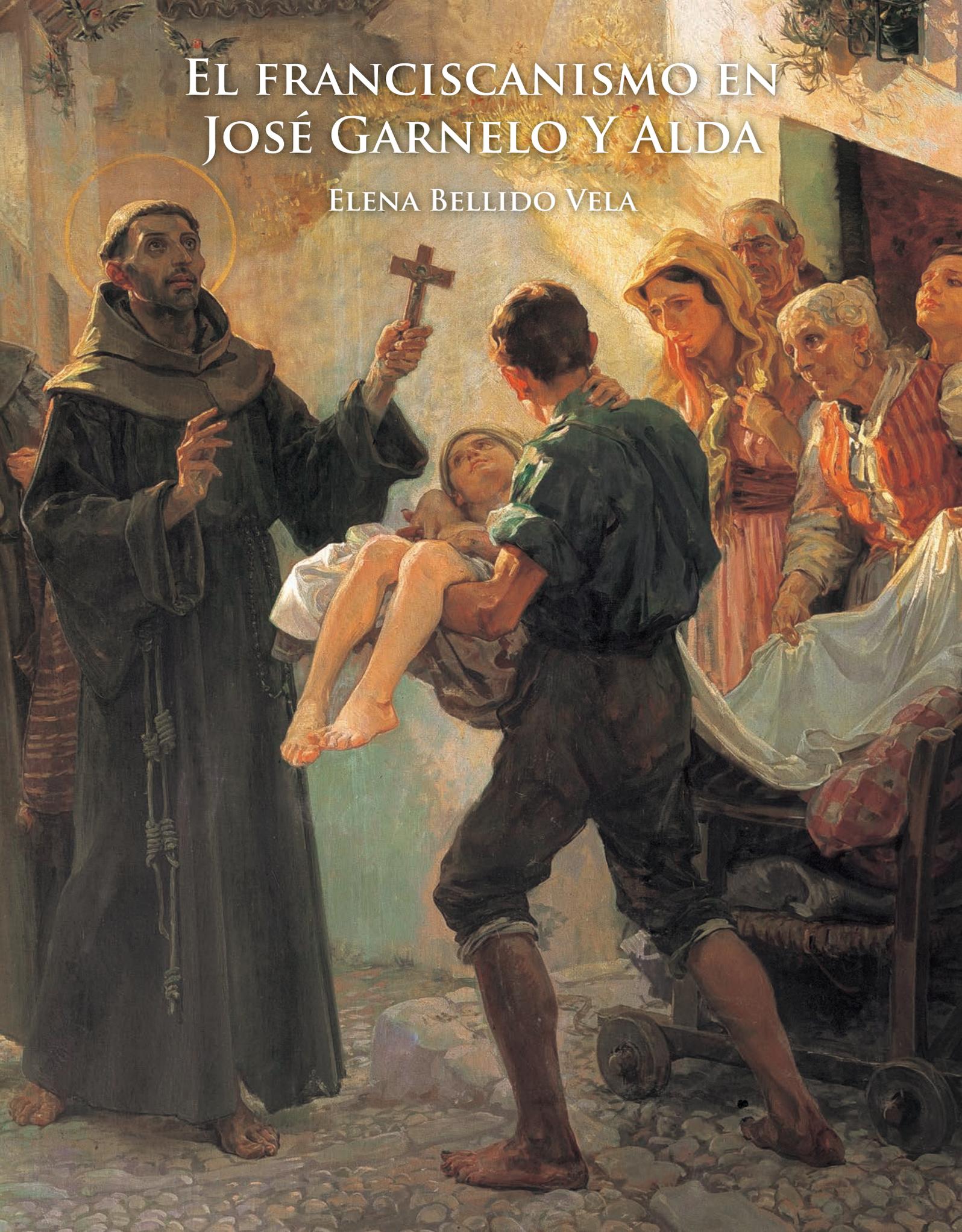


EL FRANCISCANISMO EN JOSÉ GARNELO Y ALDA

ELENA BELLIDO VELA





EL FRANCISCANISMO EN
JOSÉ GARNELO Y ALDA

ELENA BELLIDO VELA

EL FRANCISCANISMO EN
JOSÉ GARNELO Y ALDA

VISIÓN E INTERPRETACIÓN DE
SAN FRANCISCO DE ASÍS Y SAN FRANCISCO SOLANO

MONTILLA 2009

1ª Edición: 500 ejemplares

Edita: Museo Garnelo, Amigos del Museo Garnelo.

Texto: Elena Bellido Vela

Créditos fotográficos: Miguel Aguilar Portero. Elena Bellido Vela. José María González López. Manuel Pijuán. Jesús Rubio. Yolanda Vidal. Departamento fotográfico: Museo de Bellas Artes de Valencia. Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Museo del Prado. Museo San Telmo, San Sebastián. Museo Garnelo, Montilla. Amigos del Museo Garnelo, Montilla.

Diseño y maquetación: Jesús Rubio.

Fotomecánica e impresión: GAVE, Artes Gráficas, S.L.

I.S.B.N.:

D. L.:

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

Amigos del Museo Garnelo, Montilla.
Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía.
Convento de Santa Ana, Montilla.
Embajada de España en Lisboa.
Fundación Biblioteca Manuel Ruiz Luque, Montilla.
Iglesia de María Auxiliadora, Montilla.
Iglesia de San Francisco el Grande, Madrid.
Ministerio de Asuntos Exteriores.
Museo de Bellas Artes de Valencia.
Museo del Prado.
Museo San Telmo, San Sebastián.
Parroquia de San Francisco, Bilbao.
Parroquia de San Francisco Solano, Montilla.
Parroquia de Santiago, Montilla.
Parroquia de San Miguel, Enguera.
Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.
Revista Parroquial de Enguera.

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

Montilla, octubre 2009

Portada y contraportada: José Garnelo y Alda. *Milagro de San Francisco Solano en el Barrio de Tenerías, 1910.*
Pormenor. Óleo sobre lienzo, 450 x 350 cm.

*A mi abuela Paquita,
por su bondad infinita.*

PRESENTACIÓN

PROLOGO

La devoción a *Il Poverello* de Asís, y especialmente a uno de sus seguidores más preclaros, nuestro paisano San Francisco Solano, es un tema recurrente en la pintura de José Garnelo y Alda, uno de cuyos cuadros más celebrados tiene por tema *La muerte de San Francisco*, conservado en el Museo de Bellas Artes de Valencia. Tenemos muchas muestras de la admiración del artista por la espiritualidad franciscana, pero quizá el testimonio más esclarecedor se encuentre en la carta que Garnelo dirige a Jaime Barberán, alcalde de Enguera y gran animador de la vida cultural de la ciudad valenciana, escrita en 1942, poco antes de su muerte. En esa carta el eximio artista declara su devoción por “San Miguel de Enguera y San Francisco Solano de Montilla”, sus santos de cabecera, “y junto a ellos, la Purísima Concepción...patrona de España entera”.

Con motivo del 400 Aniversario de la muerte de San Francisco Solano, declarado Año Jubilar, los Amigos del Museo Garnelo quieren sumarse a las conmemoraciones del santo montillano, “Sol del Perú”, con una publicación que recoge las confluencias de estos dos montillanos universales. Elena Bellido, Presidenta de los Amigos del Museo Garnelo, realiza un recorrido documentado y riguroso por la iconografía solanista en la obra garneliana, sus motivos, sus técnicas y sus temas.

Garnelo renueva la imagen del Santo dotándola de unos tintes más humanos, como señala acertadamente la autora, en el cuadro *Milagro de San Francisco Solano en el Barrio de Tenerías*, en el que la anécdota histórica se superpone a la dimensión espiritual del personaje, acercándolo al pueblo –a su pueblo- para acentuar la grandeza de su misión evangelizadora. Considerado el pintor más erudito de su época, Garnelo refleja en el lienzo unos hechos prodigiosos constatados en su *Proceso*, que Elena Bellido recoge con precisión acudiendo a las fuentes, para subrayar el espíritu historicista, que junto a la nota colorista de lo popular, caracterizan este bellissimo lienzo del maestro.

El cuadro se conserva en la parroquia de Santiago, como ofrecimiento de José Garnelo por la concesión del panteón familiar en el templo montillano. Conocemos algunos detalles del compromiso adquirido por Garnelo para “pintar un cuadro de grandes dimensiones [...] cuyo asunto será San Francisco Solano repartiendo comida a los pobres de la ciudad”, proyecto que al final cambiará por la representación de los dos milagros a los que se refiere la autora de este breve ensayo.

Junto a este soberbio exponente de la pintura religiosa de Garnelo, Elena Bellido se detiene en otras obras de factura más modesta, aunque plenas de contenido religioso y vigor pictórico, en las que subraya –como ocurre en el *San Francisco Solano* que se muestra en el Museo Garnelo- la capacidad del maestro para aunar tradición y modernidad.

Se trata pues de un trabajo concienzudo pero ameno, con una gran despliegue gráfico, que nos aproxima a la figura del “mejor de los montillanos” en los pinceles de Garnelo, y quiere ser también el cálido homenaje de los Amigos del Museo Garnelo a nuestro Santo Patrón en este año trascendental.

José Antonio Cerezo.





