, parecían esqueletos vivientes. Tres años sin comer y sin las medicinas más precisas y vulgares. Creo que fue en la navidad del 38 que les dieron un ¡un huevo! a todos los ciudadanos [...].¹⁰⁴

El 21 de agosto de 1939, contrae segundas nupcias con Teresa Díaz de Losada y Garro, por esta época la madre del pintor ya había fallecido.

El 27 de enero de 1943 es nombrado por la Real Academia de Ciencias, Bellas Letras y Nobles Artes de Córdoba, académico correspondiente, pasando a ser académico numerario el 19 de enero de 1946.

¹⁰¹ Ibidem. pp.: 90

¹⁰² Ibidem

¹⁰³ Fuentes orales, Rafael García Hernández.

¹⁰⁴ Historia de una vida. Op. Cit. p.: 104

Continúo su labor docente en la Escuela de Artes y Oficios de Córdoba desde su regreso hasta su jubilación en marzo de 1951.

El año 1952 su hijo Rafael García Hernández contrae matrimonio con M^a de los Ángeles de Viguera Lara-Barahona, del que nacerán siete hijos, únicos nietos del pintor.

El 17 de marzo de 1969 muere, en casa de su hijo, el Pintor Rafael García Guijo.

II.II. PROYECCIÓN DOCENTE: RELACIÓN CON LA PEDAGOGÍA SOCIAL DEL ARTE

La España de finales del s. XIX y primeros del XX, era heredera del pensamiento ilustrado y de la reforma de Carlos III en el aspecto artístico. A sus escuelas y academias aun le faltaba mucho para ser la cuna del conocimiento para todos, en igualdad de condiciones, de credo, sexo y nivel socioeconómico.

En el mundo de las artes, la visión comenzaba su andadura y se debatía entre los que poseían el don de la genialidad, de la musa divina, que buscaban dejar su nombre en los anales de la historia, y los que simplemente, era para ellos un oficio a perfeccionar, que les sirviera de sustento. Sin embargo, todos formaban parte del mismo enclave, todos anhelaban el saber, como fuente de inspiración, de búsqueda de información y entendimiento, para pasar del anonimato al descubrimiento, de la oscuridad a la luz de la razón, y del silencio a la palabra dada y respetada en la sociedad del momento.

Al analizar el modelo ideal de Academia artística en España, -las academias constituyen el eje de la institucionalización del mercantilismo: públicas, racionalizadoras y regalistas-, expresará su aprensión sobre el futuro de las Artes en un país históricamente dedicado a la Milicia, la Teología o la Jurisprudencia antes que al aprecio de lo artístico.¹⁰⁵

¹⁰⁵ Henares Cuellar, I. (2015). Derechos culturales y sociedad moderna. Reflexión histórica sobre el “estado cultural”. pp.: 10-11.

En este iniciado y controvertido ambiente cultural, del primer cuarto del siglo XX, se desarrolla la docencia del pintor que nos ocupa este proyecto de investigación.

El artista Rafael García Guijo, de mentalidad abierta y de conocimiento sustentado desde la infancia, impartió su labor docente con gran celo y entusiasmo. Con espíritu crítico y renovador de las escuelas.

Renovados los antiguos materiales de enseñanza y sustituidas las laminas por vaciados en yeso del natural o de la ornamentación arquitectónica, se comenzara racionalmente por los elementos más sencillos de la naturaleza, tales como hojas vaciadas en muy poco relieve, continuando en una escala ascendente como elementos en mayor relieve de la flora, de la fauna y de la figura humana.¹⁰⁶

Si para la arquitectura el dibujo reviste una capital importancia, no hemos de encarecerlo para aquellas artes que como la pintura y escultura con sus derivadas, están más intimidante ligadas con él y de las que es como su alma; pues no disponiendo el artista pintor o escultor de mas medio material para comunicar su concepción si los demás por la obra realizada, que el que le ofrece el barro o los colores, y no siendo la Escultura sino una serie infinita de siluetas como infinitos son sus puntos de vista; y no siendo la Pintura sino la sabia, proporcionada y armónica colocación de los colores en forma que simule de la manera más realistamente posible los

¹⁰⁶ García Guijo, R Memoria y programa del opositor. Pp.: 2-3

*hombres y las cosas, no hemos de encomiar la importancia que el estudio del dibujo tiene para los que se dediquen a estas artes, pues que ella sola se alaba y merece.*¹⁰⁷

Poseía su propio criterio de cómo impartir y transmitir el conocimiento a todo el alumnado, siempre adaptando este a las circunstancias de cada grupo, y así lo llevo a cabo.

*Por la índole especial de estas enseñanzas de Dibujo Artístico y Elementos de Historia del Arte, y teniendo en cuenta que los que han de recibirlas serán obreros, deben tener siempre un carácter eminentemente práctico, no cabe formar un programa a la manera usual y como puede formarse de otras materias científicas, por lecciones enumeradas; pero como en el programa se ve el método o camino, y es su objeto principal, siempre es posible exponerlo, [...]*¹⁰⁸

Al hilo de expuesto se observa como el pintor le preocupa el programa estipulado para las clases obreras, que solo concebían el estudio del arte como un oficio con el que poder ganarse la vida más que una forma de enseñanza académica con la que potenciar y desarrollar sus capacidades artísticas. Para J. Rykwert citado en Henares I., (2015)¹⁰⁹

“[...] Los objetos de la cultura ilustrada constituyen las primeras formulaciones de la civilidad moderna en sociedades que conjugan dosis calculadas de utopía con otras muy

¹⁰⁷ García Guijo, R. Dibujo del Antiguo y Natural – Memoria del opositor. pp.: 4-6

¹⁰⁸ García Guijo, R. Op. Cit.. pp.:4-6

¹⁰⁹ Henares, I.”Derechos culturales y sociedad moderna. Reflexión Histórica sobre el “Estado Cultural”. Discurso de apertura de la Universidad de Granada. 2014-2015. p.11

generosas de pragmatismo. Se trataba de construir dentro del marco político del despotismo ilustrado, -un poder autoritario-, la modernidad. [...]”

En consecuencia se deduce que las clases privilegiadas y burguesas tenían la potestad de la intelectualidad, por lo que se aumenta aun más las diferencias existentes con la clase obrera, no solo en el campo cultural sino en todos los aspectos, social, económico, político etc.

*[...]Es una sociedad disimétrica que mantiene el poder político en las manos de las clases privilegiadas y asiste a la creciente hegemonía económica e intelectual de la burguesía prerrevolucionaria. Por ello supone un excelente laboratorio para el conocimiento de los difíciles equilibrios entre autoridad y libertad, público y privado, social e individual que rigen el campo cultural en la modernidad. [...]*¹¹⁰

El panorama educativo al que se enfrentaba el artista García Guijo, inmerso en el cuerpo docente, estaba dividido. Las clases privilegiadas que anhelaban destacar en el arte de la pintura y por lo tanto, se les exigía más en la programación académica, y las clases obreras, a las que había que diseñar un programa especial, puesto que éstas, buscaban ante todo utilidad de la enseñanza aprendizaje, que les era impartida.

¹¹⁰ Ibidem.

En este sentido y “[...] en este contexto, se reclama a las universidades que cambien sus enseñanzas para que preparen a los estudiantes como ciudadanos capaces de contribuir a la sociedad y de adaptarse y anticiparse a los nuevos cambios [...]”.¹¹¹

Es clave resaltar como García Guijo, en sus programas y memorias de oposiciones, describe de forma clara y precisa, como llevar a cabo dicho programa especial para las clases obreras, dado el escaso nivel cultural con el que éstas contaban. En dicho programa, como se cita con anterioridad, se observa que atiende a la necesidad de éstas, partiendo de las formas más sencillas y reconocibles hasta llegar a las más complejas de la instrucción.

Sin embargo, para García Guijo no le fue complicado ilustrar a los alumnos en la expresión plástica y artística, puesto que sus ideas renovadoras de la educación, le llevaron a aplicar un tipo de docencia, que más se acerca al actual programa educativo, que a los se exigían en los antiguos y rigurosos cánones académicos.

De igual forma el informe de la UNESCO de la Comisión Internacional sobre la educación para el siglo XXI, presidida por Jacques Delors, declara que,

Los programas de educación básica y de alfabetización resultan en general más atractivos para los adultos si están asociados a la adquisición de capacidades que puedan aplicar a la agricultura, la artesanía u otras

¹¹¹ Herrero, R. Tesis doctoral. “Adquisición de competencias profesionales a través de estrategias metodológicas basadas en tecnologías de la información y comunicación en el marco del Espacio Europeo de Educación Superior”. Universidad de Córdoba. (2013.p.59) pdf.

*actividades económicas. La educación de adultos es asimismo una ocasión excelente de abordar cuestiones relacionadas con el medio ambiente y la salud, la educación en materia de población y la educación para la comprensión de valores y culturas diferentes. El empleo de los medios de comunicación de masas con fines educativos puede contribuir a dar a conocer al adulto un mundo que rebasa el marco de su limitada experiencia individual, en particular la ciencia y la tecnología, omnipresentes en el mundo moderno, pero a las que los ciudadanos de los países en desarrollo sólo tienen aún un acceso limitado.*¹¹²

En base a esto, se podría decir que la docencia impartida por García Guijo, poseía una proyección de futuro, donde el alumnado era el protagonista de su aprendizaje guiado bajo las pautas del tutor, pero sintiéndose respetado en todas las facetas del ámbito artístico, como por ejemplo creatividad, inspiración, originalidad, y capacidad de innovación propias de cada uno.

¹¹² "La Educación encierra un tesoro". (Informe de la UNESCO de la Comisión Internacional sobre la educación para el siglo XXI, presidida por Jacques Delors). Capítulo nº 6: "De la Educación Básica a la Universidad"; página nº 139. Santillana & Ediciones UNESCO. Madrid, 1996

Capítulo III

ANÁLISIS ESTILÍSTICO Y ESTÉTICO DE LA OBRA DEL ARTISTA

III.I. LA ESCUELA ANDALUZA

*[...] Las primeras décadas del siglo XIX marcan un cambio de tendencia acorde con la revolución cultural que supone el paso de la Ilustración al Romanticismo. [...] El periodo romántico fue una etapa de esplendor para Andalucía. Su imagen fue conocida y divulgada por Europa y se convirtió en un referente habitual entre el público, que tenía acceso a un repertorio de tipos humanos, paisajes y monumentos que se consideraban característicos y definidores del sur. Este fenómeno alcanzó unas dimensiones en ningún caso comparables con las de otras regiones, pues el costumbrismo andaluz superó las fronteras de lo local para identificarse con lo nacional, representando a lo español más allá de nuestras fronteras. [...]*¹¹³

De igual modo el costumbrismo andaluz representa el sentimiento de un pueblo, pobre, inculto, desolado por las guerras y a destiempo del resto de España. Como consecuencia de la guerra de la Independencia y la Civil, surge el bandolerismo, que provocó un profundo atractivo artístico y pintoresco.

[...] los costumbristas andaluces se escalonan con sus pequeños lienzos, reflejo fiel de la vida circundante en sus aspectos festivos o cotidianos, sin intención de alegato social, [...]. Estos cuadritos se vendían bien sobre todo a los visitantes extranjeros, que en aquellos años, antes y después, y aun durante la guerra civil, acudían a descubrir España, país entre medieval y oriental, con guerrilleros,

¹¹³ MÉNDEZ RODRÍGUEZ, L. "La imagen de Andalucía en el arte del siglo XIX" pp.: 14-15

*bandidos, bailarinas de navaja en la liga y otros atractivos exóticos y pintorescos aspecto moderno de la vieja y nunca muerta <<leyenda negra>>, tan exagerado en su combinación de falsedad y verdad tergiversada como aquella. [...]*¹¹⁴

Sin embargo el ámbito artístico de Andalucía se encuentra influenciado directamente de la Academia de San Fernando de Madrid, aunque cada una de las Escuelas Andaluzas, acoge y adapta dichas enseñanzas, que son clave esencial para diferenciar unas de otras.

*La sevillana Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría, mantendrá inamovible y fielmente su intrínseca herencia murillista y velazqueña, lo que la colocará dentro de una indiscutible posición de modernidad al advenimiento de la estética romántica preconizada por los Madrazo. A esta herencia del seiscientos incorporará la citada escuela una marcada influencia anglófila, sobredeterminada por la proximidad de los importantes núcleos británicos asentados en la vecina Cádiz y por la incesante afluencia de viajeros románticos a la capital hispalense; [...]*¹¹⁵.

Los pintores más relevantes de esta Escuela son: José Domínguez Bécquer, Joaquín Domínguez Bécquer, José Roldán, Manuel Rodríguez de Guzmán, Manuel Cabral y Aguado Bejarano, Valeriano Domínguez Bécquer, José Gutiérrez de la Vega y Antonio María Esquivel.

¹¹⁴ GÓMEZ-MORENO M. E. Summas Artis Historia General del Arte. Pintura y Escultura Españolas del Siglo XIX Tomo XXXV. pp.: 193-194

¹¹⁵ VICENTE GALÁN, E. Pintores del Romanticismo Andaluz. pp.: 18

José Domínguez Bécquer (1805-1845), padre de ocho hijos, entre los que se encuentran el famoso pintor Valeriano y el poeta Gustavo Adolfo Bécquer. Pertenece a la escuela sevillana. Su producción artística fue muy prolifera. “[...] *Sus cuadros de pequeño formato, empapados del ambiente popular de su tierra fueron decisivos en el desarrollo del romanticismo local, convirtiéndose en uno de los pintores más imitados en décadas posteriores. [...]*”¹¹⁶. Algunos de sus temas principales fueron escenas populares de mercados, ferias y de la vida cotidiana, Entre ellas destaca *La Giralda vista desde Placentines*.

Joaquín Domínguez Bécquer (1817-1879), “[...] *Es el verdadero creador de la escuela costumbrista sevillana, al ser maestro de la generación siguiente [...]*.”¹¹⁷ Se forma en la Academia de Sevilla, de la que llegó a ser miembro, y colabora con su primo José hasta la muerte de este. Director de las obras del Alcázar. Pintor de cámara honorario de Isabel II. La mayoría de sus obras son cuadros de costumbres como: *La feria de Sevilla*, *El Duelo*, *La Lonja en día de Carnaval*.

José Roldán (1808-1874), estudio en la Escuela de Bellas Artes de Sevilla de la que posteriormente fue profesor. De la pintura de Murillo, recoge en sus obras, los temas de los chiquillos y pícaros, al igual que la maestría con el pincel y la gama cromática del mismo.

¹¹⁶ El arte y la cultura en español. Arte Historia – Junta de Castilla y León. Recuperado de: <http://www.artehistoria.jcyl.es/v2/personajes/8953.htm>

¹¹⁷ GÓMEZ-MORENO M. E. Summas Artis Historia General del Arte. Pintura y Escultura Españolas del Siglo XIX Tomo XXXV Págs. 198

Se presentó a varias Exposiciones Nacionales, de las que obtuvo Tercera Medalla con su obra *La Caridad*, la cual se encuentra en el Palacio de Aranjuez.¹¹⁸

Manuel Rodríguez de Guzmán (1818-1867), discípulo de José Bécquer, profesor de la Escuela de Bellas Artes de Sevilla, sus obras poseen gran riqueza colorista, con escenas costumbristas con un gran número de personajes representados en el cuadro. Entre sus obras más destacadas se encuentran *La feria de Sevilla*, *La procesión del Rocío*, *La feria de Santiponce*.

Manuel Cabral y Aguado Bejarano (1827-1891), Pintor de gran cantidad de cuadros de escenas de costumbres, realizados con tal mimesis que casi se puede comparar con la fotografía. Sus principales obras son; *Viernes Santo en Sevilla*, *El Corpus en Sevilla*, *Bautizo del hijo de un torero en san Marcos de Sevilla*.

Valeriano Domínguez Bécquer (1833-1870), el pintor más destacado de la saga de los Bécquer, ilustra junto a su hermano Gustavo Adolfo, más conocido por la poesía, artículos de revista: *El Museo Universal*, *El Arte en España*, *Gil Blas*, *La Ilustración de Madrid*, esta última creada por Gustavo. Pensionados por el Estado, elaboran obras de escenas populares de todas las regiones de España. Este encargo no llegó a su culminación puesto que al estallar la revolución de 1868, no pudieron llegar a Andalucía. Sin embargo

¹¹⁸ Ibidem. pp.: 201

Valeriano posee dos cuadros de Andalucía en la “[...] *Hipanic Society con una escena andaluza, dos toros y dos picadores, y otras varias en colecciones particulares. [...]*”.¹¹⁹

Valeriano fue un artista magistral de la pintura costumbrista. Se liberó de los estilos que demandaba los clientes, supo plasmar con espontaneidad su técnica, siempre con la base tradicional que le caracteriza.

José Gutiérrez de la Vega (1781-1865), Llegó a ser director de la Academia de Sevilla, su obra de tendencia murillesca, con técnica de colorista y realismo interesante, que caracterizaban sus obras religiosas. Algunas de sus obras son; *La Virgen con el Niño, Santas Justa y Rufina, Santa Catalina y Magdalena despojándose de sus joyas.*

La Real Academia de Bellas Artes de Cádiz, <<Gaditana>>, se mantendrá inmersa en una marcada línea académica de mixtificación murillista y neoclásica hasta bien entrado el siglo. La plástica decididamente neoclásica y la romántica adquirirán en ella unos caracteres evidentes de purismo francófilo y moderado, con reminiscencias todavía davidianas, al romperse la línea casticista debido a la prematura muerte de José Utrera. A todo ello se une asimismo la citada influencia inglesa de la importante colonia residente en la ciudad. [...]”¹²⁰.

Los precursores del costumbrismo pictórico andaluz son los artistas de la escuela gaditana, el pintor Juan Rodríguez y Jiménez “*el Panadero*” (1765-1830) y Joaquín

¹¹⁹ GÓMEZ-MORENO M. E. *Summas Artis Historia General del Arte. Pintura y Escultura Españolas del Siglo XIX* Tomo XXXV. pp.: 211

¹²⁰ VICENTE GALÁN, E. *Pintores del Romanticismo Andaluz* pp.: 18

Manuel Fernández Cruzado (1781-1856), ambos nacidos en Jerez. Realizan cuadritos de escenas populares de pincelada suelta, espontanea, con una frescura y sencillez en su técnica.

Domingo Álvarez Enciso, fue el primer director de pintura de la Escuela de Cádiz, designado para este puesto por los fundadores de la misma. Marcó tendencia al introducir las ideas mengsianas en cuanto a línea, colorido, técnica, mancha y pincelada se refiere. Siendo la base pictórica de las generaciones futuras de artistas formados en esta escuela.

Entre los pintores más destacados de la Escuela de Cádiz se encuentran, Federico Godoy Castro, Felipe Abarzuza y Justo Ruiz Luna.

Godoy Castro (Cádiz, 1869-Sevilla, 1939), se forma en la Escuela Especial de Bellas Artes de Cádiz y culmina sus estudios en San Fernando de Madrid. Obtiene medalla de tercera clase por el cuadro *La Toilette* en la Exposición Nacional de 1899. Sus principales temas son de denuncia social. Regresa a tierras gaditanas para desempeñar la labor docente en la escuela donde comenzó, siendo nombrado académico de la Real de Bellas Artes de San Fernando en 1903.

Felipe Abarzuza y Rodríguez de Arias (Cádiz 1871-1948), se educa artísticamente en la Escuela de Bellas Artes gaditana, complementando sus estudios bajo la influencia de Joaquín Sorolla, en la Escuela de San Fernando de Madrid. Obtuvo tercera medalla en las Exposiciones Nacionales de 1899 y 1901 y segunda medalla en la de 1904. Entre sus obras decorativas destacan los techos del Gran Teatro Falla de Cádiz.

Justo Ruiz Luna (1865-1926), Obtuvo; primera medalla en la Exposición Nacional de 1890 con el cuadro *Combate Naval en Trafalgar*, segunda medalla en la Exposición Universal de Múnich y medalla de bronce en la Exposición Universal de Chicago de 1893 con el lienzo *Octubre en 1492*. Fue nombrado miembro de número por la Academia de Bellas Artes de Cádiz en 1890.

En Málaga, la Real Academia de Bellas Artes de San Telmo, creada a mediados de siglo, sentará sus bases sobre una primordial influencia del academicismo gaditano, ya que algunos pintores de aquélla Escuela, como García Chicano, ejercerán la docencia en esta ciudad, incluso antes de la constitución como tal de la Academia, en los días de la sencilla escuela de dibujo de Luis de la Cruz, maestro de Haes. El auténtico auge de la institución se iniciará a partir de la llegada a Málaga de Bernardo Ferrándiz, alumno en Madrid de Federico de Madrazo, al igual que Joaquín Martínez de la Vega, quien también será profesor en la citada Escuela... [...] ¹²¹.

La Escuela de Bellas Artes de Málaga, era el antiguo colegio de San Telmo, se inaugura en enero de 1851, en un primer momento la docencia impartida estaba centralizada en el dibujo, modelado y vaciado. Los dicentes que acudían a ella eran adultos y artesanos que querían perfeccionar su técnica. Con el paso del tiempo se ampliaron las enseñanzas meramente artísticas. La llegada del catedrático de pintura Bernardo Ferrándiz dio un giro transformador a dicha Escuela.

¹²¹ VICENTE GALÁN, E. *Pintores del Romanticismo Andaluz* p.: 18

Ocón y Rivas, Emilio (Peñón de Vélez de la Gomera, Málaga, 1845-Málaga, 1904). Sus primeras nociones artísticas fueron de la mano de Maqueda y Romero en la Escuela de Bellas Artes de Málaga, continuando su formación en la de San Fernando de Madrid, siendo discípulo de Haes desde 1863 hasta 1867. Catedrático y académico de la Escuela de Bellas Artes Malagueña. Obtuvo la Gran cruz de Isabel la Católica y Cruz de Cristo de Portugal. Obtuvo tercera medalla en la Exposición Nacional de 1871 con su obra *Vista de Málaga en un día de Calma*. Fue galardona en la Universal de Viena en 1872. Creó escuela, la de los marinistas malagueños del siglo XIX.

Gartner de la Peña, José (Gibraltar, 1866-Madrid, 1918). Aunque nacido en Gibraltar, su formación artística la realiza en la Escuela de Bellas Artes Malagueña. Discípulo de Ocón. Obtuvo tercera medalla en la Exposición Nacional de 1890 y segunda medalla en la de 1892. Laureado en las Exposiciones Internacionales de Boston (1883), Berlín (1887), Bruselas (1889), Washington (1890) y Chicago (1893).

Fernández Alvarado, José (Málaga, 1871-Huelva, 1935). Discípulo de Antonio Muñoz Degraín y de José Moreno Carbonero. Obtuvo medalla de segunda clase en la Exposición Nacional de 1897 con su obra *Nuevo peligro*.

En Granada, la Real Academia de Nuestra Sra. De las Angustias iniciará su periodo de mayor auge y fecundidad también a mediados del Ochocientos. Será Manuel Gómez-Moreno quien cree escuela, si bien siempre dentro de los límites inherentes a la propia identidad granadina, reacia en todo momento a inspiraciones foráneas. Gómez-Moreno traerá de Madrid los aires del purismo madracista, a los que se unirá a partir de 1870 la determinante influencia de

Mariano Fortuny, quien, durante su estancia en Granada, con los Madrazo, causará auténtica sensación... [...] ¹²².

Granada, ciudad palaciega, intercultural, que embruja con el olor y frescura de sus *cármenes*, al demiurgo que cada artista lleva dentro.

Según Vicente Galán (1994), la Escuela granadina se constituye en 1777, desde entonces hasta mediados del siglo XIX, no existieron unas competencias y objetivos comunes academicistas de los docentes, por lo que estos crean sus propios talleres donde impartían un magisterio paralelo al de la Academia.

Será a mediados del XIX con la llegada de Manuel Gómez-Moreno, cuando la Academia consiga la unificación de criterios en la enseñanza.

Algunos de los pintores de la Escuela Granadina fueron: Manuel Gómez-Moreno, José de Larrocha González, Tomás Martín Rebollo, Isidoro Marín Gares, Julián Sanz del Valle, Eduardo García Guerra, Rafael Latorre Biedma, Carlos Luis de Rivera, Juan Bautista de Guzmán etc.

Manuel Gómez-Moreno (1834-1918) Catedrático de dibujo en la Escuela de Artes Industriales de Granada, figura esencial y clave en la misma. Crea escuela, con influencia de los Madrazo y Fortuny. Pintor romántico, trabajó todos los géneros de la pintura, destacando entre ellos los temas costumbristas, la pintura de historia y el retrato.

¹²² Ibidem. p.: 19

Pensionado en Roma en 1878. Además de pintor fue el historiador del arte que realizó la Guía de Granada.¹²³

José de Larrocha González, (Granada 1850-Buenos Aires 1933). Comienza sus estudios en la Escuela de Granada, afianzando su técnica en Madrid como discípulo de Carlos de Haes.

Elaboró sus paisajes con una paleta sobria, aunque con un concepto del color diferente, dándoles a cada pigmentación cromática la importancia que se merece dentro de la composición del cuadro. Al mismo tiempo, que los pormenorizados estudios de la ambientación de la obra, le brindaron la posibilidad de realzar aun más, el sentimiento familiar que deseaba transmitir. Todo ello hizo de él un docente que excelente.

¹²³ MORALES, M. (2012, 30 de mayo) recuperado de El País Manuel Gómez-Moreno, el gran pintor olvidado del s. XIX

III.II. LA OBRA DEL ARTISTA: EL REGIONALISMO. ANÁLISIS ESTILÍSTICO Y ESTÉTICO

La pintura rural con las costumbres características de cada región, se diferencia en dos grupos en la geografía española. La “escuela semita”, pintura regionalista de Andalucía y la zona Levantina, y “escuela mística” que englobaría la pintura rural del norte de España.¹²⁴

A su vez el *Regionalismo* narra pictóricamente los hechos, los acontecimientos cotidianos, la vida rural en sí misma, a través de los ojos de aquellos pintores que pertenecieron a un determinado punto geográfico español, ya que este es determinante para la pintura que se describe en el lienzo.

*“La pintura regionalista andaluza es [...] sensual por el color y la forma, insustancial en lo que se refiere al estudio y observación psicológica y etnológica de la raza y el individuo; original por construir un arte cuyo carácter oriental en la plástica y en el concepto, es exótico. [...]”*¹²⁵

A finales del s. XIX y parte del XX, para Balsa, citado en Henares, I y Caparros, los pintores deberían expresar en sus obras el carácter de su pueblo, sus tradiciones, su raza, y su estirpe. El artista debía absorber su ambiente regional, intimar en profundidad con este y alcanzar el conocimiento cualificado, para defender su origen y su sangre, reflejada en sus lienzos allá donde fuera, antes de ser pensionado a París o Roma, y beber de otras enseñanzas diferentes¹²⁶.

¹²⁴ HENARES, I y CAPARROS, L: “La Crítica de Arte en España (1830-1936)”. pp.: 109

¹²⁵ Ibidem.

¹²⁶ Ibidem. pp.: 108-110

Es por ello, que “[...] Francisco Alcántara reclama un esfuerzo sistemático para fortalecer los centros artísticos regionales con objeto de cultivar el carácter propio [...]”.¹²⁷

Al hilo de lo expuesto, en el siglo XVIII, existía en Córdoba la Escuela de Pintura, Escultura y Grabado, creada por el Obispo Caballero y Góngora, y desaparecida al morir este. En ella, se impartía los principios del academicismo barroco, con una dirección religiosa. Este estilo artístico se mantuvo hasta entrado el XIX. Los pintores más destacados de estos años fueron Antonio Monroy y su hijo Diego Monroy Aguilera. De la época romántica se caracterizan Ángel de Saavedra, Duque de Rivas, José Saló Junquet, Juan Montserrat y Mariano Belmonte Vacas.¹²⁸

Lo que caracteriza a la pintura de estos artistas, es el paso progresivo del neoclasicismo a la pintura romántica, siendo el retrato, el género protagonista, siguiéndole los bodegones y los temas religiosos. Los artistas de la escuela cordobesa son influenciados por las tendencias artísticas y estilísticas de los Madrazo y de Pérez Villaamil. Cuando en el resto de provincias andaluzas el costumbrismo es el denominador común para los pintores, en Córdoba no llegó a tener tanta repercusión. Pero no será hasta el último cuarto del siglo XIX cuando la escuela cordobesa se constituye como Academia de Bellas Artes, adscrita a la Academia de San Fernando de Madrid, recibiendo por tanto la influencia nacional de la pintura del momento, lo que quedará reflejado en las obras presentadas por los pintores cordobeses en las Exposiciones Nacionales.

En 1865 se funda la Escuela de Bellas Artes de Córdoba, gracias a la intervención de D. Rafael J. De Lara y Pineda, vicepresidente de la Diputación Provincial. En este centro se enseñaba. Aritmética y Geometría,

¹²⁷ Ibidem. p.: 111

¹²⁸ VICENTE GALÁN, E. Op. Cit. pp.: 133-138

*Dibujo lineal y adorno, Anatomía Pictórica y Dibujo de figura. El profesorado estaba compuesto por D. José Saló, director; D. Rafael Romero Barros, secretario; D. Francisco Ceynos, contador; y D. Narciso Sentenach.*¹²⁹

La primera época de esta academia cordobesa, estará marcada por la primera promoción de docentes entre los que se destacan José M^a Rodríguez de Losada, cuyo ejercicio profesional le mantuvo durante 12 años en las aulas y durante este periodo, ejerció una profunda influencia sevillana en la pintura de estos años. Junto a él, estuvieron como profesorado José Saló, Julio Degayón, Juan de Montís Vázquez y Rafael Romero Barros.

*La Real Academia de Tres Nobles Artes de Córdoba inicia sus funciones, a mediados de siglo, bajo el determinante influjo de la Escuela sevillana, influencia que se mantendrá durante todo el XIX, gracias a pintores como Rodríguez de Losada y Rafael Romero Barros, a lo que se unirá una fuerte impronta Madrazista, incorporada a dicha Academia por la figura de Muñoz Lucena. [...]*¹³⁰.

A tenor de lo anterior, Rafael Romero Barros (1832-1895), nació en Moguer, Huelva, padre de los “Romero de Torres”. Este gran maestro inicio su andadura artística en la capital hispalense, del que adquiriría el dominio de la técnica pictórica en cuanto al tratamiento del color y de la luz, estudios compositivos y todas las destrezas necesarias, que después transmitiría a sus discípulos.

¹²⁹ GONZÁLEZ GÓMEZ, J.M. y ROJAS-MARCOS GONZÁLEZ, J. “Romero Barros y Sevilla” p.: 42

¹³⁰ VICENTE GALÁN, E. Op. cit. p.: 19

En la academia de Bellas Artes de Córdoba, comienza su labor docente como profesor de dibujo y figura. En 1870 es nombrado director de la Escuela de Bellas Artes de Córdoba, y debido a su pedagogía innata, sus conocimientos artísticos y su gran maestría, supo dar un gran empuje y auge a dicha Escuela, hasta tal punto que de 135 alumnos matriculados en el primer año pasó a tener 645 dicentes en el año 1888. En la ciudad califal alcanza su madurez estilística sin perder la influencia Velazqueña y Murillista, que no le abandonarían jamás. El realismo del que no se apartaría, se dulcifica, aclarando e iluminando su paleta, oscurecida en sus primeros años artísticos. Sus obras se llenan de vivacidad y color, la fractura se vuelve más firme y detallista. Sin abandonar el género paisajístico, con clara influencia de Villaamil y Carlos de Haes, se dedico al retrato con mayor determinación. En Córdoba estuvo hasta su muerte, convirtiéndose en el influjo de toda una generación de pintores de la segunda mitad del Ochocientos.¹³¹

Entre los pintores más destacados que constituyeron la Escuela Cordobesa, se hallan Alfredo Lovato que evolución desde un neoclasicismo pictórico hasta un romanticismo estilístico que queda latente en sus composiciones costumbristas. Tomás Muñoz Lucena, alumno de Romero Barros que continuaría su adiestramiento artístico con Federico de Madrazo. Pintor ecléctico, de composiciones expresivas y ensoñadoras de absoluto dominio de la técnica y el color. Francisco Estrada Reina cuyas obras son de pincelada más empastada, y posee un claro influjo de Carlos de Haes en el paisaje. Ángel Díaz Huertas y Adolfo Lozano Sidro, ambos de clara influencia modernista, su pintura de caballete posee un marcado carácter costumbrista. Rafael, Enrique y Julio Romero de Torres, son los tres de los siete hijos del maestro Romero Barros, cuyas habilidades artísticas ilustradas por su progenitor, les valió el merecido reconocimiento pictórico, así

¹³¹ GONZÁLEZ GÓMEZ, J.M. y ROJAS-MARCOS GONZÁLEZ, J. Op. cit. p.: 42-71

como la dedicación a dicha maestría.¹³² Rafael Romero de Torres, desarrolla el costumbrismo social en sus cuadros y utiliza la obra pictórica como denuncia de las injusticias sociales. Su estilo se inicia con el más estricto academicismo y culmina con un romanticismo expresivo. Enrique Romero de Torres sigue la corriente de su padre, se dedica al género paisajístico, con un exhaustivo academismo. Y Julio Romero de Torres de fama internacional, tiene un fuerte influjo artístico de su familia en sus inicios, predominando también el academicismo y desarrollando el costumbrismo social en sus obras. Sin embargo, adquiere con los años una fuerte personalidad artística desarrollando una pintura de marcado carácter simbolista, apoyada directamente en el romanticismo pictórico.

Para todos estos artistas cordobeses, la fuerte influencia de la escuela sevillana fue la base de sus inicios academicistas. La escuela cordobesa, que estuvo bajo este influjo en sus comienzos, alcanzaría con el tiempo su propia personalidad artística.

En este contexto centramos al pintor que ocupa este proyecto de investigación, Rafael García Guijo. Heredero de la pintura de su maestro Romero Barros. Amigo y compañero de los tres hijos de este, aunque sin duda con quien tuvo mayor afinidad en carácter y empatía fue con Enrique Romero de Torres.¹³³

García Guijo trabajó todos los géneros, pero el que cultivó hasta su muerte con máxima dedicación y exactitud fue el retrato.

“El retrato es un hecho propio de civilizaciones evolucionadas porque es el resultado de una meditación elevada”¹³⁴, y civilizada esta ya la sociedad en la que se

¹³² VICENTE GALÁN, E. Op. cit. pp.: 133-138

¹³³ Fuente oral. Mª de los Ángeles de Viguera Lara-Barahona. Su nuera. 2015

¹³⁴ GALIENNE y PIERRE FRANCASTEL, *El retrato*, 1995. Ed. Cátedra. p.: 53

desarrolla el artista al que hace referencia este trabajo. En su obra pictórica en general y en el retrato en particular, tuvo la gran influencia de su maestro, Rafael Romero Barros. Él le transmitió al joven pintor el influjo de la escuela Sevillana, donde la pintura velazqueña y murillista eran la base académica de todo buen artista. A la vez, supo inculcar en sus alumnos la elaboración correcta del dibujo y la mimesis de la realidad con la mayor exactitud de lo representado.

En el retrato en García Guijo existen diferencias claramente visibles a lo largo de su trayectoria artística. Sin embargo no se podría decir que haya una evidencia determinante como para hablar de etapas totalmente distintas, aunque si se es cierto que en cuanto a técnica se refiere, los retratos al óleo tienen más empaque que los realizados a la acuarela.

Existía una peculiaridad muy significativa en García Guijo a la hora de realización de un retrato. Según fuentes orales¹³⁵, el pintor observaba a su retratado durante días y semanas, y estudiaba sus movimientos, sus gestos, el carisma y la peculiaridad que le hacía diferente al resto de otras personas. Cuando el artista había captado y retenido en su mente al modelo, le hacía posar por un breve espacio de tiempo, y esbozaba rápidamente a su retratado, inmortalizando en el lienzo el alma del personaje, su mirada y su identidad.

[...] A partir de 1860 a 1870 los grandes artistas dejan, cada vez más, de utilizar la pose en el taller y el modelo vivo, el desnudo académico, la representación de los individuos, para sustituirlos por la observación captada en lo vivo dentro del medio que les rodea, sin buscar tal o cual

¹³⁵ Fuente oral. M^a de los Ángeles de Viguera Lara-Barahona. Su nuera. 2015

*rasgo diferente, sino, por el contrario, porque poseen una significación genérica. [...]*¹³⁶

Toma de su maestro la minuciosidad y el detallismo de las figuras, que retrata. Los primeros trazos en sus obras eran definidas por una línea delicada y fina, en tonos azul grisáceos, o azul verdoso oscuro, para delimitar aquellas zonas que gustaba resaltar, esta forma de iniciar las obras no las abandonaría a largo de su vida.

En García Guijo se pueden apreciar diferencias en el género del retrato, en cuanto a formato y composición se refiere. Los de pequeños formato y los de grandes dimensiones donde sus modelos ocupan el tema central del cuadro, presentando a estos en posición a tres cuartos, ocupando un papel relevante de la composición; y con respecto a esta, los que incorpora tras el personaje central un paisaje, ya sea urbano o rural, clara influencia Velazqueña.

Los retratos de gran formato poseen un estilo ecléctico, donde confluyen, como en su mentor, “el espíritu clasicista y el gusto romántico”¹³⁷. La sinuosidad lineal da gran realismo y elegancia a los modelos. Las amplias manchas de color modelan con transparencia y exactitud los volúmenes con trazos amplios y suaves. Sin embargo, la influencia de Velázquez, se aprecia al elaborar el rostro y las manos, con pinceladas sueltas, las tonalidades anaranjadas, la mezcla del carmín y el ocre de la piel, refuerzan la profundidad de la personalidad del retratado.

“[...] La fuerza individual de la persona retratada, fuera cual fuese su condición, se logra con una prodigiosa libertad, que solo sugiere, y sin embargo logra,

¹³⁶ Galienne y Pierre Francastel, *El retrato*, 1995. Ed. Cátedra. pag.220

¹³⁷ González Gómez, J.M., y Rojas-Marcos Gonzales, J. “Romero Barros y Sevilla”. (2010:163). Lamina 14.

una maravillosa presencia que nos hace sentir la persona retratada con inmediatez y la proximidad cálida y humanística. [...]”¹³⁸

A su vez el fondo claro con tonalidades verdosas y azuladas, con un toque de grisalla, influencia de Romero Barros, y “[...] liberando el retrato de convenciones, [...], tomando un tono más aéreo que sitúa a sus personajes no bajo un foco luminoso, que los aísla sino en una atmosfera diáfana que los envuelve. [...].”¹³⁹

De igual forma en sus retratos una o algunas de sus figuras representadas suelen dirigir la mirada con profundidad al espectador haciendo que se interrogue, que reflexione y se pregunte por la personalidad artística y la vida del modelo. Sus miradas penetrantes con cierta tristeza y melancolía en sus ojos, nos adentra en su mundo interior, que pensaría, como observaría el mundo desde su mente de artista, mente y alma que quedaría plasmada para siempre a través de sus obras.

Es clave resaltar los cuadros que se encuentran en la Enciclopedia Universal Ilustrada Europeo-Americana. Espasa-Calpe. Tomo V (Apéndice) (1931:1216-17). *El Chiqui y su Mamá, y un Paisajista*, de los cuales, versa así:

El cuadro que realiza entre el 1900 y 1901, con tan solo veinte años, fue su obra maestra, presentada a la Exposición Nacional de Bellas Artes, y por excelencia, obtiene consideraciones y honores de tercera medalla al mérito en la sección de pintura por su cuadro Esperando la consulta. Consideración fechada en Madrid el 20 de mayo de 1901 y firmada por el Ministro de Instrucción Pública y Bellas Artes.

¹³⁸ ALVAREZ, J., BARÓN, J., DIEZ, J.L., FALOMIR, M., FINALDI, G., GLENDINNING, N., MENA, M., PEREZ A.E., RUIZ, L., y SILVA, P. “El retrato Español. Del Greco a Picasso”. 2005. p.: 167.

¹³⁹ Ibidem.

De igual forma, *Esperando la consulta*, obra de grandes dimensiones (1,45 x 1,95), está firmada por «R. García Guijo», en el ángulo inferior derecho, en rojo, abajo a la izquierda, y en la actualidad, el cuadro se encuentra en el despacho del Presidente de la Audiencia Provincial de Barcelona. Fue restaurado en el año 1979 y posee buen estado de conservación.

La escena del lienzo que, presenta a un conjunto de personas esperando en una sala, para entrar en la consulta del médico, está sujeta a las normas academicistas de la pintura y el dibujo, como estructura básica de la construcción, con fuertes connotaciones costumbristas, regionalistas y un tardo romanticismo, así como un realismo naturalista.

En esta obra de eclecticismo pictórico se realza la viveza del color. Con delicada nostalgia plasma con su pincel una escena cotidiana que representa la realidad de las gentes del pueblo, una temática que no abandonaría a lo largo de su producción artística.

El artista se interesa por el sentir del pueblo, y su vida diaria, por ello realza la belleza de estas gentes y sus escenas cotidianas, que son en esta obra claro ejemplo de ello. El pintor da vida con su paleta a los mantones, toquillas, las faldas e indumentaria con gran soltura y movimiento en el trazo, construyendo las siluetas y modelando los volúmenes, con planos cortos de color utilizando el contraste para ello. García Guijo recibe el influjo Madracista, en sus años académicos contagiándose de ese sentimiento de conmover a través de la obra, para aquellos que la contemplan.

[...] Pero dueños de su arte el pintor y el poeta no se limitan ya a la sola imitación de los objetos, porque conocen que ésta no obra con la fuerza que aquéllos. La imitación nos deleita; pero no puede conmovernos cuando la cosa imitada no es capaz de hacerlo. La pintura busca en la filosofía y en la moral los asuntos dignos de conmover el alma; ya no es la materia la que

*obra; son los sentimientos del hombre interno, y solo se vale de esta para hacer perceptibles sus pasiones a nuestros sentidos... [...].*¹⁴⁰

El retrato de Dña. M^a de los Ángeles de Viguera Lara-Barahona, su nuera, tiene la peculiaridad que esta tan solo abocetado, y esto hace de esta obra, que sea aun mas extraordinaria y excepcional. En ella, se encuentran los cánones dibujísticos academicistas, la templanza y soltura de las primeras pinceladas, cortas, rápidas y firmes. Influencia propias de su maestro, “[...] el trazo se caracteriza por ser conciso, riguroso y exacto.”¹⁴¹ La figura dirige su mirada al horizonte, como sumida en sus pensamientos, sin perder la tensión de lo que observa fijamente. El pintor refleja a su modelo con tal elegancia, naturalidad y frescura que aun estando dicha obra abocetada, habla por sí misma. El artista, cuya influencia de la escuela cordobesa no abandonaría, elabora un trazo que “[...] sigue la dirección de los volúmenes, va desde una pincelada alargada y pastosa, [...], hasta la más recogida, corta y reducida, para los primeros planos.”¹⁴².

En esta obra, se aprecia la sutilidad del dibujo “[...] que sirve como instrumento para analizar y describir afanosamente todos los elementos. [...] haciendo gala de un exacerbado detallismo en el que pormenoriza destacadamente las formas. [...]”¹⁴³, delicadamente tratadas.

Según fuentes orales¹⁴⁴ su hijo Rafael García Hernández contaba, que su padre una vez estuviera la obra representada a carbón, la fijaba a la tela con una primera línea. Esta era la resultante de la mezcla de azul ultramar, azul celeste y gris payne, muy diluida

¹⁴⁰ VICENTE GALÁN, E (1988). Los Madrazo y La Andalucía Romántica. Tesis doctoral. Departamento de Dibujo, Pintura y Escultura. Granada: Universidad de Granada. p.: 269

¹⁴¹ GONZÁLEZ GÓMEZ, J.M., y ROJAS-MARCOS GONZALES, J. “Romero Barros y Sevilla”. 2010. p.: 64.

¹⁴² Ibidem.

¹⁴³ Ibidem.

¹⁴⁴ Fuentes orales: hijo del pintor, Rafael García Hernández.

en aguarrás en este caso. De ahí que la línea de contorno se aprecie con esa dureza de color, fusión del carboncillo con el color aplicado.

Para García Guijo es fundamental estudiar a los grandes maestros de la pintura como Velázquez, Murillo, Zurbarán, o Goya. De este, adquirirá para sus retratos, ensalzar con distinción al modelo, plasmando su propia personalidad e identidad. “[...] *el estilo de Goya resalta la separación del modelo [...]. La personalidad aparece acentuada tanto por el gesto como por los rasgos del rostro. Nunca se ha manifestado tanto al individuo, la persona [...]*”¹⁴⁵ Los retratos son para García Guijo, la representación plástico-formal del retrato psicológico del XIX de Goya, donde aísla al protagonista, como figura central del entorno que lo envuelve, para realzar su individualidad. Y genera una atmosfera aérea creando espacios y profundidad sobre la tela, como en el caso del retrato de su hijo de joven, *Rafael García Hernández*.

Esta obra de connotaciones naturalistas y regionalistas, invita al espectador a contemplar el estilo ecléctico de la arquitectura. “[...] *El regionalismo supondría un fenómeno profundamente caracterizado desde el punto de vista histórico y cultural, [...], en el sentido de expresar modelos arquitectónicos urbanos modernos con el ropaje y la decoración de los estilos históricos. [...]*”¹⁴⁶. El tratamiento que hace de la luz adquiere aun, mayor importancia al incorporar el paisaje como fondo, influencia claramente de Romero Barros, con reminiscencias de Pérez Villaamil y de Velázquez “[...] *el papel de la luz y la sombra es primordial en la composición final [...]*”.¹⁴⁷

En consecuencia “[...] en pintura existe una brillante generación regionalista; en los centros provinciales aparecen escuelas que confirman la recuperación académica, el

¹⁴⁵ ÁLVAREZ, J., et al.: Op. cit. p.: 196.

¹⁴⁶ HENARES, I Y LÓPEZ, R. “Andalucía. Cultura y Diversidad.” 2004. p.: 296)

¹⁴⁷ GONZÁLEZ GÓMEZ, J.M., y ROJAS-MARCOS GONZÁLEZ, J. Op. cit. p.: 54

reformismo moral y artístico de estas burguesías, que propugnan una expresión andaluza y mantienen postulantados estéticos entre el cosmopolitismo simbolista y el regeneracionismo realista [...]”.¹⁴⁸

El Museo Provincial de Bellas Artes de Córdoba situado en la plaza del Potro, cuenta con dos retratos de García Guijo, el de su madre Dña. Antonia Guijo Luna y el de su hermano Cándido. Ambas obras elaboradas con la misma técnica y composición descritas anteriormente.

Las obras citadas, con anterioridad, son algunos de los retratos que corresponden dentro de este género a las de gran formato. Sin embargo, el pintor simultanea dicha producción con los lienzos de pequeño formato, que en esencia poseen las características del regionalismo. Pero este artista ecléctico, no olvida expresar con su pintura, las influencias de los maestros que le aleccionaron y de los grandes pintores que estudió durante toda su vida.

Los modelos que elige son casi siempre familiares y amigos, debido al carácter intimista de su obra artística, con temperamental y serena plasticidad pictórica, y al propio concepto que poseía de ésta, en sí misma.

A su vez entre los lienzos de pequeño formato se hallan dos retratos de su hijo pequeño, donde refleja tres edades diferentes de este.

La primera obra *el monaguillo*, (*Rafael García Hernández niño*), la paleta se oscurece, aunque no abandona los verdes, azules y amarillos, sin embargo los relega a un segundo plano, para realzar con el rojo cadmio y bermellón la figura central. La luz se

¹⁴⁸ HENARES, I Y LÓPEZ, R. Op. cit. p.: 296

centra en la figura degradándose poco a poco hacia la oscuridad del fondo del cuadro, para volver de nuevo a degradarse hacia el ocre y siena tostada.

