

J. Garnelo

Revista del Museo Garnelo número 1 marzo 2005



SUMARIO

Edición:

Museo Garnelo, Amigos del Museo Garnelo.

Coordinación:

Miguel C. Clémentson Lope, Manuel Cabello de Alba Moyano.

Textos:

Miguel Ángel Catalá Gorgues, José A. Cerezo Aranda, Miguel C. Clémentson Lope, Joaquín Cuello Garnelo, Felipe María Garín Ortiz de Taranco, Manuel Garnelo Gallego, Manuel González Martí, Antonio L. Jiménez Barranco, José M^o Luque Moreno, Marqués de Lozoya, Daniel Ortiz Pradas, Rafael Pérez Contel, José Prados López, Fidel Romero López, Francisco J. Sánchez Cantón, Manuel Utande Igualada, M^o Carmen Utande Ramiro.

Créditos fotográficos:

Clack.

José I. Iguarbe

Manuel Pijuán.

Ruquel.

Departamento fotográfico:

Gabinete de Dibujos de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

Museo de Bellas Artes de Valencia.

Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

Museo de Pontevedra.

Museo Nacional de Cerámica y Artes Suntuarias González Martí, Valencia.

Museo del Prado.

Museo Naval, Madrid.

Museo San Telmo, San Sebastián.

Patrimonio Nacional, Madrid.

Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

Sala de subastas Ansorena.

Diseño y maquetación:

Jesús Rubio.

Fotomecánica e impresión:

GAVE Artes Gráficas, S.L.

I.S.S.N. : 1699-0293

Depósito Legal: CO-846-2002

El Museo Garnelo de Montilla, deja constancia de su agradecimiento a las siguientes entidades:

Cabildo Metropolitano, Zaragoza.

Consejería de Cultura de la Generalitat Valenciana.

Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía.

Cuartel General MACEN, Madrid.

Diputación Provincial, Zamora.

Embajada de España en Lisboa.

Gabinete de Dibujos de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

Instituto de España, Madrid.

Instituto de Valencia de Don Juan, Madrid.

Ministerio de Asuntos Exteriores.

Museo de Bellas Artes de Córdoba.

Museo de Bellas Artes de Málaga.

Museo de Bellas Artes de Valencia.

Museo Nacional de Cerámica y Artes Suntuarias González Martí, Valencia.

Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

Museo de Pontevedra.

Museo del Prado.

Museo Naval, Madrid.

Museo San Telmo, San Sebastián.

Palacio Real, Aranjuez.

Parroquia de Santiago, Montilla.

Patrimonio Nacional, Madrid.

Real Academia de San Fernando, Madrid.

Revista parroquial de Enguera.

Tribunal Supremo. Madrid.

Finalmente, y de modo muy especial, a todos los que con su trabajo hacen posible esta publicación.

Portada y contraportada: José Garnelo y Alda. *Veturia y Coriolano*, 1893. Pormenor. Óleo sobre tabla, 66 x 86 cm.

4 **Editorial**

6 **José Garnelo y Alda y la revista *Por el Arte***
Manuel Utande Igualada

12 **Dibujos de José Garnelo en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando**
M^o Carmen Utande Ramiro

18 **José Garnelo y Alda, un gran pintor valenciano de Montilla**
Miguel Ángel Catalá Gorgues

22 **En torno al *Primer homenaje a Cristóbal Colón* de José Garnelo**
Daniel Ortiz Pradas

32 **La huella de Garnelo en la Parroquia de Santiago de Montilla**
José Antonio Cerezo Aranda - Antonio Luis Jiménez Barranco

38 **Breve anecdotario de José Garnelo y Alda**
Joaquín Cuello Garnelo

44 **El Collar de la Justicia**
Miguel C. Clémentson Lope

62 **Tres obras de Garnelo en el Museo San Telmo de San Sebastián**
Fidel Romero López

Artículos publicados en la revista *Enguera*. 1965-66

68 **Recordando a José Garnelo**
José Prados López

72 **El Tito Pepe**
Manuel Garnelo Gallego

76 **José Garnelo y Alda**
Marqués de Lozoya

80 **Mis recuerdos de José Garnelo**
Francisco J. Sánchez Cantón

84 **José Garnelo Alda, "maestro de educadores de arte"**
Rafael Pérez Contel

88 **Los cuadros de José Garnelo para el Museo Provincial de Valencia**
Manuel González Martí

94 **Evocación de D. José Garnelo y Alda**
Felipe María Garín Ortiz de Taranco

Publicaciones

100 **La revista *J. Garnelo*, un hito en los estudios sobre el maestro**
José María Luque Moreno

102 **Una nueva aportación al conocimiento de José Garnelo**
Redacción

104 **La Cultura Española a través de los tiempos, una obra maestra de Garnelo en la pluma de Carlos Clementson**
Redacción

106 **José Garnelo y Alda. Exposiciones y eventos 1944 - 2004**



EDITORIAL



En este nuevo encuentro con el lector pretendemos mostrar a un Garnelo diferente, el que se conserva en organismos oficiales —generalmente de difícil acceso—, museos nacionales, embajadas y otras instituciones de reconocido prestigio. Si en el número anterior nos acercamos a la figura de José Garnelo, a través de las obras que podrán admirarse en su Museo, en éste podremos contemplar al pintor cosmopolita, que estudió en Roma, París y Berlín; al pedagogo brillante que representa a nuestro país en los congresos internacionales (Roma, París, Dresde); al académico concienzudo, al decorador de nobles

espacios, al restaurador de obras inmortales, al tertulio imprescindible de la intelectualidad madrileña. En 1918 un cronista de la época, Luis de Lara, argumentaba en *La Vida Literaria*, una revista de élite dirigida por Jacinto Benavente, que Garnelo poseía “el arte puro” y que era el pintor español que por su talento excepcional había conseguido en menos tiempo que ningún otro darse “a conocer y a admirar” en el extranjero. De este Garnelo profundamente español, pero con vocación internacional, va a tratar este número.

En la cumbre de su fama, en la primera década del siglo XX, Garnelo es requerido, como otros grandes artistas de la época (Cecilio Pla, Simonet, Ramón Casas), para engalanar las páginas de las revistas de actualidad como *La Ilustración Española y Americana*, e incluso él mismo retoma un proyecto de vocación modesta —el órgano de expresión de los pintores y escultores españoles— y lo proyecta hacia el infinito con la revista *Por el Arte*, una de las mejores publicaciones que vieron la luz en el panorama cultural del país. No podemos olvidar que Garnelo representa a España en el Congreso Artístico Internacional de Roma, en 1911, con “La Escala Gráfica y el Compás de Inclinación”, que es enviado a Dresde un año después para presentar sus trabajos sobre “El dibujo de silueta y el diapason del claroscuro”, de tan profunda influencia en la enseñanza de esta disciplina en diversas instituciones de toda Europa.

Goza, pues, de una fama de artista excelente y prestigioso, cuyos cuadros se hacen merecedores de admiración y reconocimiento en todo el mundo, premiado con las más altas distinciones en las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes, laureado en Chicago con sus *Primeros homenajes en el Nuevo Mundo a Colón*, celebrada su obra en el Salón de París, pintor de la corte, académico, tertulio junto con la aristocracia intelectual española en el selecto foro del Instituto de Valencia de Don Juan. Es un hombre, en suma, que ha triunfado, un artista cotizado con el que es imprescindible contar para cualquier proyecto importante, bien sea la decoración de un palacio regio o de una linajuda institución oficial.

Pero detrás de ese Garnelo encumbrado, mimado por la fortuna, admirado y adulado, está el hombre, el niño que vuelve a sus orígenes, a la montillana huerta de *San José*, al *Puntal*, a su casa de la calle *Corredera*, a esos olores y colores que forjaron su sensibilidad. Por estas calles de Montilla pasearía en las tardes estivales con su ramo de jazmines en la solapa y aquí vino a morir un veintinueve de octubre de hace sesenta años. Ahora lo recordamos desde estas páginas que llevan su nombre.



“Autorretrato”, 1937, pormenor. Óleo/tabla 108 x 82,5 cm. Museo Nacional de Cerámica y Artes Suntuarias González Martí, Valencia.



MUSEO GARNELO

El pasado 22 de octubre de 2004, fue presentado al Consejo de Dirección del Museo Garnelo, por parte del pintor montillano Juan Luque, integrante de dicha comisión, el logotipo que en lo sucesivo va a ser utilizado como distintivo de identidad del citado museo. El diseño, obra original de Jesús Rubio, supone la constatación ideográfica de las voluntades y orientaciones que han de marcar las directrices con que se pretende vertebrar este proyecto museístico:

- Una decidida apuesta por subrayar la vigencia para la contemporaneidad de la obra plástica que acoge la institución.
- El dinamismo implícito en este diseño da fe de la actitud que en todo momento ha de regir en una institución de este perfil, incentivando acciones tendentes al fomento y promoción de las artes.
- La “G” capitular del apellido del pintor asume pleno protagonismo en este diseño, fusionada con una gráfica ejecutada con determinación, en la que el trazo asume texturaciones características del ámbito de lo pictórico.
- La composición cuadrangular nos remite a la presencia inherente de la ventana perspectiva, mediante la cual todo artista da desarrollo a su particular ficción pictórica, ese apasionante debate entre lo aparente y lo real, ahora transfigurado para el espectador desde el espacio de lo visible.

Un diseño sintético y ajustado, pero intenso en sus potencialidades interpretativas, que se hizo merecedor de la felicitación unánime del Consejo de Dirección del Museo.

José Garnelo y Alda y la revista *Por el Arte*

Manuel Utande Igualada
Académico correspondiente de la Real
de Bellas Artes de San Fernando

E

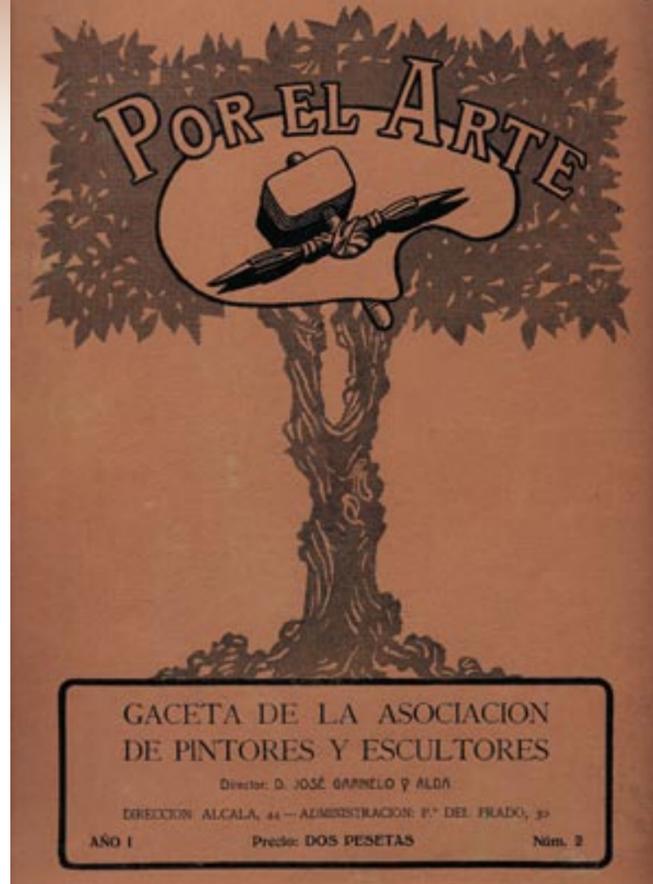
l bienio 1912-1913 fue para José Garnelo y Alda un período candente de su vida en el que se unieron los honores, los trabajos, la responsabilidad y la preocupación de un modo intenso.

En abril de 1912 había sido rebido como académico de número en la Real de Bellas Artes de San Fernando, a la que dedicó una parte importante de

Garnelo volcó una gran cantidad de ilusión en el lanzamiento, animación y defensa de la revista "Por el Arte"

su tiempo, especialmente como Secretario de la Sección de Pintura, a la vez que ejercía la docencia en la Escuela Especial de Pintura, Escultura y Grabado de Madrid como profesor titular de Dibujo antiguo y

ropaje. Por otra parte envió obras al Salón de París y acudió como delegado del Gobierno al IV Congreso Internacional para la Enseñanza del Dibujo y de las Artes Aplicadas a la Indus-



Portada del nº 2 de la revista "Por el Arte", dirigida por Garnelo.

sin abandonar su producción artística.

Hubo, sin embargo, una actividad en la que volcó Garnelo una gran cantidad de ilusión y que le produjo satisfacción por la empresa que parecía lograda, pero que se remató con sentimientos de frustración y disgusto: el lanzamiento, animación y defensa malograda de la revista *Por el Arte*.

En el mes de julio de 1910 se había comenzado a publicar una *Gaceta de la Asociación de Pintores y Escultores*, órgano modesto de esta entidad de la que era secretario Ceferino Palencia Tubau. Creo que, al ser nombrado Garnelo Secretario General de la Asociación en el año 1912, debió de sentir un deseo de superación del órgano colectivo; fuera por esta razón, fuera por la dificultad de su mantenimiento, la *Gaceta* anunciaba en su número de octubre de 1912, último publicado, la proximidad de un cambio¹.

La decisión

En la Junta General de la Asociación celebrada el 30 de noviembre de 1912 se precisó el sentido del cambio anunciado: se trataba de modificar y ampliar el elemento de comunicación social, estimándolo "punto esencial en la vida orgánica de la Asociación", que debería "llenar todo lo más dignamente que pueda

el objeto prometido". ¿Y cuál era ese objeto?. Darle una difusión amplia que ofreciera "interés artístico bastante para que se le mire con respeto, interés de actualidad para que se le busque con empeño por nuestros compañeros, interés profesional para que ocupe al lado de las demás revistas de su género un lugar estimable". A su título de "Gaceta" se agregaría como lema "Por el Arte"².

Desde el punto de vista financiero, Garnelo veía ligado el porvenir de la revista nueva a la supresión de la casa que la Asociación tenía en arrendamiento en la calle de los Caños, de Madrid, a la que parece que se le sacaba poca rentabilidad ya que los asociados no la utilizaban para sus exposiciones. Del propio Garnelo es esta frase: "Al suprimir la casa, entró en nuestro propósito la publicación de la GACETA, ampliada en forma de Revista"³.

El título añadido

El lema elegido para encabezar la revista de la Asociación, "Por el Arte", no era nuevo en el ámbito de las publicaciones relacionadas con ese mundo. En enero de 1907 había aparecido en Madrid una revista titulada precisamente *Por el Arte*, dirigida por José María Alcoverro y Filiberto Montagud, que presumía de tener su redacción y administración a caballo de Madrid y Londres: en la calle de Raimundo Lulio, 21 de nuestra capital y en el número 13 de Norsland Square de Londres; y desde esta ciudad enviaba sus colaboraciones a la revista Ramiro Merino.

En los ejemplares que la Hemeroteca Municipal de Madrid conserva se encuentra una información variada: noticias y comentarios del mundo del arte, algunas fotografías de obras artísticas, convocatorias de concursos y premios, noticias oficiales y una sección especial de anuncios de personas que se ofrecían como modelos a los artistas, hasta completar 16 páginas.

El último número conservado —y es de suponer que fuera también el último de la revista— es el 16, correspondiente al mes de abril de 1908.

¿Cómo pudo la Asociación de Pintores y Escultores tomar esta misma designación para incorporarla a su revista nueva?. En ninguna de las actas publicadas se ha encontrado referencia a ello, por lo que ahora resulta imposible conocer si hubo una cesión o venta de la cabecera en el supuesto de que estuviera registrada⁴.

El fruto de una ilusión

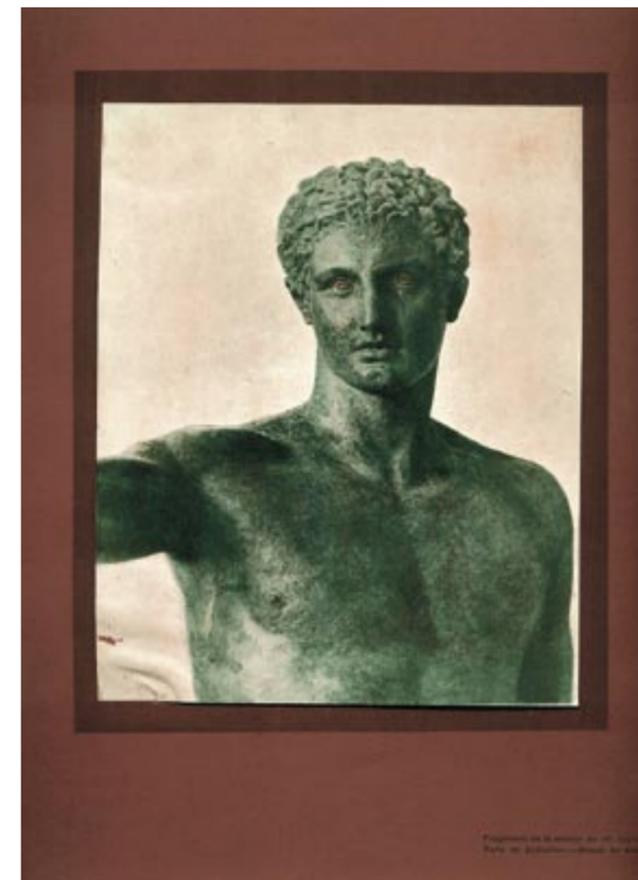
Al comenzar el año 1913 logró Garnelo tener en las manos el fruto de su empeño: el primer número de la revista *Por el Arte*, que llevaba como subtítulo el de *Gaceta de la Asociación*.

Con un formato de 33 por 25 centímetros la revista constaba de 24 páginas de papel satinado blanco precedidas por ocho de papel verjurado de color crema y seguidas de otras ocho de este tipo (estas dieciséis páginas con numeración romana independiente).

Una cubierta de cartulina sepia englobaba el conjunto, en el que destacaban una lámina en color sobre cartulina, treinta y seis fotografías y varios dibujos. Brevemente se resume aquí el contenido de este primer número.

Con un saludo de presentación comienza el texto anunciando que el campo de acción de la revista quedaría limitado a la pintura, la

El campo de acción de la revista quedaría limitado a la pintura, la escultura y sus derivaciones con las demás artes



"El supuesto Paris de Eufrosino", lámina incluida en el nº 2 de "Por el Arte".



"Cabeza de ángel", dibujo a lápiz rojo, de Miguel Ángel, ilustración de la revista "Por el Arte", nº 1.

Destaca el comienzo de la Memoria sobre el IV Congreso Internacional para la enseñanza del Dibujo y de las Artes Aplicadas a la Industria, celebrado en Dresde en agosto de 1912, elevada al Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes por el propio Garnelo que, como queda dicho, había sido delegado del Gobierno en aquel congreso. El texto continuaría ocupando un espacio en los números siguientes de *Por el Arte* hasta concluir en el número 8 (a la vez que la revista, como luego se verá).

Pero Garnelo no se limitaba a insertar en la revista un texto cristalizado, sino que aporta un estudio extenso sobre un dibujo de Miguel Ángel a lápiz rojo para la Sibila líbica de la Capilla Sixtina; el artículo aparece ilustrado por varias fotografías y una lámina en color sobre un encarte de cartulina⁵.

"La arquitectura civil" es una reseña amplia de una conferencia pronunciada por D.V. Lampérez en el Círculo de Bellas Artes.

En fin, como ejemplos del contenido informativo de la revista en este su primer número se puede citar la reseña de la actualidad artística, varias notas necrológicas, los concursos del Círculo, un informe sobre la Federación Ibero Americana de Profesores de Dibujo, varias noticias a título de sección oficial y un buen número de anuncios.

Se cierra el número con un anuncio a página entera del "Baile de payasos (color blanco y amarillo)" que habría de celebrarse en el Teatro Real el 17 de enero.

El mismo tono, conjunción de estudios, noticias y anuncios, fotografías, dibujos y láminas en color (ya dos por número) había de mantenerse en los números siguientes de *Por el Arte*, que aparecía como una revista de gran categoría artística y contenido sólido. A título de ejemplo valga citar la colaboración de autores tan prestigiosos como José Ramón Mélida, Elías Tormo y Augusto L. Mayer.

La aportación investigadora de Garnelo

Se acaba de ver cómo el pintor, profesor y académico José Garnelo encontraba tiempo para lanzar la revista, dirigirla y colaborar en ella; pero esa aportación, digamos investigadora, habría de proseguir dando frutos a lo largo del tiempo de la publicación, no en todos los números, pero sí en varios de ellos y (especialmente en el 2 y en el 7) con extensión apreciable.

El estudio que aparece en el número 2 de *Por el Arte*, correspondiente al mes de febrero,

versaba sobre "La riqueza del material en la escultura griega (El bronce)"; ocupa doce páginas de la revista y va acompañado por una lámina en color, veinte ilustraciones en blanco y negro y un mapa.

Confiesa Garnelo que le sugirió el asunto la contemplación de un bronce clásico (reproducido en la lámina) del Museo de Atenas: "El supuesto Paris de Eufranor"⁶. Estudia el tráfico de los marinos de Samos en el siglo VII a. de J.C., la importancia del contacto con Egipto y de la adquisición de mineral a bajo precio de los tartesios, entre Cádiz y Huelva; y recuerda como artistas destacados de la época a Teodoro y a Pahoecos.

En cuanto al procedimiento técnico para la elaboración de las figuras destaca la dificultad que ofrecía la elaboración de estatuas grandes al no usarse aún la técnica de la cera perdida, con la que se contaría ya en el caso del "Auriga de Delfos".

Se refiere al auge posterior de Atenas y Esparta, a la importancia de los trabajos en Argos y Corinto, a las escuelas argiva y de Lisipo, a los bronceístas de Rodas (para el "Coloso" se calcula que hicieron falta cien mil kilos de bronce).

Termina su estudio subrayando el valor ético y estético de la fundición en bronce.

La preocupación por el soporte de la obra artística, constante en Garnelo, vuelve a encontrar una expresión en el número 7 de *Por el Arte*, correspondiente al mes de julio, en el que estudia "El material y la factura en los pintores españoles de la primera mitad del siglo XIX", con ocho páginas de texto y ocho ilustraciones en blanco y negro.

Escribe Garnelo a propósito de una exposición celebrada en los meses de mayo y junio en unos salones del Banco Hipotecario, con aportaciones de Academias de provincias, palacios y hogares de abolengo, por iniciativa de los Amigos del Arte.

Alaba el acierto de haber reunido, junto a las obras de los autores más conocidos, como Vicente López, Madrazo y Goya, otras de Esteve, Carnicero, Zacarías Velázquez, Gutiérrez de la Vega, Alenza, Esquivel..., así como el ambiente de que se las había rodeado.

Con palabras que recuerdan su punto de vista expresado en otros lugares, Garnelo insiste en que el arte "no debe menospreciar (las que parecen) fórmulas irreconciliables en la ley estética".

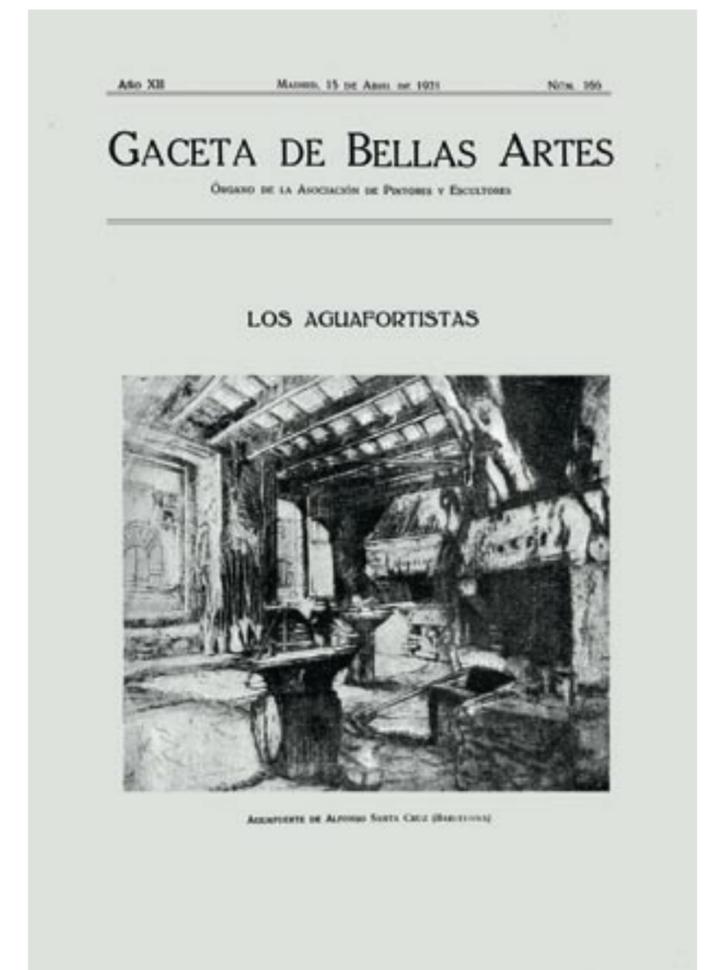
Destaca la diversidad de los colores y las pinceladas frente al "valor genérico de los colores de tubos de fabricación igual para todos", extendido más tarde; igualmente la diferencia de telas e imprimación y de pinceles,

con ejemplos concretos de comparación entre unos y otros pintores, que analiza con detenimiento y precisión.

Para hacer patente la variedad de materia y de procedimiento compara la obra de tres retratistas: Alenza, Tejeo y Gutiérrez de la Vega: el primero con paleta de solidez robusta, el segundo con estilo de miniaturista y el último de espíritu y de factura murillescó, aunque más pobres que los de su maestro.

Continúa su análisis con el estudio de la obra expuesta de Esquivel y Cardenera y se extiende en la reflexión sobre la de Federico de Madrazo, "naturalista —dice— de corazón y purista por acomodamiento", exquisito en los materiales, con un "amaneramiento sano, noble, del que se lleva en el alma".

Garnelo insiste en que el arte "no debe menospreciar las que parecen fórmulas irreconciliables en la ley estética"



"Gaceta de Bellas Artes", sucesora de "Por el Arte".

Colaboran autores tan prestigiosos como José Ramón Mélida, Elías Tormo y Augusto L. Mayer

escultura y sus derivaciones con las demás artes.

En la Sección Oficial de la Asociación aparecen la Memoria de la Junta General firmada por el Secretario Garnelo y la situación de Caja suscrita por el Tesorero Manuel Benedito.

Llaman la atención, bajo el epígrafe "Por la belleza", unos párrafos tomados de un artículo de S.M. Elizabeth, reina de Rumanía (Carmen Silva), en la revista belga *L'Art Public* sobre el sentimiento de la belleza.

Como expresiones de opinión se incluye el texto sobre designación del representante de España en la Exposición Internacional de Munich, que se celebraría aquel año, y otro sobre la dirección de la Real Academia de Bellas Artes de Roma, vacante por el cese de José Benlliure.

En el último número de la revista, el número 8, que correspondía al mes de agosto, se incluye un artículo extenso de Garnelo sobre "Alonso Cano", que ocupa catorce páginas, con dieciocho ilustraciones en blanco y negro, pero compuesto sobre todo de datos biográficos y poco original, pues transcribe párrafos extensos de los estudios de Gómez Moreno.

La crisis

Algo falló en los cálculos de Garnelo. En la Memoria que, como Secretario, leyó en la Junta General Ordinaria de 28 de diciembre de 1913 se lamentaba de la falta de protección de la revista.

"Se nos prometió —decía— por individuos de la Junta del Círculo de Bellas Artes, y se nos prometió también por el Ministerio, pero ni una ni otra ha llegado a ser efectiva".

No quería perder toda la esperanza y se aferraba a otra posibilidad: "Está como promesa de honor —continuaba— ofrecida a nuestra Sociedad por el excelentísimo señor presidente del Consejo de Ministros, y el día que gocemos de ese beneficio, podremos vivir vida más desahogada".

Tampoco se logró; y así fue apagándose la vitalidad de la revista. El número 7, correspondiente al mes de julio, apareció en diciembre, por lo que se le unió un "Suplemento" con las noticias de actualidad de la Asociación y una

amplia excusa por el "exagerado retraso" padecido.

El número 8, correspondiente al mes de agosto, no pudo aparecer hasta el mes de marzo de 1914, y también se le unió el suplemento correspondiente, del que hemos tomado algunas citas como consta en las notas adjuntas.

Ahí terminó la aventura ilusionada de Garnelo.

Revivir de las cenizas

Por el Arte había muerto; pero el órgano de expresión de la Asociación de Pintores y Escultores había de resurgir sin el añadido de aquel lema, como simple *Gaceta de Bellas Artes*; mas tan heredera se confesaba del prece-

dente que en su número 15 de abril de 1921 —el más antiguo de que se ha podido disponer— se identificaba como el número 166 del año XII, arrancando el cómputo desde la vieja *Gaceta* de 1910.

NOTAS

¹ La ausencia de ejemplares en las Hemerotecas y el texto de la reseña de la Junta General de la Asociación celebrada el 30 de noviembre de 1912, en el sentido de que la nueva revista "complementaría la publicación de la *Gaceta* en el año 1912" permiten concluir que de esta última no llegaron a aparecer los números de noviembre y diciembre de 1912 (véase el acta de la Junta en el núm. 1 de la nueva revista, pág. IV).

² El texto transcrito está tomado de la misma acta citada en la nota anterior.

³ Véase el acta de la Junta General de 28 de diciembre de 1913 en el "Suplemento al núm. 8 del mes de agosto de 1913" de *Por el Arte*, que lleva fecha de marzo de 1914.

⁴ El dibujo del lema "Por el Arte" es distinto en ambas revistas.

⁵ Bajo el epígrafe de "Un dibujo de Miguel Ángel", el artículo de Garnelo ocupa las páginas 1-6 y lleva una ilustración en color y siete en blanco y negro. Se refiere a la compra por Beruete de unos dibujos, uno de los cuales identifica Garnelo con el boceto de una de las figuras de la Capilla Sixtina: la de Sibila líbica. Analiza la técnica del papel y el dibujo. En cuanto a la figura cree que se trata de un verdadero retrato del modelo, que supone que fuera un hombre. Añade una descripción de la composición general de la Capilla Sixtina.

⁶ La idea de Garnelo era que este artículo fuese el primero de una serie sobre otras manifestaciones de la cultura.

⁷ "Suplemento al núm. 8", citado en la nota 3.

"Por el Arte" había muerto; pero el órgano de expresión de la Asociación de Pintores y Escultores había de resurgir sin el añadido de aquel lema, como simple "Gaceta de Bellas Artes"



"La Cultura Española a través de los tiempos", pormenor. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, depositado en el Instituto de España.

Dibujos de José Garnelo en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando

M^o Carmen Utande Ramiro
Lda. en Historia del Arte
Real Academia de Bellas Artes de San Fernando

Garnelo, en su faceta de informador gráfico de la actualidad, tomó apuntes directos de escenas del acontecer diario para su publicación en revistas.

En 1906 se incorporó a la Colección de Dibujos de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando el legado Garrido (don Antonio Garrido Villazán, académico de la R.A.B.A.S.F. elegido en 1903 y fallecido en 1928), una gran colección de los originales que ilustraron durante varios años las páginas de *La Ilustración Española y Americana* y constituyen un vivísimo panorama de la España de fin de siglo. Del mencionado legado proceden los dibujos de José Garnelo propiedad de la Academia.

Constan en el catálogo del Gabinete de Dibujos de la R.A.B.A.S.F. obras con técnicas diversas, incluidas el óleo y la acuarela.



Una de las secciones más interesantes y valiosas de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando es el Gabinete de Dibujos del Museo, que reúne más de 14.400 originales, desde algunos que son obra de Rubens, *El Juicio final*; Van Loo, *La familia de Felipe V*; José Ribera, *Los saltimbanquis*; Velázquez, *El Cardenal Borja*, la colección de Carlos Maratta, hasta un buen número de firmas actuales. Dentro del Gabinete ofrecen un interés especial los dibujos que sirvieron para llenar muchas páginas de *La Ilustración Española y Americana* (I.E.A.).

En el paso del siglo XIX al XX se publicaban en España varias revistas con un nivel literario y artístico importante y con títulos parecidos: *La Ilustración Artística*, de Barcelona, semanal;

La Ilustración Ibérica, también de Barcelona y semanal; *La Ilustración Católica*, de Madrid, quincenal, y *La Ilustración Española y Americana*, de Madrid, que aparecía cuatro veces al mes: los días 8, 15, 22, 30 y en febrero el 28.

Esta última ocupaba entre ellas un máximo nivel; así lo atestigua la calidad de los dibujos originales que el Gabinete de la Real Academia conserva, de los que fueron autores artistas tan destacados como Ramón Casas, Coullaut Valera, Madame Gironella, López Mezquita, Cecilio Pla, Verdugo Landi, Mariano Bertuchi, Simonet y otros muchos. Garnelo también está presente en la colección con diez dibujos originales destinados a *La Ilustración Española y Americana*, que ofrecen algún motivo de reflexión sobre el itinerario artístico del autor.

José Garnelo y Alda, tras haber ejercido la docencia en las Escuelas de Bellas Artes de Zaragoza y Barcelona, obtiene en el año 1899 una plaza de profesor en la Escuela Especial de Pintura, Escultura y Grabado de Madrid, tan ligada a la Real Academia de San Fernando. Cinco años antes había obtenido la Medalla de Oro de la Academia con su obra sobre *La Cultura Española a través de los tiempos*. Llegaba a la capital con una serie importante de galardones obtenidos en exposiciones



"Retrato de don Antonio Garrido Villazán". Óleo/lienzo, 133 x 88 cm. Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

de pintura en España y en el extranjero; y es entonces cuando comienza su colaboración como "periodista gráfico" en *La Ilustración*, tarea a la que sólo dedicó cuatro años: el primer dibujo que la revista le publicó es de 1901 y el último de 1905.

Llama la atención el hecho de que la revista no le publicó el único dibujo que se apartaba de la información "de actualidad": el de-

dicado a *La vendimia*.

En las ilustraciones siguientes se puede comprobar el contenido, la técnica, el soporte y demás circunstancias de los dibujos publicados, desde el primero de ellos, que recoge la ceremonia de la boda de la Princesa de Asturias en la Capilla del Palacio Real hasta el último, también en el Palacio Real, con la recepción del Presidente de la República Francesa Émile Loubet.

L-863 (P-1002)
Boda de la princesa de Asturias en la Capilla de Palacio.

Óleo sobre lienzo. 56 x 72 cm. Firmado en el ángulo inferior derecho: "J. Garnelo". Al pie, en lápiz azul: "N^o 22 febrero 1901".

