

J. Garnelo

Revista del Museo Garnelo número 2



Edición:

Museo Garnelo, Amigos del Museo Garnelo.

Coordinación:

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

Textos:

José M^o Albiñana Sanz, Elena Bellido Vela, Manuel Cabello de Alba Moyano, Carlos Clementson Cerezo, Miguel C. Clémentson Lope, José Luis Corazón Ardura, Juan Dobado Fernández, Pedro Ruiz Pérez, Manuel Utande Igualada.

Créditos fotográficos:

Clack.

Manuel Pijuán.

Jesús Rubio.

Departamento fotográfico:

Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

Museo Fortuny, Reus.

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:

Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía.

Instituto de España, Madrid.

Museo de Bellas Artes de Córdoba.

Museo Fortuny, Reus.

Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid.

Revista parroquial de Enguera.

Finalmente, y de un modo muy especial, a todos los que con sus donaciones y cesiones de obra han llenado de contenido el Museo Garnelo y a los que, con su trabajo, hacen posible esta publicación.

Montilla, octubre 2007

Portada: José Garnelo y Alda. *Aspasia y Pericles (El Pedagogo)*, 1893. Pormenor. Óleo/ tabla, 68 x 89 cm.

SUMARIO

4 **Editorial**

6 **La Casa de las Aguas**

8 **Inauguración de la Casa de las Aguas**

14 **Inauguración del Museo Garnelo**
Miguel Carlos Clémentson Lope

18 **El Museo Garnelo abre sus puertas**

40 **Garnelo en Zaragoza**
Manuel Utande Igualada

46 **¿"Aspasia y Pericles" o "El Pedagogo"?**
Manuel Cabello de Alba Moyano

52 **Pro Patria Semper**
Miguel C. Clémentson Lope

62 **El paisaje oculto en la pintura de Garnelo**
José Luis Corazón Ardua

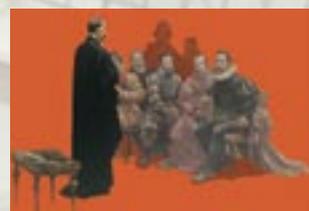
68 **El Apostolado de la Parroquia de Santiago de Montilla**
Juan Dobado Fernández

76 **San Francisco Solano en la obra de Garnelo**
Elena Bellido Vela

84 **Jesús, Manantial de Amor**
Carlos Clementson

86 **Ut Pictura Poesis**
Pedro Ruiz Pérez

90 **La dinastía artística de los Garnelo**
José M^a Albiñana Sanz





EDITORIAL

Esta tercera entrega de la revista *J. Garnelo* quiere tener para el lector un doble propósito. En primer lugar, reflejar sin aspavientos, pero con legítimo orgullo, lo que, con el tiempo, se constituirá en nuestra más entrañable efeméride: la inauguración del Museo Garnelo. Aquel dieciséis de junio de 2006 en el que tantas esperanzas, trabajos y afanes culminaron, cuando las puertas de la Casa de las Aguas se abrieron para recibir a las autoridades y a la ciudadanía, permanecerá en nuestros corazones como una fecha histórica, un hito en la trayectoria cultural de nuestra ciudad, que aspira a recuperar aquel “aire casi universitario” que, en palabras de José Ramón Garnelo, tenía Montilla en las postrimerías del siglo XIX. Las emociones fueron muchas y es imposible transmitir las en el estrecho molde de la letra impresa; aquí sólo vamos a recordar ese día de gozo, con las intervenciones más importantes que tuvieron lugar para dejar constancia de este acto, que no es exagerado calificar de “histórico”, para quienes amamos la Cultura y el Arte.

También aparecen en este número una serie de colaboraciones que profundizan en la obra indeleble de Garnelo, desde muy variadas perspectivas. Manuel Utande Igualada y Manuel Cabello de Alba Moyano colaboran con sendos artículos, los dos trufados de amena erudición, sobre una de las obras más carismáticas que conserva el Museo, el cuadro denominado con un doble título: *El Pedagogo y Aspasia y Pericles*.

La impronta religiosa en la pintura de José Garnelo es objeto de atención de dos jóvenes investigadores: Juan Dobado y Elena Bellido sitúan, dentro de la extensa producción garneliana, conjuntos tan importantes como el *Apostolado* o la que quizá podría considerarse obra cumbre del pintor en la temática religiosa, *El Milagro en el Barrio de las Tenerías*, con el atractivo añadido de que se pueden contemplar en la Parroquia de Santiago, en Montilla.

Una alegoría de la España del 98, *Pro patria semper*, es el motivo elegido por Miguel Carlos Clémentson, buen conocedor de la obra garneliana, para extraer toda la riqueza simbólica de este admirable lienzo, dos de cuyas versiones se exhiben en el Museo Garnelo y en el Salón de Plenos del Ayuntamiento de Montilla.



José Luis Corazón Ardura, profesor en el Departamento de Estética en la Universidad Autónoma de Madrid, nos ofrece un fino análisis del paisaje intimista de Garnelo con numerosas referencias filosóficas y alusiones literarias, tratando de penetrar en esos paisajes “con alma”, con rigor y exactitud. Sin abandonar la clave literaria, el poeta Carlos Clementson nos regala un extenso comentario, pleno de hondura y emoción sobre la laureada obra de Garnelo, *Jesús, Manantial de Amor*, y el profesor Pedro Ruiz Pérez, de la Universidad de Córdoba, reflexiona sobre otra obra de Clementson, *Non omnis moriar*, dedicada a glosar la visión garneliana de la Cultura Española.

Como en ocasiones anteriores, nuestra revista recoge algunos de los artículos de la revista *Enguera* que, en la década de los sesenta del siglo pasado, puso el listón muy alto, en lo que se refiere a explicar la obra y la figura del pintor, siempre con colaboraciones solventes y de incontestable prestigio. En este número incluimos una extensa semblanza del gran patriarca de los Garnelo, José Ramón Garnelo González, a cargo del Dr. Albiñana, que traza un fresco muy animado de la vida de aquel médico humanista, protagonista activo de la vida cultural montillana a fines del XIX y constante impulso en la carrera de sus tres hijos artistas, Eloísa, José y Manuel.

Podemos decir que el Museo Garnelo, a un año de su apertura, es ya una referencia cultural de ámbito nacional. Las visitas que recibe son otros tantos motivos de satisfacción y de encomio, tanto por la cantidad y calidad de las obras expuestas como por el diseño museístico, así que sólo nos queda desde estas páginas agradecer el esfuerzo realizado por todos los que han colaborado en hacer posible este magno proyecto.

La Casa de las Aguas



La casa-palacio conocida popularmente como “Casa de las Aguas”, recibe este nombre por estar situados en este recinto los depósitos de agua que servían para el suministro de la ciudad. “Hasta el año 1872 se careció de aguas potables en el interior de la población”, recoge Morte Molina en sus *Apuntes*, en los que ya aparece una primera mención a un “edificio de la calle San Fernando” que albergaba los depósitos desde donde se distribuía el agua hasta los puntos más alejados de Montilla. El feliz iniciador de estos trabajos y el impulsor del abastecimiento de agua a la población fue el ingeniero militar José María Sánchez Molero, que vino a la ciudad en busca del *campus mundensis*, en 1864. Vivió en esta casa, junto con su señora, hasta su muerte y luego pasó a propiedad de su sobrino, Ángel Sisternes.

Más tarde, en 1940, la casa fue adquirida por la Condesa de Aguiar, hermana del VII Conde de la Cortina y es objeto de una serie de reformas proyectadas por Aníbal González. De esta época es la amplia escalera que da acceso a la primera planta. Francisco de Alvear y Gómez de la Cortina fue otro ilustre inquilino de esta casa, en la que vive junto a su hermana, hasta su muerte en 1959.

El edificio es una casa palacio “de nobles trazas” y el estilo característico de las casonas señoriales de fines del siglo XIX. Está ordenada en torno a dos núcleos diferenciados que se comunican mediante un jardín. La vivienda se estructura en tres dobles crujeas alrededor del patio claustrado, con tres plantas de altura.

Es de destacar el juego de color en el patio, con los pilares de ladrillo visto y las molduras en blanco. En su configuración, responde a la corriente historicista-renacentista de la que tantos ejemplos hay en toda Andalucía.

La casa fue adquirida por el Excmo. Ayuntamiento de Montilla el 17 de abril del año 2000 y, después de las adaptaciones per-

tinentes, se constituye en punta de lanza de la cultura en Montilla, en un marco como éste, que encierra algunas de las mejores páginas de nuestra ciudad en el siglo pasado.

La planta baja, que cuenta con un amplio jardín, da entrada al Museo Garnelo que ocupa, además, toda la primera planta del edificio. Este espacio incluye dependencias anejas al Museo (sala de audiovisuales, recepción), y también se encuentra aquí la Capilla-Oratorio del antiguo Asilo de Los Dolores, pequeña joya arquitectónica que conserva los primeros frescos que pintó José Garnelo, junto a su hermana Eloísa, en 1886.

El Museo es la cátedra abierta de este montillano de vocación y sede permanente de una obra, al mismo tiempo andaluza y universal. José Garnelo (1866- 1944), el pintor más culto de su época, incansable buscador de nuevos planteamientos estéticos, supo aunar en una síntesis magistral, el clasicismo más depurado con las nuevas tendencias de la vanguardia en aquel apasionante tránsito de los siglos XIX y XX, para legarnos una obra rica y diversa que hoy podemos contemplar en el Museo que Montilla, como preclaro hijo suyo, le dedica.

En feliz simbiosis con las obras de Garnelo, la planta segunda del edificio alberga la Fundación Biblioteca Manuel Ruiz Luque en la que se integra un extenso conjunto de treinta mil volúmenes, entre los que se hallan la mejor colección de historias locales de las existentes en España, junto a un buen número de raros ejemplares y joyas bibliográficas, y la Biblioteca del Museo Garnelo, que conserva celosamente la memoria literaria del artista, su correspondencia y un amplio aparato documental para profundizar en su obra.

Con este proyecto, Montilla manifiesta su voluntad de proseguir en ese “renacimiento” que ya desde el siglo XVI, convirtió a esta ciudad en un activo foco intelectual, donde El Inca Garcilaso y Cervantes escriben páginas inmortales, y Martín de Roa y San Juan de Ávila ejercen su sabio y provechoso magisterio.



Inauguración de la Casa de las Aguas



El día 16 de junio de 2006 tuvo lugar en el salón de actos de San Juan de Dios la inauguración de la Casa de las Aguas, sede del Museo Garnelo y de la Fundación Biblioteca Manuel Ruiz Luque, en presencia de la Delegada de Cultura de la Junta de Andalucía, la Corporación en pleno, autoridades, familiares del pintor, y colaboradores del proyecto. En este histórico acto para la cultura en Montilla, se produjeron una serie de intervenciones, algunas de las cuales recogemos a continuación.

Palabras de Antonio Carpio Quintero. Alcalde de Montilla, en el acto de inauguración de la Casa de las Aguas (resumen).

Excelentísimas e Ilustrísimas autoridades; Il^{ta}ma. Delegada de Cultura; Excmo. Sr. D. Rafael Cabello de Alba; familia Ruiz Luque; familia Cabello de Alba; familia Garnelo en sus diferentes ramas: Alda Garnelo, Cuello Garnelo, Gómez Garnelo y Garnelo Ten. Buenas tardes, señoras y señores.

Dentro de muy poco, cuando concluya este acto, vamos a dirigirnos a la Plaza de Ángel Sisternes para inaugurar la Casa de las Aguas. En ese instante, se pondrá un punto y aparte en una etapa que termina hoy para dar comienzo a una nueva, porque a partir de este momento los fondos bibliográficos de la Biblioteca Ruiz Luque serán públicos, estarán dentro del dominio público y en un espacio público, declarado así por la Junta de Andalucía, y porque las obras que se exponen en el Museo Garnelo, donadas o cedidas, también forman parte ya de un espacio público, de un museo público, declarado así también por la Junta de Andalucía. Por lo tanto, iniciamos una nueva etapa en la que este valiosísimo patrimonio cultural se pone en uso para disfrute de todos.

Sin embargo, llegar al día de hoy no ha sido fácil, sin volver la vista muy atrás,

simplemente desde que el Ayuntamiento adquiere el edificio en el año 1999, en el 2000 se firman las escrituras, desde entonces han sido seis años de trabajo intenso. Me preguntaban el otro día si había sido muy difícil llevar a cabo este proyecto y respondí que no se trataba de una cuestión de dificultad, sino de posibilidad, de hacerlo posible, y tengo que decir que hemos llegado hasta aquí porque se han puesto sobre la mesa algunas palabras –nobles palabras– que son estas: responsabilidad, generosidad y amistad.

La responsabilidad, porque el Ayuntamiento tuvo que tomar la decisión de invertir en este proyecto, con pleno conocimiento del enorme esfuerzo que suponía. Pero, además, se trataba de una responsabilidad compartida. El Ayuntamiento tenía que contar con las otras partes, así que la responsabilidad también le correspondía a D. Manuel Ruiz Luque, que tenía que desprenderse de su biblioteca, a D. Manuel Cabello de Alba Moyano, a D. Joaquín Cuello Garnelo y a otra serie de personas, propietarios de obras, que iban a nutrir las salas del Museo Garnelo. No obstante, además de la responsabilidad, hacía falta algo más, y ese algo más es la generosidad: éste es un proyecto de generosidad para el pueblo de Montilla.



La Delegada de Cult

guración, en cuya inscripción reza: "La ciudad de Montilla dedica esta casa a la contemplación de la belleza, al estudio y a la investigación de las artes y las letras". De izquierda a derecha: Manuel Cabello de Alba Moyano, María Concepción Portero Espejo, Mercedes Mudarra Barrero, Antonio Carpio Quintero, María Ascensión Gutiérrez Merino y Manuel Ruiz Luque.

Seis años de trabajo dan para mucho, las obras no siempre se acaban cuando se quiere y los contratos tienen sus dificultades, sus cláusulas, sus matizaciones. Todo tiene su tiempo, por mucho que uno quiere, a veces, no se puede correr más. En todos estos años, cuando ha surgido algún problema, además de la responsabilidad y la generosidad, se ha puesto sobre la mesa una de las palabras más hermosas de la lengua castellana: la amistad, la amistad con los libros, la amistad con las obras y la figura de Garnelo ha sido la que ha allanado, la que ha salvado cualquier obstáculo, y por eso estamos aquí en este histórico día.

Cuando vayamos a la Casa de las Aguas, veremos en su patio una serie de columnas, y hago uso de esta imagen para decir que son dos las columnas importantes de esta casa: la Fundación Biblioteca Manuel Ruiz Luque y el Museo Garnelo. Son estos los pilares

básicos de esta casa, por lo tanto, en este gozoso momento, a mí se me ha olvidado cualquier problema, cualquier dificultad, incluso cualquier disgusto, y lo único que quiero hacer públicamente aquí, delante de todos ustedes y en nombre del Ayuntamiento de Montilla, es reconocer y dar las gracias a todos los que han hecho posible que este proyecto sea hoy una realidad. A todos, pero si digo así "a todos", de manera genérica, igualando, no sería justo y yo quiero ser justo, pretendo ser justo esta tarde. Quiero agradecer y reconocer a D. Manuel Cabello de Alba Moyano su gestión, su colaboración para que el Ayuntamiento adquiriese la Casa de las Aguas y, también, su mediación entre el Ayuntamiento y nuestro amigo D. Manuel Ruiz Luque en la compra de su biblioteca.

Os diré que la Casa de las Aguas tiene tres plantas. La planta baja y la primera están dedicadas al Museo Garnelo y la planta se-



Portada principal de la Casa de las Aguas. De izda. a dcha.: Manuel Cabello de Alba Moyano, Antonio Carpio Quintero, María Concepción Portero Espejo, María Concepción Gómez Mezquita, Mercedes Mudarra Barrero, María Ascensión Gutiérrez Merino, Joaquín Cuello Garnelo y Manuel Ruiz Luque.

gunda es la sede donde se conservan los fondos bibliográficos de la Fundación Biblioteca Manuel Ruiz Luque; esta planta, para mí, es, tal vez, la que tiene más encanto porque es la que ha conservado mejor los vestigios originales de esta casa.

En cuanto al Museo Garnelo, quiero dar las gracias y hacer público reconocimiento, a D. Manuel Cabello de Alba Moyano, a su mujer Conchi Portero, a sus hijos. Sin Manolo hubiese sido difícil que este proyecto culminase; su impulso ha sido constante, diario, continuo, contumaz. Igualmente, a D. Joaquín Cuello Garnelo, a su mujer Conchita y a sus hijos, a su familia. Entre ambos aportan la mayoría, una gran mayoría de las obras que vamos a contemplar en el Museo, bien sean donadas o cedidas. Del mismo modo quiero agradecer a todos los que han participado, de alguna manera, donando o cediendo obras, de manera tan generosa. A D^ª. Matilde Moyano y a D^ª. Carmen Moyano, que fueron las primeras en donar un cuadro para el Museo, un gran cuadro, y lo hacían en nombre de D. Enrique

Moyano, médico y amigo del pintor. A D^ª. Josefina Garnelo Gallego y a sus hijos, a la familia Alda Garnelo por cedernos obras para el Museo. Esta mañana he hablado con D^ª. Josefina, no podía estar aquí este día, pero me dijo que ella está ilusionadísima por venir, y le quiero agradecer también las deferencias que ha tenido siempre con nosotros, cuando la hemos visitado en Madrid. Gracias también a D. Rafael Gómez Garnelo, a su mujer Virginia, a sus hijos, por la cesión de obras. Mi agradecimiento también a D. Manuel Cuello Garnelo, a su mujer Sole y a sus hijos, igualmente por la donación de sus obras. Gracias a D. Fidel Romero López, a su mujer y a su hijo, que solamente tenían un cuadro de Garnelo y lo donaron para el Museo. A D. Julián Ramírez Ponce y a D. Rafael Padillo Delgado, por la cesión de sus obras, y también a las personas que han estado trabajando en el Consejo de Dirección del Museo durante todo este tiempo: a D. Miguel Carlos Clémentson, que reivindicó, entre otros, un museo para Garnelo y estará satisfecho esta tarde; a Fidel Romero, que ha dedicado tantas horas; y a D. Juan Luque.

A D. Jesús Rubio, mi agradecimiento también. Y sé que soy reiterativo pero quiero ser reiterativo y que quede constancia de ello.

No quisiera olvidar a nadie, pero tengo también que dar las gracias a mis compañeros de Corporación y a la anterior, porque éste es un proyecto que dura dos mandatos. Yo me he sentido siempre arropado por ellos en este hermoso proyecto, y por lo tanto quiero agradecerles su esfuerzo compartido. Pero me vais a permitir que exprese mi agradecimiento a quienes han tenido una vinculación directa durante estos años, han estado ahí día a día: Teniente de alcalde de Cultura, D. Francisco Hidalgo; Teniente de alcalde de Hacienda, D^o. Aurora Sánchez; Tenientes de alcalde de obras en distintas corporaciones, D. Francisco Romero y D. Manuel Galindo; Teniente de alcalde de Servicios, D. José Santiago Aguayo. Mi agradecimiento también a la Sra. Delegada de Cultura que nos honra con su presencia y a la Ministra de Cultura que tenía que estar en este acto. Una situación transitoria le ha impedido a D^o. Carmen Calvo el poder estar con nosotros, hace dos días recibí una carta personal de ella, escrita de su puño y letra, en la que decía que estaba deseando estar en nuestro pueblo; no decía "en vuestro pueblo" y decía nuestro pueblo porque ella se siente una montillana más.

Quiero dar las gracias, asimismo, a los ciudadanos y ciudadanas de Montilla, porque ellos son los protagonistas de este proyecto, a

ellos va dirigido y nos han permitido que dediquemos recursos públicos para este magno proyecto cultural; unos recursos que superarán los 500 millones de pesetas, financiados exclusivamente con nuestros propios medios, salvo una subvención de 25 millones de pesetas del PRODER. Me parece justo agradecer a los ciudadanos que nos hayan permitido hacerlo, y confío en que, a partir de ahora, otras instituciones, otras administraciones, colaboren con nosotros para que este proyecto avance y extienda su benéfica influencia.

Finalmente, yo quiero decirle a los ciudadanos que nos han dado ese consentimiento para hacer este proyecto, que proyectos como éste son los que hacen grande a un pueblo, los que elevan la calidad de vida de una colectividad; son los que hacen cambiar el concepto de pueblo para pasar a un concepto de ciudad. Por tanto, pienso que en el futuro todos estaremos contentos, estaremos satisfechos de lo que hemos logrado, y quisiera compartir con todos ustedes un deseo: el lugar que vamos a inaugurar se llama Casa de las Aguas, porque allí están los depósitos desde donde se repartía el agua a la ciudad de Montilla. Yo deseo, y así lo espero, que a partir de hoy, sea un lugar donde fluya, donde florezca la cultura; un lugar para la investigación, el pensamiento y el estudio; para el respeto y la tolerancia, en definitiva, para la cultura, que nos es casi tan necesaria como el agua para vivir. Buenas tardes, salud a todos.



"Manantial". Óleo/tabla, 19,5 x 31,5 cm. Museo Garnelo.

Palabras de Doña Mercedes Mudarra Barrero, Delegada de Cultura de la Junta de Andalucía, en el acto de inauguración de la Casa de las Aguas (resumen).



Mercedes Mudarra contempla una de las "tablitas" en presencia de Antonio Carpio, Manuel Cabello de Alba y Joaquín Cuello Garnelo.

En primer lugar, quiero decir que es para mí un honor estar aquí esta tarde compartiendo un acto tan importante para el pueblo de Montilla y para toda Andalucía, en la culminación de este gran proyecto donde la cultura es la máxima protagonista. Desde nuestro punto de vista, es, además, un proyecto ejemplar sobre lo que puede hacer un municipio poseedor de un magnífico patrimonio y la mejor manera de rentabilizarlo. Decimos que es un proyecto ejemplar, porque en él se aúnan muchas cosas: en primer lugar, la recuperación de un enclave histórico como es la Casa de las Aguas, uno de los edificios más señeros del municipio; porque inicia su actividad una de las bibliotecas más importantes de carácter privado de Andalucía, y casi me atrevería a decir de España y, también, porque se recupera a uno de los pintores más importantes del periodo de entresiglos, y será a partir de ahora cuando podremos valorar en su conjunto su ingente obra.

Además de todo esto, hay aquí otro elemento fundamental: se trata de un proyecto diferenciador, es decir, que no estamos creando un museo más, similar a los ya existentes.

En este caso se trata de un espacio de cultura con rasgos muy originales, donde convergen las Bellas Artes junto a la investigación y el conocimiento que propiciará la puesta en uso de un singular patrimonio bibliográfico.

Por esa razón, quiero felicitar efusivamente a este municipio por haber sido capaz de llevar a cabo este ambicioso proyecto. Soy consciente de las muchas dificultades que habéis tenido que vencer en estos últimos años pero, al final, todos vamos a felicitarnos por el logro conseguido y porque el esfuerzo para recuperar este patrimonio ha valido la pena.

La Casa de las Aguas, como entidad cultural, representa un gran esfuerzo, una voluntad firme que ha tenido que ver con tres personas, tres hombres generosos que, de alguna forma, representan a todas las demás personas que, con su solidaridad, han querido aportar su granito de arena. En este caso, D. Manuel Cabello de Alba Moyano que ha sido el "alma" de todo lo que tiene que ver con el Museo Garnelo; D. Manuel Ruiz Luque, por esa magnífica biblioteca que pasará a la historia; y, por supuesto, D. Joaquín Cuello Garnelo.

Tengo que añadir que no se trata, en este caso, de un Museo más que abre sus puertas y que, por lo tanto, tiene que ver únicamente con la contemplación estética, -como lo es en tantas ocasiones-. En nuestro caso, la inauguración de este museo trasciende a este municipio, trasciende a Andalucía y se transfiere al resto de España.

Es también importante porque, dentro de lo que es una visión absolutamente integradora y moderna de la cultura, estamos ante un proyecto que va a favorecer la investigación, con unas instalaciones adecuadas para que los estudiosos puedan disfrutar del riquísimo patrimonio que en este centro se le ofrece, y así podrán conocer más a fondo tanto la figura como la obra de José Garnelo.

Así que, por mi parte, decir que muchísimas gracias; felicitar a todos los ciudadanos de Montilla porque tenéis la suerte de haber encontrado un tesoro que, con mucho esfuerzo y trabajo, se ha conseguido poner a disposición y para disfrute de todos; también, la Junta de Andalucía va a apoyar, en la medida de nuestras posibilidades, todas las iniciativas que contribuyan a engrandecer este nuevo centro de cultura que desde Montilla se abre al mundo en este día.



Inauguración del Museo Garnelo de Montilla

(16-JUNIO-2006)

Miguel C. Clémentson Lope
Doctor en Historia del Arte



El Museo Garnelo de Montilla nace como resultado de una convergencia de voluntades entre el coleccionismo privado y las instituciones públicas, con una intención precisa, que no es otra que situar en el lugar que corresponde por méritos propios a uno de los artistas más destacados de la pintura española, cuya biografía se inserta en una etapa apasionante de la historia de nuestro país, sometida a grandes transformaciones que afectarán de manera determinante a la nueva dinámica social, cultural y económica que llegará a constituir para nosotros la esencia del siglo XX.

José Garnelo, partiendo aún de los últimos destellos del arte decimonónico, supo adecuar su programa pictórico a las nuevas alternativas que se proponían desde la vanguardia, asumiendo en todo momento una disposición reflexiva y crítica respecto a ésta, que le llevó igualmente a desplegar una búsqueda constante de nuevos planteamientos estéticos, sin renunciar, en lo relativo a la práctica de la pintura, a todo aquello que él juzgaba que eran sus valores imperecederos. Guiado por esta idea, el artista nunca se dejó seducir por la disolución de la estructura formal, ratificando constantemente en el desarrollo de su programa compositivo este, para él, irrenunciable factor constitutivo de la obra de arte. Educado en el desenvolvimiento de lo que se ha venido a denominar *Pintura de Historia*, José Garnelo adoptó una disposición receptiva —y al tiempo reflexiva— respecto a los nuevos planteamientos artísticos, propiciando con su actitud el advenimiento de importantes innovaciones en el dominio del arte. Impartió docencia en las Escuelas Superiores de Bellas Artes de mayor solvencia en España; conoció personalmente a los autores más destacados de la

vanguardia de su época, circunstancia que le permitió estar puntualmente informado acerca de las últimas tendencias artísticas; viajó incansablemente por Europa, visitando sus más bellas ciudades, estudiando minuciosamente el contenido de sus más célebres museos; renovó con sus planteamientos pedagógicos la docencia artística, incentivando el estudio de la figura en movimiento y la práctica del dibujo de memoria, en detrimento de los sistemas convencionales basados en la mimesis, aplicada a la estatuaría clásica. Entre sus numerosas distinciones destacan la *Primera Medalla* obtenida en la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1892, varias *Segundas Medallas* (otorgadas en las convocatorias de 1887 y 1890), Medalla de Oro en la Exposición Universal de Chicago de 1893 y la Mención de Honor lograda en el *Salón de París*, en 1896. Fue pensionado de la Academia Española de Bellas Artes en Roma, Académico de Número de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Subdirector del Museo del Prado y Pintor de la Corona. Igualmente fue condecorado con los nombramientos de Oficial de la Orden de Leopoldo II de Bélgica, Comendador de Número de la Orden de Alfonso XII, Caballero de la Real Orden de Carlos III y de la Legión de Honor francesa.

Como en todo proyecto, también en éste existe una fecha de partida. El 5 de noviembre de 1999, atendiendo una propuesta que tuvo el honor de plantear tiempo atrás, se estableció el compromiso de crear el Museo Garnelo de Montilla. Mediante este acuerdo, un reducido grupo de coleccionistas privados se comprometían a ceder 50 obras originales del pintor, representativas de las distintas etapas creativas del artista, para definir el contenido inicial de la colección, un fondo patrimo-



Mesa presidencial en el acto de inauguración, durante la intervención de Miguel Carlos Clémentson.

nial que dotara de contenido al futuro Museo, adoptándose, igualmente, el convenio de ir enriqueciendo progresivamente dicho fondo pictórico con la incorporación de nuevas obras, coyuntura que se atendió inmediatamente con la donación del cuadro *Gitanas*, por parte de las hijas del doctor D. Enrique Moyano, que fue amigo personal del pintor. De otra parte, el Ayuntamiento de Montilla, con su edil D. Antonio Carpio a la cabeza, sólido cimiento de este proyecto, manifestando un talante de sincero compromiso con la cultura, adquirió la “Casa de las Aguas” —un hermoso inmueble del siglo XIX, el mejor marco que pudiera haberse dispuesto en esta ciudad—, para configurar un ambicioso centro cultural de proyección nacional, donde tuviese cabida el Museo.

El día 18 de diciembre de 2000, tuvo lugar en el salón de plenos del Excmo. Ayuntamiento de Montilla la firma del protocolo para la cesión de obras con destino al Museo Garnelo. Este acto, presidido por la Consejera de Cultura de la Junta de Andalucía, contó con la comparecencia de la corporación en pleno, aglutinada unánimemente en torno a este importante propósito museístico, y un nutrido elenco de familiares del pintor y coleccionistas colaboradores del proyecto. Después de la firma del protocolo de cesión de obras para la creación del Museo Garnelo —en el que hemos de destacar la altruista aportación de D. Manuel Cabello de Alba Moyano y de D.