La segunda obra nº 17, es el busto de su hijo con unos 5 o 6 años aproximadamente, con una técnica mucho mas suelta que la anterior. Predominan las tonalidades ocre y sepías. Se destaca la pincelada corta y empastada en el gorro modelando el volumen del mismo. El trazo corto en algunas zonas y largo en otras, así como la doble línea de contorno, que separa el rostro y la camisa de la base del cuadro. Este lienzo, define a un García Guijo, con un aire nuevo y fresco, con clara intención de renovación pictórica. El realismo naturalista del cuadro tiene evidentes connotaciones expresionistas, simbolista y modernista. Como se observa en la línea, en la gestualidad del trazo, en la pincelada plana y empastada y las explosiones de color extendidas por toda la base del cuadro.

Su hijo devuelve la mirada al espectador, con una tímida expresión de incertidumbre. Su mirada fija, penetrante e ingenua, deja cautivo al observador, que sin poder apartar sus ojos de ella, se cuestiona nuevamente, ¿Qué pensara este chico?, ¿Qué me querrá decir? El alma inquieta del pintor queda reflejada en sus retratos, que en la mayoría de los casos, deja al que los contempla en el suspense, de no saber qué pasará después. García Guijo inmortaliza las figuras en sus lienzos, con un halo de misterio, buscando la provocación serena en el espectador.

La evolución que la obra del pintor va adquiriendo, se aprecia en el retrato de *Dña. Antonia Guijo Luna*, la madre del artista. En ella se describe el busto de perfil de ésta, donde los contornos se tornan indefinidos, degradando el color reforzando los volúmenes. Su paleta comienza a aclararse, y la pincelada suelta y con movimiento, se describe con una factura impresionista. Su línea fluida y delicada, marca el ritmo compositivo. Destaca el rostro sobre el fondo, abandonando la pintura academicista. En esta obra se halla a un

pintor con influencia expresionista y modernista, donde las tonalidades se vuelven difusas, en las líneas de contorno, que sin perder la nitidez de la imagen formal se degrada con el fondo. La gestualidad del trazo unida a la iluminación cenital del cuadro, permiten observar una interpretación del retrato, más de las corrientes europeizantes del momento. En la esquina inferior derecha, se puede advertir, la dedicatoria del pintor a su madre, que dice “A mi queridísima madre”. La sobriedad con la que retrata a ésta, la describe como una mujer seria y de carácter, de estricta educación y trabajadora incesante. Su mirada perdida en el horizonte, hace cuestionarse, en qué estaría pensando. Este retrato que apenas si muestra expresividad en el rostro, es pintado con tal delicadeza y fuerza expresiva, que narra la psicología de la protagonista, con más intensidad, que la expresión en sí.

Entre la producción artística del pintor dedicada al retrato, se hallan numerosas tablillas de madera y de cartón, atribuidas a él, realizadas al óleo donde se hace evidente su evolución pictórica. Su pintura oscila desde el realismo academicista con tintes casi neoclásicos, pasando por la ambientación velazqueña y el romanticismo goyesco, y culmina con el regionalismo y costumbrismo cohesionándolos con el expresionismo e impresionismo, sin perder en ningún momento, su sello personal.

Sin embargo, el entusiasmo por expresar las costumbres populares, que se encuentra en estas obras de pequeñas dimensiones, no corresponde solamente a la preocupación del artista por dejar constancia del sentir de un pueblo, de su vida, de sus dolencias, quejas y sufrimientos, así como sus fiestas y sus estados ordinarios de su vida; sino que es la forma de su lucha silenciosa, ante el extranjerismo febril que se estaba apoderando de la imagen de España, convirtiéndola en tan solo, fiestas flamencas, toros, bandoleros, etc. Algo que suscitaba el interés en todos estos foráneos que llegaban a ella y más concretamente a Andalucía.

Al hilo de lo expuesto “[...] una pintura dedicada a una burguesía que, como en Andalucía, era en su mayoría latifundista. [...] la exaltación de lo popular y autóctono va implícita una crítica contra las modas y costumbres extranjeras que influyen directamente no solo en las costumbres, sino en la cultura, y por tanto, en las concepciones formales de la pintura académica, contradictoriamente [...] del Romanticismo español [...]”.¹⁴⁹

En estas obras donde algunas pudieran denominarse miniaturistas, el artista representa las gentes de su tierra, sus costumbres como en *El baile de mascarar*, *Baile de carnaval* o *La noche flamenca*, su pincelada se vuelven en ellas vibrante, suelta, indefinida y llena de movimiento. Su paleta se aclara, llenándose de luminosidad, donde queda palpable la influencia del luminismo de Sorolla.

El retrato social de estas obras, se caracterizan por acompañar a la figura principal y como integrantes de la composición pictórica, elementos de la vida cotidiana como macetas, balcones, flores casas blanqueadas, lámparas, interiores de salones con lámparas, animales de granja como en el retrato *Dando de comer a las gallinas*. Ó en la obra *En el balcón*.

Estas obras tienen un marcado carácter regionalista, con toques impresionistas. La vestimenta de los hombres y mujeres, que lucen mantillas, sombreros, pañuelos, mantones, faldas largas y con vuelo, capas, etc., como se observa en la obra *Con asombro*.

A su vez, el artista realiza en acuarela retratos de una gran carga emocional y psicológica, como es el caso de *La mirada*, este retrato escenifica a un joven de tres cuartos a la derecha, con un moño alto con adornos florales. Esta obra está resuelta con pincelada suelta, corta y aguada. Una joven que luce lo que parece un vestido de fiesta que se

¹⁴⁹ VICENTE GALÁN, E. *Pintores del Romanticismo Andaluz* pp.: 133-138

encuentra abocetado. Este retrato habla sin palabras y deja al espectador ensimismado ante la belleza de la mujer. El observador se recrea en la ligereza de los trazos, llenos de movimiento con vibrante pincelada. Se adentra en el mundo interior de los pensamientos de la figura representada preguntándose incesante ¿qué le sucede?, sin dejar de clavar sus ojos sobre la joven, intentando descubrir el porqué, de ese nostálgico romanticismo, que no deja a nadie indiferente.

Estas obras de colorismo preciosista, reflejan a un García Guijo, interesado en plasmar la vida cotidiana y el sentir popular de su gente. Un pintor que gustaba de conocer en profundidad las costumbres de su tierra, pero con una pintura intimista, llena de expresividad y vitalidad.

En García Guijo la pintura cobra un sentido profundo y reivindicativo manteniendo su carácter personal. Para él significa su vida, escrita con pinceles llenos de color, aceites y aguarrás. Para el artista, la pintura lo es todo.

*[...] En pintura como en las demás artes, la palabra contenida tiene un sentido peculiar. Designa lo que está figurado en el cuadro y simultáneamente lo que está significando, lo que se ve con los ojos, la apariencia, y lo que estos no ven, constituyendo uno y otro la realidad esencial de la obra. [...].*¹⁵⁰

Si el retrato fue el género pictórico al que García Guijo más tiempo dedicó durante su vida, no por ello son menos importantes las demás temáticas, como son el paisaje, y la naturaleza muerta.

En cuestión de pintura de historia no se tienen referencias de que haya realizado ninguna obra.

¹⁵⁰ BERGER R. "El conocimiento de la pintura. El arte de apreciarla". Barcelona-Madrid: Noguer 1999. p.: 58

En el paisaje se aprecia una clara evolución estética desde que comenzó sus estudios en la escuela cordobesa. Los primeros paisajes los introduce en los retratos de gran formato en su mayoría, donde se ve la influencia de su mentor. A su vez, en García Guijo, se aprecia la evolución en este género del paisaje, oscilante entre el clasicismo académico de Romero Barros, la influencia filtrada a través de este, de la herencia pictórica madraca. Al mismo tiempo que el realismo naturalista, romanticismo lírico y el impresionismo, expresionismo y modernismo de Rusiñol o Ramón Casas, sin olvidar el impacto del luminismo de Sorolla.

En la primera etapa de formación, cuya base está influenciada por las escuelas sevillana y madrileña, el pintor viajará a Madrid, donde estudiará las obras de los dos grandes artistas de la revolución del paisaje, entre los siglos XIX y XX. Estos maestros, Pérez Villaamil y Carlos de Haes, serán fuente de inspiración para el resto de su producción artística. Sin embargo el pintor siempre dejará en sus obras, la impronta personal de una pintura intimista, a caballo entre dos siglos.

El paisaje en Romero Barros representa “[...] tanto los aspectos urbanos de la ciudad como los ambientes rurales y campesinos de su periferia. [...]”¹⁵¹. Al mismo tiempo que aparece el costumbrismo. “[...] Con el Costumbrismo se representarán los aspectos intrascendentes, anecdóticos y pintorescos de la vida popular [...]”¹⁵².

García Guijo elabora tanto paisajes rurales como urbanos, y en ambos se observa la depuración del dibujo y el color, con predominio de verdes, azules, ocre y amarillos. Juega con la luminosidad donde buscó los contrastes de éstas, situando el paisaje en un segundo plano al fondo de la composición, como en el caso de los retratos, ejemplo de ello

¹⁵¹ GONZÁLEZ GÓMEZ, J.M., y ROJAS-MARCOS GONZÁLEZ, J. “Romero Barros y Sevilla”. 2010. P.: 66.

¹⁵² Ibidem.

es el retrato de su hijo, *Rafael García Hernández*, donde muestra el puente romano con la campiña cordobesa. Este paisaje, que complementa y acompaña la figura principal, muestra la influencia Velazqueña creando una atmosfera aérea con tonalidades blanquecinas alrededor de las montañas en el horizonte del cuadro.

De igual modo, utiliza la misma técnica en la obra *La albolafia*, donde en la esquina inferior derecha escribe el autor “Desde los mártires”. En este lienzo se dispone la luz y el color, de la forma que se ha hablado con anterioridad, las masas de color rellenan los volúmenes con trazos planos y uniformes, destacando algunas pinceladas mas empastadas, como las rosas del cuadrante inferior izquierdo.

Es clave resaltar, la importancia que tuvo en el pintor la aparición del costumbrismo y regionalismo, donde las pautas esenciales de los mismos se refleja en sus paisajes, como se observa con la obra *la señora de los Jazmines*. En esta exalta el valor del trabajo diario, donde el tratamiento lumínico es tratado con gran maestría. El autor toma como referencia dos de las obras más emblemáticas de su maestro, *Paisaje con noria* y *Paisaje con bueyes* para iniciarse en el género paisajístico.

Poco a poco, el artista abandonará el sello realista y naturalista, y se reforzará en sus lienzos ese regionalismo personalísimo, a través de obras como *Arco bajo de la corredera*, en la que se observa pinceladas más planas y cortas, con línea sinuosa de corte modernista, utilizando la paleta colorista en los tonos ricos y lumínicos de los edificios, y realiza figuras estereotipadas de otra época. En este cuadro reivindica el valor de la esencia del pueblo cordobés y andaluz, que en su cotidianidad no pierde su identidad, aun cuando el extranjero se imagine al pasear por sus calles, modelos vestidos con estilo goyesco. Su otra obra, *Mal tiempo*, se aprecian en el tejado dichas pínchenlas, y la calle, es construida con manchas vibrantes de color, reflejando el agua de lluvia y el ambiente húmedo, de un día gris. En estos lienzos, deja entrever la transición de una pintura más realista a una

calidad y factura cromática con tendencia al romanticismo acariciando los primeros tintes impresionista y expresionistas.

[...] el folklore típico del pueblo tendrá su lugar en la pintura, creando una gran cantidad de temas iconográficos nunca representados y un sin número de arquetipos locales o sociales, que ahora serán interpretados por la gran mayoría de los pintores del momento. [...].¹⁵³

Al hilo de lo expuesto, García Guijo, no solo describe el paisaje como elemento compositivo sino que lo integra de forma unánime en la escena, haciéndolo participe de los escenarios vivientes del gentío, del bullicio callejero, de las fiestas nocturnas, de las tertulias entre vecinos, y de sus tareas domesticas. En consecuencia, y siguiendo,

“[...] el repertorio del regionalismo alcanza su máxima expresión constructiva y formal, produciendo una imagen de la época que, si no se halla exenta de contradicciones y teñida de casticismo, no resulta una expresión desdeñable de una época, con valores arquitectónicos y paisajísticos indudables.[...] y una sensibilidad integradora de naturaleza y jardines, [...]”¹⁵⁴

Sin embargo el artista, que ha viajado a Paris, y se empapa de las tendencias artísticas y estilísticas de la Europa del momento, es conocedor de las obras de Manet, Monet, Vang Gohg, etc., entre otros. De esta mirada más moderna y vanguardista, nacerán de su pincel, una serie de paisajes al oleo donde su paleta se llena de color, su factura se torna quebradiza y su pincelada se empasta de color para texturizar la pintura. Estas obras son una explosión de color, con predominio de las tonalidades verdes y naranjas. Ellas,

¹⁵³ Ibidem.

¹⁵⁴ HENARES, I Y LÓPEZ, R. Op. cit. p.: 296

hablan de un pintor con deseos de cambio y renovación pictórica. Y esto, no tardará en aflorar en las series de acuarelas donde la pincelada se suelta, vibra y se acorta. Sus líneas de contorno dejan de ser un obstáculo para la expresión gráfica y construye la composición a base de manchas de color, utilizando la degradación cromática y las calidades de la escala tonal, para la resolución de los volúmenes. El movimiento se intensifica dando a los paisajes y figuras que en ellos se encuentran, un nuevo aire vanguardista, como son una serie de obras realizadas en tabla de pequeño formato, denominadas según fuentes orales, *Tablillas*. Como por ejemplo en la obra *el Baile*, donde el movimiento queda trazado por la viveza de los vestidos de las damas del primer plano, la luz interior y amarillenta se refleja con pequeñas y empastadas manchas llenas de movimiento y preciosismo, los toques del pincel expresan un cambio en la mirada del pintor, en la forma concebir los planos, la luz, la composición y el color. Se descubre un García Guijo evolucionado, renovado del peso de la tradición y preocupado por las costumbres e imagen de su tierra y de su gente. En estas se encuentran paisajes costumbristas, y regionalistas donde la luminosidad es palpable, se abandona la paleta con predominio de los verdes, azules y amarillos, y se llena de colorido. El blanco de zinc, destacará por encima de las demás calidades pictóricas, puro y empastado, ó diluido, ó bien mezclado con otras tonalidades cromáticas. En esto, se aprecia la influencia del luminismo de Sorolla, como es el caso de la obra *Madrid 08*, *Paisaje nº 231*, ó *Monumento nº 236*, y *Procesión* y sobre todo en *La Ganadería*, entre otras. En todas ellas el movimiento, que describe su pincelada, es sinuoso, ágil y vibrante y deja al espectador sumido en el interior de la escena que contempla. García Guijo busca la provocación del que contempla la obra. Le hace cuestionarse y valorar lo nuestro, nuestras raíces, costumbres y el sentimiento andaluz en lo más profundo. Esta artista de reconocidas dotes artística, realiza sus obras con un sentimiento entre la nostalgia de tiempos pasados y

deseo del cambio pictórico, anhelando que su tierra, eleve la vista al horizonte y construya una sociedad libre, justa, pacífica y segura de sí misma.

A su vez, el pintor trabajó el género de la naturaleza muerta, en el que es evidente el proceso evolutivo en su pintura. Los primeros dibujos y bocetos a carboncillo fueron estudios para la escuela donde se formó, también lo fueron los bodegones clásicos para el estudio de los principios básicos del dibujo y la pintura, como encaje, modelado, color, luz, etc. Estas obras se caracterizan por poseer la influencia de los maestros del siglo XVII español, donde se trabaja dicho género con gran austeridad en contraposición con otros pintores como Arellano ó Zurbarán, y las formas geométricas predominaban sobre el aspecto compositivo del cuadro. Dichas obras carecían de movimiento, eran elementos estáticos, expuestos para ser contemplados. .¹⁵⁵

Una de estas composiciones representativas es *Bodegón I*, en este lienzo se plasma con gran realismo y exactitud todas las piezas que ocupan el espacio del cuadro, como las frutas, la copa y jarrones de cristal, el plato de loza, etc. El tratamiento que pintor hace de los jarrones de cristal es de gran nitidez, donde deja claro el dominio de la técnica del modelado y el color. Así como, el realismo pormenorizado y minucioso con que elabora las frutas, las naranjas, y especialmente la manzana del ángulo inferior izquierdo en primer término, sin dejar por ello de ensalzar la belleza de estas frutas.

Es clave resaltar en el, *Bodegón IV*, como trabaja la transparencia del agua, así como a través de ella, al trasluz, permite contemplar los tallos de las rosas, que por estar sumergidos en esta, se hallan ligeramente torcidos y engrosados. Estos primeros bodegones

¹⁵⁵ GONZÁLEZ GÓMEZ, J.M., y ROJAS-MARCOS GONZALES, J. Op. cit. p. :66.

de connotaciones academicistas poseen un realismo y contrastes lumínicos con tal precisión y detallismo, que casi se podría coger las frutas o cualquier objeto del lienzo.

Sin embargo, conforme va madurando la personalidad como hombre, también lo hace su espíritu artístico, y esto lleva a una evolución en la pintura, que se desprende de lo que considera innecesario para obra. Tal es el caso de la obra: *Conjunto Floral I*, la primera de una serie de diez acuarelas, elaboradas con pincelada suelta y ágil, con movimiento. La línea sinuosa se desvanece en la degradación cromática, modelando de esta manera, las formas y volúmenes. La paleta se aclara y se llena de colores vivos predominando los rojos, carmines, blancos, amarillos y naranjas sobre los verdes y azules, que los reserva para los fondos y las sombras.

En estas creaciones, se observa a un García Guijo con connotaciones impresionista y modernista en cuanto a luz, línea y color. Los objetos sin vida que el artista representa en el papel poseen tal delicadeza y belleza, que solo pueden ser obra de un verdadero maestro de la pintura. “[...] *La creatividad y la originalidad no son el resultado del conocimiento teórico, ya que aunque todo arte precise de reglas, ninguna de ellas puede explicar la aparición de la belleza. [...]*”¹⁵⁶

A continuación se realiza el estudio pormenorizado y exhaustivo de veintinueve obras del pintor donde se elabora un análisis descriptivo, técnico-plástico y crítico de cada una de ellas.

¹⁵⁶ GUILLEN, E. “Retratos del genio. El culto a la personalidad artística del siglo XIX”. 2007: pp.: 30-31

OBRAS PICTÓRICAS

OBRA PICTÓRICA Nº 1



Título: Esperando la consulta

Fecha de realización: 1900-1901

Género: Retrato

Medidas: 1,45 x 1,95

Técnica y soporte: Óleo sobre Lienzo

Propiedad: Audiencia Territorial de Barcelona

Análisis Descriptivo

Esta obra describe un conjunto de cinco personas esperando para entrar a la consulta del médico. Las dos figuras del primer plano hacia la izquierda del cuadro se hallan sentadas en el banco de madera, paralelo a la pared, estas son una chica joven junto a una anciana. Las tres restantes se sitúan al fondo de la obra, dos de ellas se encuentran de pie junto a la puerta, y la otra sentada en el extremo del banco, estas son una mujer de mediana edad junto a un chico y una niña pequeña. En la puerta al fondo del cuadro, se puede leer en un letrero ovalado con letras mayúsculas, *SALA DE CONSULTA*.

Estado de conservación

Fue restaurado en el año 1979. Posee buen estado de conservación.

Observaciones

Esperando la consulta, es una obra de grandes dimensiones, está firmada por «R. García Guijo», en el ángulo inferior derecho, en rojo, abajo a la izquierda

Análisis Técnico-Plástico

La estructura compositiva es determinada por el banco de madera que forma la diagonal, iniciada en el ángulo inferior izquierdo, eje principal que marca la disposición de los elementos del resto del cuadro.

La pincelada suelta, con trazos cortos ennoblece la obra, construyendo los volúmenes de los rostros mediante planos cromáticos y utilizando el contraste lumínico para realzar la expresión de los mismos. Esto se puede apreciar especialmente en las facciones de una de las figuras del primer



Fig. 9.- Detalle I de "Esperando la Consulta"

término del cuadro. La línea dibujística se pierde al imprimir el color en la obra y este cobra especial viveza a través de las fracturas cortas empastadas en algunas zonas de la misma y diluidas en otras, para dar textura a la pintura.

La luminosidad irrumpe la escena formando franjas horizontales, de varias tonalidades diferentes en la pared de detrás de los personajes. La escasa claridad de la habitación casi en penumbra, proyecta las sombras de todo lo representado.

La paleta oscurecida centra la luz en las dos figuras principales en el primer plano, y con mayor intensidad se aprecia en la chica joven. Aun a pesar de esta paleta, donde predominan las tonalidades de ocre claro y oscuro, siena tostado, gris payne y verde vejiga, el color posee luminosidad por sí mismo dentro de la escena.

El pintor da vida con el colorido a los mantones, toquillas, faldas e indumentaria con gran soltura y movimiento, para el modelado de los personajes. La línea sinuosa y casi inexistente en algunas zonas, se refuerza y pronuncia con gran intensidad en la delimitación de los contornos del gesto, donde adquiere firmeza y seguridad para acentuarlo, así como las manos y las marcadas arrugas de la anciana.



Fig. 10.- Detalle II de "Esperando la Consulta"

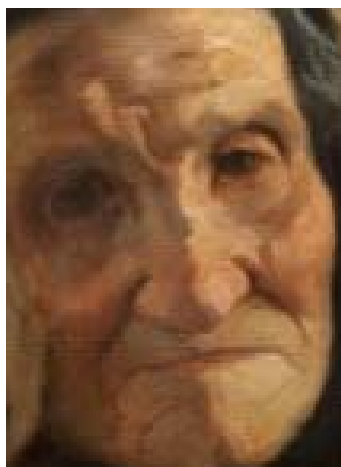


Fig. 11.- Detalle III de "Esperando la Consulta"



Fig. 12.- Detalle IV de "Esperando la Consulta"

Las figuras del fondo quedan casi en su totalidad envueltas en una ambientación atmosférica de penumbra, que veladas por esta, el artista agudiza la perspectiva y profundidad de la composición, de tal forma que aquellas quedan poco nítidas a la visión del espectador que las observa.



Fig. 13.- Detalle V de "Esperando la Consulta"

Análisis Crítico

[...] Pero dueños de su arte el pintor y el poeta no se limitan ya a la sola imitación de los objetos, porque conocen que ésta no obra con la fuerza que aquéllos. La imitación nos deleita; pero no puede conmovernos cuando la cosa imitada no es capaz de hacerlo. La pintura busca en la filosofía y en la moral los asuntos dignos de conmover el alma; ya no es la materia la que obra; son los sentimientos del hombre interno, y solo se vale de esta para hacer perceptibles sus pasiones a nuestros sentidos... [...].¹⁵⁷

Este cuadro se realiza entre el año 1900 y 1901, contando el pintor con tan solo veinte años de edad. Fue presentada a la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1901 y obtuvo [...] *Tercera Medalla al mérito en la sección de pintura por su cuadro Esperando la consulta. Consideración fechada en Madrid el 20 de mayo de 1901 y firmada por el Ministro de Instrucción Pública y Bellas Artes [...]*¹⁵⁸

Las obras que resultaban premiadas en las Exposiciones Nacionales, el estado se hacía cargo de ellas. Tras la guerra del 1936, con el patrimonio histórico español que no fue destruido, se hizo un reparto por toda la geografía peninsular. En la actualidad, esta obra se encuentra en el Despacho del Presidente de la Audiencia Territorial de Barcelona.

¹⁵⁷ VICENTE GALÁN, E (1988). *Los Madrazo y La Andalucía Romántica. Tesis doctoral. Departamento de Dibujo, Pintura y Escultura.* Granada: Universidad de Granada. p. 269

¹⁵⁸ Copia del original. Anexo II

En esta obra el pintor muestra un estilo pictórico ecléctico. Está sujeta a las normas academicistas del dibujo y pintura, como estructura básica de la construcción, influencia de Romero Barros, con fuertes connotaciones costumbristas, regionalistas y un tardo romanticismo, así como un claro realismo naturalista. A su vez, el pintor muestra en el lienzo los influjos de los grandes maestros de la pintura que estudió y observó con detenimiento, como Velázquez, Goya, Federico de Madrazo, etc., entre otros, haciendo un estilo personal e íntimo adaptándolo a una pintura colorista y preciosista.

En esta obra predomina en esencia, la influencia velazqueña al utilizar el tenebrismo para crear la ambientación de la escena de dolor y congoja de los pacientes. Estos sentimientos los refleja el pintor con mayor intensidad en los rostros, tanto de la joven que se cubre su boca con un pañuelo, y muestra con su semblante y su postura corporal replegada sobre sí misma, signos evidentes de su padecimiento físico.



Fig. 14.- Detalle VI de "Esperando la Consulta"

Al mismo tiempo que la anciana que se encuentra sentada junto a ella, cuyo gesto facial y sus manos entrelazadas, denotan la viva imagen de la preocupación, sufrimiento e impotencia interior contenida. La inclinación de la cabeza de la anciana hacia la joven, así como su mirada dirigida hacia ella, da a entender que bien pudieran ser familia.

La luz de la escena costumbrista provoca en el observador, la sensación de pesadumbre y tristeza ante lo contemplado. Los suaves reflejos anaranjados, que posiblemente se filtraran por la ventana de enfrente, recuerdan los cálidos rayos de sol del atardecer en otoño. Los retratos son para García Guijo, la representación plástica-formal del retrato psicológico del XIX de Goya, donde aísla al protagonista, como figura central del entorno



Fig. 15.- Detalle VII de "Esperando la Consulta"

que lo envuelve, para realzar su individualidad.

Con delicada nostalgia el pintor representa una escena costumbrista que identifica la realidad de las gentes del pueblo, una temática que no abandonaría a lo largo de su producción artística. De ahí la indumentaria que lucen sus figuras.



Fig. 16.- Detalle VIII de "Esperando la Consulta"

Sin embargo, el espectador fija su atención en una figura al fondo de la obra, una niña. Esa pequeña, al que el pintor ilumina de forma especial, de contornos difusos y poco nítidos. La mirada de la esta fija en el observador, de nuevo vuelve a desafiarlo con su semblante. ¿Qué pensaría al contemplarnos? ¿Que nos diría?, esta figura mantiene un pulso al que se detiene y la contempla, puesto que presenta una mezcla de tristeza, impotencia y orgullo contenido, impropios de esa edad. Esta niña que mira sin ver, que se aísla en sus pensamientos, es una de las piezas más enigmáticas de la obra.

El artista se interesa por el sentir del pueblo, y su vida diaria, por ello realza la belleza de sus gentes y costumbres, que son en esta obra claro ejemplo de ello. El pintor al recibir el influjo Madracista, en sus años académicos, se contagia de ese sentimiento de conmoción pictórica, de perdurabilidad en el tiempo para que dicha obra sea algo más para todos aquellos que la contemplan.

García Guijo envuelve en un halo de misterio lo escondido, debe leerse entre pinceladas y delimitaciones pictóricas, entre el colorismo y estructura formal, el significado de la obra: la denuncia de la situación de la España de primeros del siglo XX.

OBRA PICTÓRICA Nº 2



Título: Rafael García Hernández I

Fecha de realización: 1934

Género: Retrato

Medidas: 100 x 104 cm

Técnica y soporte: Óleo sobre Lienzo

Propiedad: Colección particular

Análisis Descriptivo

Se observa el retrato a tres cuartos de un joven, sentado delante de una balaustrada con vistas al río Guadalquivir, que ocupa la parte central del cuadro. Dicho joven viste una gorra de color oscuro, camisa clara, pantalones y chaleco oscuros, y un abrigo o chaqueta sobre sus hombros. En su mano izquierda sujeta un libro de pastas rojizas, tras ésta y sobre la balaustrada se sitúan dos libros. Entre los dedos de su mano derecha sujeta una pluma estilográfica. En la zona izquierda de la obra y detrás de la figura, se aprecia la base de una columna, con fuste de aristas muertas, con una planta enredadera. En el fondo de la composición, ocupando la zona derecha del cuadro y parte de la zona central de la obra, se observa la perspectiva del puente romano con la torre de "la Calahorra" y unas montañas en el horizonte.

Estado de conservación

Se aprecia en el ángulo inferior izquierdo, dos defectos: En uno, muy superficialmente, se ve la pintura descascarillada, y en el otro hay un pequeño rectángulo, que atraviesa la tela del lienzo. En el límite central y superior del cuadro hay un pequeño descascarillado. En general se observa un estado de conservación bastante bueno.

Observaciones

La firma se sitúa en el extremo del cuadrante inferior derecho.



Fig. 17.- Detalle I de "Rafael García Hernández"

Análisis Técnico-Plástico

En esta obra se aprecia una composición constituida por dos líneas principales. La primera determina el eje central de la estructura dibujística mediante una línea divisoria y vertical, que divide al lienzo en dos zonas, quedando la figura principal ligeramente desplazada hacia la izquierda del cuadro. La segunda está marcada por un eje diagonal que se inicia en el cuadrante inferior izquierdo, finalizando en la parte

inferior del cuadrante superior derecho. Dirige esta diagonal el puente romano y la torre de “la Calahorra”, que se observan de fondo.

La línea modernista es sinuosa y ágil, desvaneciéndose en algunas zonas como, por ejemplo, el cuello de la camisa, el rostro, etc., donde se funde con la sombra que se degrada con suavidad, para realzar los volúmenes. Así como, en las aristas de la columna dórica, la basa, el cuello, y la delimitación de los contornos posee firmeza y seguridad. Los ojos son contruidos a

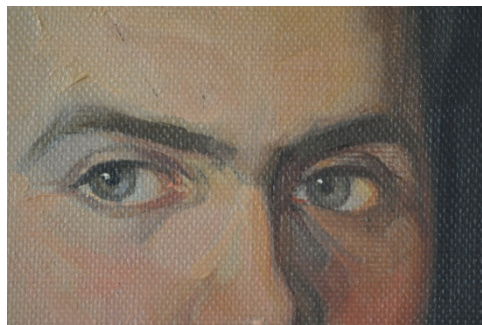


Fig. 18.- Detalle II de “Rafael García Hernández”

base de veladuras con trazos cortos y alargados, modelando los volúmenes de las facciones, sin llegar al realismo purista. Sin embargo, en determinados puntos de la obra, resuelve la plasticidad estética mediante el empaste cromático.

La pincelada suelta embellece la figura central, al igual que a los elementos decorativos que la acompañan, permitiendo que, en los espacios amplios, la pincelada se vuelva suave y ligera rellenándolos con las diferentes calidades cromáticas. El trazo seguro y determinante ennoblece la resolución de la obra pictórica.

La luz frontal que envuelve al personaje, contrasta con la luz del exterior, creando en la obra un juego de claroscuros armónicamente resueltos. “[...] el papel de la luz y la sombra es primordial en la composición final [...]”¹⁵⁹. La luz máxima se focaliza en el rostro de la figura, concretamente sobre la frente y va disminuyendo serenamente hacia la parte inferior derecha de la cara, dejando el contraste que provoca la sombra de la nariz sobre la mejilla. El rostro así como parte del abrigo y la gorra de la figura, están contruidas a base de veladuras.

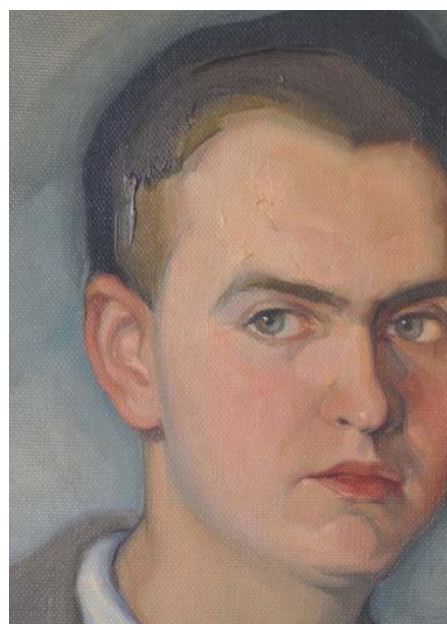


Fig. 19.- Detalle III de “Rafael García Hernández”

¹⁵⁹ González Gómez, J.M., y Rojas-Marcos Gonzales, J. “Romero Barros y Sevilla”. (2010:54).

Las tonalidades anaranjadas y amarillentas del puente y el reflejo en el río de la luz y las sombras proyectadas de los arcos, dan una luminosidad a la parte derecha de la obra, propia de la caída de la tarde. Sin embargo, el cielo del cuadrante superior izquierdo presenta unas nubes elaboradas con diversas tonalidades donde predominan el verde, azul, amarillo y blanco. Todas ellas componen un conjunto brumoso que reaviva los contrastes lumínicos del paisaje. Este, a su vez, realza la perspectiva y la profundidad dentro del cuadro, fundiéndose con el cielo en el horizonte, por medio de una neblina blanquecina sobre las montañas.



Fig. 20.- Detalle IV de "Rafael García Hernández"

El color rojizo del libro en la esquina inferior derecha, destaca del resto de las calidades cromáticas de la obra.

Análisis Crítico

“El retrato es un hecho propio de civilizaciones evolucionadas porque es el resultado de una meditación elevada”.¹⁶⁰

Esta obra representa el retrato de su hijo de joven; debió realizarla el pintor poco antes de la muerte de su esposa, puesto que la postura reposada y tranquila de la figura, la serenidad de su rostro, y la mirada fija y segura con la que se dirige al espectador, invitan a pensar en la cotidianidad de su vida, con esa normalidad que hace de los momentos diarios, instantes fugaces que permanecen para siempre en el recuerdo. El artista genera una ambientación pictórica de influencia velazqueña, utilizando la perspectiva aérea para dar mayor amplitud y profundidad al cuadro.

En este retrato introduce elementos decorativos, que acompañan a la figura principal, como los libros en el cuadrante izquierdo del cuadro y la balconada con columna dórica a la derecha, que da paso al paisaje como fondo de la estructura compositiva. Esta obra de connotaciones naturalistas y regionalistas, invita al espectador a contemplar el estilo ecléctico de la arquitectura, puesto que unido al puente

¹⁶⁰ GALIENNE y PIERRE FRANCASTEL, *El retrato*, 1995. Ed. Cátedra. p.: 53

romano se encuentra la balconada con la columna dórica y al fondo los edificios del otro lado del río.

“[...] El regionalismo supondría un fenómeno profundamente caracterizado desde el punto de vista histórico y cultural, [...], en el sentido de expresar modelos arquitectónicos urbanos modernos con el ropaje y la decoración de los estilos históricos. [...]”¹⁶¹.



Fig. 21.- Detalle V de “Rafael García Hernández”

El tratamiento que hace de la luz adquiere aun mayor importancia al incorporar el paisaje como fondo, influencia claramente de Romero Barros, con reminiscencias de Pérez Villaamil y de Velázquez. La luminosidad del exterior posee un halo de misterio, con el que jugaban los pintores románticos de mediados del s.XIX, puesto que, por un lado, el pintor resalta el reflejo de la luz sobre el río con esos toques amarillentos y anaranjados que semejan la caída de la tarde y, por otro lado, representa nubes densas y un poco cerradas en el cielo, como si fueran a descargar el agua sobre la tierra en pocos momentos.

En cuanto al carácter pictórico se refiere, parte de la frente y del abrigo de la figura están construidas a base de veladuras yuxtapuestas, así como llama la atención la zona derecha del abrigo, con esa doble línea, que recuerda los arrepenimientos velazqueños.



Fig. 22.- Detalle VI de “Rafael García Hernández”

El pintor, que por esta época, ya era conocedor de las tendencias vanguardísticas del momento, deja patente en esta creación pictórica, un realismo naturalista unido a la línea modernista.

¹⁶¹ HENARES, I y LÓPEZ, R. “Andalucía. Cultura y Diversidad.” 2004. P.: 296

OBRA PICTÓRICA Nº 3



Título: M^a de los Ángeles de Viguera Lara-Barahona

Fecha de realización: 1953

Género: Retrato

Medidas: 100 x 77,5 cm

Técnica y soporte: Óleo sobre Lienzo

Propiedad: Colección particular

Análisis Descriptivo

Se observa una joven posando a tres cuartos de pie, hacia la derecha. Luce un vestido de gala con chal de tul que cubre sus brazos y en su mano izquierda sostiene una rosa. Rodea su cuello una gargatilla de perlas junto con el pendiente de perla y brillante. La figura se encuentra centrada en el lienzo. El chal y el resto del ropaje ocupan la mitad inferior de la obra.

Estado de conservación

No se hallan fisuras ni grietas en la tela. Su estado de conservación es bastante bueno.

Observaciones

Obra inacabada y sin firmar.

Análisis Técnico-Plástico

La figura retratada es M^a de los Ángeles de Viguera Lara-Barahona, nuera del pintor. El carboncillo del dibujo está fijado con aguarrás, y solamente se halla el color como base de otras capas cromáticas, hasta el escote y parte del pecho de la joven.

El dibujo muestra el dominio academicista del encaje y las proporciones, entre las muchas evidencias de este aprendizaje de su maestro, se aprecian la exquisita elegancia con que el pintor trata las transparencias del chal, que cubre parte del brazo de la figura, a la vez, que en la vaporosidad del traje. Aun sin aplicar la capa pictórica en el resto de la figura, se aprecia la belleza y delicadeza que posee el artista al trabajar las formas estructurales y compositivas de la obra.

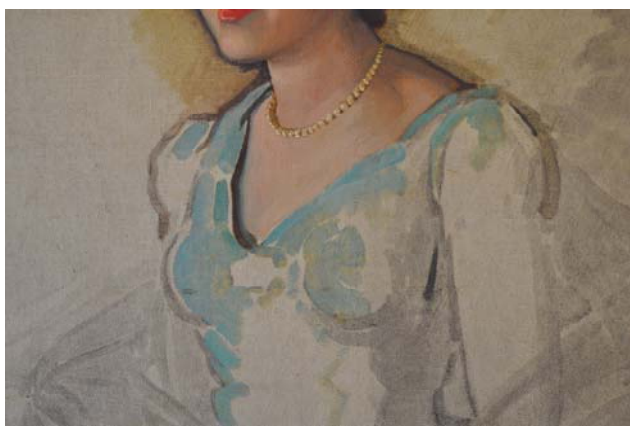


Fig. 23.- Detalle I de "Mª de los Ángeles de Viguera"

En esta obra abocetada se aprecia una composición centrada y resuelta con una línea libre y modernista, sinuosa y ágil, que se funde con la sombra que se degrada con suavidad, para realzar los volúmenes como se observa en el cuello, en el rostro, etc.

La delimitación de los contornos posee firmeza y seguridad. Los ojos y las perlas del collar y del pendiente están elaborados mediante pinceladas cortas, usando el empaste cromático con trazos cortos y vibrantes. La trasparenca que le da a la mirada es resuelta con la gama del azul en sus diferentes calidades cromáticas.



Fig. 24.- Detalle II de "M^a de los Ángeles de Viguera"

El pintor realiza el modelado de los volúmenes mediante contrastes de color, dejando claramente definidas la luz y la sombra en el lienzo, como se observa en las zonas de la nariz, la frente, el cuello, etc. La plasticidad estética está confeccionada con manchas de color siguiendo la dirección de las formas de la figura.



Fig. 25.- Detalle III de "M^a de los Ángeles de Viguera"

La pincelada suelta embellece la figura, permitiendo que, en los espacios amplios, esta se vuelva fluida y ligera rellenándolos con amplias masas cromáticas, como en la elaboración del pelo. El trazo seguro y determinante ennoblece la resolución de la obra pictórica, como se percibe en el escote.



Fig. 26.- Detalle IV de "M^a de los Ángeles de Viguera"

El artista, utiliza el azul ultramar mezclado con azul payne, para abocetar y fijar el carbón de sus obras, de esta forma el carbón se diluía con estos, dando un efecto de mayor oscuridad, sin necesidad de utilizar el negro puro.

Análisis Crítico

“Nunca debe perderse de vista la primera impresión que nos ha conmovido”.¹⁶²

El pintor de eclecticismo estilístico toma del realismo naturalista la temática para representar la figura, en la cual se muestra a su nuera elegantemente vestida para un evento social, algo que formaba parte de la cotidianidad y la contemporaneidad de la vida de la representada. [...] *los realistas crearon unas obras aptas para cualquier público, es decir comprensibles y susceptibles de llegar incluso a personas poco entendidas. Los temas escogidos no eran eruditos ni procedían de la literatura, la historia o la mitología, sino que eran estrictamente contemporáneos y, a menudo, se tomaban del universo cotidiano, en particular del trabajo [...]*¹⁶³.

Su posición de tres cuartos, reposada y tranquila, así como la serenidad de su rostro, muestran la comodidad con la que se sentía la representada al posar frente al pintor. Según fuentes orales de la propia modelo, *“el artista la retrató al año de casarse con su hijo, se acercaba a la casa del*



Fig. 27.- Detalle V de “Mª de los Ángeles de Viguera”

*matrimonio en repetidas ocasiones para visitarlos, de vez en cuando la miraba y apuntaba algo en el cuaderno. Hasta que un día la hizo posar por un breve espacio de tiempo, y poco después ya tenía elaborada la obra en un boceto captando su gesto característico”*¹⁶⁴.

En la obra la mirada de la retratada, fija en el horizonte, evoca la influencia del artista por el retrato romántico, donde la nostalgia es sugerida en su semblante. La comisura de sus labios insinúa una tímida sonrisa que imprime carácter a la obra, puesto que el pintor busca su sello inconfundible sin necesidad de exageraciones ni abusos

¹⁶² Rovira, A. (2010). “Como reconocer estilos en la pintura arte y personalidad”. Barcelona: Verticales. p.: 129

¹⁶³ LANEYRIE-DAGEN, N. (2005) “Leer la pintura”. Barcelona: Larousse. p.: 234

¹⁶⁴ Fuentes Orales: Mª de los Ángeles de Viguera Lara-Barahona.

pictóricos. La joven, de carácter alegre, es percibida por el alma del pintor con excesivo cuidado y mimo para guardar la delicadeza de las formas, permitiendo que perdure en el tiempo la belleza y dulzura expresivas de la figura. En este retrato solo se introduce como elemento decorativo, la rosa que lleva la figura en su mano izquierda.

El tratamiento que hace de la luz es influencia claramente de Romero Barros, con reminiscencias Velazqueñas produciendo una luminosidad con cierto grado de misterio, nota característica de los retratos románticos de mediados del s.XIX. Se aprecia, por los contrastes de sombra en el rostro, que el foco lumínico se sitúa en el lateral derecho a la altura del rostro, y de esta manera, permite al artista dar el brillo y la claridad necesarias en las facciones, para realzar la elegancia y ennoblecer la figura. La calidez ocre, de la zona superior es resuelta de forma armónica, al contrastar con las líneas de contorno de la figura inacabada.

El pintor que por esta época, ya era conocedor de las tendencias vanguardísticas del momento, deja patente en esta creación pictórica, un realismo naturalista unido a la línea modernista, con reminiscencias románticas y velazqueñas. Todas estas influencias grabadas en su memoria, son puestas al servicio de una obra que muestra la feminidad de la mujer con gran elegancia y maestría.

No se sabe a ciencia cierta porque el pintor no llegó jamás a terminar esta obra, sin embargo el hecho de estar precisamente inacabada, es donde radica ese atractivo especial, ese encanto y seducción que lleva implícita la obra en sí misma. Este retrato es una muestra evidente del intimismo pictórico y de la personalidad del artista.

OBRA PICTÓRICA N° 4



Título: El Chiqui y su mamá

Fecha de realización: Sin Fecha

Género: Retrato

Medidas: 100 x 75 cm

Técnica y soporte: Óleo sobre Lienzo

Propiedad: Colección particular

Análisis Descriptivo

En la obra se aprecian dos figuras, que ocupan la zona central del cuadro. Una señora que por la posición con respecto al niño, parece que está sentada en una jamuga. Ésta luce una medalla de oro, pendiente de oro circular y un anillo ancho en el anular de su mano izquierda, la cual rodea al niño. Con la mano derecha sujeta un ovillo blanco y una aguja de croché, apoyado éste sobre un mantel de cuadros de tres colores en sus rodillas. La señora, viste una blusa clara con un traje oscuro. El niño luce una capa granate con capucha, una camisa clara y un pantalón oscuro. En su mano izquierda porta el libro de la Iliada en su edición de bolsillo. Su mano derecha descansa sobre uno de los brazos de la jamuga. Su pierna izquierda reposa sobre un objeto que parece una silla con un cojín. En el ángulo superior derecho se observa un trozo de marco de lo que pudiera ser un cuadro.

Estado de conservación

En la parte superior del lienzo, se aprecian varias grietas salteadas. Y hacia el ángulo superior izquierdo se observan varias aberturas en la pintura. A pesar de ello, en general, el estado de conservación de la obra es bastante bueno.

Observaciones

El cuadro está firmado en la esquina inferior izquierda.

Análisis Técnico-Plástico

Los personajes de esta obra son la esposa del pintor, Teodora Hernández Sanjuán y su hijo, Rafael García Hernández cuando tenía aproximadamente 10 años de edad. La obra posee una composición central, quedando dividida en dos zonas por la línea vertical del fondo, que constituye la esquina de la pared. Esta línea divisoria marca el eje principal de la estructura compositiva, dejando a ambas figuras, ocupando la parte principal del cuadro.



Fig. 28.- Detalle I de "El Chiqui y su mamá"

La línea del contorno dibujístico se pierde al aplicar las diferentes capas pictóricas para construir las facciones del rostro y la oreja, como se puede apreciar en la cara del niño. El volumen es elaborado con pincelada corta de pastosidad cromática, donde el contraste lumínico, de luz y sombra configuran las formas de la cara. La fractura decidida marca las direcciones del dibujo que se modela al ritmo sinuoso, firme y ágil, de la mano del pintor.



Fig. 29.- Detalle II de "El Chiqui y su mamá"

Sin embargo al componer la indumentaria de las dos figuras, el trazo se torna amplio y alargado, construido mediante planos fragmentados de las distintas calidades de la gama tonal, como se puede apreciar, en la capa del chico, la camisa o parte de la blusa de Teodora.



Fig. 30.- Detalle III de "El Chiqui y su mamá"

Los elementos decorativos que se muestran en la obra, como son el cuadro de la esquina del fondo, el libro de *la Ilíada* en rojo cadmio enmarcando una imagen central en la pasta, el ovillo de hilo con una aguja en la mano de su esposa, sobre el mantel de cuadros rojos y blancos; así como el colgante dorado de ésta y la jamuga, presentan un resultado pictórico más lineal dentro del cuadro embelleciendo la estructura compositiva.



Fig. 31.- Detalle IV de "El Chiqui y su mamá"

La luz que entra por la derecha del lienzo, fuerza a las sombras a seguir en la misma dirección, por lo que se insinúan en la pared, parte de las siluetas de las figuras.



Fig. 32.- Detalle V de "El Chiqui y su mamá"

La sombra de la piel está constituida por varias calidades cromáticas con predominio del tono verdoso azulado, como se puede comprobar en la barbilla de Teodora, en las manos, o el cuello de ambos personajes. Aplicada con veladuras sobre el color de base de la tez sonrosada.

Los colores vivos que perduran en el tiempo con casi la misma intensidad, pureza y brillantez, refleja la preocupación del pintor, tanto por la calidad de los materiales como de la buena elaboración e imprimación de los lienzos, para la ejecución de sus obras. El artista genera una ambientación pictórica colorista y lumínica.

Análisis Crítico

<< *La concepción, amigo mío, la función fundamental del cerebro, es lo que marca la diferencia en el arte.* >>¹⁶⁵.