I.E.A. 22 febrero 1901 - 1^o N^o VII. Págs. 118-119. Los Príncipes de Asturias recibiendo la bendición nupcial en la Real Capilla. / Dibujo de José Garnelo.



Garnelo obtuvo una serie importante de galardones en exposiciones de pintura en España y en el extranjero



L-799 (764) *Carnaval en el teatro.*

Óleo sobre cartulina. 47 x 62 cm. Sin firma.

I.E.A. 8 febrero 1902 - 1^o N^o V. Págs. 76-77. Madrid. —El baile de la Asociación de la Prensa—. Aspecto de la sala del Teatro Real. / Dibujo de José Garnelo. (En el grabado aparece la firma).



L-477 (186) *En la vendimia.*

Acuarela sobre cartulina. 30 x 46 cm. Firmado en el ángulo inferior derecho: "J. Garnelo Alda/1901". Abajo, a lápiz azul: "J-Garnelo-(Otoño)". A los lados dos señales con el signo: "+H". Marco en el dibujo reservado para el texto de 0,13 x 0,075 m.



L-125 (628) *Domingo de Ramos.*

Al agua sobre cartulina. 35 x 50 cm. Firmado en el ángulo inferior derecho: "J. Garnelo".

I.E.A. 8 abril 1903 - 1º Nº XIII. Págs. 214 y 215. Domingo de Ramos. / Dibujo de José Garnelo.

L-864 (P-1101) *Te Deum en la iglesia de San Francisco el Grande, después de la jura de Alfonso XIII.*

Óleo sobre lienzo. 48 x 67 cm. Firmado en el ángulo inferior derecho: "J. Garnelo". En la parte superior, en una orla: "17-mayo" / "Virtus" / "Labor" / "1902". Detrás, en la parte superior del bastidor: "Cortar de abajo para dejar en 45 de alto x 67 de ancho/ y reducir á 32 de alto x 47 2/3 de ancho". Al pie del bastidor, tachado: "A 44 2/3 x 32".

I.E.A. 30 mayo 1902 - 1º Nº XX. Págs. 328-329. El "Te Deum" en el templo de San Francisco el Grande / Dibujo de José Garnelo.



Merició Medalla de Oro y Premio Extraordinario de la Real Academia en 1894

L-177 (677) *Damas paseando en coches de caballos.*

Al agua sobre cartulina. 35 x 51 cm. Firmado en el ángulo inferior derecho: "J. Garnelo".

I.E.A. 8 marzo 1903 - 1º Nº IX. Págs. 148 y 149. Madrid. - El martes de carnaval en Recoletos / Dibujo de José Garnelo.



L-176 (676) *Discurso.*

Al agua sobre cartulina. 35 x 50 cm. Firmado en el ángulo inferior derecho: "J. Garnelo". Reverso a lápiz: "Reducir á 32 de alto".

I.E.A. 30 abril 1903 - 1º Nº XVI. Págs. 266 y 267. Madrid.- Sesión inaugural del XVI Congreso Internacional de Medicina, celebrada en el Teatro Real / Dibujo de José Garnelo.



L-17 (517) *Procesión del Corpus en Toledo.*

Al agua y óleo sobre cartulina. 35 x 51 cm. Firmado en el ángulo inferior derecho: "J. Garnelo / fecha ilegible".

I.E.A. 15 junio 1903 - 1º Nº XXII. Págs. 364 y 365. La procesión del Corpus en Toledo. / Dibujo de José Garnelo.



L-119 (591). *Mujeres bailando.*

Óleo sobre cartulina. 39 x 56 cm. Firmado en el ángulo inferior derecho: "J. Garnelo".

I.E.A. 22 diciembre 1903 - 2º Nº XLVII. Págs. 376 y 377. Después de la cena. / Dibujo de José Garnelo.



L-60 (592) *Recepción en Palacio.*

Al agua sobre cartulina. 35 x 51 cm. Firmado en el ángulo inferior izquierdo: "J-Garnelo / 1905".

I.E.A. 30 octubre 1905 - 2º Nº XL. Págs. 256 y 257. Recepción celebrada en el Palacio Real en honor del Presidente de la República Francesa. / Dibujo de J. Garnelo.



"*Hércules, Dejanira y el Centauro Neso*". Óleo/ lienzo, 117 x 151 cm. Con esta obra Garnelo obtiene brillantemente, en 1888, su plaza de pensionado de Pintor de Historia en la Academia Española de Bellas Artes en Roma. Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

El Museo de la Real Academia también conserva entre sus fondos once obras de José Garnelo, entre las que se encuentran retratos que pintó después de ser elegido académico en el año 1912; *Hércules, Dejanira y el Centauro Neso* y *La Cultura Española a través de los tiempos*, obra que obtuvo Medalla de Oro y Premio Extraordinario de la Real Academia en 1894.

José Garnelo y Alda, un gran pintor valenciano de Montilla

Miguel Ángel Catalá Gorgues

Director de Museos del Ayuntamiento de Valencia



Don José Ramón Garnelo González (1830-1911), padre del pintor.

Don José Ramón Garnelo González (Enguera, 1830-Montilla, 1911), padre de José Santiago Garnelo y Alda (1866-1944), llega a Montilla en 1867 donde muy pronto adquirió excelente reputación como médico y hombre de tan excepcional formación humanística, que se le designaba con el sobrenombre de *El Culto*.

La personalidad de su hijo José Santiago se va formando, en Montilla, rodeado de un ambiente cultural nada habitual. En una sociedad como la del siglo XIX, sólo un padre como don José Ramón podría haber dejado a su hijo ir a estudiar al extranjero y, además, estudiar arte.

Don José Ramón muere en Montilla, y se encuentra enterrado, por voluntad propia, en la cripta de la Iglesia parroquial de Santiago de la citada ciudad.



"La muerte de Lucano", de José Garnelo y Alda. Óleo/lienzo, 300 x 500 cm. Segunda Medalla en la Exposición Nacional de 1887, pertenece a la colección del Museo del Prado.



Como una pequeña contribución a la muy abundante bibliografía sobre el pintor José Garnelo y Alda (Enguera, 1866-Montilla, 1944), bibliografía entre la que hay que destacar el catálogo de la

memorable exposición *José Garnelo y Alda, 1866-1944*, organizada en 1976 por el Ministerio de Educación y Ciencia, con texto de Felipe Vicente Garín Lombart, y determinados artículos de Jaime Barberán Juan, a destacar entre ellos los titulados "José Garnelo y Alda. Un pintor valenciano a punto de ser descubierto" y "José Garnelo y Alda en su centenario (1866-1966)", publicados ambos en la revista de la Real Academia de Bellas Artes de San

Carlos, *Archivo de Arte Valenciano*, la invitación que me trasmite Fidel Romero López, entusiasta responsable del futuro Museo Garnelo de Montilla, me depara la oportunidad de transcribir una significativa reseña crítica sobre un cuadro de José Ramón Garnelo y González (Enguera, 1830-Montilla, 1911), padre de nuestro pintor e impulsor decidido de la vocación artística de José Garnelo y Alda. Al doctor Garnelo y González, reputado médico de profesión, hombre dotado de gran inteligencia, aficionado a la pintura, la literatura, la poesía y el teatro, débese precisamente la vinculación del pintor José Garnelo y Alda con Montilla, donde además de ejercer como médico desarrolló una labor cultural sin precedentes. Así, en esta población cordobesa, el padre de los Garnelo fundó una imprenta que regentaba el propio José, con la ayuda de sus hermanos, en los momentos que les dejaban libres sus estudios de Bellas Artes, organizó una serie de actividades de tipo artístico e intelectual que —en opinión del citado Jaime Barberán— confirió a la ciudad cordobesa un

aire casi universitario, e incluso promovió un grupo teatral que llegó a tener local propio para sus actuaciones, fruto todo del tesón, cultura y exquisito gusto del doctor José Ramón Garnelo González. Éste, animado por su segunda esposa, Doña Josefa Alda Moliner, ya que no pudo ejercer su íntima vocación artística, logró transmitirla plenamente a tres de sus hijos: Eloísa, pintora distinguida y consumada; Manuel, escultor y catedrático de Bellas Artes, y José, que superó artísticamente tanto a sus hermanos como a sus primos hermanos; Isidoro, polifacético artista; Jaime, malogrado pintor, e Hilario Garnelo Fillol, gran decorador de imaginería religiosa, quienes recibieron, directa o indirectamente, el influjo artístico del médico enguerino trasplantado a Montilla.

José Ramón Garnelo y González, autor, entre otros trabajos, de un importante estudio titulado "La pintura española", publicado en la revista *El Museo Literario* en 1865, y en el que reivindica el valor de la pintura española contra las críticas extranjeras, llegó a presentar a la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1866, el año que naciera precisamente José,

el cuadro de historia titulado *La muerte de Lucano*, tema que con el mismo título repetiría su hijo veinte años después.

A propósito de *La muerte de Lucano* de José Ramón Garnelo y González, el diario *Las Provincias* del 6 de octubre de 1866 se hizo eco de dicha obra insertando un artículo firmado por J.M.N, personalidad bajo cuyas siglas se oculta, sin duda, un crítico avisado y sensible. Por su interés, y por la misma significación que el citado cuadro pudo tener en la obra del mismo título de Garnelo y Alda, merece la pena transcribirlo:

Acaba de admirarnos el cuadro de grandes dimensiones que el Sr. D. José Ramón Garnelo ha terminado estos días en la villa de Enguera y que está destinado a la inmediata Exposición Nacional de Bellas Artes.

La obra es muy notable, habida consideración a las desfavorables circunstancias del autor, cuyo númen está apagado quizá por su excesiva modestia entre el prosaico aislamien-

El padre del pintor confirió a Montilla un aire casi universitario



"Vista de la Acrópolis", 1911. Óleo/tabla, 19,5 x 29 cm. Museo Garnelo.

to de un pueblo de la sierra.

El asunto del cuadro no es por cierto de los que ofrecen facilidad a la composición. Lucano, el célebre poeta cordobés, es el héroe que se ha propuesto desenterrar el Sr. Garnelo, pintándole en el acto más interesante y difícil de su existencia. Por orden de Nerón fue obligado a morir desangrado nuestro compatriota, y el pintor nos lo ha presentado ya cadáver, junto a la pila donde sintiera escaparse su último

aliento con su última gota de sangre.

Maestro de pintores de la categoría de Gutiérrez Solana, Picasso, Vázquez Díaz y Dalí

Al analizar esta obra de arte, hemos visto resaltar bellezas notables de todo género, no sabiendo que elogiar más, si la soltura en la ejecución, o el acertado desarrollo del pensamiento. Grande en concebir el Sr. Garnelo, no ha vacilado en ensanchar una escena de sí pobre en recursos, para pintarnos el sentimiento en todas sus fases. Sobre el pálido cadáver de Lucano, representado en lo más lozano de su vida, se inclina llorosa una bella joven, tipo selecto de matrona romana, que nos revela el profundo pesar de la mujer que llora la terrible muerte

de su esposo. Diversas figuras magistralmente agrupadas dan interés a la escena, concentrando la atención sobre el héroe del cuadro. La acertada disposición de los personajes, los atrevidos trazos de sus contornos, la sobria distribución de la luz, y la fuerza del claroscuro, dan a la obra del Sr. Garnelo un tinte sorprendente de majestad que revela las notables disposiciones que reúne habiendo, sobre todo, triunfado en la perspectiva aérea, haciéndonos ver el ambiente que vaga entre aquellas circunstancias.

Sin preceptos que le sujeten, es sobre todo original en el manejo del colorido, pues privado en su retiro hasta de las observaciones que pudiera hacerle cualquier persona de buen gusto, se ha visto precisado a crearse un estilo especial que, a pesar de los defectos de que pueda adolecer, revela una espontaneidad propia de los grandes genios. La naturaleza, que ha sido a la par su maestra, está sorprendida en la obra a que aludimos hasta sus menores accidentes. El cuadro por sí es en nuestro concepto una obra de mérito, que a su tiempo sabrá apreciar el jurado. Y para que se comprendan las raras dotes naturales de que el autor dispone, bastará decir que, contrariado en su carrera, no cuenta más que un curso en la Real Academia de San Carlos de Valencia,

habiendo recogido un considerable caudal de conocimientos en arte tan difícil obedeciendo a su irresistible inclinación y aprovechando los cortos ratos de ocio y de descanso que le deja el ejercicio de la medicina a que está consagrada".

Muchos de los atinados conceptos expresados en este comentario pudieran trasladarse premonitoriamente a la pintura de José Garnelo y Alda que con el mismo título, *La muerte de Lucano* —homenaje implícito a su padre— presentara a la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1887, y que significara para él su primer gran triunfo, al ganar a los veintidós años la Segunda Medalla. Volviendo a José Garnelo y Alda, escribíamos hace años que, a más de haber sido profesor en las Escuelas de Bellas Artes de Zaragoza, Barcelona y Madrid, y maestro de pintores de la categoría de Gutiérrez Solana, Picasso, Vázquez Díaz y Dalí, así como pintor restaurador de la iglesia de San Francisco el Grande, decorador de muchos palacios madrileños, ilustrador gráfico y artista de gran preparación intelectual, debe considerársele como uno de los más preclaros precursores del paisajismo intimista. Ello se pone de manifiesto, principalmente, a través de sus "impresiones" tomadas en Italia, Grecia o España, todas plenas de sensibilidad y encanto. Su impresionismo prematuro, su afán

por captar el ambiente y la luz lo aparta de cualquier género de epigonismo al uso, habiendo quien, precipitadamente, lo ha encajillado como precursor del "sorollismo". Garnelo, al contrario, por su talante cosmopolita y viajero, se aparta de toda vinculación estricta a un ámbito regional concreto y, en todo caso, halla un solo paralelismo excelso en el reconcentrado y sedentario Pinazo, dada la innata elegancia espiritual de ambos, su desconexión de cuanto fuera tópico o casticista y la común desenvoltura pictórica y trazo abocetado sintético.

Dada la riqueza y variedad de fondos pictóricos que posee el Museo Garnelo de Montilla, en Valencia, la Real Academia de San Carlos, el Museo de Bellas Artes, el Museo de la Ciudad o la Casa-Museo Benlliure, acogerían muy satisfactoriamente obras de ese gran pintor, allí existentes, para una exposición antológica donde se incluyeran otras pinturas del citado Museo de Bellas Artes. Exposición que constituiría un significativo homenaje a un pintor merecedor de más amplio conocimiento e interés por parte del público en general y de la crítica especializada.

Uno de los más preclaros precursores del paisajismo intimista



"Arco de la Justicia". Alhambra. Óleo/tabla, 8,5 x 13 cm. Museo Garnelo.

En torno al *Primer Homenaje a Cristóbal Colón* de José Garnelo

Daniel Ortiz Pradas

Doctorando, en Historia del Arte, Universidad Complutense
Becario del Ministerio de Educación

En el Museo Garnelo se observó que la obra de José Garnelo *Primeros homenajes en el Nuevo Mundo a Colón*, presentada en la Exposición Internacional de 1892 y reproducida en la *Ilustración Artística*, núm. 594, p. 319, muestra diferencias con la versión que actualmente se expone en el Museo Naval de Madrid.

En mayo de 2003 Manuel Cabello de Alba, en representación del Museo Garnelo, se pone en contacto con la Conservadora del Museo Naval, Ana Ros Togores, enviándole documentación sobre el tema y expresando la opinión del Museo Garnelo sobre las dos versiones: “la versión presentada en la Exposición Internacional de Madrid de 1892 (22 de octubre), es retocada por Garnelo y, una vez terminada, es la que actualmente se conserva en el Museo Naval”.

Se solicita colaboración para despejar los interrogantes sobre las dos versiones de la mencionada obra. En febrero de 2004 Ana Ros Togores propone al investigador Daniel Ortiz Pradas como la persona adecuada para llevar a cabo la investigación. A continuación presentamos el excelente trabajo por él realizado.



En las salas del Museo Naval de Madrid se expone desde hace unos años una obra de José Garnelo llamada *Primer homenaje a Colón* de la que siempre se ha dicho que figuró en la Exposición Internacional de Bellas Artes de 1892, y más tarde en la Exposición Universal de Chicago de 1893, donde obtuvo el máximo galardón.

Ahora bien, si profundizamos un poco en la historia de este cuadro vemos cómo surgen algunos interrogantes que nos hacen dudar de aquella afirmación¹. Es decir, ¿por qué en aquel primer certamen fue duramente criticado y, sin embargo, al año siguiente consiguió la Medalla de Oro?, y aún más extraño, ¿por qué en la prensa del momento —la de 1892— aparece reproducido un cuadro diferente al que vemos hoy en el Museo Naval?².

Sobre la primera cuestión, se podría alegar que se trataba de otro país y de otro jurado, pero responder a la segunda pregunta resulta más complejo pues parece poco probable que fuese un dibujo de Garnelo para alguna publicación u otro cuadro realizado especialmente para la nueva Exposición. Quizá resulte más fácil suponer que, tras el fracaso obtenido en la primera Exposición, Garnelo “retocara” el lienzo, añadiendo o cambiando ciertas partes del cuadro, las más criticadas sin duda, buscando una mayor aceptación en el siguiente certamen. De este modo y partiendo de esta premisa, todo parece encajar.

El tema debió interesar especialmente a nuestro pintor, pues se conocen hasta cinco versiones diferentes, realizadas todas por Garnelo: la primera es el boceto que manda desde Roma a Madrid en 1891³ como ejercicio obligatorio de su tercer año de pensión en aquella ciudad, pero con numerosas variantes respecto al cuadro definitivo. Resulta curioso que entre el boceto y el cuadro hubiera dife-



“Primeros homenajes en el Nuevo Mundo a Colón”. Óleo/lienzo, 86 x 168 cm. Boceto realizado durante su estancia en la Academia Española de Bellas Artes de Roma. Ministerio de Asuntos Exteriores, Madrid.

rencias tan llamativas, pero gracias a la labor del Museo Garnelo, se sabe que esto es debido a que aquél no fue el boceto que usó Garnelo, como se venía creyendo, para *Primer Homenaje a Colón*, sino otro⁴. Se trata este segundo boceto de un dibujo muy acabado donde se perfila claramente el resultado final de una obra, que no es otra que el cuadro que presentó en el certamen madrileño de 1892 y que sólo conocíamos por fotografías en blanco y negro y que supone la tercera versión del tema; la cuarta, un dibujo para la publicación de *El Liberal*⁵; la quinta, la que actualmente se expone en Madrid. Sin embargo, las dos que más nos interesan son, en principio, la tercera y la última a las que llamaremos a partir de ahora “A” y “B” respectivamente.

Todas estas versiones están lejos de aclarar el origen del cuadro, pues algunos autores dan como envío de tercer año, un boceto con un tema semejante, pero diferente al que venimos tratando hasta ahora, y sería *Colón en Haití obsequiado por Guanagali*⁶. En este sentido, parece más probable lo que apunta Carlos Reyero, ya que, según la documentación que recoge⁷, en 1891 Garnelo pidió permiso para ausentarse de Roma e ir a Nápoles para “tomar notas y antecedentes para la ejecución de su cuadro de envío *Colón en Haití*”. Hasta

aquí, ambos autores coinciden, no obstante, Reyero añade que dos meses más tarde Garnelo estaba en Montilla, desde donde prepara el boceto de *Primer Homenaje a Colón*, —que Reyero identifica con el depositado en el Ministerio de Asuntos Exteriores—. Ahora sabemos que no fue este boceto del Ministerio el que utilizó, sino el que se encuentra en una colección particular de Montilla. Por tanto, el pintor cambió de idea a su llegada a España sobre el cuadro que presentaría como trabajo de cuarto año de pensión.

En cuanto al boceto de *Colón en Haití obsequiado por Guanagali*, hemos de decir que llegó a realizarse y pertenece a una colección particular, procedente del legado del pintor⁸. El dibujo tiene ciertas semejanzas con el primer boceto, pero con mayores diferencias. Los personajes aparecen al aire libre dentro de un paisaje de generosa vegetación. Cristóbal Colón, representado como el virrey que fue de aquellas tierras, sentado en una suerte de trono, está recibiendo a Guanagali que trae diversos presentes a los recién llegados.

Éste puede ser en origen el boceto de ter-

Se conocen hasta cinco versiones diferentes, realizadas todas por Garnelo



"Primeros homenajes en el Nuevo Mundo a Colón" (boceto). Realizado por Garnelo en Montilla, para la versión presentada en la Exposición Nacional de 1892. Colección particular.

cer año de pensión, aunque al llegar a España Garnelo decidiera realizar otro basado en él pero modificado y luego, por razones que desconocemos, hiciera un tercer boceto, el definitivo y correspondiente a *Primer Homenaje a Colón* en su primera versión.

Algunos autores⁹ hablan de dos cuadros diferentes y suponen que uno de ellos, la

prensa del momento.

Dicho esto, las críticas aparecidas en periódicos como *El Clamor* o *El Liberal* adquieren más sentido. Así pues, en *El Clamor*, al referirse a la obra de Garnelo se puede leer que era: "una hermosa tela de aspecto teatral, muy bien pintada á trozos (...) Colón y los suyos a la izquierda (...) é indias é indios á la derecha que acuden en gran número á ofrecer aves"¹¹ (...) tiene hasta su correspondiente bambalina de unos ramajes injustificados por la parte superior del foro (...) Aquello no es nada más que un pretexto para pintar figuras y más figuras."¹²

Pocos son los autores que tuvieron buenas palabras para esta obra de Garnelo, quizá por ello, cabría destacar la opinión de Augusto Comas, quien fue más allá de la crítica superficial que el cuadro propiciaba, y supo apreciar las cualidades técnicas de la obra, y en este sentido alabó la perfecta captación del cuerpo humano casi a tamaño natural y la destreza en los efectos lumínicos. Sin embargo, no por ello pasó por alto la excesiva teatralidad de la escena que fue lo que más se criticó de esta obra¹³.

Garnelo tuvo que quedar muy decepcionado al no obtener la Medalla de Oro por este cuadro¹⁴, siendo un tema colombino y una exposición conmemorativa del IV



"Primeros homenajes en el Nuevo Mundo a Colón" (versión A), presentado en la Exposición Nacional de 1892.

Centenario del Descubrimiento. Ahora bien, aún le quedaba una posibilidad de lograr la Medalla si presentaba este mismo tema en la Exposición Universal de Chicago, celebrada en 1893 con motivo del IV Centenario.

Desconozco el funcionamiento interno de estas exposiciones, pero la Internacional de Bellas Artes finalizó a comienzos del mes de diciembre, y la Universal de Chicago se inauguró en el mes de mayo¹⁵, si tenemos en cuenta el escaso tiempo entre una exposición y otra, que el traslado de las obras de España a América tuvo que ser antes de este mes y que el pintor aún estaba pensionado en Roma¹⁶, resulta más lógico suponer que en vez de realizar un nuevo cuadro —lo cual requeriría mucho tiempo, incluso teniendo el modelo muy definido— retocara el mismo lienzo modificando determinadas partes que, curiosamente, corresponden con las más criticadas o poseen un sentido claramente simbólico.

Es por todos conocido la capacidad de la pintura para convertirse en vehículo de expresión de ideales políticos o culturales, así como en un instrumento aleccionador para la sociedad, algo que la clase política utilizó como justificante histórico ante su actuación centralizadora o la propia unidad religiosa¹⁷.

Así pues, en la versión B, aparecen dos elementos, uno nuevo y otro modificado, que no están en la versión A y que podrían responder a esta idea: uno, la gran cruz que aparece detrás de Cristóbal Colón, como símbolo de la presencia religiosa en el Nuevo Mundo, y del valor esencialmente evangelizador del Descubrimiento; el otro, la insistente presencia del reino de Castilla, no sólo por la bandera que ondea por detrás de Colón, sino en los estandartes de las carabelas. De este modo, la figura del Almirante queda engrandecida al estar destacada sobre el símbolo de la cruz y la bandera de Castilla¹⁸.

Garnelo parece haber obviado la Coro-



"Primeros homenajes en el Nuevo Mundo a Colón", pormenor.

Con los cambios realizados el pintor consiguió engrandecer la figura de Colón y ganar en dinamismo y vitalidad

na de Aragón sin que sepamos muy bien por qué¹⁹, sin embargo, ambos reyes, Isabel y Fernando aparecen representados por la bandera de la Cruz Verde que nos recuerda que los Reyes Católicos fueron los auténticos promotores de esta empresa descubridora.

Otro elemento, más anecdótico sin duda, es el cambio de uno de los regalos que los indígenas ofrecen a Colón, que en la versión A es un papagayo, respetando fielmente el texto del *Diario de Colón* donde se dice que les trajeron "papagayos e hilo de algodón"²⁰, y en la versión B es un recién nacido, con lo que se subraya el carácter heroico, casi divino, del Almirante que actúa más como conquistador que como descubridor.

Hemos visto como la crítica del momento se centró en la excesiva

teatralidad de la escena, llegando incluso a comparar la rama del árbol con el decorado de un teatro. Aunque si bien es verdad que el pintor no modificó este elemento en la segunda versión, sí añadió en el ángulo inferior izquierdo otra figura, un marinero arrastrando a la arena una barca, que cumple perfecta-



"Primeros homenajes en el Nuevo Mundo a Colón". Copia de microfilm del periódico "El liberal" (Hemeroteca Municipal de Madrid).



"Primeros homenajes en el Nuevo Mundo a Colón" (versión B). Óleo/lienzo, 300 x 600 cm. Museo Naval de Madrid.

mente su cometido al romper la monotonía y "teatralidad" aportando cierto dinamismo a la composición.

Siguiendo esta línea de correcciones, los críticos notaron en aquella primera versión que la arena de la playa tenía un aspecto compacto en vez de suelto y menudo²¹ y para subsanar este "defecto", Garnelo optó por añadir en la segunda algunos toques de vegetación sobre el suelo obteniendo así una mayor sensación de verosimilitud.

Nunca se puso en duda su dominio de la técnica pictórica

Son, por tanto, partes muy concretas que podían añadirse sin dificultad y en poco tiempo pero cuyo carácter efectista resultaba innegable. Con estos cambios el pintor obtuvo dos cosas; la primera, engrandecer la figura de Colón y dotarlo de un mayor protagonismo dentro de

la escena y la segunda, ganar en dinamismo y vitalidad. Es decir, que los cambios corresponden con los puntos más criticados por el Jurado de la exposición madrileña.

Aclarada esta cuestión, justo es decir que, dejando aparte la teatralidad de la escena, nunca se puso en duda su habilidad como pintor, su capacidad para reproducir la anatomía humana, o su correcto dibujo. En definitiva, su dominio de la técnica pictórica.

Por muchas modificaciones que existan entre una versión u otra, la base sigue siendo la misma, y comentar una supone comentar la otra, así que centraremos toda nuestra atención en la versión B conservada en el Museo Naval.

El tema, como se ha dicho en muchas ocasiones, representa la llegada de Colón a tierras del Nuevo Mundo, exactamente a una pequeña isla del archipiélago de los Lucayos a

nales de siglo.

El texto relata la llegada de Colón a la costa acompañado por parte de su tripulación y por los hermanos Pinzón, Martín Alonso y Vicente Yáñez, portando la bandera de la Cruz Verde. Ya en la isla encontraron a los indígenas desnudos que se acercaron para ofrecer valiosos presentes al recién llegado, tras lo cual, se menciona cómo Colón, para mostrar el poder de las armas de fuego, mandó disparar una bombardita, produciendo tal estruendo que asustó a los habitantes de la isla.

El cuadro se ajusta muy bien al texto aunque se observan ciertas variaciones, algunas de las cuales ya hemos comentado anteriormente. Sin embargo, capta perfectamente la llegada de los hermanos Pinzón que traen consigo la bandera de la Cruz Verde si bien deberíamos hablar del estandarte de armas más que de bandera de los Reyes Católicos²⁵. Por otro lado, queda implícito

Fue muy alabada en su tiempo esa luz especial que se desliza por la piel de los cuerpos, creando un delicado juego de luces y sombras

el tema de las armas, pues si no representa el instante mismo de la explosión, sí el momento previo, encarnado en el español que muestra su espada a un indígena mientras que a su lado, se halla la bombardita que usará para disparar la bala. No obstante, el tema principal del cuadro se sitúa en el centro de la composición y no es otro que la entrega de obsequios por parte de los nativos a Colón, que le ofrecen lo que parece una máscara y diferentes collares votivos.

La escena se enmarca en un formato apaisado de grandes dimensiones (300 x 600 cm). El gran tamaño de los lienzos y la espectacularidad de las composiciones son características ligadas a la pintura de Historia²⁶ dado que los pintores hicieron uso de ellas constantemente para llamar la atención del público y salir ganadores en los certámenes, pero, a cambio, debían salvar numerosas dificultades técnicas y no siempre lo conseguían. En este sentido, uno de los principales problemas que se le planteaba a Garnelo era la iluminación, pues la escena se desarrolla al aire libre y en un día soleado, sin embargo, y aquí reside uno de los aciertos del pintor, en su obra los personajes aparecen fuertemente iluminados por un sol tropical pero destacados sobre fondos claros formados por la arena de la playa y el azul del cielo. Asimismo llama la atención la delicadeza con la que están captados los diferentes matices del mar y la corrección del dibujo.

la que el Almirante bautizó con el nombre de San Salvador²². Si el tema se inspira en el texto del *Diario de Colón*, desde el punto de vista iconográfico, debe mucho al cuadro de Dióscoro de la Puebla²³, llamado *Primer desembarco de Colón en América* (Museo del Prado, depositado en el Ayuntamiento de La Coruña) que fue premiado con Medalla de Oro en la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1862, y gracias al éxito obtenido, se convirtió, como indica Carlos Reyero, en "una de las iconografías que más fortuna tuvieron" creando el modelo de representación colombino. Así pues, podemos observar como la vestimenta del Almirante se repite en ambos cuadros, los dos portan el mismo jubón rojo y sobrepelliz con cuello de armiño. Sin embargo, estilísticamente distan mucho uno de otro, puesto que el cuadro realizado por de la Puebla adolece de los tópicos de la pintura tardorromántica de carácter académico²⁴ y la obra de Garnelo refleja el cambio de lenguaje producido a fi-



"Colón en Haití" (boceto). Óleo/lienzo, 29 x 60 cm. Colección particular.

Una composición compleja, no tanto por la forma, sino por la cantidad de figuras que aparecen, alrededor de treinta. Conseguir representarlas a todas en posturas y actitudes diferentes requería cierta habilidad, que sin duda Garnelo poseía. Se puede observar como los cuerpos están resueltos con gran uniformidad y perfecto modelado, sin embargo, el uso de fórmulas académicas en determinadas partes,

José Garnelo pertenece a la llamada segunda generación de pintores de Historia, que incorporan a sus representaciones un lenguaje moderno

como en el indio que mira de espaldas a Colón o el que le ofrece los presentes, son demasiado evidentes y reflejan claramente la formación académica del pintor, basada en la copia de modelos clásicos²⁷.

Estas poses y la disposición teatral de la escena pueden justificar en parte que se calificara esta obra de poco natural.

A pesar de ello, una de las características más alabadas en su tiempo, y que aún hoy sorprende, es esa luz especial que se desliza por la piel de los cuerpos creando un delicado juego de luces y sombras sobre la arena de la playa. Esta idea nos recuerda a algunas obras impresionistas que reproducen escenas al aire libre donde los rayos del sol se cuelan por entre las ramas y las hojas de los árboles, como *El Moulin de la Galette* de Renoir o *Mujeres en*

el jardín de Monet²⁸.

En cuanto a la composición general, se ha dicho que está inspirada en *La rendición de Breda* de Velázquez²⁹ sobre todo por la distribución de los personajes. Un grupo de figuras situado en el extremo izquierdo, que en este caso son los españoles y otro a la derecha, que son los indígenas, dejando en el centro de la escena el tema principal, que no es otro que el intercambio de presentes. Los personajes se disponen prácticamente en el mismo plano pero la continuidad de la escena se rompe con determinadas guías visuales, que hacen que el ojo se vaya desplazando de un lado a otro hasta llegar a Colón. Es decir, en un extremo observamos al soldado enseñando la espada al indígena, y en el opuesto la madre que ofrece al recién nacido; la postura del indio que mira al Almirante mostrando su espalda, se repite casi del mismo modo al otro lado en un miembro de la tripulación, de este modo llegamos al centro donde se sitúa el genovés recibiendo las ofrendas.

La escena transcurre en una playa al aire libre con el mar al fondo y sin paisaje aparente. La línea de horizonte, muy bien conseguida, crea un espacio verosímil, que viene ayudado por el uso de una perspectiva atmosférica lograda a partir de planos sucesivos en profundidad que van difuminando los detalles a medida que se alejan. Sin embargo, las embarcaciones de los españoles se sitúan demasiado

cerca de las figuras, casi en el mismo plano, constriñéndolas y disminuyendo la sensación de profundidad.

Debemos tener en cuenta que José Garnelo pertenece a la llamada segunda generación de pintores de Historia, que guardan diferencias notables con respecto a la primera, pues si bien ambas recogen temas semejantes, los pintores de la segunda mitad del siglo XIX incorporan a sus representaciones un lenguaje moderno, que se traduce en el gusto por el detalle, la minuciosidad en la representación de las calidades, el estudio casi arqueológico de los objetos y en su "predilección por llevarlos a cabo al aire libre"³⁰. En el caso de Garnelo, se aprecia muy bien en las vestimentas o las armas de los españoles, las calidades de los objetos, incluso se dice que para preparar el boceto marchó a las costas napolitanas con la intención de tomar apuntes del natural³¹.

El pintor trató de conseguir una imagen accidental del asunto empleando recursos propios del Realismo, como la composición cortada y el encuadre casi fotográfico de la escena. No podemos olvidar que con el perfeccionamiento de la fotografía, el pintor se encontró en una situación comprometida, y como apunta Clémentson, el artista tratará de

conseguir con su pintura una fotografía ideal, es decir, a tamaño natural y en colores, reflejando siempre el dominio de la técnica³². Esto es lo que aquí se observa, unas figuras aparecen cortadas en los extremos, o simplemente están ajenas al motivo central, entretenidas en otros menesteres, otras están de espaldas a nosotros sin saber que alguien los mira con lo que consigue dotar a la escena de un mayor dinamismo.

Por muchas críticas que se le puedan hacer a esta pintura, su calidad y técnica resultan innegables y es, sin duda, una de las piezas más destacables de la colección del Museo Naval. Si existen dos versiones diferentes del mismo tema, o si por el contrario, es un lienzo reaprovechado, en mi opinión tiene una importancia relativa. A pesar de ello la duda permanece, y ésta sólo quedará despejada cuando aparezca el documento concreto o se hagan las pertinentes pruebas de laboratorio, pero hasta que eso ocurra, seguiremos admirando sin más el cuadro de José Garnelo y Alda.