Joaquín Cuello Garnelo, pilares fundamentales de este proyecto—, fue preciso presentar un Programa pormenorizado del mismo, convenientemente planificado y descrito, con consideración de los aspectos normativos precisos, ante la Dirección General de Instituciones del Patrimonio Histórico de la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, con objeto de determinar su viabilidad y fundamentar su inscripción en el Registro de Museos de Andalucía, acción que se llevó a término a mediados de 2001. Finalmente, el 15 de enero de 2002 fue cursada, por parte de la Consejería de Cultura, la aprobación institucional de la viabilidad del mismo.

El Museo Garnelo de Montilla se reafirma como un proyecto necesario y de enorme trascendencia para esta ciudad andaluza, con amplia influencia, igualmente, para toda una dinámica comarca de creciente densidad de población. Montilla tenía una deuda pendiente con uno de sus más ilustres vástagos —en 1893, tras haber sido distinguido con la *Primera Medalla* en la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1892, fue nombrado Hijo Adoptivo de Montilla—. José Garnelo había gozado en vida de gran prestigio artístico y académico, pero quizás ese reconocimiento temprano actuó como condicionante negativo tras su muerte, al margen de la radical metamorfosis hacia el informalismo que se operó en el gusto artístico a principios de los años cincuenta



En la sala de "pintura mural", de izda. a dcha.: Manuel Cabello de Alba Moyano, Rosa Lucía Polonio Contreras, Eulalia Merino Méndez, María Concepción Portero Espejo, Mercedes Mudarra Barrero, Antonio Carpio Quintero, Manuel Ruiz Luque, María Ascensión Gutiérrez Merino, María Concepción González Mezquita, Joaquín Cuello Garnelo, Soledad Pérez Ríos, Rafael Cabello de Alba y Gracia, y María Dolores García Guijo.

en nuestro país. Aunque en la actualidad se está produciendo una importante revalorización de su pintura, hasta la fecha ha faltado la concreción de un espacio físico dedicado íntegramente a la exposición de una buena selección de sus obras, que permitiese dejarlas hablar por sí mismas, de manera que el gran público pudiera acceder al conocimiento de lo más destacado de su producción. La mayoría de los trabajos del pintor se localizan en colecciones privadas, que no pueden visitarse habitualmente, y sus obras más relevantes están en edificios oficiales de difícil acceso para el espectador.

El presente proyecto, la creación del Museo Garnelo, en Montilla, constituye la concreción de la primera colección pública, con sentido monográfico, dedicada al artista, un merecido ofrecimiento que ha tardado tiempo en germinar —pero no por ello menos importante, al atender diversificadas funciones: instrumento permanente de educación, especializado banco de datos, foco cultural accesible al ciudadano...—, concebido con amplias perspectivas de futuro, que se va a convertir en breve espacio de tiempo en un entorno aglutinador de la memoria y de la obra del pintor, y en un eficaz instrumento de coordinación de toda aportación que venga a enriquecer el legado garneliano.

Tras la puesta en marcha del Museo, se adoptarán iniciativas tendentes a recuperar la obra dispersa del pintor existente en algunas instituciones oficiales españolas, que no estén en este momento expuestas al público, de manera que contribuyan con su presencia a

dimensionar de manera cada vez más rotunda este espacio natural para el pintor, que Montilla quiere perpetuar para el futuro.

El Museo Garnelo despliega sus fondos ocupando ocho salas de la Casa de las Aguas, el vestíbulo y la escalera principal de acceso a la primera planta del edificio, y los paramentos constitutivos de las cuatro galerías acristaladas recayentes al patio. Las 180 obras que componen la colección han sido especialmente seleccionadas para que la visita a la institución constituya un recorrido ampliamente representativo de las distintas etapas y múltiples facetas del artista, con objeto de que el espectador pueda valorar con justeza la auténtica dimensión y la excepcional valía de la producción del pintor.

Llevados por el planteamiento anteriormente referido, se han incluido dibujos, acuarelas y, sobre todo, óleos, atendiendo asimismo una gran variedad en lo referente a las temáticas: pintura religiosa, donde podemos destacar la obra *Dolorosa*; de historia, apartado en el que sobresale el lienzo titulado *El Pedagogo*; mitológica, temática magníficamente representada por su voluptuosa *Bacante*; alegórica, en la que destaca a la par, en sensualidad, la acuarela denominada *La Belleza*; costumbrista, género en el que podríamos insertar su expresiva composición titulada *Gitanas* o su dinámica *Capea en las Navas del Marqués*. Entre los paisajes encontramos en la colección distintos trabajos del artista, quizá el más representativo entre ellos sea *Olivos y cipreses en Corfú*, obra de gran luminosidad y ricas transparencias. Por último, hemos de

hacer mención igualmente de sus retratos, especialidad en la que Garnelo fue un destacado maestro, hasta el punto de ser nombrado en su época Pintor de la Corona. El recorrido del Museo se inicia a través del vestíbulo y la escalera principal, donde se han emplazado distintos retratos de los integrantes de esta estirpe garneliana dedicada al despliegue del arte. Al acceder a la primera planta nos situamos en la Sala 1 del Museo, en la que destaca un jugoso autorretrato, acompañado por otras composiciones de figura. En la Sala 2, junto a otras importantes obras, tendremos ocasión de valorar uno de sus más impactantes trabajos: el retrato realizado a su madre, de una sobriedad y elegancia extremas. La Sala 3, una estancia de conexión con las galerías del patio, contiene composiciones de carácter histórico, mientras que en los paramentos del claustro superior se han dispuesto temáticas de paisaje, junto a algunos retratos representativos de las distintas épocas del artista. En la Sala 4 se secuencian bocetos y estudios previos correspondientes a su dedicación a la pintura mural, habiéndose configurado un conjunto de gran interés artístico y documental. Su pintura de género y costumbrista se aglutina en la Sala 5, y en la Sala 6 se exhibe un emocionante compendio de sus magníficos apuntes sobre tabla —concretamente sesenta obras—, que sin duda constituyen el conjunto más impactante de la colección. La Sala 7 está dedicada a sus dibujos y acuarelas, aglutinándose en ella más de treinta trabajos. Finalmente, la Sala 8 contiene un nutrido compendio de pintura religiosa, y algunos ejemplos de su producción última, concretamente relativos a su serie “Fuente Ovejuna”, composiciones de gran expresividad.

Vinculada a todas estas obras y como ámbito de estudio específico ha sido constituida la Biblioteca del Museo Garnelo, creada por D. Manuel Cabello de Alba Moyano, que ha contado para su concreción con la generosa colaboración de los herederos y familiares del pintor; en ella se conservan: la memoria literaria del artista —una faceta igualmente relevante de su poliédrica personalidad—, su correspondencia, un amplio archivo fotográfico de carácter testimonial, así como muchas de las más importantes distinciones originales obtenidas en vida por el pintor, constituyendo todo este material un nutrido repertorio documental que permitirá a los especialistas en Historia del Arte profundizar sistemáticamente en el estudio de su biografía y de su obra. Todos estos valiosos originales han sido minuciosamente digitalizados y en breve plazo quedarán

a disposición de los investigadores, con lo que se dará un importante paso para posibilitar una consideración fundamentada del itinerario vivencial del hombre y del artista, implicando con ello la apertura de un apasionante campo de indagación y análisis, secuenciado con una metodología científica, en torno a su figura y a su obra.

Como competencia adicional, pero de índole prioritaria, conscientes de que la vigencia y continuidad de este tipo de proyectos precisan de una tenaz dinamización, se programarán actividades tendentes a promover la existencia y el conocimiento del Museo Garnelo de Montilla en el ámbito nacional, y en el entorno especializado de los pintores e historiadores del arte.

Hoy es un gran día para todos los que hemos estado involucrados en este proyecto, pues con la inauguración del Museo comprobamos que los fatigosos desvelos y los interminables esfuerzos desplegados han valido realmente la pena, y constatamos, con emoción e intenso alborozo, que hemos conseguido ver satisfechos finalmente todos nuestros anhelos, habiéndose dado, en definitiva —con el necesario apoyo proporcionado a esta iniciativa por parte de la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía—, un paso decidido hacia ese razonable planteamiento institucional que supone la descentralización de la oferta cultural, en aras de que la ciudad de Montilla y toda la comarca de la Campiña cordobesa, puedan definir su auténtica dimensión, su precisa identidad cultural en el contexto de nuestra comunidad autónoma y en el del Estado



Museo Garnelo, primera planta.



Casa de las Aguas, patio central.

El Museo Garnelo abre sus puertas

Pretendemos, a través de las páginas que siguen, ofrecer al lector un recorrido fotográfico —aunque sea breve por la limitación de espacio— por las diferentes salas y estancias que constituyen el Museo Garnelo.

La visita comienza en el patio, donde una serie de paneles ilustran al visitante sobre la vida de José Garnelo, el entorno familiar y su vinculación con Montilla. A continuación, en el vestíbulo, se exhiben diversos retratos de familia, entre ellos el del padre del pintor, José Ramón Garnelo González, y en la escalera principal contemplamos dos soberbios bocetos de gran formato (*María Cristina con Alfonso XIII niño* y *Los padres del pintor*). En la sala 1, al fondo, podemos admirar uno de los mejores paisajes de Garnelo, *Olivos y cipreses en Corfú*, y subiendo a la derecha, en la sala 2, el célebre *Retrato de su madre* y *¡A la guerra!*, obra de juventud del maestro, entre otros lienzos notables dentro de su trayectoria artística.

La “pintura de historia” se ubica en la sala 3, donde se pueden admirar dos de sus producciones más relevantes: *El pedagogo* y *Veturia y Coriolano*; desde esta recoleta sala se accede a las cuatro galerías, alrededor de las cuales se distribuyen el resto de las estancias. En estos espacios podemos contemplar algunos retratos y paisajes de diversas épocas y técnicas, entre otros *El Puntal* y *Paisaje de Balsaín*.

En la sala 4, dedicada a la “pintura mural”, se muestran las impresionantes acuarelas que sirvieron de base para la restauración del Casón del Buen Retiro y, presidiendo la estancia, un boceto de *El Collar de la Justicia*. En la pared frontal de la sala 5 se exhibe *Capea en las Navas del Marqués*, junto a otras obras señeras de su “pintura costumbrista”.

En la sala 6 se presenta una amplia muestra de “tablitas”, las pequeñas obras maestras de la “pintura intimista” de Garnelo, agrupadas temáticamente y, a continuación, en la sala 7, se puede contemplar una importante muestra de dibujos de variada técnica.

De nuevo en la planta baja, se accede a la sala 8, donde el rostro sobrecogedor de su *Dolorosa*, convive con otras obras de ambiente religioso y una selección de su *suite* sobre *Fuente Obejuna*.





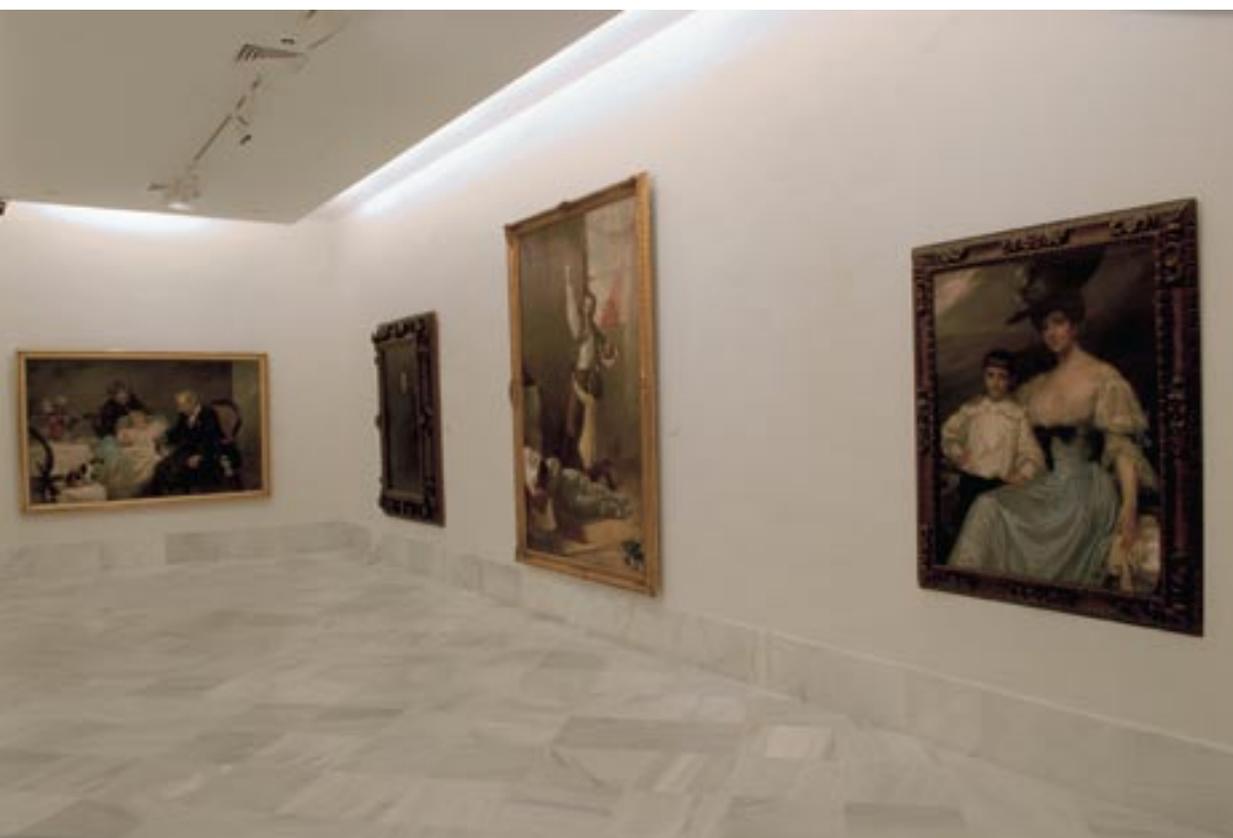
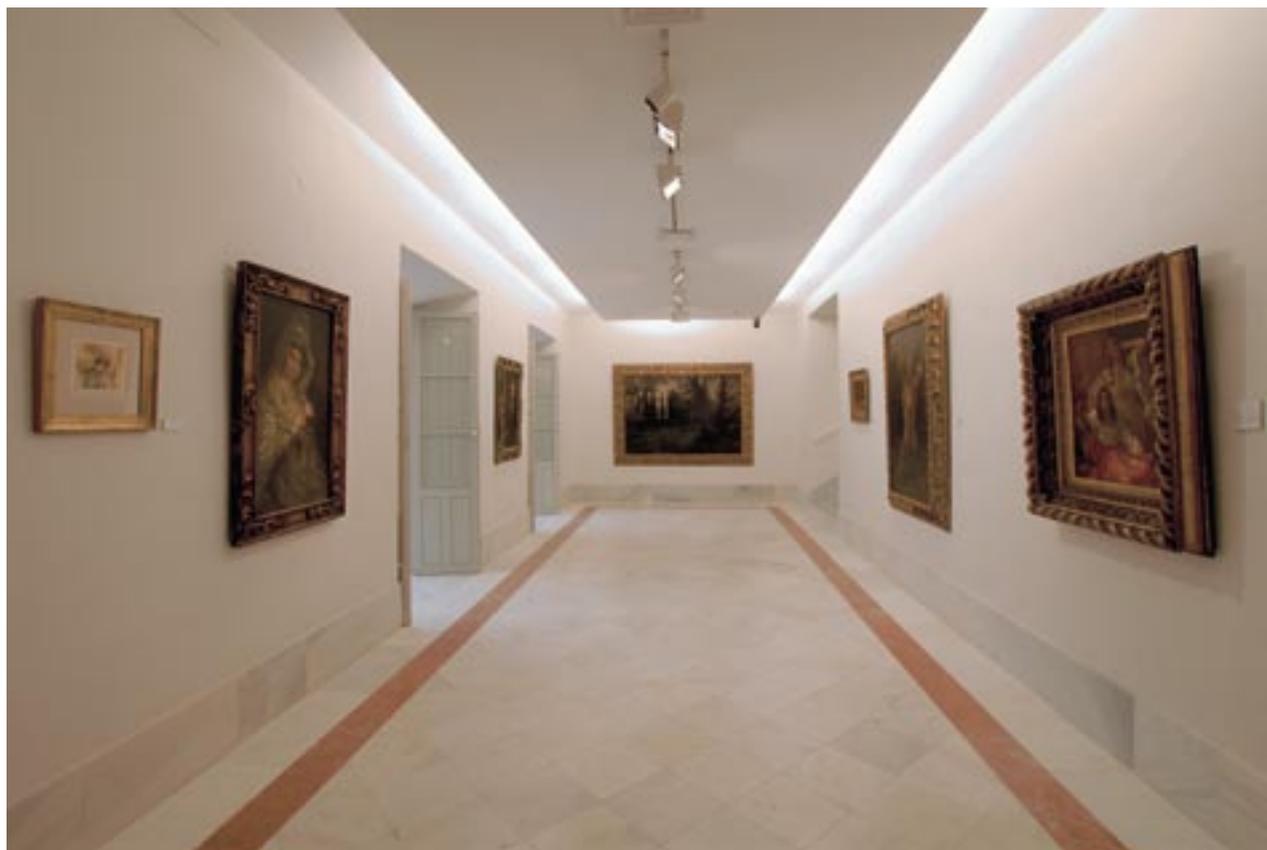
En el vestíbulo se exhiben diversos retratos de familia, entre ellos, el de “José Ramón Garnelo González”, padre del pintor

En la escalera principal contemplamos dos soberbios bocetos de gran formato (“María Cristina de Habsburgo y Alfonso XIII” y “Los padres del pintor”)





En la sala 1, al fondo, podemos admirar uno de los mejores paisajes de Garnelo, "Olivos y cipreses en Corfú"



En la sala 2 se exponen el célebre "Retrato de su madre" y "¡A la guerra!", obra de juventud del maestro, entre otros lienzos notables dentro de su trayectoria artística



"¡A la guerra!", pormenor. Óleo/lienzo, 22 x 148 cm. Fdo. A.I.I. "Garnelo Alda/1885". Museo Garnelo.



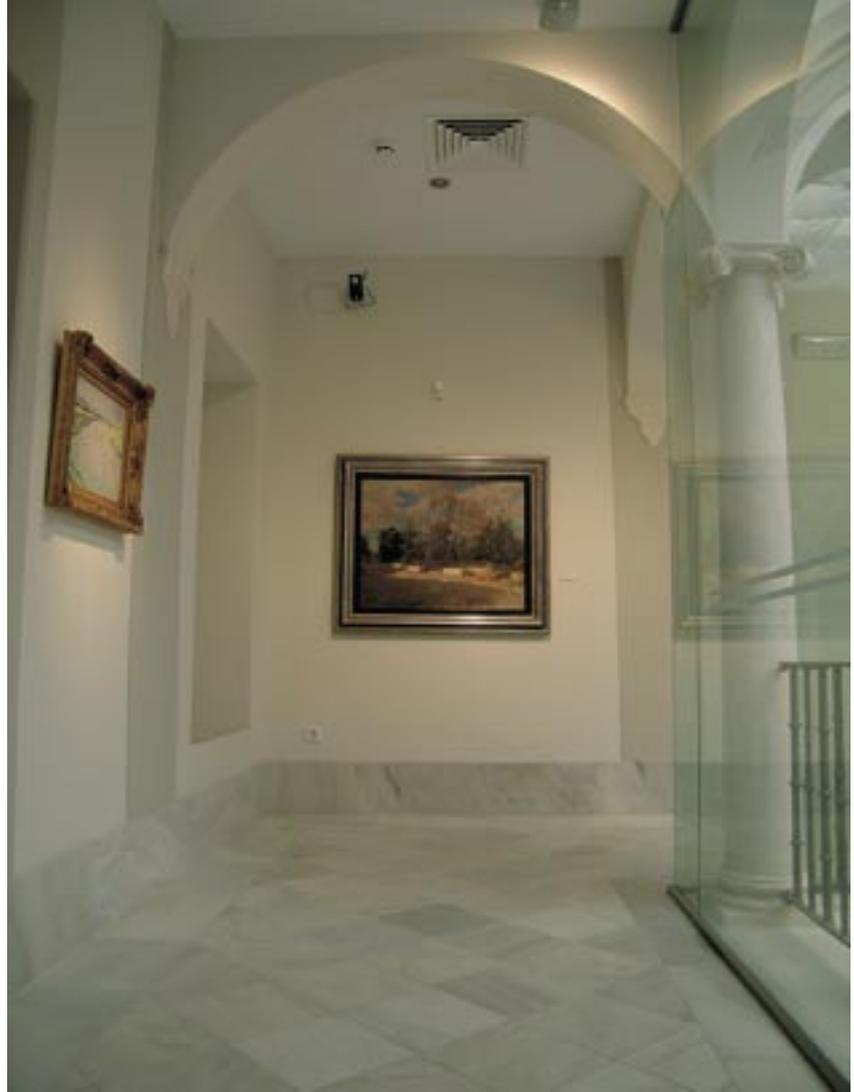
"Sacristía de la Iglesia de la Encarnación" (Montilla). Óleo/tabla, 39,5 x 51,5 cm. Museo Garnelo.

La “pintura de historia” se ubica en la sala 3, donde se pueden admirar dos de sus producciones más relevantes: “El pedagogo” y “Veturia y Coriolano”



Desde esta recoleta sala se accede a las cuatro galerías, alrededor de las cuales se distribuyen el resto de las estancias

En estos espacios podemos contemplar algunos retratos y paisajes de diversas épocas y técnicas, entre otros, "El Puntal" y "Paisaje de Balsaín"



En la sala 4, dedicada a la "pintura mural", se muestran las impresionantes acuarelas que sirvieron de base para la restauración del Casón del Buen Retiro. Presidiendo la estancia, un boceto de "El Collar de la Justicia"



"La Memoria, el Entendimiento y la Voluntad", boceto para "El Collar de la Justicia". Tiza/papel. 112 x 168 cm. Museo Garneło.

En la pared frontal de la sala 5 se exhibe "Capea en las Navas del Marqués", junto a otras obras señeras de su "pintura costumbrista"



"El guardián de la casa". Óleo/lienzo, 53,5 x 63,5 cm. Fdo. A.S.I. "A mi amigo Don Antonio Muñoz Degrain, 1900). Museo Garnelo.



"Dama con papagayo". Óleo/lienzo, 83 x 110. Fdo A.I.D. "José Garnelo Alda/1930".



"Amor Brujo", pomenor. Óleo/lienzo, 96 x 143 cm. Museo Garnelo.



"El piropo". Óleo/lienzo, 100,5 x 65 cm. Fdo. A.I.D. "J. Garnelo/1934". Museo Garnelo.



Para Dona Soledad
Lopez Vinuesa

J. Gamelo
86

Con un eco de mi amistad respetuosa,
reciba este recuerdo que por el dia feliz
de su santo le dedica su afec-

J. P.

Abril 5/87

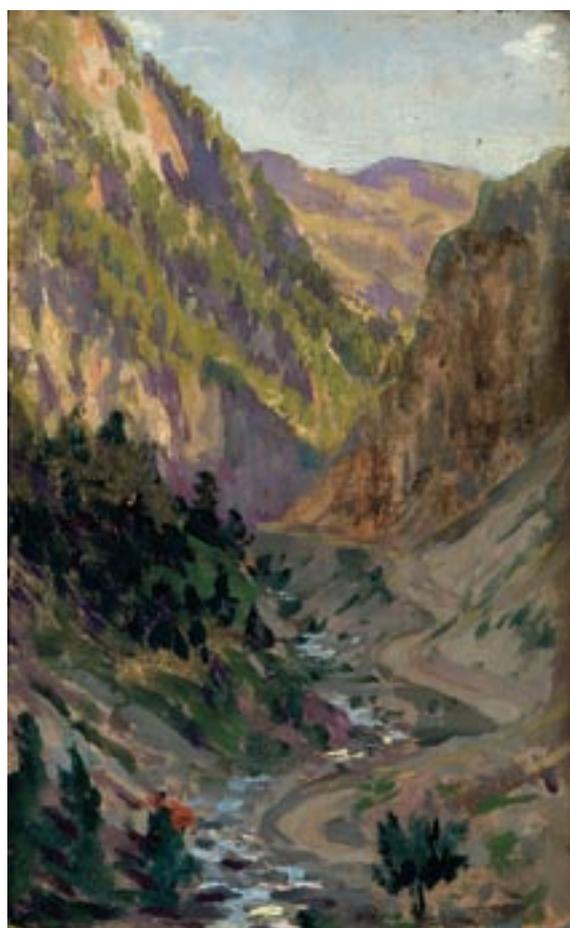
En la sala 6 se presenta una amplia muestra de "tablitas", las pequeñas obras maestras de la "pintura intimista" de Garnele, agrupadas temáticamente



"San Marcos". Venecia, 1892. Óleo/tabla, 8,5 x 13 cm. Museo Garnele.



"Esperando el empalme de Burdeos", 1898. Óleo/tabla, 8,5 x 13 cm. Museo Garnelo.



"Desfiladero". Óleo/tabla, 24 x 14,5 cm. Museo Garnelo.



"Estela (Arco callejas)". Óleo/tabla, 13 x 8,5 cm. Museo Garmelo.



"Costa vasca". Óleo/tabla, 19,5 x 28,5. Museo Garmelo.



"Pompeya". Óleo/tabla, 13 x 8,5 cm. Museo Garnelo.



"Cabeza", 1887. Carboncillo/papel, 62 x 47 cm. Museo Garnelo.

En la sala 7, se presenta una importante muestra de dibujos de variada técnica



En la planta baja, se accede a la sala 8, donde el rostro sobrecogedor de su "Dolorosa", convive con otras obras de ambiente religioso y una selección de su suite sobre Fuente Obejuna



"La nodriza", 1934. Óleo/tabla, 50 x 61 cm. Museo Garmelo.



"Pasionera", 1928. Óleo/lienzo, 97 x 68 cm. Museo Garnelo.

PASIONERA

José Guarnel A.



EL EXCELENTÍSIMO AYUNTAMIENTO DE MONTILLA
MANIFIESTA SU RECONOCIMIENTO A TODOS
AQUELLOS DONANTES Y CEDENTES DE OBRAS DE
JOSÉ GARNELO Y ALDA, CON CUYA GENEROSA
APORTACIÓN HA SIDO POSIBLE LA CREACIÓN DE
ESTE MUSEO

DONANTES:

*Manuel Cabello de Alba Moyano
Rafael Cabello de Alba y Gracia
Joaquín Cuello Garnele
Manuel Cuello Garnele
Eulalia Merino Méndez
Carmen Moyano Delgado
Matilde Moyano Delgado
Rafael Padillo Delgado
Concepción Portero Espejo
Fidel Romero López*

CEDENTES:

*Manuel Cabello de Alba Moyano
José María Cabello de Alba Portero
Manuel Cabello de Alba Portero
Joaquín Cuello Garnele
Josefina Garnele Gallego
Rafael Gómez Garnele
Concepción Gómez Mezquita
María del Pilar Gómez Nevado
Rafael Ángel Gómez Nevado
Virginia Nevado Gómez
Concepción Portero Espejo
Julián Ramírez Ponferrada*

Garnelo en Zaragoza

Manuel Utande Igualada

Académico correspondiente de la Real de Bellas Artes de San Fernando



Una de las obras más brillantes de José Garnelo de su época de “pintor de historia” es una tabla que aparece en el Museo Garnelo con un título doble: *El pedagogo y Aspasia y Pericles*. Sabemos que el cuadro, junto con otra obra cumbre de este periodo, *Veturia y Coriolano*, permanecieron fuera de España durante más de un siglo, hasta que en el año 2000 Manuel Cabello de Alba, consigue recuperar ambas, y hoy podemos admirarlas en la sala 3 del Museo Garnelo.

Manuel Utande, académico de la Real de San Fernando, y profundo conocedor de la obra de Garnelo, investiga en las páginas que siguen la huella de Garnelo en la ciudad del Ebro y elucubra, con gran aparato de erudición, sobre el título del cuadro.

L 893-1895. Dos años de la vida de José Garnelo y Alda -de junio a junio- los primeros de su encuentro con la docencia y con la vida corporativa de una Academia: por un lado, profesor numerario de Dibujo de Figura en la Escuela Provincial de Bellas Artes de Zaragoza, de la que pronto fue nombrado Vicedirector; por otro, miembro numerario de la Academia de Nobles y Bellas Artes de San Luis en la misma capital¹.

No eran, sin embargo, los primeros de su vida de pintor galardonado en España y fuera de ella, pues, antes incluso de iniciar su estancia en Roma como pensionado, ya había visto premiada en una Exposición Nacional de Bellas Artes una obra suya: *La muerte de Lucrecio* (1887); y, ya en Roma, había dado a la luz otras tres obras que también serían premiadas: *Duelo interrumpido* (Nacional de Bellas Artes, 1890), *Cornelia* (Internacional de 1892) y *Primer homenaje a Colón* (Chicago, 1893).

La tarea docente en la Escuela de Bellas Artes y una actividad pictórica incansable iban a llenar esos años con tal intensidad que le restarían tiempo para el trabajo corporativo².

En el orden docente no sólo tenía que cuidar de sus clases y la relación con los alumnos, sino que hubo de formar parte de varios

tribunales de oposiciones incluso fuera de su residencia: si en septiembre de 1893 era designado vocal del Tribunal para pro-

veer la plaza de Profesor numerario de Dibujo Lineal y Adorno de la Escuela de Zaragoza, en marzo de 1894 se le llamaba para formar parte del Tribunal para proveer la ayudantía de la misma materia en la Escuela de Granada³.