Esta obra está referenciada en la Enciclopedia Universal Ilustrada Europeo-Americana¹⁶⁶. El lienzo continúa el estilo del realismo naturalista y regionalista, que se describe en los cuadros anteriores. Forman parte de la serie de retratos de gran formato que se cree fueron realizados en el primer tercio del siglo XX, siguiendo la cronología de su hijo.

Llama la atención como en la capa hay esa doble línea, que recuerda los arrepenimientos velazqueños, sin embargo bien pudiera ser una sombra o un destello de la luz que el artista haya querido reflejar de esta forma.

Este retrato de su esposa y su hijo, muestran elementos de la vida cotidiana, como la costura y la lectura, que se identifica con el retrato romántico de acercar las obras pictóricas a la literatura. [...] *los nuevos aires se manifestaban en cada autor de una forma particular, aunque todos coincidían en una libertad de dicción que compartían con la que se estaba dando en la literatura [...]*¹⁶⁷. Es por ello, que en esta

¹⁶⁵ ROSSETTI, D. G. citado en HODGE S. (2012). "50 Cosas que hay que saber sobre arte". Barcelona: Ariel. p.75

¹⁶⁶ Enciclopedia Universal Ilustrada Europeo-Americana. Espasa-Calpe. Tomo V (Apéndice) 1931. pp.: 1216-17

¹⁶⁷ CASTRO CASTILLO, M^a. R. (2003) "Manifestaciones artísticas a través del "Diario de Córdoba" entre los años 1890 y 1936". Córdoba: Fundación Provincial de Artes Plásticas Rafael Botí. p.:72

obra ecléctica, el pintor quiera resaltar dos puntos del lienzo: uno el libro de *La Ilíada*, y otro la mirada del chico.

Este mira fijamente al observador, ¿lo examina, tal vez?, ¿por qué intimida con su inocencia al que lo contempla? ¿En qué pensaba cuando estaba posando para su padre? Quizás con esta forma de representar a los protagonistas en sus lienzos, ¿Deseaba el artista decirnos algo?, Y ¿porque solo es el joven el que clava los ojos en el espectador y no su esposa? Es posible que esto respondiera a un deseo de búsqueda de lo nuevo, de intentar transmitir que las nuevas generaciones tenían que expresar sus ideas y que éstas, al contrario de lo que pensara el arte oficialista, eran buenas, eran renovadoras y eran tan válidas como los que los precedieron. Es muy probable que conociendo al pintor, deseara hacer su propia protesta silenciosa, frente a las nuevas eclosiones del arte y las continuas reacciones contrarias frente a estas, por parte de las autoridades oficiales, puesto que tanto el artista como su esposa, poseían, personalidades adelantadas a su tiempo.

Sin embargo, contemplando la obra, otra cuestión se plantea, ¿Por qué Teodora posee la cabeza un poco inclinada y sus ojos se clavan en el infinito, perdidos y abstraídos de lo que le circunda? Ella es representada con las labores propias de un ama de casa, algo que sin duda, haría evidentemente, pero de sobra sabía el autor, que no se dedicaba solamente a eso, ella poseía cualidades y actitudes por su profesión que eran más elevadas, y que era una mujer que sobresalía del resto de las mujeres de su época. Esta obra muestra entre líneas, la protesta contra el encorsetamiento del machismo imperante, y la necesidad de culturizar a la población desde la infancia. Esta obra es el paradigma del misterio, del saber leer entre las veladuras y las gamas cromáticas, el contenido real de su mensaje, es el reflejo del espíritu contemporáneo y moderno de la actualidad. El artista con este lienzo se adelantó en el tiempo, y pocos fueron los que lograron acercarse a su pensamiento crítico, bajo una pintura ecléctica con indicios vanguardistas.

OBRA PICTÓRICA Nº 5



Título: Un paisajista

Fecha de realización: Hacia 1902

Género: Retrato

Medidas: 100 x75 cm

Técnica y soporte: Óleo sobre Lienzo

Propiedad: Colección particular

Análisis Descriptivo

Retrato a tres cuartos a la izquierda del pintor Miguel Latás Benedé. El cual, va vestido con chaqueta oscura, pajarita y sombrero con cinta de terciopelo, propios de la época. Lleva consigo en su brazo izquierdo, un caballete de campo, con el lienzo enrollado y un maletín de pintura en bandolera sobre el hombro derecho, de tal forma que, el maletín se sitúa en la esquina inferior derecha. En la mano derecha sostiene un cigarro y en la mano izquierda luce un anillo en el dedo anular.

Estado de conservación

Se aprecian zonas cuarteadas y pequeñas grietas, especialmente en el ángulo inferior izquierdo. La pintura se ha desprendido, dejando ver el lienzo.

Observaciones

Obra sin firmar.

Análisis Técnico-Plástico

La figura se sitúa centrada en la vertical del lienzo, rompiendo el centro compositivo, el trazo diagonal del caballete.

El pintor recurre de nuevo a la aplicación de la técnica empleada en los anteriores retratos, construyendo las figuras con factura corta, plana y empastada, siguiendo la dirección de los volúmenes, en el rostro y las manos, con pinceladas sueltas. Las tonalidades anaranjadas, mezcla del carmín de garanza, amarillo nápoles y el ocre de la piel, refuerzan la profundidad de la personalidad del retratado. La sinuosidad lineal da gran realismo y elegancia al modelo. Al mismo tiempo que emplea amplias manchas de color que modelan con transparencia y exactitud la indumentaria y bártulos de pintor, con trazos amplios y suaves.

La luz incide por la izquierda de la obra, se centraliza en la figura, y va degradándose gradualmente por esta. La paleta aclarada expresa un cromatismo vivo y

lleno de pureza. El fondo está construido por tonalidades verdosas y azuladas, con un toque de grisalla.

Lo que diferencia a este retrato de otros, es el tratamiento de los contornos, que se difuminan fundiéndose con el fondo del cuadro y se desvanecen en algunas zonas como el brazo derecho, mediante una pincelada corta y rápida, dejando la línea delgada y firme para delimitar contornos muy concretos contrastando los planos



Fig. 33.- Detalle I de “Un paisajista”

de luz y sombra, tal es el caso de la manga de la chaqueta con la mano izquierda.

Análisis Crítico

“La verdadera obra de arte no es más que una sombra de la divina perfección”.
Miguel Ángel¹⁶⁸

Este cuadro “Un Paisajista” puede observarse en una interesante fotografía, donde el rey Alfonso XIII, Doña Victoria y Doña María Cristina, con el presidente del gobierno, el ministro de instrucción pública y algunos ilustres artistas que forman el jurado, inauguran oficialmente la Exposición Nacional de Bellas Artes del 1926, celebrada en el Palacio de Cristal de los Jardines del Retiro, de Madrid. Esta misma obra puede verse en la enciclopedia Espasa, Tomo V.

Esta obra corresponde a la serie de retratos de gran formato que poseen un estilo ecléctico, donde confluyen, como en su mentor, [...] *el espíritu clasicista y el gusto romántico* [...] ¹⁶⁹. El personaje retratado es el pintor Miguel Latás Benabé amigo y compañero de profesión del artista.

[...] La fuerza individual de la persona retratada, fuera cual fuese su condición, se logra con una prodigiosa libertad, que solo sugiere, y sin embargo logra, una

¹⁶⁸ HODGE, S.: “50 Cosas que hay que saber sobre arte”. Ed. Planeta. Barcelona. 2012. p.: 38

¹⁶⁹ GONZÁLEZ GÓMEZ, J.M., y ROJAS-MARCOS GONZALEZ, J. “Romero Barros y Sevilla”. 2010 P.: 163. Lamina 14.

maravillosa presencia que nos hace sentir la persona retratada con inmediatez y la proximidad cálida y humanística. [...]170

La figura de tres cuartos a la izquierda de pie, resulta de un esplendor majestuoso. En García Guijo se conjuga el realismo naturalista, con el sentimiento romántico, influencia de Romero Barros. [...] *liberando el retrato de convenciones, [...], tomando un tono más aéreo que sitúa a sus personajes no bajo un foco luminoso, que los aísla sino en una atmosfera diáfana que los envuelve. [...]*”¹⁷¹.

La mirada profunda dirigida al espectador interpela a este, lo interroga, hace que el observador se pregunte ¿Quién era esta figura?, ¿Cómo fue su vida? La serenidad de su rostro y su fijeza, se clavan en el espectador. Sus ojos penetrantes con cierta tristeza y



Fig. 34.- Detalle II de “Un paisajista”

melancolía, permiten que se adentre en

su mundo interior. ¿Qué pensaría?, ¿cómo observaría el mundo desde su alma artística? El reflejo de su espíritu quedaría perpetuado para siempre de la mano de su estimado amigo y compañero de trabajo.

¹⁷⁰ ALVAREZ, J., BARÓN, J., DIEZ, J.L., FALOMIR, M., FINALDI, G., GLENDINNING, N., MENA, M., PEREZ A.E., RUIZ, L., y SILVA, P. “El retrato Español. Del Greco a Picasso”. 2005. p.:167.

¹⁷¹ Ibidem.

OBRA PICTÓRICA Nº 6



Título: La niña de la muñeca

Fecha de realización: Sin fecha.

Género: Retrato

Medidas: 100 x 63,5 cm

Técnica y soporte: Óleo sobre Lienzo

Propiedad: Colección particular

Análisis Descriptivo

En esta obra se aprecia una niña sentada en una banqueta de madera con un cojín bourdeos. La figura se sitúa en la parte central del lienzo, sobre un fondo negro. La niña luce un vestido blanco, vaporoso y con volantes, compañero a los calcetines y los zapatos. Su pelo rubio y largo está recogido hacia su lado izquierdo, el cual, está sujeto con un gran lazo rosado. Entre sus manos lleva una muñeca vestida de color claro.

Estado de conservación

El fondo del cuadro se observa la pintura cuarteada. En centro de la parte superior y en el volante del brazo derecho, hay unos orificios pequeños y circulares, que dejan ver la tela. Casi en toda la obra se aprecian pequeños rasguños muy superficiales. Con todo ello, el estado de conservación de la obra en general es bastante bueno.

Observaciones

Obra sin firmar.

Análisis Técnico-Plástico

En esta obra se aprecia una composición centrada y ligeramente inclinada hacia la derecha del lienzo. La línea modernista suelta, libre y con movimiento se aprecia en la delicadeza con la que modula el pelo y las facciones de la cara. La pincelada alarga y ágil se muestra con determinación en la ejecución de las formas de la modelo.

Los ojos son contruidos a base de veladuras con un trazo corto y sin empaste pictórico. Sin embargo, en determinados puntos de la obra, resuelve la plasticidad estética haciendo uso de este, como en puntos del vestido vaporoso. La gama de color que predomina es el blanco



Fig. 35.- Detalle I de "La niña de la muñeca"

con las correspondientes calidades de dicha gama, y siena tostado mezclado con gris payne, para el fondo del cuadro que enmarca la figura.

La luz cenital incide en el cuadro por el lado derecho realizando un contraste con la oscuridad del fondo, creando en la obra, el claroscuro armónicamente resuelto.



Fig. 36.- Detalle II de "La niña de la muñeca"

El pintor destaca el cojín sobre descansa la modelo a tres cuartos sentada, con ese cromatismo en gamas carmín de garanza y rojo cadmio medio, con mezcla de ocre y amarillo nápoles para aclarar el color, así como siena tostada y gris payne para oscurecerlo, todas estas en menor cantidad que el cromatismo base del elemento representado.

Análisis Crítico

*[...]Fija sobre la tela ese soplo, esa nada, ese todo que es el alma humana...esta atmosfera velada, magica, esta manera de tratar las orbitas que da a los ojos de sus mujeres una expresion tan voluptuosa y tan tierna, esas sombras que ocultan los angulos de la boca y determinan la sonrisa faunesca. [...]*¹⁷²

Esta obra representa a la sobrina del pintor, Herminia Velazco García. En ella, el pintor de estilo eclectico como se ha comentado con anterioridad, hace una excepcional pintura al oleo donde se aprecia la importancia de la figura en si. El tratamiento que hace de la luz, que indice desde arriba e inclinada levemente hacia la izquierda, recuerda a la luminosidad empleada por Rembrandt, donde el efecto luminico daba la sombra bajo los ojos y ponía de relieve los pomulos del rostro del retratado, dandoles mayor claridad y relevancia.

La vaporosidad y movimiento que realiza el pintor al plasmar el vestido, y el pelo, evocan la pintura de Degas, donde las pinceladas quedan al arbitreo del pulso del artista, construyendo una atmosfera envolvente de la figura, produciendo en el espectador la sensacion de ligereza.

¹⁷² GALIENNE Y PIERRE FRANCASTEL. El retrato. (1995). Madrid: Cátedra. p.:202

El empleo del claroscuro en la tela tiene semejanza con el cromatismo velazqueño, y el tenebrismo de Caravaggio, como se aprecia al recortar la figura con un fondo de tal oscuridad. Con esto el artista busca descansar la vista del observador al contemplar la obra, y centralizar la mirada en la figura. [...] *las zonas de vacío revisten casi tanta importancia como las zonas en la que abundan los motivos. Su función radica en proporcionar cierto relieve y, al mismo tiempo, actuar igual que los silencios en una partitura. De este modo, la mirada descansa al centrarse en estas zonas, y en ellas aprende la serenidad y cierta actitud de contemplación. En algunas ocasiones, los cuadros de Chardin y, a menudo, los de Vermeer, transmiten una impresión de <<calma sideral>> [...], que no sólo proviene de la inmovilidad casi perfecta de las figuras, sino también de la representación del espacio alrededor de estas, es decir, unas paredes iluminadas con sutiles matices o unos fondos uniformemente oscuros. [...]*¹⁷³.

Al mismo tiempo, llama la atención el cojín en granate, sobre el que descansa la niña, ¿Qué significado estético quiso transmitir el artífice de la obra?, y de ser así, ¿con qué intención? De nuevo se vuelve al misterio y los mensajes ocultos escondidos entre colores y elementos decorativos, encerrados en la obra de García Guijo.

Esta obra de realismo naturalista, sumerge en un mar de incógnitas al que observa la pintura. ¿Porque mira la chiquilla fijamente al que la observa?

Sus ojos algo nostálgicos, entre entristecidos y asombrados, pero al mismo tiempo relajados y delicados en su forma y estructura cromática, recuerdan el retrato romántico, donde el artista anhela plasmar el alma de la modelo. Mostrando la realidad tal cual es, sin necesidad de adornos superfluos ni aderezos que distraigan la atención de otra cosa que no sea la figura como tal.

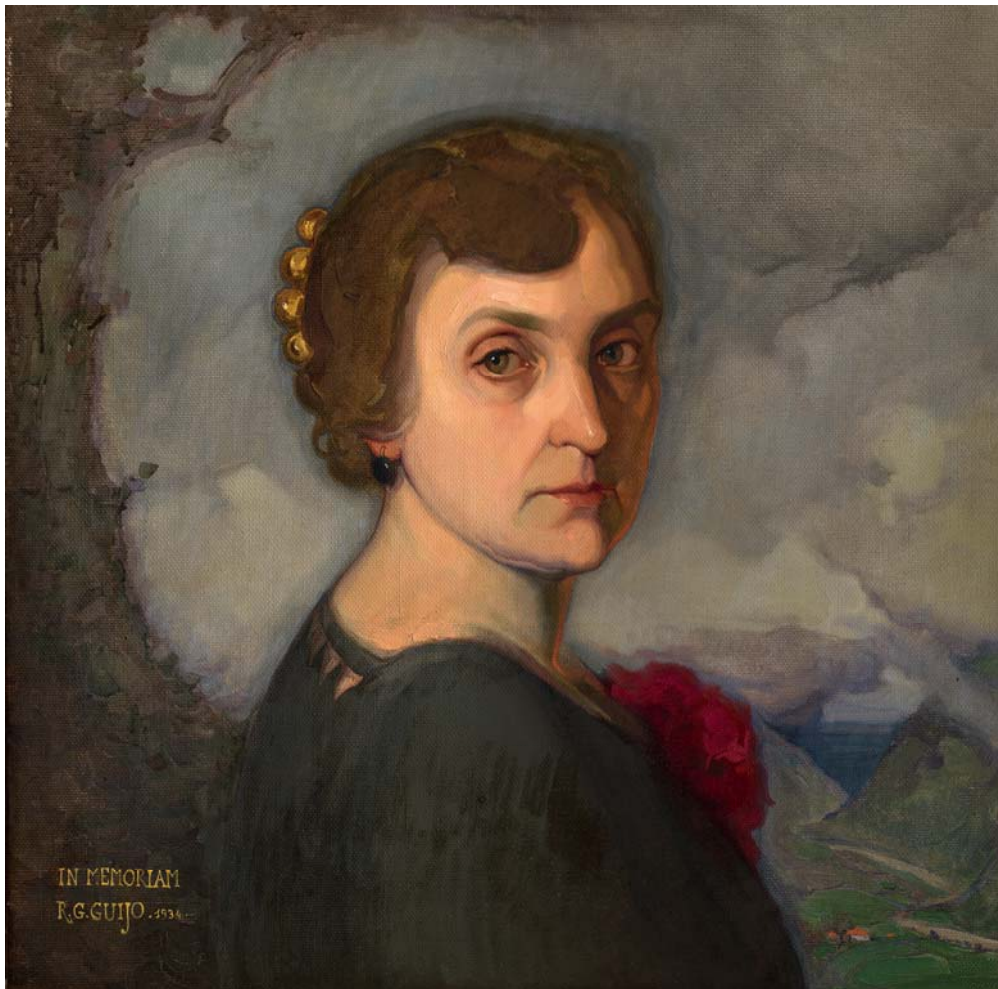
Sin embargo, entre los brazos de esta niña, dibuja una muñeca de trapo, de formas difusas y diluidas. Con ello, deja evidente que la pequeña, en su vivir diario,

¹⁷³ LANEYRIE-DAGEN, N. *Leer la pintura*. Barcelona: Larousse. 2005. pp.: 72-73

juega con esa muñeca, pero al mismo tiempo, la realiza perdida entre sus manos, y sin excesivo realismo para no restar importancia al tema central del cuadro.

Su mirada difusa y huidiza deja sin palabras al que la contempla, que observa absorto y con cierto sentimiento de ternura a una niña, que con cierta tristeza nos busca, quizás a punto de romper a llorar, quizás tan solo de expresar un deseo, pero tal vez, tan solo tal vez, deseara liberarse de esa quietud a la que ha sido expuesta en la obra.

OBRA PICTÓRICA Nº 7



Título: In Memoriam

Fecha de realización: 1934

Género: Retrato

Medidas: 50 x 50 cm

Técnica y soporte: Óleo sobre Lienzo

Propiedad: Colección particular

Análisis Descriptivo

En esta obra se aprecia a la esposa del pintor, a tres cuartos. La figura se sitúa en el centro de la composición. Va vestida con traje oscuro con un adorno simétrico y calado en la parte alta de la espalda. En su escote luce un adorno floral en tonos rojizos. Su pelo recogido en un moño está sujeto con una peineta dorada. Sobre su frente cae un mechón de su pelo. Y de su oreja derecha cuelga un piedra negra azabache. Se aprecia en el fondo del cuadro un paisaje con el mar entre montaña, y unas casitas en el ángulo inferior derecho. A la izquierda del cuadro se aprecia el tronco de un árbol.

Estado de conservación

En la esquina superior izquierda se aprecia un leve arañazo. No se observan grietas ni zonas cuarteadas en la pintura. El estado de conservación es bastante bueno.

Observaciones

En la esquina inferior izquierda se encuentra la firma del pintor y el año. Sobre ésta, se halla escrito " IN MEMORIAM", ya que el cuadro se pintó tras su muerte.

Análisis Técnico-Plástico

*[...] es indiscutible que un retrato [...] se percibe al primer golpe de vista. [...]*¹⁷⁴.

Esta obra posee una composición con un eje central, que es dirigida por la figura, representada en la vertical del cuadro. La esposa del pintor queda enmarcada por dos franjas a ambos lados de ella, por la izquierda se sitúa el tronco de un árbol y por la derecha, una perspectiva de un paisaje.

La estructura dibujística se pierde al aplicar el color construyendo los volúmenes mediante contrastes lumínicos, donde los planos se formulan entre la luz y la sombra a través de calidades cromáticas armónicamente aplicadas.

¹⁷⁴ GALIENNE Y PIERRE FRANCASTEL. El retrato. (1995). Madrid: Cátedra. p.: 198

La luminosidad que surge por la izquierda del cuadro permite crear una atmosfera de claroscuros, que realzan la obra ofreciendo al espectador una doble impresión de naturalidad y sobriedad.

La línea ondulada y móvil, da ligereza a la modelo, que una vez detallada en sus rasgos faciales, intimida con el purismo del color al espectador. [...] *la disposición del conjunto de las composiciones, la ley de grandes planos, el recortado de la siluetas, la iluminación, el modelado, el relieve, todo esto esta conservado en sus principios.* [...] ¹⁷⁵.

La delimitación de los contornos posee firmeza y seguridad. Los ojos son contruidos a base de veladuras con trazos cortos y alargados, en determinados puntos de la obra, resuelve la plasticidad estética mediante el empaste cromático.

El trazo empastado y ágil, del paisaje, el árbol, así como de los adornos de la modelo, como la peineta del pelo, el pendiente, y la flor, da a la obra un estilo ecléctico en cuanto a la técnica empleada.

La pincelada suelta embellece la figura central, al igual que a los elementos decorativos que la acompañan como el vestido en la parte posterior, permitiendo que en los espacios amplios, la pincelada se vuelva suave y lisa rellenándolos con las diferentes calidades cromáticas. El trazo seguro y determinante ennoblece la resolución de la obra pictórica.



Fig. 37.- Detalle I de "In Memoriam"

Las tonalidades verdosas, rojizas, azuladas y blanquecinas dan perspectiva y profundidad a la parte derecha del lienzo. Sin embargo, el cielo muestra unas nubes elaboradas con diversas tonalidades donde predominan el verde, azul, amarillo y blanco. Todas ellas componen un conjunto brumoso que reaviva los contrastes lumínicos del paisaje. Este a su vez, realza la perspectiva y la profundidad dentro del cuadro, fundiéndose con el cielo en el horizonte, por medio de una neblina blanquecina sobre las montañas.

¹⁷⁵ Ibidem.

El color rojizo de los tejados de las casas, en la esquina inferior derecha, destaca del resto de las calidades cromáticas del paisaje del fondo.

Análisis Crítico

*[...] Nunca debe perderse la primera impresión que nos ha conmovido [...]*¹⁷⁶.

Esta obra representa el retrato de su esposa, Teodora, en el mismo año de su muerte. De ahí la cita que el propio autor pone en el lienzo “IN MEMORIAM”.

El tratamiento que hace de la luz adquiere aun, mayor importancia al incorporar el paisaje como fondo, influencia claramente de Romero Barros, con reminiscencias de Pérez Villaamil y de Velázquez, con la perspectiva aérea para realzar la profundidad en el lienzo. Este paisaje posee gran importancia, no solamente por el tratamiento técnico de trazo rápido y empastado, sino por la simbología y significado que representan para la retratada. El pintor introduce un valle visto desde lo alto, donde a lo lejos se puede apreciar el mar, casi inapreciable y en el último término del cuadro.

La brumosa claridad del exterior evoca el paisaje de Santoña, ciudad natal de su mujer. El artista representó mediante un pequeño esbozo, aquello que su esposa no pudo ocultar jamás mientras vivió: el amor por su tierra.

Ese paisaje nublado con los valles verdosos y las casas perdidas en la belleza de los mismo, producen en el espectador una sensación de paz y armonía, de relajación y bienestar. Algo parecido a lo que el personaje experimentaba cuando recorría aquellos campos, y respiraba el aire puro y bravo del cantábrico.

Su rostro, muestra la serenidad y calma que normalmente, esta poseía. El pintor elabora la obra del recuerdo, de su memoria, y expresa con los pinceles, la imagen que



Fig. 38.- Detalle II de “In Memoriam”

¹⁷⁶ ROVIRA A. (2010). “Como reconocer estilos en la pintura. Arte y personalidad”. Barcelona: Verticales. p.: 129

él posee de esta. Sus facciones exquisitas, sus ojos cansados y silenciosos cuentan la mujer trabajadora incansable que fue. La seriedad en el semblante hace referencia a la preocupación que poseía su mente de esposa, amante, amiga, trabajadora pero sobre todo, madre. Una madre siempre activa que transmitió a su hijo el amor por la cultura y el conocimiento, así como le inculcó la humanidad, que a ella tanto le caracterizo.

El pintor construye la figura de perfil y la cabeza a tres cuartos, con la mirada fija en el espectador. ¿Qué quiere decir la modelo al que la observa atentamente?, ¿Por qué el artista, deja que intimide al que advierte de su presencia en el cuadro, y no la realiza mirando hacia otro lado?

El autor la detiene en el tiempo, la deja fija e inmóvil al mismo tiempo que le deja libertad con sus trazos, para que pueda hablar por sí misma al que le interroga. La obra es un dialogo continuo, mantiene una conversación silenciosa por medio de veladuras y empastes cromáticos. Ella mira al espectador y le pregunta, le sugiere con la mirada entristecida y cansada por el peso del trabajo, pero al mismo tiempo inflamada la mirada de juventud continua. La mente de Teodora, siempre despierta, alerta, vigilante y juvenil, se abre camino en el cruce de miradas cuando la contemplas, y te habla en el silencio de la noche, te observa de manera entrañable, con asombro y con pesar por los años no vividos, arrancados antes de tiempo de este mundo.



Fig. 39.- Detalle III de "In Memoriam"

El pintor expresó sus sentimientos contenidos en esta imagen de su esposa. Esta obra es un homenaje a lo que ella era para él, todo su mundo y su vida. Homenaje a la que fue más que una esposa, una compañera de viaje, y una amante de todo lo que tenía que ver con su arte y su profesión. Ambos se admiraban mutuamente y se respetaban, algo que para los años 1930 no era muy corriente. Ambos fueron excepcionales en su manera de pensar y sentir la vida, y es por eso que García Guijo unido siempre a ese misterioso romanticismo, del que hacen gala las obras de este género, inunda a su esposa de una sobriedad y cautivadora emoción. Invade la obra de contrastes estilísticos y técnicos, y busca en su dolor callado de honrar su memoria, con el gesto más bello que supo hacer, inmortalizarla para siempre en el recuerdo de su alma.

OBRAS PICTÓRICAS Nº 8



Título: Autorretrato

Fecha de realización: Sin fecha

Género: Retrato

Medidas: 77 x 63 cm

Técnica y soporte: Óleo sobre Lienzo

Propiedad: Colección particular

Análisis Descriptivo

Esta obra es un autorretrato del artista a tres cuartos a la izquierda y sentado. En la actualidad, es uno de los tres lienzos donde se pinta a si mismo. Este lienzo presenta a un Garcia Guijo de mediana edad, viste sombrero oscuro, gafas metálicas, camisa clara con chaleco de pico, corbata, y un blusón de pintor. Sobre su brazo derecho descansa oblicuamente una gran paleta. Perpendicular a ésta se observan tres pinceles en el ángulo inferior derecho del cuadro. En el fondo, tras su brazo izquierdo, una mesa. Sobre ella se encuentra una jarra de cristal, un objeto de porcelana circular y un lienzo, al fondo apoyado en la pared.

Estado de conservación

La zona se encuentra dañada en su parte izquierda, con pequeñas huellas con la pintura cuarteada y descascarillada, que deja ver la tela. La zona derecha se halla en mejor estado de conservación.

Observaciones

No está firmada ni fechada.

Análisis Técnico-Plástico

La técnica empleada sigue las mismas reglas compositivas, lumínicas, cromáticas etc., que los restantes retratos citados con anterioridad. El artista continúa utilizando la línea modernista, la construcción de las formas mediante veladuras con trazos cortos y alargados, modelando los volúmenes de las facciones, resolviendo la plasticidad estética mediante el empaste cromático, la pincelada suelta embellece la figura central, al igual que a los elementos decorativos que la acompañan, y el trazo determinante ennoblece la resolución de la obra pictórica.



Fig. 40.- Detalle I de "Autorretrato"

La luz por la izquierda desde arriba, permite al personaje dominar los claroscuros creados y resolverlos armónicamente. La luz máxima se focaliza en el rostro de la figura, concretamente sobre la frente y la nariz, disminuyendo serenamente hacia la parte inferior derecha de la cara, dejando el contraste que provoca la sombra de la nariz sobre la mejilla.

Las tonalidades ocre del fondo, anaranjadas, amarillentas y verdosas-azuladas, dan luminosidad a la parte derecha de la obra. Este a su vez, realza la profundidad dentro del cuadro. Se destaca a nivel pictórico la elaboración de las gafas del pintor, y los puntos brillantes de los objetos, que se haya al fondo de la composición.

Los cristales de las gafas están contruidos con una veladura muy tenue y delicadísima para obtener la transparencia de las mismas, dejando ver a través de ellas los ojos del pintor.



Fig. 41.- Detalle II de "Autorretrato"

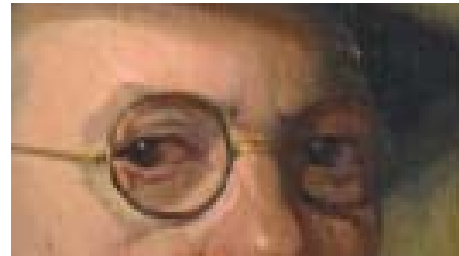


Fig. 42.- Detalle III de "Autorretrato"

Análisis Crítico

*[...] el retrato que el autor hace de sí mismo, [...] sigue el ritmo general de la historia del retrato [...]*¹⁷⁵.

Esta obra continua el mismo estilo que en los retratos anteriores, con la particularidad que es un autorretrato. Para ello el pintor ha utilizado un espejo para poder pintarse a sí mismo. [...] *El retrato psicológico e íntimo enlaza con la imagen física y fisonómica de alguien en quien nada o casi nada delata que se trata de un pintor. Este tipo de retrato puede ser calificado como <<personal>>.* [...] ¹⁷⁶. El artista se estudia y observa para plasmar en el lienzo los rasgos de sí mismo, intentando ser lo más fiel posible a la realidad. Por lo que se muestra una obra de carácter realista

¹⁷⁵ LANEYRIE-DAGEN, N. "Colección reconocer el arte. Leer la pintura". pp.:42-43.

¹⁷⁶ Ibidem. p.: 43

naturalista, donde la pintura ecléctica se entre mezcla con los demás objetos decorativos que lo acompañan, como el bastidor de atrás de la figura, el jarrón de cristal o la caja, elegantemente tratados.

El artista insinúa la doble línea de contorno, solamente en el sombrero, que recuerda los arrepenimientos velazqueños, pero bien pudiera ser intencionada. Como proyección de las manchas cromáticas o de la línea modernista fusionada con el fondo al que considera parte de la imagen representada y no como un agente externo a la figura.

Esta obra evoca la pintura y el dibujo de Ingres, puesto que el pintor se interesa por la actitud del representado, por su vestimenta de pintor, del entorno que le rodea, y sobre todo muestra la expresión más característica del personaje.



Fig. 43.- Detalle IV de "Autorretrato"

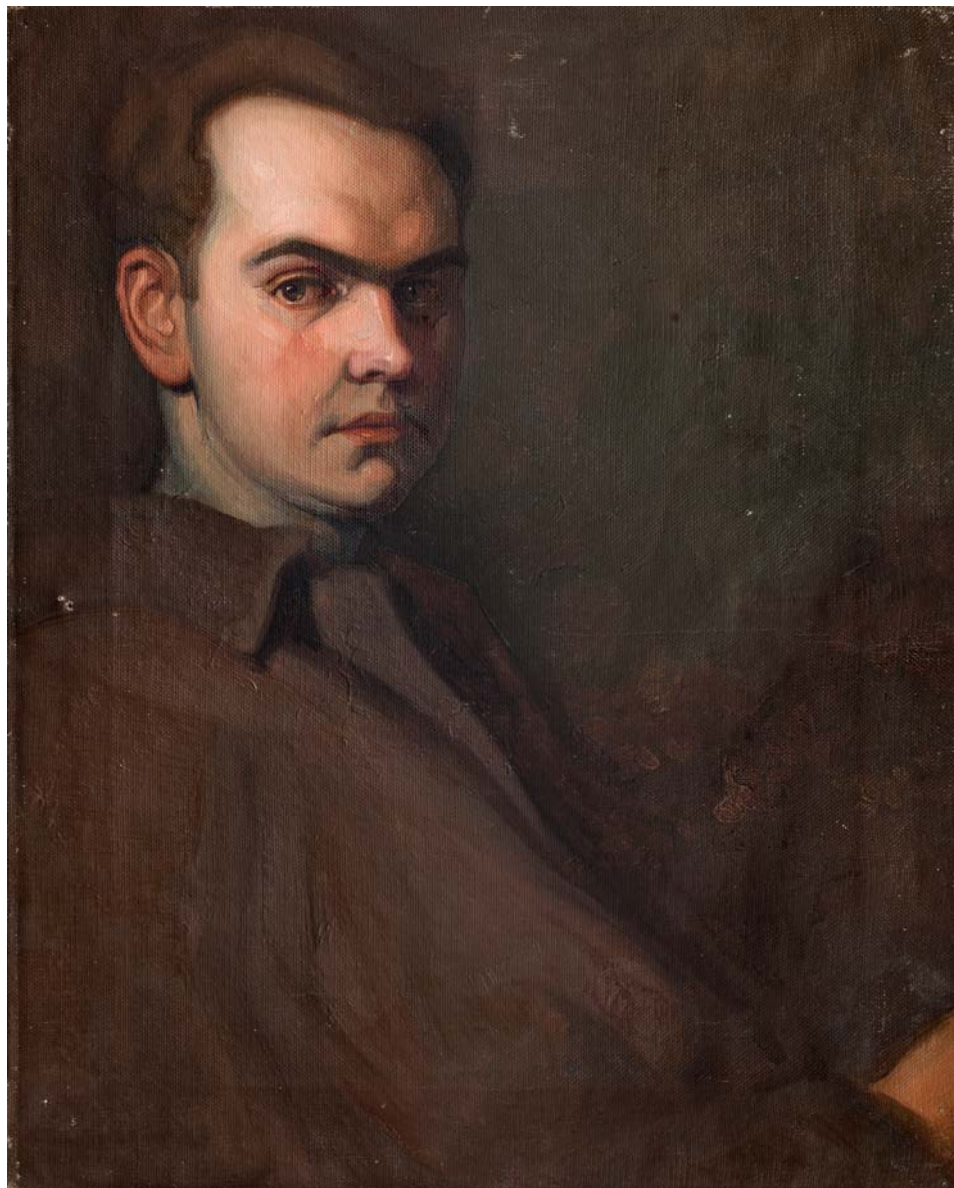
Llama la atención de manera especial como realza su paleta y los pinceles, en primer término de la obra, mostrando con este hecho, el lugar que ocupa la pintura para él.

El pintor mira de nuevo al espectador, su mirada es profunda y clara, directa y sincera. Sus ojos a través de las gafas nos hablan del mundo vivido, las experiencias, sus emociones, etc., su alma desnuda frente al observador, está presente para todos los públicos. El pintor enmudece ante ti y anti mí, pero calla, silencia su pensamiento de hombre moderno y contemporáneo, respetando los tiempos de cada uno, para apreciar el arte. En el semblante refleja la soledad y austeridad vividas, que sin hacer alarde de ello, le sale sigilosamente por medio de sus pinceles.

Nunca hablo el artista del horror vivido durante la guerra, ni del sufrimiento por la pérdida de los que más amaba, su esposa, su hermano, su madre, etc., fue un hombre reservado en cuanto a sentimientos se refiere, pues no le gustaba hablar de los pesares que le hirieron en lo más profundo. Sin embargo, sus personajes, muestran esa nostalgia de los años, ese devenir de los tiempos pasados y deja a la inmortalidad el recorrido de

su historia, para que el espectador adivine, se cuestione y se interese por aquel, que en la distancia, y en el silencio, espera serenamente ser desvelado.

OBRA PICTÓRICA Nº 9



Título: Rafael García Hernández II

Fecha de realización: Sin Fecha

Género: Retrato

Medidas: 59 x 47,5 cm

Técnica y soporte: Óleo sobre Lienzo

Propiedad: Colección particular

Análisis descriptivo

En esta obra se aprecia el retrato a tres cuartos sentado de un joven. La figura está ubicada en la parte izquierda del lienzo. Lleva una chaqueta o abrigo oscuro. En el fondo del cuadro y hacia el ángulo inferior derecho, tras la figura, se observa una gran mancha sin definir, en tonalidades rojizas. En la esquina inferior derecha, en primer término se halla parte de la mano derecha.

Estado de conservación

En la esquinas se aprecian puntos que dejan ver la tela. En el centro del lateral izquierdo, hay dos taladros pequeños y circulares. En el ángulo superior derecho se observa una zona descascarillada.

Observaciones

La obra, está sin firmar.

Análisis Técnico

Esta obra al oleo posee la técnica que se desarrolla en las otras obras ya descritas con anterioridad. La composición es centrada, puesto que el cuadro se divide por la vertical, dejando en el lado izquierdo la figura y en el derecho lo que recuerda un libro entre las manos del modelo.

La línea modernista es sinuosa y ágil, se desvanece en algunas zonas como por ejemplo, el cuello del chaquetón, en el rostro, etc., donde se funde con la sombra que se degrada con suavidad, para realzar los volúmenes. Los ojos son contruidos a base de veladuras con una factura corta y alargada. En determinados puntos de la obra, resuelve la plasticidad estética mediante el empaste cromático.



Fig. 44.- Detalle I de "Rafael García Hernández II"

[...] El dibujo es en sus obras perfecto, sin alardes de linealismo apabullante. El cromatismo suele ser apagado, dentro de la gama de las tierras, pero el delicado estudio de la luz y la profusión de matices empleados producen una sensación de diafaneidad y transparencia tales que el colorido se adivina, subyace en las zonas lumínicas. [...].¹⁷⁷

La pincelada suelta embellece la figura central, como en el elemento decorativo que acompaña la figura. Parece un libro como se puede apreciar en el cuadrante inferior izquierdo, y permite en los espacios amplios, la pincelada se vuelva rápida y ligera rellenándolos con las diferentes calidades cromáticas del color base. El trazo seguro y determinante ennoblece la resolución de la obra pictórica.

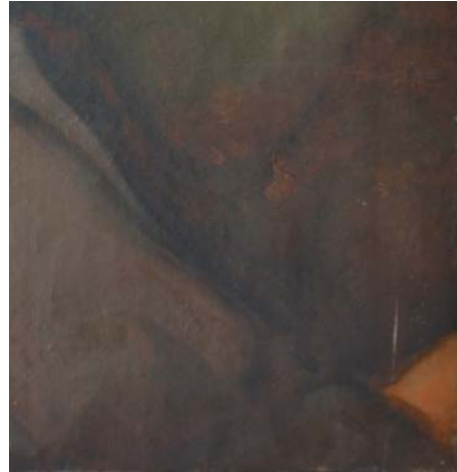


Fig. 45.- Detalle II de "Rafael García Hernández II"

La luz máxima se focaliza en el rostro de la figura, concretamente sobre la frente y va disminuyendo serenamente hacia la parte inferior derecha de la cara, dejando el contraste que provoca la sombra de la nariz sobre la mejilla.

El color ocre y rojizo en la esquina inferior derecha, destaca del resto de las calidades cromáticas de la obra.

Análisis Estilístico

[...] La condición crítica del pensamiento que se desarrolla entre la ilustración y el Romanticismo lleva a unir íntimamente sentimiento y reflexión. Posiblemente en ningún otro momento de la historia los intelectuales se hayan dedicado con mayor intensidad a pensar y a dejar constancia escrita o plástica sobre como sienten y a reflexionar sobre su propia pasión y los efectos que tanto para su espíritu como para los sentidos son capaces de despertar la poesía, la pintura o la música como creaciones humanas. [...].¹⁷⁸

¹⁷⁷VICENTE GALÁN, E (1988). *Los Madrazo y La Andalucía Romántica*. Tesis doctoral. Departamento de Dibujo, Pintura y Escultura. Granada: Universidad de Granada. p. 507

¹⁷⁸ GUILLEN E. (2007) "Retratos del Genio. El culto a la personalidad artística en el siglo XIX". Madrid: Cátedra. pp.89-90

Esta obra pertenece a la serie de retratos descritos con anterioridad, de estilo ecléctico, con un realismo naturalista unido a la línea modernista.

Esta obra representa el retrato de su hijo de joven, la postura reposada y tranquila de la figura y la serenidad de su rostro, invitan a pensar que el pintor lo perpetuó en el tiempo en una actitud corriente de su vida.



Fig. 46.- Detalle III de "Rafael García Hernández II"

La obra parece que estuviera inacabada, puesto que el fondo, las pinceladas rápidas de corte impresionista dejan la obra sin definir en esta zona.

El personaje mira al espectador y nuevamente se plantea la siguiente incógnita ¿Por qué el autor a casi todos sus retratos de esta serie, los realiza mirando al observador? Parece que por medio de estas obras, el artista tuviera que decir algo importante, como si a través de la mirada de sus obras deseara, entre la serenidad y melancolía del retrato romántico y psicológico, que el público desvelara el misterio que estos esconden.

Al mismo tiempo es una contemplación hacia el exterior, deja patente en sus figuras, la meditación que el propio autor posee del mundo que le rodea. Sus pupilas verdosas nos interrogan y nos cuestionan nuevamente, de una forma sutil, perpetua, y sin apenas darse cuenta, el observador se haya frente al cuadro como seducido por ellos.

La imaginación se transporta, se va aquellos años y se funde entre el aroma del aguarrás y la pastosidad del oleo, recreando la escena. Las obras de esta serie hablan por sí mismas, y dejan al amparo del que los mira, la recreación de la belleza artística.

OBRA PICTÓRICA N° 10



Título: Serie mujeres “La Gitana”

Fecha de realización: Sin Fecha

Género: Retrato

Medidas: 53,5 x 45,5 cm

Técnica y soporte: Óleo sobre Lienzo

Propiedad: Colección particular

Análisis Descriptivo

En esta obra, ocupa el centro de la composición, una figura de mujer de tez morena, cabello oscuro, y facciones de la raza gitana. Va vestida con blusa vaporosa en bourdeos y mantoncillo en claro, que rodea el cuello y baja hasta el pecho, resaltando el escote. Su cabello está recogido en un moño bajo adornado en su derecha por una flor de la misma tonalidad que la blusa. En la parte izquierda de su cabeza, cae como despeinado, un amplio mechón. En la parte derecha del cuadro y en diagonal con la flor, cuelga un largo pendiente de dos bolas doradas. Se destaca la sonrisa, los labios carnosos y el lunar de su mejilla izquierda.

Estado de conservación

En esta obra, se observa el lienzo despegado del bastidor unos 8 cm, en la zona superior izquierda y en vertical, y junto a ella, se aprecia un grupo de varias huellas que dejan ver la tela. A lo largo del lado izquierdo de la misma, se observa la pintura descascarillada en diferentes líneas longitudinales. Y continuando dichas líneas, en la base horizontal del cuadro.

Observaciones

Obra firmada en el ángulo superior izquierdo.

Análisis Técnico-Plástico

Esta obra al óleo posee la técnica que se desarrolla en los retratos ya descritos con anterioridad. La composición es centrada ocupando la totalidad del lienzo, la modelo.

*[...] la factura amplia y potente, con una pasta espesa y trazos del pincel visibles, confirió a las obras un aspecto muchas veces similar al esbozo; el destello del color, avivado por fuertes contrastes de sombra y luz, relegó el dibujo a un papel secundario. [...]*¹⁷⁹. Las facciones del rostro son construidas a base de planos y veladuras, con trazos cortos y planos, con movimiento y



Fig. 47.- Detalle I de "La Gitana"

¹⁷⁹ LANEYRIE-DAGEN, N. "Colección reconocer el arte. Leer la pintura". p.: 232

rapidez de pincelada. Para modelar las formas utiliza el contraste lumínico con la sombra, produciendo un efecto colorista de gran belleza y elegancia.

La plasticidad estética mediante el empaste cromático es aplicada en el pendiente redondo y alargado, la flor del pelo y algunas zonas del traje, así como en la zona inferior de la mejilla derecha.

La línea modernista sinuosa y ágil, se aprecia en el tratamiento de las ropas, donde se degrada con suavidad, para realzar los volúmenes.

La luz máxima entra por la derecha del cuadro se focaliza en el rostro de la figura, concretamente sobre la mejilla y va disminuyendo serenamente hacia la parte inferior derecha de la cara. [...] *Iluminaba sus figuras, [...] quedando en masa la parte sombreada sin la distracción de muchos reflejos. [...] al contrario empastaba los colores y concluía sus obras con amor y diligencia. En medio de esto, su pincel lleno fluidísimo y suave, y*

*sus producciones encantan por su ejecución esmerada y cierta natural armonía, cualidades propias de los grandes genios [...]*¹⁸⁰.

El color rojizo de la flor en el pelo y la blusa, destaca del resto de las calidades cromáticas de la obra. Así como, sus labios y la sonrisa dibujada en su rostro.

El fondo de la obra es realizado en tonalidades verdosas con mezcla de ocres en menor cantidad y saturación, prevaleciendo un cromatismo neutral del color, dentro de la gama pictórica. Este está construido con pincelada empastada y alisada, para resaltar la importancia de la figura



Fig. 48.- Detalle II de "La Gitana"



Fig. 49.- Detalle III de "La Gitana"



Fig. 50.- Detalle IV de "La Gitana"



Fig. 51.- Detalle V de "La Gitana"

¹⁸⁰ HENARES. I. Y CALATRAVA. J (1982). "Romanticismo y Teoría del Arte en España". p.: 223

Análisis Crítico

Esta obra posee el mismo estilo ecléctico que las anteriores descritas, aunque existen algunos detalles que es necesario destacar. En ella, el artista pinta a una joven gitana con una preciosa sonrisa, aunque nada se sabe de la modelo ni de su vida.

El cuadro posee connotaciones naturalistas y regionalistas, aunque en esencia evoca con mayor intensidad al estilo romántico, porque [...] *Solo cuando esa mirada desciende al nivel de la sociedad que se quería representar podría configurarse un lenguaje acertado, tanto en el terreno puramente pictórico como en el literario.* [...] ¹⁸¹.

El artista con gran sutileza refleja en este lienzo a una chica que bien pudiera ser una vendedora del mercado o una pedigüeña de la calle. Se reconoce en esta obra las influencias simbolistas de Romero de Torres, puesto que plasma a la típica mujer cordobesa, de tez morena, cabello oscuro con preciosos ojos negros y profundos. La luz máxima incide sobre el pómulos sonrosado que da brillo a la preciosa sonrisa de la joven.

Si se detiene la vista en los ojos de la figura se puede apreciar una vitalidad y alegría, cautivadoras. Su mirada penetrante, te sumerge de lleno en las profundidades del mundo, en el que te arrastra a la realidad íntima del personaje.