Es, sin duda, una de las piezas más destacables de la colección del Museo Naval



"Primeros homenajes en el Nuevo Mundo a Colón" (versión B), pormenor.



Estudio de Garnelo en Madrid, calle Hortaleza.

NOTAS

¹ Desde noviembre de 2003, el Museo Naval de Madrid lleva organizando una serie de conferencias mensuales en torno a una pieza concreta. El cuadro de Garnelo fue el elegido para ocupar el mes de marzo de 2004, lo que llevó a una revisión de las fuentes, gracias a ello y al interés mostrado por el Museo Garnelo, cuya inestimable ayuda ha sido esencial en este trabajo, y la Conservadora del Museo Naval, Ana Ros Togores, que me sugirió el tema, me decidí a indagar más sobre esta obra de José Garnelo.

² En varias publicaciones aparece una versión diferente, así ocurre en *La Ilustración Artística* del 15 de mayo de 1893 o en una monografía titulada *Exposición Internacional de Bellas Artes, Madrid, 1892* por Augusto Comas y Blanco de 1893.

³ Actualmente está depositado en el Ministerio de Asuntos Exteriores de Madrid.

⁴ El boceto se conserva en una colección particular de Montilla.

⁵ *El Liberal*, del 22 de octubre de 1892.

⁶ Margarita Bru Romo en *La Academia Española de Bellas Artes en Roma (1873-1914)* Ed. 1971. p. 163.

⁷ Carlos Reyero: "Datos biográficos de los artistas" en VV.AA.: *Roma y el ideal académico. La pintura en la Academia Española de Roma (1873-1903)*, p.185.

⁸ Agradezco a D. Manuel Cabello Alba que me informara de la existencia de este interesante dibujo del pintor, hasta ahora inédito.

⁹ Enrique Arias Inglés y Wifredo Rincón García: "La Imagen del Descubrimiento de América en la Pintura de Historia española del siglo XIX" en *Relaciones Artísticas entre España y América*, Madrid, (1990), pp. 273-363.

¹⁰ Las dos versiones tienen demasiadas coincidencias para ser dos cuadros diferentes. No sólo algunas figuras, sino también las sombras, el número de hojas del árbol, etc.

¹¹ En el cuadro que se expone en el Museo Naval, no aparece ninguna clase de ave, en su lugar aparece una mujer ofreciendo un recién nacido.

¹² *El Clamor* del lunes 7 de noviembre de 1892.

¹³ Augusto Comas Blanco: *Exposición Internacional de Bellas Artes, Madrid, 1892. Juicios Críticos publicados en "El Correo"*. Madrid, 1893. p. 47 y ss.

¹⁴ Sin embargo, en este mismo certamen, Garnelo había conseguido Primera Medalla por otro cuadro, *La madre de los Gracos*.

¹⁵ *La Ilustración Española y Americana*, N° XX, 30 de mayo (1893), p. 350.

¹⁶ Su pensión en Roma finaliza el 17 de diciembre de 1892. En Carlos Reyero: "Datos biográficos de los artistas" en *Roma y el ideal académico. La pintura en la Academia Española de Roma (1873-1903)*. Ed. Comunidad de Madrid, Madrid, 1992. p. 185.

¹⁷ Carlos Reyero: "Los temas históricos en la pintura española del siglo XIX" en el Catálogo de la Exposición *La Pintura de Historia del siglo XIX en España*. Ed. Museo del Prado, Madrid, 1992. p. 42.

¹⁸ Precisamente se criticó mucho que Colón apareciera como alguien pequeño e insignificante. En este sentido Carlos Reyero recoge una crítica de *La Iberia* del 3 de noviembre de 1892, donde se dice de él que es "una figura mezquina y sin espíritu, que no dice nada, ni nada revela. Es sencillamente un buen señor, con peluca de cartón piedra, que está dando los buenos días a los salvajes que lo rodean". En Carlos Reyero: *Imagen histórica de España (1850-1900)* Ed. Espasa, Madrid, 1987. p. 289.

Hasta la crítica de Augusto Comas no deja de mencionar que más valdría que la figura de Colón "fuera noble de cuerpo y grande de alma" en Augusto Comas Blanco: *op. cit.*, p. 48.

¹⁹ Esta inexplicable ausencia de la Corona de Aragón podría estar relacionada con una idea que expone Reyero, según la cual la representación de los reyes de Castilla responde más a la idea de unidad de España, mientras que aquellos que tienen como motivo principal la Corona de Aragón, suelen defender los orígenes plurinacionales del país. Carlos Reyero: *op. cit.*, p. 45 y ss.

²⁰ *Diario de Colón*. Ed. Ediciones Cultura Hispánica, Madrid, 1972. pp. 25-27.

²¹ Augusto Comas Blanco: *op. cit.*, p. 48.

²² Enrique Martínez Ruiz, Enrique Giménez, José Antonio Armillas, Consuelo Maqueda: *Introducción a la Historia Moderna*. Ed. Istmo, Madrid, 1994. p. 90.

²³ La influencia es directa, al ser este pintor maestro del joven Garnelo en Madrid, en Miguel Carlos Clémentson Lope: *El mundo clásico en José Garnelo y Alda*. Ed. Excma. Diputación Provincial de Córdoba. Córdoba, 1985. p. 29.

²⁴ José Luis Díez: "Catálogo" en el Catálogo de la Exposición *La Pintura de Historia del siglo XIX en España*. Ed. Museo del Prado, Madrid, 1992. p. 206.

²⁵ Tiene formato rectangular acabado en dos puntas, con

una cruz de malta flanqueada por las cifras F e Y, de Fernando e Isabel, sobre cada inicial una corona, haciendo alusión a los dos reinos. Todo en verde sobre blanco. En José Fernández Gaytán: *Las banderas de la marina de España*. Ed. Instituto de Historia y Cultura Naval. Madrid, 1985.

²⁶ José Luis Díez: "Evolución de la pintura española en el siglo XIX" en el Catálogo de la Exposición *La Pintura de Historia del siglo XIX en España*. Ed. Museo del Prado, Madrid, 1992. p. 81.

²⁷ Son las Academias o copias de modelos al natural, base fundamental de la formación pictórica dentro de la Academia de Bellas Artes.

²⁸ Obras que pudo conocer perfectamente cuando visitó París en 1889 con motivo de la Exposición Universal celebrada aquel año. Miguel Carlos Clémentson: *op. cit.*, p. 38.

²⁹ Fernando González de Canales: *Catálogo de pintura del Museo Naval. Pintura de Historia Marítima y de batalla y combates navales en la Jurisdicción central de Marina*. (T.IV) Ed. Ministerio de Defensa, Madrid, 2001. pp. 31-32.

³⁰ Pilar de Miguel Egea: *Del Realismo al Impresionismo*. Colección Historia del Arte 16 (vol. 41), p. 53.

³¹ VV.AA.: *op.cit. (Roma y el ideal académico...)*, p 142.

³² Miguel C. Clémentson Lope: *op. cit.*, p. 27.



Ubicación de "Primeros homenajes en el Nuevo Mundo a Colón", en la sala nº 1 del Museo Naval de Madrid.

La huella de Garnelo en la Parroquia de Santiago de Montilla

José Antonio Cerezo Aranda

Director del Museo Garnelo

Antonio Luis Jiménez Barranco

Amigos del Museo Garnelo



Terminaríamos que comenzar por deshacer un error que se ha ido transmitiendo, desde diversas fuentes, referente a la fecha de fallecimiento de José Garnelo y Alda.

Entre otras referencias,

Miguel C. Clémentson en su obra *El mundo clásico en José Garnelo y Alda*, nos aporta diversas noticias biográficas en una bella y amena “semblanza”, al comienzo de su libro, aunque sería muy conveniente ahondar más en determinados aspectos de la vida del pintor. El error sobre la fecha de fallecimiento del artista proviene de la síntesis biográfica que aparece en el *Catálogo* de la Exposición que sobre la obra garneliana, organiza, con carácter itinerante, la Dirección General del Patrimonio Artístico y Cultural en 1976, gracias a los buenos oficios de Felipe Vicente Garín Llombart. En la nota biográfica aparece el 28 de octubre de 1944 como la fecha del óbito del pintor, y desde ahí el error ha ido circulando hasta llegar a darla por buena en la síntesis biográfica (la última publicada) que figuraba en el número cero de la revista *J. Garnelo*.

José Garnelo y Alda muere el 29 de octubre de 1944

El certificado de defunción¹, firmado en Montilla por su médico de cabecera y entrañable amigo, Don Enrique Moyano Campos, presenta la fecha del 29 de octubre, junto con los sucintos datos habituales de este tipo de documentación. El domicilio que figura en el certificado es Teniente Gracia, número 11, su edad, 78 años, soltero, se señala su lugar de nacimiento, y curiosamente, se hace alusión en esta última hora, a la que fue una de sus grandes pasiones, la enseñanza, y así figura en su profesión: “profesor de Bellas Artes”. Moyano Campos dictamina como causa inmediata de su muerte un colapso, subsiguiente a una esclerosis cardiovascular. Tenemos muy pocos



“Santiago Apóstol”. Óleo/lienzo, 125 x 80 cm.

datos sobre la salud del maestro, aunque por la energía que derrochó durante toda su vida, con sus numerosos viajes y traslados, debía ser buena, con excepción de ese desafortunado episodio que le aconteció siendo subdirector del Museo del Prado, en 1918, por el robo del “Tesoro del Delfín”, y a consecuencia del cual, y por el sentido de la responsabilidad que siempre le caracterizó, se vio inmerso en una aguda crisis nerviosa.

En las fotografías que conocemos de estos últimos años, todavía se ve a un Garnelo de rostro jovial, siempre rodeado de amigos, y participando en las múltiples iniciativas intelectuales junto a ilustres personajes de la época. Menudeaban sus estancias en Montilla, en su huerta de San José, en el Puntal, y de ello nos deja cumplido testimonio en sus cuadros pintados con una paleta luminosa, cálida, como el amor que profesaba por su patria de adopción. También comenzaría a pensar, lógicamente, en la última morada y como ferviente católico expresó su deseo de ser enterrado en la Iglesia parroquial de Santiago —recorremos que Santiago es su segundo nombre— en la cripta existente en la capilla de la Purísima Concepción, colateral al altar mayor, en la nave del evangelio de dicho templo. Por

la documentación conservada en el Archivo Parroquial conocemos su voluntad y la de su hermano Manuel de construir un panteón con derecho de sepultura para ellos y “sus descendientes”².

El 9 de febrero de 1906, los hermanos José y Manuel Garnelo, se dirigen al Obispado de Córdoba, expresando “[...] su deseo de tener un panteón familiar en la Iglesia parroquial de Santiago de la Ciudad de Montilla, y suplicándole les concediera autorización para construirlo en la Cripta de la Capilla llamada de la Purísima Concepción de la misma Iglesia, ofreciendo al efecto el D. José Garnelo para en el caso de que S. E. Ilma. les concediera la gracia indicada, pintar un cuadro de grandes dimensiones que ocupe el testero mayor de la citada Capilla, cuyo asunto será San Francisco Solano repartiendo comida a los pobres a la salida de la Ciudad, y su valor no bajará de cuarenta mil pesetas, y el D. Manuel Garnelo ofrece igualmente hacer el arreglo del altar existente y colocar en el mismo un grupo escultórico representando a San José obra en talla cuyo valor no baje tampoco de diez mil pesetas, costeadando al mismo tiempo una baranda que colocarán en la referida Capilla a fin de encuadrarla y un altar pequeño que igualmente colocarán en la misma Cripta donde construirán el panteón, procurando uno y otro que la decoración artística de todo ello sea del mayor gusto posible y en armonía

con sus sentimientos cristianos [...]”³.

El 16 de febrero de 1906 se remitió el escrito mencionado al Tribunal Eclesiástico, y en su vista por auto de fecha 30 de abril inmediato siguiente, se libró exhorto al Muy Ilustre Provisor y Vicario General del Obispado de Madrid-Alcalá, para

que los Sres. Garnelo se ratificaran en su contenido, ratificación que hicieron el 7 de mayo “se afirmaron y ratificaron en el contenido de su instancia y se comprometieron a cumplir fielmente y en todas sus partes cuanto en la misma instancia ofrecieron como igualmente las condiciones que se les han impuesto, respecto al modo, forma y dirección de la construcción del panteón y a satisfacer además las costas y gastos que este negocio origine en todos conceptos”⁴.

Por auto, el 11 de mayo se libró un nuevo exhorto al mismo Sr. Provisor y Vicario General del Obispado de Madrid-Alcalá, acompañándole copia literal del escrito presentado por los Srs. Garnelo para que fuera entregada al Excmo. Sr. Duque de Medinaceli, a fin de que manifestara S.E. como Patrono de la Iglesia parroquial del Apóstol Santiago de la ciudad de Montilla, si estaba conforme en que se concediera la gracia pretendida por aquellos o en

El 4 de julio de 1906 se concede la autorización para la construcción del panteón “para sí y para sus descendientes legítimos”



Iglesia parroquial de Santiago, Montilla.



Lápida testimonio del enterramiento, situada en la nave lateral izquierda de la parroquia.

otro caso expusiera la razón en que fundara su negativa. El exhorto fue cumplimentado manifestando el Excmo. Sr. Duque de Medinaceli que no pone inconveniente alguno a la petición de los hermanos Garnelo⁵.

El dictamen emitido por el Fiscal General Eclesiástico del Obispado de Córdoba, el 4 de julio de 1906, concede la autorización para la construcción del panteón "para sí y para sus descendientes legítimos".

Los mismos hermanos Garnelo solicitan a comienzos del mes de abril de 1907 que el derecho de sepultura en el panteón se haga extensivo "a sus ascendientes colaterales y afines hasta el

segundo grado", lo que prueba de modo inequívoco la voluntad de trasladar al panteón los restos de familiares ya fallecidos. Dicha autorización la obtienen, según consta en el expediente parroquial el 27 de abril de ese mismo año, "con las condiciones que en el mismo auto consignaron"⁶.

José Garnelo pintó con suma soltura y maestría el cuadro que se conoce como "Milagro de las Tenerías", que todos podemos contemplar en la parroquia de Santiago, dando cumplimiento al compromiso adquirido; en cambio del grupo escultórico dedicado a San José —que el Obispado le reclama en julio de 1911— no tenemos noticia alguna. Sólo cabe elucidar si podría haberlo cambiado por la realización de las yeserías de la capilla del Baptisterio —obra decorativa centrada también en la vida de San Francisco Solano, realizada en la misma fecha que el cuadro y el acondicionamiento de la cripta, coincidiendo con el III centenario del fallecimiento del patrono de Montilla— e incluso por una cantidad en metálico, de la que no hay constancia. En

cualquier caso, el panteón y todos los derechos de sepultura para la familia en pleno, les fue concedido.

Situada en la cripta, a la tumba de José Garnelo se accede por una estrecha y empinada escalera que muere en un amplio espacio abovedado y a ambos lados encontramos los panteones, uno a la izquierda donde reposan los restos de sacerdotes a los que le fue encomendada la parroquia y a la derecha el de la familia Garnelo.

El panteón es muy sencillo, incluso austero, con los nichos a la izquierda y un pequeño, pero precioso altar, presidido por una bellísima Inmaculada, óleo sobre yeso, firmado por José Garnelo en 1891.

La documentación parroquial que encontramos a continuación versa fundamentalmente sobre peticiones al obispado para el traslado e inhumación de familiares enterrados en el cementerio de San Francisco Solano. Así ocurre con D^o. Teresa Alda Moliner (1840-1908), hermana de la segunda mujer del padre de Garnelo, D. José Ramón Garnelo González⁸,



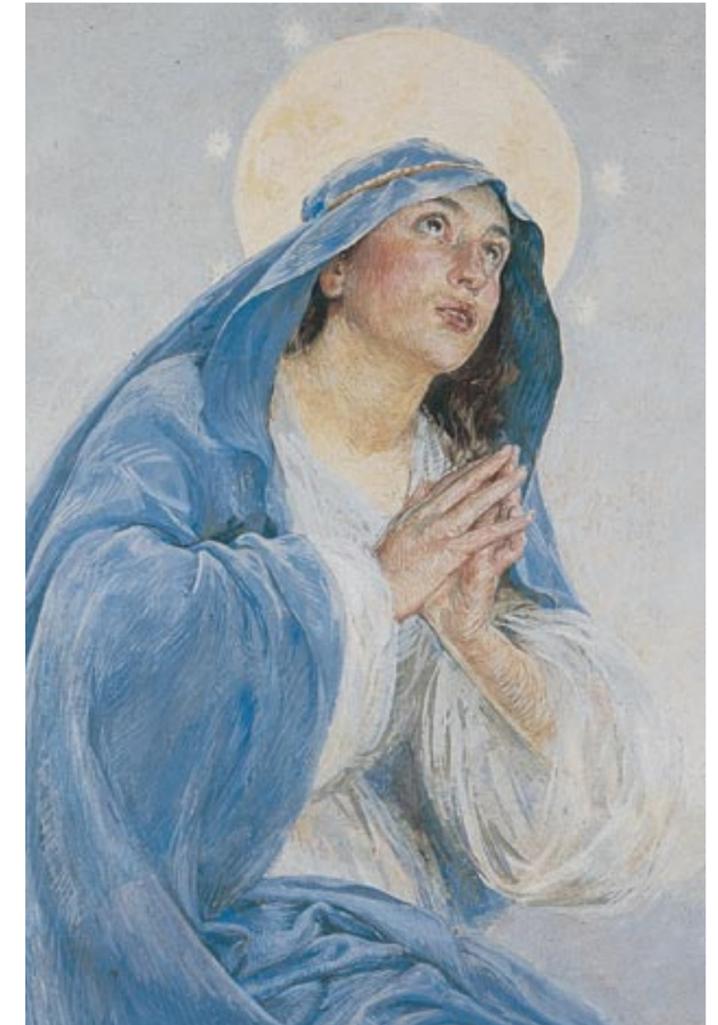
Altar ubicado en el interior del panteón de la familia Garnelo.

y ya en 1938 se solicita permiso del Obispo para inhumar a D^o Josefa Dolores Alda Moliner (1844-1924), madre de José y Manuel Garnelo, Elena Garnelo Aparicio (1860-1927), hermana de padre de José Garnelo y Consuelo Alda Moliner (1856-1923), tía del pintor. Antes, en 1917, tenemos una resolución de la Secretaría de Cámara del Obispado de Córdoba, que contesta a la petición de Manuel Garnelo para que sean trasladados desde el cementerio de San Francisco Solano e inhumados en el panteón familiar de la parroquia, los restos de Eloísa Garnelo Aparicio (1863-1907), hermana de padre de José Garnelo —su madre, D^o Josefa de la Cruz Aparicio Sarrión, primera esposa de D. José Ramón, nace en Montilla el 7 de marzo de 1839⁹—, excelente pintora, autora, entre otras obras, de ese lienzo emblemático titulado *Vendimiadoras montillanas* que pintó bajo la atenta mirada de su hermano.

Sin pretensión de exhaustividad, diremos que, entre otros familiares que allí yacen, se encuentran los padres de los Garnelo: D^o Josefa Dolores Alda Moliner y D. José Ramón Garnelo González (1830-1911) figura esencial para comprender el devenir artístico de José, y sus hermanos Elena, Eloísa, Manuel de los Dolores (1868-1871), Enrique (1870-1905), y obviamente, D. José Santiago Garnelo y Alda (1866-1944)¹⁰, que descansa en una tumba —él, que tuvo tantos títulos y honores en vida— sencilla y austera.



Panteón de la familia Garnelo y Alda, cripta de la Iglesia de Santiago, Montilla.



"Inmaculada". Óleo/yeso, 145 x 85 cm. , preside el altar del enterramiento de la familia Garnelo y Alda. Pormenor.

La huella de Garnelo en la Parroquia de Santiago continúa en una de sus obras esenciales, dentro de la pintura religiosa: el *Apostolado*. Las primeras noticias que tenemos de este conjunto nos las proporciona el mismo Garnelo, en el catálogo de una exposición monográfica sobre su obra que se celebra en el Círculo de Bellas Artes de Madrid entre el 19 de mayo y el 4 de junio de 1934. La exposición recoge 81 obras y en la presentación de ese catálogo —que fue coordinado por Garnelo— nos deja el maestro una "Autocrítica" muy sazónada. Allí con los números 65, 66, 67, 69, 70, 71, 75, 76, 77, 79, 80 y 81, aparece por primera vez expuesto el *Apostolado* que hoy cuelga de los pilares de la Iglesia de Santiago, del mismo modo que los apóstoles son los fundamentos de la Iglesia. Junto a ellos, un asterisco señala "destinado a la parroquia de Santiago, de Montilla". Después de



"San Pedro Apóstol". Óleo/lienzo, 125 x 80 cm.

esta presentación de lujo en el Círculo de Bellas Artes, el Apostolado se expone en el lugar que estaba previsto con ocasión de la boda de

"El Apostolado": una huella de Garnelo en la parroquia

D^o Josefina Garnelo Gallego con D. Antonio José Alda García, en la que el pintor fue padrino, y desde ese lejano 9 de agosto de

1934, se encuentra allí para disfrute y devoción de todos los montillanos.

Es muy evidente la vinculación del pintor con Montilla, y con la iglesia de la que era ferviente parroquiano. También su generosidad, porque es condición del hombre sabio ser generoso, y de ambas cosas dio sobradas muestras.

Se adivina por la documentación parroquial, por los pasos dados y las múltiples

gestiones que, la mayoría de las veces, hizo personalmente o acompañado de su hermano Manuel, su voluntad de permanecer en Montilla. Se observa, del mismo modo, que quiso estar rodeado de los suyos, lejos de las vanidades de un enterramiento personal con pompa y boato, y por eso se encarga del traslado de los restos de sus padres, de sus tíos, todos ya montillanos de hecho, y firmemente afianzados en esta ciudad que los acogió con el cariño que le es habitual.

Y así Garnelo, que tantas lecciones dio en vida a figuras que luego alcanzarían las más altas cotas de prestigio universal, nos da también una última y definitiva lección en su muerte, con su sencillez, honestidad, generosidad y modestia.

NOTAS

¹ Archivo Parroquial de Santiago de Montilla. (APSM). *Carpeta sobre el panteón de la familia Garnelo*. Certificado de defunción (Serie A - N^o 328075) expedido por Don Enrique Moyano Campos, Doctor en Medicina y Cirugía, con ejercicio en Montilla, inscrito con el número 72 en el Colegio Oficial de Médicos de esta Provincia.

² APSM. *Carpeta sobre el panteón de la familia Garnelo*. Expediente sobre la concesión de la construcción del panteón en la cripta de la capilla de la Purísima Concepción a los hermanos José y Manuel Garnelo Alda, fol. 5.

³ *Ibidem*. fol. 2.

⁴ *Ibidem*. fol. 3.

⁵ *Ibidem*. fol. 4.

⁶ *Ibidem*. fol. 10.

⁷ APSM. *Carpeta sobre el panteón de la familia Garnelo*. Decreto del Provisor y Vicario General, Rafael Sánchez, con fecha de 4 de julio de 1911: "... a condición del plazo improrrogable de cuatro meses contados desde hoy, hagan dichos Señores Garnelo al Sr. Arcipreste entrega de la Imagen de San José que tienen ofrecida."

⁸ *Ibidem*. Decreto emitido por el Sr. Obispo autorizando el traslado de los restos mortales de D^o Teresa Alda Moliner, fallecida el 4 de noviembre de 1908.

⁹ APSM. *Libro 73 de bautismos*, fol. 156 v.

¹⁰ Según el registro parroquial del *Libro 41 de defunciones*, fol. 418, n^o 4096, da como fecha del fallecimiento de José Garnelo el 28/10/1944 y natural de Montilla. Este registro está incorrecto; probablemente el error se debe a que los registros sacramentales quedaron atrasados, a causa de la ausencia del Arcipreste Luis Fernández Casado, quien por enfermedad estuvo ajeno a la actividad diaria de la Parroquia de Santiago varios meses.



"Milagro de San Francisco Solano en la Cuesta de las Tenerías". Óleo/lienzo, 450 x 350 cm. Parroquia de Santiago, Montilla.

Breve anecdotario de José Garnelo y Alda

Joaquín Cuello Garnelo

Arquitecto

A

unque de José Garnelo y Alda disponemos de una interesante semblanza biográfica debida a la pluma de Miguel C. Clémentson en su libro *El mundo clásico en José Garnelo y Alda* (1985)

son muchas las facetas aún por descubrir del maestro y hemos de acudir al recuerdo de familia, a la anécdota, para tratar de completar los conocimientos de que disponemos sobre alguien que tuvo una vida tan dilatada y fructífera en más de una vertiente.

Algunas de estas anécdotas o curiosidades sobre su vida las hemos encontrado en aquella publicación modélica, la revista *Enguera*, que, con motivo de su centenario publicó una serie de artículos con las mejores firmas del panorama artístico y literario de los años sesenta. En otras ocasiones hemos recurrido a nuestros propios recuerdos y a lo que hemos escuchado relatar a familiares y amigos.

De él me viene a la memoria su figura, sentado en una mecedora en las tardes estivales en su casa montillana de Corredera 11 y su hermana Lola preparándole el ramo de jazmines que lucía en la solapa, que yo mismo recogía del enorme jasmín que cubría el patio hasta la planta alta. Sería en una de esas tardes cuando escuché de boca de un

familiar hablar de un ayudante que tuvo en Madrid, cuando vivía en la calle Olózaga, cerca de Cibeles.

Solana se enamoró e incluso cortejó a su hermana Lola

Garnelo tenía su estudio en un ático de Recoletos y para cuidar de éste y de la limpieza del material de pintura se llevó a Madrid a un chico joven, llamado Vicente Jover. El joven demostró tanto interés por el arte, que Don José le hizo una prueba y apreciando sus cualidades lo encauzó hacia la restauración de cuadros y con su apoyo y cariño llegó a ser restaurador oficial del Museo del Prado. Yo llegué a conocerlo, siendo estudiante de arquitectura en Madrid, y era un



"Bacante en reposo". Óleo/lienzo, 121 x 180 cm. Colección particular.

gozo oírlo hablar de José Garnelo, de su gran humanidad y de su entusiasmo para transmitir sus amplísimos conocimientos.

Sabemos de las excelentes relaciones que tenía el maestro en Madrid, donde se reunía con la crema de la intelectualidad en la tertulia del Instituto de Valencia de Don Juan o del Círculo de Bellas Artes. Entre esas ilustres amistades se contaba el Obispo de Madrid-Alcalá, el doctor Eijo Garay, de cuyo grado de intimidad con el pintor da fe el hecho de que fuese frecuentemente invitado a su mesa,

en aquella casa atendida amorosamente por sus hermanas Teresa y Lola. Se cuenta, y como dice el adagio *Si non e vero e ben trovato*, que siendo Solana alumno de Garnelo, acudía puntualmente a las clases que recibía en su estudio de Madrid y allí, al parecer, se enamoró e incluso cortejó a su hermana Lola, aunque la relación no llegó a prosperar.

Otra anécdota que he escuchado se refiere al encargo que le hicieron, ya mayor, para pintar la cúpula del despacho del Presidente del Tribunal Supremo, en Madrid, representando "El Collar de la Justicia". Se trataba de un trabajo de grandes proporciones y enorme

complejidad técnica, así que llegaba a su casa con la barba llena de temple, según le escuché a mi madre, sobrina carnal del pintor. Estando casi acabada la cúpula el mismo rey Alfonso XIII se desplazó al palacio y no dudó en subirse al andamio para contemplar el magnífico trabajo directamente. Don Alfonso abrazó a Garnelo —que, recuérdese, era pintor de la Casa Real— y le felicitó por tan espléndido trabajo; aquel día se cuenta que el maestro llegó a su casa con las lágrimas saltadas por la emoción de ver reconocido tanto esfuerzo y dedicación.

Otras anécdotas y sucesos los he extrac-



"Retrato de Alfonso XIII". Óleo/lienzo, 213 x 137 cm. Patrimonio Nacional, ubicado en el Palacio Real de Aranjuez.

Alfonso XIII lo felicitó por "El Collar de la Justicia"

tado de la revista *Enguera*, que recoge algunas ilustrativas sobre la vida del pintor y paso a resumir a continuación. Como es sabido, José Garnelo nace en la localidad valenciana de Enguera el 25 de julio de 1866, aunque no

pasa mucho más de un año para que su padre, José Ramón Garnelo González, médico de profesión

y gran humanista, decida trasladarse con su familia a Montilla; es así como José Garnelo y Alda pasa a ser un auténtico andaluz con raíces valencianas. Su familia, sus querencias, su casa, estaban en Montilla, su habla era la andaluza, matizada por los mil acentos de sus múltiples viajes, y quiso también —que en eso

sí podemos expresar nuestra voluntad— ser enterrado en Montilla.

Cierto es que los enguerinos le dedicaron una calle, según se relata en el número extraordinario de la revista *Enguera* de 1966. La cita se encuentra en la página 45 de dicha revista:

"Enguera tiene una calle rotulada con el nombre de José Garnelo y Alda, antes tenía el nombre de "calle Verde" —según don Pedro Sucias—, habían existido en ella muchas parras en tiempos antiguos, dando verdor a la vía pública. Debió ser dedicada en la segunda decena del siglo XX, cuando Garnelo gozaba de un extraordinario prestigio como pintor y catedrático en la Escuela de San Fernando de Madrid."

También Montilla, que ya lo había nombrado Hijo Adoptivo en septiembre de 1893, le dedicó una calle, un teatro y ahora, felizmente, un museo.

En cualquier caso, el apellido que tanto honró el maestro no era levantino, ni andaluz, ni español siquiera. Godofredo Ros nos ilustra sobre su ascendencia en un artículo publicado en *Levante* (29/10/1949) primero y más tarde, en 1965, en el número extraordinario que le dedicó a Garnelo la revista *Enguera*. Dice Ros que el apellido Garnelo procede de Italia, "Garnello" en su forma originaria, que derivó en el Garnelo que conocemos:

"Sin duda al traerlo a España, tanto por defecto de escritura como por otras causas que no son del caso estudiar, se le suprimió a la palabra Garnel-lo el guión y una ele, quedando reducido a Garnelo. De esta forma lo vimos en los libros parroquiales de la iglesia de San Miguel de Enguera, desde el siglo XVII, en que aparece un maestro herrero, que fue muy notable, que contrajo matrimonio, con Serafina Viberola, cuyo matrimonio tuvo un hijo, que se llama Bautista Garnelo Viberola, primer ascendiente, en dicha villa valenciana, de la larga dinastía de artistas enguerinos de apellido Garnelo..."

Ros también se refiere en su artículo a la circunstancia de haber pintado a muy temprana edad, en 1887, *La muerte de Lucano*, cuadro que también ejecutó su padre con gran maestría y que fue destruido en 1934 en Alcira,

durante una de las numerosas revueltas en las que se vio envuelto el agitado período republicano. El cuadro de José Garnelo obtuvo Segunda Medalla en la Exposición Nacional de ese año 1887 y fue adquirido por el Estado, pero lo que interesa aquí es resaltar como ambos, padre e hijo, escogen ese motivo temático, centrado en uno de los más egregios poetas cordobeses. Actualmente, podemos añadir que el cuadro pertenece al Museo del Prado y forma parte de lo que se ha dado en llamar el "Prado disperso", en este caso ubicado en un Instituto de Enseñanza Media de Jerez de la Frontera donde, por cierto, se encuentra en unas condiciones lamentables.

De su adolescencia conocemos una anécdota publicada por D. Manuel González Martí en *Las Provincias* (5-11-1944) que nos da idea de la pericia y la rapidez en el dibujo aún en sus años mozos. Fue con ocasión de una fiesta escolar a la que acudieron los padres de los alumnos y dice González Martí:

"Se organiza por la juventud escolar una fiesta a la que son invitadas las personas graves, suplicándoles fuesen acompañadas de sus hijas; al final de las distinguidas manifestaciones de ingenio se improvisaría un baile familiar.

En el vestíbulo se instaló un fotógrafo, y su máquina se componía de un trípode, y sobre él una caja de galletas vacía con uno de los planos agujereado en redondo para figurar la lente.



Placa de la calle dedicada a José y Manuel Garnelo, en 1942, Montilla.



"Teatro Garnelo", fotografía de los años 50.

Un amplio paño cubría la persona del fotógrafo.

Al entrar algún señorón era llevado frente a la cámara fotográfica, entreteniéndole unos minutos; eran los suficientes para que el improvisado fotógrafo, Pepe Garnelo, casi a oscuras y asfixiándose, trazara con rapidez la silueta del recién llegado, comentando con risas afectivas la entrega de la cartulina."

Montilla le dedicó una calle, un teatro y ahora un museo

Pericia que nunca lo abandonaría, a juzgar por otro significativo relato que nos da a conocer Agustín Cuello Salas en unos inconclusos "apuntes biográficos de Garnelo", fechados en 1966. El joven Garnelo, tras recibir su título de bachiller en el Aguilar y Eslava de Cabra (como un montillano más) marcha a Sevilla para iniciar estudios de Filosofía y Letras, al tiempo que se inscribe en la Academia de Bellas Artes donde permanece durante dos cursos, hasta 1885. Cuello relata lo siguiente de estos años de formación:

"Garnelo acusa el paso del pueblo a la hermosa capital andaluza. Solo, con una extremada juventud, 16 años, el alegre ambiente de la capital prende en el espíritu artístico del joven. Abandona las salas universitarias para



"La muerte de Lucano" (boceto). Óleo/lienzo, 30 x 50 cm. Museo de Bellas Artes de Córdoba.

entregarse a la vida del arte con todo el entusiasmo de sus años juveniles. Museos, iglesias, calles, monumentos, jardines y fiestas alimentan sus inquietudes artísticas, todo es captado por su retina incansable de luz y de color.

Pronto llegan a Montilla noticias de la poca ejemplar vida de Garneolo como estudiante de Filosofía, y, seguramente, aumentados, a los oídos de su padre. El médico emprende viaje a Sevilla, para comprobar "de visu" el "aprovechamiento" de su hijo.