Pertenencia al Museo Provincial
de Valencia
Dedicado a su culto en el año
781 al año



Portada del convento de San Lorenzo, Montilla.

VISIÓN FRANCISCANA EN LA OBRA DE JOSÉ GARNELO Y ALDA

Viendo el bienaventurado Francisco que el Señor Dios le aumentaba de día a día el número de seguidores, escribió para sí y sus hermanos presentes y futuros, con sencillez y en pocas palabras, una forma de vida y regla, sirviéndose, sobre todo, de textos del santo Evangelio, cuya perfección solamente deseaba.

Con estas palabras, fray Tomás Celano (c. 1200 - 1265) manifiesta en la primera biografía de San Francisco de Asís, Vita Prima, los comienzos de la Orden de Hermanos Menores¹. En efecto, su calidad humana, la generosidad mostrada con los más necesitados, su amor sin límites a la Naturaleza, en definitiva, su entrega total a Dios y al prójimo, se recogen como los preceptos fundamentales que el santo fundador de Asís proclamó a lo largo de su existencia y legó como testamento para ser imitado por todos sus hijos en la Regla fundacional de la Orden Franciscana, aprobada en 1209.

Desde entonces y hasta nuestros días, conmemorándose en estas fechas su octavo centenario, la orden Franciscana ha expandido la savia renovadora de sus ramas por cuantos rincones del orbe se han mostrado prestos a escuchar el mensaje evangélico a través de los seguidores del Poverello de Asís.

El entusiasmo mostrado por los primeros franciscanos permitió que la Orden se difundiera por toda Italia y se abriera, avivada y fervorosamente, al resto de Europa. De la misma forma, los Hermanos Menores entran en España en vida de San Francisco, estableciéndose hacia 1219².

Desde su llegada, las nuevas fundaciones conventuales franciscanas aportaron luz esperanzadora a las ciudades y pueblos de la España bajomedieval. Allá donde se asentaron, erigieron conventos de sobrias trazas que rezumaban la enorme observancia, humildad y caridad de sus moradores. Austeros monasterios que recogieron de forma entrañable y cercana en sus pinturas y esculturas los episodios más significativos y trascendentales de la vida de San Francisco de Asís. Hitos seráficos que se conocían merced a las biografías que nos dejaron sus seguidores más inmediatos: el citado fray Tomás de Celano y San Buenaventura, cuyos textos inspiraron a los grandes

maestros de la Historia del Arte. Estos artistas, posiblemente, y sin ser su intención, aportaron toda una secuencia iconográfica franciscana que ha cristalizado a lo largo de los siglos y que permanece inalterablemente en nuestra memoria visual.

De esta manera, siguiendo como hilo conductor la vida del santo de Asís, los diferentes creadores han logrado actualizar y renovar toda la imaginería que aportaron los artistas del Renacimiento y del Barroco, adaptándose a los diferentes momentos y a las distintas maneras de pensar; realzando más si cabe valores que, transcurridos ocho siglos, siguen en plena vigencia en el hombre de hoy.

El establecimiento de la comunidad franciscana en Montilla lo rastreamos en los primeros años del siglo XVI, debiéndose a la voluntad y patrocinio de los primeros marqueses de Priego, don Pedro Fernández de Córdoba y doña Elvira Enríquez y Luna³. De los avatares de sus comienzos, del glorioso y célebre convento de San Lorenzo, de su observancia y del santo Solano, nos ofrecen noticias las crónicas y manuscritos que, a su ma-

nera, han ensalzado entrañablemente su belleza artística y su espiritualidad seráfica.

El devenir de los Hermanos Menores ha jalando etapas de la historia de Montilla: ha conocido el esplendor conventual del Siglo de Oro, los cambios que marcaron el convulso siglo XIX y la crisis que determinó su ausencia. Por tanto, la presencia y el carisma franciscanos han permanecido presentes a lo largo de los siglos en la sociedad montillana.

La devoción a San Francisco de Asís y a San Francisco Solano se ha mantenido recogida a través de los tiempos en silenciosas plegarias y oraciones. La proclamó San Juan de Ávila en el sermón que dedicó al fundador de la Orden y a su mensaje innovador⁴. Pero también se manifiestan abiertamente a través de grandes obras de arte que han plasmado la religiosidad y la espiritualidad del Bienaventurado de Asís y del santo Solano. Creaciones plásticas que han sabido mantener con el paso del tiempo una religiosidad arraigada y patrimonial del pasado y del presente, como magistralmente mostró en sus cuadros el pintor montillano por excelencia: José Garnelo y Alda.



"Autorretrato", Óleo/lienzo.

ICONOGRAFÍA FRANCISCANA EN JOSÉ GARNELO

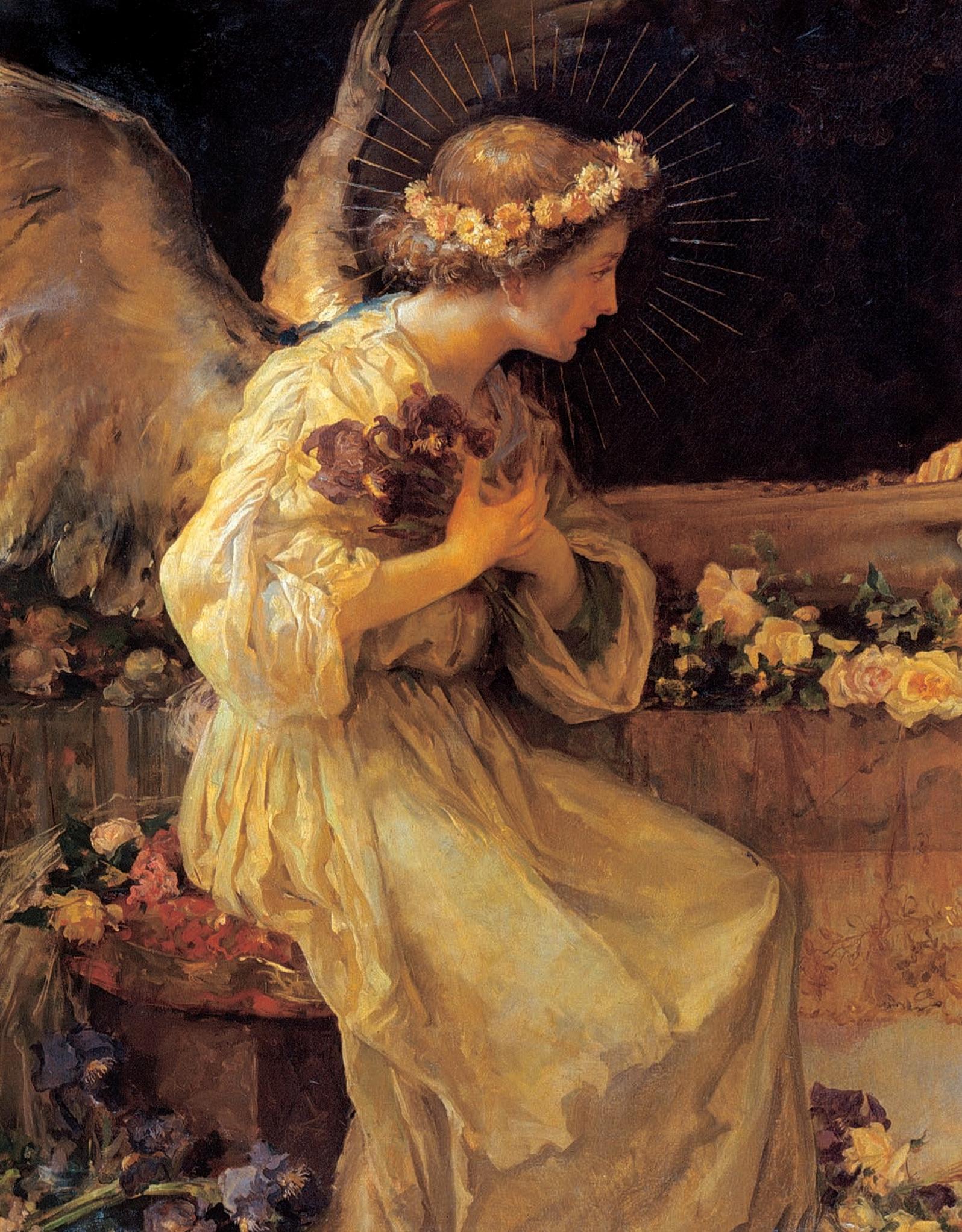
José Garnero y Alda (1866-1944)⁵, está considerado como uno de los más prestigiosos artistas españoles que desarrollaron su producción pictórica durante el tránsito del siglo XIX al XX. Sin renunciar a su formación clásica y académica, Garnero asumió aspectos plásticos y temáticos novedosos que entonces fluían a través de las vanguardias artísticas conducentes al arte contemporáneo.

De esta forma, nuestro pintor aporta a sus obras una modernidad y audacia de factura que es apreciable en la interpretación de la luz y del color, valorando fundamentalmente la riqueza de la materia pictórica y los efectos atmosféricos. Gracias a ello, alcanza resultados que lo filian con el más genuino luminismo y pleinairismo que renovaron el panorama pictórico español de entresiglos. Por tanto, partiendo del concepto clásico de la imitación selectiva de la Naturaleza, de la máxima horaciana *ut pictura poesis*, Garnero consigue transmitir a sus creaciones la inmediata impresión pictórica de las nuevas tendencias artísticas sin desprenderse de su implacable naturalismo.