El rostro de la gitana unido al escote pronunciado y el lunar de su mejilla derecha son una muestra de la sutil sensualidad que poseía la modelo. Sus labios

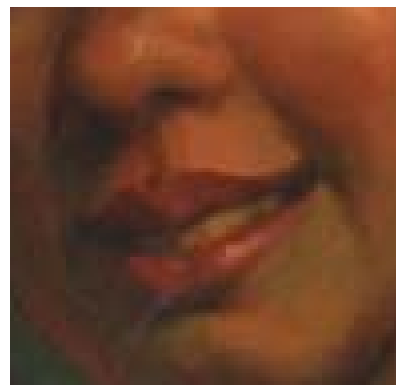


Fig. 52.- Detalle VI de "La Gitana"

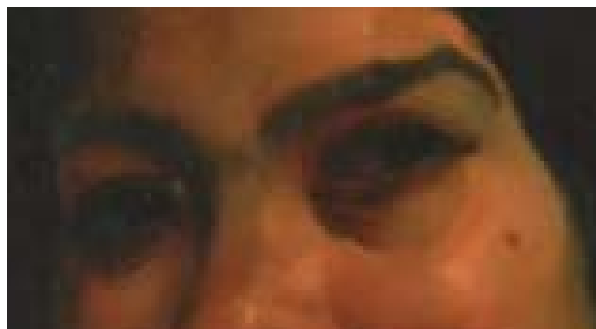


Fig. 53.- Detalle VII de "La Gitana"

¹⁸¹ BOZAL V (1994). "Historia del Arte en España. II Desde los orígenes hasta la ilustración". Madrid: Istmos.p. 281

sugerentes y delicados, provocan en quien la contempla la esencia misma del sensualismo como parte integrante del escenario de la vida.

El regionalismo posee entre sus características más destacadas la representación de las gentes del pueblo, para hacerlas protagonistas e inmortalizarlas en sus obras literarias, pictóricas, así como en todas las ramificaciones del arte.

Los pintores, desde el último cuarto del siglo XIX y principios del XX comenzaron a retratar en sus lienzos, los personajes de la vida cotidiana. Las gentes del pueblo con sus costumbres, sus ajetreos diarios y sus acciones desempeñando las labores y faenas, serían los temas que el costumbrismo y el regionalismo destacarían como nota detonante de la pintura española.

OBRA PICTÓRICA N° 11



Título: Los Naranjos

Fecha de realización: Sin Fecha

Género: Paisaje

Medidas: 50 x 41 cm

Técnica y soporte: Óleo sobre Lienzo

Propiedad: Colección particular

Análisis Descriptivo

En esta obra se observa un campo con variedad de árboles, como son naranjos, limoneros y algunos troncos secos. Todos ellos en diferentes planos forman la composición de la obra. El fondo está resuelto en varias tonalidades frías, que envuelven los elementos del cuadro.

Estado de conservación

Esta obra presenta grietas reticulares y puntos en descamación de la capa pictórica, casi en todo el cuadro.

Observaciones

Obra sin firmar y sin fechar.

Análisis Técnico-Plástico

En este lienzo se aprecia la evolución estética en la pintura del artista, presentando una pincelada más empastada, expresiva, corta, pastosa y suelta. Los colores se aplican con mayor saturación y pureza. La línea modernista sinuosa y móvil, recorta los contornos en contrastes de color. La sombra se degrada con suavidad, para realzar los volúmenes, en la delimitación de los contornos. El trazo firme resuelve la plasticidad estética mediante el empaste cromático.

La pincelada suelta embellece la composición, al igual que es determinante para ennoblecer la resolución de la obra pictórica.

La atmósfera lumínica del amanecer o el atardecer permite a los primeros planos poseer más fuerza pictórica y la gama cromática se vivifica envolviendo el lienzo en una explosión de color.



Fig. 54.- Detalle I de "Los Naranjos"

Las tonalidades anaranjadas, amarillentas, verdosas y azuladas, de los árboles y la hierba, contrastan con el cielo y las montañas del fondo del cuadro, que lo elabora en tonos azulados y carmín de garanza aclarados. Sin embargo se observa que el color queda velado por una finísima capa de grisalla que da una sensación de suciedad a la pintura. Todas ellas componen un conjunto que reaviva los contrastes lumínicos del paisaje. Este, a su vez, realza la perspectiva y la profundidad dentro del cuadro.

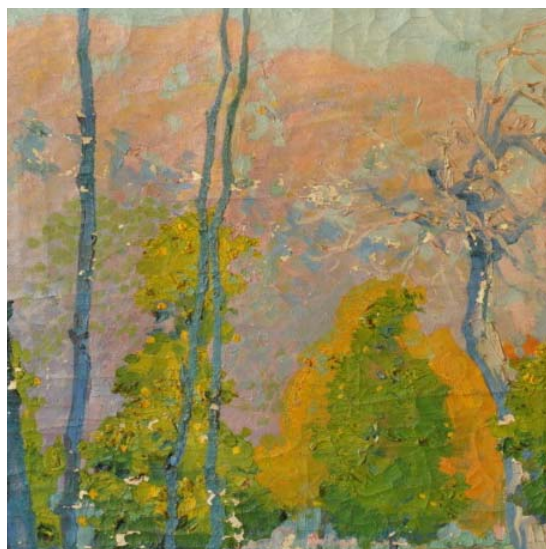


Fig. 55.- Detalle II de "Los Naranjos"

Análisis Crítico

Esta obra de factura expresiva y de trazo corto y fuerte, posee reminiscencias impresionistas y expresionistas. Elabora un estilo muy personal e íntimo, donde el eclecticismo se aprecia en la forma de fijar la naturaleza en la tela. Su intensidad y carga emocional al plasmar el paisaje hace que sea necesaria la contemplación de la obra bajo otro prisma diferente del que hasta ahora se había observado, abandonando la idea de la mimesis de forma exacta. [...] *Sus colores son símbolo de su amor a la naturaleza y al hombre aunque otras veces también expresan estados de ánimo.* [...] ¹⁸².

El tratamiento que hace de la luz adquiere aún, mayor importancia al incorporar el paisaje como temática principal, influencia de Romero Barros y Pérez Villaamil. La luminosidad exterior representa nubes densas y un poco cerradas en el cielo, como si fueran a descargar el agua sobre la tierra en pocos momentos.

La obra parece que estuviera inacabada, en cuanto al carácter pictórico se refiere, puesto que las manchas de color, aunque no están colocadas arbitrariamente, si dan la sensación de que les faltase su culminación final. Sin embargo, no por ello la obra deja de tener ese atractivo personal que te hace contemplarla e intentar escudriñar hasta el último resquicio de las tonalidades cromáticas.

¹⁸² VILLAR A. (1996). "Arte contemporáneo I". p.: 63.

El pintor, que por esta época ya era conocedor de las tendencias vanguardísticas del momento, deja patente en esta creación pictórica un estilo personal con tendencias a un naturalismo modernista y expresionista, con fuertes connotaciones impresionistas.

A García Guijo le importaba la forma como parte integrante de la composición, pero mucho más le interesó el color, con el que poder crear mediante manchas las formas que constituirían los elementos de la obra pictórica, y sus contrastes entre estos para dar la luminosidad u oscuridad adecuadas del instante en que observa el paisaje.

Sus manchas, al contrario que los expresionistas, son puestas con impulso pero sopesando qué cantidad de una y otra debe poner para que la naturaleza resulte atractiva y especialmente llamativa al espectador.

En las cartas a Theo, Van Gogh le escribió, [...] *“Porque no busco representar con exactitud lo que tengo delante de los ojos, sino que me sirvo del color en forma arbitraria para expresarme con mayor fuerza”* [...].¹⁸³.

¹⁸³ Ibidem.

OBRA PICTÓRICA N° 12



Título: Ganadería

Fecha de realización: Sin fecha

Género: Paisaje

Medidas: 37,5 x 52,5 cm

Técnica y soporte: Óleo sobre Cartón

Propiedad: Colección particular

Análisis Descriptivo

Se aprecia en esta obra, un paisaje con montañas y una ciudad poco definida, en el último término. En un primer plano y ocupando los dos tercios del cuadro, un espacio amplio de hierba con un rebaño de animales en grupo.

Estado de conservación

Se observa en las esquinas taladros por haber estado sujeto al soporte para pintarlo, algunos puntos de descamación de la capa pictórica en la zona derecha de la obra, así como un arañazo también en dicha zona. Esta obra no lleva barniz, y se encuentra excesivamente seca.

Observaciones

Obra sin firmar y sin fechar..

Análisis Técnico-Plástico

Es una obra de transición entre el paisaje romántico y las obras de vanguardia como impresionismo y naturalismo modernista de fin del XIX y principios del XX. De nuevo el estilo y técnica ecléctica se desarrollan en los lienzos del pintor.

Se aprecia la evolución estética en la pintura del artista, presentando una pincelada suelta de trazo corto y empastado en las flores del primer término y en la ejecución de los animales, por medio de toques de pincel.

La composición horizontal y centrada está reforzada por el semicírculo que construyen la masa de las reses en hilera.

La sombra se degrada con suavidad, para realzar los volúmenes del ganado que se encuentra en mitad de un prado verdoso. La forma es elaborada mediante manchas de color cuya estructura formal está poco



Fig. 56.- Detalle I de "Ganadería"

definida. La ambientación pictórica envuelve el lienzo y da a los primeros planos más fuerza pictórica, intensificando la gama cromática

En el horizonte la sierra cordobesa se desdibuja, al igual que los puntos vibrantes con tonalidades diferentes como las casas que se hallan en ella. Entre estas casas se puede observar el humo que se eleva por el aire. Se difuminan los colores con una veladura blanquecina, influencia de la perspectiva aérea velazqueña. Sin embargo, la serranía queda recortada en sus contornos, diferenciándose del cielo. Todo compone un conjunto que reaviva los contrastes lumínicos del paisaje. El suelo, de facturas cortas y empastadas, refleja el verdor del campo en la época primaveral.



Fig. 57.- Detalle II de "Ganadería"

Análisis Crítico

Esta escena costumbrista se halla en transición en su evolución pictórica, y mantiene el estilo ecléctico de otras anteriormente descritas.

El pintor hace honor a ese romanticismo del paisaje de las obras de Romero Barros, y al recuerdo de los paisajes de Pérez Villaamil, y de Fortuny. Es característico del paisaje romántico representar lo misterioso en los lienzos, y en esta obra se observa una especie de nebulosa en toda la pictoricidad plástica, dándole a la pintura un aspecto de antigua, puesto que se aprecian restregones entre sus trazos y pinceladas, creando al mismo tiempo el movimiento.

Se aprecia un estilo muy personal e íntimo, con bastante intensidad y carga emocional al plasmar el lugar que contempla, y esto produce en el espectador la sensación de estar inmerso en él.

La luminosidad está presente en toda la obra, es la claridad de la mañana con el cielo despejado y en tonalidades azules y grises. A su vez, contrasta con las montañas del fondo y el verdor de la hierba del campo, en él se unifican las tonalidades

amarillentas, tierras, verdosas, ocre, naranjas etc., pero todas ellas con menor intensidad que las tonalidades verdes, produciendo en el espectador la inconmensurable sensación de armonía y serenidad. Al contemplar el naturalismo romántico del horizonte, con las casas perdidas en él, casi se podría percibir ese aroma de la aurora.

*[...] El paisaje romántico, lejos de ser una genérica <<pintura de paisaje>>, es, primordialmente, la representación artística de una determinada comprensión –y aprehensión– de la Naturaleza. [...]*¹⁸⁴.

¹⁸⁴ ARGULLOL, R. (2000). “la atracción del abismo. Un itinerario por el paisaje romántico.” .vol. 909.p.:13

OBRA PICTÓRICA Nº 13



Título: Un carnaval en Córdoba

Fecha de realización: Aprox. 1930

Género: Escena Costumbrista

Medidas: 40 cm x 64 cm

Técnica y soporte: Mixta sobre Papel

Propiedad: Colección particular

Análisis Descriptivo

Esta obra representa un baile de mascararas en medio de una plaza llena de gente. Hay cinco parejas principales que llaman la atención respecto del resto. Tras el gentío se aprecian las casas y el campanario de una iglesia.

Estado de conservación

Al lateral izquierdo le falta un trozo del papel hacia la zona central. En vertical a este, hay una raja perpendicular al dibujo y el filo del soporte está doblado. En la base de la obra, el papel está cortado irregularmente y hacia la izquierda de la base se halla un roto perpendicular a la pintura. En el borde superior y derecha del soporte se aprecian irregularidades de menor tamaño junto a una pequeña rotura del papel.

Observaciones

Obra sin firmar. Por detrás del papel se encuentra escrito la frase siguiente: "Un carnaval en Córdoba".

Análisis Técnico-Plástico

Esta obra posee una composición horizontal en el fondo del cuadro, construida por la hilera de casas, esta se ve reforzada por la diagonal que forman las tres parejas principales de la obra, que se dirige desde la zona izquierda hacia la derecha del cuadro, disminuyendo en degradación el tamaño de las mismas. Es clave resaltar la indumentaria que lucen los personajes, ataviados con trajes largos para el baile de máscaras en el carnaval.



Fig. 58.- Detalle I de "Un carnaval en Córdoba"

A su vez se revela como una obra colorista con predominio del blanco en sus diferentes matices y grados de saturación e intensidad, construida a base de veladuras yuxtapuestas de color. La pincelada suelta embellece la composición, resolviéndose los

espacios más extensos ampliando la factura para obtener mayor suavidad en la plasticidad artística. El trazo seguro ennoblece la resolución de la obra pictórica y la línea firme delimita los contornos en las figuras del primer término, liberándose en el resto de los personajes, mostrándose sinuosa y entre cortada.

De igual forma la luminosidad inunda la escena compositiva en su totalidad puesto que esta se desarrolla al aire libre, y por las sombras arrojadas sobre el suelo se podría advertir que es la luz del medio día la que acaricia a los personajes de la obra, creándose un juego de claroscuros que ensalzan los contrastes cromáticos.



Fig. 59.- Detalle II de "Un carnaval en Córdoba"

Análisis Crítico

En esta obra el pintor hace referencia a la sociedad cordobesa mediante la representación de una fiesta popular en una de las plazas de la ciudad. Al estar la mayoría de sus rostros ocultos se iguala, en dicho día festivo, al individuo, sin importar su posición social.

A su vez [...] *el academicismo y regionalismo ponían de manifiesto la fuerza de la tradición cultural [...]*¹⁸⁵, en base a esto, en esta obra se evidencian claras manifestaciones costumbristas con un regionalismo academicista unido a la línea modernista, cuya temática popular se centra en una atmosfera rítmica con gran movimiento pictórico embelleciendo y agilizando la escena tradicional. El sutil lenguaje pictórico, con el que deleita al observador, evidencia las pautas de [...] *el regionalismo que supondría un fenómeno profundamente caracterizado desde el punto de vista histórico y cultural, [...]*¹⁸⁶, una manera extraordinaria de ilustrar la realidad del pueblo.

De igual forma, el tratamiento que hace de la luz adquiere aun, mayor importancia al incorporar el paisaje urbano como fondo, influencia de sus primeros años con Romero Barros. La riqueza de la luminosidad al plasmar el exterior resalta el efecto

¹⁸⁵ BOZAL V (1994). "Historia del Arte en España. II Desde Goya hasta nuestro días". p.:122.

¹⁸⁶ HENARES, I y LÓPEZ, R. "Andalucía. Cultura y Diversidad." p.: 296)

lumínico del contraste sobre las figuras y las casas que recuerdan al regionalismo de Sorolla, [...] *exclusivamente por los contrastes de la luz y la claridad [...]*¹⁸⁷.

Es clave resaltar como en algunos modelos se observa la doble línea, que bien pudiera recordar los arrepentimientos velazqueños. Sin embargo llama la atención al espectador como las tres parejas del primer término dan la espalda al espectador, ajenas al ojo que las observa atentamente. Bailan reposadamente en un movimiento prolongado en el tiempo donde el fulgor del bullicio no les entorpece para escuchar la música que les hace moverse, dando los primeros pasos de una danza que llenará sus vidas de alegría.

Al mismo tiempo capta la mirada del espectador el contraste coexistente con las figuras del segundo y tercer plano, donde los colores se apagan frente a la claridad desprendida de las primeras. ¿Qué pretende el pintor al destronar a la mediocridad al resto de los deambulan por la plaza? Tal vez, se esconda entre sus pinceladas un mensaje subliminar donde hable del clasicismo escondido en este tipo de fiestas, donde todo parece brillar y homogeneizarse, ¿es donde abunda con gran maestría la hipocresía de ambas clases sociales? Ó sencillamente busca que el observador se dé cuenta que existe una segunda diagonal escondida entre los trazos cromáticos, dibujada por dos personajes que casi pasan desapercibidos entre el gentío, un chico de perfil en el cuadrante inferior izquierdo mira al hombre con sombrero y traje grisáceo azulado, cuya



Fig. 60.- Detalle III de "Un carnaval en Córdoba"

mirada perdida le hace estar absorto y aislado del resto de los diferentes grupos compositivos. ¿Serían ambos, los protagonistas reales de la obra? Bien pudieran ser un padre y un hijo que se han perdido entre la multitud, y el pintor haya detenido la obra justo en el momento en el que sus miradas se vuelven a encontrar. De ser así, se pone de relevancia la profunda huella que ha dejado la obra de Velázquez en el pintor que ocupa este trabajo, puesto que trae a la memoria el cuadro de *las hilanderas*, donde su autor representa en el fondo del cuadro la verdadera temática de la obra, la fabula de Aracne.

¹⁸⁷ BOZAL V (1994). Op. cit., p.: 107.

OBRA PICTÓRICA N° 14



Título: Pinos

Fecha de realización: Sin Fecha

Género: Paisaje

Medidas: 50 x 41 cm

Técnica y soporte: Óleo sobre Lienzo

Propiedad: Colección particular

Análisis Descriptivo

En esta obra se aprecia, en la base del cuadro, un camino terroso con pedestales de obra blanqueados a los lados. Entre dos de ellos se encuentra una barandilla y un banco, también de obra. Árboles de varias clases y en primer plano a la derecha, en la esquina inferior del cuadro, dos pinos altos, de troncos delgados. Detrás de éstos, en un plano medio, se halla una gran flora con diferentes tonalidades verdosas.

El fondo del cuadro lo componen las montañas y el cielo nuboso.

Estado de conservación

Esta obra presenta grietas de pincelada y en rejilla por todo el lienzo y en la esquina superior izquierda hay una pequeña descamación de la capa pictórica.

Observaciones

Obra sin firmar y sin fechar. En este cuadro se aprecia un cambio en la pintura del artista, presentando una pincelada más corta, pastosa y suelta. Y los colores se vuelven más cálidos y puros.

Análisis Técnico-Plástico

Esta obra posee el mismo carácter técnico que el paisaje descrito con anterioridad.

A diferencia de la otra perspectiva, este cuadro describe un cielo despejado a plena luz del día.



Fig. 61- Detalle I de "Pinos"

A su vez introduce elementos arquitectónicos como bancos, setos de obra de cal, en blanco de zinc con gris payne, tonalidades azuladas y carmín de garanza. Introduce el amarillo en toda su



Fig. 62- Detalle II de "Pinos"

pureza para dar mayor énfasis al verdor de los matorrales del campo.

El fondo del cuadro lo elabora con grandes masas de tonalidades verdosas y amarillentas. Todas ellas componen un conjunto que reaviva los contrastes lumínicos del paisaje. Este, a su vez, realza la perspectiva y la profundidad dentro del cuadro.



Fig. 63.- Detalle II de "Pinos"

Análisis Crítico

En esta obra se representa parte del jardín de la finca “El Carmen”, del que era propietario un familiar de su nuera.

En ella se mantiene el mismo estilo que la obra descrita con anterioridad y elabora un estilo muy personal, donde el eclecticismo se aprecia en la forma de fijar la naturaleza en la tela. Su intensidad y carga emocional al plasmar el paisaje hace que sea necesaria la contemplación desde un punto de vista distinto.

El tratamiento que hace de la luz adquiere aún mayor importancia al incorporar el paisaje como temática principal, influencia de Romero Barros, Fortuny y Pérez Villaamil. La luminosidad está presente en toda la plasticidad estética, y el amarillo de las escasas nubes blancas así como la sombra arrojada de los elementos arquitectónicos semejan cuando el sol comienza a descender.

El pintor busca los contrastes lumínicos para dar intensidad al cuerpo compositivo de la obra. Este lienzo rebosa vitalidad y expresividad cromáticas con un estilo personal de máximo naturalismo modernista y expresionista y con fuertes connotaciones impresionistas.

OBRA PICTÓRICA N° 15



Título: Serie mujeres “La Jeringuera”

Fecha de realización: sin fecha

Género: Retrato

Medidas: 29 cm x 23 cm

Técnica y soporte: Acuarela sobre Papel

Propiedad: Colección Particular

Análisis Descriptivo

En esta acuarela se aprecia un señora morena de perfil con moño bajo. Luce un traje de cuadros blancos y rojos, mangas cortas, delantal con florecillas en los bordes y pañuelo rojo. En el cuadrante inferior derecho una mesa cuadrada con mantel blanco. Y el cuadrante inferior izquierdo y frente a ella, un pequeño hornillo y un perol con asas. En su mano izquierda sujeta el mango de una paleta, y en su mano derecha un trapo. La composición se sitúa sobre fondo oscuro.

Estado de conservación

El estado de conservación de la obra es bastante bueno.

Observaciones

Obra sin firmar.

Análisis Técnico-Plástico

Esta obra posee una composición centrada aunque el poste vertical y el hornillo situados en la zona derecha, desplazan ligeramente a la figura principal hacia la izquierda del cuadro.

A su vez, la pincelada corta y suelta embellece la figura central, aunque el pintor resuelve algunos espacios más extensos ampliando dicha pincelada para obtener mayor suavidad en la plasticidad artística. El trazo seguro y determinante ennoblece la resolución de la obra pictórica.

De igual forma la luminosidad inunda la escena compositiva desde el ángulo izquierdo hacia el centro, creando un juego de claroscuros que ensalzan el contraste cromático. La obra está construida a base de veladuras yuxtapuestas en tonalidades rojizas, siena tostada, grisáceas y azuladas, en diferentes grados de saturación e intensidad de color.



Fig. 64- Detalle I de Serie Mujeres "La Jeriguera"

Es clave resaltar la veladura azulada grisácea que se eleva verticalmente desde el ángulo inferior izquierdo de la composición hasta el rostro de la figura produciendo el efecto del humo.

Análisis Crítico

En esta obra el pintor hace referencia mediante la representación del retrato de una mujer haciendo churros, a las clases trabajadoras del pueblo cordobés. La postura reposada y tranquila de la figura, invitan a pensar en la cotidianidad de su trabajo. Sin embargo, la expresión de sus ojos entornados por el humo, su cabeza ligeramente inclinada, la dureza de sus facciones y el color teñido de su tez, muestran el cansancio de su vida.

A su vez, [...] *las llamadas a la cultura tradicional aparecían como un intento de ocultar la inseguridad histórico-social y política [...]*¹⁸⁸, por lo que el autor en esta obra deja patente las connotaciones costumbristas y regionalistas con un naturalismo academicista unido a la línea modernista que se lideraba en el territorio peninsular en las primeras décadas del siglo XX, plasmando una temática popular como signo vivencial de una gran mayoría del trabajo del pueblo. Para estas, la dureza del trabajo formaba parte de su escenario vital, ajenos a los entresijos de una burguesía caciquesca y fulgurante, que apenas sabía de la tragedia de sus vidas.

A su vez, el espectador observa el peso del agotamiento de la figura que reposa sus brazos sobre la falda en blanco y grisalla, propia del humo que le rodea, envolviendo la dureza laboral, en una atmosfera de ritmo, delicadeza pictórica y cromatismo, que embellece la escena.



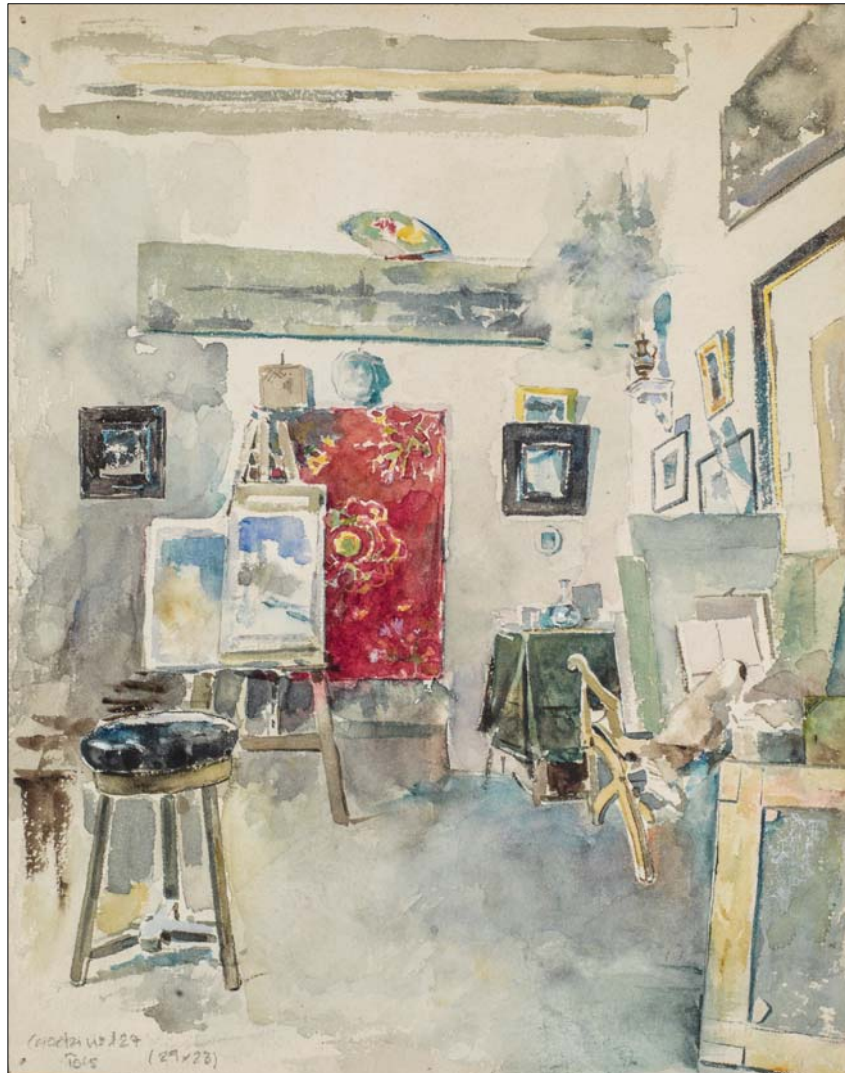
Fig. 65- Detalle II de Serie Mujeres "La Jeriguera"

Sin embargo, esta forma sutil de ilustrar la emoción y tensión contenidas del personaje forma parte de la mentalidad vanguardista de García Guijo, de ese lenguaje pictórico sutil, con el que deleita al observador, de esa manera extraordinaria de

¹⁸⁸ BOZAL V (1994). "Historia del Arte en España. II Desde Goya hasta nuestro días". Madrid: Istmos, p.123.

denuncia social silenciosa e ilustrativa, haciendo trascendente lo que para muchos carece de importancia: la mujer como pieza clave e imprescindible, base de la sociedad.

OBRA PICTÓRICA Nº 16



Título: Estudio del pintor

Fecha de realización: Sin Fechar

Género: Escena Costumbrista

Medidas: 29 cm x 23 cm

Técnica y soporte: Acuarela sobre Papel

Propiedad: Colección particular

Análisis Descriptivo

En esta obra se observa el estudio del pintor. Las dos paredes en esquina están llenas de cuadros colgados, de diferentes tamaños y formas. En el cuadrante superior derecho se aprecia una repisa con un jarrón sobre ella. En su vertical hacia abajo, y pegada a la pared haciendo esquina, se puede ver una mesa con un mantel color verde, sobre la que hay varios objetos de cristal, entre ellos lo que parece una jarra con agua. Delante de dicha mesa, una silla. Apoyados sobre el respaldo de la misma, en hilera y ocupando todo el cuadrante inferior derecho, unos bastidores, cuadros del revés, papeles y lienzos enrollados. Hacia la mitad izquierda de la obra, se perciben varios caballetes con diferentes cuadros manchados e inacabados de distintas temáticas y dimensiones. En la esquina inferior izquierda se encuentra un taburete alto de tres patas.

Estado de conservación

El estado de conservación del papel es bastante bueno salvo por los cuatro pequeños taladros de las esquinas.

Observaciones

Sin firmar.

Análisis Técnico-Plástico

La línea modernista es sinuosa y ágil, desvaneciéndose en algunas zonas donde se funde con la sombra que se degrada con suavidad, para realzar los volúmenes de los objetos. La delimitación de los contornos posee firmeza y seguridad. Se resuelve la plasticidad estética mediante yuxtaposición de veladuras cromáticas. La pincelada suelta embellece los elementos decorativos del estudio, permitiendo que en los espacios amplios, la pincelada se vuelva suave y ligera rellenándolos con las diferentes calidades cromáticas.

El trazo seguro y determinante ennoblece la resolución de la obra pictórica. De igual modo, la luz frontal se descubre en la obra en un juego de claroscuros armónicamente resueltos. Se refuerza la perspectiva y la profundidad dentro del cuadro mediante la verticalidad de la esquina del cuadrante derecho y la mesa con la tela en tonalidades verdosas. Destaca el color rojizo del lienzo con adornos florales del resto de las calidades cromáticas de la



Fig. 66- Detalle I del Estudio del Pintor.

obra.

Análisis Crítico

Esta obra describe el estudio del pintor que seduce al espectador para adentrarse en el conocimiento de su personalidad. A su vez, invitan a pensar en la cotidianidad de su vida, con esa normalidad que hace de los momentos diarios, instantes fugaces que permanecen para siempre en el recuerdo. El artista genera una ambientación pictórica de influencia velazqueña, creando con los cuadros de la pared, al estar estos abocetados, mayor amplitud y profundidad al cuadro, sobre todo con el lienzo apaisado que se halla en la parte superior de la obra, donde se revela un paisaje de unas barcas sobre el río.

A su vez, esta obra de connotaciones regionalistas y expresionistas, invita al espectador a contemplar la obra abocetada, donde las formas son captadas en un momento determinado.

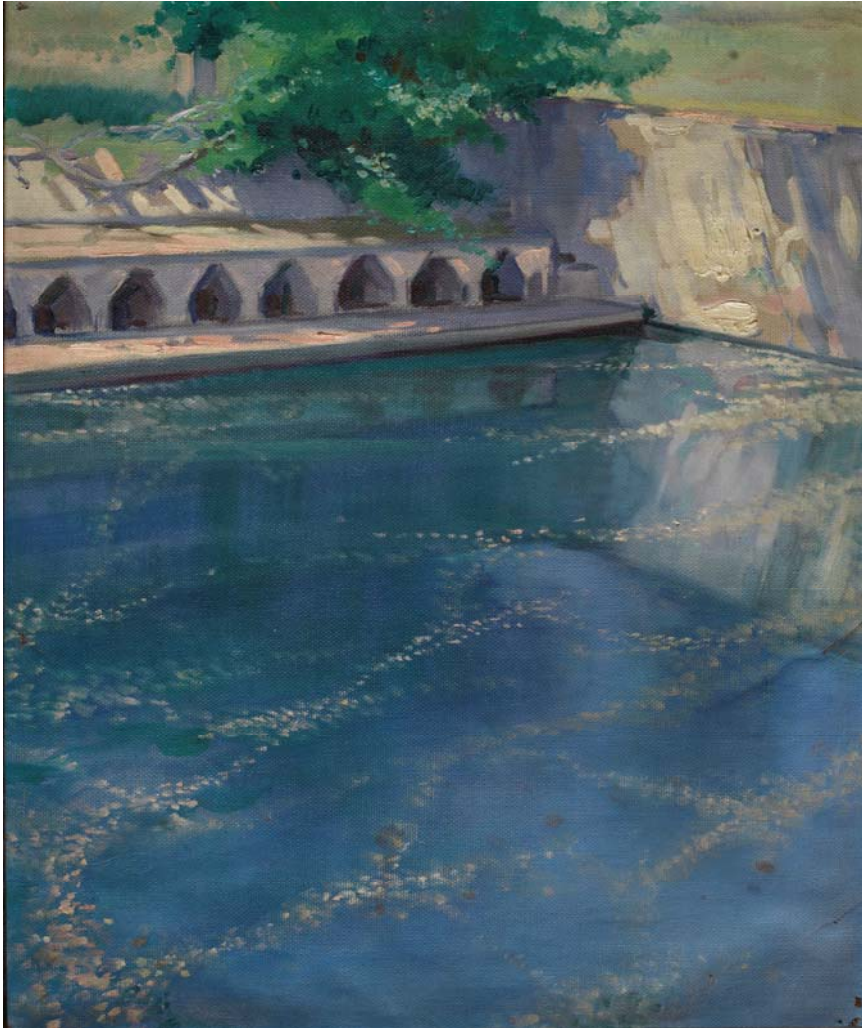
Sin embargo llama la atención sobre el espectador el mantón rojizo con adornos florales del centro del cuadro. ¿Qué pretende el autor decirnos con dicho elemento?, parece que estuviera colocado intencionadamente por el artista, como el resto de objetos que construyen la obra pictórica, pero ¿no es de esta manera? Y si la situación de dichos materiales, fragmentos, lienzos, jarrones, etc., no tengan lógica ninguna o ¿simplemente posea ese orden dentro del caos, que normalmente caracteriza a los estudios de los pintores de todo el mundo?



Fig. 67- Detalle II del Estudio del Pintor.

Sea como fuere la verdad es que refleja una personalidad inquieta y renovadora, con gran sentido estético buscando en cada detalle la esencia de la belleza en la sencillez de lo cotidiano.

OBRA PICTÓRICA N° 17



Título: La alberca del Mayoral

Fecha de realización: Sin Fecha

Género: Paisaje

Medidas: 55 X 46 cm

Técnica y soporte: Óleo sobre Lienzo

Propiedad: Colección particular

Análisis Descriptivo

Se representa en esta obra una esquina de la alberca de la finca llamada "El Mayoral". En primer término, se aprecia una masa de agua con pequeñas florecillas en la superficie. En el tercio superior del cuadro se halla dicha esquina. A su izquierda se encuentra cerrando ésta, en ángulo recto, una de las paredes del aljibe. A su derecha se aprecian 7 de los caños de la alberca con un bordillo, una escalera de obra y una frondosa alboleda que cuelga sobre el agua. En el fondo, tras ésta composición, se halla un campo de hierba. Se destaca del cuadro el reflejo en el agua de todo este conjunto compositivo.

Estado de conservación

Se observan en tres de las esquinas del cuadro, zonas en descamación de la capa pictórica, y en el cuadrante inferior derecho dos leves grietas en diagonal. En general, el estado de conservación de la obra es bastante bueno.

Observaciones

Obra sin firmar y sin fechar.

Análisis Técnico-Plástico

En esta obra se aprecia una composición constituida por tres líneas principales. La primera determina el eje central de la estructura dibujística mediante una línea vertical situada en el segundo tercio del cuadro, comenzando por la derecha del cuadro, y las otras dos son las diagonales que conforman la esquina de la alberca, iniciada en el cuadrante inferior derecho.

La línea modernista, sinuosa y ágil, la pincelada impresionista, suelta y con movimiento, embellece la plasticidad pictórica, permitiéndose, en los espacios amplios, que esta se vuelva suave y ligera, rellenando los mismo con las diferentes calidades cromáticas, bien de verdosos o azulados. El trazo seguro y determinante ennoblece la resolución del cuadro.

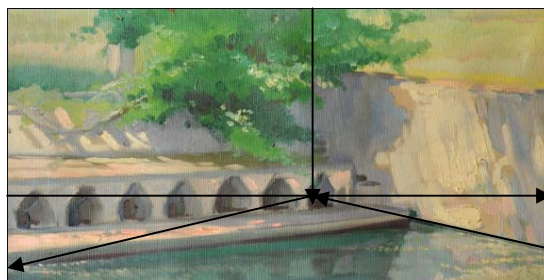


Fig. 68.- Detalle I de "La alberca del Mayoral"

Las tonalidades verdosas, amarillentas y blanquecinas se reflejan en el agua. El contraste de la luz y las sombras proyectadas de los arcos y el árbol, sobre el aljibe



Fig. 69.- Detalle II de "La alberca del Mayoral"

dan una luminosidad a la parte derecha de la obra, propia del medio día. A su vez, la iluminación causada por la aplicación del amarillo cadmio medio, blanco de zinc, naranja, amarillo nápoles y siena natural, en el cuadrante superior derecho, indican que muy probablemente sería esa hora.



Fig. 70.- Detalle III de "La alberca del Mayoral"

Análisis Crítico

*[...] El paisaje romántico se visualiza explícitamente el sentimiento escisión que lo domina. La Naturaleza se le aparece al artista como inerte, como enajenada, y le invade un temor metafísico al comprobar el ilimitado alcance de su soledad. Un silencio profundo, y sin embargo lleno de presagios, roda al contemplador de un mundo impenetrable. [...]*¹⁸⁹.

El artista genera una ambientación pictórica de influencia velazqueña, utilizando la perspectiva aérea para dar mayor amplitud y profundidad al cuadro.

Este paisaje de connotaciones de un realismo naturalista, con las diferentes influencias de modernismo, impresionismo, etc., invita al espectador a contemplar una obra rica en matices y calidades cromáticas dispuestas con armonía para que en la retina del observador, se perciban de forma coherente y legible.

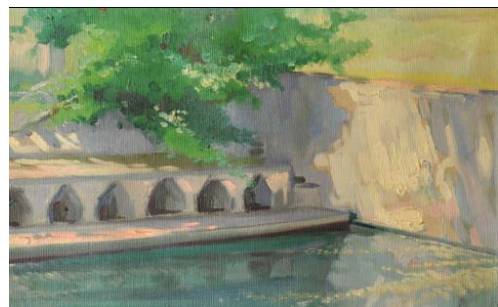


Fig. 71.- Detalle IV de "La alberca del Mayoral"

¹⁸⁹ ARGULLOL, R. (2000). "la atracción del abismo. Un itinerario por el paisaje romántico." .vol. 909 p.: 57

[...] los impresionistas no pintaron paisajes por el carácter pintoresco del lugar, ya que éste podía identificarse con cualquier paisaje, sino por los efectos de atmósfera. [...] la importancia concedida al agua o, concretamente, a los reflejos de la luz sobre su superficie movediza. [...] ¹⁹⁰.



Fig. 72- Detalle V de "La alberca del Mayoral"

El tratamiento que hace de la luz adquiere reminiscencias de Pérez Villaamil. La luminosidad evoca a los pintores románticos de mediados del s.XIX, puesto que el pintor recrea una ambientación versátil y cargada de observación y reflexión, como se puede apreciar en las pequeñas hojas o florecillas que han caído sobre el agua, con colores como azulados, blanquecinos, carmín de garanza y amarillentos. O en las hojas del árbol, cuyas pinceladas cortas y a modo de pequeños toques de pincel, muestran una variedad y calidad cromática, que le hace al espectador adentrarse en su belleza.



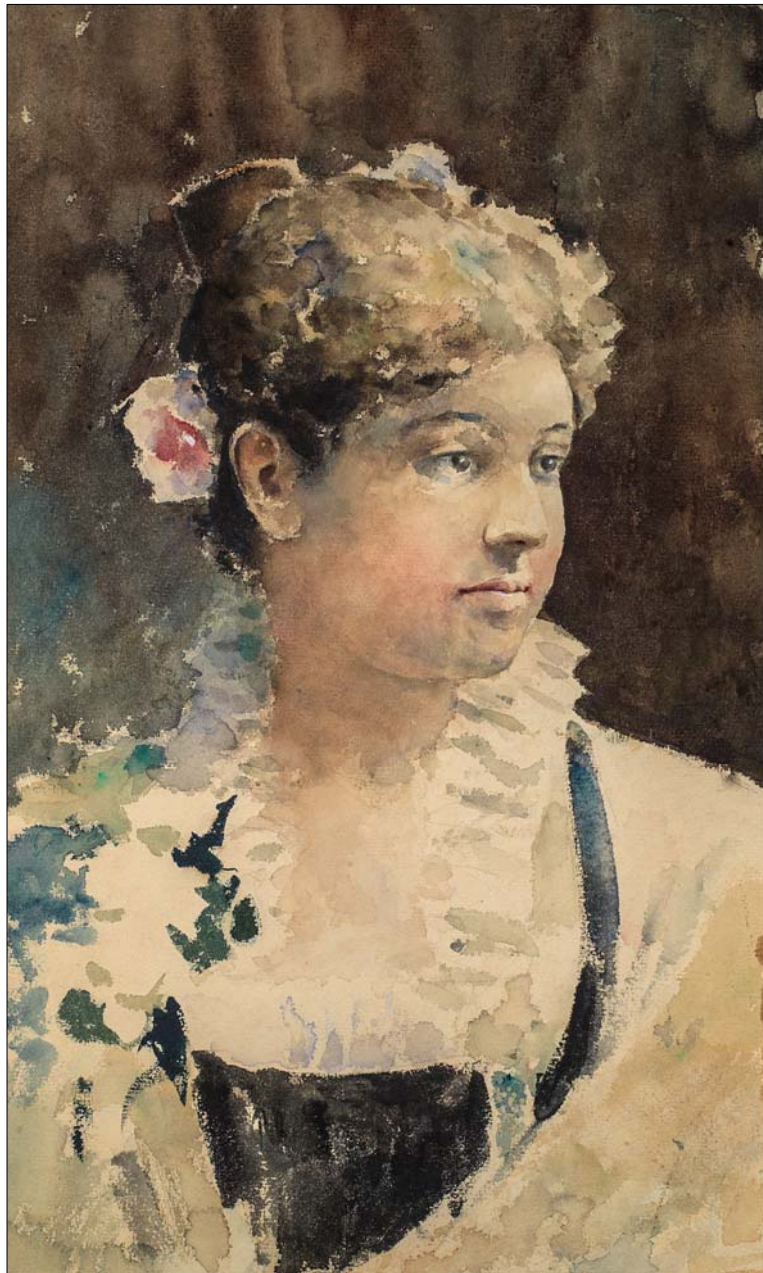
Fig. 73.- Detalle VI de "La alberca del Mayoral"

Esta obra está dotada [...] de una serenidad y equilibrio compositivo que induce a una suerte de contemplación no exenta de misticismo [...] ¹⁹¹.

¹⁹⁰ LANEYRIE-DAGEN, N. (2005) Leer la pintura". p.:239

¹⁹¹ VICENTE GALÁN, E (1988). Los Madrazo y La Andalucía Romántica. Tesis doctoral. Departamento de Dibujo, Pintura y Escultura. Granada: Universidad de Granada. pp. 514-515

OBRA PICTÓRICA Nº 18



Título: Serie-Mujeres “La mirada”

Fecha de realización: Sin Fecha

Género: Retrato

Medidas: 46 cm x 27,5 cm

Técnica y soporte: Acuarela sobre Papel

Propiedad: Colección Particular

Análisis Descriptivo

Esta obra inacabada describe el busto de una señora como centro de la composición. Figura con cabeza a tres cuartos, y busto frontal. Luce un moño alto con peineta y adorno floral a un lado. El vestido que lleva está abocetado, y presenta un escote con volante desde la nuca hasta el pecho, inacabado.

Estado de conservación

El estado de conservación de la obra es bastante bueno.

Observaciones

Obra sin firmar. Recorre el borde la obra, un centímetro de papel de periódico.

Análisis Técnico-Plástico

En esta obra la composición central la constituye el propio retrato, protagonista del cuadro. La agilidad y fluidez de la pincelada embellece el resultado pictórico. La figura está construida a base de veladuras, cuyos trazos cortos y aguados, modelan los volúmenes con ritmo y movimiento. El lápiz del estudio previo a la aplicación del color se percibe en la zona del pecho y del cuello del vestido.

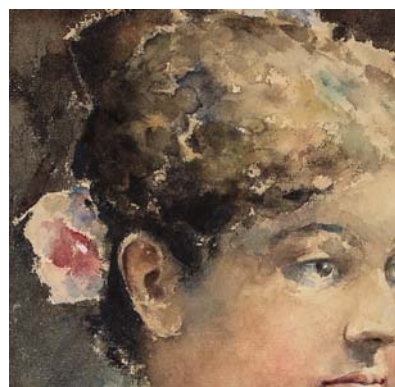


Fig. 74.- Detalle I de "La Mirada"

La plasticidad estética alcanza en esta acuarela una firme evolución técnica, buscando el efectismo cromático consecuencia del contraste colorista. El pintor hace uso de pinceladas planas muy diluidas en el fondo compositivo para destacar la vibración de las mismas empleadas en la modelo.

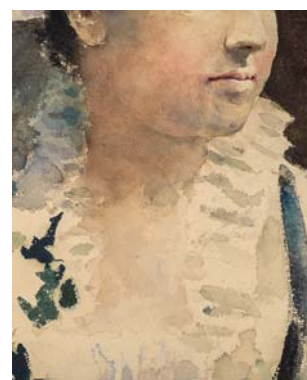


Fig. 75.- Detalle II de "La Mirada"

Las diferentes calidades cromáticas con las que crea el rostro es fruto del conocimiento adquirido a lo largo de los años, así como del dominio del estudio anatómico. El trazo seguro y determinante ennoblece la resolución de la obra pictórica.

La luz cenital ligeramente inclinada hacia la izquierda del personaje, degrada los diferentes matices lumínicos adquiriendo la obra, una belleza cromática diversa y armónicamente resuelta, disminuyéndose las tonalidades serenamente hacia la parte inferior de la cara. La luminosidad es difuminada entre aguadas y manchas de color, que presentan un retrato lleno de viveza y calidez.

Análisis Crítico

“[...] El protagonista, aunque sea un individuo, está caracterizado con los rasgos de una clase: [...]”¹⁹².

Esta obra de claras connotaciones impresionistas, trasporta el pensamiento del espectador al ambiente de mediados del siglo XIX. El peinado y la indumentaria de la modelo, da a entender que esta joven esta vestida para un evento social, quizás un baile, o tal vez una feria por los adornos que luce en el pelo. Los impresionistas reproducían “[...] gestos de la vida diaria, acciones simples que corresponden a entretenimiento (pasear, bailar, etc.,) [...], pintaron el mundo cercano a ellos: burgueses y burguesas con sus fracs o con sus elegantes vestidos y obreros con su ropa de trabajo. [...]”¹⁹³

De la joven retratada no se tiene constancia de ninguna información. El semblante sereno de la chica transmite serenidad al observador. Su tímida y contenida sonrisa que muestra en la comisura de los labios, recuerda la famosa obra de Leonardo Da Vinci, *Mona Lisa*, la cual fue inspiración de numerosas conjeturas e incógnitas a lo largo de los siglos, y por la que se han vertido ríos de tinta llenando páginas enteras descifrando lo que el pintor quiso expresar con aquella dama misteriosa.

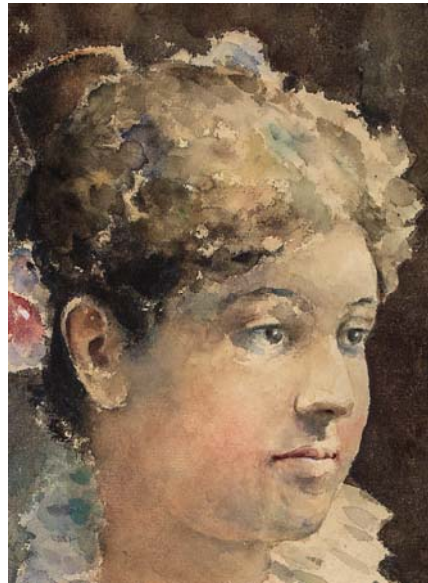


Fig. 76.- Detalle III de “La Mirada”

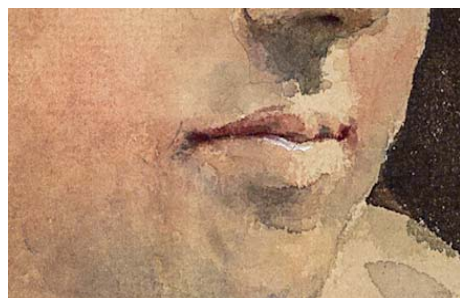


Fig. 77.- Detalle IV de “La Mirada”

¹⁹² BOZAL, V. “Historia del Arte en España. II Desde Goya hasta nuestro días”. p.: 111)

¹⁹³ LANEYRIE-DAGEN, N. “Colección reconocer el arte. Leer la pintura”. p.: 242)

Su tez sonrosada y su mirada perdida en el infinito, indiferente ante el hecho de ser el centro de atención del espectador, se adentra en las profundidades de la contemplación, abstraída de cualquier circunstancia que le rodea. Esta joven ausente, serena y de



Fig. 78.- Detalle V de "La Mirada"

pose reposada, provoca en quien la mira, una extraña sensación agridulce. El observador se siente ensimismado ante la cándida ternura de su rostro, y en esa abstracción mental, le inundan innumerables cuestiones tales como: ¿Quién es?, ¿Qué mira?, ¿Qué historia hay detrás de esos ojos tristes y algo distraídos? ¿Qué oculta tras sus labios justo antes de sonreír? ¿Es quizás, esa juventud inocente y casi pueril la que le hace merecedora de la bondad o tal vez, esconde tras ella un indómito ser?