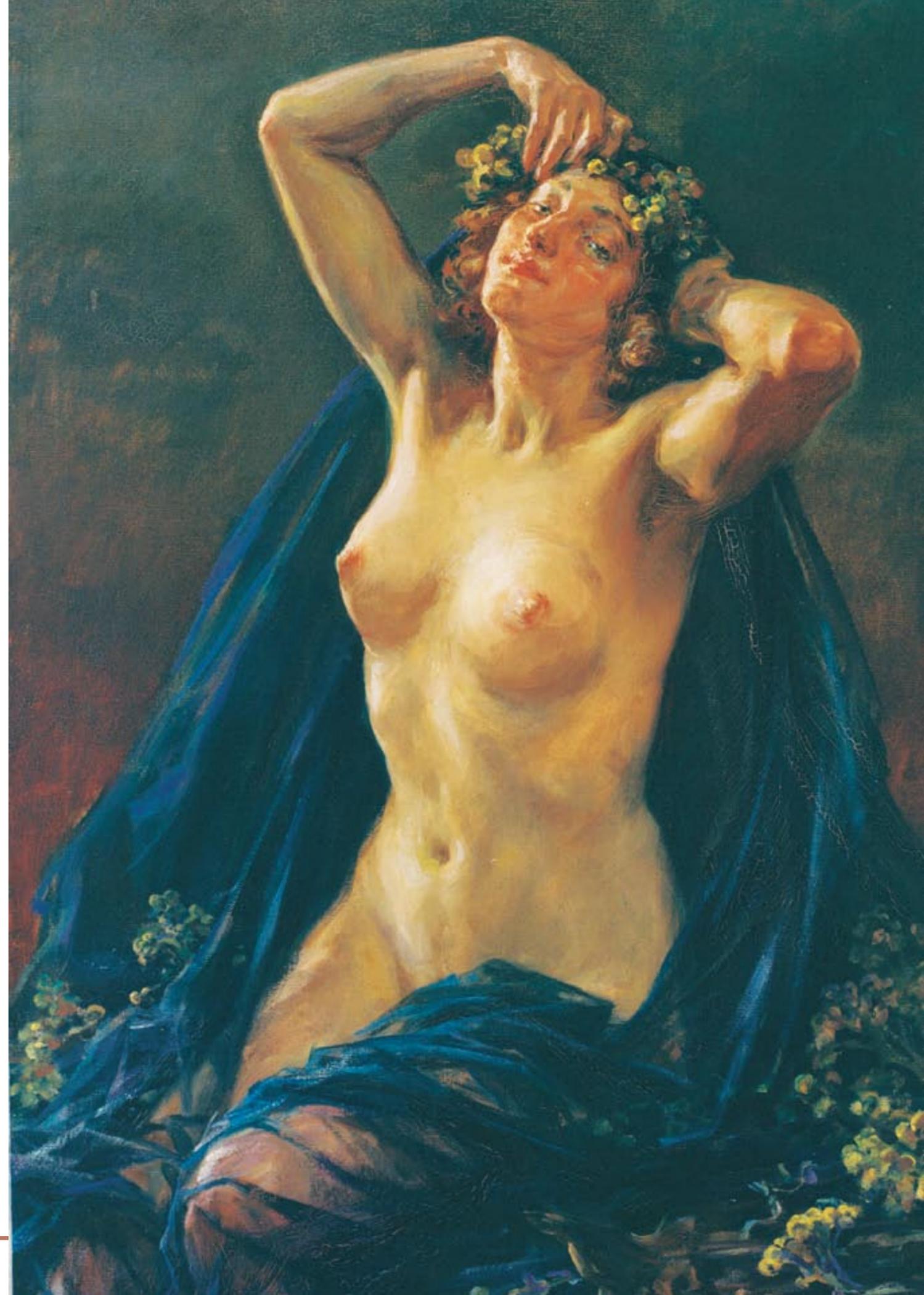
En las aulas de la Facultad era desconocido. Se dirige el buen médico a la pensión estudiantil, y encuentra a Pepito con los pinceles en la mano ante un lienzo. Tenía abocetado un cuadro de género histórico: *La muerte de Lucano*. El padre queda sorprendido por la técnica en la colocación de las figuras, el dominio del color y el rigor histórico de muebles y vestidos, pero además influye en el ánimo paterno un factor sentimental. Él había tratado el mismo asunto y reconocía que su hijo le había superado.

La regañina queda sin efecto y, abrazando al hijo, deja que se entregue de lleno a la pintura, pues ha descubierto su verdadera vocación.

En el taller del Museo Provincial de Sevilla trabaja como jefe de restauradores un montillano, Solano Requena, y a éste queda confiado Garneolo, el padre regresa a Montilla con la tranquilidad de haber dejado a su hijo en buenas manos."

Otros testimonios del amor enorme y la admiración sin tasa que José Garneolo sentía por su padre los tenemos en el voluminoso epistolario cursado entre ambos, del que esperamos poder ofrecer noticia en próximas entregas. Valga ahora señalar el cuidado exquisito con el que su hijo conservó y corrigió las obras de su padre, las numerosas ocasiones en las que colaboró con él en sus estudios de anatomía y la influencia decisiva en su devenir como artista.

"Bacante". Óleo/lienzo, 126 x 81 cm. Museo Garneolo.



El Collar de la Justicia

Miguel C. Clémentson Lope

Director de la Escuela de Artes Plásticas y Diseño de Córdoba

Al ser reconstruido el Palacio de Justicia de Madrid tras el incendio de 1915, José Garnelo formó parte del equipo de prestigiosos artistas que se encargaron de su restauración, asignándosele la fatigosa tarea de ornamentar interiormente, al fresco, la amplia bóveda del despacho oficial del Presidente del Tribunal Supremo. La temática desplegada considera el motivo del *Collar de la Justicia*, en el que la matrona representativa de España delega las funciones de administración de justicia —con la entrega ceremonial del Collar— en la imagen togada de un magistrado del Tribunal Supremo.

Un compendio de alegóricas deidades —representativas de las virtudes y dignidades que han de acompañar a los magistrados en el ejercicio de su profesión— fundamentan con su presencia esta representación ideal de la cesión, por parte del Estado a los magistrados, de las prerrogativas propias de la administración de justicia.

Sobre el contorno de la línea de arranque de la bóveda se disponen diversos grupos representando las distintas ramas del Derecho.



L

a actividad de José Garnelo y Alda en el ámbito de la pintura mural es la más desconocida dentro del contexto de su producción, llegando a constituir un espacio escasamente considerado, incluso,

por parte de la crítica especializada, pese a haber conseguido el pintor en esta especialidad algunos de sus más importantes logros como artista. Sin duda, la circunstancia de que estos trabajos se encuentren en instituciones de difícil acceso ha contribuido a la postergación e incluso al olvido de unas realizaciones que merecerían figurar por méritos propios en los anales de la Historia del Arte. Como obra de juventud, que data de 1886, integrada en la actualidad en el contexto excepcional del propio Museo Garnelo de Montilla, encontramos un primer ejemplo representativo de su incursión en esta práctica, desplegado en la cúpula y en la bóveda de la capilla-oratorio del Antiguo Asilo de los Dolores, trabajo en el



"El Collar de la Justicia", 1924. Vista general. Obra que decora la bóveda del despacho del Presidente del Tribunal Supremo, Madrid.



Fachada del Tribunal Supremo, Madrid.

que colaboró su hermana Eloisa y en el que consideraron la representación de la *Gloria*, el *Padre Eterno* y una imagen de la *Inmaculada* flanqueada por ángeles que portan instrumentos musicales, completada en las pechinas con las efigies de los cuatro *Evangelistas*.

La obtención en 1899 de la Cátedra de *Dibujo del Antiguo y Ropajes*, en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando, de Madrid, le puso en contacto con el círculo ilustrado de la capital de España; era ya un pintor laureado, que había obtenido las más altas distinciones a nivel nacional; su prestigio como docente iba en constante aumento y formaba parte

... su prestigio como fresquista queda vigorizado por su condición adicional de teórico y crítico de arte

ya del selecto grupo de autores distinguidos con el reconocimiento social; tal es así que, cuando la Infanta Isabel manda decorar su nuevo palacete, ubicado en la madrileña calle *Quintana*, reúne una exclusiva terna conformada por Mariano Benlliure, Emilio Sala y José Garnelo, ocupándose este último de la decoración del *hall*, donde desarrolla el tema de la *Proclamación de los Reyes Católicos en Segovia*, desplegando una vasta composición panorámica que ocupa las cuatro paredes de la estancia, trabajo que constituyó una de sus incipientes incursiones en esta especialización.

Los encargos asumidos en 1915 como restaurador del coro de la Iglesia de *San Fran-*

cisco el Grande y como ejecutor de la parte superior del mismo, irremediablemente perdida, donde desplegaría el tema de *La Gloria con el Padre Eterno y los Ángeles*, así como para restituir los frescos de la bóveda del salón de baile del Casón del Buen Retiro —trabajo original de 1697, obra del napolitano Luca Giordano—, ambos en Madrid, debieron suponer para el artista un reconocimiento público de su maestría como especialista en este difícil y fatigoso oficio de muralista. Este último encargo había supuesto un esfuerzo considerable para Garnelo, ya que para familiarizarse con la técnica del italiano había realizado numerosos estudios a la acuarela —de los cuales se conservan algunos en el Museo Garnelo—, analizando en profundidad los

recursos plásticos y expresivos del maestro del barroco decorativo. Esta labor, que ocupó a Garnelo por espacio de dos años de duro estudio y trabajo, proporcionó al pintor una sólida escuela en la técnica y los recursos del fresco aplicado en grandes superficies, así como en el dominio de escorzos, composición y despliegue de grandes masas de personajes. Llegó a realizar igualmente una magnífica copia de la bóveda al completo, en lienzo de tamaño reducido; en aquel caso el tema mitológico se fundía con la alegoría barroca, lo cual abría el camino para nuestro pintor hacia futuras interpretaciones dentro de este género.

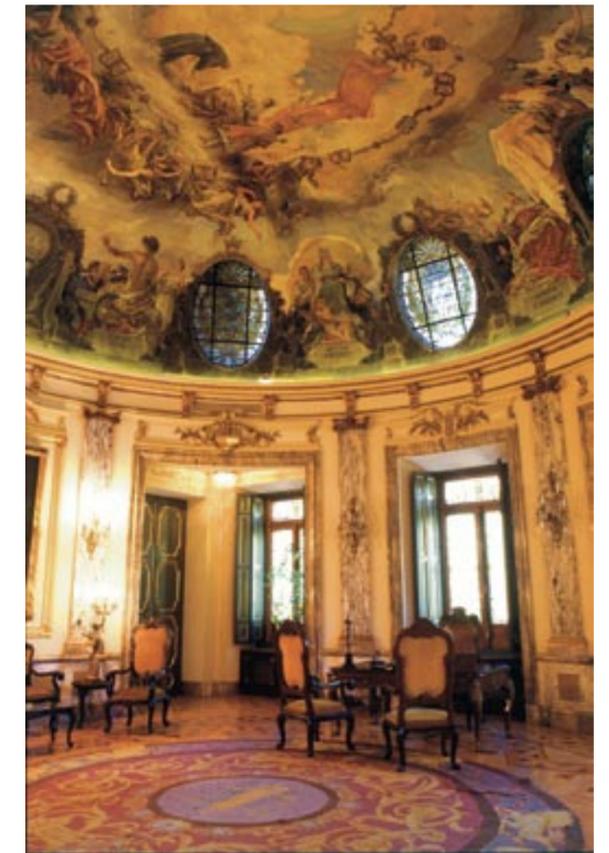
Todos estos logros le involucraron en su más ambicioso proyecto, al ser reconstruido el Palacio de Justicia de Madrid tras el incendio de 1915, donde se le encomendó la decoración de la bóveda del despacho del Presidente del Tribunal Supremo, pues su prestigio como fresquista venía avalado por su condición adicional de teórico y crítico desde la tribuna literaria de la revista *Por el Arte*, fundada por él mismo, donde había publicado distintos artículos sobre el tema que tuvieron amplia resonancia en el contexto cultural de la época. Garnelo se centró por completo en este ambicioso propósito, abordando de una manera obsesiva la ingente tarea documental que era preciso desplegar para dar desarrollo a tan intrincado propósito, tanto en lo concerniente a la iconografía como en lo referente a los significados que habían de considerarse en tan extenso y variado programa; debió dedicarse durante meses al estudio de los distintos mo-

tivos, ayudado del asesoramiento de juristas especializados en la historia del derecho. Se conservan en el Museo Garnelo gran parte de los trabajos preparatorios realizados para este fin por el artista: numerosos bocetos elaborados en tiza de colores sobre papel sepia, así como un estudio al óleo del tema central que posteriormente desplegaría en el núcleo de la bóveda. La distribución decorativa de los elementos que integran esta cubierta semiesférica guarda cierta relación con la ornamentación de la cúpula que realizara el Correggio (1493-1534) para la Catedral de Parma, en Italia, que debió tenerla nuestro autor presente para la ejecución de su obra, pues algunos aspectos de aquella —aprovechamiento de las posibilidades ilusionistas, tendencia a transgredir el marco espacial de carácter arquitectónico con que se cuenta, introducción de lucernarios circulares en el arranque de la cubierta para posibilitar la iluminación interior del conjunto, la disposición arremolinada de las figuras que ocupan la zona central...— tienen consideración igualmente en ésta. Garnelo pone de manifiesto con este trabajo el profundo conocimiento adquirido durante su etapa de pensionado de *Pintura de Historia* (1888-1892) en la Academia Española de Bellas Artes en Roma, en lo referente a las técnicas de compartimentación arquitectónica y compositiva de raigambre romana —dentro de la pintura pompeyana, los denominados *estilo mixto* u *ornamental* y el *estilo ilusionista*, que tanto desarrollaron los grandes maestros del Renacimiento—. Rafael de Urbino había sectorizado el techo de la bóveda de la *Stanza della Segnatura*, sede del tribunal eclesiástico de Julio II en los Palacios Vaticanos, inspirándose en los techos de la Antigüedad: dispuso cuatro medallones y dentro de ellos las representaciones alegóricas —en forma femenina— de la Teología, la Justicia —simbolizada por la espada y la balanza—, la Filosofía y la Poesía. Las Virtudes de la *Stanza* —Fortaleza, Prudencia y Templanza—, representadas conjuntamente en uno de los lunetos, debieron servir igualmente de fuente de inspiración a Garnelo para la elaboración de su trabajo, de manera que la alusión clásica se va a convertir en un recurso constante para el artista, troncando con toda una larga tradición cuyo desarrollo apunta en este mismo sentido.

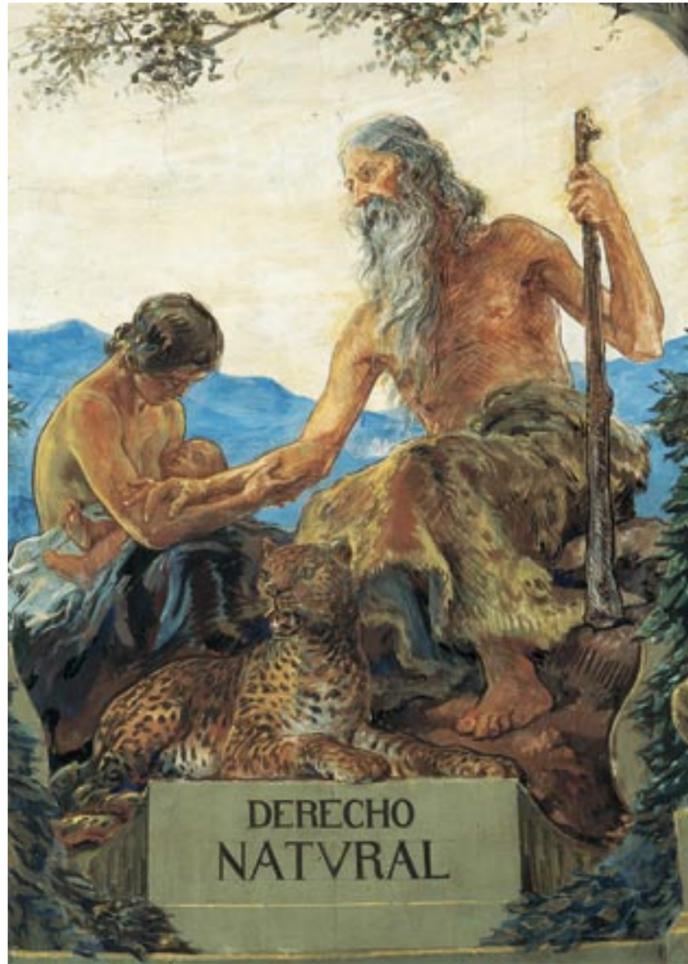
Cinco ventanales elípticos, ordenados con el diámetro mayor en vertical y ornamentados con heráldicas vidrieras, posibilitan la iluminación interna de la bóveda del despacho del Presidente del Tribunal Supremo, habiendo sido dispuestos de forma asimétrica en el interior de la misma, pues mientras que cinco de

ellos se despliegan en las vertientes norte, este y oeste del anillo de base de la cubierta, el flanco sur queda desprovisto de estos lucernarios para que la proyección del sol del mediodía no interfiera la visión del conjunto decorativo de la bóveda. En este caso el artista ha situado como alternativa compositiva tres emblemas de explícita significación, que completan los ocho elementos utilizados para separar espacialmente las escenas representativas de las más importantes modalidades del derecho: en uno de estos blasones dispone las facies distintivas del consulado romano, actuantes como eje de la balanza en una síntesis alegórica; en otro introduce las iniciales entrelazadas del término nominativo del edificio —Tribunal Supremo—, y en la tercera insignia emplaza el símbolo representativo del derecho —un libro abierto en el que se muestra la transcripción “LEX / IUSTITIA”, superpuesto a una espada enhiesta, la ley escrita, la norma, instituida y amparada por el fulgente acero del sable, introducido aquí como elemento de poder—.

... la alusión clásica se va a convertir en un recurso constante para el artista



Despacho del Presidente del Tribunal Supremo. Palacio de Justicia, Madrid.



Derecho Natural

En el arranque de la bóveda, sobre el anillo de base de la misma y flanqueando el tronco del árbol polial o social, entre cuyo ramaje se despliegan las alegóricas representaciones de las virtudes y dignidades que han de acompañar a los magistrados en el ejercicio de su

Entre el ramaje del árbol polial se despliegan las alegóricas representaciones de las virtudes que han de estimar los magistrados en el ejercicio de su profesión

profesión, se emplazan las imágenes de dos de las modalidades más antiguas del derecho: el Derecho Natural y el Derecho Romano. El primero es un derecho no escrito, que ha sido desplegado por el

Creador y que forma parte misma de la naturaleza. Como constituye la fórmula más ancestral de toda fundamentación jurídica es representado como un venerable anciano —la edad del hombre en

que éste es sabio, calmado y reflexivo, ajeno al ímpetu vehemente de la juventud—, que viste con pieles y que tiende su mano hacia una joven madre con su hijo en el regazo —símbolo del derecho positivo, en plena gestación; aunque fértil, aún joven para manifestarse en plena potencialidad—. Se pretende exteriorizar la idea de que el ordenamiento jurídico nuevo, aunque esté ahora compilado y sistematizado, no se puede ir de la mano del propio derecho natural, ya que éste es conformador del específico derecho positivo, por su carácter subsidiario, cimentado en sentencias de equidad. En la escena se pretenden exaltar igualmente principios generales de concordia, de protección al afligido —de ahí la clava sostenida por el anciano en su mano izquierda—, al nacimiento, a la familia, a los derechos fundamentales del hombre, a los principios de justicia distributiva. El vigilante leopardo recostado a los pies de los representados alude al carácter salvaje del derecho originario, a su contingencia impresa en la propia esencia de la naturaleza.

Derecho Romano

Al otro extremo del tronco del árbol-pilar, columna vertebral que sustenta toda la iconografía central de la bóveda, se sitúa la representación figurativa del Derecho Romano, uno de los grandes hitos de la historia de la humanidad junto a la religión mosaica y la metafísica griega. Equidistante entre el derecho público y el privado, ha constituido una de las dos medulares tradiciones jurídicas en



el mundo occidental, la romanogermánica, que se complementa en nuestro contexto con la vertiente anglosajona. El Derecho Romano se sitúa junto al Derecho Común en la base de toda fundamentación o razón jurídica. Se ha representado investido como cónsul, que en Roma era el magistrado de mayor autoridad y de jurisdicción más completa. En un principio se distinguía entre aquéllos que ejercían la autoridad militar, denominados *praetores*, y aquéllos otros competentes en jurisdicción civil, designados *iudices*. Con el paso del tiempo se

La compilación de volúmenes de papiro alude al códex monumental que estipula la síntesis escrita de la razón jurídica

unificaron estas competencias en una única nomenclatura, distinguiendo los cónsules *domi* o *togati* —con atribuciones civiles— de los cónsules *militiae* o *armati* —con fuero castrense—. El personaje representado, ceñida su cabeza con corona de laurel, sustenta en sus manos los símbolos en que se basa su acción legislativa: en la derecha un pliego de *papyrus* arrollado —*volumen*— en torno al *umbilicus*, fino soporte de madera en forma cilíndrica —la ley escrita—; la izquierda muestra las *fascis*, insignia representativa por antonomasia de la dignidad y del poder del consulado. Según el número de haces integrantes del distintivo variaba la atribución jerárquica, así como con



la inclusión o no del hacha en el emblema: al cónsul en función de general correspondían en número de doce, cuando el general era dictador tenía veinticuatro, y al pretor lo representaba un haz de seis elementos constitutivos, siempre en cada uno de estos casos acompañado el atributo por la hachuela. Cuando los *lictors* portaban faces sin hacha éstas correspondían a cónsules y pretores en funciones civiles. Otro signo distintivo de la autoridad de la magistratura era la capa de púrpura —*paludamentum*—, que sólo vestía el cónsul o pretor en funciones de general. En la base de la escena alusiva al Derecho Romano se incluye el águila del Imperio posada sobre el globo del mundo, para significar la voluntad y trascendencia universal de esta fórmula del derecho. Destacando sobre un pedestal y como fondo esclarecedor, en contraluz, a la izquierda de esta secuencia, una victoria escultórica muestra la triunfal corona de laurel, para manifestar la relevancia histórica de esta magna y fundamental compilación jurídica.

Derecho Civil

En la representación del Derecho Civil el artista ha recreado la acción de un juicio, ambientado en el contexto histórico del clasicismo griego —acaso la etapa de mayor avance para los derechos del ciudadano—. Se trata del más antiguo e importante entre los derechos privados. El juez ha sido representado de espaldas al espectador con objeto de subrayar el concepto de imparcialidad; la imagen, pues, de un jurista sin rostro, que pretende desplegar con equidad su razón legal; porta un rollo de papiro en su mano derecha —una vez más la ley escrita, el fundamento de su prerrogativa—, y lo muestra a los concurrentes para legitimar su determinación y el sentido de su dictamen. Con la mano izquierda manifiesta a una de las partes el veredicto de su sentencia, negando su opción, al tiempo que ésta, representativa de la falsedad, oculta avergonzada su rostro. La otra parte —símbolo de la verdad— eleva suplicante y agradecida su mirada al cielo, como consecuencia del favorable pronunciamiento. Sobre el rótulo significativo de esta modalidad del derecho se disponen una serie de símbolos de fecundo significado en el contexto de esta formulación jurídica: el yelmo de Atenea, la espada —establece y mantiene la paz y la justicia, representa la luz y el relámpago, ya que su hoja brilla y, por tanto, simboliza en sí misma el combate para la conquista del conocimiento y la elevación de pensamiento que ha de regir en todo momento en la acción



de los jueces, destruyendo la oscuridad de la ignorancia; es el instrumento fehaciente de la verdad actuante; con su hoja y su guarda, que se ajustan en forma de cruz, la espada es también un ideograma de conjunción y de coherencia interna—, el hábito púrpura representativo de la autoridad de la magistratura y del poder mismo en Roma, y una compilación de *volúmenes* de papiro, directa alusión al *códex* monumental que estipula la síntesis escrita de la razón jurídica.

Derecho Político

La siguiente representación alegórica introducida por el artista en la base de la bóveda, considerando un sentido de lectura con-

trario al movimiento de las agujas del reloj, es la correspondiente al Derecho Político —el hoy denominado Derecho Constitucional—, una de las más complejas y fecundas en lo concerniente a su iconología. Centrando la escena y sentada se emplaza una figura femenina —posible imagen de la Constitución y de la Patria—, que extiende sus brazos amparadores —idea de estado protector— y con un claro sentido de concordia, por encima de los hombros de otras dos efigies, en este caso masculinas y convenientemente diferenciadas: la de un hombre joven, representativa del dinamismo del ámbito de los trabajadores y de los técnicos especializados del tejido productivo; la otra, madura y barbada, ostentando distinciones en su torso, sustenta un grueso libro al tiempo que muestra unas lentes como clara



alusión a su condición de hombre ilustrado, encarnación del sector empresarial y político, necesario en la sociedad para crear, regular y canalizar las voluntades e ímpetus provechosos de los primeros y ordenar todo el complejo funcionamiento de la dinámica productiva del

país. Las tres figuras quedan cobijadas y protegidas por una luminosa bandera amarilla, sin adscripción política alguna, pues antes bien aquí se

ha pretendido subrayar la idea de una insignia de significación válida para toda la humanidad. La bandera ciertamente es un símbolo distintivo con valor amparador, que designa una enseña de reunión y que es representativa de toda sociedad organizada. Los estandartes, al ser izados por encima de las cabezas de los portadores, establecen una conexión con lo alto,

creando un vínculo de cohesión entre quienes se identifican con ellos. El autor, al introducir el color amarillo para la bandera, ha querido subrayar la idea de conocimiento intelectual e igualmente la noción platónica del bien —la luz irradiada por el sol se constituye en símbolo universal de la sabiduría—; además, el amarillo exterioriza un arquetipo de juventud, de fuerza, y su “luz de oro” ha representado tradicionalmente una imagen universal del poder, de la razón, del buen consejo, llegando a ser designado como el color de la eternidad. En la frente de la figura femenina central se ha dispuesto una estrella de seis puntas, símbolo universal del abrazo del espíritu y de la materia, representativa igualmente de los ritmos que marca esta evolución en constante dinamismo. Aquí, sin duda, se pretende subrayar la idea de la esperanza en esta suma conciliación sometida a la tutelar voluntad de la inteligencia; como el Lucero del Alba, esta estrella emplazada en la frente misma de la figura represen-

El color amarillo de la bandera subraya la idea de conocimiento intelectual e igualmente la noción platónica del bien

tativa de la Constitución/ Patria, nos anuncia la inminente llegada de un nuevo amanecer en concordia universal. A recalcar esta noción contribuye igualmente el color verde de la túnica que porta la femenina figura protectora; el verde ha representado tradicionalmente una imagen de civilidad, de abundancia, ha constituido un emblema de la familia y, en general, del despertar de la vida; es el color de la esperanza, de la reflexión, de la fuerza y de la longevidad. En la zona inferior de esta composición alusiva al Derecho Político introduce Garnelo la figura de un niño desnudo provisto de alas de mariposa —símbolo de ligereza e inconstancia— que, semiarrodillado, sustenta entre sus manos una urna —atributo de la unidad social y del régimen electoral—, clara alusión al talante democrático que ha de regir entre los dos sectores representativos del tejido productivo del estado. La infancia ha constituido tradicionalmente un símbolo de inocencia y de pureza, la representación fehaciente del estado edénico del hombre anterior a todo desagravio, en el que imperaba la conquista de la paz interior —se pretende manifestar el concepto de democracia como arquetipo virginal—. Las inconsistentes alas de mariposa están en relación con la idea de democracia imperfecta y con el carácter incipiente y aún no consolidado del sistema de sufragio universal en nuestro país como expresión de la voluntad del pueblo. No olvidemos que en septiembre de 1923 se produjo una profunda crisis gubernamental en España, causante del grave vacío institucional que propició la suspensión del sistema parlamentario de la restauración alfoncina —la Constitución de 1876 contemplaba un ordenamiento electoralista mayoritario, no proporcional, que propiciaba el caciquismo— y desencadenó el inicio de la dictadura de Primo de Rivera.

Derecho Canónico

La próxima consideración que introduce Garnelo en la bóveda, referente a las modalidades del ordenamiento jurídico, es la correspondiente al Derecho Canónico —derecho eclesiástico—, de inspiración profundamente religiosa. Tuvo una gran importancia durante el medioevo, llegando a ejercer un gran poder terrenal, así como en los estados muy católicos, sobre todo en razón del fundamento jurídico matrimonial. La Iglesia, como organización social de carácter universal, al margen de los aspectos teológicos, precisa disponer de una sistematización jurídica que determine los principios organizativos de la misma, donde se señalen cómo han de vivir los cristianos den-

tro del ámbito terrenal; de manera que, dentro del derecho canónico, han de considerarse aspectos paralelos a los propios del derecho constitucional, administrativo, matrimonial..., que señalen las obligaciones y competencias de los diáconos y parroquianos para con la Iglesia. El artista recrea la figura de un cardenal —los prelados que componen el Sacro Colegio o Consejo del Papa, le asesoran en el gobierno de la Iglesia y forman el cónclave para la elección del Sumo Pontífice; su distintivo es el capelo, la birreta y el vestido de color púrpura—, que dirige su mirada al empíreo fundamentando la inspiración divina de esta prerrogativa jurídica. Mediante una ruptura de cielo ha representado Garnelo a Moisés con las Tablas de la Ley, referencia directa al código insoslayable que sustenta toda razón para la doctrina cristiana. La ley moral ha sido grabada por el propio Yahveh sobre piedra, y desciende, por tanto, directamente desde la gloria para desempeñar un papel de génesis de ordenamiento, de unión para la sociedad y de cohesión para los individuos que la inte-





El Cardenal dirige su mirada al cielo fundamentando la inspiración divina de esta prerrogativa jurídica

gran: “Yahveh dijo a Moisés: sube hasta mí, a la montaña, y quédate allí; yo te daré las tablas de piedra —la ley y los mandamientos— que he escrito para instrucción suya (del pueblo)”. La Custodia —encarnación de Jesucristo y elemento catalizador en el propio oficio religioso de la Eucaristía— es otro de los elementos introducidos en la escena que marcan la transición entre el dominio de lo celeste y el correspondiente al ámbito

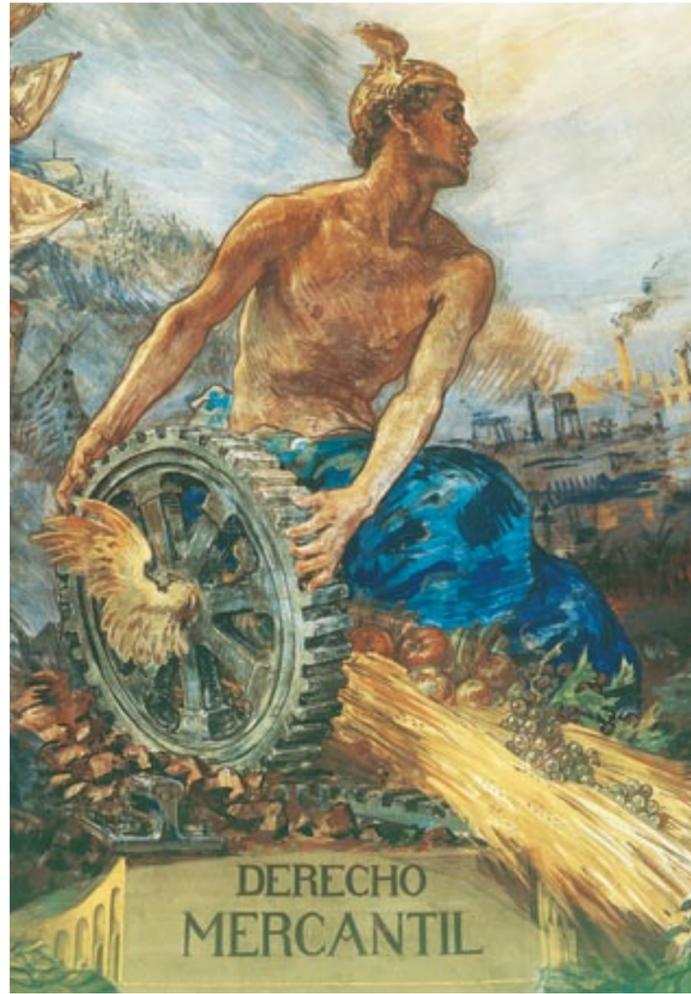
terrenal; en torno a ella han sido representados por el artista dos cabezas de ángeles, siguiendo la iconografía al uso en el barroco. Bajo la Custodia, el emblema del máximo representante de la Iglesia en la tierra: el Papa, autoridad clarividente con prerrogativa de infalibilidad para los católicos, representado por las llaves del Reino de los Cielos, asignadas por Cristo a San Pedro, el primero de los Papas, dispuestas entrecruzadas, y por la mitra, signo distintivo de victoria escatológica con que Dios “corona” a los hombres y a los pueblos con sus bendiciones. El “poder de las llaves” es el que permite abrir y cerrar, unir y desunir. En los escudos papales este poder está simbolizado por dos llaves, una de oro, de plata la otra —que aluden a la doble autoridad del papado, jurisdicción terrenal y espiritual—. A los pies del cardenal se ha introducido un turíbulo, para significar la catarsis por el incienso y subrayar

la coyuntura de esta modalidad jurídica eclesial como derecho purificador. En el simbolismo del incienso se encuentran implícitos el humo, el perfume y las resinas incorruptibles que se utilizan para confeccionarlo, extraídas del árbol del mismo nombre, utilizadas también con fines medicinales. En las ceremonias religiosas, la columna de humo, cuando se eleva, transporta la plegaria hacia el cielo y simboliza, por tanto, la función sacerdotal. Resta comentar en esta escena la alusión directa a la *nea Roma* —la Roma del ciclo correspondiente a la Historia Moderna, epicentro del catolicismo—, heredera de aquélla de la Antigüedad de la que se siente continuadora y con idénticas aspiraciones de universalidad; la conexión se introduce mediante la representación de un edificio religioso clásico de orden toscano, dotado de su correspondiente *podium*, como es preceptivo en el ámbito espacial del Imperio.