Excelente retratista, reconocido pintor del género de historia, renovador del paisaje, y haciendo algún que otro guiño a la pintura costumbrista,

el capítulo dedicado a la temática religiosa ocupa un lugar especialmente significativo en la rica, variada y versátil producción de José Garnero. A través de estas pinturas podemos llegar a conocer la evolución plástica que experimenta su obra en una más que dilatada producción. Composiciones sagradas que, con sus aportaciones personales y las influencias ajenas, alcanzan una identidad artística única con la que se define la genialidad de la obra garneliana.

Pero, de una forma singular, la gran contribución de José Garnero a la pintura religiosa consiste en la actualización que su maestría alcanza a través de un novedoso lenguaje artístico con el que aborda este género, adaptándolo sabiamente a las nuevas necesidades religiosas y a las preocupaciones latentes en el hombre contemporáneo. Ello lo consigue dotando al contenido religioso del cuadro, al tema representado, un sentido más cotidiano y cercano al fiel, no tan sobrenatural y prodigioso como los artistas del pasado habían representado estos temas sagrados. Esta aportación la podemos apreciar en toda la serie de pinturas de temática seráfica, concretamente en las dedicadas a San Francisco de Asís y a San Francisco Solano, motivo que centra este estudio.



SAN FRANCISCO DE ASÍS EN JOSÉ GARNELO

Las primeras obras que se dedicaron al fundador franciscano coinciden con el Trecento italiano. Las mismas se desenvuelven en torno a la plástica emotiva, descriptiva y cercana de Giotto, en las que se recurre a una iconografía que se despliega entre la historia y la leyenda⁶. Posteriormente, la temática seráfica queda consagrada definitivamente de la mano de los artistas del Barroco en su plástica grandilocuente y teatral, en su continuo afán por alcanzar la representación del éxtasis místico en unión con la divinidad⁷. Pero el hombre contemporáneo necesita un nuevo lenguaje artístico, menos trascendental, más próximo y real. Una nueva expresividad visual acorde con su sentimiento religioso, con sus anhelos y con la problemática de la época.

En la renovación que advierte la plástica religiosa finisecular y de las primeras décadas del pasado siglo XX, la figura de San Francisco de Asís ocupa un lugar de primer orden⁸. Pues bien, son numerosas las representaciones que se dispensan a la figura del fundador de la orden franciscana en este lapso de tiempo⁹. Ello no resulta casual: el santo italiano refleja en los nuevos tiempos una serie de valores que, como se ha señalado, han estado presentes desde tiempo atrás. Por tanto,

la iconografía religiosa retoma la figura de San Francisco de Asís como motivo recurrente¹⁰. La misma viene determinada por el cambio que vivió el santo fundador tras su crisis espiritual hasta renacer en un hombre nuevo a través de la renuncia a lo material y, de forma muy especial, mediante el conocimiento a uno mismo¹¹, que fue una de las metas en el crispado paso de entresiglos.

Desde los inicios de la actividad pictórica de Garnelo, y a lo largo de toda su producción, encontramos en numerosas ocasiones la representación del santo italiano. Existen noticias referentes a un cuadro que el artista realizó dedicado al fundador de la Orden de Hermanos Menores, del que se desconoce su actual localización. Esta pintura de San Francisco corresponde a sus años de pintor principiante en la Escuela de Bellas Artes “Santa Isabel de Hungría” de Sevilla, donde comenzó su carrera artística, pudiéndose fechar entre 1883 y 1885¹². Justamente en estos años universitarios, Garnelo recibía lecciones de Eduardo Cano de la Peña¹³, el gran maestro de la pintura de historia, quien, desde su magisterio, dirigía sus conocimientos de Colorido y Composición.

Asimismo, en estos mismos años de formación, Garnelo también aborda la temática seráfica

en un óleo dedicado a un fraile franciscano: Anacoreta, obra conocida merced a una reproducción que se conserva del cuadro original. En un primer plano y sobre fondo neutro queda representado un rudo religioso que, atendiendo a su hábito, pertenece a la orden seráfica. Bajo el aspecto de un delgado y demacrado asceta, el fraile se muestra meditando, manteniendo a duras penas su cuerpo erguido. De esta manera, con mirada elevada, como un desvalido penitente, deja caer el peso de su cuerpo encorvado sobre un destacado soporte pétreo, situado a la izquierda de la composición. Este elemento sustenta un gran libro abierto que evoca los preceptos de la Regla franciscana, sobre el que reposa firmemente la mano derecha del siervo de Dios. Como contrapunto, su diestra acerca al pecho una calavera —a la que el Poverello llamaba “mi hermana”— recordándo-



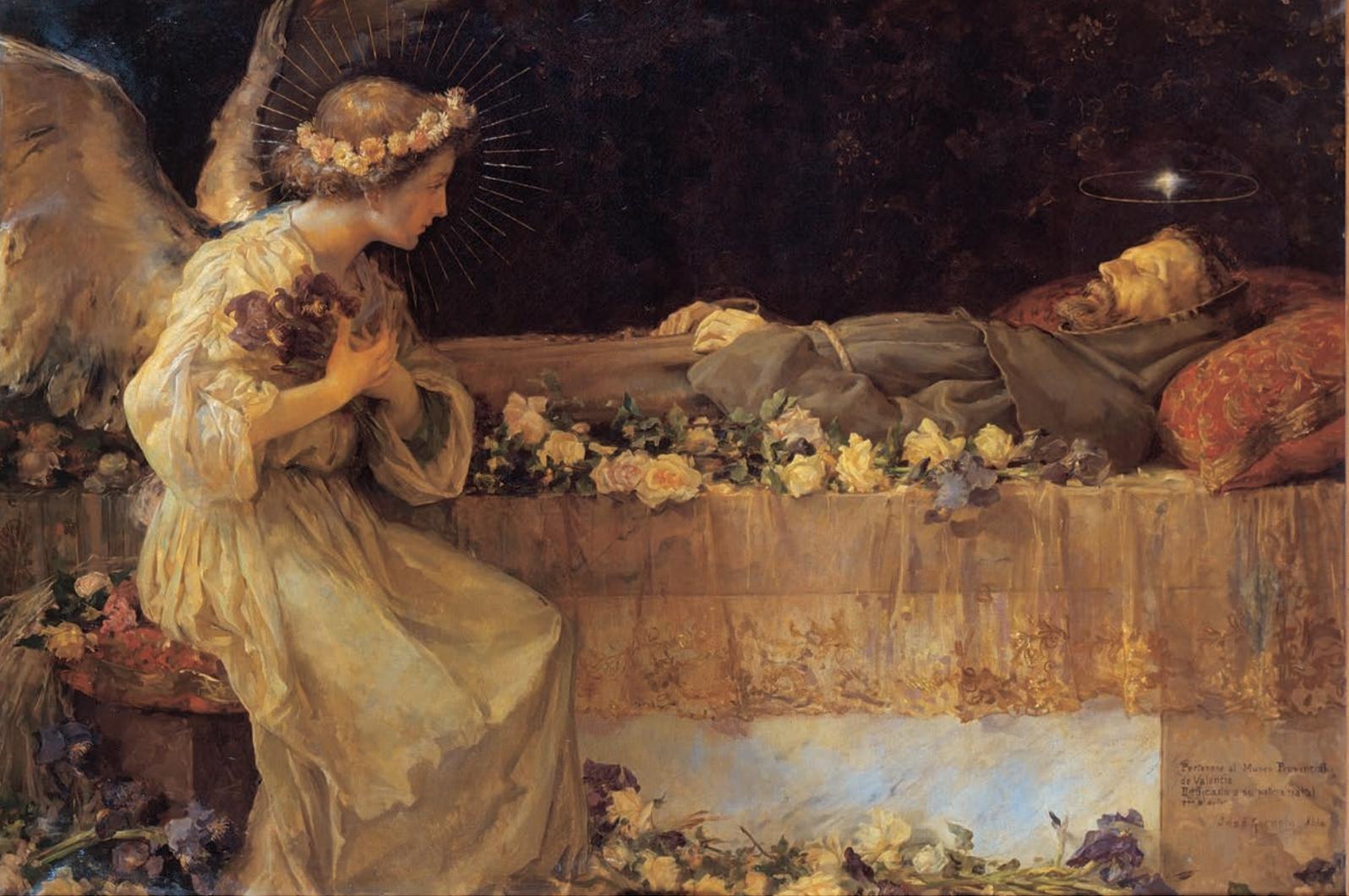
“Anacoreta”, h. 1884. Óleo/lienzo.

nos y haciéndonos partícipes de su reflexión y de su meditación sobre la muerte, la fugacidad y la vanidad de la vida terrenal.

Sin duda, en esta obra de juventud, Garnelo ya evidencia sus grandes dotes pictóricas y una carrera artística más que prometedora. Además, manifiesta la posesión de una precoz habilidad en el manejo del dibujo y una gran pericia en la composición, quedando plenamente justificados en este cuadro. Nuestra contemplación puede apreciar el excelente tratamiento anatómico del Anacoreta, como lo demuestra de forma magistral el modelado de la mano que soporta el libro abierto¹⁴. Igualmente, hemos de señalar la destreza del pintor en cuanto al tratamiento que concede al rostro. El tremendo realismo que le insufla nos trasmite su actitud de recogimiento, de oración y de arrobamiento místico, acentuada por la sabia aplicación de la luz, concentrada en las partes más expresivas: el rostro y las manos.