Tan solo quedara en el recuerdo del que la contemple con ese juego maestro de la imaginación, que eleva a lo sublime lo que es digno de belleza y hermosura, y arrastra al olvido lo que para el hombre es pérfido y sibilino.

Sin embargo, de lo que no cabe duda alguna es que la intensidad de su mirada, la calidez de sus mejillas, la hermosura de sus labios, la elegancia de su pose, y la singularidad de su semblante, no dejan a nadie indiferente.

OBRA PICTÓRICA N° 19



Título: Serie-Mujeres “Desnudo”

Fecha de realización: Sin Fecha

Género: Retrato

Medidas: 23x29 cm

Técnica y soporte: Acuarela sobre Papel

Propiedad: Colección Particular

Análisis Descriptivo

La composición en diagonal de la obra representa un semidesnudo femenino. Los brazos levantados sobre la nuca, el torso al descubierto hasta el pubis. Las piernas están tapadas por un manto, y deja a la vista las puntas de sus pies. Esta figura está recostada sobre un diván oculto tras una tela. En el cuadrante derecho y en vertical se ubica un chubesqui.

Estado de conservación

El estado de conservación es bastante bueno. Tan solo se observan en las cuatro esquinas pequeños taladros de chinchetas. Y una mancha circular de humedad de escaso tamaño.

Observaciones

Obra sin firmar.

Análisis Técnico-Plástico

En esta obra se observa una composición diagonal marcada por la figura principal, que determina el eje central del cuadro, quedando esta ligeramente desplazada hacia la izquierda de la composición. Se inicia en el ángulo superior derecho, finalizando en el ángulo inferior izquierdo. Refuerza la estructura formal el chubesqui vertical que ocupa la derecha de la acuarela, situado detrás de la modelo.

La línea modernista sinuosa y ágil, delimita a la modelo del resto de los elementos compositivos aunque se funde con las manchas de color realzando los volúmenes. La pincelada suelta de connotaciones impresionistas embellece a la mujer recostada, al igual que a los elementos decorativos que la acompañan, permitiendo que en los espacios amplios, la pincelada se vuelva suave y amplia rellenándolos con las diferentes calidades cromáticas con diferentes veladuras tonales. El trazo seguro y determinante ennoblece la resolución de la obra pictórica.

La gama cromática del color de la piel rosada, resuelta en aguadas de carmín, contrasta con el mantón que le cubre desde el vientre hasta los pies, y la túnica que cae por el respaldo del diván o sillón donde la figura descansa, inclinando su cuerpo ligeramente hacia el espectador y dejando caer su peso sobre la cadera derecha. En el mantón predominan las tonalidades cálidas en ocre, sienas tostados, etc., y en la túnica las frías, como azules, verdes, violetas, etc.



Fig. 79.- Detalle I de Serie mujeres "Desnudo"



Fig. 80.- Detalle II de Serie mujeres "Desnudo"

La luminosidad envuelve la escena realizando al personaje focalizando la luz máxima en los codos y la curvatura izquierda de su cuerpo. Sin embargo la intensidad lumínica sobre la modelo es tal, que llama poderosamente la atención la carnosidad rosácea de la figura semidesnuda, en comparación con el resto de ornamentos que conforman la composición.

La obra se halla en armonía y equilibrio compositivo, mediante la verticalidad y oblicuidad de las líneas que producen la sensación en el observador de aplomo y solidez.

El chubesqui potencia la fuerza de la obra frente al fondo en tonalidades rojizas.

Análisis Crítico

“Lo bello no es verdaderamente bello sino en cuanto participa del espíritu y está creado por éste”¹⁹⁴.

Esta obra representa el estudio anatómico del desnudo femenino, sin embargo no es un desnudo completo, por lo que se aprecia la delicadeza del pintor al tratar el tema del cuerpo de la mujer. En la obra se observan influencias japonesas al representar la túnica sobre el respaldo del sillón o el diván. [...] *los artistas europeos aprendieron de las obras japonesas la posibilidad de experimentar composiciones sin profundidad o de probar efectos de perspectiva insólita. [...] la forma de tratarlos (los arboles, las curvas, los lirios de Vang Gogh), o las actitudes de las personas (posturas de los*

¹⁹⁴ HEGEL, G. W. F: “De lo bello y sus formas”. Pág.28. citado en VICENTE GALÁN, E (1988). *Los Madrazo y La Andalucía Romántica. Tesis doctoral. Departamento de Dibujo, Pintura y Escultura. Granada: Universidad de Granada. p. 431*

*hombres o de las mujeres tumbados a lo largo o agachados y recogidos sobre sí mismos, que Gauguin recuperó durante su periodo polinesio)*¹⁹⁵.

De igual forma se aprecian estas connotaciones japonesistas en la escasa profundidad de la creación pictórica así como, la luminosidad en el colorido. [...] *los tonos planos y vivos de los grabados en color* [...] ¹⁹⁶.

A su vez, llama la atención como el pintor realiza a la modelo con los brazos hacia arriba y cruzados tapándole el rostro. [...] *Los brazos alzados realzan el pecho. También muestran las axilas, que, [...] constituyen uno de los puntos más destacados de la sensualidad en el siglo XIX. [...] la misma postura con los brazos alzados, presente hacia 1800-1803 en La maja desnuda, de Francisco de Goya, aparece también en otras telas de Ingres, así como en obras de Courbet. [...]* ¹⁹⁷.

De igual modo, se aprecian los zapatos que el autor deja a la vista del espectador, donde se observa la doble línea que de nuevo recuerdan a los arrepentimientos velazqueños, aunque bien pudiera ser fruto del trazo rítmico de la mano al disponer las pinceladas, haciendo de una mera casualidad algo esencialmente estético y artístico.

Por otro lado, el contraste creado entre el chubesqui con el fondo en aguadas rojizas potencian la carga emocional de la obra en sí misma, y a diferencia de la influencia japonesa, el artista crea el espacio entre ambos mediante la variedad de aguadas en tonalidades grisáceas y negro humo.

Es clave destacar que de la modelo no se tiene ninguna información y a su vez que la obra carece de connotaciones eróticas, sin embargo el pintor refleja la belleza de los contornos femeninos de forma elegante y sensual, suscitando en el observador el interés por la modelo al no desvelar su rostro. Este juego de insinuación y deseo de anonimato, hace que esta acuarela resulte aun más interesante desde el punto de vista de la crítica, puesto que involucra al espectador haciéndole partícipe de su creación pictórica.



Fig. 81.- Detalle III de Serie mujeres "Desnudo"

¹⁹⁵ LANEYRIE-DAGEN, N. (2005) *Leer la pintura*". Barcelona: Larousse. p.124.

¹⁹⁶ LANEYRIE-DAGEN, N. (2005) *Leer la pintura*". Barcelona: Larousse. p.124.

¹⁹⁷. LANEYRIE-DAGEN, N. (2005) *Leer la pintura*". p.: 164.

OBRA PICTÓRICA Nº 20



Título: Galicia I

Fecha de realización: Sin Fecha

Género: Paisaje

Medidas: 43 x 55,5 cm

Técnica y soporte: Óleo sobre Lienzo

Propiedad: Colección particular

Análisis Descriptivo

En esta obra se aprecian varias casas un pueblo de Galicia. En la base del cuadro y hacia la derecha se aprecia una figura subiendo la cuesta, portando algo blanqueado sobre la cabeza. En el ángulo inferior derecho, hay una barandilla de una terraza en diagonal. Se observa la pendiente descendente por la que discurre el pueblo. Las casas tienen tejado a dos o cuatro aguas y chimenea. Al fondo se hallan las montañas envueltas en un cielo lluvioso y unas casas en los linderos del camino. El ambiente del cuadro, es de un día lluvioso, con el suelo mojado con el reflejo del cielo.

Estado de conservación

La tela se halla separada del listón por la esquina superior e inferior derecha. Por la zona despegada la pintura se encuentra en descamación. El lienzo no posee un bastidor que la refuerce.

Observaciones

Obra sin firmar y sin fechar.

Análisis Técnico-Plástico

Esta obra se halla a caballo entre el paisaje romántico y las obras de vanguardia como el impresionismo y el expresionismo, así como el naturalismo modernista. De nuevo el estilo y técnica ecléctica se desenvuelven con gran elocuencia en los lienzos del pintor.

Se aprecia la evolución estética en la pintura del artista, presentando una pincelada más empastada, expresiva, corta, pastosa y suelta en los primeros planos, donde se encuentran las casas de paredes blancas y mojadas por la lluvia.

Los tejados muestran un trazo grueso y empastado con un cromatismo



Fig. 82.- Detalle I de "Galicia I"

oscurecido en ocres, tierras, siena tostada, rojizos, etc., que recorta los contornos en contrastes de color. La sombra se degrada con suavidad, para realzar los volúmenes, en la delimitación de los formas.

La factura firme resuelve la plasticidad estética mediante el empaste cromático, en la figura de primer plano que camina por la calle. Esta es elaborada mediante manchas de color y sin definición formal.



Fig. 83.- Detalle II de "Galicia I"

La atmósfera lluviosa envuelve el lienzo y da a los primeros planos en los que la gama cromática se intensifica, más fuerza pictórica.

La pincelada suelta de los planos secundarios embellece la composición, al igual que es determinante para la resolución de la obra pictórica. Mientras que en el horizonte



Fig. 84.- Detalle III de "Galicia I"

las formas se desdibujan y difuminan los colores con una veladura blanquecina, influencia de la perspectiva aérea velazqueña. Todo compone un conjunto que reaviva los contrastes lumínicos del paisaje, cada color se intensifica, se purifica y la saturación del mismo, da claridad y pureza a la obra.

El suelo refleja el ambiente húmedo donde se reflejan la humedad, la lluvia y el agua corriente abajo, que se entremezcla con la calle terrosa grisácea, mediante facturas cortas y empastadas.

Al mismo tiempo se observa la humedad en las paredes de las casas y los bajos de estos edificios mojados, resueltos con ocres, tierras y levaduras de azules, verdes y grises.



Fig. 85.- Detalle IV de "Galicia I"

Análisis Crítico

Esta escena costumbrista de transición en su evolución pictórica, no tiene una fecha exacta, pero por su biografía se sabe que, tras obtener la cátedra de dibujo de Santiago, estuvo por tierras gallegas, las cuales se grabaron en su memoria.

El pintor hace honor a ese romanticismo del paisaje de las obras de Romero Barros, y extrajo de lo aprendido el recuerdo de los paisajes de Pérez Villaamil, y de Fortuny, para los últimos planos del cuadro. La niebla es un elemento a tener en cuenta en esta obra, puesto que es característico del paisaje romántico representar ese algo de misterioso en los lienzos.

A García Guijo le importaba la forma como parte integrante de la composición, pero mucho más le interesó el color, con el que poder crear mediante manchas las formas que constituirían los elementos de la obra pictórica y sus contrastes entre estos, para dar la luminosidad o la oscuridad adecuadas en el instante en que observa el paisaje.

*[...] Contra las estéticas rococó y neoclásica, el romanticismo considera que las formas de la Naturaleza están semiveladas- la niebla, las nubes, la difuminación, el claroscuro son sus velos- y que, por tanto, solo pueden ser traspasadas por la imaginación. [...]*¹⁹⁸.



Fig. 86.- Detalle V de "Galicia I"

Elabora un estilo muy personal e íntimo, donde el eclecticismo se aprecia en el paisaje urbano. Su intensidad y carga emocional al plasmar el lugar que contempla, hace que se observe la obra bajo la atenta mirada de quien está sumergido en ella.

La luminosidad está presente en toda la obra, es la claridad de la mañana con el cielo cerrado por las nubes de lluvia y el ambiente humedecido. Cuando el sol no deslumbra los objetos es cuando realmente se puede apreciar el color exacto de los

¹⁹⁸ ARGULLOL, R. (2000). "La atracción del abismo. Un itinerario por el paisaje romántico." .vol. 909 .p.: 113

elementos que componen el paisaje, de ahí que la obra posea ese carácter sobrio e intenso en el cromatismo, con ausencia de amarillos y naranjas en los primeros planos.

A su vez, contrasta con las montañas del fondo y el verdor de la hierba del campo, en él se unifican las tonalidades amarillentas, verdosas, ocre, naranjas etc., pero todas ellas con menor intensidad que las tonalidades verdes, produciendo en el espectador la inconmensurable sensación de estar frente a un mar de hierba en el que se puede respirar el aire puro. Al contemplar el naturalismo romántico del horizonte con las casas perdidas en él, casi se podría percibir ese aroma a tierra mojada, que te impregna el espíritu y renueva el alma. La obra, al detenerse en ella, te llena de espiritualidad, te acerca a la grandeza de la Naturaleza y a ese misterio que esconde la grandiosidad de la Creación.

OBRA PICTÓRICA Nº 21



Título: Galicia II

Fecha de realización: Sin fecha

Género: Paisaje

Medidas: 52 x 42 cm

Técnica y soporte: Óleo sobre Lienzo

Propiedad: Colección particular

Análisis Descriptivo

Esta obra representa una calle ancha y terrosa de un pueblo de Galicia, con tres casas antiguas. En el lateral izquierdo del cuadro, se encuentra la esquina de la casa del primer plano, formada por tres plantas, con tejado y chimenea. La casa se levanta sobre una escalinata. En el centro del cuadro se sitúa un pastor con dos mulas tirando de un carro cargado. En su horizontal, en un plano intermedio y a la derecha de obra, se halla el esbozo de una mujer que camina al lado de un murete del que sobresale la copa de un árbol. Dicho muro, termina en la esquina de la fachada de la segunda casa de tres plantas, en pendiente. El alzado que da al camino tiene delante, a la altura de la segunda planta, una pequeña escalinata. En el otro alzado se observan las tres plantas del edificio. Este termina con un tejado a cuatro aguas con chimenea. En él, hay varias ventanas y balcones, y una terraza.

Tras esta segunda casa, se aprecia parte de lo que es la tercera. Y en último término, un macizo montañoso con un cielo nuboso.

Estado de conservación

Esta obra presenta pequeños taladros alrededor de la pintura, en la tela sin imprimación, por lo que se deduce que ha estado enmarcada anteriormente.

Y se aprecian grietas de pinceladas, reticulares y en espiral, por toda la tela. En el ángulo inferior izquierdo se observan costras de la pintura.

La tela sin imprimación, del lateral derecho, se encuentra irregularmente cortada.

Observaciones

Obra sin firmar y sin fecha.

Análisis Técnico-Plástico

En este lienzo se aprecia la evolución estética en la pintura del artista. Este paisaje urbano costumbrista posee la misma plasticidad que en las obras descritas con anterioridad. Su mezcla ecléctica en cuanto a técnica naturalista, modernista y expresionista, realza los contrastes cromáticos.

La composición esta marcada por la diagonal que guía la calle terrosa del centro del cuadro. Presenta una pincelada corta, pastosa y suelta. Los colores se aplican con mayor saturación y pureza. La



Fig. 87.- Detalle I de "Galicia II"

línea modernista sinuosa y móvil, recorta los contornos en contrastes de color. La sombra se degrada con suavidad, para realzar los volúmenes, en la delimitación de los contornos, a su vez, en algunas zonas de la obra es recortada y realza de esta manera el claroscuro mediante los colores complementarios. Utiliza el gris payne mezclado con azul ultramar para evitar la dureza de la sombra.



Fig. 88.- Detalle II de "Galicia II"

Especialmente en la zona izquierda de la obra en primer término, donde la casa se halla en sombra y sus colores se resuelven de una forma más sombría y apagada, mostrando a su vez el deterioro del edificio, mediante los desconchones de la pared y las ventanas medio destruidas. Esta zona en sombra del primer término a la izquierda es resuelta con una grisalla, incorporando la gama de tierras y carmín que refuerzan su importancia colorista y contraste con el ocre de la tierra iluminada.

La atmósfera lumínica del medio día permite a los segundos planos poseer más fuerza pictórica y la gama cromática se vivifica envolviendo el lienzo en una explosión de color. La factura firme resuelve la plasticidad estética mediante el empaste cromático, en las figuras de



Fig. 89.- Detalle III de "Galicia II"

primer plano que caminan por la calle. Esta es elaborada mediante manchas de color y sin definición formal. La vista se une en la diagonal pictórica al destacar dos puntos de

color rojo cadmio, que se inician en el tejado del cuadrante superior izquierdo y con la figura del cuadrante inferior derecho.



El trazo firme resuelve la plasticidad estética mediante el empaste cromático y la fuerza del color en los segundos planos, donde los tejados muestran un trazo grueso y empastado con un cromatismo oscurecido en ocre, tierras, siena tostada, rojizos, etc., que recorta los contornos y son lumínicamente más puros e intensos forzando el contraste con la pureza del blanco de la pared del casón. En este las sombras se tornan más suaves con la utilización del azul prusia y celeste con mezcál de violeta. El tercer plano elabora las casas en tonalidades pasteles con suavidad en la línea, pincelada aguada y sombras menos bruscas.

Fig. 90.- Detalle IV de "Galicia II"

En el horizonte se observa que el color queda velado por una finísima capa de grisalla que evoca como ya se ha comentado la perspectiva velazqueña, las formas se desdibujan y difuminan los colores con una veladura blanquecina que produce mayor



profundidad estética dentro del cuadro. Las tonalidades del cielo y las montañas de gama azulada contrastan con el verde de la hierba anterior a estas.

El conjunto colorista reaviva los contrastes lumínicos del paisaje urbano y cada

Fig. 91- Detalle V de "Galicia II"

color se intensifica, se purifica con la saturación del mismo, da claridad y pureza a la obra. La pincelada suelta embellece la composición, al igual que es determinante para ennoblecer la resolución de la obra pictórica.

Análisis Crítico

Esta escena costumbrista de transición en su evolución pictórica, el pintor muestra su estilo ecléctico destacado con anterioridad. Esta obra de factura expresiva y

de trazo corto y fuerte, posee reminiscencias impresionistas y expresionistas. Desarrolla un estilo personalismo e íntimo, mezclando el romanticismo del paisaje de las obras de Romero Barros, el recuerdo de los paisajes de Pérez Villaamil, las profundidades velazqueñas, y la belleza de las obras de Fortuny. Al artista se interesa por el color, crear mediante manchas, las formas que constituirían los elementos de la obra pictórica, y sus contrastes en el instante en observa el paisaje. El tratamiento que hace de la luz adquiere aun, mayor importancia al incorporar el paisaje dentro del complejo urbanístico

En este paisaje urbano gallego se observan tintes regionalistas, que como sucederá

del
español,
*pasara de
sociedad
tradicional
sociedad*



en el resto
territorio
[...] *se
una
estamental
a una
de clases.*

*Sólo en esta segunda podían convertirse explícitamente las masas en protagonistas de la historia, crear su propia imagen diferencial sin ajustarse a patrones ilustrados. [...]*¹⁹⁹

Fig. 92.- Detalle VI de "Galicia II"

Al representar las tareas de los campesinos, sus personajes destacan por las formas desdibujadas e impresionistas, con manchas de color sin definición pero sí reconocibles figurativamente. Su intensidad y carga emocional, al plasmar dicho escenario, hace al espectador tener una atenta mirada bajo un prisma completamente diferente, pero, sobretodo, comprendiendo la problemática del regionalismo gallego

¹⁹⁹ BOZAL V (1994). "Historia del Arte en España. I Desde los orígenes hasta la ilustración". p.: 282

distinto, por multitud de variantes, del resto de las demás autonomías españolas. [...] *El interés por las <<cosas gallegas>> conduce al interés por la configuración social gallega y al estudio de sus componentes, parte de los cuales hacen notar violentamente su presencia y su penoso status. [...] el protagonista aunque sea un individuo, está caracterizado con los rasgos de una clase: son clases inferiores. Lejos de su intención alumbrar el melodrama o la piadosa caridad sentimental con escenas más o menos teatrales [...].*²⁰⁰

La obra posee el carácter pictórico personal y atractivo que te hace contemplarla e impregnarte de ella.

²⁰⁰ Ibidem. .pp.: 110-111

OBRA PICTÓRICA Nº 22



Título: Noche Flamenca

Fecha de realización: Sin Fecha

Género: Escena Costumbrista

Medidas: 21,5 x 27,5 cm

Técnica y soporte: Óleo sobre Cartón

Propiedad: Colección particular

Análisis Descriptivo

En esta obra se describe un baile nocturno con farolillos encendidos. Hay una figura principal bailando hacia la izquierda. Desde ella hasta el ángulo inferior derecho, un grupo de figuras con instrumentos y tocando las palmas.

Estado de conservación

El formato presenta en el borde superior una raja y varios orificios de chinchetas.

Observaciones

La obra se halla encuadrada por líneas. Obra sin firmar.

Análisis Técnico-Plástico

Esta obra abocetada posee una composición diagonal que va desde el ángulo inferior derecho hacia el ángulo superior izquierdo, mostrando en un semicírculo abierto y amplio a la mayoría de las figuras que se representan.

La plasticidad de las formas, el empaste cromático del trazo, el movimiento de las figuras y la pictoricidad estética, trae a la mente del espectador reminiscencias impresionistas, donde [...] *la pincelada es suelta y el acabado resulta bastante abocetado. Los restregones y la libertad direccional en la aplicación de la materia prestan aun mayor emotividad [...] a las composiciones. [...]*²⁰¹.



Fig. 93- Detalle I de Noche Flamenca.

Sin embargo, en esta composición los modelos carecen de fidelidad con la realidad, las formas se vuelven poco reconocibles, y a pesar de ser una temática regionalista y costumbrista, se aprecia la influencia del expresionismo realista de la

²⁰¹ VICENTE GALÁN, E (1988). Los Madrazo y La Andalucía Romántica. Tesis doctoral. Departamento de Dibujo, Pintura y Escultura. Granada: Universidad de Granada. p.: 505.

postguerra española, donde [...] a mayor expresividad, a mayor distorsión de la imagen y superior el contenido subjetivo, se considera un estilo expresionista realista. [...] ²⁰²

A su vez, las formas son construidas por medio de trazos rítmicos y cortos, donde el color se superpone por capas saturadas y diluidas. El color cobra protagonismo con una pincelada rápida, corta y empastada. Las manchas móviles que construyen los volúmenes dan agilidad a la creación pictórica, ensalzando el colorido preciosista y armónico, dentro del orden compositivo. De igual forma que [...] el cromatismo es efectista, pero sobrio y perfectamente matizado.



Fig. 94- Detalle II de Noche Flamenca.

El dibujo es soberbio, y coexiste perfectamente con la ambientación lumínica, conseguida mediante el inevitable claroscuro, que temple las posibles durezas que pudieran estorbar la perfecta delimitación de masas de sombra y de luz. [...] ²⁰³

Al mismo tiempo, la luminosidad aun a pesar de ser artificial, se extiende por toda la obra iluminando la escena, aunque se destacan tres puntos lumínicos dentro de la misma, como son la primera señora sentada del ángulo inferior derecho, la figura central que se halla bailando con el brazo alzado y el farol del lado izquierdo. Este posee una tonalidad blanquecina mucho más saturada y brillante que difiere del resto de farolas que rodean al conjunto de cantores flamencos.



Fig. 95- Detalle III de Noche Flamenca.

Esta forma de utilizar el croma en la obra, mezclando el blanco con amarillos, azules, ocre, tonalidades grisáceas, y creando el contraste con las calidades cromáticas más oscurecidas, es influencia de los pintores vanguardistas como Gutiérrez Solana, el

²⁰² BOZAL V (1994). "Historia del Arte en España. II Desde Goya hasta nuestro días". p.: 185.

²⁰³ VICENTE GALÁN, E. Op. cit. p.: 504

cual usaba [...] colores oscuros, hasta sucios, como esos blancos y amarillos turbios[...]para lograr un ambiente psicológico determinado[...]²⁰⁴.

Análisis Crítico

La escena costumbrista y regionalista representa un grupo de cantaores flamencos con una figura central bailando. Esta mujer de pie en medio del semicírculo de hombres y mujeres cantando y haciendo palmas, posee gran movimiento debido al ritmo que marcan las pinceladas. Dicha agilidad de vibración pictórica es creada en casi todos los modelos de la obra, sin embargo se aprecia con mayor claridad en las figuras del primer término.

A su vez, dicha escena asumida por el pintor como temática se convierte en parte importante de la escenificación pictórica. [...] cuyo verdadero protagonista es el ambiente humano y atmosférico [...]²⁰⁵.

De igual forma, que el autor hace uso del color rojo para captar la atención del espectador, de dos personajes anónimos en la escena pero sin duda de vital relevancia para el conjunto que se presenta. Una de ellas es una mujer sentada sobre la que recae el peso de un mantón de tonalidades anaranjadas y rojizas; y el otro es un hombre que por su expresión facial indica que está cantando y lleva un fajín en la cintura de tonalidades semejantes al mantón.



Fig. 96- Detalle IV de Noche Flamenca.

¿Porque busca el pintor esta manera de fijar la mirada del observador en estas dos prendas? Quizás haga referencia a la singularidad que define la temática escogida, siendo el mantón y el fajín, señales inconfundibles de dicho arte, el flamenco. Es clave resaltar como ambas ropas una es del género masculino y otra del femenino, es posible que el pintor quisiera en esta escena, donde el cante y el baile se unen, plasmar su rechazo al machismo imperante entre las etnias gitanas herederas de dicho arte.

²⁰⁴ BOZAL V. Op. cit. p.: 166.

²⁰⁵ ROVIRA A. "Como reconocer estilos en la pintura. Arte y personalidad". p.:134

*A su vez, [...] no se ve en la sociedad un todo homogéneo y caótico, sino la estructura y las relaciones entre las diversas partes o sectores, [...]. Es decir el realista tiende ante todo a la contradicción de la que él mismo forma parte, en la que él mismo se mueve, por la que evoluciona la historia: la lucha de clases. [...] pues solo en el interior de esa sociedad puede aparecer la fuerza capaz de transformar el orden establecido. [...]*²⁰⁶

Por otro lado el pintor deja patente su postura al respecto en esta lucha clasista, al mostrar bajo la apariencia de una escena llena de diversión y entretenimiento, una pintura impregnada de expresión y sentimiento, donde las pinceladas son el signo más evidente de la carga emocional que el autor posee al realizarla, uniendo su espíritu con este colectivo de hombres y mujeres que se unen en la oscuridad de la noche para dar rienda suelta a la fuerza y belleza expresivas de su arte.

²⁰⁶ BOZAL V (1994). Op. cit. pp.186-187

OBRA PICTÓRICA Nº 23



Título: La Parra

Fecha de realización: Sin firmar

Género: Paisaje

Medidas: 61 x 50 cm

Técnica y soporte: Óleo sobre Lienzo

Propiedad: Colección particular

Análisis Descriptivo

En esta obra se aprecia un fragmento de una tapia. Esta, divide en horizontal y ligeramente descendente hacia la izquierda la composición. En la base del cuadro y en el lateral izquierdo, trepa una parra con racimos de uva. En la zona superior del cuadro, se observa un torreón o palomar, cubierto todo por la enredadera que ocupa el borde superior del lienzo.

Estado de conservación

Esta obra presenta descamaciones de la capa pictórica por varias zonas del cuadro, y grietas de pincelada.

Observaciones

Obra sin firmar y sin fecha.

Análisis Técnico-Plástico

En esta obra se aprecia una composición constituida por dos líneas principales. La primera determina el eje central de la estructura dibujística mediante una línea vertical situada a la izquierda del cuadro, y la segunda es marcada por la diagonal que conforma la tapia de obra.

En este lienzo se advierten connotaciones semejantes a las obras descritas con anterioridad, donde la línea modernista sinuosa y ágil, la pincelada impresionista, suelta y con movimiento, embellece la plasticidad pictórica, permitiéndose en los espacios amplios, que esta se vuelva suave y ligera rellenando los mismos con las diferentes calidades cromáticas en verdosos y azulados. El trazo seguro y determinante ennoblece la resolución del cuadro. La salvedad más característica es que la pintura no está tan empastada como en otros paisajes, es más aguada y fluida, como se aprecia en las hojas, y en la limpieza del color sobre los árboles y la tapia.



Fig. 97.- Detalle I de "La Parra"

A esta obra con técnica de connotaciones impresionistas y modernistas, le incide la luz por la izquierda del cuadro, y las sombras proyectadas del árbol, sobre la tapia son resueltas en azules y grises. A su vez, la ambientación creadas por el verde como base y mezcla de amarillo cadmio medio, blanco de zinc, naranja cadmio medio, amarillo nápoles y siena natural en menor cantidad, sobre el cuadrante superior izquierdo, indican que el sol estaría cerca del mediodía.

Análisis Crítico

Esta obra posee el estilo ecléctico que las demás anteriormente citadas. Este paisaje urbano de connotaciones realistas - naturalista, con influencias de modernismo, impresionismo, etc., invita al espectador a contemplar una obra rica en matices y calidades cromáticas dispuestas en armonía.

Se destaca por la fluidez de la línea modernista de los arboles, flores e hierbas de alrededor de la tapia, influencia de los modernistas Rusiñol y Casas, y de un profundo sentimiento romántico en la resolución temática y estilo personal, en el realización de la tapia desconchada y agrietada.



Fig. 98.- Detalle II de "La Parra"

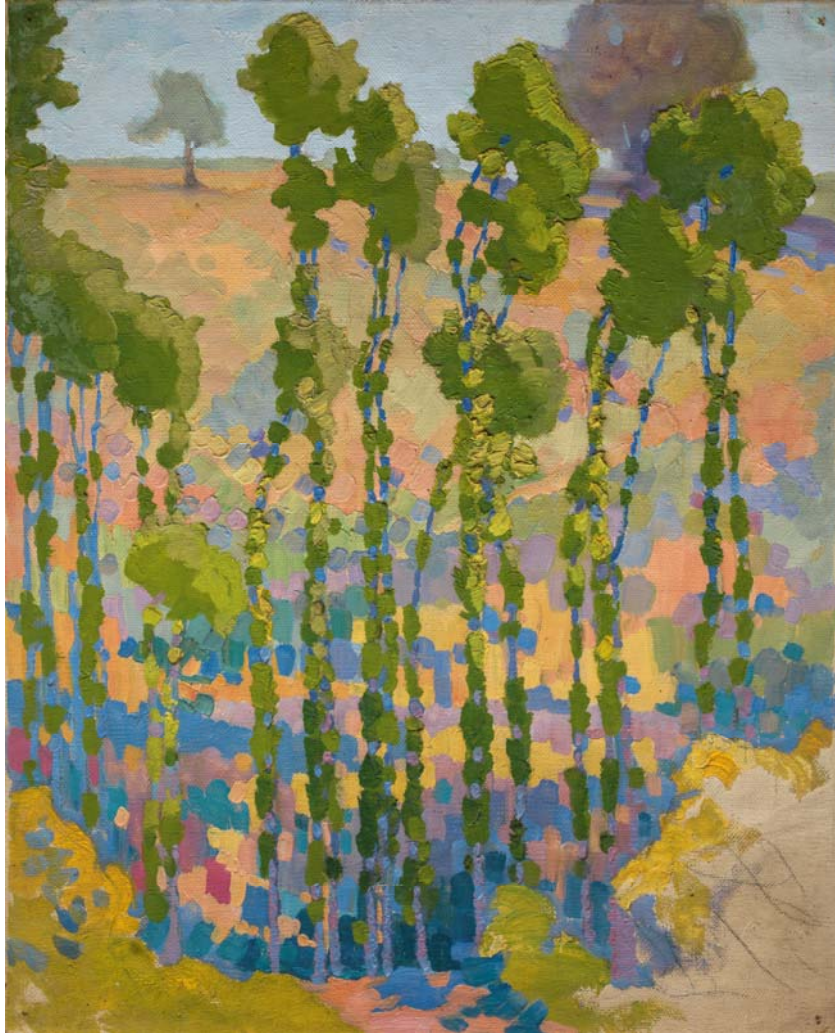
*[...] Lejos de la marmórea gelidez que el gusto neoclásico otorga a la arquitectura grecorromana, sus grabados representan las ruinas bajo un ángulo de **terribilità** y apasionada energía. Nunca lisas sino cubiertas de musgo y maleza, nunca nítidas y perfiladas sino resquebrajadas, retorcidas, tortuosas..., para Piranesi ellas contienen no sólo el espíritu luminoso de Apolo sino la fuerza y magia del espíritu dionisiaco. [...].²⁰⁷.*



Fig. 99.- Detalle III de "La Parra"

²⁰⁷ ARGULLOL, R. (2000). "la atracción del abismo. Un itinerario por el paisaje romántico." p.: 27

OBRA PICTÓRICA N° 24



Título: Árboles

Fecha de realización: Aprox. 1945

Género: Paisaje

Medidas: 52,5 x 42 cm

Técnica y soporte: Óleo sobre Lienzo

Propiedad: Colección particular

Análisis Descriptivo

En esta obra se aprecian diecisiete árboles en hilera de troncos delgados y altos, en el primer plano. Al fondo y buscando profundidad en ambos cuadrantes superiores, derecho e izquierdo, se insinúa una encina, y una higuera.

Estado de conservación

Esta obra presenta pequeños taladros alrededor de la pintura, en la tela sin imprimación, por lo que se deduce que ha estado enmarcada anteriormente. No se aprecian grietas ni rajaduras. El estado de la conservación de la pintura en general es bastante bueno.

Observaciones

Obra sin firmar, sin fechar e inacabada. En este cuadro se aprecia un cambio en la pintura del artista, presentando una pincelada más corta, pastosa y suelta. Y los colores se vuelven más cálidos y puros.

Análisis Técnico-Plástico

En esta obra abocetada se aprecia la evolución estética de la pintura del artista, aunque prevalece en él su estilo ecléctico, presenta una pincelada empastada, expresiva, corta, pastosa y suelta. Los colores se aplican con mayor pureza y el contraste lumínico, compuesto por manchas de color de trazos cortos, semejan el estilo impresionista y, por ende, al expresionista con connotaciones casi divisionistas, como se aprecia en la estructura de pequeños toques verdosos, en los troncos de los árboles, la manchas alrededor de ellos en tonalidades



Fig. 100- Detalle I de "Árboles"

de azul, carmín y violeta. Los colores puros, aplicados con viveza y fuerza expresivas, de las manchas coloristas en las copas, contrastan con las sombras.

El dibujo deja paso al color que configura la masa cromática y la factura firme y atrevida resuelve la plasticidad estética mediante el empaste cromático.

La pincelada suelta embellece la composición, al igual que es determinante para ennoblecer la resolución de la obra pictórica. La atmósfera lumínica del amanecer o el atardecer, da a los primeros planos gran fuerza pictórica, vivificando la gama cromática que envuelve el lienzo, en una explosión de color.

En primer plano, con la hilera de arboles alargados, contrastan con el cielo y las montañas del fondo del cuadro, que lo elabora en tonos azulados y carmín de garanza aclarados. Sin embargo se observa que el color queda velado por una finísima capa de grisalla, realzando la profundidad, mediante la perspectiva aérea velazqueña.



Fig. 101.- Detalle II de "Árboles"

Análisis Crítico

El artista continuará este estilo ecléctico con factura impresionista- expresionista, como antes se ha comentado, hasta los últimos años de su vida. Esta obra de pincelada expresiva con trazo corto y fuerte elabora un estilo muy personal e íntimo. La intensidad y carga emocional al plasmar el paisaje, hace que sea necesaria la contemplación de la obra bajo los ojos del hombre moderno, abandonando la idea de la mimesis de forma exacta. La obra, inacabada, tiene un atractivo original que te hace contemplarla admirando el colorido preciosista de la paleta del pintor.



Fig. 102.- Detalle III de "Árboles"

*[...] Ernst Ludwig Kirchner [...] entiende el paisaje como un torbellino de gruesos trazos cuyo desorden aparente esconde una lógica implacable: la Naturaleza no se impresiona en la retina sino que solo se percibe-en sus impulsos contradictorios de atracción y destrucción- a través de la imaginación y de la subjetividad. [...]*²⁰⁸.

²⁰⁸ Ibidem. p.: 122

OBRA PICTÓRICA Nº 25



Título: Prado

Fecha de realización:

Género: Paisaje

Medidas: 42 x 52,5 cm

Técnica y soporte: Óleo sobre Lienzo

Propiedad: Colección particular

Análisis Descriptivo

En esta obra se describe un prado con frondosa hierba. El primer plano lo compone un naranjo y su sombra, situados en el lateral izquierdo del cuadro que se destaca por la pastosa pincelada. En un plano intermedio se observan varios árboles, entre los que resalta dos naranjos y un olivo. Al fondo se hallan un casa, las montañas y el cielo.

Estado de conservación

Esta obra presenta pequeños taladros alrededor de la pintura, en la tela sin imprimación, por lo que se deduce que ha estado enmarcada anteriormente. En esta obra se aprecian zonas en descamación de la capa pictórica, grietas de pincelada en rejilla. En el revés del lienzo, se observa en el cuadrante inferior derecho un parche.

Observaciones

Obra sin firmar y sin fechar. El pintor ha escrito a lápiz el título del cuadro por de detrás.

Análisis Técnico-Plástico

En este lienzo se repite la misma técnica ecléctica, el óleo está extendido sobre la tela de forma rápida, con una pincelada empastada, expresiva, corta, pastosa y suelta. Los colores son más puros aplicándose sobre la tela con mayor fuerza e impulsividad.



Fig. 103.- Detalle I de "Prado"

El contraste lumínico compuesto por manchas cromáticas de trazos cortos, conformando los volúmenes de los elementos de la naturaleza, evoca la técnica



Fig. 104.- Detalle II de "Prado"

utilizada por los pintores expresionistas con connotaciones casi divisionistas, como se aprecia en los troncos de los árboles y las formas redondeadas de las naranjas de estos, al igual que en los puntos pastosos y diminutos de las flores del primer término.

La viveza y fuerza expresivas de las manchas coloristas de los primeros planos, contrastan con las sombras provocadas por la luminosidad que incide por la izquierda del cuadro y con la perspectiva velazqueña del horizonte, donde elabora las montañas en azules y violetas, envolviendo estas en una atmósfera blanquecina que provoca la lejanía en la lontananza. La atmósfera luminiscente da a los primeros planos gran fuerza pictórica, vivificando la gama cromática, y haciendo de la obra una explosión de color.

El color es el protagonista de la obra, por su expresividad y pastosidad pictóricas, que configuran la masa cromática de manera vanguardista.



Análisis Crítico

El artista continuará este estilo ecléctico con factura impresionista- expresionista como antes se ha comentado. Esta obra, de pincelada expresiva con trazo corto y fuerte, elabora un estilo muy personal e íntimo. La intensidad y carga emocional expresada en al plasmar el paisaje, abandona la imitación del mismo de forma exacta. La obra abocetada de carácter propio debe apreciarse por el colorido preciosista de la paleta

aclarada y pura del pintor. Este se despreocupa de la perfección de las formas, que se tornan difuminadas, vibrantes y con movimiento.

[...] Aunque la técnica es en ocasiones impresionista, su estilo es muy personal y no admite equívocos. Su pintura es una respuesta al mundo en que vive, una respuesta violenta que nace de una intensa expresión. [...], cada pintura es [...] la expresión de un sentimiento y así lo manifiesta, [...].²⁰⁹.

²⁰⁹ VILLAR MOVELLÁN A. (1996). "Arte contemporáneo I". pp.: 62-63.

OBRA PICTÓRICA N° 26



Título: El Mirador

Fecha de realización: Sin Fecha

Género: Paisaje

Medidas: 54,5 x 46 cm

Técnica y soporte: Óleo sobre Lienzo

Propiedad: Colección particular

Análisis Descriptivo

En esta obra se representa una perspectiva de la sierra de Córdoba desde una explanada en el cruce entre la carretera de Villaviciosa y la carretera de Trasierra. En ella, hay un banco de obra, para contemplar las vistas.

Estado de conservación

La obra presenta, en la parte inferior del cuadro, grietas de pincelada y descamación de la capa pictórica en varios puntos. Hay pequeños taladros alrededor de la pintura, en la tela sin imprimación, por lo que se deduce que ha estado enmarcada anteriormente.

Observaciones

Obra sin firmar y sin fechar. En este cuadro se aprecia un cambio en la pintura del artista, presentando una pincelada más corta, pastosa y suelta. Y los colores se vuelven más puros.

Análisis Técnico-Plástico

En este lienzo se repite la misma técnica ecléctica. El óleo está extendido sobre la tela de forma rápida, con una pincelada empastada, expresiva, cuadrada, y suelta. Los colores son más puros, aplicándose sobre la tela con mayor fulguridad.

En esta obra se aprecian cinco planos claramente diferenciados, y el cielo.

El pintor utiliza la gama cromática como franjas tonales para distinguir la profundidad del cuadro en función de la lejanía de los elementos naturales. Es evidente que hace uso de la perspectiva velazqueña, pero, esta vez, no solo en el horizonte sino que la extiende en los dos planos anteriores a este, mediante las calidades

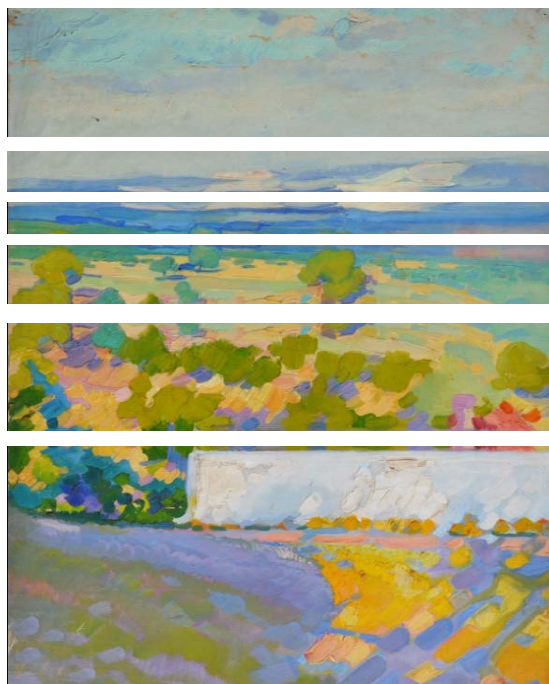


Fig. 106.- Detalle I de "El Mirador"

coloristas. La viveza y fuerza expresivas de las manchas de los primeros planos, contrastan con las sombras provocadas por la luminosidad que incide por la izquierda del cuadro, donde elabora las montañas en azules y violetas, envolviendo estas en una atmósfera blanquecina que provoca la lejanía.



Fig. 107.- Detalle II de "El Mirador"

El contraste lumínico de trazos cortos, forma los volúmenes de los elementos de la naturaleza, y su técnica, por la pincelada, se asemeja a los cuadros post-impressionistas de Cezanne, donde los trazos rectangulares y alargados, son una de las características más emblemáticas de su pintura.

En el primer plano se sitúa un banco de obra, elaborado con blanco de zinc puro con azul ultramar, que contrasta con los tonos sienas, verdosos, violáceos, amarillos y naranjas del suelo.



Fig. 108.- Detalle III de "El Mirador"

Los troncos de los olivos, al igual que las formas redondeadas de sus copas, son visibles en la distancia, con gran cantidad de calidades cromáticas, y con predominio de los tonos verdes. El color es el protagonista de la obra, que se resuelve de manera vanguardista por su expresividad y pastosidad pictóricas.



Fig. 109.- Detalle IV de "El Mirador"

Análisis Crítico

El artista continuará este estilo ecléctico con factura impresionista- expresionista como se ha comentado con anterioridad en otras obras. En esta concretamente, de pincelada expresiva y con trazo rectangular, alargado y fuerte, elabora un



Fig. 110.- Detalle V de "El Mirador"

estilo muy personal. La intensidad y carga emocional, al plasmar el paisaje, abandona la imitación del paisaje de forma exacta.

La obra abocetada da carácter propio al lienzo, y se aprecia la creación del ambiente preciosista de la paleta aclarada y pura del pintor, haciendo que las formas se tornen difuminadas, vibrantes y con movimiento, como si una leve brisa meciera los olivos y la vegetación de la sierra cordobesa, en la dirección que marca su factura.



Fig. 111.- Detalle VI de "El Mirador"

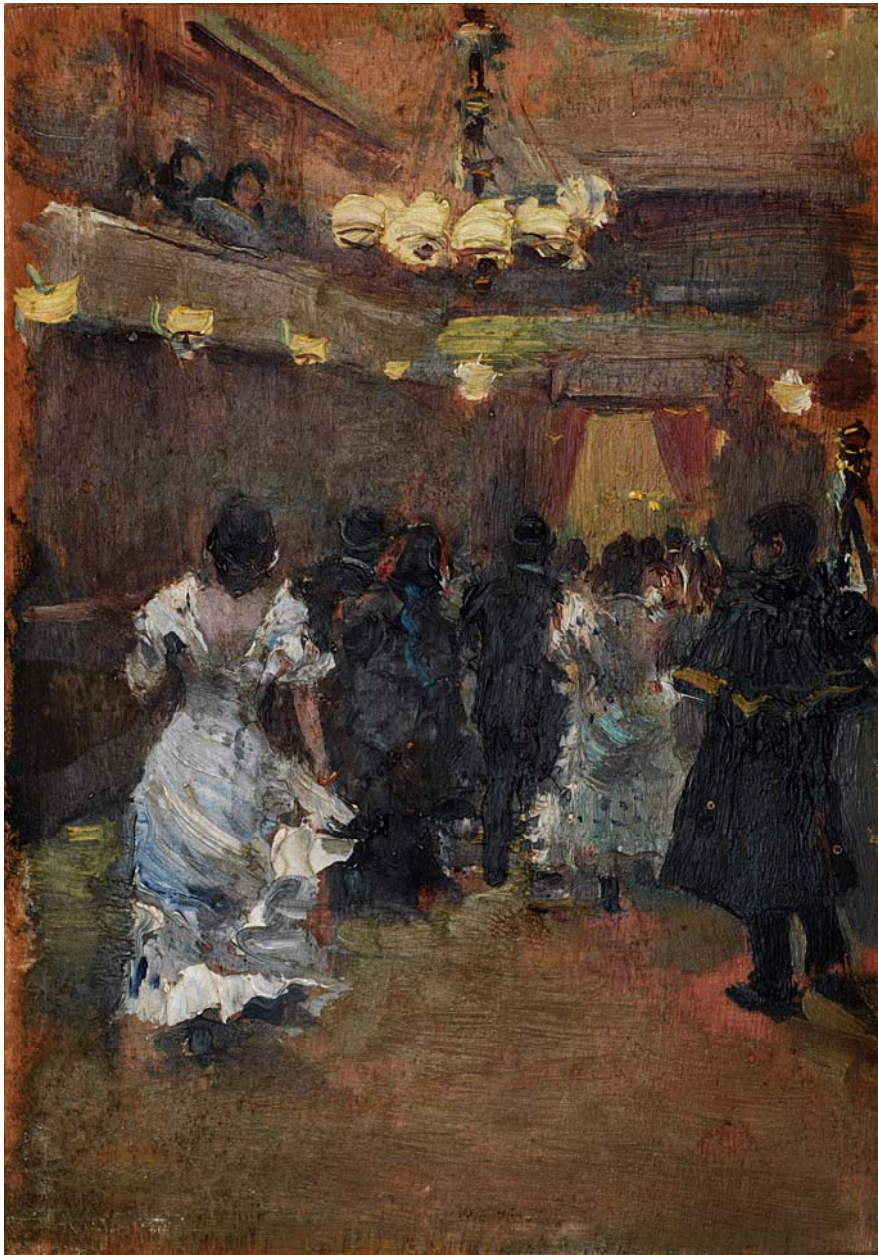
En el horizonte se funden el cielo y la serranía en una ambientación atmosférica mágica, con reminiscencia de la pictoricidad románticas, aunque el artista dará a sus lienzos ese duende tan característico y auténtico, surgido de su propia genialidad artística.