Derecho Internacional

El subsiguiente argumento insertado en la secuencia por el artista es el correspondiente al Derecho Internacional, cuyo más remoto antecedente es el *ius gentium* de los romanos, una fórmula de prerrogativa jurídica otorgada que se hizo extensiva progresivamente, en principio a los ciudadanos del Lazio; más adelante —en el siglo I, en tiempos de Vespasiano—, a los de toda la península italiana —e incluso a las ciudades de *Hispania* (concesión del derecho latino menor)— y, finalmente, en 212 —bajo el poder de Caracalla— a todos los habitantes libres del Imperio. También en el siglo XVII, desde la Universidad de Granada, el padre Suárez desarrolló una fundamentación jurídica que podría considerarse un claro precedente de esta modalidad del derecho. Para la representación elige Garnelo una escena en la que quede bien patentizado el principio fundamental del Derecho Internacional: su carácter contractual; así, la idea de concordato, de protocolo, la aceptación y el sometimiento a unas normas aceptadas por todos —la aspiración a su competencia universal— es el argumento preferente en este proscenio. Dos diplomáticos, en representación de sus respectivos países y ataviados a la usanza del siglo XVIII, firman un tratado, mientras que Atenea —suprema valedora de la inteligencia socializada, diosa de la victoria, de la fecundidad, inspiradora de las artes y de los trabajos de la paz, deidad del equilibrio interior, de la medida en todas las cosas—, expectante, sustenta un ejemplar del protocolo considerado, velando por la buena marcha de las negociaciones. En un primer





dientes a las diversas razas, así como por las veteantes banderas, distintivas de las diferentes naciones de la tierra.

Derecho Mercantil

La consideración del Derecho Mercantil es la siguiente en esta nómina iconográfica. Se trata de una modalidad de derecho privado, una rama desgajada del Derecho Civil que se ocupa de la regulación de las actividades comerciales; mientras que el Derecho Civil es de funcionamiento lento, el Mercantil ha de ser dinámico, enérgico, ayudado de fórmulas comerciales tan resolutivas como, por ejemplo, la letra de cambio. El argumento seleccionado por Garnelo para la ocasión es el de la conversión de los bienes primarios en valores económicos, todo ello sometido a la voluntad de la figura del excelso Hermes, símbolo en la Antigüedad de la inteligencia industriosa y realizadora, elegido por el propio Zeus para servirle de mensajero ante los dioses; su imagen preside el comercio y se constituye en el protector por excelencia de los viajes, de ahí que su atributo distintivo sean las sandalias aladas —talón dinamizado—, que aluden a esa consustancial aptitud para los desplazamientos veloces y a su fuerza de elevación, aunque siempre a la búsqueda de una finalidad utilitaria, por ello Hermes representa también el intelecto pervertido, constituyéndose igualmente en el protector de quienes hacen uso de una habilidad maliciosa conducente a la estafa. La efigie centrada de Hermes es la que regula en la composición la rueda dentada que rige todos estos cambios económicos —el mundo del devenir, de la creación continua, de las renovaciones—; se trata de una rueda igualmente alada, con lo que se quiere subrayar su poder y capacidad de avanzar rectamente, sin rodeo alguno —rueda de la inteligencia—, gracias a estos atributos celestiales que superan toda contingencia terrenal. Bajo la figura del dios se apilan los frutos de la tierra en representación de la agricultura, y una síntesis de imágenes referenciales le rodean en alusión a los distintos sectores económicos: industria, comercio, minería, comunicaciones...

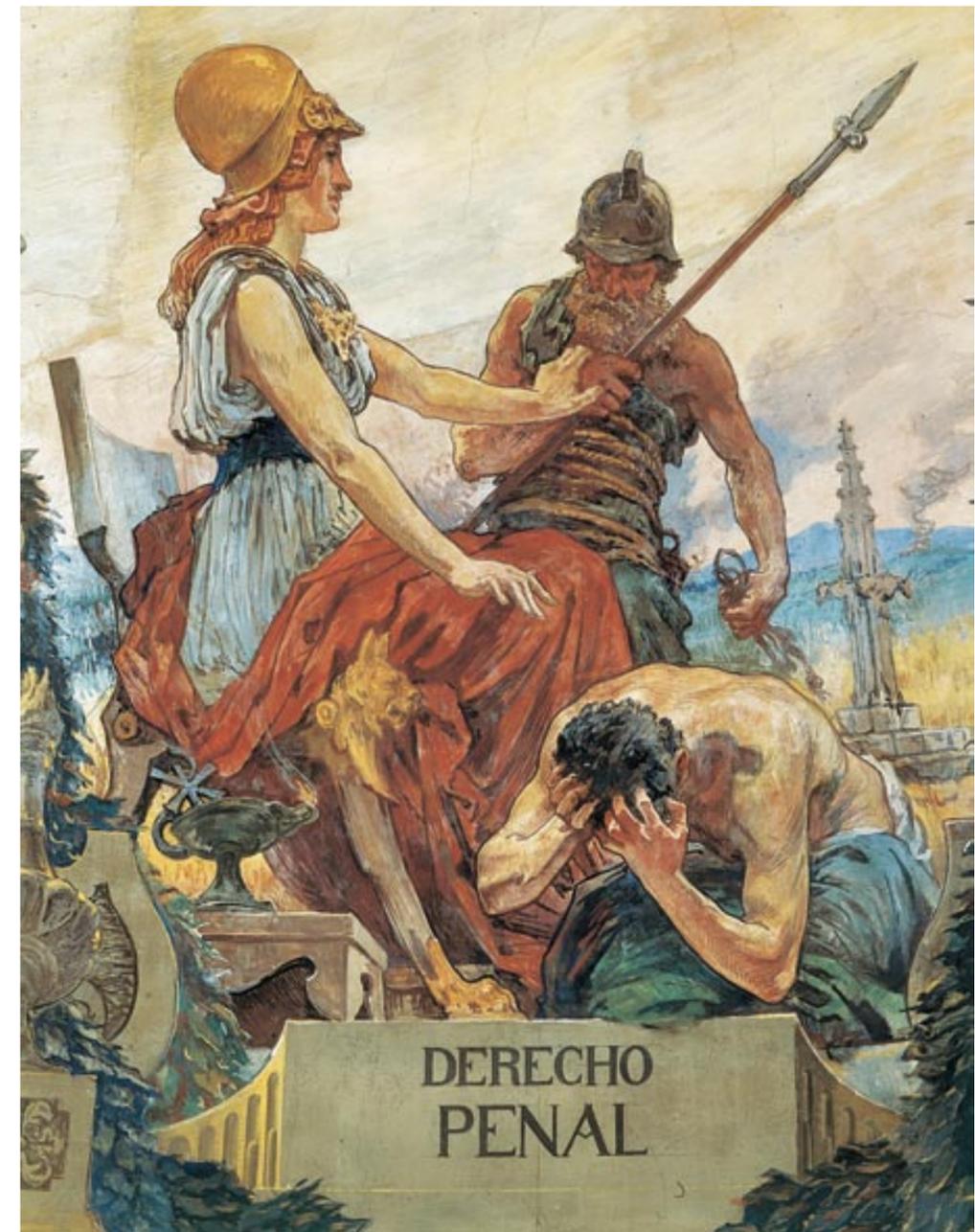
Derecho Penal

Finalmente, para completar este recorrido por las diferentes modalidades del derecho, se ocupa el artista de la representación correspondiente al Derecho Penal, encargado de establecer la diferenciación entre delitos y faltas, así como de tipificar la subjetividad del agravio, asignando la sanción correspondien-

te; se trata al cabo de una racionalización de la venganza, superando con ello la antigua práctica de la radical aplicación de la Ley del Talión, por la que el delincuente sufría un daño igual al causado. Por ello, Garnelo introduce de nuevo en la acción la figura de Atenea, diosa de la sabiduría, del ingenio y de la verdad, paradigma del equilibrio interior, la cual, con su mano izquierda contiene la ira y el deseo de venganza del verdugo, que pretende ajusticiar al acusado en el patíbulo, al tiempo que con la derecha atiende la súplica de clemencia suscitada por un atormentado reo, que se

arrodilla sollozante y arrebatado a los pies de la diosa. Sobre un pequeño escabel una lámpara de aceite ilumina tenuemente un atisbo de esperanza hacia un nuevo amanecer, representado por el crismón constantiniano —monograma conformado por las letras X y P entrelazadas, en griego las dos primeras constitutivas de la palabra *Xristos*—, alusivo al mensaje evangélico fun-

Atenea contiene la ira y el deseo de venganza del verdugo, al tiempo que atiende la súplica de clemencia del reo



El argumento seleccionado por Garnelo para la ocasión es el de la conversión de los bienes primarios en valores económicos

plano dos niños desnudos de distinta raza —caucasiano el uno, africano el otro— se dan la mano, en una explícita síntesis alegórica de concordia universal, celebrando con ello su particular victoria sobre la complejidad de todo acuerdo y la superación de la omnipresente crispación internacional; flores y frutos de abundancia les rodean, para significar la prosperidad de los tiempos de concordia. La escena se remata con una juvenil y clasicista figura femenina, que muestra de manera ostensible al espectador la alegoría universal de la paz: una rama verde de olivo, que simboliza la victoria de la vida y del amor. Como en el Génesis la paloma anunciara el final del diluvio, aquí este triunfo femenino proclama un mensaje de armonía recobrada y de camino de salvación para la humanidad, que Garnelo introduce al fondo de la ficción, mediante representación de tipos correspon-

damento del Nuevo Testamento, relativo a la misericordia y al perdón para el prójimo de sus faltas y pecados.

Hemos de concluir este recorrido manifestando que, lógicamente, se obviaron en su momento por parte del artista otras ramas del derecho que no fueron introducidas en esta selección cualitativa, por considerarse de menor relevancia respecto a las representadas o, simplemente, porque aún no tenían la trascendencia que con el tiempo acabarían alcanzando, como el Derecho Procesal, el Derecho Laboral, Derecho Financiero o Derecho Administrativo...

Este cúmulo arremolinado de figuras despliega su esencialidad como si se tratase de los propios frutos excelsos del árbol de la justicia

ZONA CENTRAL DE LA BÓVEDA

Para la interpretación de la zona correspondiente al rompimiento de cielo que ocupa la parte central de la bóveda disponemos de un documento excepcional que data de noviembre de 1925, publicado en *ABC dominical* por Luis de Cartagena unos meses después de la conclusión del trabajo. La precisión con que enumera “las simbólicas deidades que sostienen el *Gran Collar de la Justicia*” y la descrip-

ción que hace de otros elementos puntuales de la zona media de la composición —es curioso constatar que omite comentario alguno acerca de las distintas modalidades del derecho—, nos da pie a pensar que, con toda certeza, debió recabar la oportuna documentación directamente del artista, ya que, al margen de las pesquisas propias del medio periodístico, José Garnelo era colaborador igualmente por esas fechas del diario ABC y en todo caso la conexión con el autor de este ingente trabajo era la fórmula más eficaz para clarificar la compleja iconografía de la bóveda. El propio Luis de Cartagena incide en los múltiples problemas —técnicos, compositivos, iconográficos...— que tuvo que afrontar Garnelo para la conclusión de esta excepcional obra, destacando el sentido “expresivo, elocuente” y profundo de su labor, y su propensión al desarrollo de un lenguaje pictórico repleto de significantes extraídos del cosmos de la Antigüedad grecolatina: “arte que se complace en el culto inefable de las alegorías, de los emblemas y de los símbolos, para hallar a través de sus concepciones el hilo misterioso que anuda la inspiración de hoy con la inspiración de los clásicos”. En el cuerpo central de la bóveda se desarrolla el tema principal de la composición: el *Collar de la Justicia*, sustentado por un compendio de alegóricas deidades, que como hemos apuntado anteriormente constituyen las virtudes y dignidades que han de tutelar toda acción de los magistrados en el despliegue de su quehacer profesional. Este cúmulo arremolinado de figuras despliega su esencialidad como si se tratase de los propios frutos excelsos del árbol de la justicia, cuyo tronco se eleva enhiesto y rotundo entre dos de las modalidades más importantes y determinantes del derecho: el Derecho Natural —subsidiario, fundamentado en sentencias de equidad— y el Derecho Romano —compilado, con pretensiones de universalidad—. Garnelo no representa un árbol anónimo, sino una encina, considerada en el contexto del ámbito ario un símbolo sagrado por antonomasia; desde la antigüedad se le ha identificado con la idea de majestad —encina de Júpiter capitolino en Roma—, y tradicionalmente ha exteriorizado arquetipos de solidez, longevidad, potencia y altura, tanto en sentido espiritual como material; como todo árbol, establece un papel axial, constituyéndose en instrumento de comunicación entre el cielo y la tierra —como el rayo—. El culto del árbol fue un ritual muy importante en las incipientes civilizaciones neolíticas, paralelo al desarrollo de los primeros asentamientos urbanos; estas prácticas implicaban ceremonias de adoración con sacrificios y danzas destinadas a pro-



Representaciones alegóricas de Virtudes y Dignidades. De izquierda a derecha: la Gloria, la Meditación, la Memoria, el Entendimiento, la Voluntad y, en primer plano, la Verdad.



Iconografía de la Vigilancia y la Asiduidad.

ducir la eclosión de las siembras introducidas mediante las prácticas agrícolas; por ello, el árbol se lo relaciona con los conceptos de fertilidad / fecundidad, simbolizando igualmente el crecimiento de una familia, de un pueblo, de una nación... de la civilización en suma, el emblema majestuoso, al cabo, de un poder cohesionado —árbol polial o social—. De este añoso ancestro, mítico antepasado de toda tribu, metáfora ya de la razón jurídica en los primeros tiempos de la civilización —pues la historia del derecho está explícitamente representada mediante el árbol de la justicia—, emergen majestuosas en un primer registro las representaciones alegóricas —en forma femenina— de la Asiduidad y de la Vigilancia: la una sustenta el escudo de la Corona española, símbolo de salvaguarda, permanencia y de continui-

dad respecto a los valores propios del árbol de la justicia en los inicios de la sociabilidad, que constituye la pieza terminal que pende del Gran Collar de la Justicia; junto a ella se emplaça la efigie de la Vigilancia, atenta, expectante, junto a un gran ojo abierto, integrado en uno de los eslabones de la monumental cadena.



Personificaciones de la Perseverancia y la Reflexión.

En el nutrido elenco de figuras alegóricas que fundamentan la significación del Gran Collar de la Justicia podríamos distinguir dos grupos diferenciados, que rodean la escena correspondiente al cénit de la bóveda, en la que la matrona representativa de España delega las funciones de administración de justicia —con la entrega ceremonial del Collar— en la imagen togada de un magistrado del Tribunal Supremo, asumiendo éste tal responsabilidad y dignidad con acatamiento, acogiendo la dis-



Alegorías de la Fama —como metáfora del reconocimiento plural— y del Amor a la Justicia.

tinción con actitud doblegada, en respetuoso gesto de obediencia y dedicación a tan noble causa para la sociedad. Flanqueando esta medular iconografía, en el grupo de virtudes y dignidades situado a la derecha del trono, encontramos dispuestas en sentido ascendente las representaciones alegóricas de la Verdad —joven desnuda que contempla su imagen en un espejo, símbolo del fiel reflejo de las cosas, del contenido de la conciencia, de la sinceridad, e incluso de la pureza—, la Meditación —que oculta el rostro entre sus brazos para optimizar la concentración y facilitar con ello la fluidez del pensamiento—, la Memoria —figura femenina que mantiene los ojos cerrados, en actitud de recordar lo que anteriormente ha visto o leído—, el Entendimiento —efigie, en este caso masculina, flanqueada por la Memoria y la Voluntad, que lee introspectivamente un volumen de papiro—, la Voluntad —la cual sostiene con determinación un cetro en su mano derecha, símbolo de poder y autoridad, en este caso aplicada sobre sí mismo— y por encima de todo este grupo la efigie de la Gloria, que eleva con ambas manos una palma sobre su cabeza como signo de triunfo definitivo, de regeneración y de inmortalidad. Bajo el solio y a la izquierda de éste, concatenan su presencia las alegorías representativas de la Fama —que porta una trompeta en una de sus

manos, instrumento musical de poder evocador utilizado para anunciar los grandes acontecimientos históricos, y que es acompañada por otra figura femenina como metáfora del reconocimiento plural—, el Amor a la Justicia —escorzada y juvenil doncella que gesticula manifestando una actitud apasionada, y dirige su mirada a unos *putti* alados que juegan con flores sobre dardos de amor encintados a una corona triunfal—, la Perseverancia —que se aferra fuertemente a uno de los eslabones del Gran Collar— y, por último, la Reflexión —la cual eleva su brazo izquierdo en amplio ademán, exhibiendo su discurso interior en una ostensible disposición introspectiva—.

La simbología del collar establece de manera general un vínculo entre quien lo recibe y lo detenta y quien lo ha ofrecido o impuesto. En este caso ya hemos apuntado que se pretende resaltar la idea de la cesión, por parte del Estado a los magistrados, de las prerrogativas propias de la administración de la justicia. Encontramos antecedentes respecto al uso del collar como signo distintivo de la función judicial en la mitología celta, en la que el torque del juez mítico Morann se ensanchaba o estrechaba en torno al cuello del jurista según la equidad de su sentencia. En todo caso, en un sentido psíquico, el collar viene a significar la reducción de lo múltiple a lo uno, la razón aplicada al ordenamiento de una diversidad

heterogénea.

Como testigo de la ceremonia de imposición del collar se ha dispuesto la figura de un macero, cuya indumentaria nos remonta a la época de los Reyes Católicos, fecha en que tuvo lugar la unificación territorial del país, y cuya presencia tiene aquí una significación semejante a la del lictor romano en las ceremonias procesionales de la antigua Roma: portador de un signo distintivo del poder y, por extensión, de la propia magistratura, símbolo de dominio e imagen reveladora del aplastamiento de la perversidad. Se representan una serie de banderas tras el trono, correspondientes a las distintas comunidades del estado; sin embargo, la que preside el respaldo del solio, integrada en el dosel, es el escudo de la monarquía española, nexo histórico, institución que perpetúa su presencia desde los tiempos en que la prerrogativa jurídica era de aplicación junto al árbol de la justicia. La luz del sol baña con sus rayos dorados esta escena central de la bóveda; una vez más se actualiza aquí la imagen platónica del bien: el cielo iluminado simboliza el conocimiento intelectual, constituyendo el sol en sí mismo la inteligencia cósmica, el regidor del ordenamiento supremo.

La bóveda del despacho del Presidente del Tribunal Supremo, en el Palacio de Justicia de Madrid, constituyó la obra más sobresaliente de Garnelo entre las realizadas al fresco, y acaso la más importante de toda su produc-

ción. La gran categoría profesional del autor y el fruto de su trabajo se vieron recompensados en su día con la felicitación personal del propio rey Alfonso XIII, al subir éste personalmente a los andamios colocados para la realización de las tareas, con objeto de contemplar y valorar directamente la obra. En cuanto a la técnica utilizada, consigue Garnelo en esta composición una de sus más altas cotas en el dominio del lenguaje pictórico. En ciertas ocasiones concreta una terminación abocetada, en otras insiste en el perfil de los contornos y en los detalles —dejando oportuna constatación de su maestría y certeza en la práctica del dibujo—, pero siempre su pincelada sabe definir cada expresión, cada volumen o recreación atmosférica con justeza de color y seguridad en el trazo, la dicción que caracteriza a un auténtico maestro. Garnelo fue autor de una pintura grave, noble, sincera, con notables toques de modernidad e inquietud, que supo valorar de la tradición, incorporándolos a su propio repertorio creativo —con intensidad e intelectivamente— sus valores más eternos e impercederos.

La gran categoría profesional del autor y el fruto de su trabajo se vieron recompensados en su día con la felicitación personal del propio rey Alfonso XIII



La Matrona representativa de España impone solemnemente el Collar a un magistrado del Tribunal Supremo. Como testigo se ha dispuesto la figura de un macero.

Tres obras de Garnelo en el Museo San Telmo de San Sebastián

Fidel Romero López
Amigos del Museo Garnelo

Continuando con nuestra labor de inventario de las obras de Garnelo dispersas por museos e instituciones españolas y extranjeras, hemos localizado tres obras que se conservan en el Museo San Telmo de la capital donostiarra, y de las cuales hemos obtenido cumplida noticia por parte de los responsables de esta prestigiosa institución. Se trata de *En memoria del Baleares*, *Retrato del coronel Alfonso Beorlegui Canet* y un estudio de cabeza del *Padre Eterno*, como parte del proyecto de restauración de los frescos de San Francisco el Grande. No hay que olvidar que Garnelo pasó gran parte de la guerra civil en San Sebastián y es posible —conociendo la imparable capacidad creativa del maestro— que, pese al conflicto, hayan quedado bastantes obras suyas por aquellas tierras; es tarea nuestra investigar para su posible localización.

En tierras vascas, fueron contratados sus servicios para la decoración mural del Palacio del Marqués de Muñiz (natural de Zarauz) cuya ubicación se investiga gracias a los datos ofrecidos por el Museo San Telmo, del cual hemos de decir que, en todo momento, su relación con los Amigos del Museo ha sido grata y cordial, y sólo nos queda agradecer la profesionalidad y el buen hacer de sus responsables. Nos han facilitado la ficha catalográfica de cada una de las obras y las informaciones complementarias que las acompañan, de modo que así las ofrecemos para ilustración del lector. Los que deseen disponer de una panorámica de sus contenidos pueden hacerlo a través de internet en la dirección: <http://www.donostia.org/santelmo>

TÍTULO: "Padre Eterno"

ANT-INV: 2908

OBJETO: Pintura tela

ÉPOCA-FECHA: S-XX (1917)

MATERIA/TÉCNICA: Óleo/lienzo

MEDIDAS: 97 x 63 cm. // 118 x 84 x 6 cm.

FIRMADO: Sí (Ángulo inferior derecho)

FECHADO: Sí (Ángulo inferior derecho)

NºINV: P-001310

SITUACIÓN-JURÍDICA: DONACIÓN José Garnelo y Alda (Madrid) Autor

FECHA-INGRESO: 24.10.1917

NOTAS-HISTÓRICO-CRÍTICAS:

Archivo Museo de San Telmo Caja-73 E-9: "El Padre Eterno. estudio // de cabeza al óleo para la del // Padre Eterno en la restauración al // fresco de la bóveda del coro de la // Iglesia de San Francisco el Grande. // L.O. 1'00 m. Alto x 0'66 m. Ancho // Por el donante: Don José Garnelo // Sub-Director del Museo de Prado // Madrid // Inv. 1908".

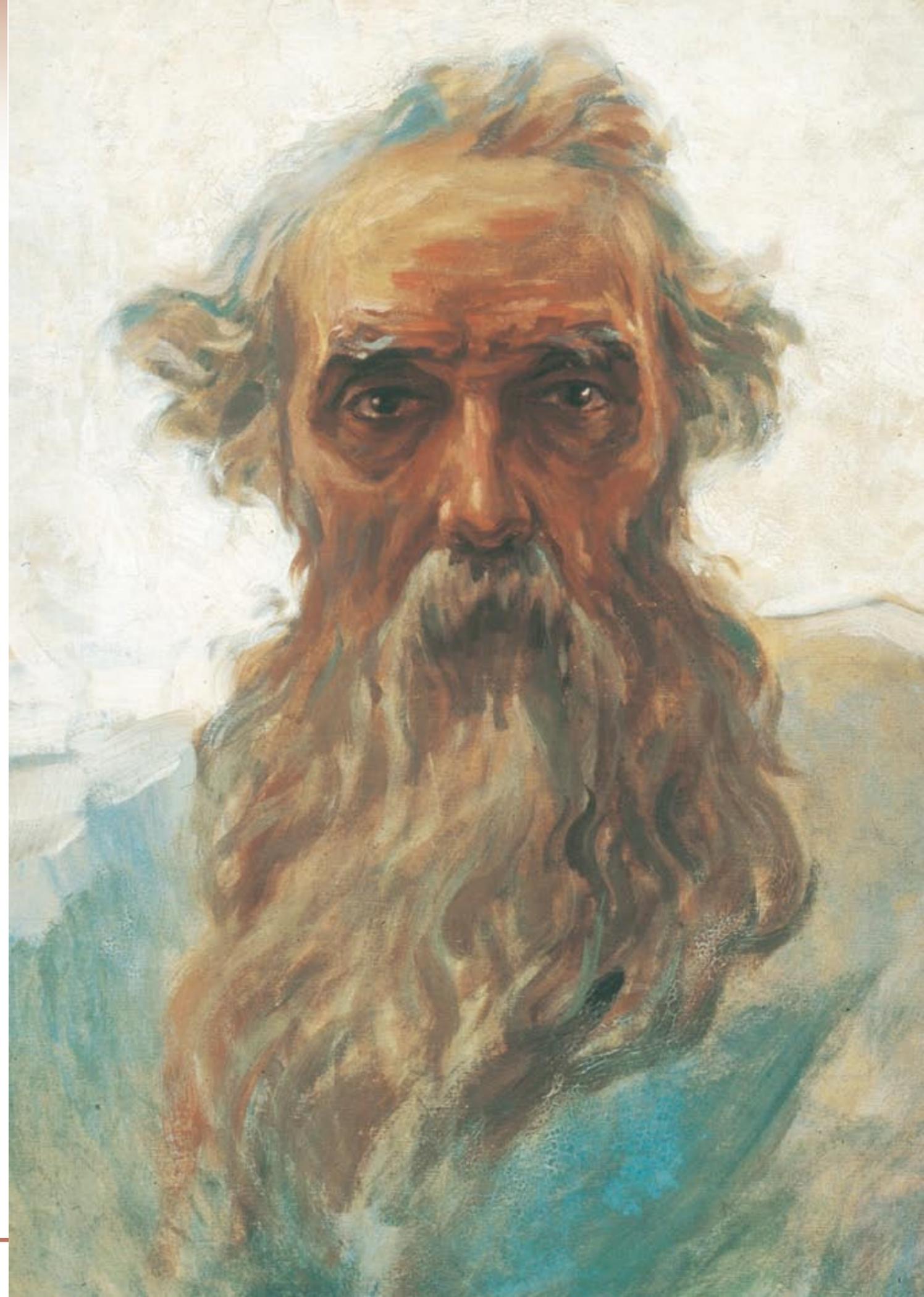
BIBLIOGRAFÍA:

Cien años de **PINTURA** en España y Portugal (1830-1930). Antiquaria: Madrid, 1988.

GONZÁLEZ, Carlos y MARTÍ, Montse: Pintores españoles en Roma (1850-1900). Barcelona: Tusquets Editores, 1996. pag. 110.

OBSERVACIONES:

En Libro de Registro nº 1: "El Padre Eterno. Estudio de cabeza al óleo para la del Padre de la bóveda del Coro de la iglesia de San Francisco el Grande de Madrid L.O. 1'00 m. Alto x 0,66 m. Ancho (Regalo efectuado por el pintor a ruego del Museo = Nota). Encuadrado en elegante y severo marco oro viejo por el donante. Efectuada la entrega en el día de hoy, en representación del Ilmo. Señor Don José Garnelo, Subdirector del Museo Nacional del Prado, Académico de la Real de Bellas Artes de San Fernando por los Señores Marqués de Muñiz y Conde de Erice, vecinos de Zarauz".





1. TÍTULO: "En memoria del Baleares"
OBJETO: Pintura tabla
ÉPOCA-FECHA: S-XX
MATERIA/TÉCNICA: Óleo/tablex
MEDIDAS: 41 x 62 cm.// 50 x 72 x 3 cm.
FIRMADO: Sí (Ángulo inferior izquierdo)
FECHADO: No
NºINV: P-000774
SITUACIÓN-JURÍDICA: DONACIÓN José Garnelo y Alda (Madrid) 'Autor'
FECHA-INGRESO: Desconocida

NOTAS-HISTÓRICO-CRÍTICAS:

El crucero "Baleares", uno de los mejores de la Armada de Franco, era de tipo ultramoderno, cuya construcción comenzó en El Ferrol y fue terminado a toda prisa por técnicos alemanes en los mismos astilleros en noviembre de 1936. El buque rebelde enarbolaba la bandera del vicealmirante faccioso Manuel Vierna, jefe de la división de acorazados e iba mandado por el capitán de navío rebelde Fontenla. La tripulación completa de dicho buque la componían 1100 hombres. En marzo de 1938 fue torpedeado y hundido por la Flota Republicana.

EL DIARIO VASCO. KOXKAS. R.M. La ermita del Paseo Nuevo (18.05.2003): "Fue el 16 de julio de 1941, festividad de la Virgen del Carmen, patrona de la gente de mar, cuando se inauguró la ermita del Paseo Nuevo, rindiendo-

se homenaje a los marinos guipuzcoanos que murieron en el Baleares y a cuantos dieron sus vidas en el mar...

Unas salvas indicaron a los numerosos vaporcitos y lanchas que de toda la costa se habían concentrado en la bahía, la iniciación del desfile hacia alta mar, donde depositaron coronas de flores, mientras se rezaba un responso por los marinos muertos en los mares.

A continuación, el P. Vela, comandante del cuerpo eclesiástico de la Armada, ofició la santa misa, ayudado por dos marinos.

Ante el altar estaban las autoridades, presididas por el comandante de Marina señor García Caveda, que ostentaba la representación del ministro de Marina.

Los arrantzales, remo alzado, montaban la guardia ante la lápida que recordaba los nombres de los guipuzcoanos muertos en el Baleares.

La ermita, obra del arquitecto don Ramón Cortázar, se levantó gracias al esfuerzo prestado por la Diputación y su presidente don Elías Querejeta, y el Ayuntamiento y su alcalde don Antonio Paguaga.

Terminada la ceremonia religiosa, el P. Vela señaló el espíritu que había presidido la erección de la ermita en recuerdo de tanto héroe guipuzcoano, fundido en fraternal abrazo con castellanos, andaluces, gallegos, extremeños...«como

siempre fueron unidas las grandes figuras de la historia patria».

Cerró la fiesta un desfile de las fuerzas de la Marina, Ejército y los marinos con trajes típicos y las representaciones de los pósitos del litoral..."

DESCRIPCIÓN-NORMALIZADA:

Escena religiosa (Paseo Nuevo, ermita, homenaje caídos en mar; grupo gente ante altar, gran cruz presidiendo, banderas en mástiles, fondo isla Santa Clara, Monte Igueldo).

NOTAS-HISTÓRICO-CRÍTICAS:

Fue el 16 de julio de 1941, festividad de la Virgen del Carmen, patrona de la gente de mar, cuando se inauguró la ermita del Paseo Nuevo, rindiéndose homenaje a los marinos guipuzcoanos que murieron en el Baleares y a cuantos dieron sus vidas en el mar.

BIBLIOGRAFÍA:

Cien años de **PINTURA** en España y Portugal (1830-1930). Antiquaria: Madrid, 1988.

GONZÁLEZ, Carlos y MARTÍ, Montse: Pintores españoles en Roma (1850-1900). Barcelona: Tusquets Editores, 1996. pag. 110.

Garnelo pasó gran parte de la guerra civil en San Sebastián

TÍTULO: "Coronel Alfonso Beorlegui Canet"

OBJETO: Pintura madera

ÉPOCA-FECHA: S-XX (1938)

MATERIA/TÉCNICA: Óleo/tablex

MEDIDAS: 150 x 100 cm.// 192 x 143 x 8 cm.

FIRMADO: Sí (Ángulo inferior izquierdo) Jose Garnelo

FECHADO: Sí (Ángulo inferior izquierdo) 1938

NºINV: P-001003

SITUACIÓN-JURÍDICA: PROPIEDAD Museo

FECHA-INGRESO: Desconocida

NOTAS-HISTÓRICO-CRÍTICAS:

Alfonso Beorlegui Canet (1888-1936). Teniente coronel de Infantería. Al estallar la guerra, se encontraba en situación de disponible en Pamplona, donde se puso a las órdenes de Mola inmediatamente. Al mando de una columna, ocupó Irún y San Sebastián. En su avance sobre Irún fue herido de bala, cuya infección le provocó la muerte.

BIBLIOGRAFÍA:

Cien años de **PINTURA** en España y Portugal (1830-1930). Antiquaria: Madrid, 1988.

GONZÁLEZ, Carlos y MARTÍ, Montse: Pintores españoles en Roma (1850-1900). Barcelona: Tusquets Editores, 1996. pag. 110.





Artículos publicados en la revista *Enguera*. 1965-66

Esta sección contiene algunos artículos publicados en la revista *Enguera* en sus números extraordinarios de 1965-1966, con motivo del centenario del nacimiento de José Garnelo y Alda, que por su interés consideramos deben ser dados a conocer a nuestros lectores.

“El 25 de Julio de 1966, fiesta de Santiago el Mayor, Patrón de España, se cumplió el primer centenario del natalicio de un insigne varón enguerino, que crecería, viviría y moriría en Montilla y, llevado de su vocación artística, trabajaría, lucharía y alcanzaría el triunfo en Madrid, en Roma, en París, en Chicago, en Berlín, en Londres, y ejercería el magisterio artístico en Zaragoza, en Barcelona y en la capital de España, colmado de honores, de trabajos y responsabilidades.

La fructífera estirpe de los Garnelo tuvo en José Garnelo su más granado representante, pues a su depurada formación intelectual ligó una inspiración soberana, y al ímpetu de su tarea incansable, con la paleta y desde la cátedra, agregó un espíritu nobilísimo y una caballerosidad que le aureolaron ante quienes le trataban o conocían, sobre todo sus alumnos, en las disciplinas del Arte.

Difícil es recoger en menguadas páginas las mil facetas de una personalidad tan desbordante, que entregada desde la niñez al culto de las Musas —Pintura y Letras— no tuvo tiempo ni aun de formar un hogar que transmitiese, con su sangre, la experiencia vital de tanta belleza y poesía como libró y derramó con sus pinceles y sus escritos... Dibujo perfectísimo, colorido siempre en renovada eclosión, temario inagotable, lleno de transcendencia, religiosidad, intelectualismo y amor a la Patria, fueron algunas de las características esenciales de Garnelo que, sin ser un artista fosilizado —ahora se ha visto, al salir a la luz tesoros de finura, sensibilidad y modernidad pictórica que el artista guardaba en su museo secreto (su pintura intimista, sus apuntes del natural, sus tablitas)— supo ser siempre fiel a los postulados que fueron su lema de *Verdad, Emoción y Armonía*.

Buena lección para quienes le desconocían la de este pintor que supo trabajar sin desaliento, hasta la muerte, por el Arte y para el Arte.

Con estos artículos que siguen, llenos de amor hacia un artista, porque primero han intentado estudiarlo y comprenderlo, brindamos a los lectores el trabajo de muchos amigos (estudiosos) de Garnelo. Que la lección de éste nos aproveche ...”

José Garnelo y Alda (h. 1885).