De la misma manera, la veracidad que caracteriza a esta obra también la podemos apreciar en los ajados libros, tanto en el que se encuentra abierto sobre el pedestal pétreo, como en los que, intencionadamente, el pintor ha colocado de una forma descuidada en el suelo. Las calidades materiales y palpables que concede a los mismos —como se puede valorar en la encuadernación de pergamino y en las hojas de papel— demuestran la excelencia que alcanza el joven artista en estos años de juventud.

Desde que José Garnelo realizara estas pinturas pertenecientes a su etapa de formación han de pasar años suficientes para que, de nuevo, aborde una serie de obras en las que, de alguna forma, emprenda la temática franciscana. Tiempo necesario para que nuestro pintor madure en oficio y técnica, en vivencias, aprendizaje y conocimientos que le han permitido definir su genial estilo personal. También en méritos y reconocimientos



"San Francisco de Asís velado por un ángel" ("Muerte de San Francisco de Asís"), 1906. Óleo/lienzo, 125 x 182 cm. Museo de Bellas Artes de Valencia.

para impartir docencia y sabiduría en las principales escuelas de Bellas Artes de España, siendo condecorado con relevantes distinciones por las que el Rey Alfonso XIII le concediera el honor de ser pintor de la Corona. Todo esto contribuyó a que fuese considerado "el artista más culto de su tiempo", como en su día expresara el prestigioso historiador Sánchez Cantón.

Con motivo de la celebración del Salón de París en 1906, José Garnelo decide presentar una obra que se inspira en la iconografía seráfica¹⁵. La escena elegida es la de San Francisco de Asís velado por un ángel¹⁶. Ante el recogimiento propio de este momento, nuestro artista opta por realizar una composición que se vincula en su estética con los gustos y tendencias prerrafaelistas y simbolistas, todavía presentes en los primeros años del siglo XX.

En este óleo, el artista elabora un planteamiento formal bastante novedoso del pasaje que recoge el óbito del santo, alejándose en cierto modo de las representaciones artísticas que hasta este momento se habían realizado de esta iconografía. Para ello opta por una composición de gran sencillez y equilibrio, dotándola de una intimista sensibilidad y de una exquisita pincelada. Ante tan doloroso momento, el pintor evita todo atisbo de tristeza y elude cualquier señal de dramatización. Por el contrario, imprime a la escena un gran recogimiento y armonía. De esta manera, San Francisco se muestra en un primer plano, yaciendo sobre un camastro, asiendo en la diestra el rosario. Su figura queda recortada sobre un fondo oscuro, permitiendo que el santo destaque de una manera portentosa, a la vez que concede a la obra una marcada horizontalidad.

La fisonomía del santo italiano está ejecutada con un realismo extraordinario. De esta manera,



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

su cuerpo aparece amortajado con el sayal de la orden que él mismo fundara: gruesa estameña de color pardo, ajustada a la cintura con una rústica cuerda. Además dispone de capilla y capucha que cubre su cabeza. Sus facciones son enjutas, con nariz recta, cabello castaño y barba descuidada. El rostro mortecino evidencia la serenidad conseguida sólo por los que han gozado de la presencia de Dios, refrendada por el nimbo divino que planea sobre su faz.

A los pies de San Francisco, un ángel le vela, introduciendo desde su figura relumbrante un foco de luz dorada que ilumina el cuerpo difunto y, de esta forma, destaca su cuidado modelado plástico. Con la elegancia que trasmite el arcángel de una Anunciación quattrocentista, el enviado celestial se presenta en actitud sedente, levemente inclinado hacia el santo. Sus manos están cruzadas en el pecho en señal de recogimiento, estableciéndose un diálogo silencioso entre los divinos personajes, como si de una sacra conversazione se tratara.

En toda la composición apreciamos un hábil manejo del dibujo, que es especialmente delicado en los rostros y en las manos, aplicado de forma certera y precisa. Conjuntamente, las variadas calidades materiales representadas alcanzan una admirable interpretación, como puede valorarse en el brocado del almohadón, en la sutil indumentaria del ángel y en el burdo sayal de San Francisco, así como en las ropas del camastro, magníficamente representadas en sus diferentes texturas.

Igualmente, nuestro artista refleja en esta obra el amor a la Naturaleza que profesó el santo de Asís. Lado sea, mi Señor, por nuestra hermana la madre tierra, la cual nos sustenta y gobierna y produce diversos frutos con coloridas flores y hierbas¹⁷. Como señal identificativa del carisma franciscano, Garnelo esparce unas primorosas guirnalda de rosas alrededor del cuerpo de San Francisco, complemento que concede a la composición una gran belleza y elegancia. Todo ello

consigue transmitir al espectador un gran recogimiento en su contemplación, acentuado por la sutileza y suavidad cromática que el artista dispensa al lienzo.

Este cuadro fue donado por el pintor al Museo Provincial de Valencia en 1940, dejando constancia de ello en una inscripción que añade al lienzo, situada en el ángulo inferior derecho, que dice así: Pertenece al Museo Provincial de Valencia. Dedicado a su pueblo natal por el autor José Garnelo y Alda¹⁸.

Con semejante pureza espiritual, el reconocido artista realiza un lienzo de grandes dimensiones, Jesús manantial de amor¹⁹, galardonado en la Exposición Nacional de 1901 con una Primera Medalla. En esta obra volvemos a ver cómo nuestro pintor, en estos primeros años del siglo XX, decide inclinarse por la estética simbolista a la hora de enfrentarse a una pintura de género religioso.

En un paisaje de amplio, limpio y luminoso horizonte, Jesús se muestra en pie, refulgiendo su luz redentora a cuantos acuden ante su presencia. El Mesías está rodeado de diferentes personajes, entre los que se encuentran la representación de las órdenes religiosas más conocidas, además de personas humildes y almas inocentes que se aproximan dichosos a su encuentro. Es curioso que entre los religiosos efigiados identifiquemos a Santa Teresa de Jesús, célebre reformadora de la orden carmelita, y varios franciscanos que rinden pleitesía a El Salvador.

En la plasmación pictórica de los frailes seráficos de este excelso óleo volvemos a considerar el gran interés y el esfuerzo que Garnelo siempre dispensó a la hora de enfrentarse a la figuración humana. Los mismos están interpretados con una llamativa expresividad gestual que, además de la concesión de un riguroso y contundente dibujo, demuestra sobremanera su tremenda habilidad a la hora de componer las más diversas y complejas posturas y actitudes.



“Muerte y Tránsito de San Francisco de Asís”, restaurado por Garnelo (1914-1916), Pintura mural, 42 m. Iglesia de San Francisco el Grande, Madrid.

Igualmente, la magnífica interpretación de la luz alba y divina que emana de la figura de Cristo —principal punto de fuga y foco lumínico del cuadro— se alía con la luz natural en la inmensidad espacial proyectada en la composición. Junto a estos recursos plásticos, la aplicación de una gama cromática especialmente tenue consigue envolver la escena en un significativo simbolismo místico. Todo ello consigue hacer de Jesús manantial de amor un verdadero compendio de grandeza pictórica.

Sin duda, una de las facetas más relevantes que abarcó la producción artística de Garnelo fue su actividad como restaurador y pintor mural. Entre las más destacadas intervenciones que realizó aplicando semejantes técnicas encontramos la finalización y reparación de la decoración mural perteneciente a la bóveda del coro de la neoclásica y emblemática basílica madrileña de San Francisco El Grande. Esta composición fue realizada en los años finales del siglo XIX por Carlos Luis Ribera y Casto Plasencia, maestros del pintor en la Es-

cuela de Bellas Artes de San Fernando de Madrid. El tema elegido fue la Muerte y Tránsito de San Francisco de Asís. Pero la obra quedó inacabada. Además, el prematuro deterioro que sufría el mural apremiaba una inminente restauración²⁰.

Tras un estudio detallado y minucioso de la problemática que presentaba la pintura, Garnelo fue el responsable de dirigir su restauración, así como de finalizarla. Estos trabajos fueron realizados entre 1914 y 1916, cuando el artista ocupaba el cargo de subdirector del Museo del Prado.

La aportación más personal del pintor la encontramos en la parte superior de la composición, que quedó inconclusa en su día: La Gloria con el Padre Eterno. Las enormes proporciones del mural, además de la destacada altura de la bóveda, le obligaron a desarrollar una escena minuciosamente elaborada en su composición²¹. Además, a la hora de realizar este trabajo, Garnelo hubo de tener más que presente que su intervención habría de complementar la obra previa. Sin duda, esta circunstancia le supuso un gran desafío para dejar patente la genialidad de su participación en la pintura mural del templo seráfico madrileño.