En su evolución hacia la abstracción pictórica, se revela un García Guijo lleno de renovación pictórica lejos de las obras de los primeros años, donde las estructuras formales eran lo primero. Con estas creaciones pictóricas se hace eco de los movimientos europeizantes del momento debido a sus viajes, aunque a España, casi siempre, llegaran con años de retraso. Él pintó, con el corazón y el alma, la naturaleza de su tierra, porque así la sentía: libre, salvaje, y pura.

*[...] la pintura no es un medio para representar la realidad que el ojo ve, sino más bien esa otra realidad que solo ve el espíritu, que es capaz de expresar sentimientos [...]*²¹⁰.

²¹⁰ VILLAR MOVELLÁN A. (1996). "Arte contemporáneo I". p.: 111.

OBRA PICTÓRICA Nº 27



Título: El Baile

Fecha de realización: Sin Fechar

Género: Escena Costumbrista

Medidas: 13 x 9 cm

Técnica y soporte: Óleo sobre Tabla

Propiedad: Colección particular

Análisis Descriptivo

En esta obra se aprecia una sala con una puerta al fondo a la que se dirigen varias figuras. Los caballeros visten traje oscuro con capa y las Señoras lucen trajes de fiesta. Una lámpara ilumina la escena central junto a varios focos que rodean la estancia. En el cuadrante superior izquierdo, sobre los focos, se observa un palco con dos mujeres..

Estado de conservación

La madera se halla ligeramente convada y se aprecia en el canto del lateral inferior derecho, una pequeña muesca.

Observaciones

Obra sin firmar y sin fechar.

Análisis Técnico-Plástico

Este cuadro de pequeñas dimensiones hace referencia al regionalismo y costumbrismo de la pintura de Romero Barros. Al mismo tiempo que posee fuertes connotaciones impresionistas, por la plasticidad de las formas, el empaste cromático del trazo, el movimiento de las figuras y la pictoricidad estética.

[...] La pincelada es suelta y el acabado resulta bastante abocetado. Los restregones y la libertad direccional en la aplicación de la materia prestan aun mayor emotividad [...] a las composiciones. [...] ²¹¹.

Las formas son construidas por medio de superposición de los colores. Estos son los que priman en la obra por excelencia, con una pincelada rápida, corta y empastada. Las manchas móviles que construyen los



Fig. 112.- Detalle I de "El Baile"

²¹¹ VICENTE GALÁN, E (1988). Los Madrazo y La Andalucía Romántica. Tesis doctoral. Departamento de Dibujo, Pintura y Escultura. Granada: Universidad de Granada. p.: 505.

volúmenes dan agilidad a la creación pictórica, ensalzando el colorido preciosista y armónico, dentro del orden compositivo.

La escena costumbrista posee en un primer plano a una mujer cuyo vestido es recogido con la mano derecha. Esta dama vestida elegantemente posee gran movimiento al andar, como se aprecia en el ritmo que marcan las pinceladas.



Fig. 113.- Detalle II de "El Baile"

La temática se convierte en parte importante de la escenificación pictórica de García Guijo. [...] *cuyo verdadero protagonista es el ambiente humano y atmosférico [...]*²¹².

La iluminación que se representa es artificial pues procede de las lámparas colgadas en el techo. La luz en el impresionismo cobra su máxima importancia. [...] *los impresionistas pintaron el mundo cercano a ellos: burgueses y burguesas con sus fracs o*



Fig. 114.- Detalle III de "El Baile"

con sus elegantes vestidos, [...] *La ropa que visten tiene menor importancia para los pintores que el efecto que la luz produce sobre los tejidos [...]*²¹³.

Análisis Crítico

La influencia de los pintores impresionistas, le transmite la importancia de la temática por encima de la estructura formal de la obra, elaborando por tanto una pintura más suelta, sin apenas delimitación de los contornos, buscando el efecto de la luz sobre las figuras u objetos, como meros componentes de la escena representativa.

*[...] observa su entorno buscando actitudes significativas. [...] el artista ya no siente suficiente interés por la expresión de la psicología individual [...]*²¹⁴.

²¹² ROVIRA A. (2010). "Como reconocer estilos en la pintura. Arte y personalidad". p.:134

²¹³ LANEYRIE-DAGEN, N. (2005) Leer la pintura". p.:242

²¹⁴ GALIENNE Y PIERRE FRANCASTEL. El retrato. (1995). p.:217

El pintor conocedor de las tendencias vanguardísticas, deja patente en esta escena costumbrista un estilo ecléctico de marcadas connotaciones impresionistas.

“[...] Recoge también aspectos de la vida de la pequeña burguesía [...] en esta producción costumbrista que, a pesar de su indudable valor, tanto documental como técnico, se queda en lo anecdótico y superficial, siempre dentro de la línea de ese costumbrismo romántico desprovisto de todo reflejo auténtico de la realidad social. [...]”²¹⁵.

Si se fija la vista en la zona superior de la obra, se encuentra a dos féminas apoyadas sobre el balcón o palco, contemplando la escena desde arriba. Estas se hallan difuminadas y veladas, en la lejanía de la atmosfera. Aun a pesar de las influencias impresionistas, el pintor no abandona su línea modernista que se aprecia en la factura sinuosa.



Fig. 115.- Detalle IV de “El Baile”

La obra abocetada como es costumbre en el artista, plantea incógnitas al espectador. ¿En qué fiesta o acontecimiento social se encuentran los personajes representados?, ¿Es la entrada o la salida de dicho evento? Ciertamente, parece la salida por cómo se sitúan todas las figuras del plano inferior de la obra, de espaldas al observador.

El carácter regionalista de la obra, se aprecia también, entre otros aspectos como poseer un formato de pequeñas dimensiones, así como expresa la alegría y vitalidad de los personajes envueltos en una ambientación llena de pictoricismo cromático. De nuevo se advierte, el estilo ecléctico del autor.

²¹⁵ VICENTE GALÁN, E (1988). Op. cit. pp.: 511-512.

OBRA PICTÓRICA N° 28



Título: Mujeres lavando en el río

Fecha de realización: sin fecha

Género: Paisaje

Medidas: 15,5 cm x 29 cm

Técnica y soporte: Acuarela sobre Papel

Propiedad: Colección particular

Análisis Descriptivo

En esta obra se aprecia un conjunto de mujeres lavando en el río. La composición está en diagonal, y hacia la derecha de la misma se aprecia con mayor nitidez una mujer portando un canasto en la cabeza y otro en el brazo izquierdo. Rodea el río una gran arboleda al fondo, que se refleja en el mismo..

Estado de conservación

Esta obra presenta en las cuatro esquinas, pegatinas naranjas. En general, el estado de conservación de la obra es bastante bueno.

Observaciones

Obra sin firmar.

Análisis Técnico-Plástico

En esta obra de composición horizontal se observan dos diagonales marcadas por sendas orillas del río. En el primer término próximo al espectador, se aprecian una hilera de mujeres de arrodilladas lavando, salvo dos figuras de pie un paso por detrás de esta. La primera modelo se dirige hacia las demás con un canasto en la cabeza y una canastilla en la mano izquierda, y se halla en diagonal con la segunda silueta que a su vez también se encuentra erguida con respecto al resto portando un cesto entre las manos. Ambas se hallan de espaldas al espectador.



Fig. 116 Detalle I de Mujeres lavando en el río.

A su vez, la línea sinuosa y ágil, se desvanece en algunas zonas donde se funde con la sombra que se degrada con suavidad, para realzar los volúmenes. La delimitación

de los contornos posee firmeza y seguridad. Se resuelve la plasticidad estética del cuadro mediante veladuras con yuxtaposiciones cromáticas. La pincelada suelta embellece la aguada, permitiendo que en los espacios amplios, esta se vuelva suave y ligera con las diferentes calidades de color. El trazo seguro y determinante ennoblece la resolución de la obra pictórica.

Por otro lado, las tonalidades verdosas, azuladas y ocres aguados del río reflejan una claridad propia de la luz del mediodía. A su vez, el cielo del cuadrante superior izquierdo presenta unas nubes elaboradas con tonalidades azuladas que reavivan los contrastes lumínicos del paisaje. Este a su vez, realza la perspectiva y la profundidad dentro del cuadro, fundiéndose con el cielo en el horizonte, mediante la disminución de los elementos naturales que construyen la orilla de enfrente de las lavanderas unido a la grisalla de estos, hacia el cuadrante inferior izquierdo.

Sin embargo la gama cálida se aplica a las figuras para destacarlas del resto de la escena compositiva, resaltando del resto de las calidades cromáticas de la obra, la tonalidad rojiza del cuadrante inferior derecha.



Fig. 117 Detalle II de
Mujeres lavando en el río.

Análisis Crítico

La dureza de las condiciones de existencia acarrea una rebeldía gesticulante que tiñe la escena de sentimental emoción. Las formas están entonces profundamente distorsionadas y la imagen de la realidad social, cargada de efectos dramáticos [...] ²¹⁶.

De igual forma el pintor conocedor del [...] *Realismo y el Expresionismo* [...] de vanguardia, sabe sin duda que lo que les hace diferentes es [...] *el grado de subjetividad* [...] ²¹⁷, por ello las mujeres que traza en esta obra, son representadas con una fuerte carga expresiva, sus formas se disuelven entre las manchas cromáticas, sus rostros se desdibujan y se vuelcan en la acción para la que fueron creadas. Sin embargo la posición de todas ellas caracteriza la cotidianidad de su vida, de su sentir diario, de la faena de cada día, con esa normalidad que hace de esos instantes fugaces, una instantánea para el recuerdo, a través de un ambientación pictórica vanguardística.

²¹⁶ BOZAL V (1994). "Historia del Arte en España. II Desde Goya hasta nuestro días". p.:186.

²¹⁷ Ibidem.

A su vez, esta obra de connotaciones regionalistas y expresionista academicista, invita al espectador a contemplar el tratamiento que hace de la luz adquiere aun, mayor importancia al incorporar el paisaje como fondo, influencia claramente de Romero Barros, con reminiscencias de Pérez Villaamil y de Velázquez.

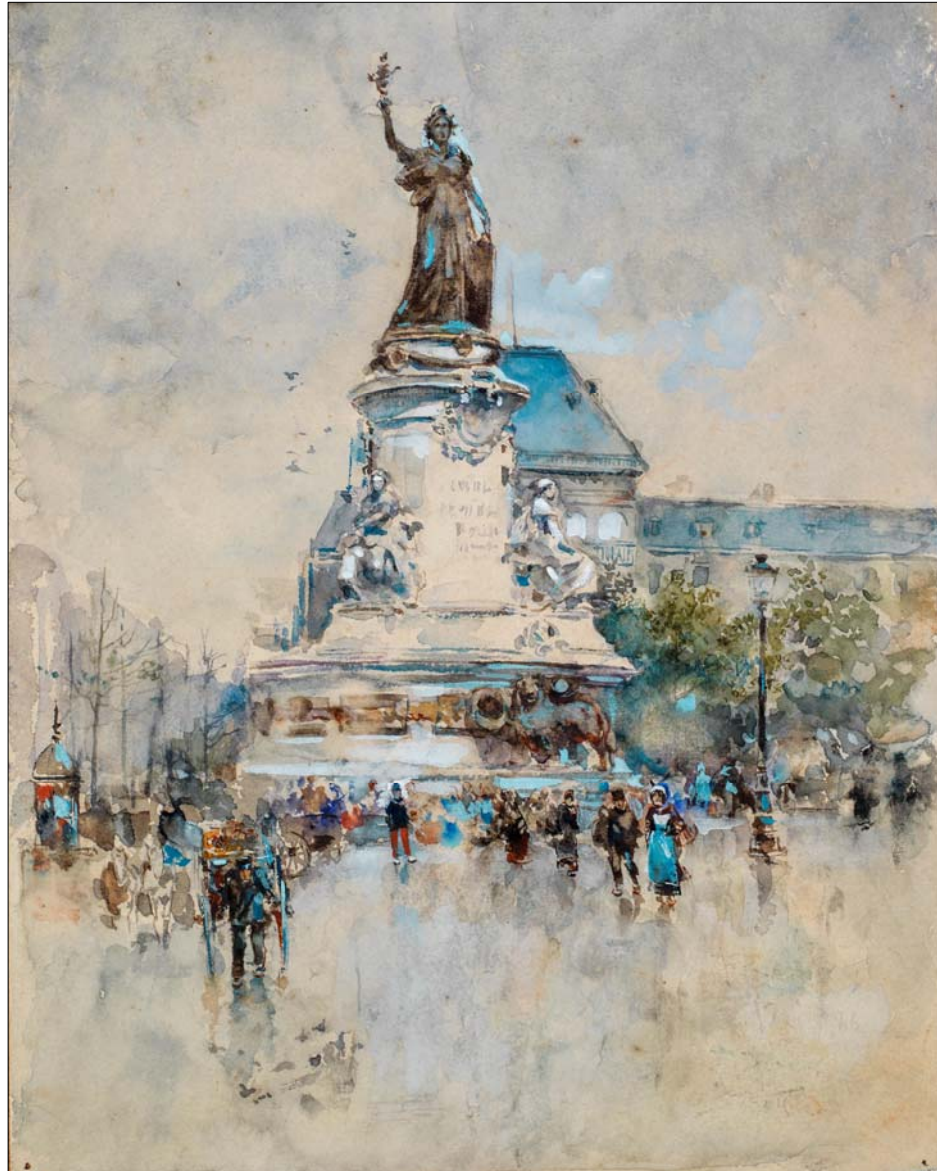
La obra parece que estuviera abocetada, en cuanto al carácter técnico y pictórico se refiere, y posee la doble línea, que recuerda los arrepenimientos velazqueños.



Fig. 118. Detalle III de Mujeres lavando en el río.

Esta escena costumbrista revela la importancia que el pintor le da a las costumbres de las gentes de su tierra, así como destaca el papel de la mujer, como herederas del sustento y base de la sociedad española.

OBRA PICTÓRICA Nº 29



Título: Plaza de la República de París

Fecha de realización: Sin Fecha

Género: Paisaje

Medidas: 22 x 29 cm

Técnica y soporte: Mixta sobre Papel

Propiedad: Colección particular

Análisis Descriptivo

La obra presenta como tema central un monumento, con una diosa romana en la cúspide. En la mano derecha levanta una antorcha. Dicho monumento, esta constituido por dos esculturas y un leon en su base. Dicho conjunto escultórico se encuentra en el centro de una plaza. En el cuadrante inferior izquierdo se insua una avenida con arboles, un kiosko, coches de caballos y una figura masculina porteando un organillo. A la derecha de la composicion la fachada de un edificio al fondo, farolas y el bullicio del gentio alrededor de dicho conjunto escultórico.

Estado de conservación

La obra se halla taladrada por pequeños orificios de chinchetas en las esquinas. En el borde derecho superior hay una raja. Sin Enmarcar

Observaciones

Obra sin firmar.

Análisis Técnico-Plástico

En esta obra se aprecia una composición vertical cuyo eje central, de la estructura dibujística, está determinado por el conjunto escultórico en el centro del cuadro. Se advierte la línea modernista sinuosa y ágil unida a la pincelada impresionista, corta, suelta, aguada y fluida con movimiento, que embellece la plasticidad pictórica, permitiéndose en los espacios amplios, que la factura se vuelva larga y suave con diferentes calidades cromáticas en tonos azulados. La pureza y fuerza del color muestra un trazo seguro y determinante que ennoblece la resolución compositiva.



Fig. 119.- Detalle I de "Plaza de la República de París"

A su vez la luminosidad empleada crea una ambientación atmosférica de cierta vaporosidad, como si hubiese llovido. El cielo en calidades de azules y grises, se refleja en el suelo mojado del primer término.

Análisis Crítico

*[...] los impresionistas no pintaron paisajes por el carácter pintoresco del lugar, ya que éste podía identificarse con cualquier paisaje, sino por los efectos atmosféricos. [...].*²¹⁸

En esta obra se aprecia la influencia de las nuevas vanguardias imperantes en Europa en los primeros años del siglo XX, concretamente el de la pintura impresionista. El pintor que viajó a París, fue conocedor de dichos movimientos y deja patente en este paisaje urbano el conocimiento de la técnica de dicho estilo, así como el gusto por captar la sensación atmosférica cuando comienza a esclarecer el cielo tras la lluvia.

De igual forma que la luminosidad que envuelve la creación pictórica posee un halo de vaporosidad, con el que jugaban los pintores románticos de mediados del s.XIX, resaltando el reflejo del cielo sobre el suelo en tonalidades agrisadas en aguadas de azules.

A su vez la temática elegida por el artista es también de corte impresionista puesto que los pintores de este estilo

*[...] se mostraron sensibles a los temas de la vida cotidiana de su época. La ciudad [...], los grandes bulevares, [...] y el interés por los pasatiempos de los habitantes de la ciudad, los paseos por los parques urbanos, conversaciones en las terrazas de los cafés, etc. [...].*²¹⁹



Fig. 120.- Detalle II de "Plaza de la República de París"

Al hilo de lo expuesto se aprecia en esta acuarela el bullicio de la gente en diferentes acciones, unas en coche de caballos, otras caminando, etc. Todas las figuras que se representan están elaboradas de forma abocetada con el rostro sin definir, puesto

²¹⁸ LANEYRIE-DAGEN, N. "Colección reconocer el arte. Leer la pintura". Pág. 239.

²¹⁹ Ibidem

los impresionistas [...] *no pretendieron mostrar ninguna historia y no se preocuparon por imaginar gestos que expresaran las pasiones [...]*.²²⁰

Al mismo tiempo que se aprecia como en esta obra la paleta se aclara, influencia tanto de Romero Barros como de la pintura de principios del siglo XX, así como los colores que predominan, en casi la totalidad de la obra, son el azul y la grisalla en siena tostada. A su vez, se observan unas líneas en grafito formando lo que parecen unos caballos, junto al carro del primer término, porque se deduce que la esta acuarela esta abocetada.

De igual forma, llama la atención como el artista crea una línea quebrada jugando con el color rojizo casi puro, colocado en diferentes puntos de la base del cuadro, como son: el kiosco, los pantalones de la figura que parece un policía, y en el hombre con el carro, dichas zonas contrastan con el azul intenso de la falda de la figura femenina situada casi en el primer plano. ¿Porque el pintor pone el énfasis a estos espacios de la obra? Quiso tal vez destacar la armonía de la convivencia entre diferentes clases sociales circulando por la ciudad, ó simplemente fue un juego de efectismo cromático el que deseó expresar, para el deleite del espectador.



Fig. 121.- Detalle III de "Plaza de la República de París"

Esta obra de belleza cromática, de ritmo libre y de expresividad compositiva, revela el espíritu de renovación pictórica, mostrando la destreza, dominio y maestría del artista.

²²⁰ LANEYRIE-DAGEN, N. "Colección reconocer el arte. Leer la pintura". p.: 242.

OBRA PICTÓRICA Nº 30



Título: Maestro Camacho Padilla

Fecha de realización: 1931

Género: Retrato

Medidas: 97 x 72,5 cm

Técnica y soporte: Óleo sobre Lienzo

Propiedad: Museo de Bellas Artes de Córdoba

Análisis descriptivo

Esta obra describe una figura masculina de pie y a tres cuartos, con la mano derecha sujeta la capa que lo envuelve y con la izquierda sujeta un libro.

Estado de conservación

La obra se conserva en muy buen estado.

Observaciones

El retrato es del profesor Camacho Padilla, amigo y compañero de profesión del pintor. Ambos impartieron la docencia en Granada, Sevilla y Córdoba.

Análisis Técnico-Plástico

En la obra se aprecia una compositiva centrada con un eje vertical, que define la estructura del cuadro. La línea sinuosa y ágil resuelve la plasticidad estética, imprimiendo carácter al modelo. Los contornos de la figura se difuminan, en unas zonas mediante la utilización de la doble línea, y en otras degradando el color, poco a poco, con veladuras. El color cobra especial viveza a través de las fracturas que dan textura a la pintura. La paleta se oscurece y vivifica, dándole fuerza cromática a la figura, donde se potencia la sobriedad del personaje, predominando el gris payne y carmín de garanza mezclado con sienas y azules. La luminosidad inunda la armonía de la figura de manera diáfana, distribuyéndose de forma casi homogénea por toda la creación pictórica. El trazo seguro y firme resuelve el movimiento de los ropajes con determinación.



Fig. 122- Detalle I "Maestro Camacho Padilla"

Análisis Crítico

En esta obra el pintor muestra un estilo pictórico ecléctico. Está sujeta a las normas academicistas del dibujo y pintura, como estructura básica de la construcción, influencia de Romero Barros, con fuertes connotaciones costumbristas, regionalistas y un tardo romanticismo, así como un claro realismo naturalista.

A su vez, el pintor muestra en el lienzo los influjos de los grandes maestros de la pintura que estudió y observó con detenimiento, como Velázquez, Goya, Federico de Madrazo, etc., entre otros, un estilo personal e íntimo adaptándolo a una pintura colorista y preciosista.

A su vez, se observa una doble línea construida con diferentes veladuras alrededor de la figura, que nuevamente recuerda los arrepentimientos velazqueños. Aunque quizás el artista no tuvo otra intencionalidad salvo dar una continuidad suavizada entre el modelo y el fondo, evitando la brusquedad y delimitación fotográfica entre ambos planos. Con cierta nostalgia el pintor desarrolla una temática que no abandonaría a lo largo de su producción artística, el retrato. Este es para García Guijo, la representación plástico-formal del retrato psicológico goyesco donde ensalza la individualidad del representado, constituyéndolo en el eje central del entorno del que es partícipe. Sin embargo, el espectador fija su atención en la mirada perdida como ausente del profesor, sumido en sus pensamientos, como ajeno a todo y a todos.

Expresa a través de los rasgos faciales del maestro Camacho Padilla, el peso de la experiencia que da la vida. A su vez, el semblante serio y concentrado, transmite al observador la clase de personalidad que tiene antes sus ojos, un hombre cabal.



*Fig. 123- Detalle II
"Maestro Camacho Padilla"*



*Fig. 124- Detalle III
"Maestro Camacho Padilla"*

El pintor al recibir el influjo Madracista, en sus años académicos, se contagia de ese sentimiento de conmoción pictórica, de perdurabilidad en el tiempo para que dicha obra, sea algo más para todos aquellos que la contemplen.

Llama la atención el libro de color verde que sujeta el modelo con su mano izquierda. A lo largo de su producción artística, no son pocos los que posan para el artista que no lleven un libro entre sus manos.



Fig. 125- Detalle IV
"Maestro Camacho Padilla"

¿Qué interés suscita en el pintor tal recurso? ¿Por qué considera importante mostrar un elemento tan significativo? se pueden barajar varias hipótesis, entre ellas que la cultura era fundamental para el autor, y por lo tanto considera una forma de difundir esta, al plasmarlo en sus obras. Ó sencillamente servía tan solo como instrumento de decoración y armonizaba la composición del cuadro. Pero tal vez, hubiera un lenguaje escondido, puesto que un libro por regla general, es una aventura para todo el que se sumerge entre sus páginas, un viaje por el mundo de la imaginación, ó de lo racional, ó filosófico, ó bien de las enseñanzas matemáticas ó el descubrimiento del universo, un libro siempre es un recurso lleno de interés para el lector. ¿Qué quiere transmitir el artista al representarlo en sus lienzos? García Guijo nos cuenta silenciosamente utilizando el lenguaje pictórico, la propia existencia humana, la profundidad que hay en ella, y el misterio que encierra en sí misma. Describe sin palabras la importancia del ser humano y el valor del hombre, por el sólo hecho de estar vivos.

Esta obra representa la personificación de la cultura, se podría decir que este lienzo es a la pintura como *El Pensador* de Rodín es a la escultura. La iconografía plástica de la sabiduría e intelectualidad.

CONCLUSIONES

En la presente investigación se han llevado a cabo tres tipos diferentes de análisis, descriptivo, técnico-plástico y crítico, de cada una de las treinta obras del pintor *Rafael García Guijo*, incluyendo los datos biográficos y las diferentes circunstancias de la figura del artista, concretando su producción artística en el tiempo y teniendo en cuenta la relación e influencias del autor con sus coetáneos. La resolución de este estudio exhaustivo de la pictoricidad artística supone el conocimiento pictórico en el encuadre histórico dentro del marco universal de la creación para conocer sus implicaciones e intenciones pictóricas. Preliminarmente ha sido necesario discernir la evolución pictórica de la historia del arte en Europa y España, de mediados del siglo XIX y primeros años del siglo XX.

Inicialmente en el siglo XIX, el primer movimiento del arte contemporáneo es el romanticismo, con tres características importantes: el fundamento ideológico, el entendimiento del arte y la identidad personal. Se inicia en Francia y surge como reacción contra el neoclasicismo, teniendo su mayor apogeo entre los años 1825 y 1875. La revolución industrial inglesa, francesa y americana, plantearon las bases del liberalismo, con los principios de libertad, igualdad y fraternidad y la declaración de independencia con los derechos del hombre. Estos hechos trajeron consigo cambios sociales, ideológicos, políticos, económicos y artísticos. Tras el romanticismo vendrá el realismo pictórico, naturalismo, simbolismo, modernismo, impresionismo, etc., llegando con estas vanguardias, los primeros años del siglo XX.

A su vez, el romanticismo, en sus inicios se identificará con el liberalismo revolucionario cuyas principales premisas eran la exaltación de los sentimientos, la defensa de la libertad, el sentimiento por la naturaleza, el amor a las culturas nacionales y la

estética romántica. Se inicia, por tanto, un nuevo pensamiento y una nueva manera de entender y admirar el mundo, encontrando éste su marco teórico dentro de la estética romántica, basada en tres pilares esenciales; la belleza, la verdad y el bien. La primera especialidad artística donde se desarrolla dicha estética es en la pintura, donde reclama la libertad de pintar en cuanto temática y técnica se refiere, exigiendo el derecho a definir un nuevo canon de belleza. El romanticismo pictórico se inicia primero en Alemania e Inglaterra y, posteriormente, llegaría a Francia, Italia, el resto de Europa y Estados Unidos. En Inglaterra, Joseph Mallor William Turner fue el pintor que más influyó posteriormente en la pintura impresionista junto a John Constable. Pero sus verdaderos creadores fueron Gericault y Delacroix.

Sin embargo, el fracaso de las utopías democráticas y socialistas de la revolución de 1848 provocó en la sociedad en general y en los artistas en particular, una gran desconfianza. Esto hizo que abandonaran los ideales abstractos y la imaginación, para centrarse en lo concreto y sensorial. Este nuevo enfoque dio lugar a los movimientos realistas y positivista, corrientes contemporáneas con diferentes objetivos. Mientras el positivismo admiraba la naturaleza con fines filosóficos, el realismo se desarrollará con fines artísticos. Dicho movimiento, basó sus principios estéticos en reflejar mejor los problemas y situaciones de la sociedad, en especial la de los más desfavorecidos. Su pintura, se diferencia de la romántica en cuanto a temática pero no en cuanto a técnica. El país pionero del realismo fue Francia cuyos máximos representantes fueron Gustave Courbet, Jean Mollet y Honore Daumier.

No obstante, a finales del siglo, surgiría otro movimiento artístico, como evolución del academicismo y del realismo, cuya búsqueda se centraría en la captación de la luz, con pinceladas cortas, desaparición del claroscuro y cuadros rápidos con poca definición, el impresionismo. Los impresionistas franceses fueron los iniciadores de dicho

estilo artístico, abandonando la pintura de taller para optar por una pintura al aire libre incluyendo las ciudades en sus temáticas, y recibiendo por ello el nombre de los primeros pintores urbanos, en las figuras de Edouard Manet, Edgar Degas, Claude Monet, Camilla Pissarro y Auguste Renoir. Pero es en los últimos años de este siglo, donde el impresionismo se ramificaría, tomando sus pintores caminos diferentes. Serían Paul Cezanne, Georges Seurat, Paul Signac, Vincent Van Gogh, Henri de Toulouse-Lautrec y Paul Gauguin, los precursores de las futuras vanguardias del siglo XX.

De igual forma para España, el siglo XIX trajo consigo, al igual que para el resto de Europa, profundas transformaciones sociales, económicas, políticas y culturales concretamente en la pintura. Hacia la mitad del siglo se desarrolla un fenómeno muy importante en el terreno pictórico, las Exposiciones Nacionales. Se cultiva por primera vez, en el romanticismo, el paisaje como género independiente. Considerándose como tal, en todos los movimientos artísticos posteriores como son; naturalismo, romanticismo, idealismo, realismo, positivismo, naturalismo, simbolismo, modernismo e impresionismo. La pintura paisajística divide el país en varias escuelas importantes entre ellas la madrileña, la catalana y la andaluza. Estas tomaran caminos diferentes en la pintura, cultivando formas distintas de entender el arte y la pintura, legando al mundo artístico su estilo personal, aunque, todas ellas dependían de un eje central, la Escuela de San Fernando de Madrid, con fuerte influencia pictórica de la disciplina de Federico de Madrazo.

Por otro lado, en Andalucía se fomentará el costumbrismo que presenta el sentimiento de un pueblo, arrasado por las guerras y a destiempo del resto de España. Como consecuencia de la guerra de la Independencia y la Civil, surge la figura del bandolero, que provocó un profundo atractivo artístico y pintoresco. Paralelamente al costumbrismo surge el regionalismo, movimiento que pone de manifiesto los valores, la belleza y el sello de identidad de cada región. De igual forma, la escuela andaluza que se

nutre directamente del influjo murillista y velazqueño, dio a conocer grandes pintores al mundo del arte, que se impregnarán del ambiente de su tierra y elaborarán un conocimiento exhaustivo de la misma, transportando a la pintura la tradición, la raza, el carácter y la estirpe de su pueblo.

La escuela cordobesa de Rafael Romero Barros contó con artistas como Muñoz Lucena, Mateo Inurria, Rodríguez de Losada y García Guijo entre otros, y de fama internacional como Julio Romero de Torres. Autor relevante de la escuela de Romero Barros es Rafael García Guijo, que nació en Córdoba el 2 de marzo de en 1881 y se convirtió en el alumno más joven de Romero Barros. Se casó con Teodora Hernandez Sanjuan de la que tuvo su único hijo el Dr. Arquitecto D. Rafael García Hernández. El pintor cuenta en su recorrido artístico con varias menciones de honor y tercera medalla en las Exposiciones Nacionales, como el diploma al mérito pictórico, medalla de plata en modelo vivo, consideraciones y honores de tercera medalla al mérito en la sección de pintura por su cuadro Esperando la consulta, premio en la sección Artística del certamen científico, literario y artístico, etc., entre otros. En su proyección docente imparte su magisterio en Santiago de Compostela, Sevilla y Granada, siendo nombrado Director de la Escuela de Artes y Oficios Artísticos de Córdoba, etc. Otorgándole el título de académico correspondiente por la Real Academia de Ciencias, Bellas Letras y Nobles Artes de Córdoba, en el 1943 pasando a ser académico numerario en el 1946. El 17 de marzo de 1969 muere en su ciudad natal.

Rafael García Guijo cuenta con una extensa producción artística donde realiza obras pertenecientes a los diferentes géneros pictóricos tratados con distintas técnicas plásticas, siendo reconocido por su extraordinaria labor en el retrato, de corte academicista, regionalista y costumbrista con influencia de la línea modernista. Desde sus comienzos en la escuela cordobesa el pintor evoluciona, en cuanto a técnica y estilo se refiere, desde una

pintura con trazos realistas y naturalistas hasta el regionalismo expresionista vanguardístico, intercalando cuadros de factura impresionista con línea modernista y considerándosele un artista ecléctico. El paisaje en García Guijo, se transforma desde una pintura naturalista con temática costumbrista y regionalista, destacando la importancia de la mujer y la extrapolación de estereotipos de las figuras, hasta la liberación del color y soltura de la pincelada, revelándose como un pintor expresionista. El análisis de sus obras muestra la evolución en el retrato y en el paisaje, tratados con un estilo personal e íntimo, predominando como notas a destacar la luminosidad, el colorido, el grafismo y el trazo, reflejándose en estos el sentir popular y las escenas cotidianas. A su vez, realiza una extrapolación de estereotipos en algunas de las creaciones con una paleta aclarada que dan vida a los mantones, toquillas, faldas e indumentaria de sus figuras con gran soltura y movimiento, con planos cortos de color utilizando el contraste como recurso pictórico. De igual forma, introduce elementos paisajísticos importantes de las ciudades por el valor simbólico que conllevan, como el agua, la luz y la vegetación.

García Guijo se revela como uno de los mejores retratistas de nuestro país y como un pintor ecléctico que muestra el legado de estilos artísticos de distintas épocas y diferentes lugares de España aportando al mundo artístico la difusión de las corrientes artísticas de las que fue coetáneo y que conoció por su relación con un elenco artístico de gran importancia para nuestra cultura.

BIBLIOGRAFÍA

- ÁLVAREZ J.: “Exposición Pintores pensionados por las Diputaciones andaluzas”. Pág. 28. Málaga, 2010.
- ALVAREZ, J., BARÓN, J., DIEZ, J.L., FALOMIR, M., FINALDI, G., GLENDINNING, N., MENA, M., PEREZ A.E., RUIZ, L., y SILVA, P.: “El retrato Español. Del Greco a Picasso”. Pág. 167. Ed. Museo Nacional del Prado. Madrid, 2005.
- ARGULLOL, R.: “La atracción del abismo. Un itinerario por el paisaje romántico.” vol. 909. Pág. 57. Ed. Áncora y Delfín. Barcelona, 2000.
- ARIAS ANGLES, E. y RINCÓN GARCÍA, W. “Historia Universal de Arte del Romanticismo al Modernismo”. Tomo 9. Ed. Espasa Calpe. Madrid.
- BARBE-GALL, F.: “Como mirar un cuadro”. Ed. Lunweg. Barcelona, 2010.
- BERGER R.: “El conocimiento de la pintura. El arte de apreciarla”. Pág. 58. Ed. Noguer. Barcelona-Madrid, 1999.
- BOZAL V.: “Historia del Arte en España. I Desde los orígenes hasta la ilustración”. Ed. Istmos, S.A. Madrid, 1994.
- BOZAL V.: “Historia del Arte en España. II Desde Goya hasta nuestro días”. Ed. Istmos, S.A. Madrid, 1994.
- CASTRO CASTILLO, M^a. R. Manifestaciones artísticas a través del "Diario de Córdoba" entre los años 1890 y 1936. Pág. 72. Fundación Provincial de Artes Plásticas Rafael Botí. Córdoba, 2003.

- CHASTANG MARÍN, J.: “Fuentes de Córdoba”. Ed. Acheloos. Córdoba, 1986.
- DECROLY, O.: “La fundación de globalización y la enseñanza y otros ensayos”
Revista Pedagógica. Madrid, 2006.
- DORÉ, G. Y DAVILLIER, C.: “Viajes por España”. Vol. I y II. Ed. Miraguano.
Madrid, 1998.
- Enciclopedia Universal Ilustrada Europeo-Americana. Págs. 216-17. Espasa-Calpe.
Tomo V (Apéndice). Madrid, 1931.)
- FOSTER H., KRAUSS R., BOIS Y. y BUCHLOCH B. “Arte desde 1900
Modernidad, Antimodernidad, Posmodernidad” Pág. 90. Ed.: Akal S.A., Madrid.
2006.
- GALIENNE Y PIERRE F.: “El retrato”. Págs. 19-32. Ed. Cátedra. 1995.
- GARCÍA DEL CARRIZO, C. “Neoclasicismo y romanticismo. Arquitectura,
pintura, escultura y dibujo.1750-1848”. Ed. Konemann. Barcelona, 2000.
- GOMBRICH E.:”La Historia del Arte”. Ed. Phaidon. España, 2010
- GÓMEZ-MORENO, M.E.: Summas Artis. “Historia General del Arte. Pintura y
escultura españolas del siglo XIX”. Tomo XXXV. Vol. I. Ed. Espasa Calpe. Madrid,
1993.
- GONZÁLEZ GÓMEZ, J.M., Y ROJAS-MARCOS GONZÁLEZ, J.: “Romero
Barros y Sevilla”. Ed. Diputación de Sevilla. Área de Cultura e Identidad. Colección
Arte Hispalense, nº 91. Sevilla, 2010.
- GUILLEN E.: “Retratos del Genio. El culto a la personalidad artística en el siglo
XIX”. Ed. Cátedra. Madrid, 2007.
- GUILLEN, E.: “Retratos de un Genio”. Ed. Visor. Madrid, 1987.

- HENARES, I y CAPARROS, L.: “La Crítica de Arte en España (1830-1936)” Ed. Universidad de Granada. Granada, 2008.
- HENARES, I y LÓPEZ, R.: “Andalucía. Cultura y Diversidad”. Ed. Lunweg. Madrid, 2004.
- HENARES, I. y CALATRAVA, J.: “Romanticismo y Teoría del Arte en España”. Ed. Cátedra. Madrid, 1982.
- HODGE S.: “50 cosas que hay que saber sobre arte”. Ed. Planeta. Barcelona, 2012.
- HUISMAN, D.: “La Estética”. Pág. 56. Ed. Montesinos. España, 2002.
- LANEYRIE-DAGEN, N.: “Colección reconocer el arte. Leer la pintura”. Ed. Spes. S.L. Barcelona, 2005.
- MARCHAN FIZ S.: Summas Artis “Historia General de Arte. Fin de Siglo y los Primeros Ismos del XX (1890-1917). Tomo XXXVIII.” Pag.14. Ed.: Espasa Calpe. Madrid, 1998.
- MÉNDEZ RODRÍGUEZ, L.: “La imagen de Andalucía en el arte del siglo XIX”. Centro de Estudio Andaluces. Sevilla, 2008.
- PANTORBA, B.: “Historia y crítica de las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes celebradas en España”. Págs. 202-203. Ed. García-Rama J. Madrid, 1980.
- PÉREZ ROJAS, J. y G^a CASTELLÓN, M.: “El siglo XX. Persistencias y Rupturas”. Pág. 27. Ed. Silex. Madrid, 1994.
- ROVIRA A.: “Como reconocer estilos en la pintura. Arte y personalidad”. Pág. 152-159. Ed. Verticales. Barcelona, 2010.
- SANCHIDRIÁN, C y RUIZ BERRIO, J.: “Historia y perspectiva actual de la educación”. Barcelona, 2010.

- SERRALLER CALVO, F.: “Pintores españoles entre dos fines de siglo (1880-1990). De Eduardo Rosales a Miguel Barceló”. Ed. Alianza Forma. España, 1990.
- VALÉRY, P.:”Introducción al método de Leonardo da Vinci”. Ed. Visor. Madrid 1987.
- VICENTE GALÁN E.: “Pintores del romanticismo andaluz”. Ed. Universidad de Granada. Granada, 1994.
- VICENTE GALÁN, E.: “Los Madrazo y La Andalucía Romántica.” Tesis doctoral. Departamento de Dibujo, Pintura y Escultura. Ed. Universidad de Granada. Granada, 1988.
- VILLAR MOVELLÁN A. “Arte contemporáneo I”. Págs. 62-63. Cambio 16. Madrid, 1996.

ANEXOS

ANEXO 1. INDICE DE OBRAS PICTÓRICAS

Obra pictórica 1	Esperando la consulta	pag. 131
Obra pictórica 2	Rafael García Hernández I	pag. 137
Obra pictórica 3	M^a de los Ángeles de Viguera Lara-Barahona	pag. 142
Obra pictórica 4	El Chiqui y su mamá	pag. 147
Obra pictórica 5	Un paisajista	pag. 152
Obra pictórica 6	La niña de la muñeca	pag. 156
Obra pictórica 7	In Memoriam	pag. 161
Obra pictórica 8	Autoretrato	pag. 166
Obra pictórica 9	Rafaél García Hernández II	pag. 171
Obra pictórica 10	Serie mujeres "La Gitana"	pag. 175
Obra pictórica 11	Los Naranjos	pag. 180
Obra pictórica 12	Ganadería	pag. 184
Obra pictórica 13	Un carnaval en Córdoba	pag. 188
Obra pictórica 14	Pinos	pag. 192
Obra pictórica 15	Serie mujeres "La Jeringuera"	pag. 195
Obra pictórica 16	Estudio del pintor	pag. 199
Obra pictórica 17	La alberca del Mayoral	pag. 203
Obra pictórica 18	Serie mujeres "La mirada"	pag. 207
Obra pictórica 19	Serie mujeres "Desnudo"	pag. 211
Obra pictórica 20	Galicia I	pag. 215
Obra pictórica 21	Galicia II	pag. 220
Obra pictórica 22	Noche flamenca	pag. 226
Obra pictórica 23	La parra	pag. 231
Obra pictórica 24	Arboles	pag. 234
Obra pictórica 25	Prado	pag. 237
Obra pictórica 26	El mirador	pag. 241
Obra pictórica 27	El baile	pag. 245
Obra pictórica 28	Mujeres lavando en el río	pag. 249
Obra pictórica 29	Plaza de la Republica de Paris	pag. 253
Obra pictórica 30	Mastro Camacho Padilla	pag. 257

ANEXO 2. INDICE DE FIGURAS

Figura 1	Alumnos del Antiguo Modelo Vivo, y Colorido Año 1894 al 95.	pag. 72
Figura 2	Carnet de la Escuela Especial de Pintura Escultura y Grabado.....	pag. 72
Figura 3	Carnet de transporte Madrid 1907.....	pag. 74
Figura 4	Carnet de transporte Madrid 1909.....	pag. 75
Figura 5	El pintor y su esposa.....	pag. 76
Figura 6	El pintor y su familia.....	pag. 82
Figura 7	El pintor y su esposa.....	pag. 85
Figura 8	Carta de pesame del Obispo de Córdoba.....	pag. 87
Figura 9	Detalle I de "Esperando la Consulta".....	pag. 132
Figura 10	Detalle II de "Esperando la Consulta".....	pag. 133
Figura 11	Detalle III de "Esperando la Consulta".....	pag. 133
Figura 12	Detalle IV de "Esperando la Consulta".....	pag. 133
Figura 13	Detalle V de "Esperando la Consulta".....	pag. 134
Figura 14	Detalle VI de "Esperando la Consulta".....	pag. 135
Figura 15	Detalle VII de "Esperando la Consulta".....	pag. 135
Figura 16	Detalle VIII de "Esperando la Consulta".....	pag. 136
Figura 17	Detalle I de "Rafael García Hernández I".....	pag. 138
Figura 18	Detalle II de "Rafael García Hernández I".....	pag. 139
Figura 19	Detalle III de "Rafael García Hernández I".....	pag. 139
Figura 20	Detalle IV de "Rafael García Hernández I".....	pag. 140
Figura 21	Detalle V de "Rafael García Hernández I".....	pag. 141
Figura 22	Detalle VI de "Rafael García Hernández I".....	pag. 141
Figura 23	Detalle I de "M ^a de los Ángeles de Viguera Lara-Barahona".....	pag. 143
Figura 24	Detalle II de "M ^a de los Ángeles de Viguera Lara-Barahona".....	pag. 144
Figura 25	Detalle III de "M ^a de los Ángeles de Viguera Lara-Barahona".....	pag. 144
Figura 26	Detalle IV de "M ^a de los Ángeles de Viguera Lara-Barahona".....	pag. 144
Figura 27	Detalle V de "M ^a de los Ángeles de Viguera Lara-Barahona".....	pag. 145
Figura 28	Detalle I de "El Chiqui y su mamá".....	pag. 148
Figura 29	Detalle II de "El Chiqui y su mamá".....	pag. 149
Figura 30	Detalle III de "El Chiqui y su mamá".....	pag. 149
Figura 31	Detalle IV de "El Chiqui y su mamá".....	pag. 149
Figura 32	Detalle V de "El Chiqui y su mamá".....	pag. 149
Figura 33	Detalle I de "Un paisajista".....	pag. 154
Figura 34	Detalle II de "Un paisajista".....	pag. 155

ANEXO 2. INDICE DE FIGURAS

Figura 35	Detalle I de "La niña de la muñeca".....	pag. 157
Figura 36	Detalle II de "La niña de la muñeca".....	pag. 158
Figura 37	Detalle I de "In Memoriam".....	pag. 163
Figura 38	Detalle II de "In Memoriam".....	pag. 164
Figura 39	Detalle III de "In Memoriam".....	pag. 165
Figura 40	Detalle I de "Autoretrato".....	pag. 167
Figura 41	Detalle II de "Autoretrato".....	pag. 168
Figura 42	Detalle III de "Autoretrato".....	pag. 168
Figura 43	Detalle IV de "Autoretrato".....	pag. 169
Figura 44	Detalle I de "Rafaél García Hernández II".....	pag. 172
Figura 45	Detalle II de "Rafaél García Hernández II".....	pag. 173
Figura 46	Detalle III de "Rafaél García Hernández II".....	pag. 174
Figura 47	Detalle I de "Serie mujeres "La Gitana".....	pag. 176
Figura 48	Detalle II de "Serie mujeres "La Gitana".....	pag. 177
Figura 49	Detalle III de "Serie mujeres "La Gitana".....	pag. 177
Figura 50	Detalle IV de "Serie mujeres "La Gitana".....	pag. 177
Figura 51	Detalle V de "Serie mujeres "La Gitana".....	pag. 177
Figura 52	Detalle VI de "Serie mujeres "La Gitana".....	pag. 178
Figura 53	Detalle VII de "Serie mujeres "La Gitana".....	pag. 178
Figura 54	Detalle I de "Los Naranjos".....	pag. 181
Figura 55	Detalle II de "Los Naranjos".....	pag. 182
Figura 56	Detalle I de "Ganadería".....	pag. 185
Figura 57	Detalle II de "Ganadería".....	pag. 186
Figura 58	Detalle I de "Un carnaval en Córdoba".....	pag. 189
Figura 59	Detalle II de "Un carnaval en Córdoba".....	pag. 190
Figura 60	Detalle III de "Un carnaval en Córdoba".....	pag. 191
Figura 61	Detalle I de "Pinos".....	pag. 193
Figura 62	Detalle II de "Pinos".....	pag. 193
Figura 63	Detalle III de "Pinos".....	pag. 194
Figura 64	Detalle I de "Serie mujeres "La Jeringuera".....	pag. 196
Figura 65	Detalle II de "Serie mujeres "La Jeringuera".....	pag. 197
Figura 66	Detalle I de "Estudio del pintor".....	pag. 201
Figura 67	Detalle II de "Estudio del pintor".....	pag. 201
Figura 68	Detalle I de "La alberca del Mayoral".....	pag. 204

ANEXO 2. INDICE DE FIGURAS

Figura 69	Detalle II de "La alberca del Mayoral".....	pag. 205
Figura 70	Detalle III de "La alberca del Mayoral".....	pag. 205
Figura 71	Detalle IV de "La alberca del Mayoral".....	pag. 205
Figura 72	Detalle V de "La alberca del Mayoral".....	pag. 206
Figura 73	Detalle VI de "La alberca del Mayoral".....	pag. 206
Figura 74	Detalle I de "Serie mujeres "La mirada"".....	pag. 208
Figura 75	Detalle II de "Serie mujeres "La mirada"".....	pag. 208
Figura 76	Detalle III de "Serie mujeres "La mirada"".....	pag. 209
Figura 77	Detalle IV de "Serie mujeres "La mirada"".....	pag. 209
Figura 78	Detalle V de "Serie mujeres "La mirada"".....	pag. 210
Figura 79	Detalle I de "Serie mujeres "Desnudo"".....	pag. 213
Figura 80	Detalle II de "Serie mujeres "Desnudo"".....	pag. 213
Figura 81	Detalle III de "Serie mujeres "Desnudo"".....	pag. 214
Figura 82	Detalle I de "Galicia I".....	pag. 216
Figura 83	Detalle II de "Galicia I".....	pag. 217
Figura 84	Detalle III de "Galicia I".....	pag. 217
Figura 85	Detalle IV de "Galicia I".....	pag. 217
Figura 86	Detalle V de "Galicia I".....	pag. 218
Figura 87	Detalle I de "Galicia II".....	pag. 222
Figura 88	Detalle II de "Galicia II".....	pag. 222
Figura 89	Detalle III de "Galicia II".....	pag. 222
Figura 90	Detalle IV de "Galicia II".....	pag. 223
Figura 91	Detalle V de "Galicia II".....	pag. 223
Figura 92	Detalle VI de "Galicia II".....	pag. 224
Figura 93	Detalle I de "Noche flamenca".....	pag. 227
Figura 94	Detalle II de "Noche flamenca".....	pag. 228
Figura 95	Detalle III de "Noche flamenca".....	pag. 228
Figura 96	Detalle IV de "Noche flamenca".....	pag. 229
Figura 97	Detalle I de "La parra".....	pag. 232
Figura 98	Detalle II de "La parra".....	pag. 233
Figura 99	Detalle III de "La parra".....	pag. 233
Figura 100	Detalle I de "Arboles".....	pag. 235
Figura 101	Detalle II de "Arboles".....	pag. 236
Figura 102	Detalle III de "Arboles".....	pag. 236

ANEXO 2. INDICE DE FIGURAS

Figura 103 Detalle I de "Prado"	pag. 238
Figura 104 Detalle II de "Prado"	pag. 239
Figura 105 Detalle III de "Prado"	pag. 239
Figura 106 Detalle I de "El mirador"	pag. 242
Figura 107 Detalle II de "El mirador"	pag. 243
Figura 108 Detalle III de "El mirador"	pag. 243
Figura 109 Detalle IV de "El mirador"	pag. 243
Figura 110 Detalle V de "El mirador"	pag. 243
Figura 111 Detalle VI de "El mirador"	pag. 244
Figura 112 Detalle I de "El baile"	pag. 246
Figura 113 Detalle II de "El baile"	pag. 247
Figura 114 Detalle III de "El baile"	pag. 247
Figura 115 Detalle IV de "El baile"	pag. 248
Figura 116 Detalle I de "Mujeres lavando en el río"	pag. 250
Figura 117 Detalle II de "Mujeres lavando en el río"	pag. 251
Figura 118 Detalle III de "Mujeres lavando en el río"	pag. 252
Figura 119 Detalle I de "Plaza de la Republica de Paris"	pag. 254
Figura 120 Detalle II de "Plaza de la Republica de Paris"	pag. 255
Figura 121 Detalle III de "Plaza de la Republica de Paris"	pag. 256
Figura 122 Detalle I de "Maestro Camacho Padilla"	pag. 258
Figura 123 Detalle II de "Maestro Camacho Padilla"	pag. 259
Figura 124 Detalle III de "Maestro Camacho Padilla"	pag. 259
Figura 125 Detalle IV de "Maestro Camacho Padilla"	pag. 260

ANEXO 3. DOCUMENTOS

DOCUMENTO 1.1

Partida de Bautismo de Rafael García Guijo

A.5.432.257 *



Doctor Don Francisco Muñoz Romero, Rector y cura cónsue-
mo de la iglesia parroquial del Apóstol San Pedro de esta Ciudad
Certifico: que en el libro veinte y siete de bautismos de la misma
al folio veinte y tres vuelto se halla la siguiente. — — —

Partida "En la Ciudad de Córdoba, Capital de su provinci-
cia y Obispado, en siete de Marzo de mil ochocientos
ochenta y uno, yo Don Antonio Esquivias y García,
Padre de esta Iglesia parroquial de San Pedro de la misma
bautice solemnemente en ella á
un niño que nació el día dos de las mismas á las
ocho y media de la mañana, hijo legítimo de Don
Candido García, de ejercicio comerciante, bautizado
en Gallineros de Cauceros, provincia de Logroño, cua-
renta y seis años hace, y de Doña Antonia Guijo, bau-
tizada en esta de San Pedro, treinta y cinco años hace
casado y velado en la de la Arguina hace diez años
siendo sus abuelos paternos Don Pedro García y Doña
Juana Diaz, naturales de citado Gallineros y los matér-
nos Don Antonio Guijo y Doña Francisca Luna, de
esta naturalera. Se puso por nombre Rafael Anto-
nio Candido de San Simplicio y Sanito Martirio
de Córdoba. fueron sus padrinos Don Antonio Castro,
propietario, natural de la Carlota y Doña Carolina
de Luna, su mujer, natural de esta Ciudad á quien

DOCUMENTO 1.2

Partida de Bautismo de Rafael García Guijo

nes avise el parentesco espiritual y Abigaciones que
por el contrasen: siendo testigos Don Antonio Garcia
Rivero, Presbitero, y Don Manuel Barca, de esta ma-
turalera y ayudo ministro de esta parroquia. Y
para que conste extendi y autorice la presente par-
tida en el libro de bautismos de la misma fe-
cha ul supra. = Antonio Equinas. =

Es copia de su original. Cordoba veinte y dos de Septiem-
bre de mil novecientos ochico. =



Dr. Francisco Muñoz

Rector

D. ma P

Don Francisco de Paula Parou y Garcia,
Rectorio del Ilustre Colegio y Distrito de
esta Capital

Con fe: Yo saw al parecer legit-
mas la firma y rubrica que au-
tedica del Doctor Don Francisco
Muñoz Romero, Rector y Curado
mo de la Iglesia parroquial de
Apartel San Pedro de esta

DOCUMENTO 1.3

Partida de Bautismo de Rafael García Guijo

Ciudad
Y para que conste pongo el presente testimonio que sigue y firmo en Córdoba a veinte y tres de septiembre de mil novecientos cinco.