Por lo que hace a la pintura, él destaca en su hoja de servicios la medalla de 1ª clase obtenida en la Exposición de Bellas Artes de Bilbao de 1894 por un cuadro titulado *Magdalena* y hay que suponer el trabajo que, junto a otras obras menores, le supondría llevar a término la ejecución de *La cultura española a través de los tiempos*, obra colmada de muchos personajes de épocas diferentes que la Real Academia de San Fernando premió con medalla de oro⁴.

Pues aun así pudo presentar en la Exposición Bienal del Círculo de Bellas Artes de Madrid su obra *La Dolores* y otra obra, *La saleta*, en la Artística de Bilbao⁵.

En las entonces llamadas “altas esferas” de la Administración no pasaba inadvertida la obra de Garnelo y así, en su temporada de Zaragoza, fue incorporado a la Real y Distinguida Orden de Carlos III con el rango de Caballero (R.O. de 27 de septiembre de 1894). Pero al profesor-artista se le quedaba pequeña la vida en Zaragoza; por eso optó a otras plazas en la enseñanza oficial en las Escuelas de Bellas Artes de Cádiz y de Barcelona, obteniendo en ambos casos resultado positivo; pero con tan poca diferencia de tiempo que, nombrado para Cádiz el 15 de febrero de 1895, no llegó a tomar posesión de su plaza, ya que el 13 de mayo inmediato era nombrado para la Escuela de Barcelona, en la

En las entonces llamadas “altas esferas” de la Administración no pasaba inadvertida la obra de Garnelo



"Magdalena". Óleo/lienzo, 150 x 180 cm. Museo Fortuny, Reus.

que sí tomó posesión el 19 de junio, comenzando así otro período fecundo de su vida que excede ya de los límites del presente estudio⁶.

El pedagogo. Entre las varias evocaciones de la antigüedad clásica que tanta fama dieron a Garnelo destaca *El pedagogo*, obra reproducida de modo espléndido en el número cero de esta revista (pág. 16), que tuvo que ocupar muchas horas al autor durante su estancia en Zaragoza y que, pese a su gran calidad, que trascendió a varias publicaciones, no recibió premio alguno en exposición pública⁷. La obra es una de las joyas del Museo Garnelo, de Montilla, en donde se halla expuesta por cesión de su propietario, Manuel Cabello de Alba Moyano.

¿Qué representa *El pedagogo*? La escena recoge la presencia de un profesor (pedagogo), que ha acudido a la casa de una alumna de posición distinguida, la cual parece

estar recitando la lección bajo la mirada atenta y el gesto reflexivo del maestro⁸.

El pedagogo, más en primer plano que su discípula, sentado en una banqueta sin respaldo y con patas torneadas (*distros*), viste una túnica corta sujeta con fíbulas a los hombros (*kitón*) y una especie de manto (*himation*) caído desde la cintura hasta los pies, éstos calzados con una especie de sandalias (*krepides*). Cruzada la pierna izquierda sobre la derecha, el pie derecho se afirma sobre una tabla cuyas patas son aves metálicas con garras (*hipopodion*). Con el pelo negro sujeto por una simple cinta o venda (*tainía, desmos*), lleva bigote y barba corta al estilo ateniense. El codo derecho apoyado en una mesa y la mano derecha sirviendo de apoyo a la cabeza, tiene sobre las rodillas un rollo de papiro (*bi-*

Entre las varias evocaciones de la antigüedad clásica que tanta fama dieron a Garnelo destaca "El pedagogo"

blos), en el que, sin duda, figura el contenido de la lección.

La discípula (*macetris*) aparece sentada en una silla elegante con el respaldo curvado a la altura de los hombros (*klimos*). Viste una prenda de dos piezas con talle alto ceñido (*peplos*) y un manto ligero, parecido al *himation* de su maestro, que le oculta los pies apoyados en el suelo. Cubre la cabeza y los hombros con un tocado bordeado por una cenefa (*faros*), que deja ver el cabello castaño, ligeramente ondulado, y un pendiente en la oreja derecha. Dirige su mirada al pedagogo, a quien apunta con la mano izquierda -brazo extendido-, mientras el brazo derecho está apoyado en el lateral curvado del *klimos*.

Al fondo, tras la figura de la discípula, aparece un busto de Herodoto sobre una columna de sección cuadrada. El suelo es de baldosas y franjas de mosaico adornadas con figuras humanas; sobre la franja que avanza hacia el primer plano aparece caído el pequeño *biblos* de la alumna.

Completan la escena, como fondo del lado derecho del cuadro, la mesa mencionada como apoyo del pedagogo, sobre la que hay un pequeño grupo escultórico metálico, un paño y unas flores, y detrás un fragmento de muro tallado en su parte superior con figuras humanas.

El lado izquierdo del cuadro parece estar cerrado por un cortinón negro y en la parte superior se adivina como fondo un fragmento de tapiz⁹.

Aspasia y Pericles. Por algún motivo que desconozco, no mucho después de que Garnelo pintara *El pedagogo* se comenzó a dar a esta obra el título de *Aspasia y Pericles*: así apareció reproducida, todavía en 1894, en la revista *La Ilustración Artística* y citada en la *Enciclopedia Espasa*¹⁰.

Con el título doble consta en la ficha del Museo Garnelo y como *Aspasia y Pericles* la recoge un autor tan solvente como Clémentson¹¹.

Sin discutir las razones que hayan llevado al reconocimiento de la obra de Garnelo

como evocación de un encuentro entre Aspasia y Pericles, parece que puede haber argumentos que, al menos, pongan en duda esa identificación. Convendría ante todo recordar quiénes fueron Aspasia y Pericles.

Pericles, comenzando por el más

famoso, bien conocido como político y militar en la Atenas clásica, nació hacia el año 492 a.C.¹².

Aspasia, forastera en Atenas como oriunda de Mileto, nació quizá en el año 475 a.C., quizá en fecha anterior¹³. Su relación con Pericles, a quien dio un hijo, pudo comenzar en el año 450 a.C.: a los efectos del presente estudio no interesa la intimidad de esa relación ni el juicio por impiedad que le fuere instruido más tarde. Lo que interesa es qué era Pericles y qué Aspasia.

Desde el testimonio de Plutarco hasta la obra reciente de Rex Warner aparecen los caracteres o aspectos de la vida de Pericles: orador, caudillo militar, cabecilla popular, político y estadista; pero no pedagogo¹⁴.

Aspasia, pese a otras opiniones que degradan su ingenio, fue "un personaje intelectual eminente del círculo de Pericles, experta en y maestra de oratoria, particularmente en lo relativo a los discursos públicos"¹⁵. Ya Platón, en su *Menéxemo*, 249 d-e, relata este diálogo entre Sócrates y el propio Menéxemo:

Ahí tienes, Menéxemo, el discurso de Aspasia de Mileto.

Men. - Por Zeus, Sócrates, dichosa es, según dices, Aspasia si es capaz, siendo mujer, de componer semejantes discursos.

Sóc. - Bien, si no me crees, acompáñame y la oirás hablar en persona.

Men. - Muchas veces, Sócrates, me he encontrado con Aspasia y sé lo que vale.

Sóc. - ¿Cómo? ¿No la admiras y no le agradeces hoy su discurso?

Men. - Muy agradecido le quedo, Sócrates, por este discurso a ella a quien te lo ha contado, quienquiera que sea. Y, además, le quedo muy agradecido al que lo ha pronunciado.

Sóc. - Está bien. Pero no me delates, si quieres que alguna otra vez también te dé a conocer muchos y hermosos discursos políticos de ella¹⁶.

En ese marco de fechas y aptitudes caben algunas reflexiones:

a) Parece lógico que el busto de Herodoto, que ocupa un lugar destacado en la estancia, no fuera colocado allí hasta después de su muerte acaecida en el año 430 a.C. o algo más tarde. La edad que Aspasia y, sobre todo, Pericles tenían entonces no corresponde a la de los personajes del cuadro de Garnelo.

b) La postura de los protagonistas de *El pedagogo* no es la de una muestra de ora-

La escena recoge la presencia de un profesor (pedagogo), que ha acudido a la casa de una alumna de posición distinguida, la cual parece estar recitando la lección bajo la mirada atenta y el gesto reflexivo del maestro



"El pedagogo (Aspasia y Pericles)". Óleo/tabla, 68 x 89 cm. Museo Garnelo.

toria, Aspasia, enseñando a Pericles. En la escena retratada por Garnelo el varón no está tomando nota de lo que la dama le enseña; no tiene qué escribir; al contrario, el gesto es de atención para comprobar si la discípula está exponiendo correctamente la lección.

c) No hay el menor signo de intimidad entre los dos.

Respetando, pues, opiniones más autorizadas, no encuentro motivos para reconocer a Aspasia y Pericles en la escena de *El pedagogo* imaginada por Garnelo¹⁷.

NOTAS

¹ Datos del expediente personal -bastante incompleto- que obra en el Archivo General de la Administración (AGA), en Alcalá de Henares, leg. (05) COL. 001.027. 31/14820.

² Así se desprende de una nota manuscrita sobre asistencia a las sesiones de la Academia de San Luis.

³ En su hoja manuscrita de servicios, de 1º de mayo de 1898, menciona Garnelo su participación en otro tribunal para una plaza en la Escuela de Cádiz; pero no indica la fecha exacta.

⁴ El título completo de la obra era el de *La cultura española simbolizada en la agrupación de los grandes hombres que más han contribuido a su determinación y a su desarrollo en todos (los) tiempos*, según consta en el acta de la sesión celebrada por la Real Academia de 13 de febrero de 1893 (Archivo RABAF, leg. 85-3/5); pero -previsto para el año 1894- fue enunciado el 29 de diciembre de 1893 (véase el *Catálogo del Museo de la Real Academia*, 1ª ed., 1929, pág. 62, núm. 23).

⁵ Se puede ver una reseña y la reproducción de *La Dolores* y otra de *La saleta* en la revista *La Ilustración Española y Americana* de 1894, números XXIII, de 22 de junio, pág. 375 y 384, y XXXIII, de 8 de septiembre, pág. 139 y 148. En cuanto a la fecha de la *Magdalena* premiada en Bilbao convendrá revisar los datos en un estudio aparte.

⁶ También solicitó con fecha 19 de junio de 1894 una plaza de profesor en la Escuela Central de Artes y Oficios, que no obtuvo (AGA, expediente citado en la nota

1). Por el contrario, en un nuevo contacto con la Escuela de Zaragoza unos dos años después, ésta aceptaba para la enseñanza la “Colección de modelos de originales” presentada conjuntamente por Garnelo y otro profesor de Barcelona, Fernando Fonseca y López de Vinuesa (acta de la sesión del día 17 de junio de 1896 de la Escuela de Bellas Artes de Zaragoza; aportación de Manuel Cabello de Alba).

⁷ Tampoco aparece citada en las palabras de repuesta de Amós Salvador al discurso de ingreso de Garnelo en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando el 14 de abril de 1912 (véase *El dibujo de memoria*, discurso... Madrid: Imp. Asilo de Huérfanos del Sagrado Corazón de Jesús, 1912, pág. 36-37).

⁸ En el catálogo de la subasta número 347 de Durán (marzo 2000), bajo el número 231, se sitúa la escena en un ambiente romano.

⁹ Entre la bibliografía muy abundante sobre estas precisiones del texto puede interesar la consulta de las siguientes: FLACELIERE, Robert, *La vida cotidiana de Grecia en el siglo de Pericles*, Madrid: Temas de Hoy, 1899; JENKINS, Ian, *La vida cotidiana en Grecia y Roma*, Madrid: Akal, 1998.- BOUCHER, Francisco, *Historia del traje en Occidente desde la antigüedad hasta nuestros días*, Barcelona: Montaner y Simón, 1967; BRUHN-TILKE, *Historia del traje en imágenes*, Barcelona: Gustavo Gili, 1966; DALMAU, R. y SOLER JANER, J. M^o., *Historia del traje*, t. I, Barcelona: Librería Dalmau, 1946; PANIAGUA BOUSO, Mayra, *Historia del traje*, Málaga: Imp. Carceles-La Española, 1997.- OATES, Phyllis Bennett, *Historia dibujada del mueble occidental*, Madrid: Herman Blume, 1984; FEDUCHI, Luis, *Historia del mueble*, Barcelona: Blume, 1994.- ESCOLAR SOBRINO, Hipólito, *Historia universal del libro*, t. I, Madrid: Fundación Germán Sán-

chez Ruipérez-Pirámide, 1993; MARTÍNEZ DE SOUSA, José, *Pequeña historia del libro*, Gijón: Trea, 1999.

¹⁰ *La Ilustración Artística*, núm. 650, 11 de junio 1894, pág. 371, *Enciclopedia Universal Ilustrada Europeo-Americana*, T. XXV, pág. 875, en donde se cita a un banquero de Londres, Mr. Thompson, como adquirente de la obra.

¹¹ CLÉMENTSON LOPE, Miguel Carlos, *El mundo clásico en José Garnelo y Alda*, Córdoba: Diputación Provincial, 1985, pág. 41. En cambio, en el catálogo de la subasta de Durán número 347, de marzo de 2000, aparecía con el título único de *El pedagogo*.

¹² Véase SPEAKE, Graham (ed.), *Encyclopedia of Greece and the Hellenic Tradition*, vol. 2, L-Z, Londres-Chicago: Fitzroy Dearborn Pub., 2000, pág. 1284.

¹³ SOLANA DUESO, José, “Estudio introductorio”, en ASPASIA DE MILETO, *Testimonios y discursos*, Barcelona: Anthropos, 1994, pág. XIII.

¹⁴ PLUTARCO, *Vida de Pericles* (texto griego y traducción por S.R. Brasa, S.J.), Salamaca: Perficit, 1961. WARNER, Rex, *Pericles el Ateniese*, Barcelona: Edhasa, 1989.

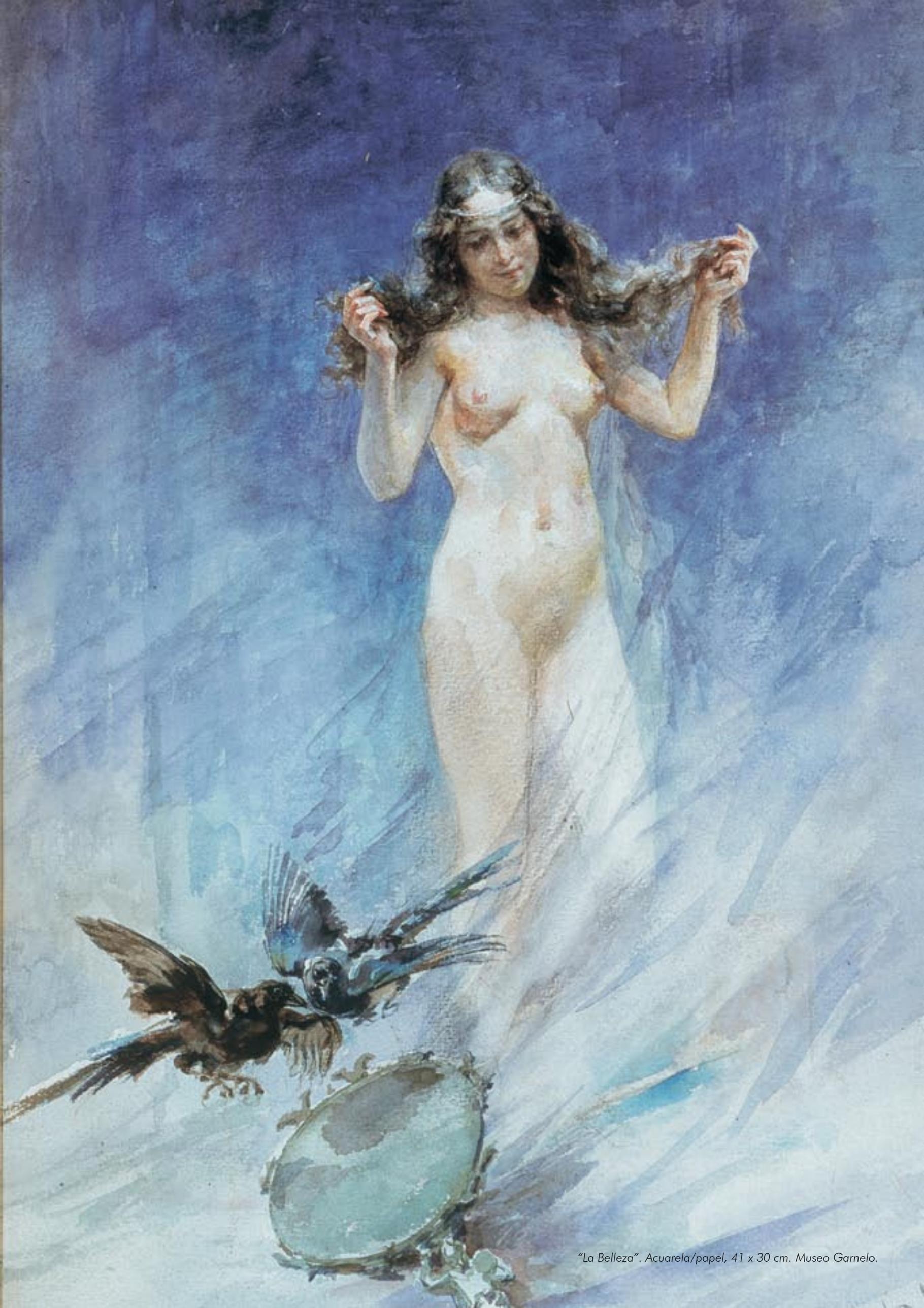
¹⁵ SOLANA DUESO, ob. cit., pág. XXIX. Sobre Aspasia se puede consultar también GONZÁLEZ SUÁREZ, Amalia, *Aspasia*, Madrid: Edic. del Orto, 1997, y COMMIRE, Anne (ed.), *Women in World History*, vol. 1, Waterford, CT: Yorkin Publications, 1999, pág. 549.- Una recreación imaginaria de la vida de Aspasia, a título de “novela histórica”, en VATSAL, Alejandra (seudónimo de Concepción Salvat Bonmatí), *Evocación de Aspasia, amiga de Pericles*, Barcelona: Gráficas Aribau, 1947.

¹⁶ Cito por PLATÓN, *Diálogos*, vol. II, Madrid: Editorial Gredos, 1992, pág. 189-190.

¹⁷ Las *Magdalenas* de Garnelo merecen un estudio aparte.



“La Dolores”. Óleo/lienzo.



"La Belleza". Acuarela/papel, 41 x 30 cm. Museo Garnelo.

¿"Aspasia y Pericles" o "El pedagogo"?

Reflexiones en torno al célebre cuadro de José Garnelo y Alda

Manuel Cabello de Alba Moyano

Miembro del Consejo de Dirección del Museo Garnelo

Relacionado con el artículo anterior, Manuel Cabello de Alba Moyano, miembro del Consejo de Dirección del Museo Garnelo y autor de "José Garnelo y Alda. La reivindicación de su memoria y génesis de un Museo, 1944-2004", nos ofrece una interpretación distinta del título original que podría ostentar el referido cuadro. Apoyándose en la documentación existente en la Biblioteca del Museo Garnelo, el autor indaga, a través de diversas fuentes y testimonios para esclarecer el título de la obra.



Sólo por cumplimentar la petición de mi querido amigo y respetado maestro, el académico Manuel Utande Igualada, voy a exponer mis argumentos sobre cómo tituló Garnelo el cuadro que hoy podemos contemplar en el Museo Garnelo de Montilla con el doble título de *Aspasia y Pericles* y *El pedagogo*.

Sobre quiénes fueron Aspasia y Pericles, me remito al artículo publicado por Utande en este mismo número de la revista *J. Garnelo*.

¿Qué relación existió entre Aspasia y Pericles?

"Posiblemente, la de un hombre maduro, de reconocido éxito social, y una joven que busca seguridad económica, protección y el sobrante de los destellos públicos de su marido, aunque en el caso de Aspasia sí que existió, además, un ingenio reconocido. Al parecer, cuando contrajeron

nupcias (en 425 a.C.) ninguno de los dos era joven —quizá, Pericles 67 años y Aspasia 50, edades muy respetables

para la época que estamos considerando—, lo cual no implica que no vinieran manteniendo relaciones desde veinticinco años atrás, y que esta boda fuese un reconocimiento oficial a un estatus de pareja de hecho que se venía produciendo desde tiempo atrás llegando a convertirse en anfitriona de la casa de Pericles, donde solían darse cita personajes como Fidias, Sócrates, Sófocles o Hipodomo de Mileto, que constituyeron el denominado *Círculo de Aspasia*¹.

¿La obra pintada por Garnelo *Aspasia y Pericles* se corresponde con *El pedagogo* o son dos obras diferentes?

Miguel Carlos Clémentson, en su monografía *El mundo clásico en José Garnelo y Alda*, menciona la obra *Aspasia y Pericles* en dos ocasiones: en a) se refiere a la obra definitiva y en b) hace alusión a un boceto.

a) "En 1893, cumplido el plazo reglamentario del pensionado vuelve a Madrid, donde el éxito obtenido con su cuadro *La Madre de los Gracos* le proporciona importantes encargos, entre los cuales figuran dos asuntos clásicos: *Aspasia y Pericles* y *Veturia y Coriolano*, que

¿La obra pintada por Garnelo "Aspasia y Pericles" se corresponde con "El pedagogo" o son dos obras diferentes?



"Aspasia y Pericles", boceto. Óleo/lienzo, 78 x 85 cm. Colección particular, Madrid.

fueron adquiridos por un banquero londinense para su colocación en una biblioteca de la ciudad del Támesis..."².

b) "Cumplido el plazo de su pensión en Roma y vuelto a Madrid en 1893, el éxito obtenido con *Cornelia* le proporciona importantes encargos, entre los que destacamos dos asuntos clásicos: *Aspasia y Pericles* y *Veturia y Coriolano*. El primero de ellos presenta a los personajes en un interior arquitectónico: sentada en el suelo lee Aspasia un rollo de pergamino mientras Pericles escucha atentamente. Los volúmenes se encuentran en este caso genialmente compuestos: la pesada masa del ateniense es contrarrestada por la de Aspasia y un fuste de columna que, compositivamente,

ejerce un peso de refuerzo en esta parte del cuadro. Además, los valores lumínicos acrecientan los volúmenes en la zona de Aspasia, mientras que un fondo neutro y oscuro es situado tras Pericles, desdibujando los bultos en esta zona y consiguiendo con ello un equilibrio de masas en toda la composición. La pincelada se va tornando cada vez más suelta; la preocupación por la representación de la atmósfera en sus cuadros le lleva a lograr alardes de perspectiva aérea tan encantadores como los de este lienzo. La figura de Aspasia es de una gran belleza: muestra su torso desnudo y su espalda aparece perfilada por un rayo de luz dorada; el escorzo que realiza el personaje es una muestra del gran dominio pictórico que tiene nuestro autor en la representación de la figura humana. La suave pincelada que configura a la mujer de este primer plano con-



"El pedagogo (Aspasia y Pericles)", pormenor.

trasta con la figura del hombre, situada en un segundo plano y resuelta a base de valientes manchas de color..."³.

Clémentson, cuando escribe su monografía sobre Garnelo (1985), sólo conoce de visu el boceto que reproducimos de *Aspasia y Pericles*. Cuando se adquiere la obra en el año 2000, se le muestra como *El pedagogo* -título posiblemente puesto por la sala de subastas Durán-, y es comprensible que no la relacione con la versión definitiva de *Aspasia y Pericles*, pues existen notables diferencias con el boceto inicial que él conocía, como pasa en casi todos los cuadros entre los primeros apuntes y la versión definitiva.

El Museo Garnelo, para no crear confusión, ha tomado la de-

terminación, no sé si acertada, de presentar la obra con un doble título: como *El pedagogo*, que es el epígrafe con el que ha salido a subasta, el que consta en la factura de compra y con el que se le conoce en catálogos, revistas y diarios aparecidos en los últimos años, y con el que, consideramos le puso Garnelo: *Aspasia y Pericles*. Aunque discrepo de las conclusiones expuestas en el artículo anterior, para fundamentar mi opinión voy a hacer algunas observaciones sobre las reflexiones que hace Manuel Utande:

a) Busto de Herodoto.

Es lógico pensar, pero no condición estrictamente necesaria, que el busto de Herodoto no fuera colocado en la estancia hasta después de su muerte, acaecida en el año 430 a.C. Y es verdad que las edades que Aspasia y Pericles tenían entonces -quizá 45 y 62 años, respectivamente- no corresponden a la de los personajes del cuadro de Garnelo. Pero no es menos cierto lo que indica Clémentson al respecto:

"En el cuadro [se refiere al boceto], lógicamente, esas precisiones respecto a las edades de los representados no son escrupulosamente respetadas por Garnelo. [...] Son estas licencias de artista, que buscan trascender e idealizar la realidad con la creación de arquetipos de belleza. Por eso Garnelo, cuando representa a Pericles, considera a un hombre en su plena potencialidad, con la edad que mejor se exteriorizan todos sus valores -«orador, estratega, caudillo militar, cabecilla popular, político y estadista»-, y cuando se ocupa de Aspasia, al margen de constatar la belleza que ésta poseía y de dejar oportuna reseña de la intimidad existente entre ambos personajes, procura mostrárnosla «como intelectual eminente, ... experta en y maestra de oratoria, particularmente en lo relativo a los discursos públicos», de amplia cultura, rodeada de volúmenes -rollos de pergamino-"¹.

Todas estas licencias de artista que argumenta Clémentson para explicar la representación de las edades y demás rasgos de los personajes en el boceto que describe en la página 103 de su libro, se pueden aplicar a la representación de los personajes en la versión definitiva de *Aspasia y Pericles* (*El pedagogo*).

Con independencia de lo anterior, Garnelo incluye en la composición un busto de Herodoto -que muere cinco años antes de la boda de Aspasia con Pericles-, al que representa con su nombre para que no haya ningún tipo de error, como figura relacionada con ambos personajes.

La escena representada en el cuadro podría aludir a dos momentos bien constatados históricamente relativos a "Aspasia y Pericles"

b) ¿Qué representan los personajes en la obra?

Se puede interpretar, como Manuel Utande y el catálogo de Durán lo hacen, o como creo que intentó hacerlo Garnelo, pues la escena representada en el cuadro podría aludir a dos momentos bien constatados históricamente:

1º - Aspasia adquiere fama de mujer sabia y muy hábil con la retórica. Se afirma que "educó" al gran político en el arte de la elocuencia y que le escribía sus discursos. El "rollo" que sostiene en sus manos Pericles en el cuadro de Garnelo, bien podría aludir a uno de sus discursos más célebres, que cita Platón, y que se conoce como "Discurso de Aspasia". Con ello se pondría de manifiesto la influencia intelectual de Aspasia sobre Pericles, ya que es ella quien extiende sus manos señalando inequívocamente al escrito que el estratega griego sostiene, al tiempo que parece escuchar atentamente lo que dice la mujer⁴.

2º - Aspasia acusada de impiedad, de convertir la casa de Pericles en un burdel donde se corrompía a la clase selecta de la sociedad griega de la época. Dado que ella había nacido en Mileto y como extranjera no podía defenderse, es el mismo Pericles quien se encarga de defenderla. El cuadro de Garnelo bien podría representar la preparación de la aludida defensa⁵.

c) No hay signo de intimidad entre los dos.

Tampoco se halla en muchas de las representaciones iconográficas que hemos encontrado de Aspasia y Pericles.

Si el Museo Garnelo ha adjudicado dos nombres a una misma obra las razones para hacerlo, algunas ya expuestas, son:

1º - En el número 650 de la "Ilustración Artística" se reproducen los dos cuadros de Garnelo: *Aspasia y Pericles* y *Veturia y Coriolano*; los grabados publicados coinciden al cien por cien con las obras adquiridas en la sala de subastas en el año 2000 (a una de ellas la titulan *El pedagogo*)⁶.

2º - En el Archivo del Museo Garnelo existe una carta del director de la "Ilustración Artística" pidiendo a Garnelo fotos de sus cuadros para ser reproducidos. Se hace difícil entender que el autor envíe cuadros para ser publicados sin que haga mención de sus títulos⁷.

3º - Los dos cuadros antes citados fueron adquiridos por un banquero londinense, es decir, son obras de encargo de las que no

tenemos referencias de haber concursado en exposiciones públicas. Posiblemente, éste sea el motivo por el que, a pesar de su gran calidad, no obtuvieran premios⁸.

4º - Las dos obras vuelven a España y salen a subasta el mismo día, en la sala Durán, lo que puede indicar que las dos son del mismo propietario⁹.

5º - Si para todos son conocidas las licencias de artista para crear arquetipos de belleza, pensamos que Garnelo pudo utilizarlas al pintar *Aspasia y Pericles (El pedagogo)* y no respetar escrupulosamente las edades de los representados.

6º - En todas las copias de esculturas antiguas que representan a Aspasia, ésta aparece siempre como una dama velada, con el

El 11 de junio de 1894 en la "Ilustración Artística" se reproduce la obra con el título de "Aspasia y Pericles"



"El pedagogo (Aspasia y Pericles)", pormenor.

pelo rizado y dividido de la misma manera que la representa Garnelo.