De esta manera, nuestro artista se decanta por proyectar una obra cargada de dinamismo y teatralidad, al mismo tiempo que plantea un riguroso ordenamiento figurativo inmerso en un logrado estudio de perspectiva. Por tanto, en la valoración de la decoración mural del coro de la basílica madrileña al completo, La Muerte y Tránsito de San Francisco —la zona terrenal de la composición—, trasluce un ritmo pausado y lineal, manteniéndose acorde con las directrices de la pintura de historia, propia de sus autores y de los años en la que fue ejecutada. Por el contrario, la glorificación celestial garneliana irrumpe de forma arrebatadora en el conjunto representado. Un esplendoroso Dios Padre deslumbra la bóveda desde el triángulo de su sabiduría, mientras que un coro de ángeles y querubines, armoniosamente distribuidos, baten sus alas enlazando la franja celestial con la terrenal. Exultantes de gozo, los



enviados divinos hacen su recibimiento sublime al alma del Santo Padre Seráfico.

En esta intervención particular de La Gloria con el Padre Eterno, Garnelo concede a la obra decimonónica un hálito que inunda la composición de frescura, belleza y modernidad. Además, al mismo tiempo aplica una amplia gama de colores efectistas y esmaltados en este torbellino angelical que exalta con sus coronas de flores y alabanzas la bendición de Dios al Bienaventurado de Asís.

Se conoce una serie de bocetos preparatorios correspondiente a esta intervención mural. La misma es sumamente reveladora en cuanto al proceso tan celosamente riguroso que el insigne

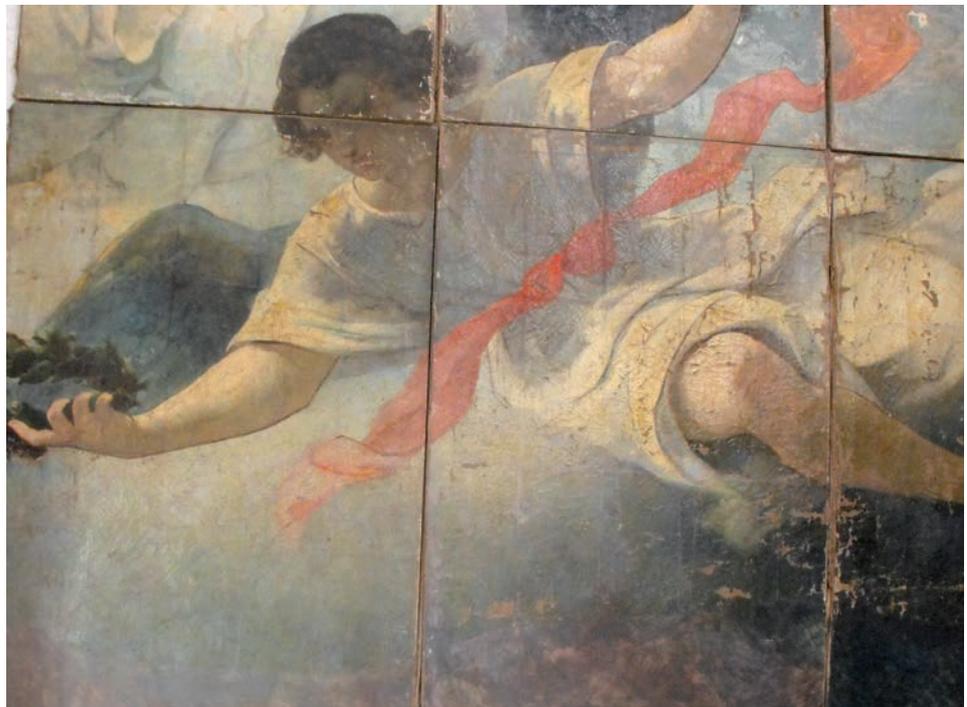
pintor abordó a la hora de componer una obra que presentaba, por su ubicación y por sus características técnicas y formales, una importante envergadura y complejidad.

En concreto, Garnelo realizó toda una serie de estudios parciales o diseños aislados que recogen pormenorizadamente las diversas figuras que pueblan la composición²². Se trata de un conjunto de óleos sobre lienzo independientes que conforman al completo toda La Gloria celestial a modo de cuadrícula²³. En su conjunto, estos detalles manifiestan magistralmente la valentía y la soltura dibujística previa a la obra definitiva, aportándoles una frescura singular de la que, en cierta manera, adolece la composición una vez culminada.



Igualmente, estos bosquejos preliminares transmiten a la perfección los acertados y atrevidos escorzos de las figuras que habrían de ser plasmadas en el mural. Como también anticipan la ingravidez y gran audacia corpórea de los ángeles, a los que concede desde estos bellos y exquisitos apuntes en ciernes una innegable elegancia y distinción. Por su parte, la figuración del Padre Eterno se muestra desde un punto de vista frontal, estando caracterizado por la consabida barba bíblica. Su ademán sobrecogedor, con los brazos abiertos y actitud grave, transmiten de una forma portentosa toda la fuerza mística y todopoderosa del Creador²⁴.

Pero, sin lugar a dudas, si hay un recurso pictórico que destaque especialmente en estos interesantes bocetos es el sobresaliente estudio de perspectiva que el pintor introduce, revelador de su resuelta habilidad a la hora de desarrollar una composición de unas dimensiones tan amplias. Por si fuera poco, en el caso que nos ocupa, la perspectiva está concretada en un fingido espacio etéreo que alcanza calidad de trampantojo.



También perteneciente a la serie de estudios previos del coro de San Francisco El Grande, existe un boceto al óleo que muestra el planteamiento mural de la glorificación garmeliana en su totalidad²⁵. Aunque de reducidas dimensiones, el mismo permite valorar el conjunto en detalle y su magnífica composición que, pese a su aparente dinamismo y atrevimiento, alcanza un resultado armónico y ordenado. Asimismo, este bosquejo define de forma cercana el magnífico posicionamiento espacial de las figuras angelicales, distribuidas acertadamente en la profunda perspectiva celestial. Junto a ello, este estudio preparatorio revela el dominio de la paleta del pintor, adelantando la brillante e intensa gama cromática que

concede a todo el conjunto celestial de La Gloria con el Padre Eterno.

Al igual que en los bocetos parciales, advertimos un revelador naturalismo en el tratamiento de las indumentarias angelicales, de una gran sutilidad y ligereza. En su innegable clasicismo, se muestran henchidas por el vuelo etéreo, concediendo una destacada aportación dinámica al conjunto. Es llamativo que la interpretación angelical de la Gloria con el Padre Eterno se distancia de la tradicional condición andrógina de estos enviados celestiales; nuestro artista, rompiendo cánones iconográficos establecidos, opta por representar a los bellos seres alados evocando las representaciones de las victorias romanas que descendían a la Tierra para coronar a los vencedores con aureolas de laurel, embellecidas desde su paleta con exquisitas flores²⁶. Interpretación que, sin duda, manifiesta abiertamente la profunda admiración que José Garnelo siempre profesó a la Antigüedad clásica.

En 1927, nuestro artista es solicitado para realizar una composición pictórica destinada a culminar la decoración correspondiente a la puerta de acceso de la parroquia de San Francisco de Asís de Bilbao,²⁷ construcción de estilo neogótico iniciada en 1890 y concluida en obra hacia 1906²⁸. El emplazamiento en el que iría dispuesta la obra garneliana condicionó sobremanera el desarrollo de su cometido.

En el atrio de la fachada principal del templo bilbaíno se localiza un pórtico donde se erige un arco de medio punto. Es justamente en el tímpano semicircular de este espacio donde Garnelo programó un distinguido y primoroso mosaico, realizado en talleres venecianos Agazzi, cuyo tema representado es la Muerte y Tránsito de San Francisco de Asís²⁹, bendecido solemnemente el 4 de octubre de 1928, festividad del santo italiano³⁰.

No se conoce si la elección del tema representado le fue impuesta al pintor o, por el contrario, él mismo lo eligió, dado el carácter narrativo que



Parroquia de San Francisco de Asís, Bilbao

ofrece este episodio. Igualmente, se carece de noticias que nos faciliten si el artista decidió representar esta escena aplicando técnica musivaria o, en cambio, le fue sugerida por los comitentes. De cualquier forma, la introducción de este mural de brillantes y coloridas teselas no discrepa en absoluto con el historicismo que presenta la construcción religiosa, evocando los refulgentes frontones de las catedrales medievales italianas.

La elaboración del mosaico siguió rigurosamente un diseño previo que Garnelo había realizado sobre tabla en 1927 y que, al igual que el tímpano de Bilbao, dispone de formato semicircular. La obra fue donada por el pintor en 1940 a la Parroquia de San Miguel de Enguera (Valencia), su localidad natal³¹.

No cabe duda de que la decoración que realizaron años antes Casto Plasencia y Carlos Luis Ribera en la comentada basílica de San Francisco El Grande estuvo presente en el proyecto de Garne-



“Muerte y Tránsito de San Francisco de Asís”, 1928. Mosaico realizado en Venecia. Decora la puerta de acceso de la Parroquia de San Francisco de Asís, Bilbao.

lo a la hora de desarrollar un tema similar. Curiosamente, estos maestros de finales del siglo XIX inspiraron el mural madrileño en las composiciones que realizó Giotto di Bondone para la Capilla Superior de Asís y en la iglesia de la Santa Croce de Florencia. De esta manera, podemos apreciar cómo un mismo tema iconográfico, creado en el siglo XIII, se mantiene con el paso del tiempo en su esencia, renovándose y adaptándose a las diferentes estéticas y conceptos artísticos de cada época sin perder un ápice de frescura y encanto.