[Signature]
Francisco de Paula Paron


Legalización Las infrascritas Notarías públicas del Ilustre Colegio y Distrito de esta Capital legalizamos el signo, firma y rubrica que anteceden de nuestro colega don Francisco de Paula Paron y Garcia, Córdoba, veintetres de septiembre de mil novecientos cinco.



[Signature] Doct. Juan Medina Rojas
[Signature] Luis García de Galantes y otros

DOCUMENTO 2

Resguardo de matrícula de la asignatura de Dibujo del antiguo y ropajes. Modelo vivo y colorido. Córdoba 14 de Septiembre de 1897. Curso 1897 a 1898.


Escuela Provincial de Bellas Artes
DE CORDOBA
Núm. 139
Curso de 1897 á 1898

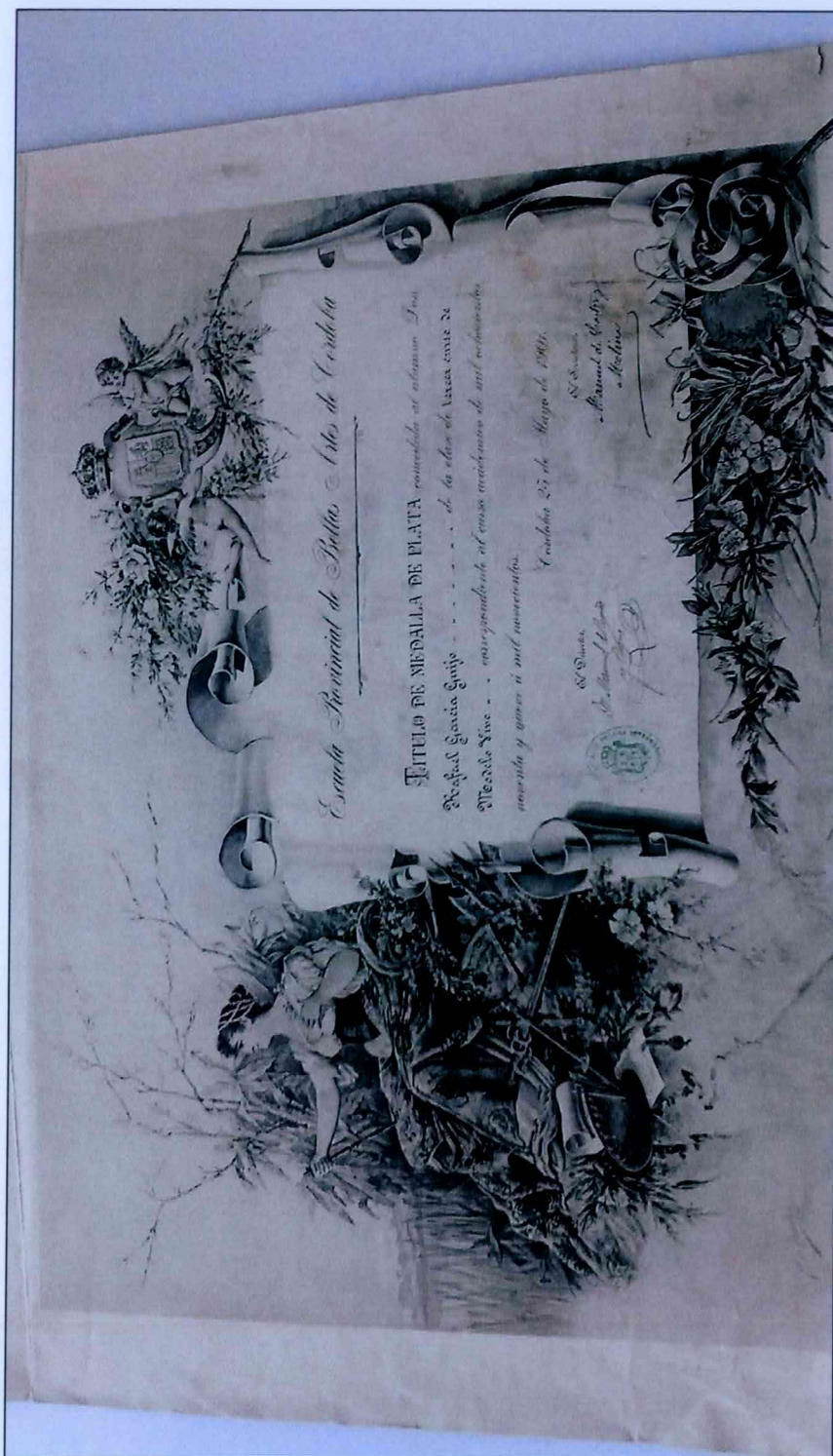
D. *Paulo García Gujo* *natural*
de *Córdoba*, se ha matriculado en la asignatura
de *Dibujo del antiguo y ropajes modelo vivo y colorido*.
Córdoba 14 de Septiembre de 1897.

El SECRETARIO, *E. de la Calle*

TIP. LA VERDAD

DOCUMENTO 3

**Titulo de Medalla de Plata por la Escuela Provincial de Bellas Artes de Córdoba,
en el tercer curso de Modelo Vivo. Córdoba 25 de Mayo de 1901.**



DOCUMENTO 4.1

Comprobante de la presentación a la Exposición General de Bellas Artes de 1901, del cuadro Esperando la Consulta, nº689

EXPOSICION GENERAL
DE
BELLAS ARTES.
1901.

Artículos del Reglamento de la Exposición General de Bellas Artes, que deberán tener presente los expositores para la presentación de las obras.

Art. 4.º La presentación de las obras en el local de la Exposición se hará por el autor ó por la persona á quien este autorice por escrito.

Art. 5.º La recepción de las obras se hará por el personal del Ministerio de Instrucción pública y Bellas Artes que se designe para este efecto. La obra solo podrá ser recibida cuando esté en disposición de ser expuesta.

Art. 6.º La presentación de las obras para su recepción deberá hacerse del 20 al 30 de Marzo.

Las horas de recepción serán desde las nueve á las diez y ocho (seis de la tarde).

Art. 7.º Los expositores podrán presentar un número ilimitado de obras en cada Sección, exceptuando á los extranjeros que no podrán presentar más de dos.

Art. 8.º Recibida una obra por el Delegado del Ministerio, se entregará al autor ó su representante un recibo talonario numerado. Asimismo será entregada una cédula electoral á aquellos expositores que hayan obtenido medalla ó mención honorífica en Exposiciones Nacionales ó Internacionales, Académicos de la de San Fernando, Catedráticos y alumnos con primer premio en las Escuelas de Artes é Industrias, previa la presentación del oportuno justificante.

Art. 9.º Los autores ó sus representantes, previa la presentación del recibo talonario, retirarán sus obras dentro de los quince días siguientes al de la clausura de la Exposición. Cumplido este plazo, las obras que no hubiesen sido retiradas dejarán de estar bajo la vigilancia y responsabilidad del Ministerio.

Art. 10.º Los gastos que ocasione la colocación, conservación y custodia de las obras, serán de cuenta del Estado desde el momento en que la obra sea recibida en la Exposición. No habrá derecho á reclamar indemnización alguna en los casos de pérdida ó avería por fuerza mayor.

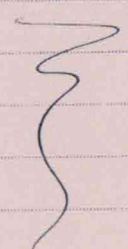
Art. 11.º Admitida una obra por el Jurado, no podrá retirarse hasta la clausura de la Exposición.

Art. 12.º Al hacer la presentación de cada obra á que se refiere el art. 4.º, los expositores ó sus representantes llenarán una nota en la que harán constar:

- 1.º Nombre y apellido del autor.
- 2.º Señal de su domicilio.
- 3.º Lugar de su nacimiento.
- 4.º Relación de los premios obtenidos únicamente en Exposiciones generales, Universales ó Internacionales.
- 5.º Título y breve descripción de las obras presentadas.
- 6.º Dimensiones de la obra.
- 7.º Precio de la misma, si el autor quiere consignarlo.

Número 689

D. Rafael Garcia Guijo
natural de Cordoba provincia
de idem discípulo La Escuela
de Pintura de S. Fernando
premiado con



que vive en Cordoba calle ~~Justicia~~ de los
n.º 12 piso —, presenta para la Exposi-
ción General de Bellas Artes un cuadro al
óleo

DOCUMENTO 4.2

Comprobante de la presentación a la Exposición General de Bellas Artes de 1901, del cuadro Esperando la Consulta, nº689

PRECIO EN QUE EL AUTOR TASA SUS OBRAS.

POR PESETAS.

.....
.....
.....
.....
.....
.....
.....
.....
.....
.....
.....
.....

Madrid 9 de Abril de 1901.

(Firma del autor ó representante.)

por el interesado

Marino J. J. J.

Serrano - 21 - 30

NOTA. El autor ó su representante firmará esta papeleta ante el Delegado oficial ó persona autorizada por él, después de haberla confrontado con las obras á que la misma se refiere.

DOCUMENTO 5.1

Acta del Jurado de la Sección de Pintura de la Exposición General de Bellas Artes de 1901.

Exposición general de Bellas Artes.

Jurado de la Sección de Pintura.

1901.

Señor. Señor.

Quando el jurado para resolver los empates, quedan comprendidos los señores que a continuación se expresan en la propuesta, para recomendar con la calificación de:

Medallas de oro, de plata y de bronce.

Señorato Bilbao y D. José María López Marquina.

Consideraciones y honores de medallas de oro.

D. Miguel Hernández Nájera.

D. Gabriel Arce y Pareda.

D. Salvador Murguía.

D. Antonio Hualde.

D. Pedro Jacar y Saenz.

D. Gerardo Pla y Gallardo.

D. Alberto Pla y Rubio.

D. Gerardo Cabrera.

REPUBLICA ARGENTINA

EXPOSICION GENERAL DE BELLAS ARTES

1901

DOCUMENTO 5.2

Acta del Jurado de la Sección de Pintura de la Exposición General de Bellas Artes de 1901.

Juando se permit hacer
obsequio a F. E. que la li-
mitación de Medallas de
Plata reglamentarias no
nos permite incluir en la
mencionada convocatoria
a los Señores D. Juan Fran-
cis y Moya, D. Antonio
García Murcia y D. Joaquín
Mía y Prinet, que acreditan
por el número de votos y
méritos anteriores, al resol-
verse favorablemente los
empates, si hubo suficientes
para obtener Medalla de
Plata reglamentaria. D. Gu-
gano Fico, D. Alvaro Ma-
ta Galindo, D. Andrés Per-
ladé, D. Víctor Borrallé, D.
Marcelino Péro, D. Píoan
de Prugada, D. Luis Portales
y Helio Andrés Borrallé

D. Jaime Morera
D. Juan Espina,
D. José Gamito y Abda,
D. Juan Mercedes Abada,
D. Nicolas Pavovich Petri,
D. Marceliano Santamaría,
y D. Santiago Rosendo
Medallas de Plata.
reglamentarias
D. Luis Graner
D. Guillermo Gomez Gil
D. Agustín Schwarz,
D. Carlos Parera,
D. Enrique Martínez Pavia,
D. Domingo Aranda,
D. Ignacio Diaz Olano
D. José P. Baragosa
D. Arceliano del Pericote,
D. José García Prados y
D. Manuel Alcaraz.
Consideraciones y honores
de medallas de Plata
E.L.

DOCUMENTO 5.3

Acta del Jurado de la Sección de Pintura de la Exposición General de Bellas Artes de 1901.

é igual ocupación y a
Albó de entransón, D. José
Mallón, Scheritch, Vany y
Bartolé Hausmann.
Programas a V. G.
acceda al dicho programa.
Le manifiesto por el Sr.
Sr. Embajador de Rusia,
de que se acerca una me-
dalla para su hija la Sr.
Scheritch, y para que no se
lamenten de la exposición,
solicitando lo mismo para
el expositores Portugues, Sr.
Mallón y el Alemán Sr.
Bartolé.
Medallas de bronce suplementari-
D. José Bernaldo
D. Felipe Abancera
D. Ramón Palato.
D. José Puig
D. María Luisa de la Pira.
D. Angel Diaz Huertado.

D. José Penare.
D. José Aguado
D. Juan Cardona
D. Andrés Gola
D. Felis Bonell.
D. José Díez Parado
D. Emilio Fay Dalman
D. Agustín Mermin.
D. Gabriel Fuentes
D. Carlos Forger
D. Enrique Romero de Torres
D. Vicente Castell
D. Adrián Ferrandiz
D. Daniel Cortés
D. Benito Martínez Sierra y
D. Juan Giménez Abatín.
Consideraciones y honore
de Medallas de bronce.—
Para los Señores D. Ego-
Gabullo Graña, D. Ramon-
Basado Justel y D. Rafael
José Estepana, expositores

DOCUMENTO 5.4

Acta del Jurado de la Sección de Pintura de la Exposición General de Bellas Artes de 1901.

a y E. la mínima obra
cion, que para los señores
que ocupan el primer lu-
gar en las Consideraciones y
Premios de Medallas de Pl.

- 7a.
- D. Cayetano Tallarida,
 - D. Emilio Salandín
 - D. Rafael García Quijo.
 - D. Rafael Laguna
 - D. Emilio Peret
 - D. Luis Martínez Vargas
 - D. Evaristo Salmerón,
 - D. Alberto Ribot
 - D. Francisco Ganda'
 - D. Enrique Toraba
 - D. Adela Giner
 - D. Marcelina Pomela
 - D. Gabriel Palencia
 - D. Manuel Galés
 - D. Angel Romero Mateos
 - D. Evaristo de la Cruz
 - D. Teodoro Andrua

Camino de

- D. Luis Borrás.
- D. Hilario Gornato Jilibet.
- D. Baldomero Gilí Boig
- D.ª Carlota Gereal
- D. Eduardo Requena.
- D. Valentín Lubiatore
- D. J. J. Borrell y
- D. Manuel Abaña,
- Menciones honoríficas.
- D. Nicolás Colino
- D. Rodrigo Fernández Niño.
- D. Alfredo de Castro
- D. Ramon ~~Font~~ Rovall
- D. Aurelio Tolosa
- D. Pedro Guista
- D. Manuel Manrique de Los
- D. Federico Ruyminado y
- D. Jaime Pastor y Barón.

Consideraciones.

El cuadro "Fama n.º 33,"
del Catálogo oficial, no pasó
a la Sección de Pintura por
considerarlo incluido en la 6

DOCUMENTO 5.5

Acta del Jurado de la Sección de Pintura de la Exposición General de Bellas Artes de 1901.

Arte decorativo hasta después de hecha la inspección.

Por el mérito de este trabajo nos permitimos solicitar de V. E. tenga la bondad de incluirlo en la propuesta de condecoraciones.

D. José Mera y Vera
D. Cesar Alvarez Dumont
D. Ricardo Arellano.
D. Gerardo Arellano.
D. Juan Antonio Benlloch.
D. José Remundo.
D. Tomás Campuzano.
D. Federico Godoy.
D. Francisco Navarra.
D. José Kim y Zudo.
D. José Blanco Corra.
D. Salvador Abril.
D. Eugenio Oliva y Rodrigo
D. Rafael Hidalgo de Sarrate
D. Alfredo Souto y Cuervo

D. Eduardo Sanchez Jola
D. Estanislao Suarez Inclán
D. Ventura Alvarez Sala y
D. Angel Andrade.

Grabado en madera.
Medalla de Plata reglamentaria.

D. Juan Ant. Diaz Sampietro
Grabado en laminas.
Medallas de oro.

D. Bartolome Navarra y
D. Ricardo de los Pinos.

Menciones honoríficas.
D. Ricardo Navarra.

D. José Gibert. y
D. Felipe Garcia Vaz.

DOCUMENTO 6

Título de Consideraciones de Tercera Medalla por la obra Esperando la Consulta en la Exposición General de Bellas Artes de 1901



DOCUMENTO 7.1

Comprobante de la Venta del Cuadro por el Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes a 28 de Agosto de 1901.

Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes.

Sección 3ª

Bellas Artes.

Al Subsecretario de este Ministerio.

Madrid 28 de Agosto de 1901.

Ytalo Fr.

Este documento presentado a tiempo oportuno a pervenir el
impuesto del cuadro ~~937 del catálogo~~, titulado "Pajar con niño"
originales de D. Angel Romero Mateo, señalados con el nú.
937 del catálogo, el Rey (p. D. G.) y en su nombre la Reina
Regente del Reino, han tenido a bien disponer que en ope-
ra la adquisición de dicho cuadro autorizada por Real orden de
22 de Julio último, y que en su lugar se compra en destino
el cuadro de este sistema, el n.º 410 de D. Rafael Ferrer
Lirio titulado "Esperando la consulta", que obtuvo en su día
la honrosa medalla en la última Exposición general de Bellas Artes. De
Real orden de D. D. Fr.

[Handwritten signature]

[Handwritten signature]

172-95-2-901
Bravante & Subsecretario
D. Director del Museo
Luna para el Subsecretario



DOCUMENTO 7.2

Comprobante de la Venta del Cuadro por el Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes a 28 de Agosto de 1901.

Sección 3.^a
Bellas Artes.

Ultimo Sr.
No habiendose presentado en
tiempo oportuno a percibir el
importe del cuadro titulado
"Fogón canario, original de
D. Angel Romero Mateos, venia-
lado con el numero 457 del
Catalogo, el Rey (q. d. g.) y en su
nombre la Reina Regente del
Reino ha tenido a bien dis-
poner que sea sin efecto la ad-
quisición de dicho cuadro
acordada por Real orden de
22 de Julio último y que en
su lugar se compre con des-
tino al Museo de Arte Mo-
derno por el precio de sete-
cientas pesetas el numero
410 de D. Rafael Garcia Gui-
jo titulado "Esperando la
Comulta", que obtuvo con-
sideración y honores de ter-
cera medalla en la última
Exposición general de Bellas
Artes. De Real orden lo digo

DOCUMENTO 7.3

Comprobante de la Venta del Cuadro por el Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes a 28 de Agosto de 1901.

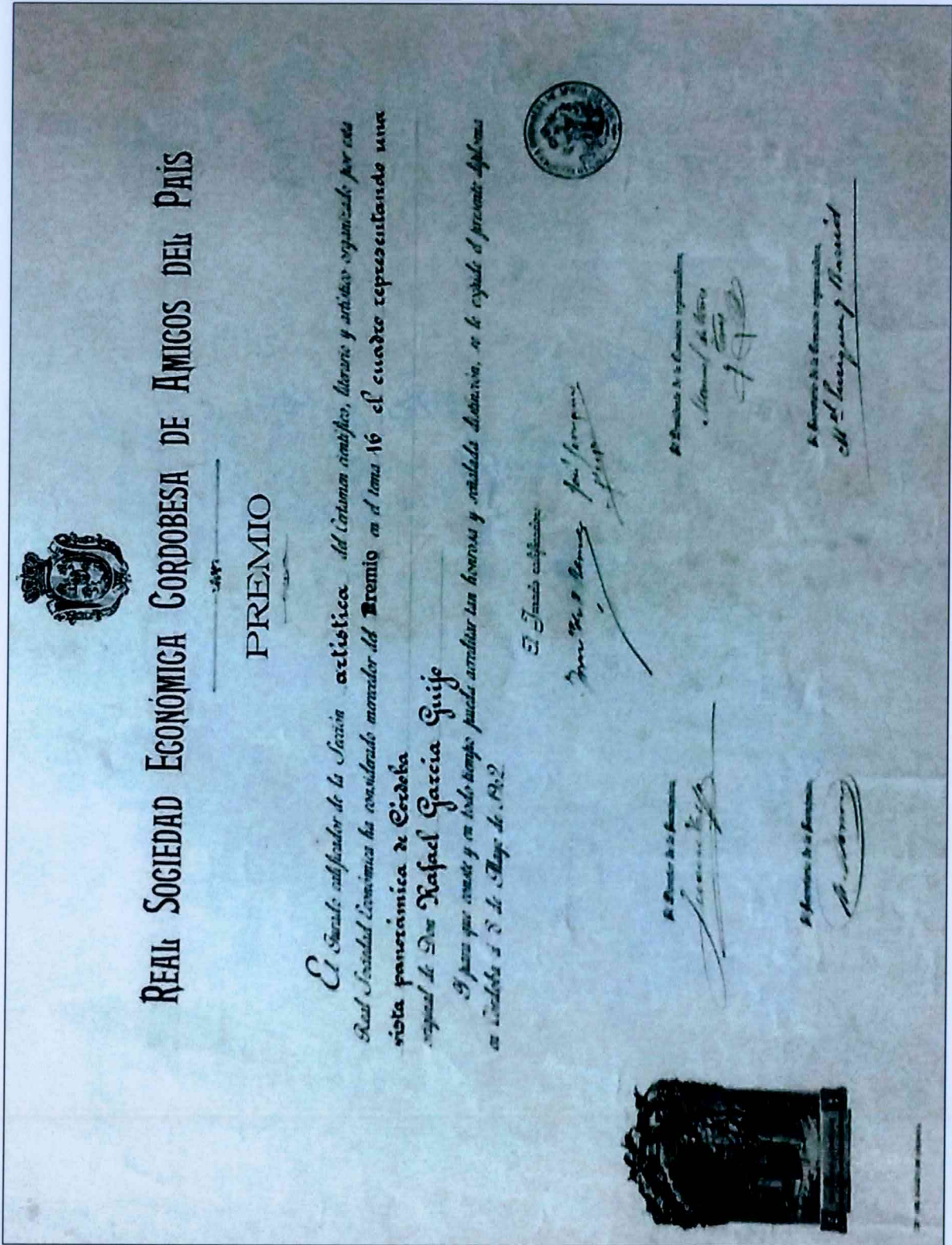
a V. para su conocimiento y efectos oportunos. Dios que a V. muchos años. Madrid 28 de Agosto de 1.901.

Ramón

S. Subsecretario de este Ministerio

DOCUMENTO 8

Titulo del premio en la Sección Artística organizado por Real Sociedad Económica Cordobesa de Amigos del País, por el cuadro Una vista panorámica de Córdoba. Córdoba 8 de Mayo de 1902.



DOCUMENTO 9.1

Comprobante de la presentación a la Exposición General de Bellas Artes de 1904 del cuadro En el Hospicio, nº 55.


EXPOSICIÓN GENERAL DE BELLAS ARTES.
1904

Número 55 1/2

D. Rafael Garcia Guijo ha entregado
en el local de la Exposición para figurar en la misma,
un cuadro al óleo titulado
En el hospicio (Comob)

Madrid 2 de Abril de 1904.

EL DELEGADO,
E. J. Hernández



DOCUMENTO 9.2

Comprobante de la presentación a la Exposición General de Bellas Artes de 1904 del cuadro En el Hospicio, nº 55.

EXPOSICIÓN GENERAL
DE
BELLAS ARTES

1904

Artículos del Reglamento de la Exposición General de Bellas Artes, que deberán tener presente los expositores para la presentación de las obras.

Art. 4.º La presentación de las obras en el local de la Exposición se hará por el autor ó por la persona á quien éste autorice por escrito.

Art. 5.º La recepción de las obras se verificará por el personal del Ministerio de Instrucción pública y Bellas Artes que se designe para este efecto. La obra sólo podrá ser recibida cuando se halle en disposición de ser expuesta.

Art. 6.º La presentación de las obras para su recepción deberá hacerse del 15 al 25 de marzo.

Las obras que se reciben serán de las nueve á las diez y ocho (seis de la tarde).

Los expositores podrán presentar un número ilimitado de obras en cada sección, exceptuando á los extranjeros que no podrán presentar más de seis.

Art. 8.º Recibida una obra por el Delegado del Ministerio, se entregará al autor ó su representante un recibo (calculario numerado). Asimismo será entregada una cédula electoral á aquellos expositores que hayan obtenido medalla ó mención honorífica en Exposiciones Nacionales ó Internacionales verificadas en España, ó sean Académicos de número de la de San Fernando.

Art. 9.º Los autores ó sus representantes, previa la presentación del recibo (calculario), retirarán sus obras dentro de los quince días siguientes al de la clausura de la Exposición. Cumplido este plazo, las obras que no hubieren sido retiradas dejarán de estar bajo la vigilancia y responsabilidad del Ministerio.

Art. 10. Los gastos que ocasione la colocación, conservación y custodia de las obras, serán de cuenta del Estado desde el momento en que la obra sea recibida en la Exposición. No habrá derecho á reclamar indemnización alguna en los casos de pérdida ó avería por fuerza mayor.

Art. 11. Admitida una obra por el Jurado, no podrá retirarse hasta la clausura de la Exposición.

Art. 12. Al hacer la presentación de cada obra á que se refiere el art. 4.º, los expositores ó sus representantes llenarán una nota en la que harán constar:

- 1.º Nombre y apellidos del autor.
- 2.º Lugar de su nacimiento.
- 3.º Señas de su domicilio.
- 4.º Relación de los premios obtenidos únicamente en Exposiciones generales, Universales ó Internacionales.
- 5.º Título y breve descripción de las obras presentadas.
- 6.º Dimensiones de la obra.
- 7.º Precio de la misma, si el autor quiere consignarlo.

Art. 13. No serán admisibles en la Exposición:

- 1.º Las obras que hayan figurado en Exposiciones generales anteriores.
- 2.º Las copias, excepto aquellas que reproduzcan una obra de clase distinta; por ejemplo: el óleo en grabado ó dibujo, el barro en mármol ó bronce.
- 3.º Las fotografías.
- 4.º Los cuadros cuyos marcos puedan perjudicar á la armonía de la Exposición, á juicio del Jurado.

Número 55h

D. Rafael Garcia Guijo
natural de Córdoba, provincia

de / discípulo de los Erasmos,
la especial de Pintura.

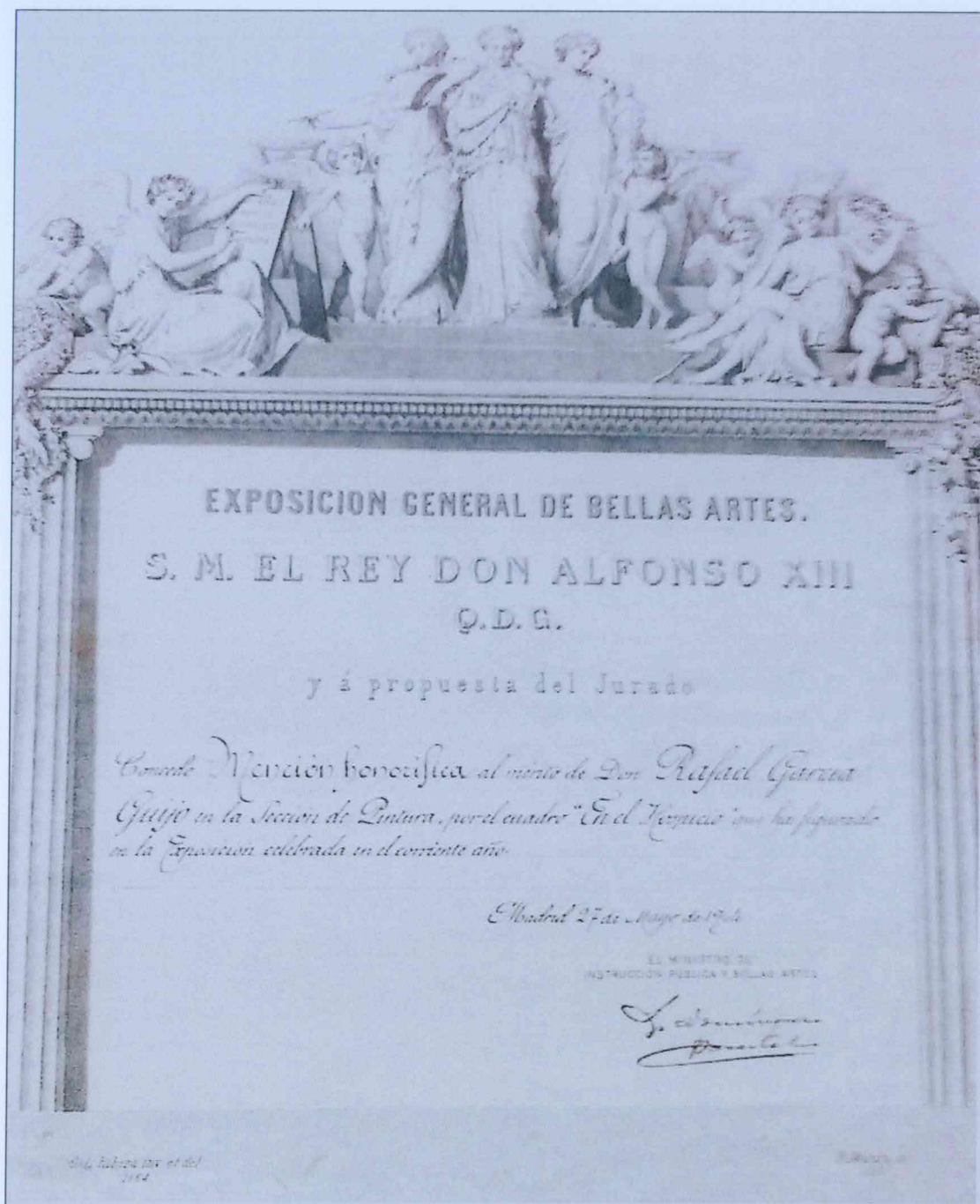
premiado con consideracion de Tercera
medalla en la Exposición
nacional de 1901.

que vive en Córdoba, Quintana de los Rios
núm. 12 piso 1.º, presenta para la Exposi-

ción General de Bellas Artes un cuadro
titulado "En el Hospicio"
al óleo

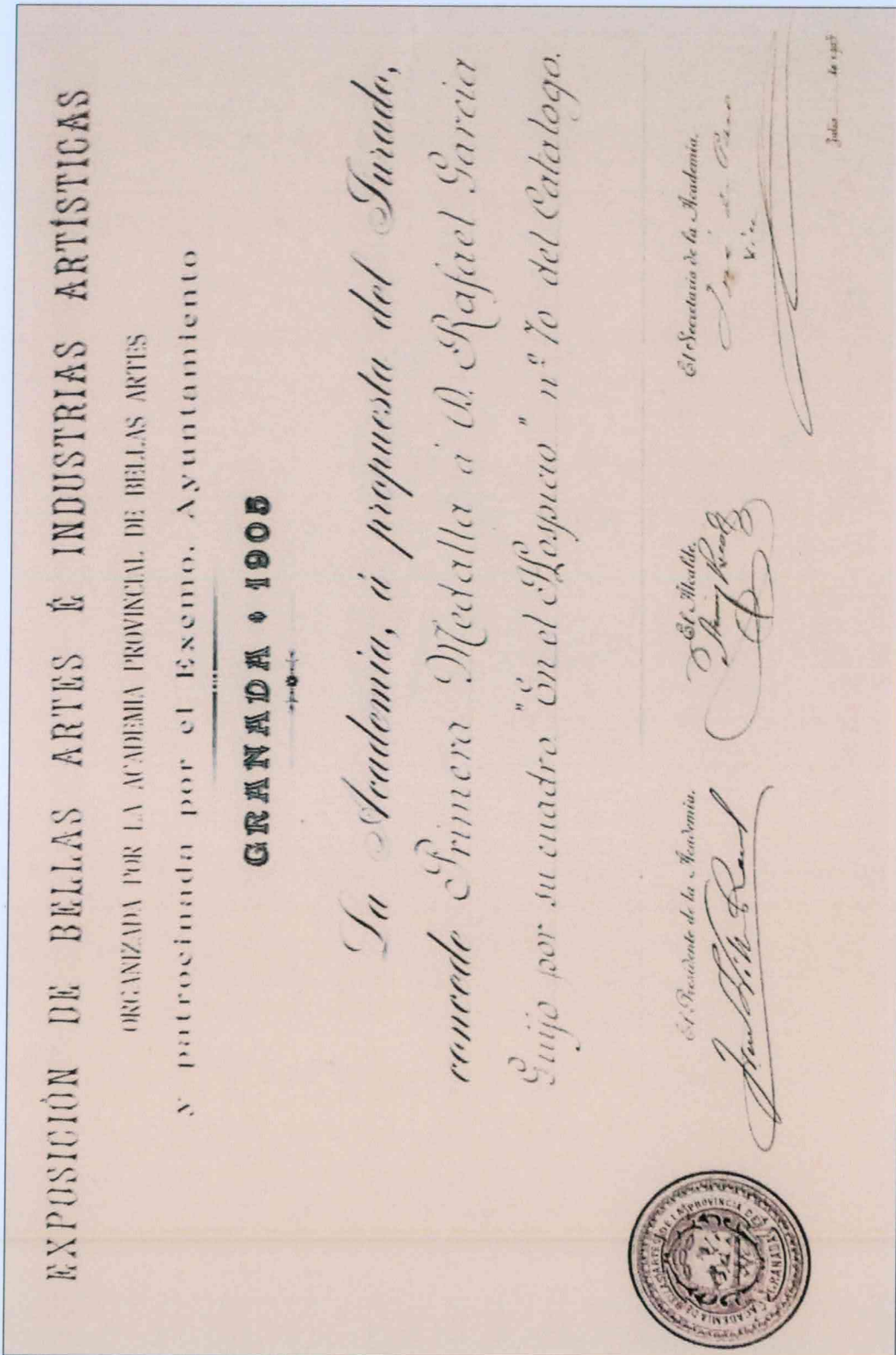
DOCUMENTO 10

Título de Consideraciones de Mención Honorífica por la obra En el Hospicio en la Exposición General de Bellas Artes de 1904.



DOCUMENTO 11

Título de la Primera Medalla por su cuadro En el Hospicio nº 70 del Catálogo, en la Exposición de Bellas Artes É Industrias Artísticas de Granada en 1905.



DOCUMENTO 12

Publicación del Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes, en la revista Gaceta de 15 de Mayo de 1908.

**MINISTERIO DE INSTRUCCION PUBLICA
Y BELLAS ARTES**

REAL ORDEN

Ilmo. Sr.: Resultando que el Jurado de la Exposición de Bellas Artes ha elevado las propuestas de premios y recompensas dentro de los plazos que previene el art. 45 del Reglamento de 7 de Febrero último:

Resultando que vacante una segunda Medalla en la Sección de Arquitectura, el Jurado de la de Pintura, haciendo uso de la facultad que le confiere el art. 43 de aquí, solicitó la reunión del Pleno á fin de conseguir la transferencia de dicha Medalla para premiar el cuadro de D. Lorenzo Cardá, «Cala Clara», como así se acordó en sesión de 8 del actual:

Resultando que la misma Sección, en votación extraordinaria, solicita de la Superioridad se concedan condecoraciones á los expositores extranjeros y á otros, así como también que se adquiera el cuadro del señor Santa María, «Las Hijas del Cid», que obtuvo cuatro votos para primera Medalla, con cargo al crédito que en el presupuesto de este Ministerio se destina á tal servicio:

Resultando que el Jurado de Escultura resolvió el empate que se daba para terceras Medallas entre Don José Pérez, D. Ramón Llissas y D. Juan Bautista Folía á favor del primero, en la forma preceptuada por el art. 45 del referido Reglamento:

Considerando que la transferencia acordada por el Pleno la autoriza el art. 43, y que, en cambio, no pueden ser designados para obtener condecoraciones mayor número de artistas que el de primeras Medallas correspondientes á la Sección, según el art. 44:

Considerando que el 45 encomienda al Jurado la resolución de los empates, cumplidas las prescripciones vigentes en la materia;

S. M. el REY (Q. D. G.) ha tenido á bien disponer lo siguiente:

1.º Se aprueban las propuestas reglamentarias de premios y recompensas, presentadas por el Jurado de la Exposición de Bellas Artes, que se insertan á continuación, aceptando la resolución de los empates en la misma forma que los Jurados de las Secciones en que se dieron.

2.º Se aprueba asimismo la transferencia á la Sección de Pintura de una segunda Medalla, vacante en la de Arquitectura, adjudicándose á D. Lorenzo Cardá por su cuadro «Cala Clara», núm. 194:

3.º Quedan desestimadas las propuestas extraordinarias para condecoraciones, presentadas por la Sección de Pintura; y

4.º Na ha lugar á resolver por la presente la solicitud de adquisición del cuadro «Las Hijas del Cid», original de D. Marceliano Santa María.

De Real orden lo digo á V. I. para su conocimiento y demás efectos. Dios guarde á V. I. muchos años.

Madrid 13 de Mayo de 1908.

R. SAN PEDRO

Sr. Subsecretario de este Ministerio.

Lista de los expositores que á propuesta del Jurado de la Exposición de Bellas Artes han sido recompensados por Real orden de 13 de Mayo de 1908.

Sección de Pintura.

PRIMERAS MEDALLAS

Núm. 211. D. Eduardo Obicharra.
 > 698. D. José María Rodríguez Acosta.
 > 709. D. Julio Romero de Torres.
 > 723. D. Santiago Rusiñol (paisaje).
 > 64 al 68. D. Ricardo Baroja (grabados).

SEGUNDAS MEDALLAS

Núm. 39. D. Ventura Alvarez Sala.
 > 391. D. Rafael Hidalgo de Caviedes.
 > 99. D. José Bermejo.
 > 476. D. Francisco Llorens.
 > 407. D. Lino Casimiro Iborra.
 > 890. D. Valentia Zubizarra.
 > 336. D. Baldomero Gill y Roig.
 > 384. D. Eugenio Hermoso.
 > 194. D. Lorenzo Cardá (por transferencia de una segunda Medalla sobrante en la Sección de Arquitectura).
 > 744 al 749. D. Francisco Sanchez.
 > 74. D. Angel Andradá (paisaje).
 > 105. D. Luis Bertoldano (idem).
 > 882. D. Carlos Verger (grabado).
 > 221. D. Juan Repina y Cape (idem).

TERCERAS MEDALLAS

Núm. 9. D. Fernando Alberti.
 > 246. D. César Fernández Ardávin.
 > 224. D. Roberto Domingo.
 > 590. Doña Aurelia Navarro.
 > 468. D. Joaquín Luque Roselló.
 > 889. D. Ramón Zubizarra.
 > 362. D. Joaquín González Ibañeta.
 > 740. D. Elias Salaverria.
 > 893. D. Julio del Val.
 > 441. D. Manuel López Ayala.
 > 490. D. Miguel Martínez Jerez.
 > 267. D. Adelardo Covarsí.
 > 653. D. Manuel Poy Delmay.
 > 602. D. José Parada Benito.
 > 573. D. Francisco Núñez Leada.
 > 672. D. Darío de Regoyos.
 > 451. D. Diego López.
 > 369. Doña María Gutiérrez Cusato.
 > 351. D. Juan Angel Gómez Alarcón (paisaje).
 > 870. D. Pedro Viver y Aymench (idem).
 > 622. D. Cayetano Tallacha (idem).

> 800. D. Emilio García Martínez (idem).
 > 790 á 794. D. Emilio Tersol (grabado).
 > 234 á 236. D. Francisco Esteve (idem).
 > 589 á 593. D. Leandro Oros (idem).

MENCIONES HONORIFICAS

Expositores que por haber obtenido votos para tercera Medalla tienen derecho á mención honorífica, con arreglo al art. 41 del Reglamento vigente.

Núm. 629. D. Ramón Pichot.
 > 622. D. Benigno Pereira.
 > 658. D. Narciso Puget.
 > 79. D. Federico Beltrán.
 > 838. D. Ricardo Urgell.
 > 616. D. Lilia Masferrer.
 > 250. D. Manuel Fernández Carpio.
 > 346. D. Eugenio Jimeno Reguier.

MENCIONES HONORIFICAS POR UNANIMIDAD

Núm. 762. D. Narciso Sentenach.
 > 186. D. Vicente Carrasco.
 > 220. D. Manuel Diaz Merry.
 > 688. D. Adolfo Rebollo.
 > 254. D. Angel Ferrant.
 > 189. Doña Carolina del Castillo.
 > 308. Doña María V. Franco.
 > 892. Doña Pilar Zappino.
 > 600. D. Alejandro Pardiñas.
 > 555. D. Tomás Murillo.
 > 57. D. Francisco Avilés.
 > 361. D. Antonio González Gallego.
 > 202. D. Juez Colón.
 > 570. Doña María Notario.
 > 438. Doña Honorata Lafitte.
 > 24. Doña Pilar Alonso Montero.
 > 385. D. Fernando Hidalgo Agüera.
 > 700. D. Jesús Corredora.
 > 767. D. Nicolás Soria.
 > 140. D. Juan Botas.
 > 765. D. Carlos Sobrino.
 > 813. D. Salvador Tusot.
 > 97. D. José Benlloch y Gil.
 > 442. Doña María López Diaz.
 > 490. D. Tomás Marsa.
 > 552. D. Ramón Muñoz Rubio.
 > 810. Doña Elisa Fresco.
 > 676. D. Antonio Rivas Prats.
 > 424. D. Felix Lasarosi.