7º - También puede chocar el lujoso escabel sobre el que apoya los pies el supuesto pedagogo y la riqueza de su calzado y pieles, más propias de un alto personaje que de un simple maestro.

Mi tesis es que Garnelo quiso hacer un homenaje a la mujer al pintar *Aspasia y Pericles* y *Veturia y Coriolano*. Para ello, hizo una serie de bocetos preparatorios de las obras definitivas. Uno de ellos, muy elemental, sobre *Aspasia y Pericles*, quedó en su estudio o, más bien, en el desván de El Puntal o en el de la Huerta San José -fincas que tenía la familia Garnelo en Montilla-. Al repartir la herencia llegó a poder de su sobrina, Josefina Garnelo Gallego¹⁰. Las obras definitivas salen de España a finales del siglo XIX y vuelven en el año 2000, aparecen en pública subasta y hoy están ubicadas en el Museo Garnelo.

Miguel Carlos Clémentson, en la página 103 de *El mundo clásico*, se refiere al boceto de *Aspasia y Pericles* y en la página 41, a la obra definitiva -la que compra un banquero londinense-, es la que hoy conocemos como *El pedagogo* -título quizá puesto por la sala de subastas-, pero que en su día el autor tituló *Aspasia y Pericles*, como lo demuestra su publicación en la "Ilustración Artística"

con ese nombre. Sería altamente improbable que *Aspasia y Pericles* y *Veturia y Coriolano*, se publiquen con esos títulos en 1894, que juntas se vendan, salgan, vuelvan a España y se subasten, y que al final una de ellas ahora sea *El pedagogo*.

Con estas observaciones que humildemente expongo, sólo intento comunicar el resultado de mis investigaciones sobre este apasionante asunto y, a la vista de lo expuesto, entiendo que aunque puedan existir argumentos para titular la obra como *El pedagogo*, y respetando opiniones más autorizadas, considero que José Garnelo y Alda tituló como *Aspasia y Pericles* la obra que posteriormente bautizó la sala de subasta Durán como *El pedagogo* y que hoy podemos contemplar en el Museo Garnelo.

NOTAS

¹ Carta de Miguel Carlos Clémentson Lope, 2 de septiembre de 2005. Archivo Museo Garnelo.

² Clémentson Lope, Miguel Carlos, *El mundo clásico en José Garnelo y Alda*, Excma. Diputación Provincial de Córdoba. Córdoba, 1985, p. 41.

³ Clémentson Lope, Miguel Carlos, *op. cit.*, p. 103.

⁴ XIII Coloquio Internacional de la AEIHM. La Historia de las Mujeres: Perspectivas actuales. <http://www.aeihm.org/events/XIIICol/Sesion7/Clara%20Ruiz.pdf>

⁵ Ivorra, Carlos, http://www.uv.es/~ivorra/Historia/I_Milenio/SigloVd.htm

⁶ *La Ilustración Artística*, núm. 650, 11 de junio 1894. p. 371.

Garnelo quiso hacer un homenaje a la mujer al pintar "Aspasia y Pericles" y "Veturia y Coriolano"



"Veturia y Coriolano", 1893, pormenor. Óleo/tabla, 66 x 86 cm. Museo Garnelo.

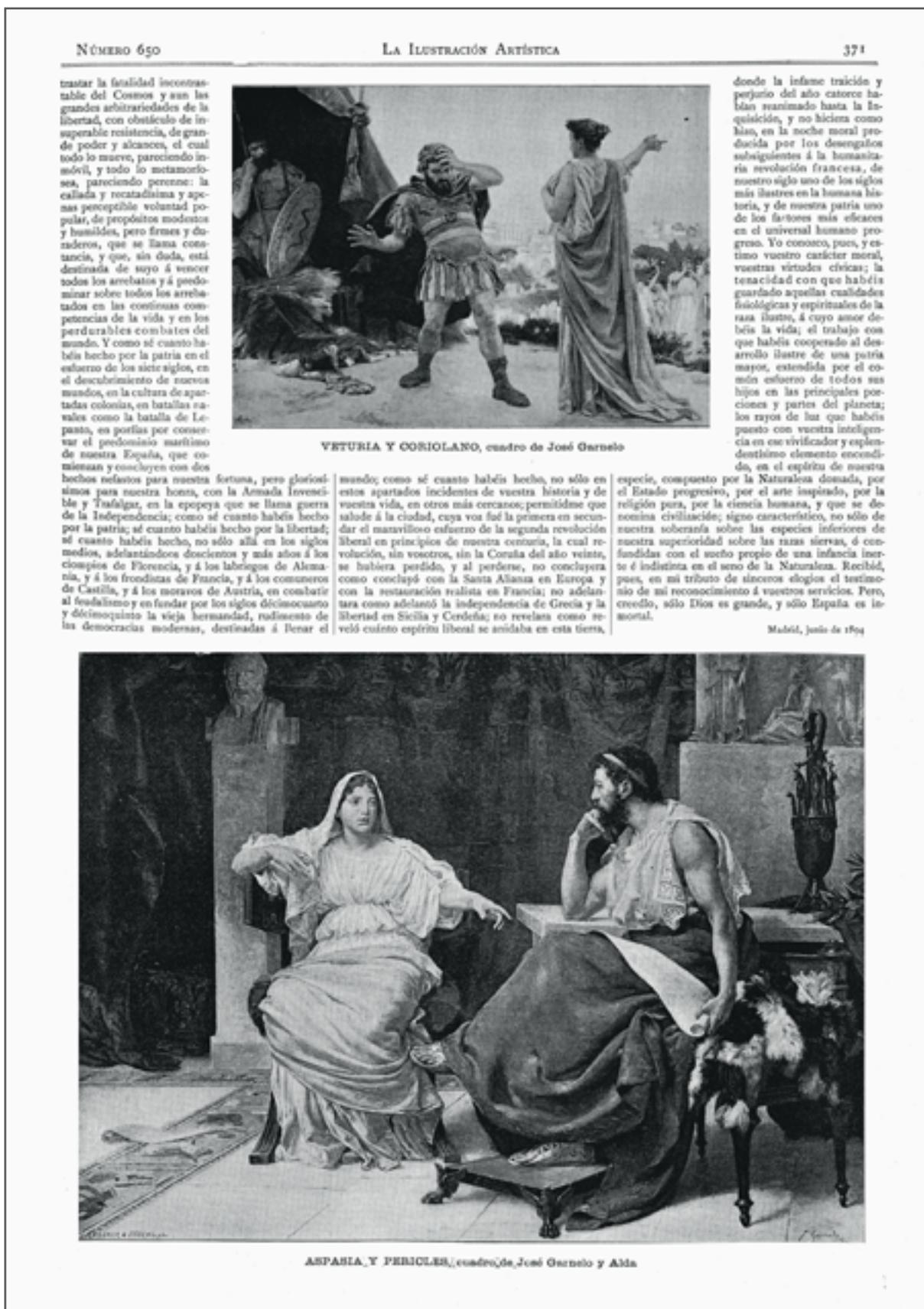
⁷ La carta a la que se hace referencia está dirigida a José Garnelo por A. García Llansó, de la dirección de *La Ilustración Artística*: "Mi estimado y distinguido amigo: hace tiempo que me tiene V. en completo olvido, pues no me procura el gusto de leer sus cartas ni recibir fotografías de sus cuadros. Si puede disponer de algunas de ellas, estimare me la remita, ya que hace tiempo que no hemos publicado obras de V. en *La Ilustración Artística*. [...] ". Archivo Museo Garnelo, 1909/7/15, doc. 171.

⁸ Clémentson Lope, Miguel Carlos, *op. cit.*, p. 41; Enci-

clopedia Universal Ilustrada Europea-Americana, t. XXV, p. 875.

⁹ *Catálogo de la subasta núm. 347 a celebrar el 21 de marzo de 2000 en la sala de subastas "Durán", Madrid*. Se subastan dos obras de José Garnelo y Alda. *El pedagogo* (lote núm. 231) y *Veturia ante la tienda de Marco Cayo Coriolano* (lote 232). Ambos cuadros ilustraban las respectivas portadas de los tomos I y II del catálogo.

¹⁰ Dato obtenido por comunicación verbal de uno de los albaceas testamentarios de José Garnelo y Alda.



La Ilustración Artística, núm. 650, 11 de junio de 1894, pág. 371.

Pro Patria Semper, alegoría pictórica del 98

Miguel Clémentson Lope
Universidad de Córdoba

La cesión al Excmo. Ayuntamiento de Montilla del espectacular lienzo de José Garnelo *Pro patria semper*, por parte de Manuel Cabello de Alba Moyano a mediados de 1996, representa la concreción del anhelo por la creación de un Museo para Garnelo, desde veinte años atrás, después de los entusiastas, pero malogrados esfuerzos, de José Ramón Garnelo López de Vinuesa, en los años setenta. El profesor Clémentson, indiscutible autoridad en la obra de Garnelo, ofrece en su contribución una visión integradora del cuadro en su contexto histórico, destacando el reto que supuso para Garnelo la ejecución de esta obra donde el equilibrio de la composición contrasta con la tensión dramática, creada por la sabia mano del maestro.



En julio de 1996, con motivo de la cesión al Ayuntamiento de Montilla de una de las versiones en gran formato de la obra *Pro patria semper*, por parte de Manuel Cabello de Alba Moyano —después de haber sido minuciosamente restaurada por el también pintor Francisco Salido—, intervine con una conferencia que tuvo desarrollo en el patio de columnas de esa casa consistorial, en los actos que se organizaron para resaltar tal evento. El tema considerado no podía ser otro que el propio cuadro depositado por tan comprometido benefactor, enmarcando la obra en la fecunda y distinguida trayectoria del artista, que fue recorrida por mi parte percibiendo en todo momento un interés inusitado entre el público asistente. En aquellas circunstancias —por el compromiso y sensibilidad manifiestas por parte del auditorio— me di cuenta que Montilla y sus gentes eran justas merecedoras de un museo monográfico dedicado íntegramente a mostrar la obra del artista, de manera que al ir culminando mi disertación sólo tuve que sugerir públicamente esta trascendente propuesta¹. De lo que aconteció a raíz de aquella manifestación, aquel cabal ofrecimiento respecto al pintor y su memoria, hasta ver hecha realidad la concreción del Museo Garnelo de Montilla, tienen mucha culpa el citado Manuel Cabello de Alba; Joaquín Cuello Garnelo, sobrino-nieto del artista; Antonio Carpio, Alcalde de esta ciudad, y la propia asociación constituida

para activar esta iniciativa: los *Amigos del Museo Garnelo*, entre los que yo mismo me encuentro.

De la obra *Pro patria semper* llegó a realizar José Garnelo varias versiones: una de ellas se encuentra en el Ayuntamiento de Enguera², composición de pequeño formato (48 x 66,5 cm.) que presenta ligeras modificaciones respecto a la que se expone en el salón de plenos del Ayuntamiento de Montilla³ (243 x 307 cm.). En el Museo Garnelo existe otra versión de este mismo tema (33 x 38 cm.), resuelta con categoría de boceto, que parece anticipar otra concreción definitiva de este mismo contenido programático (220 x 300 cm.), actualmente en paradero desconocido, aunque se tienen noticias de que tiempo atrás estuvo en La Habana, y que constituyó la versión definitiva, o al menos debió ser la más estimada por el artista, al integrar su envío de 1904, presentado a la Exposición Nacional de Bellas Artes⁴.

Antes de pasar a comentar los distintos aspectos de esta composición, vamos a considerar una serie de circunstancias y hechos históricos que fundamentan los acontecimientos políticos que se vivieron en aquellas fechas en nuestro país, porque son determinantes para entender por qué ejecuta Garnelo este cuadro y por qué lo planteó con semejantes consideraciones.



"Pro Patria Semper". Óleo/lienzo, 234 x 307 cm.
Ayuntamiento de Montilla. Pomenor.

El 10 de diciembre del año 1898 nuestro país firmaba con los Estados Unidos el *Tratado de París* que, en realidad, suponía una fórmula de rendición. En enero de ese mismo año, la Unión había declarado la guerra a España por el hundimiento del *Maine* en el puerto de La Habana. Los americanos acusaron a los españoles de haber cometido aquella agresión contra un buque de su armada y encontraron el adecuado pretexto en estos acontecimientos para justificar una reacción bélica contra nuestro país —hasta 1974 el Pentágono no reconocería que la explosión fue interior, y fortuita—, pero era el argumento que los Estados Unidos ansiaban encontrar para apropiarse de las pocas posesiones que aún quedaban del antiguo imperio ultramarino español, integradas por Cuba, Filipinas y Puerto Rico. Los americanos declararon la guerra, atacando primero Filipinas —toma de Cavite y Manila— y después Cuba. Fue éste, ciertamente, un año nefasto, tras del cual el Estado español quedó realmente maltrecho y su imagen irreversiblemente dañada a nivel internacional. Aquella guerra con los Estados Unidos fue, en realidad, una auténtica locura, pues el poderío del ejército estadounidense y la tecnología con

que ya contaban en ese momento les permitió abatir rápidamente a la escuadra española que, conscientes de su inferioridad a todos los niveles, acudieron al combate convencidos de que bogaban hacia el suicidio. Sin embargo, se trataba de una cuestión de orgullo nacional, y aunque de antemano se sabía que la causa estaba perdida, había que dar la cara y sucumbir heroicamente ante el poderoso enemigo norteamericano. Esta sacudida de 1898 fue una de las más convulsas que sufrió España en toda su historia contemporánea. Un año después, en 1899, España cede a Alemania mediante otro nefasto tratado los archipiélagos de las Marianas, Carolinas y Palaos. Constituyen estas fechas una época en la que el país vive momentos trágicos y, por tanto, el paso al nuevo siglo va a ser especialmente angustioso para todos los españoles, cuyo declinar del siglo XIX suponía convivir con el amargor causado por las pérdidas de los últimos territorios de ultramar, con el orgullo nacional mancillado por las derrotas acaecidas en esta época de visible decadencia. Además, a principios del siglo XX España tuvo que hacer frente a otras dificultades internas —y también interna-

Esta sacudida de 1898 fue una de las más convulsas que sufrió España en toda su historia contemporánea



"Pro Patria Semper" (boceto). Óleo/lienzo, 48 x 66,5 cm.
Ayuntamiento de Enguera.

cionales— igualmente peliagudas: la cuestión marroquí, el problema social, y el embarazoso tema de las autonomías regionales. Todo este cúmulo de circunstancias configuraba un caldo de cultivo especialmente virulento en el contexto de nuestro territorio peninsular.

Pro patria semper es una alegoría pictórica de todos estos acontecimientos que acabamos de reseñar. Según Antonio Garrido, un cronista de la época que comentó la obra mediante unas escuetas líneas en *La Ilustración Española y Americana*⁵, la composición y el significado de la misma constituyen un aliento de esperanza y de regeneración nacional para el futuro. Para este crítico, el título más adecuado para el cuadro debía ser *Sursum corda*—es decir, "arriba los corazones"—, porque ante todas aquellas tragedias históricas no cabía otra opción que sobreponerse, para continuar adelante con renovada determinación, ayudados de animosidad y raciocinio.

El tema debió constituir un reto para el artista, que en las fechas en que abordó la consideración de la obra alcanzaba su madurez pictórica y un reconocimiento académico y social generalizado. Proveniente de Barcelona,

donde en 1895 había sido nombrado profesor de su Escuela de Bellas Artes, y tras opositar a la Cátedra de *Dibujo del Antiguo y Ropajes*, de la Escuela de San Fernando de Madrid—que había quedado vacante por el fallecimiento de D. Luis de Madrazo—, el pintor consigue la plaza en 1900, instalándose definitivamente en la capital de España. Son éstos años fecundos para la docencia, y prolíficos para el desenvolvimiento de la pintura: en 1901, su trabajo *Jesús manantial de amor* obtiene consideración y honores de Primera Medalla en la Exposición Nacional de Bellas Artes—ratificada posteriormente, en 1915, como medalla efectiva⁶—; en 1902 es nombrado Comendador de número de la Orden de Alfonso XII y Pintor de la Corona, y se involucra—junto a Mariano Benlliure y Emilio Sala— en la decoración mural del Palacete de la Infanta Isabel—antigua residencia de los Condes de Cerrajería—, emplazado en la madrileña calle *Quintana*, en cuyo *hall* despliega una vasta composición panorámica de temática histórica: *La proclamación de los Reyes Católicos en Segovia*.

La memoria testimonial de nuestro pasado alterna secuencias con la alegoría y el simbolismo finisecular imperante, dando pábulo al artista para desplegar sus amplios recursos intelectuales, su habilidad composi-



"Pro Patria Semper". Óleo/lienzo, 234 x 307 cm.
Ayuntamiento de Montilla.

tiva y sus excepcionales dotes para trasmutar el drama en épica moralizante. Con estos ingredientes dará desarrollo a su obra *Pro patria semper*, que presentará en 1904 a la Exposición Nacional⁷, una alegoría sobre nuestro desastre colonial, en la que el discurso clasicista inmortaliza a los héroes y en aras de la Razón, el Estado queda liberado de todo compromiso vindicadorio.

En la actualidad, como hemos señalado anteriormente, existen cuatro versiones de este mismo tema: dos de ellas resueltas con categoría de bocetos —las versiones existentes en el Museo *Garnelo* de Montilla y en el Ayuntamiento de Enguera, aunque esta última de más acabada concreción—, y otras dos más elaboradas, orquestadas como obras de gran formato —las existentes en La Habana y en el Salón de Plenos del Ayuntamiento de Montilla—. A tenor de los recursos compositivos desplegados, da la impresión de que el boceto del Museo *Garnelo* sirvió de antecedente de la versión de La Habana, mientras que el del Ayuntamiento de Enguera constituyó el estudio preparatorio de la obra dispuesta actualmente en el Ayuntamiento de Montilla. En cualquier caso todos estos trabajos presentan pequeñas

variaciones, consistentes en la ubicación de determinados elementos, en la disposición de unos humeantes pebeteros —que no figuran en las versiones del Museo *Garnelo* y de La Habana— y en el diversificado tratamiento pictórico propio del boceto o de la obra de gran formato, que exige en cada caso una determinación de planos y volumetría características, de técnica más envolvente y desenvuelta en los primeros, y de mayor precisión formal, más acusado dramatismo y valoración constructiva en las versiones definitivas.

En el centro de la composición se emplaza una figura femenina sentada en un trono labrado en mármol; en el boceto del Museo *Garnelo* de Montilla el artista dispone sobre su cabeza una corona —representación de la Patria, del símbolo que unifica el Estado, circunvalando la cabeza de la efigie alegórica de España—; en las demás versiones el tocado recreado es una cimera, claramente identificable con la que habitualmente se dispone en las distintas representaciones de la diosa Atenea. Otro detalle que vincula las obras en el sentido anteriormente apuntado es el hecho de que tanto en el boceto del Museo *Garnelo*, como en la composición de La Habana, el brazo derecho de la dama apoya en el propio del sitial, mientras que en las otras dos versiones —las dispuestas actualmente en los Ayunta-



“Pro Patria Semper”, pormenor. Óleo/lienzo, 234 x 307 cm. Ayuntamiento de Montilla.

mientos de Enguera y Montilla— éste avanza para retener con su mano al joven erguido, emplazado a la izquierda en la obra.

La consideración que hace el artista de la figura de Atenea es la de Atenea *lemnia*, advocación de la diosa como pacificadora, generadora del pensamiento conciliador que ilumina a los hombres y los guía por los senderos de la civilización⁸. En este sentido podríamos decir que ha sido convenientemente subrayada su condición de protectora de ciudades —*poliade*— y, por extensión, igualmente valedora y amparadora de naciones. Los filósofos de la Antigüedad la identificaron con la inteligencia, con la razón soberana, que es un resumen de las conquistas obtenidas por la civilización sobre la barbarie; Homero se refiere a la diosa considerándola “por extremo prudente y juiciosa”; Esquilo, en su tragedia *Las Euménides*, la representa

con una clemencia superior al rigor de la Ley del Talión, que era la pauta jurídica que regía en una época primitiva, de incipiente socializa-

ción⁹. Según la disposición con que era representada, se resaltaba uno u otro aspecto de sus múltiples atributos, aludiéndose a su carácter guerrero, como conductora de los ejércitos al combate —*aguelaiia*— si se la efigiaba en pie¹⁰, y resaltando su carácter pacífico si se la escenificaba sentada, tal y como aparece en el cuadro de Garnelo; por tanto, en este caso ha sido estimada por el artista su condición de protectora de los altos lugares en los que ella misma se ha establecido, donde defiende elevados valores de rango intelectual, actuante como amparadora de ciudades, pueblos y naciones —de ahí que en las versiones definitivas se incluyan los escudos regionales españoles, dispuestos a modo de cenefa en el faldón de esta imagen simbólica, también sugeridora aquí de la *concordatio* conformadora de los Estados—, recreada como deidad que propicia fecundidad, virgen protectora de los niños —simiente vital para toda colectividad—, valorada su condición de diosa inspiradora de las artes y de los trabajos de la paz, de la medida en todas las cosas. Nacida del cerebro de Zeus, Atenea simboliza sobre todo la creación psíquica, el equilibrio interior, la síntesis por reflexión, la inteligencia socializada.

La cabeza de la Medusa se dispone habitualmente en las representaciones de Atenea en el centro del escudo que blande la diosa; con su mirada petrificaba a todo aquel que dirigiera la vista hacia su rostro; por tanto, en cierto sentido, también la Medusa viene a simbolizar la persistencia de la verdad y en el cuadro determinar una alusión a la inevitable aclaración que la Historia deparará respecto a los hechos que tuvieron lugar en el episodio del hundimiento del Maine en el puerto de La Habana¹¹. La persistencia y la sabiduría, ayudadas del ingenio, propiciarán la irrupción de la Verdad, una lectura que podría plantearse en relación con la disposición de la cabeza de la Gorgona en el pectoral de la diosa.

En este trabajo tenemos que considerar dos aspectos fundamentales, que son el correspondiente a la composición y el relativo a la concreción de las figuras; dos consideraciones comprometidas y dificultosas para gran número de artistas, ya que pocos pintores podían acometer la tarea de representar distintas figuras con la resolución, tensión dramática y correcta determinación de que hacía gala Garnelo. La composición está magníficamente equilibrada, dando buena cuenta el artista del aprovechamiento de sus estudios durante su etapa romana, en la que las obras de los grandes maestros del Renacimiento fueron objeto

El tema debió constituir un reto para el artista, que en las fechas en que abordó la consideración de la obra alcanzaba su madurez pictórica

sistemático de análisis por parte de un inquieto e incansable perceptor de recursos pictóricos elocuentes. Como en los trabajos de Leonardo o de Rafael, en los que los diferentes volúmenes y el reparto de los distintos pesos visuales están minuciosamente secuenciados entre las dos mitades del cuadro, en torno a un invisible eje de simetría, en este otro trabajo de Garnelo confluyen factores de dinamismo contenido —apreciables en la tensa concreción con que se ha dispuesto a los sujetos representados, y en la dominante envolvente, de traza circular, que discurre a través de todas estas figuras en el centro mismo de la obra— con otros extraídos del consistente repertorio del clasicismo, que determinan factores de estabilidad apreciables en toda la amplitud de la ficción perspectiva.

Domina el rojo en la composición. Hemos de hablar también de este valor simbólico: el rojo es un color primigenio, por ser el que está más íntimamente ligado a la vida; es el color del corazón y de la sangre, y también constituye un reflejo del ámbito amparador en que se opera la maduración del ser —el útero materno—, siendo identificado como imagen de energía con el poder supremo e incluso con el propio concepto de inmortalidad. Pero también evoca la acción y la pasión, constituyendo un símbolo esencial de fuerza vital, que encarna como ningún otro color el ardor y las virtudes guerreras; el rojo es también un símbolo de fidelidad a la Patria, de ahí su persistente presencia en el cuadro, aunque como color del fuego y de la guerra venga a constituir una premonición del derramamiento de la sangre. Es el color que cubre la gloria de los héroes, de ahí que abraza al soldado caído en defensa de la nación, haciendo uso, como en la antigüedad romana, del privilegio exclusivo de la púrpura.

A la izquierda, erguido y semidesnudo —ataviado con una pequeña piel asida a la cintura—, se dispone un varón joven provisto de una espada que sustenta por la hoja con su mano derecha, al tiempo que retoma por uno de sus extremos la bandera nacional, que sujeta al asta yace sobre la escalinata, envolviendo parcialmente el cuerpo inerte del compatriota caído. Su disposición es la de blandir la enseña y vengar por la fuerza de las armas al hermano yacente a sus pies. En el boceto del Museo Garnelo y en la versión de La Habana el joven gira su rostro hacia Atenea, extendiendo su mano izquierda con gesto interrogante, demandando una orden de acción; sin embargo la diosa dirige su mirada imperturbable

hacia el exánime, y en actitud reflexiva silencia toda iniciativa de arrebato y de venganza. En las versiones de los Ayuntamientos de Enguera y Montilla la disposición que muestra la diosa es aún más comprometida, pues sujeta con su mano la del joven, reteniendo su ira e invitándolo a la reflexión, haciéndolo desistir de sus impulsos primigenios. Atenea simboliza aquí, pues, el estatus propio de la sabiduría, que incita a la sensatez y a la lógica introspectiva, dispensando con su invitación a la ponderación protección a los héroes y a los audaces, a los que insufla su propio ingenio para atemperar la fuerza bruta inherente a éstos, mitigando toda acción impulsiva, y proporcionando ayuda espiritual al valor personal de aquéllos. El joven erguido pretende asumir el rol del héroe, sustituyendo al hermano caído —quizás una alusión a una Cuba desgajada y escindida del territorio nacional— en defensa de la patria y vengar su muerte ante el enemigo; la sabiduría, la reflexión, personificadas en la figura de Atenea, le contienen, haciéndole desistir de ese impulso inicial de arrebato porque ello podría deparar para el Estado circunstancias mucho más trágicas que las acontecidas hasta ese momento. La espada que porta el joven es un arma de luz, un instrumento que horada las tinieblas, iluminando el destino de los hombres, pudiendo existir en este caso un cierto parale-



"Pro Patria Semper", pormenor. Óleo/lienzo, 234 x 307 cm. Ayuntamiento de Montilla.



"Pro Patria Semper". Óleo/lienzo, 220 x 300 cm. La Habana.

La espada que porta el joven es un arma de luz, un instrumento que horada las tinieblas

lismo con la simbología a la que nos hemos referido anteriormente al comentar el sentido de la cabeza de la Gorgona —la horrenda—, dispuesta en la parte superior de la coraza de Atenea: una clara alusión a la Verdad, virtualidad que prevalece con el paso del tiempo, pese a toda contingencia que pretenda enmascararla o distorsionar su exacta y precisa contundencia. El personaje caído es de una edad más avanzada; el autor lo ha dispuesto sobre los peldaños que anteceden al trono, escorzado y abatido en sentido de profundidad sobre éstos, ejecutado mediante un excepcional alarde compositivo y un preciso estudio anatómico del modelo. La bandera que cubre parcialmente a este personaje es el símbolo de la patria, el estandarte que identifica a la Nación. Los estandartes siempre han constituido alusión constante a una protección; quien se sitúa debajo del estandarte está protegido por las leyes del Estado que la enseña viene a representar; quien, como en este caso yace cubierto por la insignia, ha de quedar igualmente amparado por ésta, y el Estado mismo está obligado a exigir explicaciones por esta muerte al agresor, a vindicar toda pérdida de vida de alguno de sus súbditos, por lo cual también ha constituido una enseña de guerra a lo largo de la historia de las civilizaciones. Por otra parte, del mismo modo viene a simbolizar toda sociedad organizada, que ha superado en el decurso del tiempo el estadio inicial de barbarie y de falta de cohesión social.

El león es un símbolo de la soberanía, del poder, de la fuerza, del valor; según San

Juan de la Cruz una alegoría de lo impetuoso, del dinamismo incontrolado, identificado también como una vigorosa imagen de justicia, capacitado para destruir el mal y sofocar la ignorancia... aunque en este caso venga a simbolizar una energía potencial sometida a la voluntad pacificadora de Atenea; aquí se ha representado un león que aparece dócil, haciendo arrumacos con su mejilla en la propia mano de la diosa, controlado por el raciocinio conciliador inherente a ésta.

En los estudios preparatorios de cada una de las versiones a gran formato, el tratamiento pictórico, mucho más abocetado de concreción, obliga a omitir detalles o a dejar meramente sugeridos elementos que sí han sido convenientemente recreados en las otras dos realizaciones definitivas, como los distintivos heráldicos que, a modo de colgaduras, se disponen a derecha e izquierda del trono de Atenea, como telón de fondo de la composición; en cada enseña se ha representado una de las legendarias columnas de Hércules, circunvalados sus fustes por sendas cintas que discurren en disposición helicoidal ascendente mostrando la inscripción "*Plus ultra*" —más allá—, introducida en tiempos de los Reyes Católicos tras el descubrimiento de América para significar que al otro lado de los promontorios de Abila y Calpe, en el estrecho de Gibraltar —los míticos hitos habilitados por Hércules para fijar los límites occidentales del mundo conocido hasta entonces—, existen mares y tierras —descubiertas unas, y muchas otras ignotas— por recorrer. De esta forma, la antigua inscripción "*Non plus ultra*", que venía a significar que tras de aquel límite en adelante no existía ninguna otra tierra, quedó modificada en el sentido anteriormente descrito, e integrados aquellos inmensos territorios en el naciente Imperio español.