El episodio de la muerte y el tránsito de San Francisco de Asís lo relata San Buenaventura en la *Leyenda Mayor*³², fuente de inspiración de los artistas a la hora de recrear plásticamente este momento. Hemos de precisar que el referido pasaje recoge igualmente el momento previo a la consumación del óbito del santo, cuando exhortó a los miembros de la Comunidad unas últimas

palabras, instándoles a seguir en la observancia y bendiciéndolos. Siguiendo de una forma ilustrativa y detallada el relato del Doctor Seráfico, Garnelo representa la escena dividida en dos registros: un plano terrenal, donde se desarrolla el tema principal, que es complementado por otro celestial, en el que se representa el ascenso de San Francisco a la gloria. Toda la tabla queda orlada por una enmarcación que fija mediante cabezas de querubines el cordón franciscano con sus diferentes nudos, concediendo a la obra un matiz aún más seráfico.

La composición está tratada cuidadosamente y con una rigurosa simetría. Unas exiguas líneas de fuga son suficientes para mostrarnos el desenlace de la escena de la muerte del santo de Asís en un prolongado primer plano. Sin duda, la aparente escasez de perspectiva del conjunto le viene condicionada por el fin último de la obra: un mosaico que habría de evocar la estética medievalista de su ubicación. Además de ello, el pintor cuida determinados detalles que recuerdan los patro-



"Muerte y Tránsito de San Francisco de Asís", 1927. Óleo/tabla, 250 x 475 cm. (semicircular). Parroquia de San Miguel, Enguera.

nes artísticos de aquella época, concretados en la utilización de tonos dorados y en la concesión de nimbos circulares áureos en los personajes sagrados.

La escena se representa en un ambiente nada ostentoso, imbuido de sencillez franciscana. Por su parte, el santo fundador ocupa el lugar central de la composición y, en riguroso perfil, yace sobre una tarima. Su cuerpo reposa sobre una rústica estera de esparto que, para evitar un áspero contacto, está cubierta con un blanco y pulcro sudario. Ataviado con el sayal seráfico, San Francisco se dispone a bendecir a unos hermanos. Es interesante señalar la aportación iconográfica que Garmelo concede al momento de la bendición, puesto que la mayoría de autores que han tratado este tema no la contemplan, concretando únicamente el momento del fallecimiento.

Por su parte, la trama artística está expresada con un gran naturalismo. Destacan los numerosos

personajes que asisten a la escena, distribuidos en varios grupos y dispuestos justamente en el lugar que a cada uno le corresponde. De esta forma se ha evitado el abigarramiento que ello podría ocasionar, teniendo como resultado final una composición clara, ordenada y geométrica. Además de la comunidad franciscana, asiste al sepelio una serie de clérigos y acólitos que se acercan para officiar el responso. Los mismos portan la cruz procesional y unos ciriales encendidos que, junto al fraile que se sitúa en pie y de espaldas —a la izquierda—, consiguen romper la acentuada horizontalidad de la obra.

Aunque no aparezca en el texto de San Buenaventura, Garmelo introduce en la obra a una religiosa que podemos identificar como Santa Clara. Lo que cabría considerar como una innovación un tanto apócrifa por parte del pintor. La seguidora de San Francisco se muestra en pie, junto al lecho mortuario. Su imagen la podemos equiparar con la Magdalena, al llevar un recipiente que pudiese contener los sagrados óleos con los que ungir el cuerpo del fundador de la Orden.

Asimismo, Garnelo concede a las fisonomías de los asistentes un manifiesto realismo, ejecutándolos como si fuesen retratos. El detenido estudio psicológico de sus diferentes actitudes, así como la variada expresividad gestual de cada uno, reflejan su sentimiento individual ante tan triste acontecimiento. Pese a asistir a tan doloroso momento, no encontramos dramatismo ni pena, sino todo lo contrario: recogimiento y sentimiento espiritual transmitido por quien ha alcanzado la santidad.

Igualmente, nuestro pintor enfatiza este ambiente místico al contextualizar la escena en un interior, dejándonos entrever por los vanos laterales una puesta de sol y la llegada de la noche. Luz dorada que, desde el lado Oeste de la estancia, inunda de recogimiento el momento, mientras que por el Este, como expresó Tomás Celano, deja ver en la noche oscura aquella estrella que, resplandeciente, separa la mañana de la oscuridad.

La contemplación detallada de esta pintura nos permite apreciar el seguimiento pormenorizado que Garnelo realizó del texto del Doctor Seráfico a la hora de elaborar la composición. El pasaje que narra el prodigio del Tránsito se desarrolla plásticamente en el registro superior de la composición. Según San Buenaventura, uno de los hermanos franciscanos vio cómo el alma del fundador ascendió al cielo en forma de una estrella refulgente³³. Nuestro artista plasma de una

manera magistral el instante en el que se produce el prodigio, reflejándolo de la siguiente manera: un fraile del grupo de la izquierda, el que está de pie, eleva la mirada al cielo, siendo testigo del sobrenatural ascenso de San Francisco de Asís. De esta manera, la visión del fraile sirve de elemento de unión simbólica de la escena terrenal con la celestial.

El alma de San Francisco es elevada al cielo. El santo, en posición frontal, se halla arrodillado sobre una nube sustentada por cabezas de querubines³⁴, mostrando en sus manos los estigmas que le propició Jesucristo en forma de serafín como señal de su santidad.

El cortejo de ángeles que se halla a su alrededor concede un marcado movimiento convergente, acercándose a la figura del pletórico santo fundador. A pesar de la rigurosidad radial de su posición, los enviados celestiales aportan un dinamismo y una brillantez cromática —especialmente aplicada en las alas angelicales—, de los que carece la escena inferior, donde se respira una mayor quietud y sobriedad de paleta. San Francisco de Asís irradia, desde su figura, una luz celestial que proyecta rayos dorados hacia los devotos querubines que, en oración, le rodean y le rinden pleitesía. Todo el conjunto se cierra a la manera de una mandorla mística que colma de simbología medieval esta espléndida composición garneliana.





IGLESIA
DE
SAN FRANCISCO SOLANO
siglo XVII

Casa natal de San Francisco Solano, hoy Parroquia de San Francisco Solano, Montilla (Córdoba).

SAN FRANCISCO SOLANO EN JOSÉ GARNELO

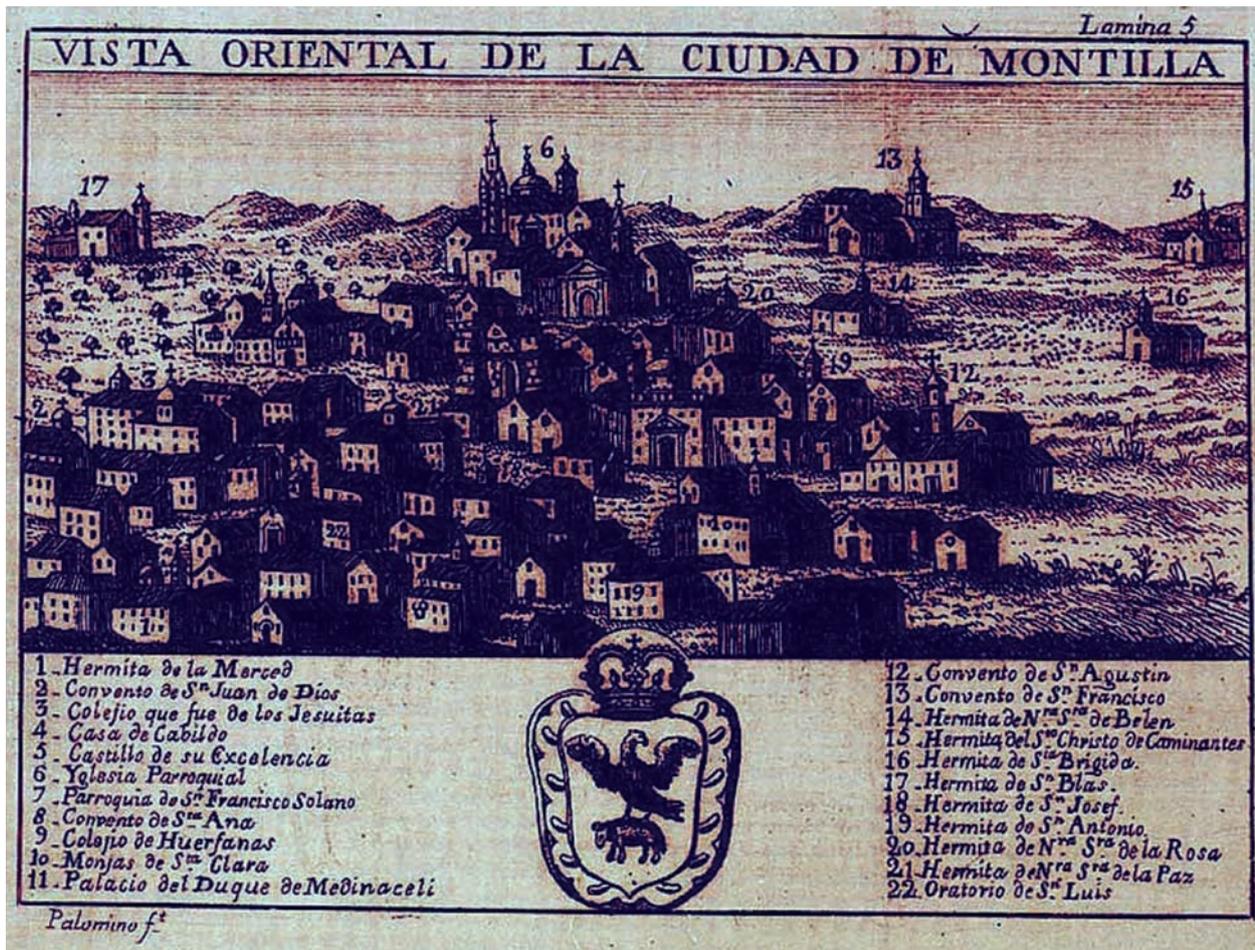
Francisco Solano nace en Montilla en 1549, ingresando como novicio, a los veinte años de edad, en el convento franciscano de San Lorenzo de su ciudad natal. Posteriormente, es destinado al sevillano monasterio de la Recolectión de Santa María de Loreto, donde se ordena fraile en 1569. Desde sus primeros años como religioso, dedica su vocación a una importante labor de apostolado, predicando por numerosos pueblos cordobeses, merced a lo cual adquiere una gran celebridad y admiración. Sus inquietudes por extender la Palabra de Dios le animan a llevar el mensaje evangélico a tierras de infieles, alistándose al llamamiento que convocó Felipe II para tal fin. De esta manera, el padre Solano llega al Nuevo Mundo en 1590³⁵.