CONDECORACIONES

D. Antonio Billo.
 D. Pedro Sans.
 D. Ricardo de los Rios.
 D. Luis García Sampedro.
 D. Guillermo Gómez Gil.

DOCUMENTO 13.1

Hoja de Servicios de 1906

Profesorado Numerario y Auxiliar de los Establecimientos Públicos de Enseñanza

ESCUELA SUPERIOR DE ARTES INDUSTRIALES DE CÓRDOBA

HOJA DE SERVICIOS

Don *Rafael García Turiso*
 natural de *Córdoba* provincia de *id. dem.* de edad de *24* años, *Ayudante*
mentor de la Sección Artística (Dibujo Artístico) que actualmente desempeña
 el cargo en la *Escuela Superior de Artes Industriales de Córdoba*
 y ocupa el número _____ en el Escalafón del año 190 _____ tiene los méritos y circunstancias que á continuación se
 expresan:

CARGOS QUE HA SERVIDO, en qué concepto y en virtud de qué nombramiento; con expresión de las excedencias, separaciones y salidas del Profesorado.	FECHAS de los nombramientos, excedencias, separaciones y salidas del Profesorado.			FECHAS de las tomas de posesión			TIEMPO de servicio en cada cargo			TIEMPO de cada excedencia			TIEMPO que ha estado fuera del Pro- fesorado por separación ó por salida			SUELDO que ha disfrutado como activo ó excedente
	Día	Mes	Año	Día	Mes	Año	Días	Me- ses	Años	Días	Me- ses	Años	Días	Me- ses	Años	Pesetas
<i>Ayudante Mentor de la Sección Artística (Dibujo Ornamental) de la Escuela Superior de Artes Industriales de Córdoba, en virtud de concurso y propuesta del Claustro de Profesores de la misma, en se-</i>																
<i>servicio de</i>																
<i>Total de servicios hasta el día de la fecha 22</i>																
<i>de Agosto de 1906.</i>																<i>817</i>

DOCUMENTO 13.2

Hoja de Servicios de 1906

Carrera artística, científica ó literaria.—Honores y condecoraciones.

En la Escuela especial de Pintura, Escultura y Grabado de Madrid, cursó y aprobó en el curso de 1896 a 1897 las asignaturas de Historia e Historia de las Artes, Composición, Anatomía Artística, Dibujo del contorno y paisaje, obteniendo cuatro diplomas de mérito de 1.ª clase los de Historia e Historia de las Artes, Dibujo del contorno y paisaje y una de mérito de 2.ª en ésta última asignatura.

Con la Exposición general de Bellas Artes e Industrias Artísticas, organizada por la Academia Provincial de Bellas Artes de Granada en el año de 1901 obtuvo primera medalla por su cuadro original titulado "En el Hospicio".

En la Exposición general de Bellas Artes celebrada en Madrid, en el año de 1904 obtuvo Diploma de consideración y honores de medalla de 2.ª clase por su cuadro original "Esperando la Consulta".

En el Certamen Científico, artístico y literario, organizado por la Real Sociedad Económica de Córdoba el 1.º de Junio del año de 1902 obtuvo el premio del Tema X.VI.

En la Exposición general de Bellas Artes celebrada en Madrid en el año de 1907 obtuvo el primer honorífico por su cuadro original "En el Hospicio".

Servicios prestados con anterioridad al nombramiento de

Servicios prestados con posterioridad al nombramiento de

DOCUMENTO 13.3

Hoja de Servicios de 1906

Publicación de obras y trabajos artísticos, científicos ó literarios.-- Descubrimientos científicos.
Comisiones facultativas.

D. José Coscollano Buñillo Profesor ^{interino} ~~nombrado~~ y Secretario
accidental de la Escuela Superior de Artes Industriales de Córdoba,

CERTIFICO: Que la anterior hoja de servicios ha sido escrupulosamente examinada y confrontada y se halla conforme con los documentos originales que bajo su responsabilidad ha presentado el interesado, y le han sido devueltos, y con los que obran en esta Secretaría ~~que accidentalmente desaparecieron~~
Córdoba a 22 de Agosto de 1906

V.º B.º
El Director, ~.

Manuel Barrón

José Coscollano

Recibí los documentos,
Marcel García Guijo

DOCUMENTO 14

Nombramiento en virtud de oposición de la Sección Artística Dibujo artístico de la Escuela de Artes e Industrias de Santiago el 26 de Marzo de 1907.

MINISTERIO DE INSTRUCCIÓN PÚBLICA Y BELLAS ARTES.

ARTES E INDUSTRIAS

Al Subsecretario de Instrucción pública y Bellas Artes.

Madrid, 26 de *Marzo* de 1907.

Ilmo. Sr.:

S. M. el Rey (q. D. g.), ha tenido á bien *nombrar en virtud de oposición, Ayudante numerario de la Sección Artística (Dibujo Artístico) de la Escuela de Artes e Industrias de Santiago, á Don Rafael García Quijón con el sueldo anual de mil quinientos pesetas.*

De Real orden lo digo, etc. Dios, etc.

Título.

Traslados.

A C..... interesado *a. #*

A E..... Director *de la Escuela #*

Al Rector de la Universidad de *Santiago #*

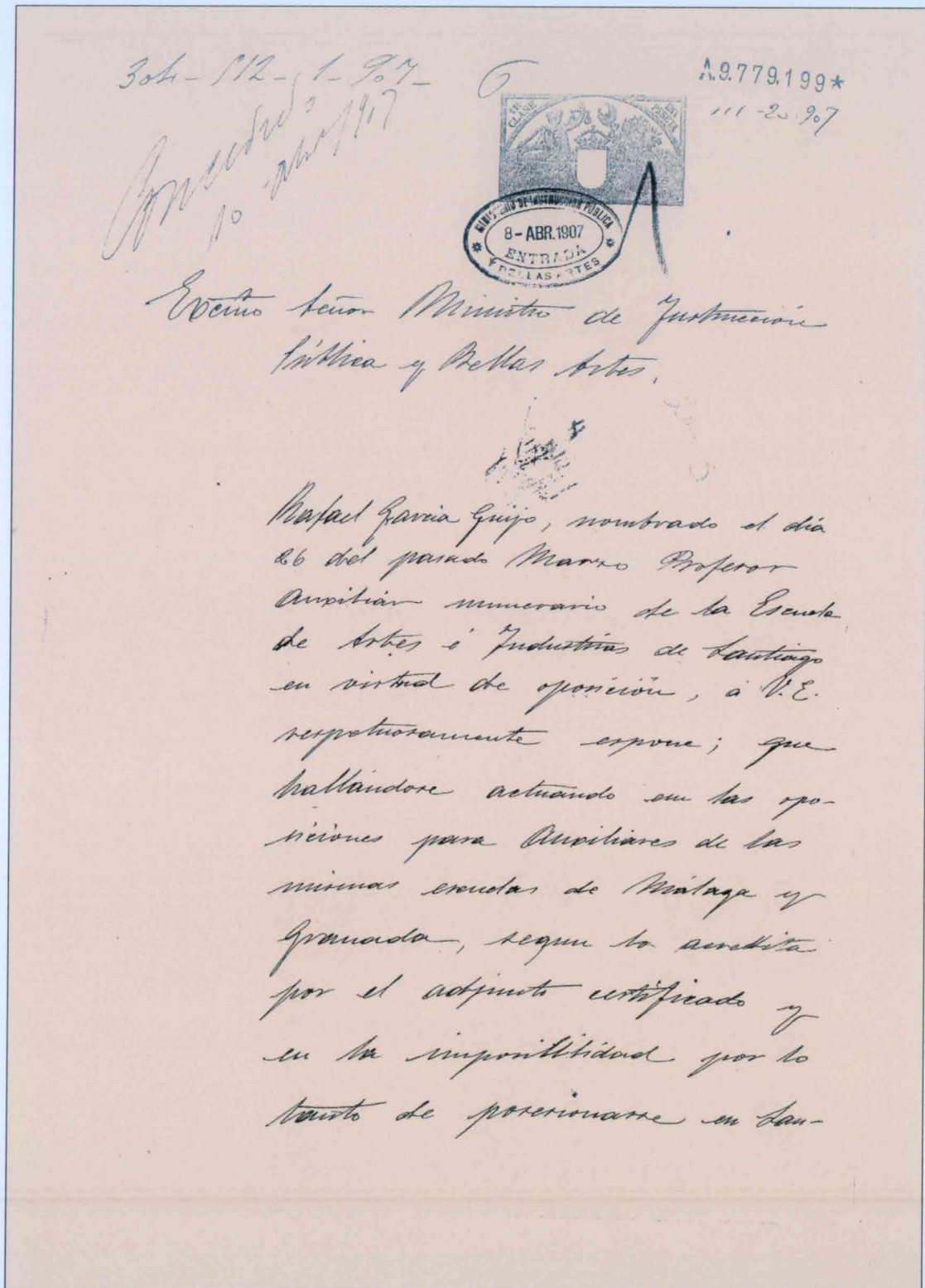
Al Ordenador de pagos por obligaciones de este Ministerio. *72*



292-165-1.207

DOCUMENTO 15.1

Solicitud para quedarse en Madrid al Ministro de Instrucción Pública y Bellas Artes en 1907.



DOCUMENTO 15.2

Solicitud para quedarse en Madrid al Ministro de Instrucción Pública y Bellas Artes en 1907.

tiago del cargo ante citado so
pena de graves perjuicios, es
pero de la reconocida bondad
de V.E. se sirva dar sus ór-
denes oportunas para que
pueda efectuarse en la Escuela
Central de Madrid.

Dios guarde a V.E. muchos
años. Madrid 8 de Abril de 1907.

Nicolas Garcia Quijo.

DOCUMENTO 16.1

Autorización para impartir la docencia en la Escuela Superior de Arte e Industrias de Madrid el 12 de abril de 1907.

204-872-1-207-6°

111-20-907.

Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes - Artes e Industrias.

Al Subsecretario de este Ministerio

Madrid 10 de Abril de 1907.

Altenos Señores: S. M. el Rey (R. D. J.) ha tenido a bien acceder a lo solicitado por Dn. Rafael Garcia Guiso, Diputado municipal en virtud de oposicion de la Escuela Superior de Artes e Industrias de Santiago, en virtud de por Real orden de 26 de Marzo ultimo, autorizandole para que en posesion de dicho cargo en la Escuela Superior de Artes e Industrias de Madrid, por hallarse retribuido como opuesto a las Diputaciones de las escuelas de Malaga y de M. V. etc. etc. etc.



299.176-1-907

Presales a los Rectores de Santiago, de C. de Central y a los Directores de las Escuelas de Santiago y Madrid interesados.

DOCUMENTO 16.2

Autorización para impartir la docencia en la Escuela Superior de Arte e Industrias de Madrid el 12 de abril de 1907.

Artes e Industrias

Ultimo. Señor:
S. M. el Rey (p. D. G.) ha
tenido a bien acceder
a lo solicitado por Sr.
Nafael Garcia Quijo,
Auxiliar numerario
en virtud de oposición
de la Escuela Superior
de Artes e Industrias,
de Santiago, nombrán-
do por Real orden de
26 de Marzo último,
autorizándole para
que se posesione de
dicho cargo en la Escue-
la Superior de Artes e
Industrias de Madrid,
por hallarse actuando
como opositor a las

DOCUMENTO 17.1

Hoja de Servicios de 1909.

Profesorado Numerario y Auxiliar de los Establecimientos Públicos
DE ENSEÑANZA
HOJA DE SERVICIOS

Don Rafael Garcia Guijo
 natural de Londola provincia de id de edad de 38 años,
Profesor numerario de la Escuela especial de Artes e Industrias de Santiago
 que actualmente desempeña su cargo en la seccion artistica
 en la referida Escuela y ocupa el número.....
 en el Escalafón del año..... tiene los méritos y circunstancias que á continuación se expresan.

4-98-Imp. y Lit. de Paralela

CARGOS QUE HA SERVIDO, en qué concepto y en virtud de qué nombramiento, con expresión de las excedencias, separaciones y salidas del Profesorado.	FECHAS de los nombramientos excedencias, separaciones y salidas del Profesorado			FECHAS de las fechas de posesión			TIEMPO de servicio en cada cargo			TIEMPO de cada excedencia			TIEMPO que le resta por el Pro- fesorado por separación por salida			SUeldo que ha disfrutado como activo á expediente
	Día	Mes	Año	Día	Mes	Año	Años	Meses	Días	Años	Meses	Días	Años	Meses	Días	Pesetas
<u>Fue nombrado Auxiliar nu- merario de la seccion artis- tica en virtud de oposición por Real Orden.....</u>	31	Marzo	1904	14	Abril	1904	2	2	3							1800 (Gratificación)
<u>Total de servicios prestados.....</u>							2	2	3							
<u>Otros servicios</u>																
<u>Fue nombrado Habilitado en planta por el personal retribui- do de la Escuela.....</u>	14	Diciembre	1907	1º	Enero	1908	2		00							

DOCUMENTO 17.2

Hoja de Servicios de 1909.

D. Eugenia Villar Rodríguez, Profesora Auxiliar y
Secretaria de la Escuela Especial de Artes e Industrias de Santiago

CERTIFICO: Que la anterior hoja de servicios ha sido escrupulosamente examinada y confrontada y se halla conforme con los documentos originales que bajo su responsabilidad ha presentado el intercesado, y le han sido devueltos, y con los que obran en esta Secretaria de mi cargo *Santiago* a *27* de *Mayo* de *1909*

V.º B.º
El Director,

José María

Eugenia Villar

Recibí los documentos,



DOCUMENTO 18

Nombramiento en virtud de oposición Profesor numerario de Dibujo del Antiguo y del Natural de la Escuela Superior de Artes Industriales de Sevilla, Madrid 22 de Marzo de 1910.


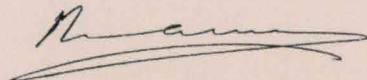
MINISTERIO
DE
INSTRUCCIÓN PÚBLICA
Y
BELLAS ARTES
SECCIÓN 7.ª

Ilmo. Sr.:

S. M. el Rey (q. D. g.) ha tenido á bien nombrar, en virtud de oposición, Profesor numerario de Dibujo del Antiguo y del Natural de la Escuela Superior de Artes Industriales de Sevilla con el sueldo anual de tres mil pesetas y demás ventajas que la Ley le concede, á Don Rafael Garcia Guijo, cuando desde esta fecha en el cargo de Suplente de la Sección Artística de la Escuela de Artes Industriales de Sevilla y con arreglo á lo dispuesto en el Real decreto de 31 de Julio de 1906.

De Real orden lo digo á V. I. para su conocimiento y demás efectos.

Dios guarde á V. I. muchos años. — Madrid 22 de Marzo de 1910.



Sr. Subsecretario de este Ministerio.

DOCUMENTO 19

Nombramiento en virtud de oposición Profesor numerario de Dibujo del Antiguo y del Natural de la Escuela Superior de Artes Industriales de Sevilla, y cese del cargo en la Escuela de Artes e Industrias de Santiago. Madrid 28 de Marzo de 1910.

88-13-910

MINISTERIO DE INSTRUCCIÓN PÚBLICA Y BELLAS ARTES.

ARTES E INDUSTRIAS

Al Sucesor de este Ministerio.

Madrid 22 de Marzo de 1910

Ilmo. Sr.:

S. M. el Rey (q. D. g.), ha tenido á bien nombrar, en virtud de oposición, Profesor numerario de Dibujo del antiguo y del Natural de la Escuela Superior de Artes Industriales y de Industrias de Sevilla con el sueldo anual de tres mil pesetas y demás ventajas que la ley le concede, á Don Rafael Garcia Feijoo, cuando todo este fecha en el cargo de Auxiliar de la Sección Artística de la Escuela de Artes Industriales de Santiago con arreglo á lo dispuesto en el Real decreto de 21 de Julio de 1904.

De Real orden lo digo, etc. Dios, etc.

MINUTA. 141-167-1-910

Titulo
Ejemplar
Traslados. #
28 MAR 1910
SALIDA
Y BELLAS ARTES

Al interesado #
Al Director de la Escuela de Sevilla y de Santiago
Al Rector de la Universidad de Sevilla #
Al Ordenador de pagos por obligaciones de este Ministerio. #
Encastillas f. la parte #

Nombramiento en la Escuela de Sevilla
y cese de la de Santiago

DOCUMENTO 20.1

Hoja de Servicios de 1910.

**Profesorado Numerario y Auxiliar de los Establecimientos Públicos
DE ENSEÑANZA
HOJA DE SERVICIOS**

Don *Mafael Garcia Guijo*
 natural de *Córdoba* provincia de *Córdoba* de edad de *29* años,
 Profesor *auxiliar numerario* de Escuelas de Artes e Industrias que actualmente
 desempeña la cátedra de *sección artística* en la Escuela especial de Artes
 e Industrias de Santiago y ocupa el número en el Escalafón del año tie-
 ne los méritos y circunstancias que a continuación se expresan.

1-810-Imp. de Paredes

CARGOS QUE HA SERVIDO, en qué concepto y en virtud de qué nombramiento, con expresión de las excedencias, separaciones y salidas del Profesorado.	FECHAS de los nombramientos expedidos, separaciones y salidas del Profesorado.			FECHAS de las tomas de posesión			TIEMPO de servicio en cada cargo			TIEMPO de cada exco- lencia			TIEMPO que ha estado fuera del Pro- fesorado por separación ó por salida			SUELDO que ha estado percibido como activo ó excursion
	Día	Mes	Año	Día	Mes	Año	Años	Meses	Días	Años	Meses	Días	Años	Meses	Días	
<i>Estudiante numerario de la sección artística de Santiago en virtud de oposición</i>	26	Enero	1907	14	Enero	1907	2	11	16	1.500.

DOCUMENTO 20.2

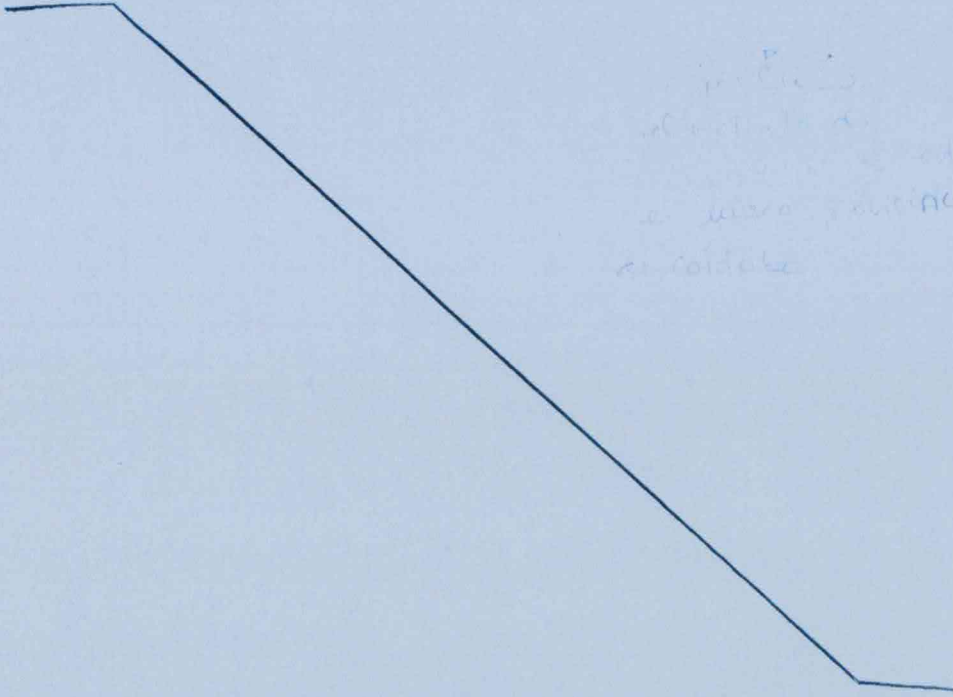
Hoja de Servicios de 1910.

Carrera Artística, Literaria ó Científica
HONORES Y CONDECORACIONES

En la Exposición Nacional de Bellas artes de 1901 obtuvo Consideración de Medalla de 3^a clase por un cuadro titulado "Esperando la consulta."

En la de 1903, distinción Honorífica por un cuadro titulado "En el Hogar."

En la de 1908 distinción Honorífica por "Un retrato"
Ya sido Habilitado suplente de la Junta especial de Artes e Industrias de Santiago, durante el año 1908 y 1909 inclusive.



En la de 1905 distinción Honorífica por un cuadro titulado "En el Hogar" e libro provincial acordado.

DOCUMENTO 20.3

Hoja de Servicios de 1910.

D. *Luis López de Vega y Sabarta*
Secretario de la Escuela Especial de Artes e Industrias de Santiago

CERTIFICO: Que la anterior hoja de servicios ha sido escrupulosamente examinada y confrontada y se halla conforme con los documentos originales que bajo su responsabilidad ha presentado el interesado, y le han sido devueltos, y con los que obran en esta Secretaría de mi cargo *Santiago* a *27* de *Febrero* de 1910.

V.º B.º

El Director,

Amador Obispo

Luis López de Vega

Recibí los documentos,

DOCUMENTO 21.1

Hoja de Servicios de 1912.

PROFESORADO NUMERARIO Y AUXILIAR DE LOS ESTABLECIMIENTOS PÚBLICOS
DE ENSEÑANZA

HOJA DE SERVICIOS

Don Rafael García Guijo
 natural de Córdoba provincia de idem de edad de 21
 años, Profesor de términos
 que actualmente desempeña la Cátedra de Dibujo del Antiguo y del Natural
 en la Escuela Superior de Artes e Industrias y de Bellas Artes de Sevilla, y ocupa el núm. ...
 en el Escalafón del año 19... tiene los méritos y circunstancias que á continuación se expresan.

CARGOS QUE HA SERVIDO en qué concepto y en virtud de qué nombramiento; con expresión de las excedencias, separaciones y salidas del Profesorado	FECHAS de los nombramientos, excedencias, separaciones y salidas del Profesorado			FECHAS de las tomas de posesión			TIEMPO de servicio en cada cargo			TIEMPO de cada exceden- cia			TIEMPO que ha estado fuera del Profe- sorado por separación ó por salida			SUELDO que ha disfrutado como activo ó excedente — Pesetas
	Dia... Mes... Año...	Dia... Mes... Año...	Dia... Mes... Año...	Dia... Mes... Año...	Dia... Mes... Año...	Dia... Mes... Año...	Dia... Mes... Año...	Dia... Mes... Año...	Dia... Mes... Año...	Dia... Mes... Año...	Dia... Mes... Año...	Dia... Mes... Año...				
Profesor de términos en virtud de oposición de la enseñanza de dibujo del antiguo y del natu- ral de la Escuela Industrial de artes y oficios y de Bellas Artes de Sevilla. P. O.	22	Marzo	1910	22	Marzo	1910	2	5	13						3000	
Tiempo de servicios hasta la fecha Sevilla 5 de Septiembre de 1912																
<u>Rafael García Guijo</u>																
Servicios prestados con anterioridad al nombramiento de Profesor de términos																
ayudante municipal de la Sección Artística de la Escuela de Artes e Industrias de San- tiago, en virtud de oposi- ción P. O.	25	Marzo	1907	25	Marzo	1907	2	11	26							
Total de estos servicios 2 11 36																

DOCUMENTO 21.2

Hoja de Servicios de 1912.

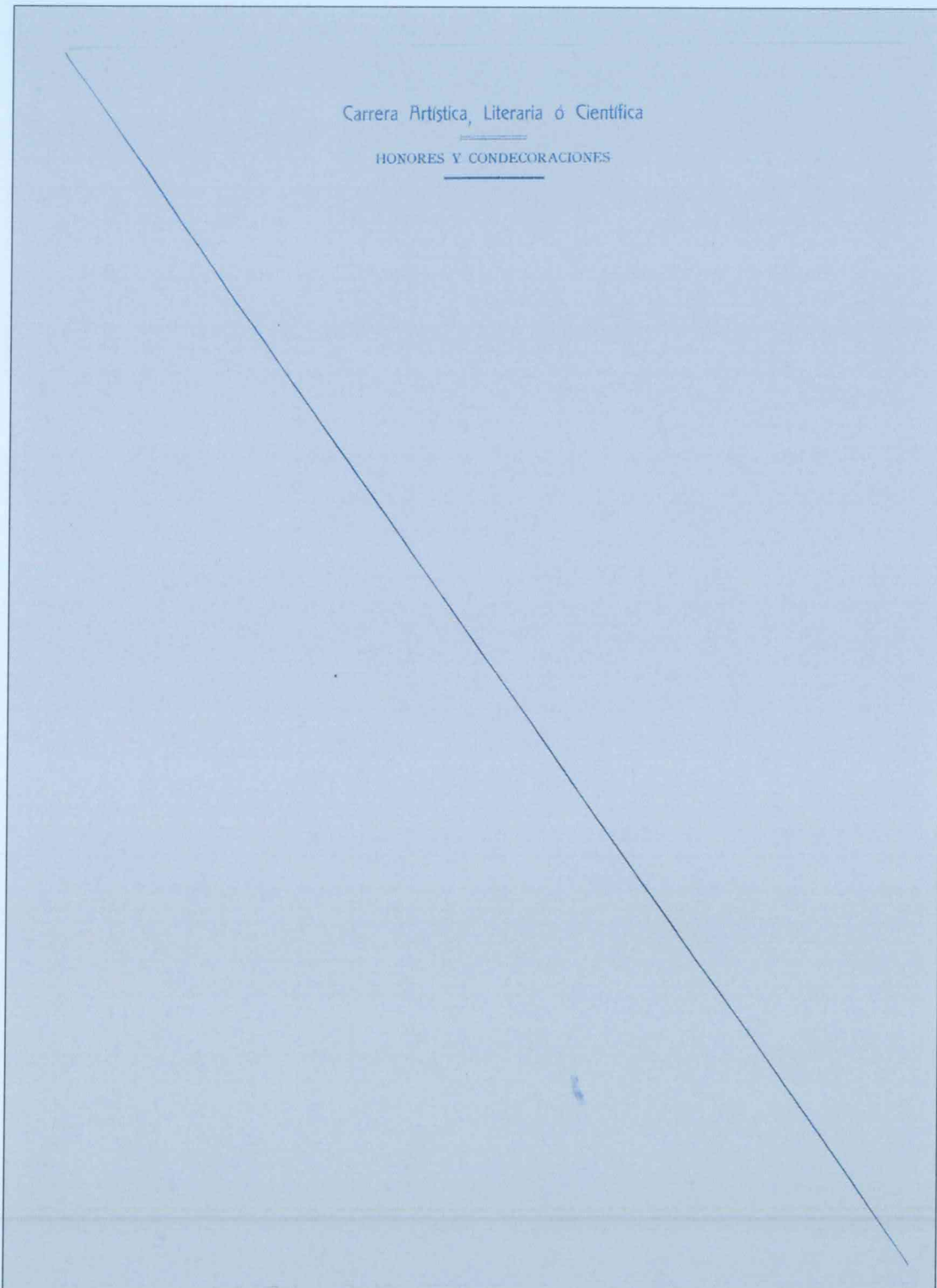
CARGOS QUE HA SERVIDO en qué concepto y en virtud de qué nombramiento; con expresión de las excepciones, separaciones y salidas del Profesorado	FECHAS de los nombramientos, excepciones, separaciones y salidas del Profesorado			FECHAS de las tomas de posesión			TIEMPO de servicio en cada cargo			TIEMPO de cada exceden- cia			TIEMPO que ha estado fuera del Profesor- ado por separación ó por salida			SUELDO que ha disfrutado como activo ó excedente — Pesetas
	Dia...	Mes...	Año...	Dia...	Mes...	Año...	Dia...	Mes...	Año...	Dia...	Mes...	Año...	Dia...	Mes...	Año...	
/																

DOCUMENTO 21.3

Hoja de Servicios de 1912.

Carrera Artística, Literaria ó Científica

HONORES Y CONDECORACIONES



DOCUMENTO 21.4

Hoja de Servicios de 1912.

21-4

Publicación de Obras y Trabajos Artísticos, Literarios ó Científicos

Don Virgilio Mattoni de la Fuente Secretario de la
Escuela Superior de Artes é Industrias y de Bellas Artes de Sevilla.

Certifico: Que la anterior hoja de servicios ha sido escrupulosamente examinada y con-
frontada y se halla conforme con los documentos originales que bajo su responsabilidad
ha presentado y le han sido devueltos y con los que obran en esta Secretaria de mi cargo.

Sevilla á 12 de Septiembre de 1912


V.º B.º

El Director,
Vicente Pidaluga

El Secretario,
Virgilio Mattoni

Recibí los documentos.

Antón García Quijós



DOCUMENTO 22.1

Solicitud de traslado al Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes para impartir docencia en la Escuela de Artes y Oficios de Granada. Madrid, 12 de Agosto de 1914.

Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes
Subsecretaría - Sección 4.^a - Artes e Industriales

Al Ordenador de Pagos de este Ministerio

Madrid 12 de Agosto de 1914

Visto el expediente instado a instancia de D. Rafael García Quijo, Profesor de término de la Escuela Industrial y de Artes y Oficios de Sevilla, intercesando se le traslade a la Cátedra de Dibujo Artístico y Elementos de Historia del Arte vacante en la Escuela de Artes y Oficios de Granada, fundándose para ello en que su esposa desempeña en esta última ciudad el cargo de Inspectora de la enseñanza y considerase por esta razón comprendido en el art. 7.^o del Real Decreto de 29 de Junio de 1913.

Considerando que si bien esta disposición no afecta al caso presente puesto que se refiere únicamente a las Profesores numerarios de Escuelas Normales que pueden ser trasladadas fuera de concurso a los puntos en que, existiendo centros iguales a los de que dependen, tengan la residencia legal sus maridos, puede sin embargo ser aplicable al Sr.

DOCUMENTO 22.2

Solicitud de traslado al Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes para impartir docencia en la Escuela de Artes y Oficios de Granada. Madrid, 12 de Agosto de 1914

García Quijós por la analogía existente entre la causa que motiva la petición y la que tácitamente se expresa en aquel Real Decreto, pues no habiendo medio legal de que la esposa pudiera obtener actualmente su destino en el punto en que desempeña su cátedra el marido, la separación de ambos conyuges se imponía forzosamente si no como que uno de ellos abandonara su destino, en cuyo caso se les imrogaban grandes perjuicios que no podían ser evitados en modo alguno atendiendo al espíritu de tal disposición.

Considerando, además, que, por tratarse de que la Cátedra solicitada se halla vacante, no se lesiona interés alguno puesto que al ocuparla produce obra y de esta manera se facilita la unión de los esposos;

S. M. el Rey (q. D. g.), teniendo en cuenta las expresadas circunstancias, se ha servido trasladar a la Cátedra de Dibujo Artístico y Elementos de Historia del Arte de la Escuela de Artes y Oficios de Granada al Profesor de término de la de Sevilla D. Ra-

DOCUMENTO 22.3

Solicitud de traslado al Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes para impartir docencia en la Escuela de Artes y Oficios de Granada. Madrid, 12 de Agosto de 1914

pael Francisco Quijo, con los mismos haberes que en la actualidad percibo.

De R. O. comunicada etc.

Dios etc.

El Subscritor

Traslados:
al interesado
al Comd. R.º de Granada
al Sr. de Sevilla
Quatillas p.º la Gazeta

125-46-2-914

DOCUMENTO 22.4

Solicitud de traslado al Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes para impartir docencia en la Escuela de Artes y Oficios de Granada. Madrid, 12 de Agosto de 1914

Ministerio de In-
strucción pública y
Bellas Artes.

Sección 4.ª Artes y Oficios

15 de Julio de 1914. Con
esta fecha tiene entan-
do en el Ministerio
una instancia el Pro-
fesor de terminos de
la Escuela Industrial
y de Artes y Oficios de
Sevilla, Don Rafael
García Guijo, en la
que solicita ser nom-
brado profesor de curso
Profesor de ter-
minos de Dibujo artís-
tico de la Escuela de
Artes y Oficios de Gra-
nada por creerse con-
prendido en el artí-

DOCUMENTO 22.5

Solicitud de traslado al Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes para impartir docencia en la Escuela de Artes y Oficios de Granada. Madrid, 12 de Agosto de 1914

artículo 7º del Real decreto de 29 de Junio de 1913 por ser autora titular inspectora de enseñanza de Granada.

Nota

El artículo 7º del Real decreto de 29 de Junio de 1913, concede a las Profesoras remuneradas de las escuelas normales que estuvieren casadas con funcionarios dependientes del Ministerio de Instrucción pública y Bellas Artes, derecho a ser nombradas,

fuera de concurso, en vacante que se produjera en la plaza de la residencia legal de su marido.

No ofrece duda la petición del Sr. García Quijo si la que pretendiera ser trasladada fuera en vacante puesto que en este caso tendría exacta aplicación lo dispuesto en el artículo 7º del Real decreto de 29 de Junio de 1913 con el que se crearon esta plaza; pero como

DOCUMENTO 22.6

Solicitud de traslado al Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes para impartir docencia en la Escuela de Artes y Oficios de Granada. Madrid, 12 de Agosto de 1914

El Sr. Garcia Guejo es el que pretende, fundado en el referido artículo, ser trasladado al punto en que su señoría desempeña el cargo de Inspector Jefe de 1.ª Enseñanza, el Negociado entiendo que no puede tener aplicación el caso presente el artículo en el que el interesado pretende fundar su derecho; por teniendo en cuenta que ambos conyugos son funcionarios del Ministerio de Instrucción pública y Bellas Artes y que

la separación precisa a que se encuentran obligados los conyugos perjudicados, y en cuanto por otra parte el fin principal de la referida disposición legal es de evitar a los conyugos que por razón de sus cargos tuvieran que estar de hecho separados contando con ello los graves perjuicios morales y materiales a que podrían dar lugar una separación permanente, podría accederse a la solicitud por el Sr.

DOCUMENTO 22.7

Solicitud de traslado al Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes para impartir docencia en la Escuela de Artes y Oficios de Granada. Madrid, 12 de Agosto de 1914

Excmo. Sr. D. D. Ministro de Instrucción Pública y Bellas Artes.

D. Manuel Jacinto Jacinto, Profesor de Lenguas de la U. de Sevilla solicita ser trasladado a la Escuela de Artes y Oficios de Granada por estar desempeñando en dicha capital el cargo de Inspector de P. Enseñanza en común.

He por tanto el honor de solicitar que se dignen acordar una disposición que le autorice para que se le permita aplicar al caso del Sr. Jacinto el art. 7º del N.º de 29 de Junio de 1913.

En fe de lo cual, firmo y sello en Madrid a 12 de Agosto de 1914.

Manuel Jacinto Jacinto

D. Manuel Jacinto Jacinto

12-8-14

Hecho

La Subsecretaría eleva este expediente a la Supl. para proponer p.º una resolución.

J. Silva

J. Ferrer

Lección Compañía
 Alfonso Benjumea

U. M. R.

DOCUMENTO 23.1

Cese del cargo de Profesor numerario de Dibujo del Antiguo y del Natural de la Escuela Superior de Artes Industriales de Sevilla. Sevilla a 4 de septiembre de 1914.

275-383-3-74-4

96-60-914



Señor Sr.:

Miguel García Quijo, Profesor de términos de la sección artística de la Escuela Industrial y de Arte y Oficios de Sevilla, a P. E. respetuamente expone: Fue siendo un señora inspectora de 1.ª enseñanza de Granada, cargo que le obliga a residir en la correspondiente capital, y hallándose actualmente vacante la plaza de Profesor de términos de dibujo artístico de la Escuela de Arte y Oficios de Granada, plaza en la que se halla en un todo arialaga a la que el expone desampara en Sevilla, ocasionando de esta forma separación grave por medios morales y materiales, y siendo ambos funcionarios dependientes del Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes, acordándose al art.º 7.º del R. D. de 29 de junio de 1913, por ser justa y equitativa la reciprocidad para los casos semejantes a que sucede.

Suplica a P. E. se dignen ordenar sea recubrido por todo, fuera de concurso, Profesor de términos de dibujo artístico de la Escuela de Arte y Oficios de Granada, plaza vacante por fallecimiento del profesor don José Moreno y Moreno que la desempeñaba.

Gracia que expone merecer de la bondad de P. E. cuya vida guarde Dios. unidos años. Sevilla, 19 de Mayo de 1914

Miguel García Quijo.

Señor Sr. Ministro de Instrucción Pública y Bellas Artes.

DOCUMENTO 23.2

Cese del cargo de Profesor numerario de Dibujo del Antiguo y del Natural de la Escuela Superior de Artes Industriales de Sevilla. Sevilla a 4 de septiembre de 1914.

ESCUELA INDUSTRIAL
Y DE
ARTES Y OFICIOS
DE SEVILLA



*Congo el honor de
poner en su conocimiento.
En que con fecha 30 del
pasado mes he cesado
en el cargo de Profesor de
Dibujo del Antiguo y Natu-
ral que venia desempe-
ñando D. Rafael Garcia
Luján con arreglo a lo
dispuesto en la R. O. de 12
de Agosto último
Dios que a 7 de Septiembre
Sevilla 4 de Septiembre 1914*

*El Director
Vicente Palomares*

*M. de Sr. Subsecretario del Ministerio de
Instrucción pública y Bellas Artes*

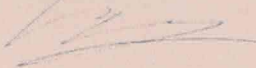
Cese del cargo en Sevilla

DOCUMENTO 23.3

Cese del cargo de Profesor numerario de Dibujo del Antiguo y del Natural de la Escuela Superior de Artes Industriales de Sevilla. Sevilla a 4 de septiembre de 1914.

RECOMENDANTE	RECOMENDADO	ASUNTO
Ingen. J. Zúñiga	Georgio Quijón, español	Solicita la liquidación de la cuenta de la Escuela de Artes y Oficios de Sevilla a la de Granada.

RESOLUCIÓN

Madrid 23 de Septiembre de 1914
EL JEFE DE LA SECCIÓN,


ESTA HOJA DEBE QUEDARSE EN EL NEGOCIADO

DOCUMENTO 24.1

Nombramiento y toma de posesión del cargo de Director de la Escuela de Artes y Oficios de Córdoba, a 3 de Enero de 1917.

ESCUELA
DE
ARTES Y OFICIOS
DE
CÓRDOBA

Núm. 2

31-5-917

3 En el día de la
fecha fue to-
mado posesión
del cargo de
Director de
esta escuela
para el que
he sido nom-
brado por Real
orden fecha 28
del pasado mes
7 año.
Al tenor el
honor de co-
municarlo a

DOCUMENTO 24.2

Nombramiento y toma de posesión del cargo de Director de la Escuela de Artes y Oficios de Córdoba, a 3 de Enero de 1917.

V. S., me es muy
grato ofrecerle
mis mayores
respetos, inte-
resando de
su reconocida
ilustración
y amor a la
enseñanza,
coopece en su
favor al mejor
servicio de la
misma en
este Centro, y
de la gestión

DOCUMENTO 24.3

Nombramiento y toma de posesión del cargo de Director de la Escuela de Artes y Oficios de Córdoba, a 3 de Enero de 1917.

V. E., me es muy
grato ofrecerle
mis mayores
respetos, sig-
nificándole
al propio tiempo
mi más vivo
reconocimiento
por la honrosa
distinción de
que inmere-
cidamente he
sido objeto.

D. M. S.

DOCUMENTO 24.4

Nombramiento y toma de posesión del cargo de Director de la Escuela de Artes y Oficios de Córdoba, a 3 de Enero de 1917.

guarde a V. d.
muchos años
Córdoba 3 de
Enero de 1917
El Director
Don Paul Jania Guiso.

Excmo Sr Ministro de
Instrucción Pública
y Bellas Artes.

DOCUMENTO 25

Tarjeta de Identidad de la Escuela de Artes y Oficios en Córdoba de 1939.

 MINISTERIO
DE
EDUCACIÓN NACIONAL

ESCUELA
DE
ARTES Y OFICIOS ARTÍSTICOS
CÓRDOBA

TARJETA de IDENTIDAD
del Profesor de Terminación Don
Rafael García Guijo

Córdoba *27* de *Julio* de 1939
Año de la Victoria

El Secretario
Manuel Castro

V. O. B. O.
El Director,
Rafael García Guijo

 ESCUELA DE ARTES Y OFICIOS ARTÍSTICOS
CÓRDOBA



FIRMA DEL INTERESADO,
Rafael G. Guijo

Don *Rafael García Guijo*
Naturaleza *Córdoba*
Provincia *id.*
Domicilio *San Pablo 38*
Córdoba

DOCUMENTO 26

Nombramiento por la Academia de Ciencias, Bellas Letras y Nobles Artes de Córdoba para Académico Correspondiente en Córdoba a 23 de Enero de 1943.

ACADEMIA
de Ciencias, Bellas Letras y Nobles Artes de Córdoba

HOJA PROPUESTA

Los que suscriben, individuos de número de esta Corporación, tienen el honor de proponer para académico *Correspondiente* de la misma, con arreglo á lo que preceptúa el artículo del Reglamento al Sr. D. *Rafael Garcia Quijo, catedrático de la Escuela de Bellas Artes,*
(Pintura)

Córdoba *23* de *Enero* de 19*43*

El Académico,

Pascual Santocruz

El Académico,

Antonio Jaraola

El Académico,

José Amador

DOCUMENTO 27

Nombramiento por la Academia de Ciencias, Bellas Letras y Nobles Artes de Córdoba para Académico Numerario en Córdoba a 19 de Enero de 1946.



Real Academia de Ciencias,
Bellas Letras y Nobles Artes de Córdoba

Propuesta

Los que suscriben, individuos de número de esta Corporación, tienen el honor de proponer para académico Numerario de la misma, con residencia en _____, con arreglo a lo que preceptúa el artículo _____ del Reglamento, al

Sr. D. Rafael García Luján, delegado firmado con el señor de este señor del señor de 1946.

Córdoba, 19 de Enero de 1946

EL ACADÉMICO,

Atanasio Ruiz

EL ACADÉMICO,

José Arce

EL ACADÉMICO,

Rafael García Luján

DOCUMENTO 28

Declaración de Jubilación de 1951.

Ministerio de Educación Nacional

DIRECCION GENERAL DE ENSEÑANZA PROFESIONAL Y TECNICA
SECCION DE FORMACION PROFESIONAL

50/ Ilmo. Sr. Director General de Enseñanza Profesional y Técnica

Madrid, 2 de marzo de 1951

Ilmo. Sr.:

Cumplida en 2 de los corrientes la edad reglamentaria para su jubilación forzosa por el Profesor de Término de la Escuela de Artes y Oficios Artísticos de Córdoba, D. RAFAEL GARCIA GUIJO,

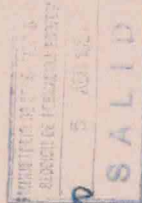
ESTE MINISTERIO, de acuerdo con lo preceptuado en la Ley de 27 de Julio de 1918 y en las demás disposiciones reglamentarias, ha resuelto declarar jubilado al Sr. Garcia Guijo en la indicada fecha con el haber pasivo que por clasificación le corresponde.

Lo digo a .i. para su conocimiento y efectos. Dios guarde a V.V. muchos años.

P.D.

EL SUBSECRETARIO

Trasladado
Director Escuela
Cadenador
Dirección Jenda
Interesado
Guardias S.P.



Ilmo. Señor:

Me complacé en remitir a V.V. para su publicación en el Boletín Oficial del Estado, cuartilla correspondiente a la Orden de esta misma fecha por la que se dispone la jubilación forzosa por haber cumplido la edad reglamentaria, de D. RAFAEL GARCIA GUIJO, Profesor de Término de la Escuela de Artes y Oficios Artísticos de Córdoba.

Dios guarde a V.V. muchos años. Madrid, 2 de marzo de 1951.

EL SUBSECRETARIO,

Ilmo. Sr. Subsecretario del Ministerio de la Gobernación.-

ANEXO 3. INDICE DE DOCUMENTOS

Doc. 1	Partida de Bautismo de Rafael García Guijo.....	pag. 277
Doc. 2	Resguardo de matrícula de la asignatura de Dibujo del antiguo y ropajes. Modelo vivo y colorido. Córdoba 14 de Septiembre de 1897. Curso 1879 a 1898.....	pag. 280
Doc. 3	Titulo de Medalla de Plata por la Escuela Provincial de Bellas Artes de Córdoba, en el tercer curso de Modelo Vivo. Córdoba 25 de Mayo de 1901.....	pag. 281
Doc. 4	Comprobante de la presentación a la Exposición General de Bellas Artes de 1901, del cuadro Esperando la Consulta, nº689.	pag. 282
Doc. 5	Acta del Jurado de la Sección de Pintura de la Exposición General de Bellas Artes de 1901.....	pag. 285
Doc. 6	Titulo de Consideraciones de Tercera Medalla por la obra Esperando la Consulta en la Exposición General de Bellas Artes de 1901.....	pag. 290
Doc. 7	Comprobante de la Venta del Cuadro por el Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes a 28 de Agosto de 1901.....	pag. 291
Doc. 8	Titulo del premio en la Sección Artística organizado por Real Sociedad Económica Cordobesa de Amigos del País, por el cuadro Una vista panorámica de córdoba. Córdoba 8 de Mayo de 1902.....	pag. 294
Doc. 9	Comprobante de la presentación a la Exposición General de Bellas Artes de 1904 del cuadro En el Hospicio, nº 55.....	pag. 295
Doc. 10	Titulo de Consideraciones de Mención Honorífica por la obra En el Hospicio en la Exposición General de Bellas Artes de 1904...	pag. 297
Doc. 11	Titulo de la Primera Medalla por su cuadro En el Hospicio nº 70 del Catálogo, en la Exposición de Bellas Artes É Industrias Artísticas de Granada en 1905.....	pag. 298
Doc. 12	Publicación del Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes, en la revista Gaceta de 15 de Mayo de 1908.....	pag. 299
Doc. 13	Hoja de Servicios de 1906.....	pag. 300

ANEXO 3. INDICE DE DOCUMENTOS

Doc. 14	Nombramiento en virtud de oposición de la Sección Artística Dibujo artístico de la Escuela de Artes e Industrias de Santiago el 26 de Marzo de 1907.....	pag. 303
Doc. 15	Solicitud para quedarse en Madrid al Ministro de Instrucción Pública y Bellas Artes en 1907.....	pag. 304
Doc. 16	Autorización para impartir la docencia en la Escuela Superior de Arte e Industrias de Madrid el 12 de abril de 1907.....	pag. 306
Doc. 17	Hoja de Servicios de 1909.....	pag. 308
Doc. 18	Nombramiento en virtud de oposición Profesor numerario de Dibujo del Antiguo y del Natural de la Escuela Superior de Artes Industriales de Sevilla, Madrid 22 de Marzo de 1910.....	pag. 310
Doc. 19	Nombramiento en virtud de oposición Profesor numerario de Dibujo del Antiguo y del Natural de la Escuela Superior de Artes Industriales de Sevilla, y cese del cargo en la Escuela de Artes e Industrias de Santiago. Madrid 28 de Marzo de 1910.....	pag. 311
Doc. 20	Hoja de Servicios de 1910.....	pag. 312
Doc. 21	Hoja de Servicios de 1912.....	pag. 315
Doc. 22	Solicitud de traslado al Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes para impartir docencia en la Escuela de Artes y Oficios de Granada. Madrid, 12 de Agosto de 1914.....	pag. 319
Doc. 23	Cese del cargo de Profesor numerario de Dibujo del Antiguo y del Natural de la Escuela Superior de Artes Industriales de Sevilla. Sevilla a 4 de septiembre de 1914.....	pag. 326
Doc. 24	Nombramiento y toma de posesión del cargo de Director de la Escuela de Artes y Oficios de Córdoba, a 3 de Enero de 1917..	pag. 329
Doc. 25	Tarjeta de Identidad de la Escuela de Artes y Oficios en Córdoba de 1939.....	pag. 333
Doc. 26	Nombramiento por la Academia de Ciencias, Bellas Letras y Nobles Artes de Córdoba para Académico Correspondiente en Córdoba a 23 de Enero de 1943.....	pag. 334

ANEXO 3. INDICE DE DOCUMENTOS

Doc. 27	Nombramiento por la Academia de Ciencias, Bellas Letras y Nobles Artes de Córdoba para Académico Numerario en Córdoba a 19 de Enero de 1946.....	pag. 335
Doc. 28	Declaración de Jubilación de 1951.....	pag. 336