Recordando a José Garnelo

José Prados López

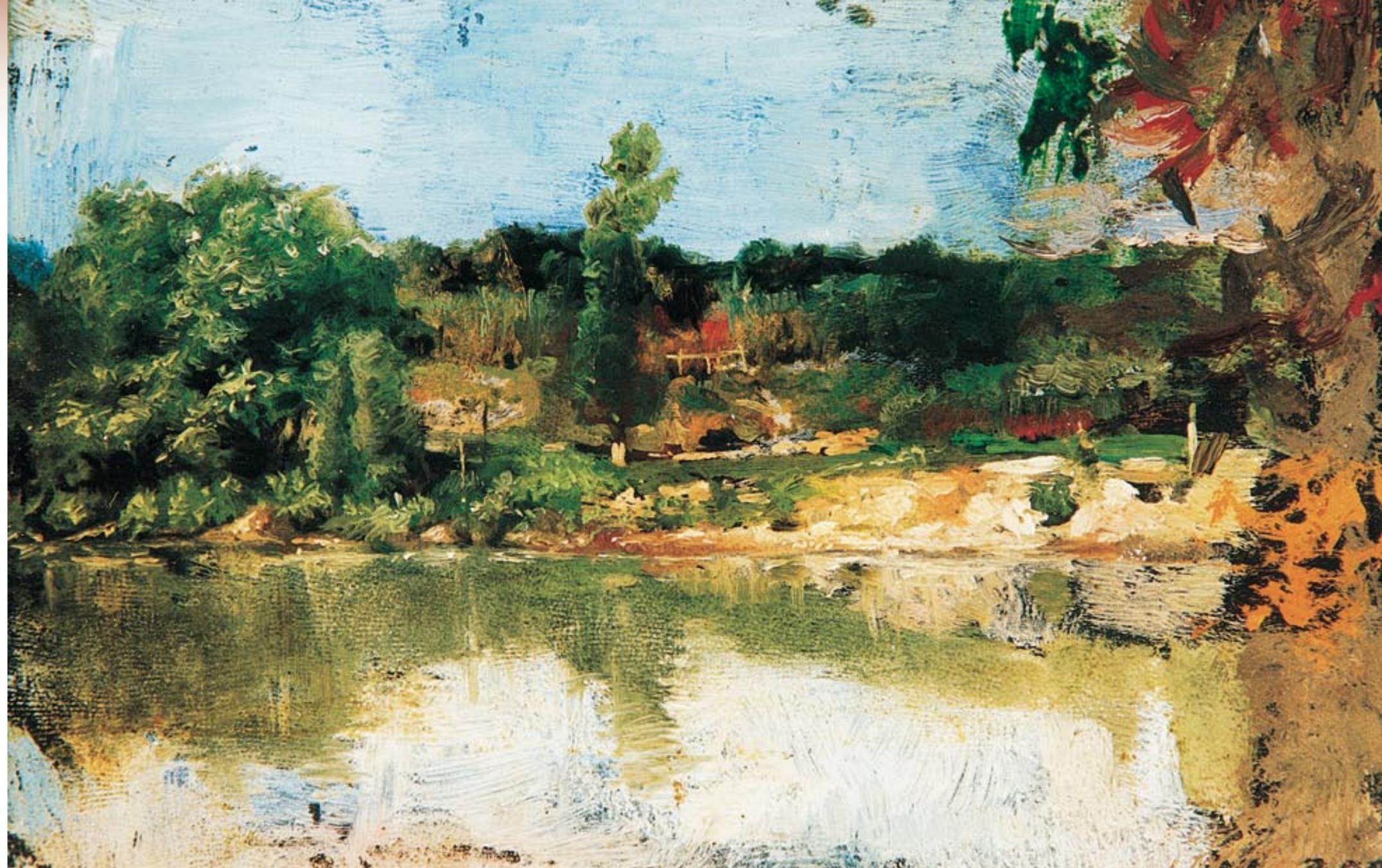
Secretario perpetuo de la Asociación Nacional de Pintores y Escritores. Crítico de arte del diario "Madrid" y de la emisora de "Radio España"

En 1965, con motivo del centenario del nacimiento de José Garnelo y Alda, Enguera le tributa un homenaje, en su revista parroquial. Prados López pone de relieve que, con el mencionado homenaje, el Ayuntamiento de Enguera se honra a sí mismo, honra al maestro, nos honra a todos y, sobre todo honra a España entera. A continuación presentamos partes relevantes del artículo en reconocimiento a un Ayuntamiento que supo ser sensible con fecha tan destacada en la vida de José Garnelo.



Cien años en el recuerdo para un maestro del arte de España, es motivo suficiente para la exaltación y el homenaje. Cien años desde aquel primer día que surgió, por voluntad de Dios, la vida de un hombre

que sería honra y gloria para su patria y para la historia de la pintura. Porque el nombre de José Garnelo y Alda está inscruado como una piedra preciosa en la historia de nuestro arte, de este arte de España que, con la antelación de la unidad de Ribalta, dio al mundo de la belleza las luces eternas de El Greco, Velázquez, Zurbarán, Ribera, Murillo, Goya. Y después mil nombres maestros también, hasta Sorolla, con todos sus contemporáneos. Y entre ellos, Muñoz Degrain, Pinazo Camarlench, Domingo Marqués y José Garnelo y Alda, a quien se le hace ahora el regalo de un homenaje justo por el centenario de su nacimiento. Es bonito esto de los centenarios, lo mismo del nacimiento que de la muerte de los grandes hombres de un país. Hay en ello un deseo entrañable de procurar que la llama no se apague, que la antorcha caída, encendida y vibrante, sea siempre recogida por otras manos jóvenes que vayan con ella en alto corriendo hacia la meta, esa meta que, en arte, tiene



"Paisaje con río", 1866. Óleo/tabla, 8,5 x 13 cm. Museo Garnelo.

horizontes lejanísimos que no se logran nunca. De este modo se evita el olvido, peor que la muerte misma. Así la vida vence siempre a la nada, por medio del recuerdo, que aunque nos haga volver atrás, llorando a veces, siempre es dulce.

Garnelo merece el recuerdo y el homenaje en esta fecha de un centenario, en cuyo transcurso de años soñó un corazón y pensó un cerebro, y actuaron unas manos afanosas para dejar sobre unos lienzos la verdad de los pensamientos y la emoción de unos sentimientos, fimbriados de luces de Dios. [...]

José Ramón Garnelo fue el primer maestro del hijo, como lo fue de la hija Eloísa, que colaboró a veces con su hermano; como lo

fue de su hermano Manuel, escultor, que honró asimismo el apellido familiar. Fue, pues, José Garnelo y Alda, pintor, hombre de suerte extraordinaria desde su cuna. Por ello, y a causa de ello, Garnelo ha sido uno de los pintores más cultivados en la historia de la primera mitad de nuestro siglo, hasta el punto de que en el afanar cotidiano de su arte supo volcar en las cuartillas sus hondos conocimientos literarios y de crítica para revistas y diarios, dejando huellas profundas de su inteligencia y de su cultura. Acaso esto le distinga en el ambiente global de nuestros artistas de entonces, un poco deficiente en los conocimientos por falta de horas para el estudio y la meditación, que entregaban a su trabajo sobre las telas. Por esto, pues, José Garnelo y Alda es un hito de luz en la historia de nuestro arte, contando

con su labor pedagógica en la cátedra de la Escuela de San Fernando, como lo era en sus escritos de crítica en las revistas españolas y extranjeras de su tiempo, muy especialmente en aquel primer órgano de la Asociación de Pintores y Escultores, titulado *Por el Arte*, que él dirigía, al tiempo que el maestro Chicharro fundaba la entidad en 1910. Garnelo fue un pintor de categoría y autoridad en todas las facetas del conocimiento.

José Garnelo y Alda hizo su aprendizaje juvenil en Sevilla y en Madrid, en las Escuelas de Bellas Artes respectivas, logrando triunfos y éxitos desusados para su edad con cuadros de empeño. [...]

Garnelo alcanzó cimas muy altas en el prestigio, en la seguridad, en la cultura y en las recompensas. Fue pensionado en Roma,



"Paisaje fluvial". Óleo/cartón, 30 x 38 cm. Museo Garnelo.

siendo director Palmaroli; fue Académico de San Fernando con un discurso de entrada *El dibujo de memoria*, que interesó al ambiente artístico del año 1912; logró primeras medallas internacionales y nacionales, tuvo altos cargos directivos.

Hace pocos meses nos ocupamos de la interesante exposición celebrada en Madrid (en la galería Griffé-Escoda, 1964) donde sus pequeños apuntes de paisaje son tema profuso, llenos de encanto y de maestría. Admirándolos, dijimos que Garnelo fue, por encima de todas sus actividades, un gran poeta español que lo mismo hacía versos con la pluma que con el pincel. En todos sus cuadros vibra la lírica más exaltada, la música más íntima, la

idealización más solemne.[...]

Yo, que disfruté del privilegio de su amistad, que le admiré con mi sinceridad característica, que defendí su concepto y su expresión maravillosa, tengo hoy el honor de añadir mi aplauso más íntimo y entrañable al coro majestuoso de este homenaje que el Ayuntamiento de Enguera va a celebrar en su memoria, con la justicia más rotunda, honrándonos a todos y, sobre todo, honrando a España, la máxima mentora y guadora del arte de todo el mundo.

Madrid, julio de 1965".



"Desnudo académico". Sanguina/papel, 36 x 50 cm. Museo Garnelo.

El nombre de José Garnelo y Alda está incrustado como una piedra preciosa en la historia de nuestro arte



"Estudio de figuras con pintor y modelo retratado". Tinta-aguada/papel, 36 x 25 cm. Museo Garnelo.

El Tito Pepe

Manuel Garnelo Gallego

Pintor y arquitecto

Manuel Garnelo, pintor y arquitecto, ofrece unas pinceladas familiares en este artículo que nos ilustra sobre “la vida de artista”, los viajes y el carácter de su tío y maestro. Impresiones escritas al hilo de los recuerdos de ese Garnelo íntimo y, en buena parte desconocido, en donde se adivina un personaje entrañable cercano y amante de los suyos.

“M

e piden que escriba unas cuartillas en las que cuente algo familiar y entrañable sobre mi tío don José Garnelo y Alda.

¡Quién supiera escribir!

Época romántica:

Bécquer, Campoamor, Sorolla, Serrano, Benlliure... Entre tanto transcurría la vida genial del tío Pepe, que yo no sabría contar, pero arrancaré allá donde empiezan a tener cuerpo mis recuerdos, y más tarde en donde llegan a plastificarse tomando color. La nebulosa del tiempo poetiza los hechos dándoles perfume de flor aplastada entre páginas de un libro, algo rancio, que aún se está escribiendo. Por eso pido perdón, porque no se puede escribir recordando a un ser querido, sin caer en lirismos y saltándose fechas y citas. Puede ser menos documental, pero, desde luego, es más palpitante, corre la pluma contenta al verse liberada de consultas y repasos... Habla el corazón:

Casi siempre se hablaba del abuelo (don José Ramón Garnelo González), unas veces como pintor, otras como cirujano famoso, muchas de su poesía y las más de su estilo patriarcal de ejercer un valencianismo simpático y bonachón. Por ello cuidaba, como un artista, su huerta enterrada en la adusta —por entonces— sierra de Montilla, en la comarca cordobesa. Entre recios olivares y famosos viñedos logró hacer el abuelo una huerta valenciana. Trajo a Vicente y Pepet, y la huerta,

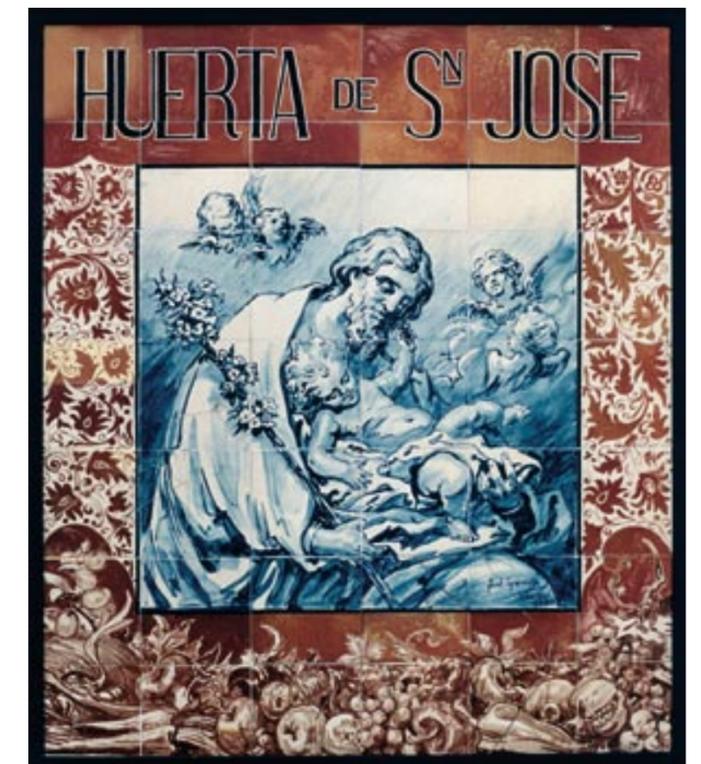


“Padres del pintor”. Óleo/lienzo, 202 x 140 cm. Colección particular.

que se llamaba “De los Olivares”, se llamó de “San José”¹. Sólo le faltó construir una barraca, pero adoraba a Andalucía y respetó su arquitectura meridional, muy parecida a la de su pueblo natal (Enguera). En la huerta y durante los veraneos, ya por desgracia muerto el abuelo, se le oía hablar en valenciano a la adorable abuela, señorial enguerina y sobria mujer católica.

Papá (don Manuel Garnelo, escultor), aunque nacido en Montilla, gustaba de hablar y escuchar versos y chistes de su madre en la lengua levantina. Con frecuencia nos contaba cosas del tío Isidoro, y a mí, para jugar a arquitecto, me hizo construir una barraca en nuestra finca del campo montillano.

En Granada, papá tenía su estudio de escultor y era director de la Escuela de Artes y Oficios, se ponía el chaqué para los grandes actos oficiales, colgada del cuello la medalla de académico..., pero quería tanto a su hermano Pepe que todo en la familia era menos que el tío Pepe. Había alegría al leer sus garrapatosas cartas, que aunque frecuentes, siempre eran nuevas y nos hacía ilusión cuando venían de países lejanos. A mí me mandaba postales que escribía armado de paciencia, con letras dibujadas porque sabía de mi mal humor ante su letra cursiva. Siempre tuve acuarelas, álbumes, lápices de colores, cajas de compases,



“Huerta de San José”, 1925. Cerámica horneada en Manises. Colección particular.



"Atardecer en Gredos". Óleo/tabla 23 x 32 cm. Colección particular.

etc... El tío Pepe quería que yo fuera ingeniero, pero le halagaba que pintara.

Estudiando el bachiller, yo soñaba con el estudio del tío en Madrid, y cuando llegó a Granada para restaurar unos murales del Camarín de la Virgen de las Angustias, reconstruido por papá, yo hacía de ayudante, de

doce años, embelesándome cuando pintó cosas nuevas que iba a firmar. Fue, por entonces, cuando papá con-

sintió que me fuera a vivir y estudiar en Madrid con el tío Pepe.

La figura del Excmo. Sr. D. José Garnelo y Alda era señera y elegante, gallarda sin pose y serena, generalmente dulcificada por su auténtica humildad. Pero lo familiar era otra cosa, era hablar con ceceo andaluz, era comodidad y señorío; mas, sobre todo, ser cariñoso y genial; genial porque había conseguido que siendo inflexible, no habiéndome consentido ningún capricho inútil, yo lo adoraba, le copiaba su andar cuando con él salía.

Me llevaba, ya de mozalbete, a las sesio-

nes extraordinarias de la Academia, al Instituto de Valencia de Don Juan, a las Exposiciones Nacionales e Internacionales y hasta cuando fue llamado, una de tantas veces, a Palacio, me llevó y fui presentado a Don Alfonso XIII.

Pero durante los largos cursos de mis estudios no me dejaba hacer dibujitos ni zascan-



José Garnelo y Alda, en su estudio, reproducción de ilustración de "La Esfera" (24/03/1917).

dilear con los pinceles, repitiéndome muchas veces que era más importante para mí estudiar que pintar. Y llegó a decirme que ser ingeniero era más útil que ser pintor. Yo sé, tanto como el lector, que no creía lo que me decía, pero él no quería que yo me encontrara envuelto entre las divergentes escuelas que se estaban constantemente inventando para enriquecer el arte y, ahora, sé que deseaba para mí una carrera digna y productiva que me permitiera pintar desde mi punto de vista libre, aunque inmerso en la inquietud artística que él había descubierto.

Pido perdón de nuevo, y es que parece que hablo más de mi vida que de lo anecdótico del gran pintor de que se trata, pero es que fueron mis ojos los que vieron y mi corazón el que recuerda, y así, sin darle bombo, es como a él le gustaría que yo les leyera esto, que trato de que sea un artículo para la revista *Enguera*.

Como anécdota que tenga que ver con la pintura, pero con sabor familiar, puedo contarles que viajando en un antiguo vagón de primera entre los desfiladeros de los Picos de Europa, lo noté inquieto. Ya había pintado el interior del vagón, aprovechando que viajábamos solos en el departamento, pero el majestuoso paisaje le había provocado la inquietud. Me dijo: "Manolín vamos a preparar las maletas, porque aquí hay que pintar". Yo no sabía lo que su mente preparaba.

Hacia rato que había amanecido. El tren marchaba fatigado entre la primavera triunfante en valles y barrancos. En los coches camas, como en los nuestros y los de tercera, dormían todos y, de pronto, tiró del timbre de alarma, me miró sonriéndole una chispa en sus ojos y me guiñó al decirme: "Esto nos gusta". El frenazo lo sentó de frente a mí y guardó silencio, mientras agarraba sus cosas, yo las maletas ligeras y el ayudante que llevábamos, aún perplejo y adormilado, nos imitaba con fe pero creyendo que soñaba. Llegó el revisor, pasando codo a codo por los pasillos llenos de curiosos, a la vez que preguntaba el porqué. El tío Pepe se adelanta gallardo y sonriente llevando en la mano la multa que se consignaba en la chapita que hay bajo la palanca del timbre de alarma, se la entrega pidiendo mil disculpas y nos bajamos como si se tratara de una parada de autobús...

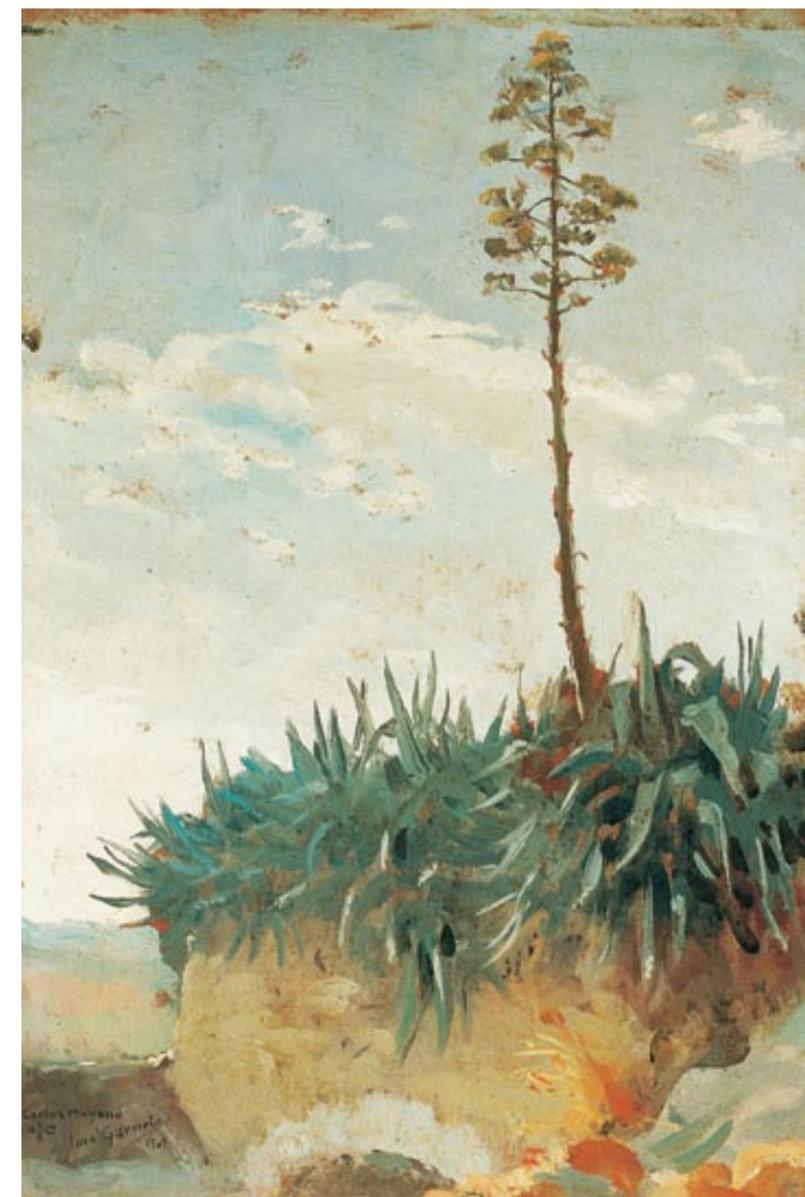
En las tablitas pintadas por él no tiene más remedio que haber el más puro y verdadero impresionismo porque, ante la impresión emocionante de las montañas, para el tren y se pone a pintar mientras nos encarga que bajemos al caserío, que se ve en el valle adornado por la niebla y el humo, a buscar hospede-

daje. No le preocupa la comodidad, el procedimiento ni lo que pensarán de él. Tampoco le preocupó demasiado la técnica; él pinta de pronto y porque sí, para luego no enseñar a nadie lo que pintó, porque las modas exigían otra cosa.

Madrid, agosto 1.965".

NOTA DEL EDITOR

¹ José Garnelo y Alda, en 1925, pinta una cerámica que se hornea en Manises, con el nuevo nombre.



"Pitas", 1909. Óleo/tabla, 29 x 20 cm. Colección particular.

José Garnelo y Alda

El Marqués de Lozoya

Presidente del Instituto de España

La decoración del palacete que la Infanta Isabel de Borbón tuvo en la calle Quintana de Madrid, da pie al Marqués de Lozoya para glosar el arte de Garnelo en una de sus facetas más renombradas: la decoración de grandes espacios. Lozoya cita también otra de las obras cumbres del maestro, *La Cultura Española a través de los tiempos* y, al comentar sus calidades, dice que Garnelo “es uno de los más preclaros artistas de una de las épocas en que en España se ha pintado mejor”.



Hay una circunstancia por la cual la gran figura de José Garnelo y Alda, una de las más poderosas personalidades de la gran generación artística que podríamos llamar de Alfonso XIII, porque su

esplendor coincide aproximadamente con las fechas de su reinado, me sea particularmente grata. Este pintor, realizó una obra maestra evocando un pasaje de la historia de Segovia en el bello ambiente de mi ciudad. Al terminar la regencia de María Cristina de Habsburgo y al iniciar su gobierno el joven rey Alfonso, la infanta doña Isabel, Condesa de Segovia, quiso, por delicadeza, abandonar las habitaciones que ocupaba en el regio Alcázar y compró, para su residencia, el palacete de los Condes de Cerrajería, en la calle Quintana. Era la infanta apasionada de las Bellas Artes y quiso que su morada fuese decorada por los más eximios pintores de su tiempo. [...] Mariano Benlliure, más conocido como escultor que como pintor, dio muestras de su talento decorativo en el bello techo de la escalera: una terraza sobre la cual se yergue, en lograda perspectiva, un palacio neoclásico, y, asomados al barandal, campesinos y labradores de la huerta de Valencia y manolos de Madrid, hacen ademán de arrojar flores sobre los que suben o descienden por los escalones. En el



“Proclamación de los Reyes Católicos en Segovia” (Mural 1). Palacio de la Infanta Isabel de Borbón, Madrid.

techo del gran salón, Emilio Sala, uno de los más grandes decoradores del 1900, demostró su maestría en la gran composición titulada *La Danza de las Horas*. Finalmente, en el fondo del hall de ingreso, José Garnelo y Alda representó la escena de la proclamación en Segovia de Fernando e Isabel. En el tomo de *Blanco y Negro*, correspondiente al año 1903 (núm. 617, de 7 de marzo), podrá encontrar el curioso reproducciones de estas obras de arte, tan representativas de su momento.

No se ajustaron rigurosamente Garnelo o sus inspiradores a la verdad histórica. Isabel estaba sola en Segovia, en la tarde del 13 de diciembre de 1474, cuando fue proclamada reina de Castilla por los segovianos en la plaza de San Miguel. Fernando vino después, y no precisamente en son de paz, pero el cuadro quiere simbolizar el comienzo del reinado conjunto de ambos príncipes, que habían de llevar a España a la cumbre de su grandeza. El pintor describió la escenografía de una plaza segoviana, en cuyo fondo se advierte uno de esos atrios románicos tan frecuentes en la ciudad. A la izquierda del espectador, en un tablado cobijado por un dosel, los que habían de llamarse *Reyes Católicos* reciben las aclamaciones de la muchedumbre, en pintoresca algarabía. En primer término, el caballo blanco de un soldado da una nota de luminosidad. Sin saberlo, el pintor evocó, al representar a los regidores de Segovia, a mis ascendientes, pues Juan y un Rodrigo de Contreras tuvieron

parte principal en la trascendental ceremonia.

En 1903 la gran composición de Garnelo es un brillante testimonio de la pintura de historia en su agonía. Un cuarto de siglo antes un pintor que en algo se estimase había de representar una escena tomada del Mariana o del Lafuente, cuyo texto solía insertarse en el catálogo de las exposiciones nacionales, como testimonio de la escrupulosa fidelidad del artista, pero en el comienzo del siglo XX ya no aparecen en estos catálogos, documentos inapreciables para la historia del Arte, asuntos históricos. Predominan los temas sociales, testimonio de la inquietud del momento: *El desahucio*, *el Comedor de un asilo* (sic), *La hija pródiga*. Recordemos que, por estos años, el jurado de las pensiones de Roma propone como tema a los aspirantes: *La familia del anarquista el día de la ejecución*.

José Garnelo y Alda (Enguera, 1866-Montilla, 1944), deja correr su actividad artística entre ambas tendencias. Su padre, don José Ramón Garnelo González (Enguera, 1830 - Montilla, 1911), figura muy interesante de pintor y de poeta, cultivó la pintura de Historia con el carácter romántico que habían impreso en ellos los pintores franceses de la época de Luis Felipe y los *Nazarenos alemanes*. Escasa documentación histórica, correcto dibujo neoclásico, colorido falso, todo ello iluminado con una luz irreal, como el de las candilejas de un teatro. Todavía, cuando José Garnelo y Alda cursa en la Academia de San Fernando, los viejos profesores Dióscoro Puebla y Carlos Luis de Ribera son adictos a este sistema, pero el joven pintor prefiere, a la enseñanza oficial,

las lecciones de Casto Plasencia. En la nueva escuela de pintura histórica (Rosales, Gisbert, Casado del Alisal, Alejo Vera) la reconstrucción histórica se hace concienzudamente (José Garnelo ha cursado en la Facultad de Filosofía y Letras), y el tema se interpreta con una alta calidad pictórica. El realismo está de moda, en literatura y en arte.

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

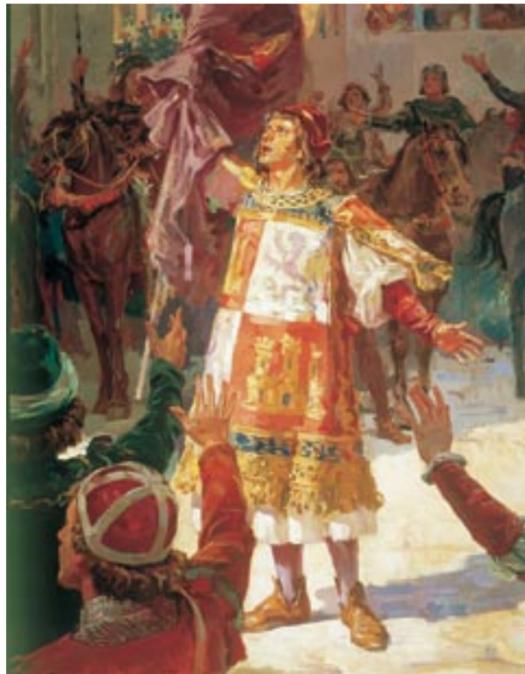
Damos, sin duda, demasiada importancia al asunto de los cuadros. Lo que importa en la sensibilidad del pintor, su conocimiento del oficio, cualidades que pueden ponerse al servicio de un asunto histórico o de un bodegón de coles y de pucheros. Garnelo representa en la Historia del Arte ese impresionismo prematuro, ese afán por captar el ambiente y la luz que podríamos denominar *Sorollismo anterior*

Garnelo representa en la Historia del Arte el impresionismo prematuro

a Sorolla. Sin duda Garnelo es uno de los más preclaros artistas de una de las épocas en que en España se ha pintado mejor. Segovia, agosto de 1965".

NOTAS DEL EDITOR

¹ En 1894, la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando convoca un concurso para pintar el tema "La Cultura Española a través de los tiempos". Garnelo decide presentarse a pesar de la dificultad que presentaba la composición de la obra, ya que encajaba dentro de su ideal de pintura decorativa e intelectual. Obtiene Medalla de Oro y Premio Extraordinario de la Academia.



"Proclamación de los Reyes Católicos en Segovia", pormenor (Mural 1).



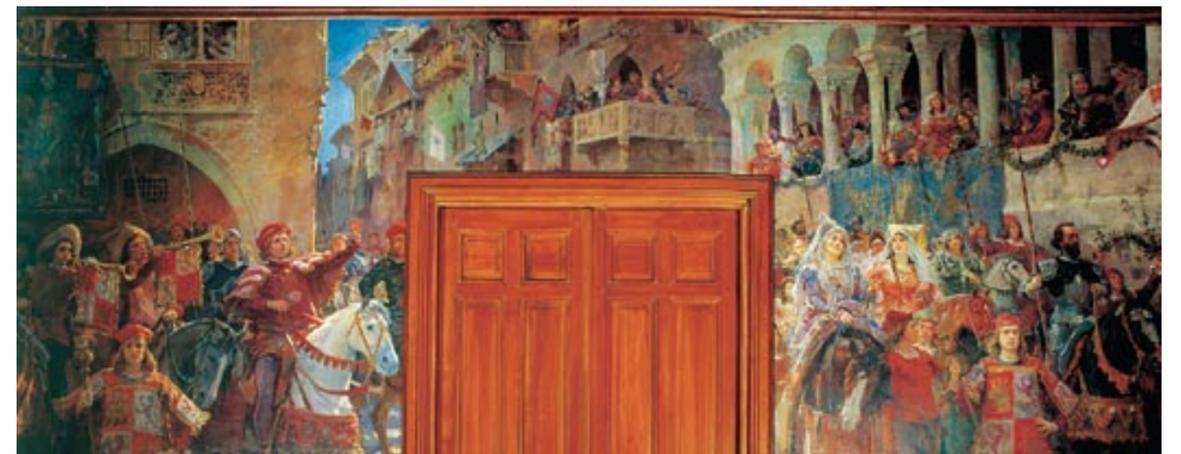
"Proclamación de los Reyes Católicos en Segovia", pormenor (Mural 4).



"Proclamación de los Reyes Católicos en Segovia", pormenor (Mural 3).



"Proclamación de los Reyes Católicos en Segovia" (Mural 2). Palacio de la Infanta Isabel de Borbón, Madrid.



"Proclamación de los Reyes Católicos en Segovia" (Mural 3).



"Proclamación de los Reyes Católicos en Segovia" (Mural 4).

Mis recuerdos de José Garnelo

Francisco J. Sánchez Cantón
Director del Museo del Prado

Sánchez Cantón, en aquel entonces Director del Museo del Prado recuerda en el artículo que sigue al Garnelo conversador, agudo tertuliano immortalizado por el lápiz de Florit en el marco palaciego del Instituto de Valencia de Don Juan, en la madrileña calle de Fortuny. Allí, rodeados de la espléndida colección de cerámicas, telas y pintura que reunió Don Guillermo Joaquín de Osma, se congregaban en su biblioteca ilustres arabistas, estudiosos de muy variadas disciplinas, eruditos, artistas... Garnelo pintó, a ratos, los retratos de veinte de esos egregios contertulios, que se conservan en la biblioteca del Instituto.



Conocí y traté a don José Garnelo Alda a lo largo de casi tres decenios, en el Museo del Prado, en el Instituto de Valencia de don Juan y en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

Cuando el 6 de mayo de 1915 el Patronato del Prado acordó, por siete votos contra dos, que obtuvo don Luis Menéndez Pidal, y una abstención —la del director, D. José Villegas—, proponer al ministro de Instrucción Pública y Bellas Artes que fuera nombrado Garnelo para la plaza de subdirector-conservador de la Pintura, vacante, por muerte, en 29 de abril, de don Salvador Viniegra, que la había servido desde 1898, ya iban a cumplirse dos años que trabajaba en el Museo quien este homenaje tributa a su memoria.

Por entonces fue intensa mi relación con él. El malhadado robo en las vitrinas del “Tesoro del Delfín”, descubierto en otoño de 1918, con la enconada campaña de prensa que siguió, apartó a Garnelo de la subdirección, sustituyéndole don Fernando Álvarez de Sotomayor.



Tertulia del Instituto de Valencia de Don Juan, 1924. Aparecen los personajes citados en este artículo, la mayoría fueron retratados en tablitas al óleo, de las que reproducimos cuatro, por José Garnelo. De izda. a dcha., en primer plano: Marqués de Figueroa, Conde de las Navas, Duque de Fernán Nuñez, ? y Miguel Asín Palacios. En segundo plano: ?, ?, Félix Boix y Merino, Marqués de Camarasa, Duque de Montellano, ?, Juan C. Cebrián, Elías Tormo y Monzón, José Augusto Sánchez Pérez, Eduardo Ibarra, Conde de Casal, José Garnelo y Alda y Pedro Miguel de Artíñano y Galdácano. (Foto Domínguez Ramos).

Sin embargo, no tardó en anudarse entre nosotros afectuosa amistad, porque, desde junio de 1919, hube de concurrir a la tertulia dominguera del Instituto de Valencia de Don Juan, fundado por Guillermo Joaquín de Osma, de la que Garnelo era “miembro” desde los tiempos del Conde Viudo de aquel título, padre político del ilustre ministro de Hacienda don Antonio Maura y afortunado coleccionista de cerámica hispano-morisca, azabaches, etc.

No podía suponer yo que, pasado un trienio, el malogro de don Aureliano de Beruete y Moret, director del Prado, al originar el ascenso lógico del sucesor de Garnelo, ocasionase el que me hiciese subdirector. Confesaré que entre las emociones traídas por sorpresa no fue de las menores mi primer encuentro con don José Garnelo; afable y conmovido, me felicitó, asegurándome muchos años en el cargo, y no se equivocó, pues permanecí en él treinta y ocho.