En un principio, la misión del fraile montillano en América transcurrió por tierras de la actual Argentina, donde llevó una pastoral itinerante por Río de la Plata, Tucumán, Esteras y el Chaco para, posteriormente, poner rumbo a la ciudad de Lima, capital del virreinato del Perú, donde fallece en 1610. Allá por donde Solano predicó, siempre ejerció como defensor de los indios, alcanzando una popularidad asombrosa merced a sus multitudinarias conversiones y, principalmente, a sus métodos pedagógicos y apostólicos de alegría y promoción de la cultura³⁶.

El padre Solano siempre gozó de ejemplar santidad, lo que contribuyó a que en 1647 los marqueses de Priego, junto con el Cabildo Municipal, votaran y juraran solemnemente su proclamación como patrón de Montilla. Posteriormente, en 1675, se elevó su beatificación, alcanzando la canonización en 1726³⁷. La opinión generalizada sobre su virtud y humildad, así como la inmensa calidad humana y religiosa que siempre manifestó, determinaron que en el mismo momento de su muerte se le realizaran unos retratos con el fin de perpetuar su verdadero rostro y, por ende, su memoria.

Por tanto, las primeras representaciones artísticas que recogen la fisonomía de Solano se plasmaron a modo de retrato póstumo, con el interés de conservar su vera efigie³⁸. El padre Plandolit recoge la documentación que corrobora que fueron dos los pintores que bosquejaron al santo cuando éste había fallecido: Juan de Aguayo y el capitán Pedro Cohello de Reinalte. Parece ser que estos retratos se difundieron a modo de copias por las personas principales de Perú y los conventos franciscanos de América y España, atendiendo el gran fervor que se profesaba al venerable misionero montillano.

Diferentes autores dan por sentado que una de esas copias es la que se encuentra en la iglesia



parroquial de San Francisco Solano, en Montilla, con la consideración de vera efigie del padre fray Solano³⁹. Este retrato muestra los rasgos que definen la fisonomía del santo: rostro enjuto, nariz aguileña, cejas finas y párpados hundidos.

No hubieron de pasar muchos años para que al padre Solano se le ajustara una iconografía más cercana y real, menos hierática y, en cierto modo, anónima, como resultaron ser los retratos póstumos que le dedicaron. De 1640 data un grabado⁴⁰ en el que San Francisco Solano queda representado de una manera lo suficiente individualizada para que, a primer golpe de vista, el devoto lo reconozca explícitamente. En esta estampa, El Santo queda caracterizado en pie, vistiendo hábito franciscano y capa abierta. Con ademán triunfalista —disponiendo el brazo derecho extendido—, el célebre misionero porta en su mano la cruz de Cristo, no como elemento que colma su devoción

particular, sino como insignia o lábaro glorioso que anuncia la Salvación.

Desde entonces, siguiendo estas pautas y con escasas variantes iconográficas, la imagen de Solano queda concretada definitivamente, realzando principalmente la labor apostólica que desempeñó en tierras americanas⁴¹. Precisamente de esta manera lo representa la escultura procedente del convento de San Lorenzo, atribuida a Pedro de Mena⁴². Por su parte, el artista anónimo que gubió la imagen que preside el retablo de la parroquia patronal de Montilla⁴³ le concede el sugestivo ademán de convertir a la pareja de indios que se muestran postrados a sus pies.

Son numerosas las esculturas y las pinturas que los más prestigiosos artistas han dedicado al Evangelizador de América. Imágenes de Solano que indistintamente han recogido los ruegos y

promesas de muchos devotos, que han mantenido su fervor con el paso del tiempo y que, indiscutiblemente, constituyen un icono impercedero de Montilla.

José Garnelo, en una dedicatoria al alcalde de Enguera, Jaime Barberán, con fecha 5 de junio de 1942, expresa quiénes son sus santos predilectos: “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 entera⁴⁴”. Estas palabras justifican de forma elocuente la devoción que Garnelo profesó a San Francisco Solano⁴⁵. Sentimiento que, sin lugar a dudas, transmitió a la hora de abordar la serie de pinturas en la que el Evangelizador de América figura como protagonista⁴⁶.

Actualmente se conocen varias representaciones de San Francisco Solano que los pinceles de José Garnelo plasmaron a lo largo de su existencia: El Milagro en el Barrio de Tenerías, soberbio óleo emplazado en la parroquia de Santiago de Montilla; San Francisco Solano con los indios, tabla situada en el ático del retablo dedicado a El Santo en el Santuario de María Auxiliadora de la misma ciudad; la magnífica pintura que conserva el Museo Garnelo, además de una acuarela con efigie solanista que el pintor dedicó de forma cordial a Luis Fernández Casado, a la sazón vicario en Montilla.

Las fechas tan distantes en las que fueron ejecutadas estas obras nos permiten cotejar e inferir la evolución que experimenta la personalidad artística de Garnelo a la hora de abordar la figura de San Francisco Solano, magistralmente tratada desde una plástica que evoca a las grandes composiciones propias del género de historia, tendiendo posteriormente hacia unas formas totalmente sueltas y vibrantes, como es la tabla que acoge el Museo Garnelo.

Con el interés de obtener la concesión de un panteón familiar en la parroquia del Apóstol San-





*"Milagro de San Francisco Solano en el Barrio de Tenerías", 1910.
Óleo/lienzo, 450 x 350 cm. Parroquia de Santiago, Montilla.*

tiago de Montilla, José Garnelo, junto a su hermano Manuel, se dirigió en 1906 al Obispado de Córdoba. Para alcanzar su voluntad, los artistas se comprometieron a entregar al templo parroquial un cuadro dedicado a San Francisco Solano, pintado por José, mientras que Manuel habría de realizar una escultura dedicada a San José⁴⁷.

El ilustre pintor quería dejar para la posteridad una obra monumental y deslumbrante en el lugar donde reposaría su cuerpo. El expediente que recoge la solicitud de la cripta familiar puntualiza una serie de aspectos que determinarían las características que habría de presentar la pintura. Por tanto, desde un principio, el cuadro se planteó con unas proporciones destacadas y con un tema prefijado, que habría de representar al

santo Solano repartiendo comida a los pobres a la salida del pueblo⁴⁸.

Con toda seguridad, Garnelo, antes de realizar tan significativa pintura, hubo de documentarse convenientemente sobre la biografía y las virtudes del insigne franciscano, a la par que realizaría numerosos estudios iconográficos y bocetos preparatorios previos a su culminación. Además, el pintor tuvo que tener en cuenta los problemas compositivos y dificultades técnicas que le procuraría una obra de tan destacadas dimensiones⁴⁹.

No obstante, una vez que Garnelo procedió a la realización del lienzo, modificó sustancialmente el episodio solanista convenido. Posiblemente, al abordar sus planteamientos iniciales, reparó en que el argumento elegido a priori podría ocasionar cierta confusión al devoto, puesto que existe un célebre santo franciscano, San Diego de Alcalá, cuya iconografía lo caracteriza ofreciendo pan a los necesitados. Esta circunstancia motivó que el pintor optara por variar la escena en la que, invariablemente, San Francisco Solano permanecía acaparando el protagonismo.

A la vista de ello, nuestro artista se decanta por componer una representación de gran envergadura, más cercana, expresiva y conmovedora que la que en un principio se concertó. De esta manera, infundido por el carisma solanista, Garnelo decide representar al santo patrono en una escena en la que aparece cumpliendo entre sus vecinos unos milagros, conocidos y recordados de generación en generación, merced a la tradición oral.