Los humeantes trípodas que enmarcan la composición en las versiones de los Ayuntamientos de Enguera y Montilla —no así en las otras dos exégesis del tema— no presentan llama alguna en sus pebeteros; en la Antigüedad, el trípede sagrado estaba ligado a la proclamación de los oráculos, y su imagen se identificaba plenamente con este ritual, a través del cual se manifestaba la voluntad de los dioses; de ambos soportes de bronce emergen oscilantes sendas columnas de humo, constituyendo estas fumarolas el aspecto negativo del fuego, ya que oscurecen y sofocan, devorando todo aquello que encuentran a su paso, conformando por sí mismas una alusión directa a un ser que acaba de expirar: precisamente

todas estas últimas posesiones coloniales de ultramar tomadas por parte de potencias extranjeras, ahora desgajadas de nuestro país. Se han dispuesto en la escena estos dos monumentales candelabros con otra clara intencionalidad: rendir oportunas exequias —honras funerarias adecuadas a los héroes— a los fenecidos en defensa de la patria. Del mismo modo, podrían sugerir igualmente los inútiles rescoldos causados por efecto de la guerra, la constatación final y la consecuencia de inútiles ímpetus y arrebatos —el fuego de las pasiones conduce al castigo de la guerra—, desplegados por medio de una contienda inútil a la que se vio abocada España en aquel momento histórico de 1898, que sólo cenizas deparó.

NOTAS

¹ “Creo que el pueblo de Montilla rinde merecidísimo homenaje a Garnelo con la presencia de este cuadro [Pro patria semper] en el salón de plenos de su Ayuntamiento, y es más, yo me atrevería a pedir, si fuera posible, que se iniciaran las gestiones para crear aquí en Montilla un Museo Garnelo, porque creo que el amor que tenía Garnelo por su pueblo, por el pueblo de Montilla, bien lo merece”. Extraído de la conferencia “José Garnelo, un pintor entre dos siglos”, pronunciada por mi parte en el Ayuntamiento de Montilla, el 19-julio-1996.

² Cfr. Barberán Juan, Jaime, “Dos cartas de José Garnelo”, en revista *Enguera*, Ayuntamiento de Enguera, 1965. El autor, alcalde de Enguera por esas fechas, confirma que en 1961, Luis Martí Alegre, Presidente del Círculo de Bellas Artes de Valencia, le regaló la obra, haciendo éste entrega de ella seguidamente al Ayuntamiento de Enguera: “El cuadro del Tránsito de San Francisco fue colocado, finalmente, en el fondo de la sacristía parroquial (...) y era la única obra de José Garnelo y Alda que poseía Enguera, hasta que en 1961 me regaló don Luis Martí Alegre, presidente del Círculo de Bellas Artes de Valencia, el precioso cuadro Pro Patria, boceto muy desarrollado, con categoría de gran cuadro, que sin duda sirvió para la realización de un lienzo mayor, según parece adquirido por algún museo o coleccionista de Cuba. Sólo quise aceptar aquel magnífico regalo si el donante me permitía entregarlo al Ayuntamiento, donde está en sitio de honor, enmarcado ricamente y con una placa de bronce que recuerda el título y autor de la obra y las circunstancias del generoso mecenas que lo donó”.

³ Esta obra de gran formato y el boceto del Museo Garnelo fueron adquiridas por Manuel Cabello de Alba Moyano a la familia del pintor; tras la restauración de ambas fueron cedidas al Ayuntamiento de Montilla — el 19-julio-1996— y al Museo Garnelo —en mayo de 2006—, respectivamente.

⁴ Barberán, *ibidem*. El autor señala en el artículo que en una fotografía de esta versión del cuadro, que posee la familia del pintor, existe una anotación manuscrita en la que se indica que el cuadro se encuentra en Cuba. Se reproduce esta versión de la obra y en el pie de foto se refiere lo siguiente: “En la fotografía que posee la familia del autor, se indica que se halla en Cuba”.

⁵ Cfr. Garrido, Antonio, “Jose Garnelo y Alda. Nuestros Grandes Artistas Contemporáneos”, *La Ilustración Espa-*



“Pro Patria Semper”, boceto. Óleo/lienzo, 33 x 38 cm. Museo Garnelo.

ñaola y Americana, Madrid, núm. XXIV, 30-junio-1913, pág. 417.

⁶ Cfr. Cabello de Alba Moyano, Manuel (coord.), et al., *J. Garnelo. La reivindicación de su memoria y génesis de un Museo 1944-2004*, Montilla, Excmo. Ayuntamiento de Montilla, 2004. En pág. 127 se contempla lo siguiente: “Hemos confirmado que la Mención de Honor [Consideración de Medalla de Primera Clase] pasa a la categoría de medalla efectiva en 1915”, y se documenta mediante la referencia del libro de Bernardino de Pantorba, *Historia y Crítica de las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes celebradas en España, 1856-1948*, pp.166-174.

⁷ El envío de obra, por parte de Garnelo, para la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1904 estaba integrado, además, por otros cuadros de variada temática, cuyos títulos fueron: *Fiesta nacional en las Navas del Marqués, Un accidente, Descanso en la labor, Sueño feliz, Un castaño secular, El guardián de la casa y Cuentos de un sabio*.

⁸ La *Atenea lemnia* fue realizada por Fidias en bronce, en torno al 450 a.C., y encargada por los colonos que partían para la isla de Lemnos —de ahí su denominación—; representa a Atenea en actitud pacífica, ataviada con peplio abierto por un costado y ceñido por encima del *apoptygma*, con la égida terciada sobre el pecho y la cabeza inclinada, dirigiendo su mirada hacia el casco que sostiene con la mano derecha. Su rostro fue reconocido en la Antigüedad como el ideal supremo de belleza.

⁹ “Su misericordia es grande: cuando los votos de los jueces quedan igualados en un juicio en el Areópago, siempre da un voto decisivo para dejar en libertad al acusado.” Cfr. Graves, Robert, *Los mitos griegos*, Madrid, Alianza Editorial, 1985, pág. 96.

¹⁰ “(...) aunque era una diosa de la guerra, no obtiene placer de la batalla, sino que prefiere zanjar las disputas y hacer valer la ley por medios pacíficos.” Cfr. Graves, *ibidem*.

¹¹ “La cabeza terrorífica de la Medusa que luce su escudo es como un espejo de la verdad, para combatir a sus adversarios y petrificarlos de horror frente a su propia imagen”. Cfr. Chevalier, Jean (al cuidado de...), *Diccionario de los Símbolos*, Barcelona, Edit. Herder, 1988, pág. 148.



"Otoño". Óleo/lienzo, 87,5 x 56 cm. Colección particular.



"Primavera". Óleo/lienzo, 87,5 x 56 cm. Colección particular.

El paisaje oculto en la pintura de Garnelo



José Luis Corazón Ardura
Universidad Autónoma de Madrid

El paisaje intimista, representado en el Museo Garnelo por esas diminutas gemas que son sus “tablitas”, es objeto de una profunda reflexión, teñida de alusiones filosóficas, a cargo de José Luis Corazón, que nos introduce en la esencia del paisaje a través de una prosa limpia y jugosa, reflejo inmediato de la emoción que ambiciona el artista.

En la trayectoria de los pintores se puede constatar cómo la comprensión de la historia del arte se convierte en motivo de indagación, más aún cuando inmersos en el mundo circundante acuden las ruinas, el olvido o la tormenta imprevista. Si el paisaje como tema fue una de las herencias del Barroco y del Romanticismo, la constatación del límite que el hombre sentía ante el mundo o frente a su propia obra, muestra la soledad de una forma menos controlada donde convocar la libertad. ¿Quiere decir que para hablar del paisaje debamos recurrir a un lenguaje sentimental, a pesar de que intuitivamente busquemos en él la comprensión de lo que nos pasa? El tiempo después del viaje, la mirada reposada de los lugares por donde estuvimos, pronto se incorporan en aquello que vemos, no se trataría de identificar la naturaleza con un mundo ideal perteneciente a un pasado quimérico. El paisaje de soles y luz otras veces deviene frío y melancólico, reflejo de la proyección del artista que busca su lugar a través de la azul materia.

1. LA PINTURA DE PAISAJE

Es notable el hecho de que José Garnelo (1866-1944) dedicara una parte importante de su vida a la pintura de paisaje, curio-

so porque no era extraño que tras sus viajes a Francia, Italia o Grecia descubriera la luz armónica de la naturaleza. Lo que sorprende es el hecho de que muchas de estas obras permanecieran a su vez escondidas, llegando a otro Garnelo que disfruta de estos paisajes espontáneos y extraños en soledad. Si tenemos en cuenta su trayectoria, sorprenden por su carácter expresionista, la pincelada ancha de azules montañas, ríos amarillos y valles grises atraviesa este ocultamiento que fuera el paisaje donde el artista moraba: arte. La tradición de la pintura de paisaje sabemos que no es tan antigua, cuando el pintor se acercaba a la vivencia de lo contemplado para transfigurar el mundo, alcanzando una representación de la realidad verdadera y podemos afirmar que dirigirse a esta pintura de paisaje debe querer decir además otras cosas porque invierte los valores de mundo y representación a imagen de lo visto, alcanzando mediante una proyección el paisaje de la pintura. Si después del naturalismo y el simbolismo pictóricos las razones que dirigían al pintor hacia el paisaje tenían que estar relacionadas, no sólo con cuestiones temáticas como prueba del pasaje recorrido, sino que el acercamiento debía estar en consonancia con un estilo propio para imaginar la realidad, el reconocimiento que, en la mano del pintor, viene a dibujar la memoria. Si la importancia de la pintura estuviera únicamente en continuar el camino de la realidad objetiva,



"Panticosa". Óleo/tabla, 20,5 x 28 cm. Museo Garnelo.

¿dónde quedaría la expresividad, la sensibilidad atravesada por los lugares recorridos, la intimidad oculta del espectador?

2. LA OCULTA CLARIDAD

Debemos aclarar que la sorpresa sobreviene cuando sabemos que el pintor desea realizar otros cuadros, no mostrados hasta muy tarde, pequeñas tablas donde se reúnen buena parte de los intereses plásticos de José Garnelo. Esta ocultación se debe quizá a la relación íntima que mantendrá en dos direcciones: hacia la realidad y hacia la propia pintura. La concepción que el artista despliega a lo largo de sus obras responde a un entendimiento clásico y académico de la pintura; Garnelo pinta las islas griegas y los bosques mitológicos como narración del estado vital a medio camino del descubrimiento y del *pathos* plástico. Así, en la pequeña tabla titulada *Corfú, tumba perdida* se patentizan dos hechos: la atracción por el viaje de la luz y el tránsito hacia la muerte que deviene ruina y naturaleza. Pero no se trata de adoptar tonos trágicos,

en estos estudios las montañas son pintura fijada, el agua asímíla la luz pictórica, la pincelada anuncia

que la forma se entrega al sentimiento y a la expresión plástica. La pintura quiere participar de la continuidad en la naturaleza, se apuesta por una interioridad que se adentra en la visión que Garnelo recuerda, y el estudio del pintor deviene *Panticosa*. La rememoración que podemos asociar al sentimiento de Rilke que durante los años finales del siglo XIX viajaba también por Italia buscando el arte, descubriendo el acontecer del ritmo natural, a contraluz, que corresponde a la esperanza de llegar a la exterioridad, sabiéndose esperando el suceso de la pintura: "Siento, no obstante, otra cosa en mí: la espera. Tanto de nuevo se acumula ante mí que no puedo nombrarlo ni discernirlo. Pero mirar un rato hacia el mar y hacia el bosque, a la gran bondad absoluta de esa magnificencia, y esperar: la claridad sucederá"¹.

La espera de la claridad sobreviene, más que en el ocultamiento de las pinturas, en lo que se oculta en la pintura: naturalidad.

La pincelada anuncia que la forma se entrega al sentimiento y a la expresión plástica



"Corfú, tumba perdida". Óleo/tabla, 20 x 29 cm. Museo Garnelo.

Bosques donde encontrar tumbas y restos de las ciudades antiguas de la cultura clásica, descubrimiento de una nueva luz que alcanza la contemplación de los límites.

3. EL PASAJE DE LA PINTURA

La claridad presente en los paisajes de Garnelo muestra que el paisaje no es solamente reproducción de un espacio de aparición de lo bello. Se trata de llegar a un paisaje donde ordenar nuestra memoria, nuestro aprendizaje, nuestra verdad, para no olvidar que la pintura tiene esta forma imperfecta motivada por su naturaleza mortal. El paisaje resulta *pasaje* y el lugar de los paisajes de Garnelo relata la influencia de Goya, dirigidos no tanto a la maestría del dibujo sino a la pasión no retenida, dando al conjunto de su obra la pluralidad necesaria para

La intención de Garnelo no era únicamente copiar la realidad exterior, sino dejar en esta naturaleza plástica el resultado de un acercamiento tangencial a sus intereses académicos

dar consistencia a sus pinturas. La labor múltiple que va realizando descubre valores ocultos en la realidad, ya sea en la naturaleza o en la cultura. Estos pasajes de ciudades florentinas y romanas señalan el espacio que

debe ocupar el estudio de la tradición, son callejas por donde no deja de fluir el agua gris, cayendo en la pintura que disuelve los muros y las paredes, tránsito que une las orillas del color y de la sombra.

El espacio de reunión es el origen de una comprensión del paisaje distinta, cuadros que dan cuenta, además, de la pasión por el recuerdo, la nostalgia y lo pasado, lugares donde presenciar lo que nos había pasado inadvertido, permaneciendo en la soledad del estudio del pintor. Y, si por ahora evitaremos llegar directamente a su pintura de paisaje, al menos trataremos de esclarecer el sentido de la condición íntima y profunda del paisaje en la pintura de Garnelo.

4. EL PAISAJE SIMBÓLICO

El paisaje es un estado del alma y, a juzgar por la calidad de estos *pasajes*, podemos asegurar que la intención de Garnelo no era únicamente copiar la realidad exterior, sino dejar en esta naturaleza plástica el resultado de un acercamiento tangencial a sus intereses académicos. Como en *Diacptos*, el río, la montaña, el mar, las islas o los bosques recobran su valor simbólico, dejando en la naturaleza una prueba de su carácter trágico. Así, el mundo deviene objeto simbólico, unión de contrarios, estetización de la figura metamórfica. El mundo entonces es metafórico, una cosa puede ser otra: transmutación. En la conjunción del horizonte se puede presenciar la distancia de los objetos, la permanencia de un instante que no puede llegar a ser fijado. La confabulación de la representación, el mundo objetivo que para el sujeto inmerso en el cosmos deviene poético, transcurre dentro de nosotros. El mundo es una proyección que termina por dirigir la mano hacia la fugacidad del instante y éste viene a ser el espacio que Garnelo transita, no otra cosa parecen estos cielos sin interrupción, elevándose bajo la gravedad del misterio. La ausencia de tiempo, la misma cadencia de la luz y la materia señalan hacia otro espacio: quedar en la intemperie.

La misma palabra *misterio* proveniente del griego *myo*, "yo cierro", en referencia al ocultamiento de aquel que va encontrando lo suyo, aquí unos paisajes que revelan que la

pintura tiene un sentido más allá de lo pintado, alcanzan un estado distinto, otro, extraño, paisajes de luces y materia azul, que conquistan la distancia exterior de lo que se ausenta. Por tanto, el dilema que se propone es saber si con el paisaje Garnelo quiere llegar a la naturaleza, al arte o bien superar esta escisión en una ampliación de ambos lugares en algún espacio del extrañamiento. ¿Acaso el ocultamiento no forma parte del arte? No se trata de guardar por vanidad o temor, la verdad acontece misteriosamente, entrelazando lo visible y lo invisible, dejando pasar al lienzo el vacío que antecede a la expresión arrebatada, *la pintura guarda silencio*. No son propiamente pinturas de estudio, son más bien fruto de la paciencia que quiere retener el instante, pinturas que, por suerte, a veces parecen inacabadas, respondiendo a las vicisitudes del artista que quiere comunicar con el mundo, compartiendo el pensamiento de Pessoa: estar a la altura de lo que vemos.

5. LA NATURALEZA DEL PAISAJE

En la pequeña tabla titulada *Huerta de Enguera*, el pintor quiere darnos la espalda, pero en modo alguno hay que entenderlo como una separación del *hortus conclusus* donde no recorta la figura sino que la acoge, es una inmersión semejante al modelo interior de la pintura de Vermeer o Velázquez, cómo alcanzar la realidad de lo pintado mientras el modelo va fluyendo. Esa misma afluencia en el paisaje significa que el instante de la pintura y de la naturaleza coincide en la soledad del pintor que no quiere dejar de pintar la forma del tiempo. ¿Qué sujeta en realidad? ¿Acaso la pintura tiene ese carácter íntimo y placentero que con trazos rápidos, casi esquemáticos, quieren llegar a la luz del aire? ¿Colores que rozan la neutralidad donde desaparecer? Garnelo no busca aquí en la geografía o en la historia, el espacio de las conmemoraciones deja paso a la proyección de lo vivido, las ruinas son la Pompeya eterna donde depositar el recuerdo de un mundo olvidado donde trascender.

¿Qué sentido tiene ahora buscar el anhelo garneliano? En la actualidad puede pasar desapercibido el intento por dejar atrás la pintura de historia, el dibujo académico o la continuidad de la tradición figurativa que desde principios de siglo se vería relegada paulatinamente a un segundo plano. El intento por continuar en una dirección paisajista responde a la creencia en una pintura que tradicional-

mente se relaciona con el retorno a la naturaleza y ésta no siempre es complaciente. La trascendencia en la naturaleza no debe convertirla en escenario donde suceden las cosas que pasan, no sólo a través de la vivencia naturalista donde se concede más importancia a la luz, sino en el encuentro en las formas naturales de las pinceladas o el empaste. La superficie porosa del lienzo debe ser el paisaje abierto, ¿no es acaso el paisaje lo pintado? No se trata sólo de copiar, es interpretación. Por tanto, el mundo natural se transfigura en arte por medio de la unión de lo pintado como modelo donde trabajar. La naturaleza encendida como origen del arte es lo que indican los paisajes de Garnelo, ocultación que en realidad es la constatación de lo sublime: “ella, la que nos rodea y a quien pertenecemos, es la que aporta al caudal del artista los elementos de la armonía, que son a una: verdad, emoción y armonía,

El mundo natural se transfigura en arte por medio de la unión de lo pintado como modelo donde trabajar



“Vista de Calatañazor”. Óleo/cartón, 40 x 29,5 cm. Museo Garnelo. Obra donada, el 23 de noviembre de 2006, por Don Rafael Cabello de Alba y Gracia y Doña Eulalia Merino Méndez.

los tres aspectos sustantivos de la belleza, fin supremo del arte"². Estos atributos clásicos no están lejos de la posición de Heidegger en *El origen de la obra de arte*, cuando la obra a la que se dirige es el templo de Paestum, ruinas donde Garnelo supo encontrar la verdad de la pintura.

En *Paestum*, el templo situado sobre la tierra, la naturaleza donde irrumpir con la pintura del instante, es la unión que propicia la comprensión de lo real, abriendo un mundo que encierra lo divino. La obra de arte, aquí el paisaje, hace presente que la atracción garneliana por llegar a lo clásico fuera el esfuerzo de la tierra por desplegar en el mundo una fuente inagotable de formas y materias. Entonces, la naturaleza del arte y el arte de la naturaleza se encuentran en el límite que estas tablas apuntan, señalan, dirigen.

6. PAISAJES APUNTADOS

En realidad, la mirada que Garnelo dirige al paisaje es consecuencia del viaje interior, a través de la memoria y el olvido que la pintura viene a desocultar. El intimismo de estas pequeñas tablas, correspondiendo a un modelo interior del afuera, se relaciona con la pasión y la rapidez, son montañas, ríos y ruinas donde nace la mediterránea tradición que llega hasta el museo. Paisajes simbólicos donde

encontrar aquello que Garnelo quería mostrar en la luz nocturnal y melancólica, tiempo que da la impresión de volver a destiempo, más que mirando hacia el pasado, pasando sin tiempo: eternidad.

Apuntar hacia el tiempo para no quedar aferrados a la naturaleza fugitiva, la pintura histórica o mitológica de Garnelo, se acompaña con estas otras pinturas que, al representar la naturaleza, buscan en el sentimiento del mundo la huella del tiempo retenido en la persecución del viaje, desde Enguera a Montilla, hasta Córdoba y Sevilla, de Madrid a Roma, de París a Barcelona, volviendo a Grecia hasta llegar, de nuevo ahora, al templo que convoca sus obras. El museo dedicado a las divinidades que no abandonan los templos, es el lugar donde se muestra el paisaje de la pintura, el pasar de la belleza que desoculta, imaginando una pintura cuyo origen natural, poetizada en los caminos del bosque, en el nacimiento del río, son pasajes de una belleza oculta, articulando, unitivamente, la pintura de paisaje de José Garnelo.

NOTAS

¹ RILKE, Rainer María, "Diario florentino", *Diarios de juventud*, Pre-textos, Valencia, 2000, p. 74.

² GARNELO, José, *El dibujo de memoria*, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid, 1912.



"Diacaptos". Óleo/tabla, 19,5 x 29 cm. Museo Garnelo.

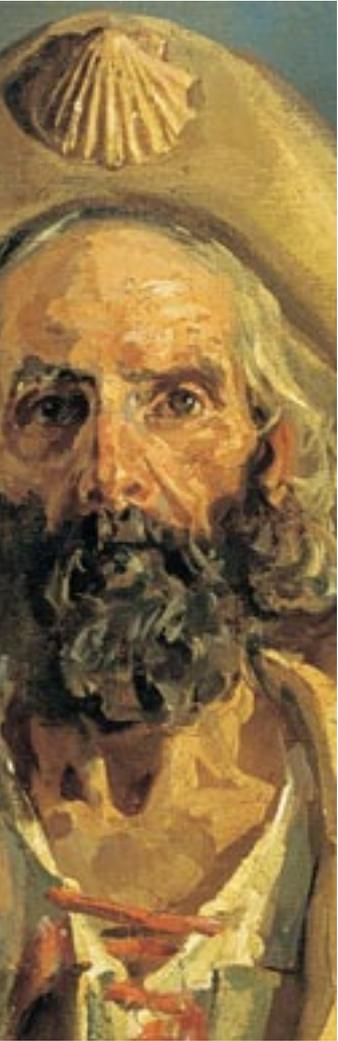


"Casa Napolitana". Óleo/tabla, 8,5 x 13 cm. Museo Garmelo.

La renovación de un tema iconográfico: El Apostolado de la Parroquia de Santiago de Montilla

Juan Dobado Fernández

Licenciado en Teología y en Historia del Arte



Juan Dobado Fernández aborda la temática religiosa en la extensa obra de Garnelo, en concreto, sobre el “Apostolado” que el maestro pintó en 1929, con destino a la Parroquia de Santiago en Montilla, donde se puede contemplar en la actualidad, junto a otra de sus obras religiosas más señeras: *El Milagro en el Barrio de las Tenerías*.

Dentro de la producción pictórica de José Garnelo (1866-1944) ocupa un lugar muy importante la temática religiosa de una parte considerable de su obra artística. Se trata de una característica no muy compartida en la gran mayoría de los pintores contemporáneos que desarrollaron su actividad en el último tercio de la centuria decimonónica y durante la primera mitad del siglo veinte. Su presencia en las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes, a veces tiene lugar, como en la de 1901, con obras de carácter religioso como *Manantial de Amor*, que obtuvo una consideración de Primera Medalla¹. Entre sus intervenciones más conocidas se encuentran la restauración de los frescos de la iglesia de San Francisco el Grande de Madrid y la del camarín de Las Angustias de la capital granadina².

Tanto en obras de pequeño como de mayor formato, acomete diversos temas religiosos, principalmente motivos centrales de la piedad cristiana, cristológicos, marianos y hagiográficos. En el año 1929 firma Garnelo el conjunto pictórico del “Apostolado” para la parroquia de Santiago de Montilla, dentro de unos años de intensa actividad pictórica y en la que encontramos diversas obras religiosas entre las que destaca una de sus creaciones maestras, *El milagro de las Tenerías* (1910),

conservada en el mismo templo. No se trataba del primer conjunto de tema religioso realizado para su localidad de adopción, sino que des-

tacamos los frescos de la iglesia de Los Dolores, fechados en 1886 y en los que colaboró su hermana Eloísa³.

El “Apostolado” de Garnelo supone una nueva interpretación de un asunto iconográfico de enorme éxito en el Arte desde la Edad Media, ya que ornamentaba los templos, ubicándose habitualmente en los pilares de las naves para significar su condición evangélica de columnas de la fe cristiana sobre las que se edifica la Iglesia.

En Montilla se encuentra un excelente ejemplo de apostolado en el antiguo templo conventual de los agustinos. Se trata de un conjunto de enormes dimensiones adquirido a comienzos del siglo XVIII⁴. De este modo, el “Apostolado” de Garnelo se incorpora a esa tradición aportando una visión nueva propia de su estilo, ubicándose en el principal templo montillano.

En el “Apostolado” encontramos resumidas las esencias de su arte, que el pintor define en su autocrítica: “Como ya lo he repetido muchas veces, la pintura debe ser, ante todo, objetividad de todas las cosas, elocuencia y verbosidad de las formas y el color, al servicio del goce y satisfacción del sentido de la vista, encarnando a la vez elementos expresivos de la idea”. Se suma Garnelo, de este modo, a la rica tradición hispana de pintores que han tenido al grupo de los doce seguidores de Jesús como encargo importante de su carrera artística.

Desde el punto de vista iconográfico esta obra plural representa a los Doce “enviados” (apostolos). En los evangelios sinópticos

En el año 1929 firma Garnelo el conjunto pictórico del “Apostolado” para la parroquia de Santiago de Montilla



Iglesia parroquial de Santiago, Montilla (h. 1960).

aparece la lista de los apóstoles, añadiéndose otra que se encuentra al inicio de los *Hechos de los Apóstoles*. Los nombres son: Pedro, Andrés, Santiago el Mayor, Juan, Bartolomé, Felipe, Judas Tadeo, Mateo, Tomás, Santiago el Menor, Simón el Celote y Judas Iscariote. Tras la traición y suicidio de Judas Iscariote, el colegio apostólico elige, bajo la inspiración divina, a Matías para completar el simbólico número de doce. Sin embargo, esta cifra sufre una alteración con la inclusión de un nuevo apóstol elegido de una manera diferente por Jesucristo para ser apóstol de los gentiles, San Pablo, así como San Pedro lo es de los judíos. De este modo, encontramos apostolados formados por doce o catorce lienzos, al añadir San Pablo o la figura de El Salvador, sobre todo a partir de la Contrarreforma española. En la ubicación de los apóstoles podemos encontrar una cierta jerarquía delimitada en el caso de los más importantes y, ocupando un segundo lugar, los demás elegidos. En primer término destaca San Pedro como “Piedra de la Iglesia”, al que se une San Pablo; después se halla San Andrés, siguiéndoles los otros dos hermanos, Santiago y San Juan. El resto de los apóstoles se pueden ordenar indistintamente, ocupando San Matías el último lugar⁵.

Los atributos iconográficos que permiten distinguir a cada uno de ellos es un asunto difícil de precisar. En los inicios de su represen-

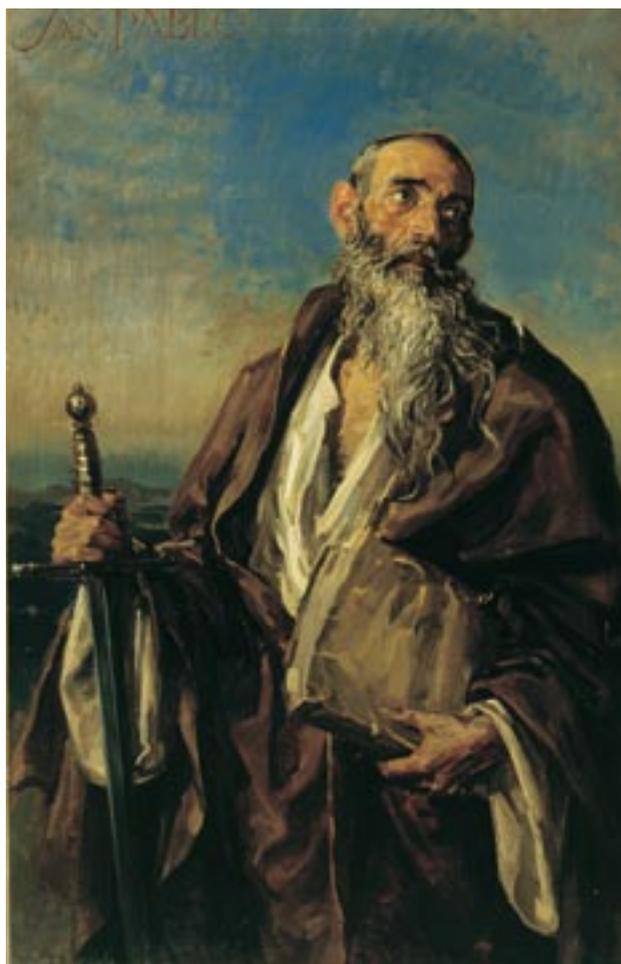
tación apenas se pueden diferenciar, vestidos a modo de una gran toga y descalzos sujetando el rollo o volumen del *Nuevo Testamento*. Los primeros que pueden diferenciarse son Pedro

y Juan, ubicados cerca del Maestro, que son los primeros que pueden distinguirse en el arte cristiano más antiguo. En el primer arte medieval surge la necesidad de distinguir a cada uno de ellos mediante un atributo totalmente personal, relacionado con la historia de sus respectivos martirios, aspecto que los relatos legendarios como el del *Pseudo Abdías* se encargarían de confeccionar. *La Leyenda Dorada* de Santiago de la Vorágine recopilaría todas estas narraciones convirtiéndolas en relatos veraces y fehacientes de la fe de los doce escogidos. Pero no fue tan fácil, ya que no hubo un acuerdo al emplearse un mismo atributo para varios apóstoles, lo que hace difícil en ocasiones la identificación de cada uno de ellos. Como resultado es bastante frecuente que la mayoría de los apostolados presenten la inscripción con el nombre del apóstol representado, tal como sucede en el caso de Garnelo. Algunos de los atributos, en los apóstoles más conocidos, son fácilmente relacionados con

Es bastante frecuente que la mayoría de los apostolados presenten la inscripción con el nombre del apóstol representado, tal como sucede en el caso de Garnelo



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



"San Pablo". Óleo/lienzo, 125 x 80 cm.

sus protagonistas como las llaves en la iconografía de San Pedro o el atuendo de peregrino en la figura de Santiago el Mayor⁶. En otros, la confusión es más ostensible.