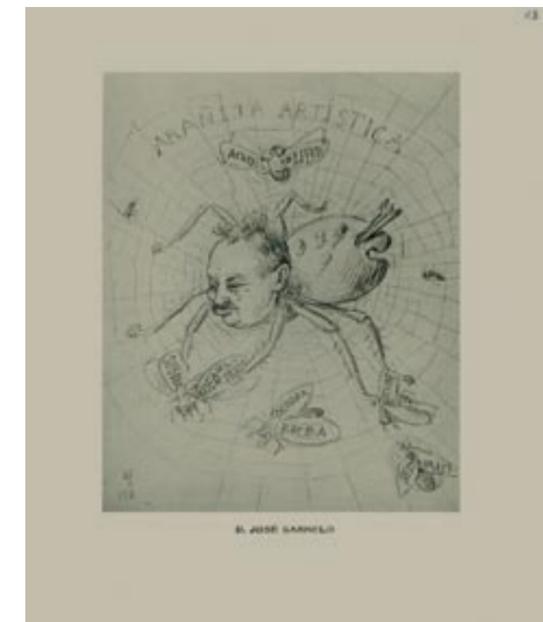
Prosiguió nuestro trato, cordial y frecuente, en la tertulia y en las coincidencias proporcionadas por la vida artística de la Corte. A aquella era muy asiduo y muy querido por todos, conservándose en el Instituto una obra suya considerable y apenas conocida. En etapas anteriores de la singular reunión de aristócratas, políticos, arqueólogos, arabistas, catedráticos y eruditos, se habían dibujado dos series de caricaturas de los concurrentes por el lápiz fácil e intencionado del conservador de la Real Armería, don José María Florit; series reproducidas en cortísima tirada por la fototipia de Hauser y Menet. Hablábame de hacer otra, mas, como Florit había muerto, se brindó Garnelo, no a caricaturizar, sino a retratar en sendas tablitas a los que entonces concurríamos. En pocos meses pintó más de una docena de primorosos trasuntos, allí mismo ejecutados a ratos, antes de servir el té, y allí están los Duque de Alba y de Montellano —entonces todavía Marqués de Pons—, los Marqueses de Lema y de Camarasa, los Condes de las Navas y de Casal, el Vizconde de Güell, don Elías Tormo, don Manuel Gómez Moreno, don Miguel Asín, don Eduardo Ibarra, don Juan Cebrián, don Pedro Miguel de Artíñano, don José Antonio Sánchez Pérez y quien esto escribe, todos, de parecido grande y, varios, magistrales, pese a su factura rápida. La valiosa colección, que cortó la guerra, no se ha

publicado, y a los pocos que sobrevivimos nos causa emoción melancólica al suscitar, gracias al arte de don José, la memoria de los “tertulianos” que se fueron.

Según antes dije, el tercer lugar en que coincidí con Garnelo durante un período largo fue en la Academia de Bellas Artes de San Fernando. Electo el once de diciembre de 1911, tomó posesión el 14 de abril siguiente, sucediendo a don Francisco Aznar, artista aragonés hoy olvidado. En 1926 alcanzé el honor de ser recibido en la Corporación, por lo cual nos veíamos los domingos en la tertulia y los lunes en las sesiones. No murió hasta el 28 de octubre de 1944, pero en los años posteriores a la Guerra Civil sus asistencias escasearon, si bien, por contar con más de mil, se le considerase presente en todas.

Su salud estaba ya muy quebrantada. Conservo la impresión dolorosa que me causó una tarde del Madrid de 1937 en que, sentado en mi despacho del Museo, se acercó a la reja y con grandes voces llamaba al restaurador don Vicente Jover, que había sido discípulo y ayudante suyo; aunque le hablé, creo que no me reconoció. Después hubo de mejorar, mas sin recuperarse por completo.

Era Garnelo un ameno conversador, con acento mucho más andaluz que valenciano. Por su larga estancia en Italia, por sus viajes a Grecia y sus conocimientos de París y Londres, relataba anécdotas y recuerdos numerosos. No carecía de dotes de escritor, que acreditó en discursos —el de su recepción académica versó sobre *El dibujo de memoria* y, también



Caricatura de José Garnelo realizada por José María Florit.



Instituto de Valencia de Don Juan, Madrid.

en San Fernando, el conmemorativo del tercer centenario de la muerte de El Greco, el 7 de abril de 1914—. Redactó estudios sobre la técnica artística, sin que entre sus publicaciones falten algunos trabajos de carácter histórico, con *La ermita de San Antonio de la Florida*, inserto en *Arte español* (1928). Era Garnelo más leído de lo acostumbrado en los artistas de la época, y fundó la bella y efímera revista *Por el Arte* (1913). Dirigió restauraciones importantes, como la realizada en el gran fresco de la bóveda de El Casón del Retiro, que copió

de tamaño reducido, magistralmente.[...]

En su primera época cultivó la pintura de género histórico —por ejemplo, *La muerte de Lucano*— y, también, del que pudiera llamarse “anecdótico burgués” —*Duelo interrumpido*, *Suicidio por amor*...—. Para los gustos actuales mayor deleite producen sus “impresiones” de Italia, de Grecia, de playas y campos de España.

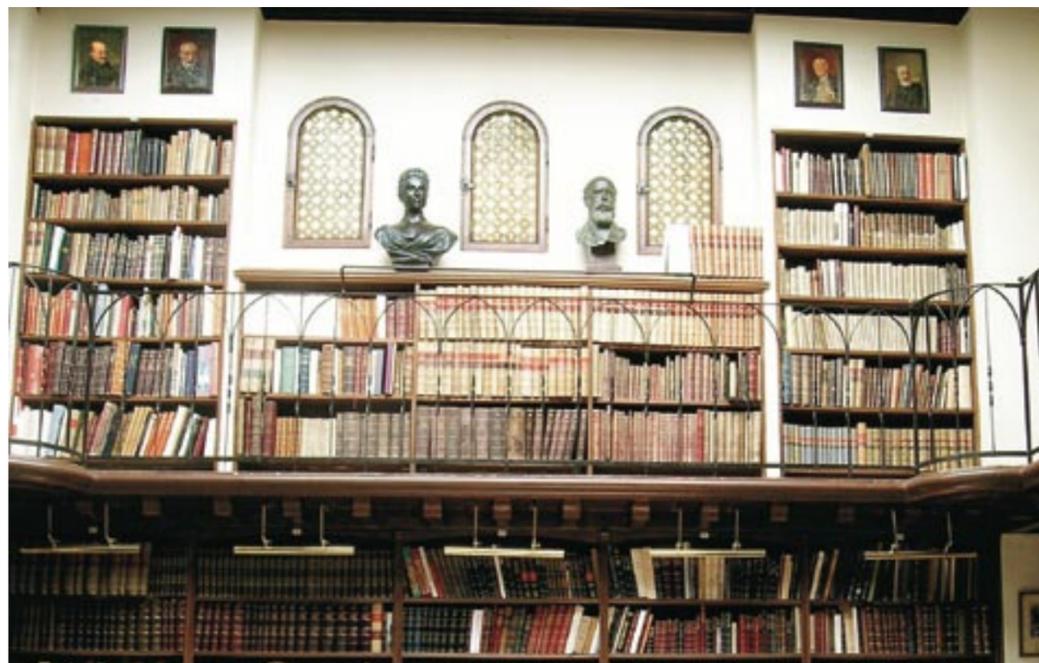
Madrid, 4 julio 1965”.

NOTAS DEL EDITOR

¹ M.C. Clémentson en su libro *El mundo clásico en José Garnelo y Alda*, en p. 47 afirma “... pintó veinte tablitas ejecutadas a ratos, de una magistral factura y sobriedad. Actualmente se conservan en la biblioteca del Instituto”. En el año 2003 confirmamos su presencia en la mencionada biblioteca.

² También están retratados por Garnelo los siguientes personajes: Sr. Duque de Fernán Núñez, el Marqués de Figueroa, don Hugo Obermaier, don Félix Boix, don Ángel González Palencia, don Antonio Prieto Vives y don Ramón Menéndez Pidal.

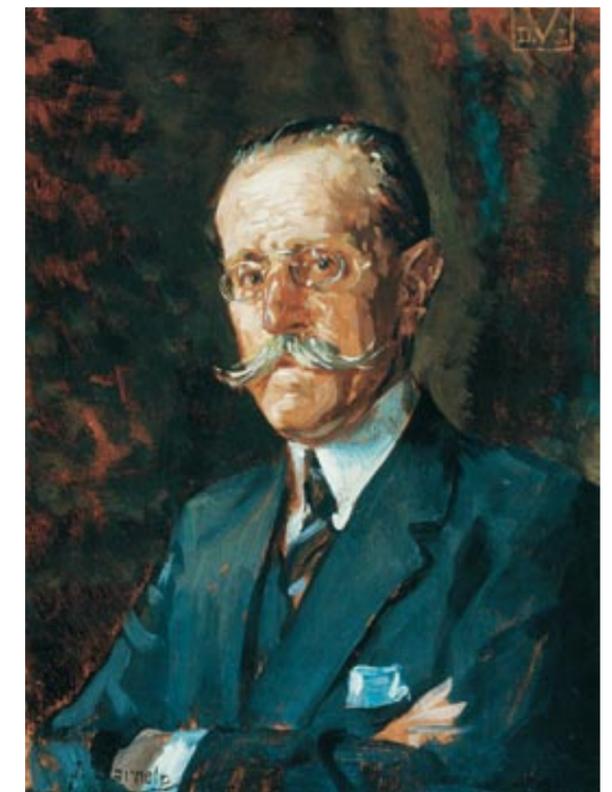
³ José Garnelo y Alda muere en Montilla el 29 de octubre de 1944, según certificado de defunción que se encuentra en el Archivo de la Parroquia de Santiago de Montilla.



Biblioteca del Instituto de Valencia de Don Juan, Madrid.



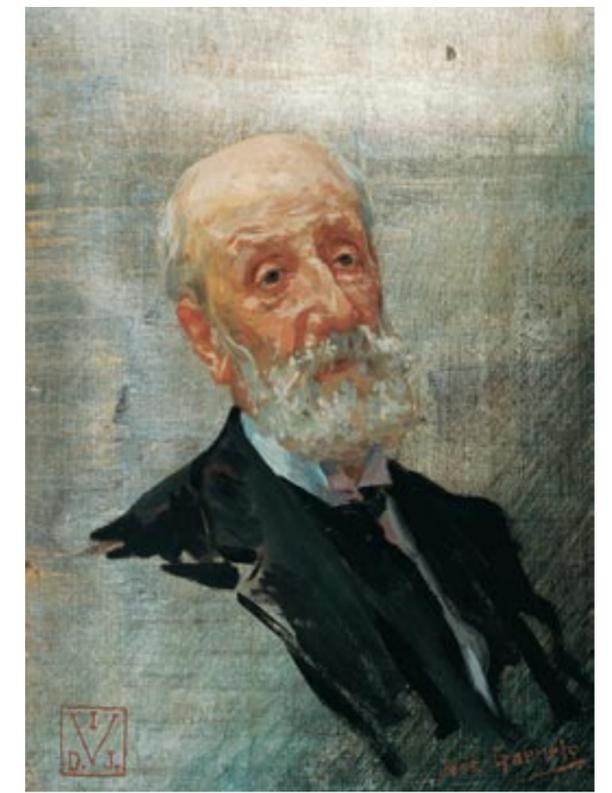
“Conde de las Navas”, 1929. Óleo/tabla, 31,5 x 21,5 cm. Instituto de Valencia de D. Juan.



“Conde de Casal”, 1930. Óleo/tabla, 31,5 x 21,5 cm. Instituto de Valencia de D. Juan.



“Hugo Obermaier”. Óleo/tabla, 31,5 x 21,5 cm. Instituto de Valencia de D. Juan.



“Marqués de Camarasa”. Óleo/tabla, 31,5 x 21,5 cm. Instituto de Valencia de D. Juan.

José Garnelo Alda, “maestro de educadores de arte”

Rafael Pérez Contel
Catedrático de Dibujo

La faceta investigadora de Garnelo es recordada aquí, por Rafael Pérez Contel, en una aportación que nos ilumina sobre la trascendencia de los estudios del maestro en los foros europeos. Garnelo es el representante español en los congresos internacionales de Roma y Dresde, donde da a conocer importantes innovaciones en la técnica del dibujo, lo que da pie al autor para calificarlo como “auténtico maestro de educadores de arte”.



En mis años mozos se motejaba, en Madrid, a los pintores y escultores valencianos, despectivamente, de “mosca mediterránea”, queriendo dar a entender con ello que todo lo invadían y dominaban; premios,

medallas, oposiciones, etc. Hasta se llegó a formar un apretado frente de oposición a todo lo que, de cerca o de lejos hiciese referencia a lo valenciano. Uno de los más destacados fue el pintor Benjamín Palencia, que tildaba a la pintura valenciana de banal y superficial. Pero no hace mucho tiempo, en una entrevista, este mismo pintor hizo los más encendidos elogios de sus profesores de la Escuela Superior de Bellas Artes de San Fernando, de Madrid, Emilio Sala, autor de la “Cartilla del Color”, interesante ensayo sobre el empleo del color; Cecilio Plá y José Garnelo Alda, todos ellos nacidos en Valencia, de quienes decía había recibido las más acertadas orientaciones sobre la pintura. Tan excelentes profesores no precisan de su defensa, pues Emilio Sala y Cecilio Plá, ocupan un lugar cimero en la historia artística española. Mucho más José Garnelo Alda que, además de su obra didáctica en la cátedra, dejó singular constancia de su recia personalidad docente en el Congreso Artístico Internacional de Roma, celebrado en el año



“Canal veneciano”. Óleo/lienzo, 52,5 x 76,5 cm. Museo de Pontevedra.

1911, en el que presentó, fruto de sus estudios y desvelos, *El Compás de Inclinación* —la plomada perfeccionada— valioso instrumento para la práctica del dibujo del natural, y la *Escala Gráfica*. Ambas creaciones de José Garnelo Alda llamaron poderosamente la atención de los congresistas, aprobándose, al final de amplias deliberaciones, una resolución recomendando el empleo del método presentado por el insigne profesor.

La *Escala Gráfica* estaba dividida en grados de 0 al 100. Correspondía el 0 al blanco y el 100 al negro; los tonos correspondían a los grados 10, 30, 50, 70 y 90, los semitonos a

los grados 20, 40, 60 y 80. Deploro no poder dar más detalles sobre esta creación didáctica, pues haría muy prolijo este trabajo.

Incansable y estudioso, al año siguiente, 1912, presentó una ponencia de su *Escala Gráfica* en el Congreso Internacional para la Enseñanza del Dibujo, en Dresde, (titulada *El dibujo de silueta y el diapasón de claroscuro*), que atrajo poderosamente la atención y fue elogiadísima.

Hasta que punto pudo influir Garnelo en el Profesor alemán Ostwald, es prueba bien elocuente el hecho de que la *Escala Gráfica* tuvo gran difusión en Alemania después del Congreso de Dresde, y que la *Teoría del Color* y *Escala de Valoración* de Ostwald apareció

mucho después que la *Escala Gráfica* de José Garnelo.

Nada puede sorprendernos sobre la categoría pedagógica y crítica de José Garnelo, pues fue un precursor en el ensayo crítico sobre “El Greco”, porque en su Conferencia del Centenario de “El Greco”, celebrada en Toledo, de cuya Escuela de Artes y Oficios era Director y Profesor, hizo el primer trabajo serio y bien orientado sobre el análisis de su obra y auténtica crítica. Documental e históricamente el ensayo de Manuel B. Cossío es interesantísimo, pero sobre los valores formales, la conferencia de José Garnelo *Análisis estético del Entierro del Conde de Orgaz*, es modélica en su género y el primer ensayo, verdaderamente



"Los niños José Juan y Gloria de las Bárcenas y Tomás Salvany", Óleo/lienzo. Museo del Prado, depositado en el Museo de Bellas Artes de Málaga.

crítico, hecho en España sobre el pintor canadiota.

El objetivo de Garnelo fue vivir plenamente como hombre y como profesor, mediante el cultivo de su inteligencia y el goce de la alegría del todo, con recto pensar e intenso amor. Cualidades inestimables que le convirtieron en auténtico maestro de educadores de arte."

NOTAS DEL EDITOR

¹ Utande Igualada, Manuel, "José Garnelo y Alda, pintor y académico de San Fernando", *Academia* 89 (1999) pp. 117-140. Raucar S.A. Madrid, p.135, nota 8: "La influencia de Garnelo sobre Wilhelm Ostwald sólo pudo ser factible en sus obras *Die Farblebre*, *Die Farbschule*, *Farbkunde* y otras publicadas en 1917 o en fecha posterior; no en sus *Malerbriefe*".

² En 1914 realiza trabajos de investigación sobre *Pinturas murales de San Baudelio de Berlanga*, *Los pazos gallegos*. En 1925, representando a España, en el V Congreso Internacional de Dibujo de París, con una ponencia sobre *La fuerza estética del dibujo*.

³ Utande Igualada, Manuel, *op. cit.*, p. 134, nota 5: "no se ha podido comprobar que fuera Garnelo "Director y Profesor" de la Escuela de Artes y Oficios Artísticos de Toledo".

El objetivo de Garnelo fue vivir plenamente como hombre y como profesor



"Jesús Manantial de Amor". Óleo/lienzo. Consideración de Primera Medalla en la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1901. Museo del Prado, depositado en la Embajada de España en Lisboa.

Los cuadros de José Garnelo para el Museo Provincial de Valencia

Manuel González Martí
Director del Museo Nacional de Cerámica "González Martí"

En un artículo enjundioso con sabor de crónica íntima, lleno de referencias familiares, Manuel González Martí, director del Museo de Bellas Artes de Valencia, cuenta cómo consiguió, tras no fáciles negociaciones, el importante legado que Garnelo dejó a la institución levantina, importante no en número, pero sí en obras significativas —como *Duelo interrumpido*— que actualmente se conservan allí.



“C

omentando en 1890 el poeta y crítico de arte Federico Balart con acres censuras la enorme cantidad de cuadros que desarrollaban asuntos históricos, presentados a la Exposición Nacional de aquel año, se

expresó en los siguientes términos al llegar al cuadro de José Garnelo: “Ya es hora de que el arte contemporáneo se ponga los pantalones. Garnelo nos los presenta de tamaño natural y de última moda en su *Duelo interrumpido*. Supongo que al fin quedará asegurado en los dominios del arte el triunfo de esa prenda perteneciente a nuestro modesto traje europeo, uniforme de la civilización de las cinco partes del mundo.”

Originó este comentario la acertada manera de apartarse José Garnelo de aquella tradicional avalancha. El cuadro fue elogiadísimo (2ª Medalla), reproducido en las ilustraciones extranjeras y copiado en figuras de cera, para presentarlo en las ferias navideñas.

Este éxito lo comenté varias veces con Garnelo, ya que gocé muchos años de su amistad y la de su hermana Lola, con gran intimidad, en Madrid, los primeros años de nuestra guerra civil, hasta que, amparados por la Cruz Roja, pudieron pasar a la zona de Franco. Ello



“*Duelo interrumpido*”. Óleo/lienzo, 305 x 493 cm. Segunda Medalla en la Exposición Nacional de 1890. Museo de Bellas Artes de Valencia.

me dio ocasión para apreciar la vocación erudita del artista, reflejada no sólo en los asuntos de sus cuadros sino también en las acertadas orientaciones que daba a sus discípulos, con el ensayo del *Dibujo de memoria*, documentadas conferencias, etc.

Había terminado la guerra civil, y al yo recibir el nombramiento de director del Museo Provincial de Bellas Artes de Valencia, me propuse conseguir de mis amigos artistas famosos el mayor número de sus obras; ya había traído siete camiones de esculturas de Mariano Benlliure y enfoqué mi propósito hacia Garnelo.

José Garnelo soltero, vivía desde su juventud acompañado de su hermana Lola en su peregrinaje de profesor en las escuelas de

Zaragoza y Barcelona, y cuando ya estaban instalados en Madrid, se les agregó Teresa, hermana de padre. Siempre que salía Garnelo de casa le acompañaban las dos, y me decía: “Parecemos santas Justa y Rufina y la Giralda en medio.”

Al preguntar a Garnelo qué obras tuyas me daba para el Museo, con exaltado patriotismo y señalándolos me dijo: “Esos dos retablos del siglo XV, el *Retrato de mi madre*...”

Teresa, que no había nacido en Enguera², replicó, indignada y enérgica: “¡Qué dices! ¿Estás loco? Piensa que puedes tener necesidad de venderlos.”

Sus hermanos quedaron perplejos. Yo le contesté: “¡Señora, no soy notario!, eso ha sido una sugerencia de Pepe.” Y me marché contrariado.

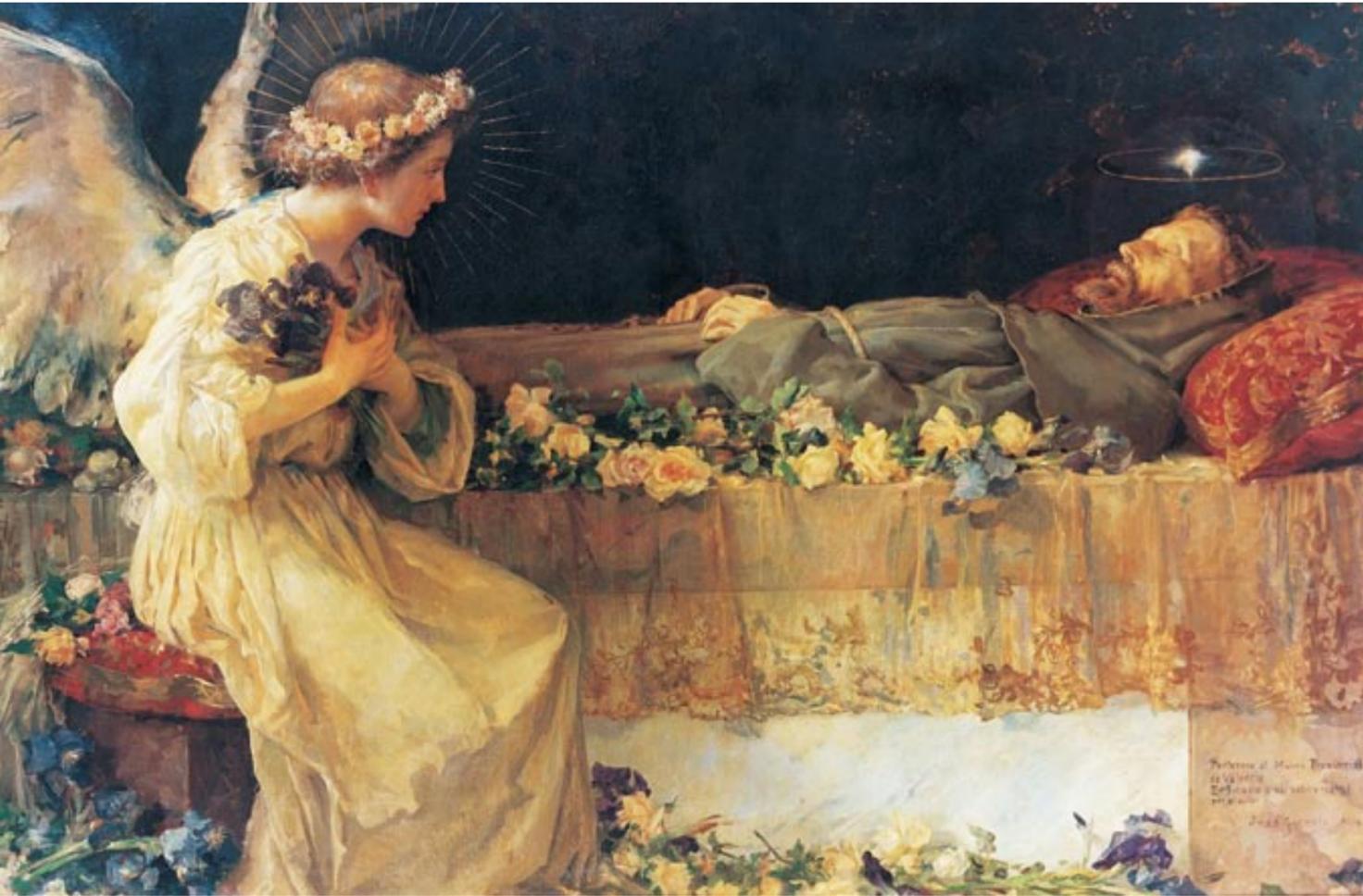
Al día siguiente me llamó Lola por telé-

fono, y cuando fui, como siempre, encontré reunidos a los tres hermanos.

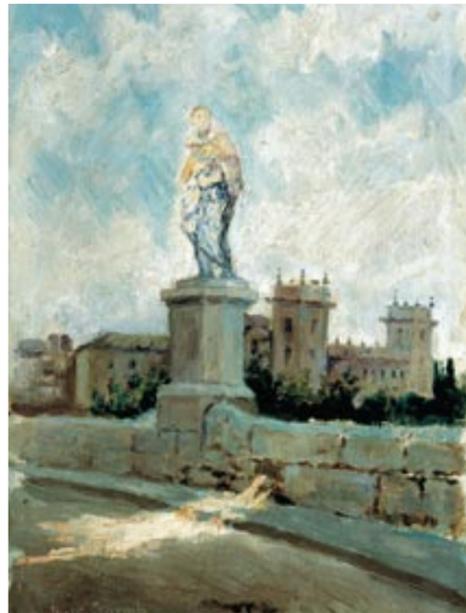
Lola me recibió diciendo: “Desde que nos enteramos de tu nombramiento de director del Museo de Valencia, Pepe dedicó para Valencia el cuadro de *La muerte de San Francisco*, y ahora, para que estés contento, añadimos el cuadro que tiene en más estimación, del que nunca quiso desprenderse, a pesar de las excelentes proposiciones que ha tenido: el *Duelo interrumpido*.”

“¡Contentísimo! —contesté—, pero yo quiero mucho a Pepe y deseo que todo el que contemple sus obras en el Museo de Valencia se dé cuenta de que Garnelo es quizá el pintor español contemporáneo de más cultura: deseo que me déis el *Santuario ibérico*”, —tema

Garnelo es quizá el pintor español contemporáneo de más cultura



"Muerte de San Francisco de Asís". Óleo/lienzo, 125 x 182 cm. Museo de Bellas Artes de Valencia.



"Puente de la Trinidad". Óleo/tabla, 22 x 14,5 cm. Colección particular.

desarrollado en dos cuadros, en los que puede estudiarse intensamente la cultura que poseía de aquella civilización; el emplazamiento del santuario, las divinidades que se adoraban, la variedad de lucernas encendidas que se ofrecen, los múltiples detalles en los vestidos y pormenores de una propiedad irreprochable—. "¡Ese cuadro no sale de aquí mientras yo viva!", replicó Teresa, levantándose de la silla y adoptando una actitud dramática.

Con toda serenidad y como quien no da importancia a la cosa, contesté: "¿Quién ha pensado en eso?. Tiene usted razón. Ese cuadro es muy bueno; no debe salir de aquí; el que yo solicito es el otro Santuario ibérico, el de menos mérito (!!), que tiene arrumbado en el estudio."

Teresa quedó mirándome sin articular palabra. Lola y Pepe accedieron a mi petición. Ante tan buena disposición, me propuse apurar la esplendidez de Garnelo para Valencia y le dije: "Con todo esto, aún falta otra nota personal tuya para que tu instalación en el Museo



"La canzonetista Pepita Sevilla". Óleo/lienzo, 140 x 95 cm. Museo de Bellas Artes de Valencia.

sea completa; el *Duelo interrumpido* tiene cincuenta años; yo necesito un cuadro tuyo que sea una lección de tu bien pintar de ahora, y ninguno como el retrato de la cupletista *Pepita Sevilla*, que tienes colgado en el vestíbulo.”

Salí vencedor en mis deseos, y un fuerte abrazo a Pepe y Lola y un apretón de manos a Teresa significaron mi gratitud en nombre de Valencia.³

Valencia, julio 1965”.

NOTAS DEL EDITOR

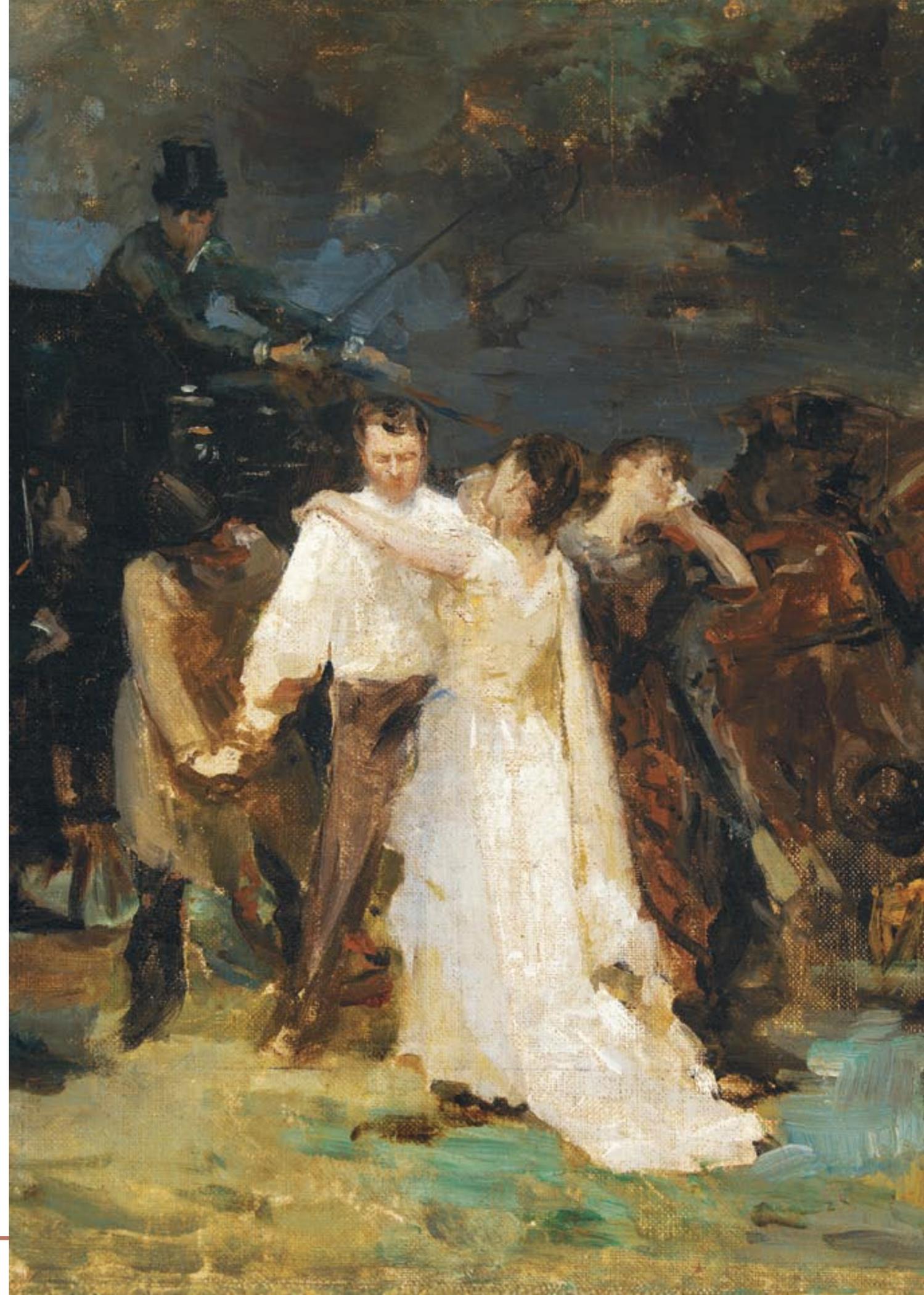
¹ Teresa es hermana de padre y madre de José Garne­lo y Alda, hija del segundo matrimonio de D. José Ramón Garne­lo González. Archivo parroquial de Santiago de Montilla (APSM). Bautismo de María Teresa Garne­lo Alda, 16 de octubre de 1874. APSM. *Libro 94 de bautis­mos*, fol. 232 vuelto.

² Lola tampoco nació en Enguera, es natural de Montilla. APSM. *Libro 94 de bautismos*, fol. 185. Nace el 3 de diciembre de 1871.

³ En el *Libro de Actas* de la Academia de Bellas Artes de San Carlos se recoge la donación, en la sesión de 7/7/1940.



“Santuario ibérico”. Óleo/lienzo, 191 x 210 cm. Museo de Bellas Artes de Valencia.



“Duelo interrumpido” (boceto), pormenor. Museo Garne­lo.

Evocación de D. José Garnelo y Alda

Felipe María Garín Ortiz de Taranco

Director de la Escuela Superior de Bellas

Artes de Valencia

Felipe María Garín, entonces Director de la Escuela Superior de Bellas Artes de Valencia, nos deja una “evocación” del Garnelo que conoció en los duros años de la guerra civil, preocupado por la seguridad de las obras del Prado y de otros museos en aquellos días aciagos. Garín comenta también en su artículo el “generoso donativo” del pintor al Museo de Bellas Artes de Valencia.



ríos otoñales de noviembre avanzado en el Madrid “avant-guerre” de 1935.

Una coincidencia con el profesor Antonio Blanco Lon nos llevó, después de una larga y provechosa visita al Museo del

Prado, a realizar otras, asimismo interesantes, a estudios, colecciones, anticuarios..., recalando ya la noche —que la estación adelantaba— en la Escuela Superior de Bellas Artes de San Fernando, entonces y todavía hoy, quizá por poco tiempo, en el entre caserón y palacio de los Goyeneche, obra en la calle Alcalá [...]. En la planta baja, a la derecha, por donde están hoy los modernos salones de exposición y de actos de la Escuela, existía la amplia y solemne clase de “Dibujo del antiguo”, o “de estatuas”, como, a la sazón y hasta 1942 se decía. En ella, rodeado del *Esclavo* miguelangelesco, del *Fauno* cimbalista, de las mutiladas, mas no en su belleza *Venus de Milo* y de la *Concha*, del *Aproxiómenos* (*sic*) y del *Diadumedo* (*sic*), del *Doriforo* y la *Leda*, del *Niño de Boetas* y de otros vaciados que formaban como su corte, con amplia y señorial personalidad, que su aspecto físico venía a corroborar, reinaba el maestro Garnelo y Alda, que, interrumpiendo sus correcciones, adelantó a recibirnos. Presentaciones y un saludo



“Basílica Mozárabe de San Lucas, Toledo”. Óleo/lienzo, 34 x 49,5 cm. Patrimonio Nacional, ubicado en los Reales Alcázares de Sevilla.

cariñosísimo a Blanco, su discípulo predilecto de unos lustros antes; luego, una breve charla que, por respeto a la enseñanza interrumpida, abreviamos deliberadamente, aplazando un más detenido comentario para otra próxima ocasión que nos prometimos mutuamente.

Garnelo Alda era uno de los pilares maestros de aquella Escuela de San Fernando, que todavía un poco deslumbrados, alcanzamos a conocer, de Blay y Chicharro, de Me-

néndez y Benedito, y en la que ya se respetaba como merecía al entonces joven Ramón Stolz, el gran artista valenciano.

Ya no volvimos a ver a don José Garnelo hasta cierta tarde, pocos años después, durante la guerra española, en una dependencia de la hoy catedral donostiarra del Buen Pastor. Ya no era el mismo —los años dramáticos no dejaron de hacerle mella—, aunque conservaba no poco de su señorío y prestancia. Nos admiró que reconociera en quien le saludaba, siendo tan distintos ambientes y circunstancias, al visitante de su clase, en otoño del 35. Habla-

mos de arte, del peligro de las obras del Prado y de otros museos españoles, cuyo paradero se ignoraba, y luego, vueltos a la órbita local, de las pinturas de Sert, en San Telmo, también museo, al pie del Monte Urgull. Reconociendo la personalidad y el esfuerzo del gran decorador, varias veces, de la Catedral de Vich, puso reparos a su obra pictórica, sobre todo por la limitación cromática. Y pensamos que si hubiera sabido entonces los esfuerzos de Sert en pro de la recuperación del tesoro artístico español expatriado, empresa en la que puso su gran prestigio internacional, no hubiera de-

jado de elogiarle en este aspecto.

Le acompañamos, con alguien más, hacia su residencia, bajo un "sirimiri" que opuso a que siguiésemos haciéndolo, cuando supo por otro acompañante, que nos desviábamos del camino de nuestro regreso. La despedida cordial y efusiva, bajo la fina lluvia, en alguna acera del ensanche donostiarra, iba a ser nuestro último contacto con José Garnelo.

Luego, sin volver a verle, supimos de sus achaques, de sus tribulaciones, de su triste vejez, con motivo del generoso donativo que hiciera al Museo de Bellas Artes de Valencia por iniciativa de quien era entonces su director, al pensar en reinstalarlo y enriquecerlo.

Garnelo había enviado cuatro obras significativas, de otras tantas facetas de su arte: *La muerte de San Francisco* (125 x 182 cm.), en la línea intelectual y refinada tan suya, del prerrafaelismo, poco antes en boga, o en la de los nazarenos alemanes; el *Santuario ibérico* (191 x 210 cm.), alrededor de la Dama de Elche, reconstruida y oficiante, muy suya, también, por el esfuerzo erudito y arqueologista—Garnelo como Chicharro fue un pintor de gran soltura histórica e inquietud literaria—, la *Pepita Sevilla* (140 x 95 cm.), obra tempe-



José Garnelo y Alda, 1900.

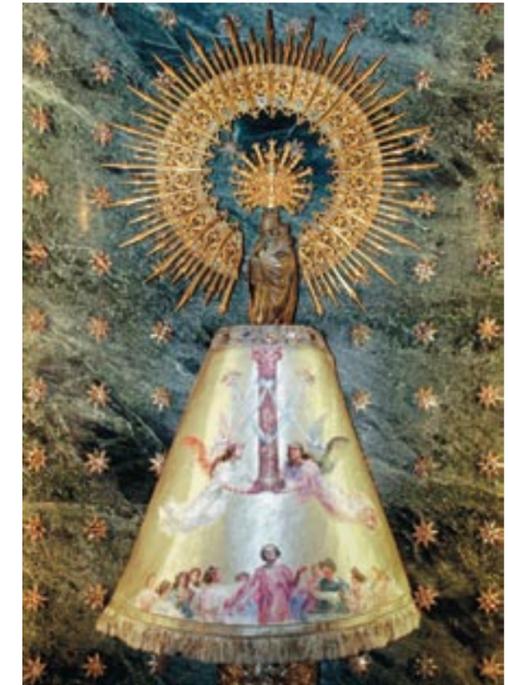


"Lourdes", 1897. Óleo/lienzo, 300 x 500 cm. Museo del Prado, depositado en la Diputación Provincial de Zamora.

ramental y briosa, con una técnica bizarra y decidora, dentro del gusto de los albores de la "belle époque", y, sobre todo, *Duelo interrum-pido* (305 x 493 cm.), en el que el melodramatismo del tema es mero pretexto para una composición magistral, en la que las grandes dimensiones aún parecen facilitar el empeño, con lejanías velazqueñas, "calidades" insuperables y un saber hacer, un buen gusto y una maestría que nos hacen y nos harán a todos (sea cualesquiera la hora estética imperante) admirar y gozar la verdad pictórica de cualquier fragmento de este cuadro ejemplar, gala de nuestro valenciano Museo de Bellas Artes.

Luego la noticia de su fallecimiento cerró la serie de referencias biográficas directas sobre José Garnelo Alda; desde entonces incorporado a la historia...

Julio 1965".



Virgen del Pilar, con el manto pintado por Garnelo. Basílica del Pilar, Zaragoza.

"Manto de la Virgen del Pilar". Pintado por José Garnelo. Templo del Pilar, Zaragoza. Firmado (1903). En la orla lleva completa la "Salve Regina" y el versículo "Ut digni efficiamur promissionibus Christi". En la parte superior dice: "A Nuestra Señora la Santísima Virgen del Pilar". Las doce mujeres, vestidas a usanza romana, de rostros muy bellos, contemplan el descenso del Pilar por los ángeles. La dama del centro porta un rosario y otras llevan papeles de música. (Foto José Ignacio Iguarbe).



PUBLICACIONES



"Monja leyendo", 1893. Óleo/lienzo, 37,5 x 26 cm.
Museo Garnelo.

La revista *J. Garnelo*, un hito en los estudios sobre el maestro

José María Luque Moreno

Diario Córdoba

El número cero de la revista *J. Garnelo* ha gozado de una excelente acogida, tanto en el ámbito de la divulgación cuanto en los sectores especializados donde se ha reconocido su valiosa aportación como material de trabajo para profundizar en el conocimiento de la personalidad, de la obra y de la época en que vivió José Santiago Garnelo y Alda. La revista ha supuesto un hito en las publicaciones realizadas hasta el momento. De hecho, la impecable presentación, la calidad de los contenidos

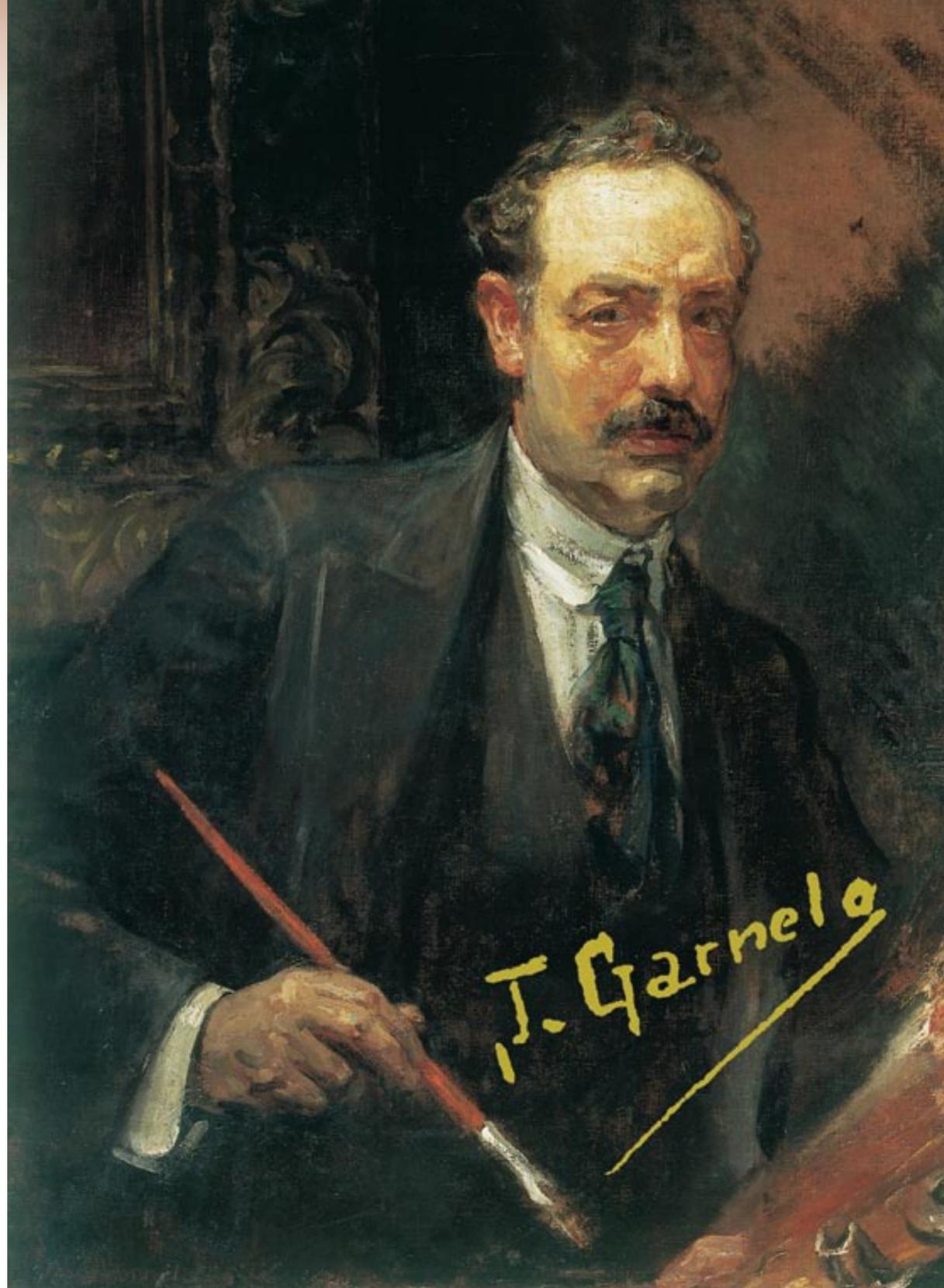
y el cuidado formal de la maquetación y de la impresión, la han hecho merecedora de una justa fama.

Presentada el 29 de mayo de 2002 en la Casa del Inca de Montilla, *J. Garnelo* atrajo a un número de

personas inusual para este tipo de actos. La excelente acogida no fue producto del azar, sino del interés que despierta cuanto se relaciona en esta localidad con la figura del pintor, identificado plenamente con esta ciudad donde descansan sus restos, por su propio deseo. De este hecho se hizo amplio eco la prensa provincial y local destacando la calidad de la publicación y el interés de su contenido.

La revista fue enviada a la mayoría de los centros e instituciones artísticas españolas de alto nivel, desde los Museos de Bellas Artes Provinciales (Córdoba, Valencia, Sevilla...) Museo del Prado, en la persona de su director de Pintura y Escultura del XIX, D. José Luis Díez, Diputaciones y Delegaciones de Cultura Provinciales y otros museos (Museo Nacional de

Presentada el 29 de mayo de 2002 en la Casa del Inca de Montilla, "*J. Garnelo*" atrajo a un número de personas inusual para este tipo de actos



Portada de la revista "*J. Garnelo*" nº 0. Montilla, 2002.

Arte de Cataluña, Museo Nacional Reina Sofía, Museo Picasso, Museo de Arte Abstracto de Cuenca, Museo de Pontevedra...) además a las bibliotecas y centros de investigación

mientos de Montilla y Córdoba, Ministerio de Cultura y otras instituciones.

Protagonismo especial tuvo este primer número de *J. Garnelo* en la primera institución artística española, la madrileña Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, de la que Garnelo fue miembro eximio y académico muy notable. D. Manuel Utande Iguada, académico también y profundo estudioso de la obra garneliana consideró que el nivel de la publicación justificaba su presentación en una sesión de la Academia para dejar constancia de la importante contribución que para la comunidad investigadora tiene esta primera entrega. El hecho sucede el 21 de octubre de 2002 y queda consignado en acta, acordándose además que una reseña del monográfico apareciese en el próximo número del Boletín Academia.

La reseña, firmada por D. Manuel Utande aparece en el n.º 94-95 [2002] del citado Boletín; en ella se valoran el interés científico de sus aportaciones y el nuevo hito que supone para los

estudios garnelianos contar con este órgano de expresión. Es muy de agradecer a la Real Academia, en la persona de su Director, pero también de todos los que allí trabajan e investigan, la exquisita atención que siempre han manifestado y las facilidades dadas para recuperar un período tan trascendental en la vida del maestro, como fue su paso por la Academia.

Las felicitaciones y agradecimientos recibidos por el envío de la publicación son incontables. Desde personalidades de la talla de la Ministra de Cultura, D. Rafael Cabello de Alba, D. Carlos Castilla del Pino, a altos responsables de museos y bibliotecas (Museo Naval, Museo de Arte Contemporáneo de Cataluña, Centro Andaluz de Arte Contemporáneo, Biblioteca y Archivo Municipal de San Sebastián, Museo San Telmo, Museo de Pontevedra, Cuartel General del MACEN, Instituto de Valencia de Don Juan, entre otros) todos han ponderado la excelente factura de la revista, su riqueza gráfica y la cuidada presentación de sus contenidos.

Por ello sólo podemos felicitar a los Amigos del Museo Garnelo por los apoyos recibidos y animamos a los editores a emprender nuevas empresas como la presente, con objeto de que la obra de José Garnelo encuentre entre estas páginas el cauce adecuado para todos los que algo tengan que aportar en la profundización de su extensa y varia obra.

Las felicitaciones y agradecimientos recibidos por el envío de la publicación son incontables

Una nueva aportación al conocimiento de José Garnelo

Redacción



Portada y contraportada del libro "J. Garnelo. La reivindicación de su memoria y génesis de un museo. 1944-2004". Montilla, 2004.

Manuel Cabello de Alba (coordinador). *José Garnelo. La reivindicación de su memoria y génesis de un Museo (1944-2004)*. Excmo. Ayuntamiento de Montilla [Gave Artes Gráficas] 2004, 266 pp. -7 láms s.p.- 24 láms. -8 hs.; 30 cm.

Este volumen, publicado por el Excmo. Ayuntamiento de Montilla, pretende recoger en sus páginas todos los documentos y acontecimientos relevantes relacionados con José Garnelo desde su muerte en Montilla en 1944 hasta el presente año de 2004, así como el proceso que da lugar a la creación del Museo Garnelo. La corta tirada que se ha hecho de esta edición se justifica por su carácter de obra documental dirigida, fundamentalmente, a los especialistas y estudiosos de la producción artística garneliana.

La publicación, realizada íntegramente en impresión digital, incluye casi cuatrocientas ilustraciones (353 fotografías en blanco y negro, 31 láminas en color a toda página) y tiene 266 páginas de texto, lo que la convierten en el estudio más extenso y completo que sobre el pintor se ha presentado desde su muerte. Ha sido realizada por un equipo, que cuenta con numerosos especialistas, coordinado por Ma-

nuel Cabello de Alba Moyano y es el fruto de muchos años de investigación para reunir la copiosa documentación que se ofrece, los datos siempre contrastados y fiables, y las innovaciones que respecto a la trayectoria artística del célebre maestro se aportan en esta obra. Como en todo libro de arte, hay que destacar el cuidado diseño y el aspecto gráfico, que en esta ocasión estuvo a cargo de Fidel Romero.

El libro se divide en cuatro secciones:

1. *El reconocimiento tras su muerte y posterior olvido (1944-1963)*. Tras los numerosos y significativos homenajes que recibe Garnelo a su muerte, su producción pictórica, como toda la pintura figurativa, queda paulatinamente relegada a un segundo plano y su nombre olvidado, lo cual contrasta con su posición privilegiada dentro de la historia del arte en España.

2. *Primeros intentos de recuperar su memoria, con motivo del centenario de su nacimiento (1964-1981)*. Tímidamente se comienza en los años sesenta a rescatar la memoria de Garnelo a través de algunas exposiciones, entre las que hay que destacar la celebrada

en 1964 en la Galería Grifé Escoda de Madrid, con 127 obras, que supone el descubrimiento de su figura por parte de las nuevas generaciones, y singularmente en lo que se refiere a su "paisaje intimista". También la Exposición Itinerante de 1976 contribuyó de manera extraordinaria al mejor conocimiento de su pintura en todo el territorio español. Con motivo de su centenario aparecen en algunas publicaciones, entre 1965 y 1966, numerosos artículos de las mejores plumas del país en materia de arte, lo cual contribuye al redescubrimiento del pintor y su obra.

3. *La recuperación de su memoria y el proyecto de un museo (1982-1995)*. Es a partir de la década de los ochenta cuando un grupo de garnelianos entusiastas comienzan a reivindicar los innegables méritos artísticos del maestro, a realizar los primeros inventarios y profundizar en el conocimiento de su arte. Su presencia en una serie de exposiciones adquiere un papel protagonista, tras un inmenso trabajo que se relaciona cronológicamente. Así ocurre con la exposición celebrada en mayo de 1984 en la Excm. Dipu-

tación Provincial de Córdoba con el título *Un siglo de Pintura Cordobesa 1791-1891* y en la que *Tarde de toros* era su cartel anunciador o la organizada por el Banco de Bilbao con el lema *Toros y toreros en la pintura española*. También aparecen algunos estudios sobre aspectos relevantes de su obra, como la monografía de Miguel C. Clémentson *El mundo clásico en José Garnelo y Alda* (1985) que dejan el terreno abonado para la siguiente fase: el proyecto de un museo donde, definitivamente, su obra sea reconocida y valorada.

4. *El Museo Garnelo: un proyecto de todos los montillanos (1996-2004)*.

La dinámica creada en torno a la figura de José Garnelo y su obra en la etapa anterior, tiene el feliz corolario de su museo, ubicado en la Casa de las Aguas, en el que se podrá admirar lo más granado de su producción artística en sus distintas facetas. Paralelo al desarrollo del proyecto, se ha ido realizando por parte de los Amigos del Museo Garnelo una intensa labor de inventario, investigación, estudio y difusión de su producción artística a través de diversos medios, entre los que hay que destacar la revista *J. Garnelo*, que en la actualidad coedita con el Museo Garnelo.

Para la realización de esta obra han sido consultados más de cincuenta instituciones culturales españolas y extranjeras, desde la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, el Museo del Prado, los Museos de Bellas Artes de Cádiz, Córdoba, Lérica, Sevilla, Valencia o las Embajadas de España en Lisboa y Oslo, por sólo citar algunos ejemplos. Se incluyen documentos originales y aparecen extractados varios cientos, todos de enorme interés para la profundización en el estudio del pintor. Por último se aporta una bibliografía, dividida en tres secciones, con 450 registros, referentes a José Garnelo y su extensa y variada producción.

Para la realización de esta obra han sido consultadas más de cincuenta instituciones culturales españolas y extranjeras

La Cultura Española a través de los tiempos, una obra maestra de Garnelo en la pluma de Carlos Clementson

Redacción

En 1894 la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, la primera institución artística del país, convoca un concurso para glosar un tema complejo y diverso: la Cultura Española a través de los tiempos. José Garnelo, que sólo cuenta 28 años pero tiene ya un amplio currículum y numerosos galardones, acepta el reto de representar, a través de un centenar de personalidades señeras, la esencia de la cultura española, desde Séneca a Lope. Esta bellísima alegoría de las Artes y las Letras en España, que Garnelo sitúa en un marco que recuerda al Panteón, mereció la Medalla de Oro y Premio Extraordinario de la Academia, y actualmente está depositada en el Salón de Conferencias del Instituto de España, en Madrid.

El profesor de la Universidad de Córdoba y reconocido poeta Carlos Clementson, ha abordado con no menos valentía que Garnelo, la ingente tarea de desgranar los logros de los que más han engrandecido nuestro arte y nuestra cultura. Clementson ha trazado una hermosa panorámica literaria, partiendo del



"La Cultura Española a través de los tiempos", 1894. Óleo/lienzo, 156 x 302 cm. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, depositado en el Instituto de España, Madrid.

lienzo garneliano pero adquiriendo vida y visión propia, donde contemplamos a algunos de nuestros más ilustres artistas en diálogo atemporal con el autor. La labor de identificación de personajes es ya en sí una compleja tarea, por más que Garnelo acertara a caracterizarlos con suma maestría, pero no por ello deja de ser un trabajo paciente y erudito en el que Clementson ha derrochado saber y cono-

cimiento del asunto.

En este recorrido a través de los personajes que aparecen en el cuadro, el autor se detiene en los que considera más relevantes y nos ofrece, a modo de remanso en el texto, un poema alusivo de impecable factura. Comienza por una trilogía poética que recoge la época clásica: "La edad de plata", "Nueva epístola a Lucilio" y "Sombra de Lucano", que Clementson dedica a José Garnelo, "cordobés de Munda, que a sus veinte años nos legó la más hermosa y trágica imagen de Lucano".

De la cultura de Al Andalus destaca el autor a Averroes y Maimónides y su profunda influencia en el pensamiento occidental y a ellos añade la figura irreplicable de Ibn Hazm, autor de *El collar de la paloma*, un manual de amor que proyectó su larga sombra en la poesía *courtoise* y en toda la lírica prerrenacentista. A Ibn Hazm dedica un poema ("El collar de la paloma") bajo el lema de un verso del otro gran poeta del amor en España, Francisco de Quevedo.

Garcilaso, Tirso, Góngora ("estéticamente algo disminuido.."), Cervantes, son glosados por Clementson con constantes referencias, idas y venidas a los movimientos literarios del siglo XX cuya memoria reivindicaron. "Con Cervantes (Homenaje a Azorín)" recrea el retrato del autor de nuestra primera novela que "ha deambulado por precarios oficios reñidos con la fama / y aun más con la fortuna, que nunca fue amigo".

En homenaje a Montilla, incluye Clementson en su glosa a dos figuras señeras: el Inca Garcilaso de la Vega, figura clave del mestizaje de dos culturas, y el Gran Capitán, el héroe legendario por antonomasia del renacimiento español.

En suma, *Verso y Prosa para un panorama de la Cultura Española pintado por Garnelo* es una excelente ofrenda literaria a una de las obras más encumbradas del maestro, y podemos decir que, en breve plazo, estará a disposición del lector, con magníficas reproducciones e impecable cuidado editorial.



"La Cultura Española a través de los tiempos" (boceto). Dibujo a lápiz y acuarela, 16 x 37 cm. Museo Garnelo.

José Garnelo y Alda. Exposiciones y eventos 1944 - 2004



1944

- 29 de octubre. **Muere en Montilla**, en la casa de sus padres. Es **enterrado** en el panteón familiar en la **Parroquia de Santiago** de la misma ciudad.
- 30 de octubre. **Homenaje en la R.A.B.A.S.F.**
- 25 de noviembre. **Homenaje en la Real Academia de Córdoba.**

1945

- Febrero. Solemne **homenaje** a la memoria de José Garnelo y Alda **en la Asociación Española de Escritores y Artistas.**

1964

- 1 de noviembre. **Exposición monográfica** en la **galería Grifé-Escoda** de Madrid. Se expusieron 127 obras, de ellas 80 paisajes. Fue presentado al público por primera vez el Garnelo "intimista", con sus pequeños estudios y notas de color en minúsculos cuadros: sus tablitas.

1965

- 26 de septiembre. **Exposición monográfica en Enguera.** Se presentan 53 obras.

1966

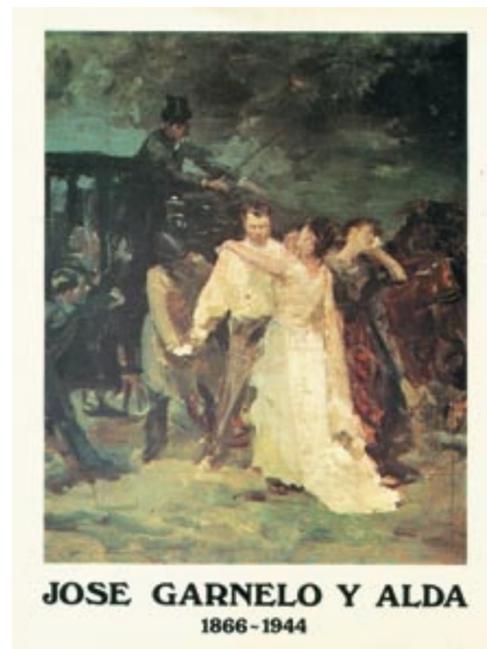
- 25 de septiembre. **Exposición de José Garnelo y Alda y de Isidoro Garnelo Fillol en Enguera.** De José Garnelo se incluyen 10 obras.

1972

- Abril. **Exposición monográfica en la Sala "Mateo Inurria".** Escuela de Artes Aplicadas y Diseño de Córdoba. Se exhibieron 56 obras, de las cuales lo hacen por primera vez, 7 escenas de la serie "Fuente Ovejuna".

1976

- 7 de mayo. **Exposición itinerante patrocinada por la Comisaría Nacional de Museos y Exposiciones**



JOSE GARNELO Y ALDA



(130 obras). Se inauguró en el Museo Provincial de Bellas Artes de Valencia, a continuación pasó a Montilla, Sevilla, Castilla, Cataluña, San Sebastián etc. En la primavera de 1978 se clausuró en el Museo Romántico de Madrid.

1984

- Abril y mayo. Exposición colectiva "**Toros y Toreros en la pintura española**". Organizada por el Banco de Bilbao en Madrid y Sevilla. Se expone la obra de José Garnelo *Capea en las Navas del Marqués*.
- Del 5 de mayo al 5 de junio. Exposición colectiva "**Un siglo de pintura cordobesa 1791-1891**", en la Iglesia de la Merced, organiza la Excma. Diputación Provincial de Córdoba. De José Garnelo pudieron admirarse las siguientes obras: *Bacante*, *Dama del papagayo*, *Lola Garnelo*, *La Belleza*, dos obras de la serie "Fuente Ovejuna" y *Tarde de toros*, esta última fue cartel anunciador de la muestra.

1985

- La Excma. Diputación Provincial de Córdoba, publica el libro *El mundo clásico en José Garnelo y Alda* de Miguel Carlos Clémentson Lope.
- 28 de octubre. Exposición colectiva "**Pintura española del siglo XIX Escuelas de París y Roma**", organizada por la Sammer Gallery de Madrid. De Garnelo se expone *Una lectura del Quijote*.

1992

- Del 14 al 23 de mayo. Exposición colectiva "**La Fiesta Nacional**", ce-



lebrada en el Museo Diocesano de Bellas Artes de Córdoba y organizada por Cajasur. De José Garnelo se mostraron los cuadros *Tarde de toros* y *Capea en las Navas del Marqués*.

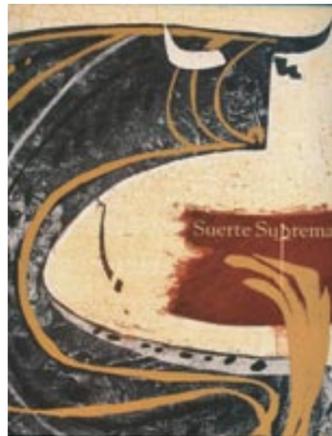
- 9 de septiembre. Exposición colectiva en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando "**Roma y el ideal académico**". De Garnelo pudieron contemplarse *Retrato del escultor Parera Saurina* y *Primeros homenajes a Colón en el Nuevo Mundo* (boceto).

1996

- 19 de julio. **Cesión** de la obra *Pro Patria Semper* al Ayuntamiento de Montilla por la familia Cabello de Alba Portero.

- Conferencia pronunciada en Montilla por Miguel Carlos Clémentson "**José Garnelo, un pintor entre dos siglos**".

- Creación del **Premio de Pintura "Ciudad de Montilla"**, en homenaje a José Garnelo.



1997

- 5 de junio. Exposición colectiva "**Suerte Suprema**" en homenaje a Manolete, organizada por la Excm. Diputación Provincial de Córdoba. José Garnelo está presente con *Tarde de toros* y *Capea en las Navas del Marqués*.

- 28 de octubre. **I Premio de Pintura "Ciudad de Montilla"**, en homenaje al pintor José Garnelo. El ganador fue Desiderio Delgado Chavarría.

1999

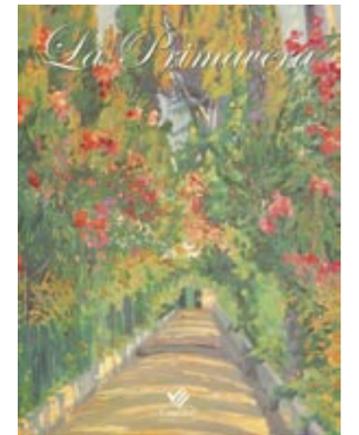
- 28 de octubre. **II Premio Nacional de Pintura "Ciudad de Montilla"**, en homenaje al pintor José Garnelo. El ganador fue Juan Luque Muñoz.

2000

- 27 de enero. Exposición colectiva: "**Tauromaquias**", celebrada en Vitoria. De José Garnelo se exponen *Tarde de toros* y *Capea en las Navas del Marqués*.

- 4 de mayo. **El Excmo. Ayuntamiento de Montilla** adquiere el edificio conocido como "**Casa de Las Aguas**", donde se ubicará el **Museo Garnelo**.

- 23 de agosto. **Primer cuadro donado al Museo Garnelo**. Las hermanas Matilde y Carmen Moyano Delgado donan la obra titulada *Gitanas* en memoria de su padre, Enrique Moyano Campos, médico de cabecera del pintor.



- 18 de diciembre. **Firma del protocolo**, ante la Excm. Consejera de Cultura de la Junta de Andalucía y del Excmo. Ayuntamiento de Montilla, de cesión de cuadros para la **puesta en marcha del Museo Garnelo**.

2001

- 24 de abril. **Donación de 48 obras al Museo Garnelo** por las familias Cabello de Alba Portero y Cuello Garnelo.

- 21 de junio. **Remisión del proyecto de "Museo Garnelo"** para su inscripción en el "Registro de Museos de Andalucía".

- 28 de octubre. **III Premio Nacional de Pintura "Ciudad de Montilla"**, en homenaje al pintor José Garnelo. La ganadora fue María José Ruiz López.

- 20 de diciembre. **Se aprueba** por el pleno del Excmo. Ayuntamiento de Montilla el **presupuesto para la adaptación de la Casa de las Aguas**.

2002

- 15 de enero. La Directora General de Instituciones del **Patrimonio Histórico aprueba la viabilidad del Museo Garnelo** y ordena la **anotación preventiva** del Museo Garnelo de Montilla en el **Registro de Museos de Andalucía**.

- 16 de abril. **Exposición colectiva "La Primavera en el Arte"** en la Sala San Hermenegildo de Sevilla, después pasa a la Sala Museística de Cajasur en Córdoba. De José Garnelo se exponen *Tarde de toros*, *Capea en las Navas del Marqués* y *Olivos y cipreses en Corfú*, esta última obra es la primera vez que se expone al público desde la muerte del maestro.

- 29 de mayo. **Presentación de la revista "J. Garnelo" nº 0**.

- 10 de julio. Aparece en el Boletín oficial de la Provincia de Córdoba el "**Reglamento de Funcionamiento del Museo Garnelo**".

- 1 de septiembre. **Exposición monográfica en Cabra** con 18 obras. La revista *El Paseo* le dedica 28 páginas a José Garnelo.

- 30 de octubre. Se presenta el **proyecto definitivo para la restauración de la Casa de las Aguas**.

- 18 de diciembre. **Exposición colectiva "Ternura y melodrama. Pintura de escenas familiares en la época de Sorolla"** en homenaje a Sorolla, en Valencia. José Garnelo estuvo representado con *¡A la Guerra!*, *Los padres del pintor con su nieta Lola y Magdalena*.

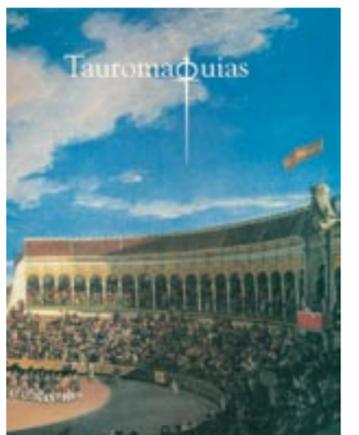
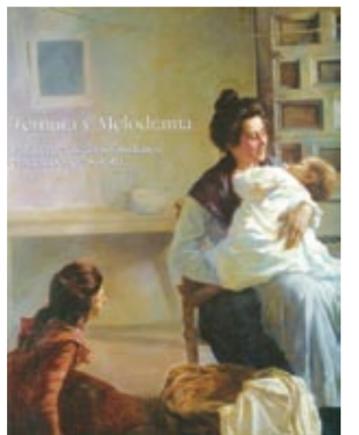
2003

- Marzo. **Exposición monográfica y permanente en el Hospital Universitario Reina Sofía de Córdoba**. La muestra se compone de quince reproducciones de obras de José Garnelo que decorarán las paredes del vestíbulo de la biblioteca del Hospital Universitario.

- Marzo. **Exposición colectiva "Belleza Oculta"**, en Sevilla y Córdoba. De Garnelo se exponen *Tarde de toros* y *Olivos y cipreses en Corfú*.

- Marzo. **Exposición de Arte Sacro** en Montilla. De Garnelo se exhiben los apóstoles *San Juan* y *San Mateo*.

- Mayo. Exposición colectiva "**Pinceladas**" en Sevilla, el 29 de junio se inaugura en Córdoba. Garnelo participa con *El piropo*.





- 22 de noviembre. **IV Premio Nacional de Pintura "Garnelo-Ciudad de Montilla"**. La ganadora fue Mónica Cerrada Macías. El pintor Antonio López formó parte del Jurado.

2004

- 17 de febrero. Se designa como **"Pieza del Mes" del Museo Naval** de Madrid la obra de J. Garnelo *Primeros homenajes en el Nuevo Mundo a Colón*.

- 20 de septiembre. El Excmo. Ayuntamiento de Montilla edita el libro **José Garnelo. La reivindicación de su memoria y génesis de un Museo 1944-2004**, publicación coordinada por Manuel Cabello de Alba, con 320 páginas, 353 fotografías en blanco y negro, 31 láminas a color, 514 documentos extractados y 453 entradas bibliográficas.



Casa de las Aguas. Año 2000

Página siguiente: "Autorretrato", 1884. Lápiz/papel, 24,1 x 17,3 cm. Museo Nacional de Cerámica y Artes Suntuarias González Martí, Valencia.