Los primeros apostolados corresponden a las portadas de los últimos momentos del románico y su eclosión tiene lugar en los pórticos de las catedrales góticas. A finales de la Edad Media, se van imponiendo en España los apostolados de medias figuras ubicados en la predela de los retablos, tanto en pintura como en escultura, aunque tampoco faltan ejemplos donde se representan de cuerpo completo. En el campo de la pintura encontramos excelentes muestras de apostolados: los más antiguos proceden del grabado y de la serie de Rubens, actualmente en El Prado. La presencia de grabados, como los de Goltzius en 1589, sirvieron de base a algunos apostolados, como el conservado en el Palacio Arzobispal de Sevilla o en el presbiterio de la parroquia de San Andrés de Córdoba⁷. Sin embargo, serán las

series coetáneas de El Greco las más importantes que se realizan en la pintura española⁸. En la actualidad se conservan tres apostolados completos, en la Catedral de Toledo, en

el Museo de El Greco y el del Marqués de San Feliz en Oviedo; además se conservan lienzos de otros tantos incompletos. En estas series el pintor cretense crea un prototipo de representación apostólica de medio cuerpo ante un oscuro fondo, portando sus respectivos atributos y destacando la intensidad interior de cada uno de los rostros.

Hacia 1610 se fecha el extraordinario "Apostolado" de Rubens que perteneció al Duque de Lerma y que se conserva en El Prado de Madrid. Son figuras resueltas con la brillantez y movimiento propios del maestro flamenco⁹. De la mano de José de Ribera se conservan en la misma pinacoteca madrileña algunas pinturas pertenecientes a un apostolado, en el que destacan los rostros de profundo realismo emergiendo de los fondos oscuros. Otros autores de nuestro Siglo de Oro de la pintura trataron el tema habitualmente, como es el caso de Zurbarán. Se conservan algunas series en tierras españolas y americanas, debido al éxito de su pintura, directa e impactante. Entre los mejor conservados, aun a pesar de que la mano de taller ejecutase gran parte de ellos, destacan el del Museo Nacional de Arte Antigua de Lisboa y el de la iglesia parroquial de Marchena¹⁰.

A lo largo de la centuria decimonónica se realizan algunos apostolados, aunque no es

A finales de la Edad Media, se van imponiendo en España los apostolados de medias figuras ubicados en la predela de los retablos

un asunto frecuente. No obstante, hemos encontrado algunos de gran calidad, como el del sevillano Muñoz de la Vega que se conserva, aunque incompleto, en la iglesia de San Francisco en San Fernando (Cádiz), que los presenta de medio cuerpo y en un formato ovalado¹¹. No vamos a entrar en los magníficos conjuntos que en el campo de la escultura se conservan en nuestro arte, para no extendernos en exceso y, además, para no abandonar el campo de la pintura.

Como podemos observar, el "Apostolado" de Garnelo se inserta con pleno derecho en esta rica tradición hispana, aportando con valentía su visión realista de aquel grupo humano, lleno de debilidades, que fue escogido para formar el nuevo Pueblo de Dios. Garnelo ha resuelto con una pincelada brillante cada uno de los apóstoles, dotándolos de vida propia, recurriendo a distintas formas de composición y de iluminación que hace de cada pintura una obra enteramente personal y maestra. A la hora de representar a los doce apóstoles se ha seleccionado a San Pablo en lugar de San Matías, a la vez que éste sustituía a Judas Iscariote. En muchos casos ha tomado modelos directamente del natural o ha buscado inspiración en otras fuentes, recordando que en algunas otras pinturas de Garnelo se inspira en esculturas, como el *San José con el Niño* de colección particular de Córdoba donde reproduce la misma imagen del escultor granadino José Risueño que se conserva en el Museo Victoria y Alberto de Londres¹².

El repertorio de tipos y rostros en edad madura que desfilan ante sus pinceles lo vemos presente en otras composiciones religiosas conocidas del pintor como en *El milagro de las Tenerías* o *Manantial de Amor*. Garnelo es un espléndido pintor del hombre en todas sus facetas y edades como se aprecia en el referido milagro de San Francisco Solano, donde los retratos de niños, jóvenes o de ancianos son tratados con absoluta soltura y maestría, conservando algunos retratos infantiles magníficos como el de los niños *José Juan* y *Gloria de las Bárcenas* y *Tomás Salvany*, depositado por El Prado en el Museo de Málaga¹³.

Comenzamos el análisis de cada apóstol por la pintura que representa a *San Pedro*, tal como se detalla en la inscripción del ángulo superior derecho. Aparece San Pedro en edad avanzada, ligeramente girado hacia la izquierda, sentado en un majestuoso trono, la "cátedra", y en actitud de bendecir. Su anatomía refleja el paso de los años, especialmente en el surcado rostro de arrugas, de blancos cabellos y barba, que dirige la mirada al cielo. En su mano izquierda sujeta las llaves que le

identifican como la Piedra o fundamento de la fe de sus hermanos. Viste manto carmesí y túnica de estilo bizantino con una orla donde puede leerse en el cuello la bendición: "IN NOMINE PATRIS, PHILIUS, ET SPIRITU SANTO", y en las mangas: "SANTUS". Se corresponde la inscripción con el acto de bendecir, a lo que se une el libro con sellos sostenido por un gracioso querubín. En medio de la debilidad, refleja la grandeza del que fue llamado a ser "pescador de hombres".

Emergiendo de un magnífico fondo de celajes profundamente azulados, destaca la figura del apóstol de la gentilidad, *San Pablo*. Se adapta a la iconografía tradicional de presentarlo con larga barba grisácea. Gira su cabeza hacia la derecha destacando la poderosa mirada. Viste sencilla indumentaria de túnica blanca de amplias mangas y manto de tonos ocres. Porta sus atributos iconográficos más significativos, tales como un grueso volumen de pergamino alusivo a sus famosas cartas a las comunidades cristianas primitivas, y la espada con la que fue decapitado. Su condición de "Apóstol de los Gentiles" le hace ocupar un lugar privilegiado junto a San Pedro.

Las pinturas de los hermanos *Santiago* y *Juan* han sido trata-

Garnelo es un espléndido pintor del hombre en todas sus facetas y edades



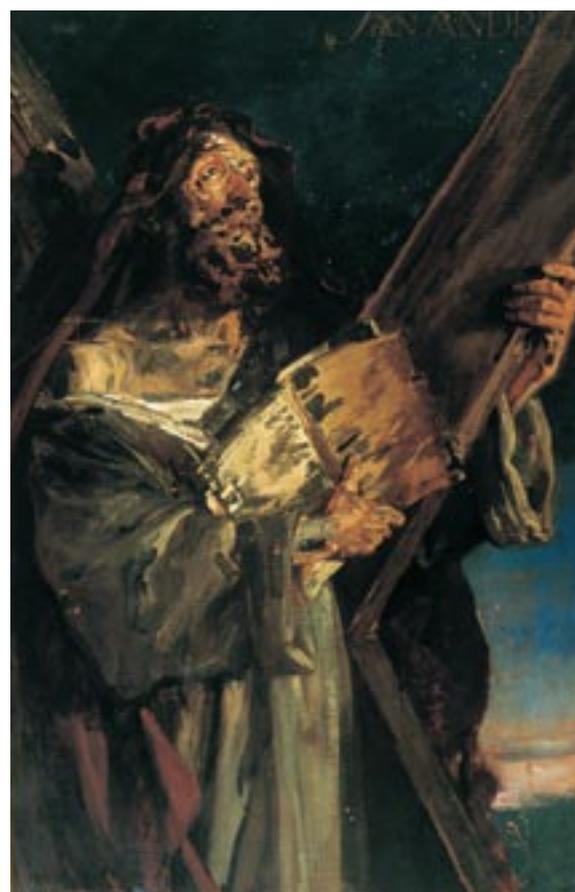
"San José con Niño". Óleo/lienzo, 30 x 25 cm. Colección particular.



"Santiago". Óleo/lienzo, 125 x 80 cm.



"San Juan". Óleo/lienzo, 125 x 80 cm.



"San Andrés". Óleo/lienzo, 125 x 80 cm.

das con una deferencia particular. El apóstol Patrón de España es el más realista de todo el conjunto, tomado del natural y con una mirada de gran fuerza que impacta directamente al espectador. Sus rasgos iconográficos le identifican con facilidad: así, el amplio sombrero con la concha y el bordón o bastón con la calabaza, iconografía hispana que se ha impuesto generalmente para el resto de Europa. Con la mano izquierda velada con el manto sostiene un *Evangelionario*, como referencia a que es autor de una de las *Cartas del Nuevo Testamento*. Es excelente la pincelada en el cabello o en el magistral plegado del manto, contrastando la claridad de sus ropas con el azulado del fondo.

San Juan, cuya juventud resalta ante el paso de los años de sus compañeros, es otra de las obras más bellas del conjunto, adquiriendo una entidad propia con una gama cromática exquisita en tonos azulados. En esta pintura se aprecia, al igual que en *San Pedro*, su formación en el estudio de los ropajes y que nos recuerda la Cátedra que obtiene en 1900 en Dibujo del Antiguo y Ropajes de la Escuela de San Fernando de Madrid. Viste el discípulo amado un amplio manto azulado con profusa

decoración de bordados y borlas en la parte de los hombros y del pecho, dejando ver una túnica de tonos marfile-

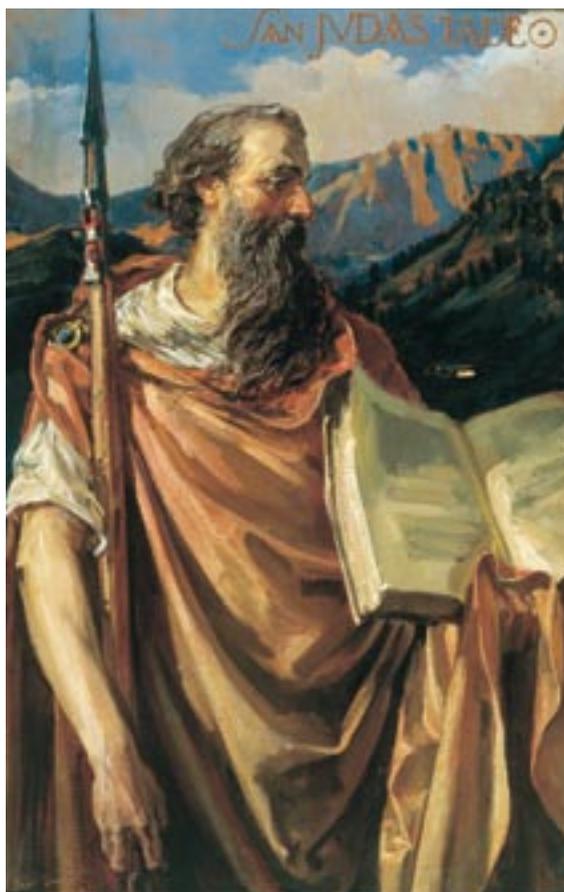
ños de gran sencillez. El apóstol sostiene un pergamino en su mano izquierda, el cual pega a su pecho y que, como en casos anteriores, alude a su condición de escritor sacro o como autor del cuarto Evangelio. En su mano derecha eleva una copa de la cual sale una pequeña serpiente alada, a modo de dragoncillo, que alude al famoso suceso de su envenenamiento y que se ha convertido en motivo tradicional de su iconografía. Así lo recoge Santiago de la Vorágine: "El apóstol se sometió a la prueba, tomó en sus manos el vaso que Aristodemo le presentó, se santiguó, bebió hasta la última gota la ponzoña y se quedó tan tranquilo, sin experimentar molestia alguna. Los presentes, a la vista de aquel nuevo prodigio, comenzaron a alabar a Dios"¹⁴. El rostro imberbe, de grandes ojos que dirigen su mirada al cielo, está tratado con delicadeza y profunda unción religiosa.

Dentro de un ambiente más tenebrista ha situado Garnelo la figura del apóstol *San Andrés*, una de las obras más urgentes de restaurar al presentar numerosas pérdidas de la capa pictórica. Aparece ataviado con una indumentaria parecida a la anterior pintura, inclinándose el manto hacia una tonalidad más carmesí, que cubre la cabeza del hermano de San Pedro. Porta un libro en su mano derecha, alusivo posiblemente al Evangelio, y una gran cruz en forma de aspa que es el lugar de su martirio. Los tonos se vuelven más cálidos en

El apóstol Patrón de España es el más realista de todo el conjunto



"Santiago el Menor". Óleo/lienzo, 125 x 80 cm.



"San Judas". Óleo/lienzo, 125 x 80 cm.



"San Felipe". Óleo/lienzo, 125 x 80 cm.

la zona inferior derecha al incluir un horizonte bajo sonrosado que contrasta con el resto de la pintura. Portando igualmente una cruz, siguiendo la iconografía de Jesús Nazareno camino del Calvario, se ha representado a *San Felipe* en una composición de mejor efecto que la anterior. Su rostro de edad madura y larga barba grisácea en el que destaca la mirada baja, en gesto de sumisión y generosa entrega a seguir los pasos del Maestro, tal como se aprecia en la mansedumbre con la que sujeta la cruz con su mano izquierda. Los tonos ocres de la cruz y del enorme volumen que lleva en su mano derecha se armonizan sabiamente con la gama fría de azules en el fondo, el manto verde y la violácea túnica ceñida con amplio cinturón rojizo.

Si en estas pinturas prevalecen los fondos oscuros, nos encontramos con dos apóstoles que emergen de fondos luminosos como es el caso de *Santiago el menor* y *San Judas Tadeo*. El primero aparece envuelto en una atmósfera luminosa de tonos ocres y dorados, en el que destaca la fuerza poderosa de la mirada que se acentúa con la luz que procede del ángulo superior izquierdo. Lleva la cabeza cubierta con el manto de color crema y túnica de acentuada gama violácea. La mano derecha se aprieta firmemente en el pecho, como expresión de su fe, mientras la izquierda sujeta un grueso libro y el atributo de su martirio, un

mazo de batán con el cual le dieron muerte. La pincelada en amplios trazos permite captar la luminosidad de manera magistral en el rostro o en el manto.

Como una de las figuras más espectaculares se encuentra *San Judas Tadeo*, al que Garnelo ha situado en el mejor paisaje de toda la serie. Ante unas montañas azuladas incide una luz de tonos anaranjados que sintonizan perfectamente con el hermoso manto, cogido con un broche sobre el hombro derecho, que porta el apóstol. La pincelada se desliza suelta y amplia creando en el manto un conseguido efecto de voluminosidad. El rostro, de larga barba, se vuelve hacia la derecha dotando de movimiento a la figura, reafirmando la importancia del libro abierto que sostiene en su mano izquierda, como autor de una de las cartas neotestamentarias. La figura se contrarresta con la lanza o alabarda que sostiene en su mano derecha, asida poderosamente al cuerpo por un fornido brazo derecho.

Si estas pinturas destacaban por sus exteriores, la figura de *San Mateo* es la única que ha situado en el interior de un edificio de estilo románico. El evangelista sostiene en sus ma-

Como una de las figuras más espectaculares se encuentra San Judas Tadeo, al que Garnelo ha situado en el mejor paisaje de toda la serie



"San Simón". Óleo/lienzo, 125 x 80 cm.

nos el libro que alude a su condición de autor de uno de los cuatro evangelios canónicos y el hacha de su martirio. La mirada melancólica del anciano recaudador de impuestos se dirige frontalmente al espectador, destacando la pincelada vaporosa y totalmente suelta de su barba y de la túnica ocre de apariencia monacal.

Dotado de una profunda humanidad ha caracterizado Garnelo a *San Simón*. Los efectos que produce en la figura la luz que procede de la zona superior dota al rostro de un profundo realismo, así como al manto de vivos tonos rojizos y al libro abierto que sostiene en sus manos, en el que ha detallado una hermosa letra uncial como inicio de la página y decoración que imita los libros iluminados de época carolingia. Apoyada en su brazo izquierdo y apareciendo tras el libro emerge la sierra, atributo de su martirio, envuelta parcialmente en un elegante paño de la misma tonalidad que el manto. La expresividad del rostro capta rápidamente la atención del que contempla la pintura.

Los dos últimos apóstoles que restan de la serie adquieren un cercano efecto escultórico ya que se han pintado ante un fondo

negro. Un sentimiento melancólico se desprende de la figura del apóstol *San Bartolomé*. Su rostro de edad



"San Bartolomé". Óleo/lienzo, 125 x 80 cm.

avanzada, surcado por el cansancio, dirige su mirada hacia la izquierda. La pincelada se hace más densa en esta pintura, donde hace gala de un estudio anatómico extraordinario al cubrir la figura con un manto grisáceo que cruza el pecho, dejando al desnudo el hombro y parte del brazo izquierdos, así como también el otro brazo, sujetando ambos un enorme volumen y asiendo en su mano derecha el cuchillo con el que lo despellejaron vivo. El análisis de esta pintura hace pensar en un estudio directo del natural, tan del gusto en la producción de Garnelo.

Ante un mismo fondo oscuro, pero al que ha incorporado unos llamativos toques de rojos y verdes en el ángulo inferior izquierdo, ha situado la poderosa efigie del apóstol *Santo Tomás*. Ataviado con una indumentaria monocroma de tonos marfileños, el apóstol mira al espectador, destacando sus enormes ojos que, unidos a su venerable calva y su larga barba, causan un fuerte impacto en quien lo contempla. Sujeta, al igual que sus compañeros, un gran libro abierto y, bajo el brazo izquierdo la lanza de su martirio. La pincelada es de tal modo enérgica y vibrante que en sólo unos trazos ha resuelto con maestría la mano izquierda o la luminosidad que desprenden los ropajes.

Garnelo ha demostrado un profundo conocimiento de la psicología humana en el carácter único e individual, junto a la unción

Garnelo ha demostrado un profundo conocimiento de la psicología humana



"San Tomás". Óleo/lienzo, 125 x 80 cm.

religiosa, con que ha dotado a cada uno de los componentes del colegio apostólico. Diversos temperamentos, estados de ánimo y estudios del natural se unen en esta serie, alcanzando una de las cotas más expresivas de su producción. El estudio de los rostros nos remite a algunas de sus anteriores obras, como el estudio de la cabeza del *Padre Eterno* para la restauración de San Francisco el Grande de Madrid, conservado en el Museo San Telmo de San Sebastián. En resumen, un conjunto de gran calidad en un momento de madurez del maestro que lo convierte en un excelente pintor de temática religiosa, que se une a su maestría en el resto de temas que abordó a lo largo de su dilatada carrera pictórica. No quisiera olvidar, y de este modo concluyo, aludiendo a la bellísima pintura de la *Inmaculada Concepción*, que destinó a su panteón familiar en el mismo templo parroquial, cuidada y original versión que merece colocarse en ese magnífico recorrido inmaculista de la historia de la pintura española.

NOTAS

¹ Cfr. PANTORBA, B. de, *Historia de las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes*, Madrid, 1948 pp. 166-168. Pasados unos años, en 1915, se le dio oficialmente categoría de medalla efectiva.

² GALÁN, E.V., *Pintores del romanticismo andaluz*, Gra-



"San Mateo". Óleo/lienzo, 125 x 80 cm.

nada, 1994, p.367.

³ CLÉMENTSON LOPE, M.C. (Coord.), "Frescos que decoran la iglesia montillana de Los Dolores",

en J. Garnelo, n° 0, Montilla, 2002, pp. 55-56.

⁴ AA.VV., *Catálogo artístico y monumental de la provincia de Córdoba VI*, Córdoba, 1993, p. 234.

⁵ Cfr. RÉAU, L., *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de los santos II*, vol. 3, Barcelona, 1997, pp. 136-144.

⁶ Cfr. GIORGI, R., *Los Diccionarios de Arte. Santos*, Barcelona, 2003.

⁷ NAVARRETE PRIETO, B., *La pintura andaluza del siglo XVII y sus fuentes grabadas*, Madrid, 1998, pp. 152-157.

⁸ PÉREZ SÁNCHEZ, A.E., *El Greco conocido y redescubierto*, Madrid, 1998, pp. 44 y ss.

⁹ AA.VV., *La pintura flamenca en El Prado*, Amberes, 1989, p. 54.

¹⁰ AA.VV., *Catálogo Zurbarán*, Madrid, 1988, p. 185-191.

¹¹ AA.VV., *Guía histórico artística de San Fernando*, San Fernando, 1989, pp. 77-79.

¹² SÁNCHEZ-MESA MARTÍN, D., *José Risueño. Escultor y pintor granadino (1665-1732)*, Granada, 1972, p. 202. Aquí se cita la pintura de Garnelo como una de las fuentes para el conocimiento de la terracota de Risueño.

¹³ AA.VV., "Obras depositadas en Málaga", en *Boletín del Museo del Prado* t. XXI, n. 39 (2003), p. 125.

¹⁴ VORÁGINE, SANTIAGO de la, *La Leyenda Dorada I*, Madrid, 1995, p. 68.

Un conjunto de gran calidad en un momento de madurez del maestro

San Francisco Solano en la obra de José Garnelo



Elena Bellido Vela

Lcda. en Historia del Arte
Amigos del Museo Garnelo

La pintura de tema religioso, algunos de cuyos mejores exponentes podemos admirar en el Museo Garnelo, ocupa un lugar relevante en la obra del pintor. Elena Bellido profundiza en una de las cumbres de esta temática, *El Milagro en el Barrio de las Tenerías*, obra sublime que aúna el frescor popular con el vigor espiritual del patrón de Montilla.

La temática pictórica tratada por Garnelo en su dilatada producción artística es de una gran amplitud y versatilidad. Con técnica magistral plasmó todos los géneros: temas históricos, costumbristas, retratos, paisajes y obras de carácter religioso. En su obra vemos reflejada una evolución que parte del naturalismo academicista y desemboca en la modernidad, moviéndose entre la tradición y la vanguardia. Ello es el resultado de la atención que nuestro pintor siempre dedicó a las nuevas tendencias artísticas que bullían en Europa.

Hemos de comenzar señalando que, desde entrado el siglo XIX hasta buena parte del siglo XX, el género de pintura religiosa disminuyó considerablemente. Los avatares históricos habían reducido de una forma notable la influencia de la Iglesia, que tampoco controlaba de igual forma las mentalidades y conciencias, como lo hizo en otros tiempos. Por ello, en el terreno de las artes, la institución eclesial perdió casi toda su capacidad de mecenazgo, de modo que ya no era el principal cliente de

los artistas. Pero, a pesar de ello, el género religioso seguía ejerciendo una destacada función social y, además, se le consideraba por parte de

la crítica menos radical como el más elevado de los géneros dentro de la jerarquía académica¹.

Es interesante señalar la influencia que ejerció la pintura de historia en el género religioso, teniendo en cuenta la importancia que esta tendencia tiene durante todo el siglo XIX. De este modo, el tratamiento de escenas bíblicas, evangélicas o la vida de los santos son concebidas más que como expresión de lo sobrenatural y de la divinidad, como si de una crónica o historia religiosa se tratase, siguiendo siempre el gusto de la pintura académica. A ello hemos de objetar, no obstante, la posibilidad de aplicar por parte de algunos pintores un doble engarce, es decir, el tema religioso concebido como cuadro de historia pero que enlaza con la tradición pictórica nacional, en el gusto por el naturalismo de los grandes maestros del barroco, simultaneando de esta forma ambas tendencias.

La temática franciscana en la obra de Garnelo ofrece las representaciones del fundador de la Orden, San Francisco de Asís y, por razones sentimentales y de apego al terruño, de San Francisco Solano, patrón de Montilla y motivo iconográfico de este trabajo. Estas obras reflejan la religiosidad y el afecto del pintor a su ciudad adoptiva. En estas pinturas iremos viendo cómo Garnelo es capaz de renovar imágenes partiendo de modelos

En su obra vemos reflejada una evolución que parte del naturalismo academicista y desemboca en la modernidad



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

consagrados en épocas pasadas, actualizando además el lenguaje iconográfico de estas representaciones franciscanas.

San Francisco Solano en la producción garneliana.

Con motivo de las palabras que Garnelo dedica al alcalde de Enguera el 5 de junio de 1942, sabemos que los santos predilectos del artista eran "San Miguel de Enguera y San Francisco Solano de Montilla y, junto a ellos, la Purísima Concepción, patrona del Colegio de Cabra donde hice el bachillerato, y patrona de España entera". Ello es testimonio más que suficiente y elocuente que nos justifica la devoción que nuestro pintor sentía por San Francisco Solano, patrón de Montilla. Sentimiento

que, sin lugar a dudas, transmitió a la hora de representar al Evangelizador de América en sus pinturas.

Es más, curiosamente, hemos encontrado unas letras o coplillas en acción de gracias que el Ayuntamiento y la ciudad de Montilla dedicaron al santo por librarlos de un terremoto, fechadas el 7 de enero de 1885. La particularidad que éstas tienen es precisamente la de su autor: José Ramón Garnelo, padre del artista. Ello nos lleva a pensar que el tronco familiar fue ferviente devoto de Solano y, como buenos educadores, supieron transmitir estos sentimientos a sus hijos.

Si hay un cuadro que refleje la montillanía de José Garnelo y Alda, éste es, sin ningún género de duda, el óleo que dedica a San Francisco Solano (1549-1610): *El Mila-*

gro en el Barrio de las Tenerías². Esta pintura representa al Evangelizador de las Américas cumpliendo unos milagros en el barrio de Las Tenerías, y que en la actualidad recibe a los fieles que acuden a la parroquia de Santiago Apóstol, en Montilla³.

Antes de detenernos en el estudio de esta obra es interesante reparar en la génesis que llevó a Garnelo a consumir su realización. Nuestro pintor, llevado por la hospitalidad y buena acogida que tanto él como su familia reciben en la ciudad cordobesa, desea que su cuerpo repose para siempre allí. A pesar de que la vida artística de Garnelo se desarrolló en diferentes ciudades españolas, y muy especialmente en Madrid, nuestro artista nunca perdió su vinculación con Montilla, ni familiar ni telúrica, decidiendo que su memoria se perpetuase en esta ciudad.

Por ello, hemos de señalar que el motivo que determinó a nuestro artista a pintar este cuadro fue obtener del Obispado de Córdoba la concesión de la prerrogativa de

disponer un panteón familiar en el citado templo montillano. Para ello, los hermanos Garnelo, José y Manuel —el pintor y el escultor— se comprometieron, a cam-

bio de tal privilegio, a realizar el cuadro que nos ocupa, junto con una imagen que Manuel Garnelo esculpiría dedicada a San José. Estas obras serían destinadas a la capilla de La Concepción, justamente situada sobre la cripta que, bajo la cabecera presbiterial, había planteado erigir para él y para el resto de su familia⁴.

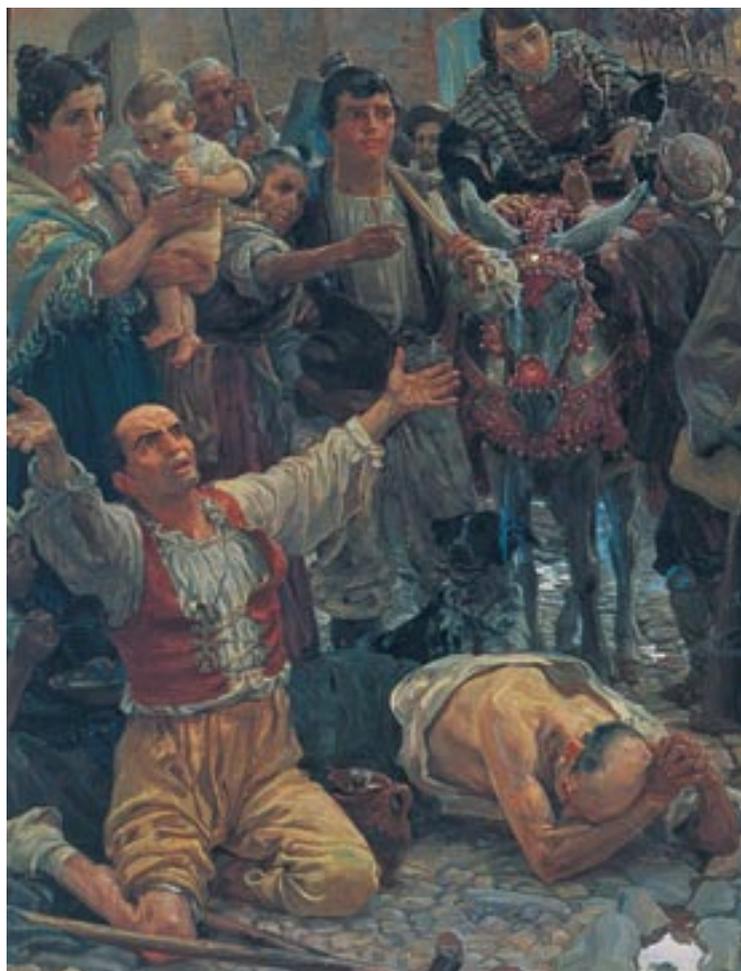
Para la composición de este monumental óleo realizado en 1910⁵, Garnelo se distancia de la iconografía establecida del Santo Solano, en la que se muestra evangelizando y bautizando a los indios de América. En este caso, nuestro artista opta para honrar y dar culto al fraile franciscano por una representación más cercana al devoto, en la que cualquier vecino puede verse reflejado en este pasaje de la vida del santo.

Huelga señalar que Garnelo, antes de la realización de la obra, captó atentamente la biografía y espíritu del patrón montillano. No en vano, la escena representada se sitúa en la calle Córdoba, en el popular barrio de Tenerías. Es por esta empinada calle donde, en su niñez, Solano pasaba a diario para dirigirse hacia la huerta de las Minas a llevar el fardel a su padre, repartiendo las viandas entre los pobres. Por ello, la calle Córdoba es la escogida por Garnelo para representar unos milagros que San Francisco Solano realizó en Montilla, cuando, una vez ordenado fraile hacia 1580, visita a su madre debido a la defunción de su padre⁶. Estos milagros están recogidos detalladamente en el proceso de canonización de El Santo⁷.

La preocupación de Garnelo por mostrar una total veracidad en la representación de estos portentos -y que el pintor consiguió insuflar en esta impresionante pintura- llega a tal punto que está trabajada como si de un cuadro de historia se tratase, devolviendo al presente lo que fue en el pasado, dándonos la sensación de que el tiempo no ha pasado desde entonces. De este modo, la concepción de este cuadro se pensó como producto de una época y de unos parámetros estéticos concretos, sin detrimento de su fuerza religiosa que, indudablemente, se concentra en la figura protagonista⁸.

Por ello, por estar este cuadro concebido como una pintura de historia -de crónica religiosa- podemos considerar que la figura de San Francisco Solano está tratada concediéndole la importancia religiosa y espiritual que significa para los fieles, pero también con la categoría que su personalidad significa para la historia de Montilla. Ello nos conduce a considerar *El Milagro en el Barrio de las Tenerías* como una señal de identidad local.

El tronco familiar fue ferviente devoto de Solano y, como buenos educadores, supieron transmitir estos sentimientos a sus hijos



De esta forma, para componer este óleo, Garnelo retoma unos milagros de Solano narrados en los interrogatorios y procesos canónicos destinados a su declaración de santidad. En estos documentos se deja constancia de que “los milagros más importantes son de tullidos, mancos, paralíticos [...], ulcerosos y llagados”⁹.

Asimismo, el licenciado y presbítero Juan Clavijo de Cárdenas es quien relata uno de los milagros representados por Garnelo: “En el dicho día mes y año dichos, para la dicha averiguación, en la dicha villa de Montilla el, dicho padre fray Luis Hieronimo de Ore-re-/-ciujo juramento según derecho in verbo sacerdotis del licenciado Juan/ Clavijo de Cárdenas, presúitero vecino desta dicha villa y prometió/ de decir verdad y preguntado por las preguntas del interrogatorio/ dixo y declaró lo siguiente.// [...]

A la quinta y sexta pregunta dixo que abrá más de veinte/ y quatro años que viniendo este testigo del campo haçia la par [...]/ de San Francisco a esta villa vido como venía a ella del dicho con-/-vento un día el padre fray Francisco Solano y con el [...]/ padre Angulo, assimismo religioso del dicho convento y llega [...]/ los susodichos a la calçada desta villa junto de las [...]/ desdel lugar estava un pobre el qual tenía la pierna [...]/ muchas llagas que le vido este testigo y llegándose a él el [...]/ padre fray Francisco Solano se hincó de rodillas y le [...]/ los pies a el dicho pobre, y dejándolo allí se [...]/ el dicho padre Solano y entró en el lugar a pedir limosna [...]./ Y después a cavo de un mes vido este testigo en esta dicha [...].//

Al dicho pobre sanó de las llagas que antes tenía y an-/-dando sin las muletas que antes solía traer. Y le parece a este testigo que el efecto de la santidad del dicho pobre debió de/ ser las oraciones del padre fray Francisco Solano al qual/ siempre este testigo tubo por muy bueno y santo religioso./ [...].”¹⁰

Igualmente, Garnelo evoca para su colosal composición otro milagro acaecido en Montilla, el declarante de este prodigio fue en este caso el curtidor D. Diego López Vique¹¹; respondiendo así “a la primera y segunda y demás preguntas del/ interrogatorio dixo que este testigo conoció a el dicho/ padre fray Francisco Solano, fraile del convento del señor/ San Francisco desta dicha uilla, abrá más de treinta años,/ el qual viniendo un día pidiendo por esta dicha villa,/ abrá el dicho tiempo, como suelen los demás frailes/ de San Francisco en esta dicha villa, y llegando el dicho padre/ fray Francisco San Francisco Solano a pedir limosna a la puerta de/ su cassa deste testigo, salió a la puerta de ella Catalina Ruiz,/ suegra



deste testigo que era ya defuncta, la qual sacó un [niño]/ hijo deste testigo que era de pecho. Y por auerlo siendo muy [...]/ destetado y quitado el pecho estaría muy hinchado y [...]/ rostro y todo el cuerpo tenía muchas llagas que [...]

diçen volargas de que estaría el niño muy malo. Y [la]/ dicha Catalina Ruiz rogó a el dicho padre fray Francisco;/ le dixo esse evangelio a el niño y el dicho padre fray/ Francisco viéndolo así dixo a la susodicha que le dé [...]/ a el niño todas las llagas del cuerpo las quales eran muy grandes y la dicha Catalina Ruiz y el dicho [padre Sola-]/-no descubrieron y desnudaron el niño que era [poco]/ más de seis meses, y viéndolo el dicho padre Solano/con tantas llagas, de charidad lamió con su [...]/ y lengua todas las volargas y llagas del niño/ rostro y cuerpo, y dejándolo assí otro día por [la] mañana amaneció el niño mucho mejor de [...]/ y todas las llagas secas y sanas las volargas, [de]/ manera que desde entonces començaron a [cortar]/ todo el pellejo de las llagas hasta que quedó [sano]/ todo el niño, el qual oy vive de cuya enfermedad/ no auía podido sanar con muchas medicinas”//¹².

Nuestro pintor quería dejar una obra soberbia para honrar al patrón de Montilla

“Milagro en el Barrio de las Tenerías” es una seña de identidad local

y, para ello, sin obviar el academicismo que caracterizó su obra, no dudó en recurrir a las composiciones de los grandes maestros del barroco, aprovechándose de su lenguaje, más sentido y cercano al fiel que las nuevas vanguardias, que entonces se introducían en el panorama artístico, pero sin dejar atrás novedades plásticas que, aportándolas en la obra, actualizaban el tratamiento de un cuadro de asunto religioso.

En este lienzo destaca la naturalidad con la que Garnelo -ayudado por una cuidada composición del cuadro en base a la división en dos planos horizontales y dos marcadas diagonales- recrea las diferentes escenas dentro de una gran simultaneidad. San Francisco Solano, en el centro de la composición, está acompañado por el padre Angulo, como testigo que dejó testimonio del portento que presenciaba¹³.

La imagen de San Francisco Solano está tratada como una *vera efigie*. Sabido es que la fisonomía del santo es conocida gracias al retrato póstumo que se hizo sobre su propio cadáver¹⁴. Desde entonces, los artistas han recurrido a esta imagen para representar a San Francisco Solano y para que el devoto no pueda tener dudas a la hora de reconocerlo¹⁵.

Con rostro más divino que humano y llevando en su mano la cruz, Solano bendice a un inválido que le han acercado. Con la mirada elevada, El Santo no sólo señala a quien debe dirigirse para que medie en la curación, sino que testifica su fuerza intercesora ante la divinidad. No es un curandero, ni un sanador. Así, deja claro cuál es su papel en la historia. El realismo con el que el pintor recrea las miradas y los ademanes de los vecinos —especialmente de los sanados— son de una fuerza expresiva fuera de lo común, contrastando con la serenidad con la que San Francisco Solano cura en nombre de Dios a sus devotos paisanos. De esta forma, esa divinidad se ve reforzada por las actitudes y expresiones de naturaleza humana.

Con estos personajes, Garnelo muestra sus extraordinarias dotes de observación de la vida de la calle a través de los enfermos y menesterosos personificados, haciendo un guiño en su representación a la pintura costumbrista que tan alto grado alcanzó en su producción. De esta forma, refleja el peso que el contenido social y la descripción de tipos populares alcanzan en esta obra. Ello lo apreciamos en la acumulación del vecindario, en el primer plano, ante el momento del prodigio, hasta los arrieros del fondo, que en un segundo y tercer plano consiguen aportar profundidad al cuadro.

Por ser tan minucioso en su relato, Garnelo debe hacerse cargo de un dibujo muy exhaustivo, preciso y contundente. Los colores apuestan por tonalidades apagadas para favorecer la sombra atmosférica, de cara a concentrar la luz en el lado derecho. A ello también secunda una arquitectura -la primera de la izquierda- de gran volumen y altura, que ciega una plenitud lumínica total.

La perspectiva lineal se alía con la atmosférica, la luz ilumina desde lo alto el espacio. Planos diagonales de luces y sombras crean la profundidad espacial. Si hemos comentado que para esta escena religiosa Garnelo se inspira en las grandes pinturas del XVII -sin descuidar la composición ni el dibujo-, nuestro pintor no es ajeno a las novedades paisajísticas que imperaban en los círculos artísticos del momento. Así, el paisaje es el instrumento que aporta la modernidad en esta obra, convirtiéndose en un segundo protagonista. En el horizonte encontramos una verdadera asimilación del *plein air*, dejándonos una mirada nueva sobre la naturaleza. Con una mayor soltura en la pincelada, Garnelo trabaja a golpes los efectos de sol y nos deja constancia de sus preocupaciones lumínicas y atmosféricas, esforzándose en resplandecer y mostrar contraluces.

Los colores de la tríada mediterránea (cereal, vid y olivo) lo llena todo de variedades de amarillos, pajizos y verdes, fundamentalmente. No es un paisaje efectista, sino una visión serena, sin duda, habiendo tomado apuntes del natural. Al fondo podemos divisar inmerso en el paisaje de la Campiña, la vecina localidad de Montemayor.

De esta forma, Garnelo, tal y como hicieron los grandes maestros del Siglo de Oro, ilumina con el paisaje de fondo la escena que preside el milagro de Solano, como si de un rompimiento de gloria se tratase, haciendo constar con técnica pleinairista la presencia divina del prodigio: un portento que tuvo lugar al final de la calle Córdoba, en el corazón mismo del barrio de Las Tenerías.

MODERNIDAD Y TRADICIÓN ICONOGRÁFICA

No fue ésta la única vez que Garnelo trató el tema de San Francisco Solano. Fue durante los últimos años de su trayectoria artística cuando nuestro pintor, una vez más, dedicó dos pinturas al patrón de Montilla.

Para el ático del retablo de San Francisco Solano destinado a la iglesia salesiana de María Auxiliadora de Montilla, Garnelo realizó hacia 1935 una pintura de reducidas dimen-



siones del santo titular. Dentro de un formato apaisado ovalado, la composición está tratada con una gran claridad.

Nuestro pintor representa al patrón de Montilla como misionero -iconografía más difundida de El Santo- pero aportándole una modernidad no vista hasta entonces. Captado de perfil y de medio cuerpo, Solano se muestra en el encuentro que tiene con un grupo de indígenas. El fraile franciscano lleva en su mano izquierda la cruz, único emblema que le valió para extender la Palabra de Dios por el Nuevo Continente, aprovechando el momento para bendecir a los neófitos. Éstos se acercan gozosos a El Santo, entregándole uno de ellos un cesto con frutas, mientras que una india le ofrece su niño recién nacido. Como podemos contemplar, el grupo de nativos está perfectamente caracterizado con su vestimenta y tocados plumíferos de vivos colores.

Apreciamos en esta pintura un carácter más vanguardista en cuanto al tratamiento del asunto religioso. Con una pincelada suelta y espontánea, además de aplicar un sentido del color vibrante y armónico, Garnelo muestra en esta obra su preocupación por la luz, especialmente por los efectos del sol que desde el ancho horizonte que se perfila sobre el mar de fondo, se desliza por los personajes representados.

La pincelada aplicada es muy decidida, llegando a alcanzar la técnica impresionista. Ello no le impide cuidar la minuciosidad con la que caracteriza a los indígenas. Igualmente

hemos de resaltar la composición, clara y ordenada; asimismo, hemos de señalar la corrección del dibujo que Garnelo aplica a esta pintura, especialmente cuidado y definido en la imagen de San Francisco Solano, en contraste con el resto de los personajes representados.

La última obra dedicada a *San Francisco Solano* hay que buscarla en San Sebastián, donde José Garnelo fijó su residencia durante la Guerra Civil española¹⁶. En el ángulo inferior derecho se lee: "Al Patriarca del Perú, José Garnelo. S.S. 1938". En esta ocasión, nuestro pintor vuelve a tratar el tema solanista. De nuevo, San Francisco Solano se muestra como evangelizador, aunque la iconografía consagrada desde siglos atrás es actualizada, pues le aplica un lenguaje totalmente atrevido, como nunca lo había hecho en ninguna otra de carácter religioso.

San Francisco Solano, en el centro de la composición, se presenta en el mismo momento en que -con la mirada elevada- se dispone a impartir el primer sacramento a un nativo. Con los atributos que le caracterizan, la cruz en mano y la concha para bautizar, el santo franciscano está rodeado de indios, a los cuales entusiasma al transmitirle el mensaje evangélico.

La técnica que el pintor aplica es cada vez más abocetada y nerviosa, dando trazos a

El paisaje es el instrumento que aporta la modernidad en esta obra

base de manchas de colores. Con ello, Garne-
lo consigue en la caracterización de los indíge-
nas una gran fuerza expresiva. Igualmente, en
este cuadro juega una baza capital el magnífi-
co estudio de la luz dorada que, desde el fon-
do en lontananza, refulge en el agua del mar
y se desliza por la piel desnuda de los nativos.
Una luz que ilumina de una forma especial el
rostro de San Francisco Solano, como si fuese
un halo sagrado que glorifica su divinidad.

Estas obras garnelianas dedicadas a San
Francisco Solano son el mejor testimonio para
probar que un artista erudito como fue José
Santiago Garnelo y Alda, fue capaz de intro-
ducir en el género religioso las nuevas técnicas
pictóricas acordes con las vanguardias de en-
tresiglos. De esta forma, nuestro artista re-
valorizó la temática religiosa, dándole un nuevo
valor y una emoción interior que muchos le
han querido sustraer.

Por ello, la inmensa capacidad intelectual
y el convencimiento religioso de la perso-
nalidad y de la obra de Garnelo nos transmiten
el sentimiento espiritual del pasado con una
nueva pincelada, actualizando una nueva sen-
sibilidad religiosa acorde con los nuevos
tiempos.



“San Francisco Solano”, 1938. Óleo/tabla, 71 x 55,5 cm. Museo Garnelo.

NOTAS

¹ ÁLVAREZ LOPERA, J. “La crisis de la pintura religiosa en la España del siglo XIX”, en *Cuadernos de Arte e Iconografía*. Tomo I, 1988.

² El estudio pormenorizado de este cuadro fue presentado en las VII Jornadas de Historia de Montilla, celebradas en octubre de 2006.

³ Óleo sobre lienzo, 450 x 350 cm. Hemos de señalar que este cuadro se encuentra actualmente a los pies de la nave de la epístola de la parroquia montillana desde la década de los sesenta. Como veremos, en su origen estuvo colocado sobre la puerta de la sacristía, en la capilla de la Concepción.

⁴ Aunque hemos manejado directamente la documentación pertinente conservada en la Parroquia de Santiago, hemos de señalar el trabajo que sobre este tema han realizado Cerezo Aranda y Jiménez Barranco [J. Garnelo (Montilla), nº 1 (marzo 2005), pp. 32-37].

⁵ En 1910, se celebraba el III Centenario de la Muerte de El Santo, motivo que, sumado al resto, justificaba esta hechura.

⁶ PLANDOLIT, LUIS JULIÁN, O. F. M. *El Apóstol de América San Francisco Solano*. Madrid, 1963, p. 101.

⁷ *Proceso Diocesano de San Francisco Solano*, estudio preliminar de Fernando Iwasaki Cauti y versión paleográfica de María José Acuña, Montilla 1999. Los milagros que Garnelo representa en el cuadro los hemos localizado dentro del capítulo que concierne a las “Declaraciones de Montilla”.

⁸ Hemos de señalar que, ante el desconcierto o crisis que el arte religioso viene sufriendo desde mediados del siglo XIX principalmente, los artistas que tratan el género religioso se dejaron guiar por el academicismo y eclecticismo que por entonces dominan el campo de las artes. Podemos considerar que junto con las influencias nazarenistas y prerrafaelistas, el tratamiento de la pintura religiosa como una vertiente del género de historia es inevitable, debido al gran peso que tiene este género hasta los albores del siglo XX, contaminado, en cierto modo, por las grandes composiciones de los maestros del barroco.

⁹ PLANDOLIT, LUIS JULIÁN, O. F. M. *Op. cit.* p. 343.

¹⁰ *Proceso Diocesano de San Francisco Solano*. *Op. cit.*, pp. 333-334. PLANDOLIT, LUIS JULIÁN, O. F. M. *Op. cit.* p.102.

¹¹ Es curioso señalar que este personaje pertenece al gremio de curtidores; no en vano, la localización en la que Garnelo sitúa la escena de esta pintura es el barrio de las Tenerías, donde se hallaban un número importante de talleres dedicados a las curtidurías.

¹² *Proceso Diocesano de San Francisco Solano*. *Op. cit.* pp. 326-327. PLANDOLIT, LUIS JULIÁN, O. F. M. *Op. cit.* p. 101.

¹³ Podemos identificar sin ningún tipo de dudas al franciscano que acompaña a San Francisco Solano como el padre Angulo. La presencia de este franciscano nos viene facilitada en la narración de uno de los milagros. *Proceso Diocesano de San Francisco Solano*. *Op. cit.*, pp. 333-334. PLANDOLIT, LUIS JULIÁN, O. F. M. *Op. cit.* p.102.

¹⁴ PLANDOLIT, LUIS JULIÁN, O. F. M. *Op. cit.* pp. 325-330. SÁNCHEZ LÓPEZ, J. A. *Op. cit.*, p. 268.

¹⁵ Así lo representó Pedro de Mena en la imagen que perteneció al antiguo convento de San Lorenzo y que en la actualidad se encuentra en la Parroquia del Apóstol Santiago. También lo apreciamos en la imagen que preside el retablo mayor de la Parroquia de San Francisco Solano.

¹⁶ Óleo sobre tabla; 71 x 55,5 cm. Museo Garnelo.



"Retablo dedicado a San Francisco Solano". Iglesia de María Auxiliadora, Montilla.



"San Francisco Solano", 1935. Óleo/tabla, 70 x 95 cm.



Jesús, Manantial de Amor

*Como el ciervo busca las aguas vivas,
mi alma te busca a ti, Señor.*

*Veneno me han dado por comida
y en mi sed me han abrevado con vinagre.*

Salmos 42, 69:22

Yaquel niño entre pajas, que nació en el establo,
tras el sabor primero, virginal, de la leche
de su madre tan niña, fue aprendiendo ya hombre
el sabor de otros frutos más oscuros y amargos:
el sabor de la insidia, la maldad, la asechanza;
y luego tuvo sed, tuvo hambre, y las piedras
bajo el sol del desierto eran panes de piedra,
y la sed agrietaba como un barro su lengua,
pues era Hijo del hombre, y así sufren los hombres,
pero también de Dios, y para Dios no hay nada
que le sea imposible. Y en aquellos desiertos
el amor de Él surtía como un agua muy diáfana
y muy fresca al oreo protector y sagrado
de su sombra de olivo
frondoso de palabras y palomas en vuelo
en la paz de la tarde silenciosa y benigna.

Y en el último día, el mayor de la fiesta,
se detuvo Jesús y alzó la voz diciendo:
“Si alguno tiene sed, que venga a mí y que beba.
El que creyere en mí, según las Escrituras,
arroyos de agua viva correrán por su seno”.
“Venid, pues a mí todos los que estáis fatigados
de llevar vuestra carga, que yo habré de aliviároslos.
Tomad sobre vosotros mi yugo y aprended
de mí, pues que soy manso de corazón y humilde,
y en ello vuestras almas hallarán su descanso,
pues que mi yugo es blando y su carga ligera”.

Pero aquel Dios humano también sintió la sed,
con su túnica blanca cansada de caminos
cuando sus pies cruzaban los eriales del mundo;
y tuvo sed lo mismo que el camellero errante
que atraviesa el desierto y sus yermas arenas,
y la volvió a sentir poco antes de la muerte
cuando hasta de su Padre se sintió abandonado,
y “Tengo sed” nos dijo, exangüe en su calvario,
y nos pidió agua a todos desde su árbol de sangre,
florecedo de lágrimas, sólo un vaso de agua,
hasta aquel punto Él era tan igual a nosotros.

Y aquella mujer díjole:
—“¿Cómo siendo judío, me pides de beber
a mí, samaritana...”

Y respondió Jesús:
—“Si conocer pudieras el don de Dios y quién
es el que está diciéndote que le des de beber,
tú a Él le pedirías y Él te daría agua viva”.

—“Pero, Señor, no tienes con qué sacar el agua
y este pozo es bien hondo; ¿de dónde ha de venirte
ese agua viva? ¿Acaso más grande eres Tú que

nuestro padre Jacob, el que nos dio este pozo
del que bebiera él mismo, sus hijos y rebaños?”
Y respondió Jesús:
—“Quien beba de este agua volverá a tener sed,
pero aquel que bebiere del agua que yo diérale,
no tendrá sed jamás, que el agua que yo ofrezco
se hará en él una fuente que salte hasta la vida
eterna”. Y la mujer exclamó: —“Señor, dame
de ese agua y así ya no tendré más sed
ni tendré que venir ya aquí para sacarla.
Dame, Señor, de ese agua”.

Y fueron acercándose al oír sus palabras
todos cuantos vagaban por aquellos lugares:
los niños como lirios con rocío en las manos,
los ciegos que entreveían la luz entre las sombras,
los sordos que sentían el balbucir del agua,
los mudos cuyos labios desgranaban su música,
los de corazón sórdido que se sentían lavados
por el hontanar vivo que iba lavando el mundo
hasta hacerlo tan claro como sus propias aguas.

Y luego fue Jesús por todos los caminos
predicando la Buena Noticia que traía,
y el polvo que Él pisaba se estremecía al hollarlo,
y al peso de sus plantas se estremecían las piedras,
y al paso de su sombra la hierba se esponjaba,
y al rozarlos su túnica los cardos florecían,
y por aquellos yermos volviendo iba la vida.

Y viendo a tanta gente subióse hasta un collado,
y cuando tomó asiento, los suyos acercáronsele,
y abriendo así su boca les enseñó diciendo:
“Bienaventurados sean los pobres de espíritu,
porque a ellos pertenece el reino de los cielos.
Bienaventurados los mansos, porque ellos
poseerán la tierra, y también los que lloran,
porque hallarán consuelo. Y los que tienen hambre
y han sed de justicia, porque al fin serán hartos;
los misericordiosos, que alcanzarán un día
misericordia; y bienaventurados
los de corazón limpio, porque verán a Dios.
Y también los pacíficos, porque serán llamados
hijos de Dios. Bienaventurados
los que son perseguidos de la justicia porque
de ellos también será el reino de los cielos”.

Y aquella voz manaba como serena música
desde el hondón divino de las aguas eternas;
y el viento de la tarde llevaba sus palabras
como un agua lustral con que lavar el mundo
y curar las heridas y las llagas del hombre:



"Jesús Manantial de Amor". Óleo/lienzo, 195 x 300 cm. Primera Medalla en la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1901. Museo del Prado, depositado en la Embajada de España en Lisboa (Portugal).

"Sobre mí está el Espíritu del Señor. Él me ungió para esta Buena Nueva llevársela a los pobres; sanar a los que tienen sus corazones rotos, anunciar al cautivo su libertad; a los ciegos que ellos verán un día y tendrán nuevos ojos; la libertad a tornarle de nuevo al oprimido, y anunciarles un año de gracia del Señor" a todos los que vagan buscando una señal, pues "Yo soy el camino, la verdad y la vida", como anunciado estaba por voz de los profetas.

Y un rumor de agua clara bañó la sequedad; un manantial de amor que comenzó a fluir; su agua era fresca y viva igual que una sonrisa que aplacara el dolor, llegaba hasta muy hondo, y lavaba los ojos de todas sus escamas, y limpiaba las almas de tanto polvo y hiel; tan ricos de alegría por aquellas palabras que nos hacían ser uno con todos los sedientos y sentimos hermanos de todos cuantos iban bebiendo aquellas aguas con sus labios resecos, libertos con los que iban rompiendo sus cadenas, y sentir como propias y nuestras las heridas que con sus claras linfas lavaban sus palabras, y de pronto tan puros como el rostro de un niño.

Y en torno a aquella fuente tan primordial y diáfana, de aguas de primavera, primavera del alma, hacía un aleteo de trinos la mañana, jubilosa de arpegios, de espumas y campanas, y arroyos de agua viva la tierra fecundaban,

y su rumor bastaba para alumbrar las almas. Y aquel agua surtía como hontanar de gracia, manando entre las piedras, bautismal y purísima, un manantial sonoro que nunca se cegaba e iluminaba el mundo con el fulgor del agua, bajo aquel sol que hacía más clara la mañana, aquel sol de justicia y amor que no cesaban de manar y manar igual que su palabra del hontanar clarísimo que le surgía del pecho, y arroyos de agua viva surtían de su palabra, surtían de su costado y todas sus heridas, y todos los que ungiámos los labios de esas aguas ya no volvimos nunca a sentir más la sed.

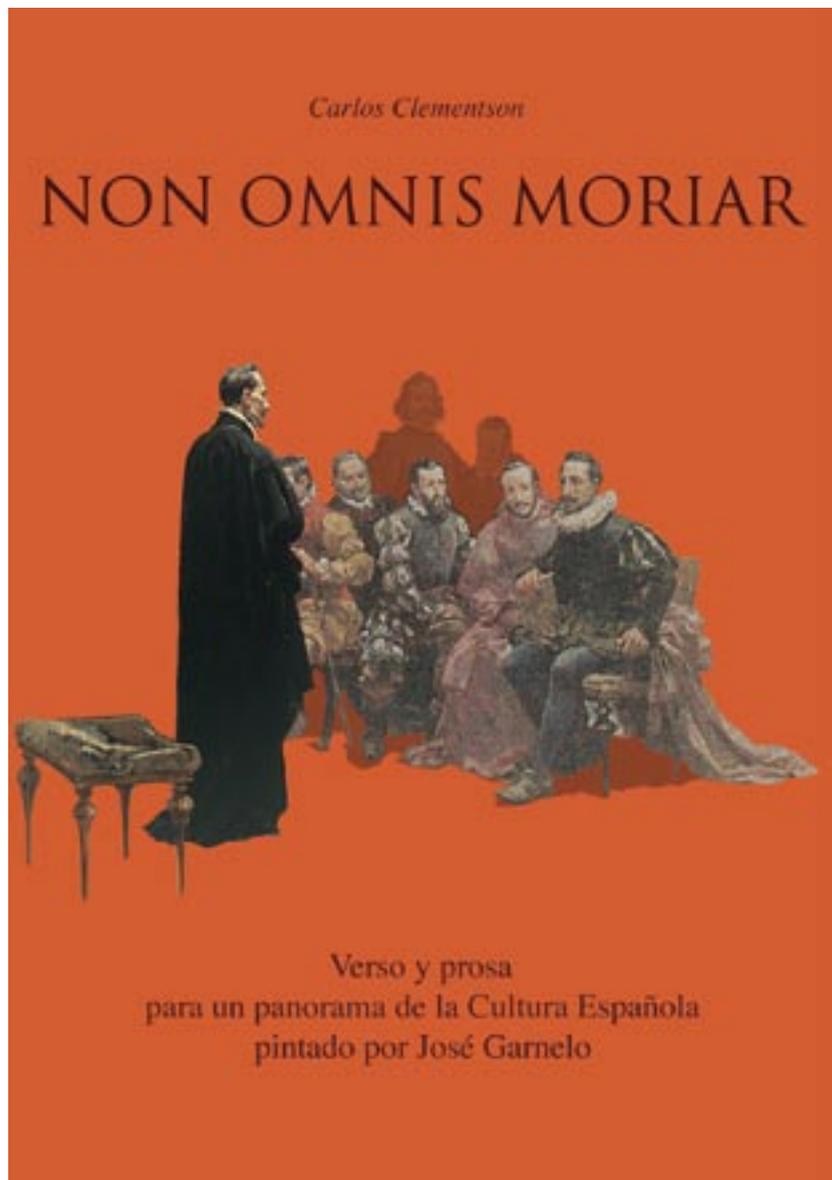
* * *

Pero un día llegó que aquel hombre, que hizo de gestos y palabras una fuente de amor con que calmar las ansias de todos los mortales, dijo desde aquel árbol florecido de sangre, en la hora más amarga: "Tengo sed", y nosotros —¡ay míseros!— le dimos a cambio de sus aguas, alzada en una caña, nada más que una esponja, que una esponja empapada —oh trueque miserable— de hieles y vinagre para aplacar su sed.

Y en vinagre y acíbar trocamos aquel agua pura de sus palabras, que nos abrían un mundo; que así pagan los hombres con desdén y silencio al que su vida ofrece por quitarnos la sed.

Carlos Clementson
Universidad de Córdoba

Ut Pictura Poesis



Carlos Clementson, "Non omnis moriar", Montilla, Museo Garnelo, 2006.

Desde su propio título, esta publicación revela lo extraordinario de su naturaleza. No es habitual rotular una composición poética contemporánea con una cita latina, como no lo es la simbiosis de la expresión lírica con otras formas de discurso o de arte, y así ocurre en estas páginas en las que, según reza el subtítulo, encontramos "Verso y prosa para un panorama de la Cultura Española pintado por José Garnelo". Tampoco corresponde a la práctica en uso que un poeta del reconocimiento de Carlos Clementson ponga su pluma al servicio de una obra anterior, en este caso, un cuadro, en la tradición clásica de la écfrasis y en una nueva muestra de las fecundas relaciones de pintura y poesía. Y esto es lo que hace, a modo de glosa poética de la

Pedro Ruiz Pérez
Universidad de Córdoba

La obra de Carlos Clementson *Non omnis moriar. Verso y prosa para un panorama de la Cultura Española pintado por Garnelo*, publicada en 2006, da pie al profesor Pedro Ruiz Pérez para trazar un recorrido de esa "orfebrería de la palabra" que es la poesía de Clementson. Poesía y pintura recrean "con emoción la mirada sobre la tradición de la cultura española".

composición *La Cultura Española a través de los tiempos*, con que Garnelo ganara la Medalla de Oro en el certamen sobre el asunto convocado por la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en 1894, hoy en el Instituto de España.

Avanzando sobre la sorpresa inicial, el lector, sobre todo el familiarizado con la obra de Clementson, descubre que el poeta explota la tradición y se la salta a la torera, haciendo un desplante a muchas convenciones establecidas, sobre todo las heredadas de un romanticismo superficialmente entendido, que relega la lírica a la pura expresión de la subjetividad personal. Clementson sigue los pasos de Garnelo al revitalizar el género de la pintura de historia en un fin de siglo donde impera el paradigma postimpresionista que impone sobre el dibujo "el color y la forma", por citar un título anterior (1996) del poeta, y, como el pintor, mantiene del género clásico algo de su sentido moral, de reivindicación de unos valores identificados con la tradición, que en el



"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.

arte es soporte fundamental. Carlos Clementson vuelve a ofrecernos otra muestra de su concepción de la poesía como orfebrería de la palabra para embellecimiento de la realidad, para dialogar con lo que le entusiasma, pero también para compartirlo con su lector, para ofrecerle participar de la admiración propia de su mirada de poeta ante el mundo, el real y el de la creación artística. Porque en sus versos, junto a la veta inicial que los llenaba de luz mediterránea, hay un amplio espacio para el arte, ya sea el estrictamente literario (*Oda y cosmología para Pablo Neruda*, 1993; *Laus bética*, 1996), la pintura (el citado *El color y la forma*) o la tauromaquia (*Región luciente*, 1997), por no citar su ancha y fecunda labor de traducción, en una generosa entrega a lo que es, al tiempo que una recreación llena de matices y de profundización en la propia escritura, una vivificante aportación al panorama poético y a nuestro conocimiento de la poesía en otras lenguas (catalán, inglés, francés, portugués, ruso...).

Ante el parnaso español pintado por Garnelo *Non omnis moriar* invierte el camino que había llevado de las letras a su celebración plástica, y el nuevo acercamiento de poesía y pintura sirve para re-crear y recrear con emoción la mirada sobre la tradición de la cultura española, desde sus raíces latinas a un tiempo que es el presente del pintor y es traído por el verso de Clementson hasta la vivencia estética de un siglo después. Con su habitual prosodia de amplio aliento, su gusto por las formas versales de fuste clásico y un lenguaje forjado en

el gusto por la palabra, el poeta recorre la composición del cuadro, ofreciendo la singularidad de sus incisivos en prosa, que sirven para trabar sus sucesivos acercamientos a otros tantos momentos o figuras relevantes o significativas del friso: Séneca, Lucano, Maimónides, Garcilaso, Cervantes, Góngora, Jovellanos..., autores y personalidades humanas caras para el poeta, pero también llenas de estremecimiento estético y vital para el lector a través de los reveladores versos de Carlos Clementson.

Sobre su intrínseco valor como pieza lírica, poesía de la experiencia estética sin coartadas metapoéticas, el libro es un homenaje a Garnelo, a la pintura, a la cultura, a la tradición, algo sencillamente extraordinario en un horizonte dominado por la hegemonía poética de un yo engolado heredado de un cierto romanticismo. Como Goethe, Carlos Clementson, en ésta como en otras obras, aún lo clásico y lo romántico, porque hablar de las huellas de otros hombres, sobre todo cuando son grandes, es hablar de uno mismo, de lo que se es y de lo que se desea ser, de la aspiración que se persigue con entrega y generosidad, como en estas páginas ha hecho al proponer un diálogo con una pintura de un siglo atrás, en un verdadero juego de intertextualidad que despoja de toda ironía la alusión al homenaje.

Clementson vuelve a ofrecernos otra muestra de su concepción de la poesía como orfebrería de la palabra para embellecimiento de la realidad



"Tarde de toros", pormenor. Óleo/lienzo, 120 x 152 cm. Colección particular.

Artículos publicados en la revista “Enguera”

Esta sección contiene un artículo publicado en la revista “Enguera” en su número extraordinario de septiembre de 1978 que, por su interés, consideramos merece ser conocido por nuestros lectores. A la vez, con ello pretendemos mostrar nuestro reconocimiento a José Ramón Garnelo González, gran humanista y activo miembro de la élite intelectual montillana de la época, que supo transmitir e inculcar a sus hijos la vocación por las artes.

La dinastía artística de los Garnelo se inicia con José Ramón Garnelo y González (Enguera, 1830 - Montilla, 1911), médico de profesión. Cultivaba con especial afición letras y artes, disfrutando de una extensa cultura.

En 1867, año siguiente al del nacimiento de José Santiago, José Ramón Garnelo González se trasladó a Montilla, donde desarrolló, con la participación de su familia, una amplia labor cultural, logrando con ello despertar inquietudes artísticas en sus hijos. Montilla gozaba por aquel entonces de un ambiente casi universitario, que se proyectaba a otras ciudades andaluzas.

La inclinación de sus hijos hacia el Arte se vería con el tiempo acrecentada con las aficiones del padre y sólo gracias al profundo humanismo de éste, y a su constante ánimo, pudo transmitir plenamente su íntima vocación a tres de sus hijos: Eloísa, pintora distinguida y consumada; Manuel, escultor y catedrático de Bellas Artes; y José, que representa el punto culminante de esta dinastía de artistas.

La vida ejemplar y fecunda de este humanista y hombre de ciencia finó en Montilla el día 1 de abril de 1911. Sus restos reposan en la capilla de los Garnelo de la Parroquia de Santiago de Montilla.

La dinastía artística de los Garnelo

José Ramón Garnelo González



Dr. José M^o Albiñana Sanz

(De "Historia de Enguera y sus hijos ilustres", inédita 1930, reproducido en Enguera, núm. extraordinario, septiembre, 1978)

El doctor Albiñana traza un magnífico fresco sobre el patriarca de los Garnelo, José Ramón Garnelo González, médico de profesión y gran humanista, que supo inculcar en sus hijos, y en toda su familia, la pasión por el arte. Albiñana recorre en su artículo el itinerario biográfico del médico enguerino afincado en Montilla, y reproduce algunos fragmentos de su desconocida obra poética.

José Ramón Garnelo González y su origen

Al tratar de los sucesos políticos acaecidos en el siglo XIX, hemos visto que cuando la villa de Enguera secundó el alzamiento de Vicálvaro, el año 1854, se constituyó una Junta gubernativa local, de la que formaba parte un ferviente constitucional llamado don Manuel Garnelo.

Este honrado ciudadano ejercía la profesión de cerrajero, realizando con gran habilidad toda clase de trabajos de herrería, a los que transmitía un sentido artístico y un sello peculiarísimo; la esbelta veleta que remata la torre parroquial fue trabajada en el taller de Manuel Garnelo. Y seguramente, este inteligente artífice del hierro no pudo sospechar que su genio artístico llegara a mejorar en su descendencia hasta el grado de convertir al humilde herrero en fundador de una gloriosa dinastía de artistas que constituye el mayor prestigio de Enguera y aun de España, en el arte contemporáneo.

Manuel Garnelo tuvo dos hijos: el mayor se llamó Manuel, como su padre, y el menor, José Ramón, llevó el nombre de su madre.

En el hogar modesto del probo artesano, surgió el pavoroso problema de la educación filial; ¿qué rumbo tomarían los hijos? ¿Seguirían en el oficio de su padre? ¿Existían

posibilidades económicas para proporcionarles una carrera?

Aquí se bifurcan las vocaciones, dando lugar a dos ramas de la dinastía. El hijo mayor, Manuel, heredó la profesión paterna y tuvo por descendientes inmediatos a los artistas que tanto honraron los apellidos *Garnelo Fillo*.

El menor, José Ramón, se hizo médico, y asumiendo por sus propios méritos literarios y pictóricos el origen efectivo de la dinastía artística, fue padre de los que tanto enaltecieron los apellidos Garnelo Aparicio y Garnelo Alda, pues es de advertir que José Ramón, casado dos veces, tuvo hijos de ambos matrimonios.

José Ramón Garnelo González. Pintor

Este ilustre varón, que por sus múltiples aptitudes culturales y la brillante forma en que las manifestó, recuerda a los hombres privilegiados del Renacimiento, nació en Enguera el día 16 de mayo del año 1830. Ya queda consignado que era hijo menor de Manuel Garnelo.

En su pueblo natal aprendió las primeras letras, y su buen padre, sacrificando gustoso su bienestar para proporcionarle a su hijo una instrucción esmerada, le envió a Valencia, donde cursó la segunda enseñanza y los estudios de Medicina, licenciándose con



Don José Ramón Garnelo González con su segunda esposa e hijos. Fotografía realizada en su casa de Montilla, calle Corredera 11, (h. 1890). De izda. a dcha., en primer plano: Elena Garnelo Aparicio, Don José, Ramón Garnelo González, Doña Josefa Alda y Moliner y Manuel Garnelo y Alda. En segundo plano: José Garnelo y Alda, Lola Garnelo y Alda, Eloísa Garnelo Aparicio, Enrique Garnelo y Alda y Teresa Garnelo y Alda.

brillantez en la Universidad de Valencia. Era tal la inclinación artística del joven José Ramón, que, simultaneados con los de Medicina, aprobó por mero capricho la mayor parte de las asignaturas que integraban la carrera de Arquitecto (sic)¹.

Su actividad estudiantil compartíala con sus aficiones pictóricas, favorecidas por la amistad que trabó con el famoso don Salustiano Asenjo, profesor y director de la Escuela de Bellas Artes de San Carlos, de Valencia, el cual mostró gran predilección por su joven amigo, en el que comprobó extraordinarias aptitudes para el cultivo de las Bellas Artes, prodigándole amablemente sus eficaces enseñanzas, y conservando su amistad de por vida.

Pero una vez terminada su carrera, José Ramón se vio precisado a ejercerla para atender a su subsistencia, instalándose en Enguera, al lado de sus padres, a quienes ayudaba fervorosamente con los productos de su profesión.

En la vida pacífica y austera de la villa encontró el medio para desarrollar sus inclinaciones artísticas, que simultaneaba con la práctica ingrata de la Medicina. Privaba en aquellos tiempos, como tema preferente de la pintura, el asunto histórico, y ateniéndose al influjo dominante, pintó *La muerte de Lucano*, hermoso lienzo, reconstructor del último momento del ilustre poeta cordobés

En la vida pacífica y austera de la villa encontró el medio para desarrollar sus inclinaciones artísticas, que simultaneaba con la práctica ingrata de la Medicina. Privaba en aquellos tiempos, como tema preferente de la pintura, el asunto histórico, y ateniéndose al influjo dominante, pintó *La muerte de Lucano*, hermoso lienzo, reconstructor del último momento del ilustre poeta cordobés: este cuadro y otro titulado *Labradoras valencianas* fueron presentados en la Exposición Nacional de 1867, donde llamaron mucho la atención de la crítica, siendo muy elogiados, aunque su autor no pretendía ninguna distinción².

En Enguera, al mismo tiempo que visitaba enfermos, trabajaba por mero capricho decorando el domicilio de algunos amigos con pinturas de mucho mérito. También auxilió al



Estudio de José Garnelo y Alda. A la derecha, el pintor (h. 1900).

pintor Simarro en la reparación ornamental de la iglesia.

Como notable ensayo escultórico hizo una imagen de la Purísima Concepción, bellamente tallada en madera, que se conserva en la iglesia del convento de Carmelitas, de Enguera, próxima al Altar Mayor, en el lado de la Epístola. En el pueblo se conoce con el nombre de *Virgen de la Candelaria*. Su veneración dio origen a una cofradía en la que sólo entran las mujeres que han contraído matrimonio: razón por la cual llaman a dicha imagen la *Purísima de las casadas*.

Entusiasta de su pueblo, escribió varias piezas teatrales de ambiente local, entre las que sobresale una titulada *La comedia enguerina*, llena de gracia e ingenio.

Contrajo matrimonio con doña Josefa de la Cruz Aparicio Sarrión, hija de Montilla.

Sus padres compartían su residencia entre Enguera y Andalucía, frecuentando Montilla, por exigencia de sus negocios fabriles y comerciales.

Contrajo matrimonio con doña Josefa de la Cruz Aparicio Sarrión, hija de Montilla, con la que tuvo dos hijas, Elena y Eloísa.

Las molestas comunicaciones que a la sazón existían en España, motivaron que al trasladarse doña Josefa de la Cruz desde Montilla a Enguera, pasando en incómoda galera por Sierra Morena, adquiriese un enfriamiento que determinó en la señora una grave enfermedad, de la cual falleció.

Atribulado el artista por la pérdida de su compañera, que le había dado dos hijas, Elena y Eloísa, refugió su dolor en el culto al hogar y a su inclinación favorita, la pintura, reproduciendo diversas obras, retratos y bodegones la mayor parte, que figuran en colecciones particulares.

Casado en segundas nupcias con doña Josefa Dolores Alda Moliner, hubo de este matrimonio seis hijos, José Santiago, Enrique, Lola, Teresa, Manuel, que murió a los pocos meses de edad, y Manuel de nuevo, que con el tiempo se convertiría en notable escultor³.

Agobiado por nuevas tristezas familiares, como el fallecimiento de sus amados padres, don José Ramón Garnelo pensó en abandonar su tierra natal, trasladándose a Montilla en 1867, donde muy pronto adquirió

excelente reputación como médico y hombre de tan excepcional ilustración, que se le designaba con el sobrenombre de *el Culto*.

Al mismo tiempo que nuestro biografiado marchaba a Andalucía, como se ha dicho, a la muerte de sus padres, su único hermano, Manuel, casado con Teresa Fillol, abandonaba el pueblo natal para instalarse en Valencia, donde poder dar educación a sus numerosos hijos; allí se formaron y obtuvieron pensiones por la capital Isidoro Garnelo y Fillol, que llegó a ser director de la Escuela de Bellas Artes de Valencia⁴, y Jaime Garnelo Fillol, fallecido en 1899, después de haber obtenido en las Exposiciones Nacionales de 1895 y 1897 premios de Segunda Medalla⁵.

La inclinación a las Bellas Artes era innata en la familia; cuando su sobrino Isidoro obtenía, como alumno, los primeros premios en la Escuela de Valencia, su hijo José los obtenía también en el Instituto de Cabra; unos versos dedicados a su hermano para celebrar los premios de Isidoro, aluden a la vez a su hijo y a los padres fallecidos. [...]

En su nueva residencia cordobesa continuó cultivando con maestría no sólo la pintura sino la literatura, destacándose como poeta inspiradísimo y caudaloso. En los "Juegos Florales" celebrados en Córdoba el año 1868, obtuvo un importante premio por su romance *Don Alonso de Aguilar*, bella composición en la que canta las proezas del bravo capitán. Y al año siguiente⁶, en otro certamen verificado en Granada, consigue un nuevo triunfo con su oda *Canto a Granada*, en la que exalta magníficamente la inmortal epopeya de los Reyes Católicos y el abatimiento irreparable del infortunado Boabdil.

El tierno espíritu de José Ramón Garnelo, depurado en el éxodo, abre los torrentes de su inspiración para recordar con amarga nostalgia sus días infantiles, sus ansias adolescentes y los pesares de la plena virilidad en su humilde villa natal. Y desde la fecunda tierra montillana, con sus hijos enguerinos en el regazo paterno y el pensamiento fijo en el terruño nativo, vierte el poeta una lamentación dolorida, añorando y rechazando a un tiempo la sombra del campanario que tañó fúnebres sonos sobre la tumba de sus mayores. De este choque de sentimientos brotó una composición poética dedicada a Enguera; bella pieza olvidada que el autor de esta *Historia* aprendió de niño y que hoy reproduce en este lugar biográfico para refrescarla en la memoria de los buenos enguerinos. Hay que advertir que su autor escribió esta poesía sin destino a la publicidad, como expresión íntima de su sentimiento. Dice así:



"D. José Ramón Garnelo González". Óleo/lienzo, 57 x 37,5 cm. Museo Garnelo.

A ENGUERA

En mis horas de retiro,
de dulce expansión y calma,
cuando nada en torno miro
que haga brotar un suspiro
del hondo seno del alma,
a ti, mi cuna querida,
dirijo mi pensamiento,
para solaz de mi vida,
como esencia desprendida
del árbol del sentimiento.
Ni fortuna, ni distancia
logran herir tu memoria,
¡que no ceden en constancia
los recuerdos de la infancia
ante los sueños de gloria!
Mas, ¿cómo, aunque el alma apenas,
no han de ser en mi conciencia
estos afanes perennes,
cuando en tu memoria tienes
pedazos de mi existencia?
Desde aquí, donde apartado

cabe el sueño del olvido,
fe y amor te he consagrado:
¡Que nunca fue desalmado
el corazón bien nacido!
Yo quisiera, con más gozo
recordarte, Patria mía,
hallar en ti mi alborozo
y quererte, sin embozo,
lo mismo que te quería.

Fuiste ingrata por mi nombre
al dar premio a mi cariño:
no te extrañe, no te asombre,
que hoy aborrezca de hombre
lo que adoré cuando niño.
¿Por qué mi sosiego heriste?
¿Por qué en mi zozobra inmensa,
al verme agitado y triste,
para mi afán no tuviste
ni halago, ni recompensa?
¡Triste Patria, humilde suelo,
que entre azares prolijos



"Manuel Garnelo y Alda". Óleo/lienzo, 66 x 44 cm. Museo Garnelo.

puedes dar, como consuelo,
ni luces para tu cielo,
ni ambiente para tus hijos!
Grande, muy grande quisiera
poder dibujar tu gloria,
más, ¡ay!, que tu pobre esfera
no se merece siquiera
ni una página de historia.
Así es rara consecuencia
que en tu suelo se reúna
la desgracia y la opulencia,
y que en tu misma indignancia
tome savia tu fortuna.
Por eso, aunque de profundo
pesar el alma se llene:
¡Tus hijos, pueblo fecundo,
van errantes por el mundo
como el que patria no tiene!
Tus brisas, tu sol errante,
que allá en *Caroche* desmaya;
tu campo, asaz inconstante,
tu bella torre gigante
y el pico de la Atalaya...
Todos son recuerdo vivo,
voces mudas que no cesan,
memorias que aquí recibo,
con tan dudoso motivo,
que amargan si me embelesan.
¡Ay, que se destaca a veces,
con más dominante imperio,
recordándome reveses
entre callados cipreses
la sombra del cementerio!
¡Allí mis prendas mejores,
las que engendraron mi aliento,
las que fueron mis amores,
como polvo entre vapores
habrá arrebatado el viento!
Y de ellas, ¡ay! cuando vaya
a buscar en claro día
la huella que fácil haya
y el goce que el pecho explaya
soñando lo que tenía,
no hallaré más que desierto,
donde dejar mis penas,
el triste llanto que vierto,
rodando entre polvo incierto
que fue sangre de sus venas.
Triste patria, mi saludo
no es sonrisa halagadora
ni canto de amante rudo:
es lamento osado y mudo
del que te infama y te llora.
Mas odio hacia ti no siento,
pues tienes en ti guardadas
tan vivas como presiento,
con los ecos de su acento,
las luces de sus miradas.
Y en mis horas de retiro,

de dulce expansión y calma,
cuando nada en torno miro
que haga brotar un suspiro
del hondo seno del alma,
siempre hacia ti dirigida
irá esta fe que no pierdo;
que para el alma sentida
son la mitad de la vida
la aspiración y el recuerdo.”⁷

¿Qué angustia inconfesada inspiró estos versos dolientes? Fácil resulta localizarla, recordando que el poeta fue flagelado despiadadamente por el Destino en su residencia natal. Rudos trabajos profesionales, frecuentes desgracias familiares, tan patéticamente evocadas. Y si a esto se añade la amargura de sentirse incomprendido en un ambiente probablemente contrario a su exquisita sensibilidad de artista, sobrada justificación encuentra esta bella poesía, en la que un hombre bueno y herido *infama* y *llora* al mismo tiempo, como expresión multiforme de su dolor. ¡Cuántos inescrutables misterios encierran las almas!

Recluido en su retiro de Montilla, José Ramón Garnelo escribió una obra admirable, titulada *El hombre ante la estética*; la modestia invencible de su autor habría privado a la cultura de este espléndido regalo si el deseo de su hijo no la hubiera dado a la stampa, aunque sólo se publicó el primer tomo, que trata de *Morfología*⁸.

Instalando una imprenta en su propia casa, editó dos semanarios: uno titulado *La Campiña* y otro el *Anunciador Montillano*, derrochando en ambos los primores de su ingenio⁹. Tales aficiones periodísticas no eran nuevas en José Ramón, que desde el año 1860 al 1867 colabora en la famosa revista ilustrada *Museo Universal*, de Madrid, aportando preciados trabajos literarios y ejercitando su lápiz en magistrales dibujos¹⁰.

La vida ejemplar y fecunda de este artista y hombre de ciencia finó en Montilla el día 1 de abril de 1911. Sus restos reposan en la capilla de los Garnelo de la Parroquia de Santiago de dicha población.

Si José Ramón Garnelo hubiera sentido ambiciones y vanidades, sus extraordinarias dotes de cultura le hubieran colocado en los más elevados puestos. Pero no se propuso nunca escalarlos, conformándose con cultivar silenciosamente las artes como necesaria expansión de su fino espíritu.

NOTAS DEL EDITOR

¹ Consideramos que el autor se refiere a “Bellas Artes”, como nos relata Manuel González Martí: “Estudió, al



“Eloísa Garnelo Aparicio”. Óleo/lienzo, 82 x 70 cm. Museo Garnelo.

mismo tiempo que la Medicina, la Pintura en la Escuela de Bellas Artes de Valencia; allí fue compañero de don Salustiano Asenjo, con el que conservó correspondencia durante muchos años; allí conoció e intimó también con el pintor Simarro, padre del gran doctor, que tanto protegieron los Madrazo, por haberlo educado desde la infancia, desde la temprana y trágica muerte de sus padres”. González Martí, Manuel. Artículo “Artistas valencianos del siglo XIX: José Ramón Garnelo y González, el Culto”, en *Oro de Ley*, Valencia, 31-10-1929); reproducido en *Enguera*, núm. extraordinario, septiembre, 1978, s.p. -“Este artículo está escrito a base de antecedentes que me proporciona mi admirado amigo el laureado pintor don José Garnelo y Alda, profesor de la Escuela de Bellas Artes de Madrid y académico de número de la de San Fernando”-.

² “Los trabajos de pintura más notables son retratos y bodegones en lienzos, siempre preparados por él, y asimismo pinturas molidas en casa, a la usanza de los antiguos maestros; tiene retratos notables de sus padres, de su primera esposa y de sus hijos, que se conservan la ma-

Casado en segundas nupcias con doña Josefa Dolores Alda Moliner, hubo de este matrimonio seis hijos



“José Garnelo y Alda”, (h. 1930). Óleo/tabla, 31,5 x 22,5 cm. Museo Garnelo.

Recluido en su retiro de Montilla, José Ramón Garnelo escribió una obra admirable, titulada “El hombre ante la estética”

yor parte en Montilla. Los bodegones, que eran un trasunto de sus aficiones a la agricultura y al campo, le ocupaban con deleite, pintándolos con delicadeza y pura observación; educó en la pintura a sus hijos y llegaron a tener predilección

por este arte Eloísa Garnelo y Aparicio, nacida en Enguera en 1863 y fallecida en Montilla en 1907, hija del primer matrimonio, y los artistas José Garnelo y Alda y Manuel Garnelo y Alda, residente el primero en Madrid y el segundo en Granada y cuyos méritos artísticos no es de este momento enumerar”. González Martí, Manuel. *op. cit.*

³ Del segundo matrimonio de don José Ramón Garne-

lo González con doña Josefa Dolores Alda y Moliner tuvo seis hijos: José (1866-1944), Manuel de los Dolores (1868-1871), Enrique (1870-1905), Lola (1871-?), Teresa (1874-?), y de nuevo Manuel (1878-1941) que con el tiempo se convertiría en notable escultor.

⁴ Garnelo Fillol, Isidoro (Enguera, Valencia 1867 - Valencia, 1939). En las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes (E.N.B.A.): 2ª Medalla en 1895, consideración de 3ª Medalla en 1901. Garnelo Fillol, Jaime (Enguera, Valencia 1870 - Valencia, 1899). En E.N.B.A. 2ª Medalla en 1895 y 1897 (véase Pantorba, Bernardino de, *Historia y Crítica de las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes celebradas en España*, Madrid, 1948, p. 346).

⁵ También tuvo otro hijo artista, Hilario Garnelo Fillol que destacó como decorador de imaginería religiosa. Véase Miguel Catalá Gorgues, “José Garnelo y Alda, un gran pintor valenciano de Montilla”, en *J. Garnelo* núm. 1, Ed. Museo Garnelo, Montilla (Córdoba), 2005, p. 20: “[...] el doctor José Ramón Garnelo González, 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”.

⁶ González Martí, Manuel. *op. cit.* data este premio en 1877.

⁷ En estos versos podemos entrever algunos de los motivos del traslado de don José Ramón Garnelo González a Montilla.

⁸ Según Manuel González Martí *op. cit.*, esta obra no fue impresa en la Corte: “Escribió la obra de *El hombre ante la estética*, en el aislamiento de la arcadia montillana; no llegó a publicarse más que el primer tomo, *Morfología*, y eso por complacer a su hijo, estudiante entonces en la Escuela de Bellas Artes de Sevilla, y de él son los dibujos anatómicos y algunos grabados en madera con que va ilustrada; esta obra, aunque lleva el pie de imprenta en Madrid, no fue impresa en la Corte; si así se hizo, no fue sino por la oficiosidad de un amigo y la bondad del autor; lo cierto es que la obra se escribió y se imprimió en Montilla, en una imprenta que se había comprado e instalado en casa para dar ocupación dentro del hogar a su hijo Enrique, que, más aficionado a la agricultura que a la industria, no fructificó en el camino”.

⁹ Las colecciones de estos periódicos semanales son un arsenal de artículos y poesías de nuestro biografiado, revelando en ellos elevados sentimientos, educación clásica, virtudes patrias y amor y desinterés en los actos de la vida.

¹⁰ Sus colaboraciones fueron literarias y gráficas. En estos años fueron asoladas, por inundaciones, las regiones de Alcira y Montesa, y los grabados en aquel periódico ilustrado reproducen sus dibujos, que merecen especial mención.



"Lola Garnelo y Alda". Óleo/lienzo, 97 x 57 cm. Museo Garnelo.



José Garnelo forma parte de la fisonomía espiritual de Montilla, del sutil andamiaje sobre el que se sustenta la identidad de un pueblo.

Su vocación artística, los numerosos galardones que le fueron otorgados a lo largo de su vida, y un profundo conocimiento del hombre y del mundo del que fue viajero impenitente, hundieron sus raíces definitivamente en la tierra montillana. A ella regresaba cuando sus múltiples compromisos lo permitían. Bajo ella descansa: paisano de vocación y de adopción.

Con este Museo que lleva su nombre renace la esencia garneliana, vivifica el legado de un cordobés, libre y renovador, plural y personalísimo, cosmopolita y hombre de pueblo.

El maestro lo es ahora más que nunca y su Museo es una cátedra abierta a los cuatro puntos cardinales, la sede permanente de una obra andaluza y universal.



• Museo de Historia
• Biblioteca Municipal
• Jardines de la Plaza



MUSEO GARNELO