Una vez que Garnelo tuvo los conceptos iconográficos y formales bien definidos, se enfrentó con una de las obras que, sin ningún género de dudas, le ha concedido mayor celebridad si cabe: El Milagro en el Barrio de Tenerías⁵⁰. La pintura fue comenzada en Montilla y finalizada en Madrid, como lo testimonia la firma del artista, visible en el ángulo inferior derecho del cuadro.

La escena representada se localiza en la calle Córdoba, en el popular barrio de las Tenerías. Se cuenta que por esta empinada calle era por donde, en su niñez, Solano transitaba a diario para dirigirse a la Huerta de Las Minas a llevarle el fardel a su padre, repartiendo las viandas entre los pobres que encontraba a su paso. Por ello, la calle Córdoba es el escenario escogido por Garnelo para representar unos milagros que Solano realizó hacia 1580, cuando, ya ordenado sacerdote, vino a Montilla para visitar a su madre, que había enviudado recientemente⁵¹. Estos hechos sobrenaturales están recogidos detalladamente en los interrogatorios y en el expediente de canonización de San Francisco Solano⁵².

La destacada complejidad, la riqueza narrativa y la veracidad que reúne El Milagro en el Barrio de Tenerías le conceden un inminente carácter de pintura de historia, de crónica religiosa⁵³, género que iba muy en consonancia por formación y experiencia con los parámetros artísticos garnelianos. Pero nuestro pintor no se limitó a exponer lo sucedido con la tibieza del documento escrito: su maestría hizo envolver la historia de la grandeza del portento que se cuenta en el cuadro, concediendo una enorme fuerza mística a la figura de San Francisco Solano.

La composición del cuadro está sumamente cuidada y ordenada. De esta manera, podemos diferenciar visiblemente dos planos horizontales que quedan entrecruzados por dos marcadas diagonales. La escena principal —la trama de la historia que se cuenta— queda desarrollada en la parte inferior, donde están representados, dentro de una portentosa simultaneidad, los diferentes milagros expuestos. Ante tal complejidad, Garnelo se apropia de una serie de recursos que caracterizan a las obras pertenecientes al género histórico, concediendo a la composición un gran virtuosismo realista, un dibujo exhaustivo y una pormenorizada recreación ambiental⁵⁴. También supo transmitir a la obra las pautas de los grandes maestros del Barroco, aprovechado su lenguaje y sus expresiones, más sentidas y cercanas al fiel

que las nuevas tendencias aplicadas a la pintura de temática religiosa.

Pero, sin duda, la genialidad de Garnelo la encontramos en la parte superior de la composición, en el paisaje, donde introduce una serie de novedades plásticas apreciables en la utilización de la luz y el tratamiento de los valores atmosféricos, que otorgan una total actualización a un cuadro que, sin estas aportaciones técnicas, podría llegar a adolecer de cierto cariz retardatario.

Los dos milagros representados en el lienzo están recogidos en el Interrogatorio de la Santidad y el Proceso Diocesano de canonización de esta manera:

Comenzando con el caso del niño, en el cuadro, episodio inferior derecho, citamos la declaración de un curtidor montillano, Diego López de Vioque, que narra cómo “ [...] el dicho / padre fray Francisco Solano, fraile del convento del señor / San Francisco destadicha villa, abra mas de trienta años, / el qual vineido un dia pidiendo por estaducha villa, / abra el dicho tiempo, como suelen los demas frailes / de SanFrancisco en estadicha villa, y llegando el dichopadre / frayFrancisco Solano a pedir limosna a la puerta de / su cassa deste testigo, salio 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 estaria mui hinchado y [...] / rostro y todo el cuerpo tenia muchas llagas que [...] / diçen volargas de que estaria el niño muy malo. Y [la]/dicha Catalina Ruiz rogó a el dichopadre fray Francisco; / le dixo esse el evangelio a el niño y el dicho padre fray / Francisco viendolo assí 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] / mas de seis meses, y viendolo el dicho padre Solano / con tantas llagas, de charidad lamio con su [...] / y lengua todas las volargas y llagas del niño / rostro u cuerpo, y dejandolo assi otro dia 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 viue de cuya enfermedad / no auia podido sanar con muchas medicinas //”⁵⁵.

Por otro lado, el milagro del tullido queda representado en la zona inferior izquierda del lienzo. En este caso, el Licenciado Juan Clavijo de Cárdenas, presbítero de Montilla, confirma lo siguiente:

“[...]viniendo este testigo del campo haçia la par... / de San Françisco a esta villa vido como venía a ella deldicho con- / vento un dia 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 estaua un pobre el qual tenia la pierna [...] / y muchas llagas que le vido este testigo y llegando a él el [...] / padre fray Francisco Solano se hincó de rodillas y le [...] / los pies a el dicho pobre, y dejandolo alli se [...] / el dió padre Solano y entró en el lugar a pedir limosna [...]. / Y despues a cavo de un mes vido este testigo en esta dicha [...] //.

Al dicho pobre sanó de las llagas que antes tenia y an- / dando sin las muletas que antes solia traer. Y le parece a este testigo que el efecto de la sanidad del dicho pobre debio de / ser las oraciones del padre fray Francisco Solano al qual / siempre este testigo tubo por muy bueno y santo religioso. / [...].”⁵⁶

La interpretación de estos dos milagros queda magníficamente resuelta en un mismo plano compositivo, justamente en la zona inferior del cuadro, donde se concentra el desarrollo pictórico y visual más intenso. Para ello, Garnelo se vale de un mismo enclave, la calle Córdoba, mientras que la figura de San Francisco Solano se plantea como nexo de unión entre ambos episodios y referente central de la obra.

El aparente tumulto de gentío no nos impide descubrir que la escena está hábilmente organizada en una serie de grupos bien definidos y en diferentes planos de fondo. Por su parte, los personajes están abordados con un tremendo realismo, recordándonos a los tipos populares que recrean las pinturas costumbristas sevillanas de mediados del siglo XIX. Asimismo, este verismo lo apreciamos en el tratamiento de las calidades táctiles de los diferentes elementos representados, magníficamente captados en el vestuario así como en la arquitectura, que encaja y aporta profundidad a la composición.

Un aspecto que Garnelo cuidó primordialmente en esta obra lo encontramos en el preciso modelado de los personajes, muchos de los cuales fueron montillanos que posaron expresamente para esta obra, interpretados con la fiel reproducción del retrato, género en el que nuestro artista destacó sobremanera. Asimismo, consciente de la



carga trascendental del momento representado, concede a los labriegos, arrieros y vecinos una asombrosa expresividad, alcanzando una soberbia interpretación en el tullido de la izquierda, que, en actitud de súplica, eleva sus brazos implorando la intervención divina del santo Solano. Además, para transmitir una mayor carga emotiva a la escena, en la amplia y variada galería de personajes —que el autor plasma en sus diferentes edades— utiliza una gran diversidad de actitudes y logrados escorzos.

De la misma manera, apreciamos que las efigies representadas están resueltas con una factura amplia y enérgica, que contrasta con el trazo preciso y definido de la pincelada aplicada a San Francisco Solano, protagonista del cuadro. Garnelo cuida al máximo que el fraile montillano quede representado como tradicionalmente se ha mostrado en la memoria visual del devoto, en aras de que el fiel no dude a la hora de identificarlo. Con rostro más divino que humano, con mirada elevada, sin otra credencial que la Cruz de Cristo, Solano testifica su fuerza intercesora ante la divinidad.

El célebre franciscano se concreta en el centro del cuadro, levemente desplazado a la derecha de la composición, para actuar con su bendición en el prodigioso milagro que se resuelve en el grupo del padre que le ofrece a su hijo enfermo. Sin duda, la carga espiritual y mística que refleja el rostro de Solano lo delata como verdadero intercesor ante Dios para consumir las curaciones que se manifiestan.

Por su parte, el padre Angulo, que era guardián del convento de San Lorenzo cuando Solano procuró estos milagros, se sitúa justamente en el centro del cuadro, pero desplazado a un segundo plano con objeto de no restar protagonismo al santo montillano y acentuando con su figura la perspectiva de la composición. Siguiendo atentamente el proceder de Solano, el padre Angulo es fiel testigo y sabedor de que en ese momento todo es posible.



La amplitud de la escena nos invita a recorrer visualmente la tela a través de una infinita profundidad. Partiendo del primer plano inferior, el empedrado que marca la calle consigue transmitir sensación de espacialidad, acentuada por un segundo y tercer plano que conforman los arrieros del fondo de la calle, permitiendo recrear nuestra mirada hacia la lejanía, y traspasando los caminos marcados hasta la distante lontananza.

Sin duda, es en el envolvente celaje que se ensancha por toda la composición donde mejor podemos constatar la potencia naturalista y la modernidad que caracteriza la producción de José Garnelo. La importancia que nuestro pintor aporta al paisaje nos insta a considerarlo como un segundo protagonista del cuadro. El horizonte, con sus diferentes tonalidades, establece una doble paralela con el cielo que se diluye en un más allá. El tremendo verismo que infunde nuestro pintor concreta un paisaje netamente realista, pudiéndose localizar el entorno perfectamente, y que nos conduce desde la calle Córdoba hasta la Vereda del Juncal para, a través de la continua sucesión de lomas, llegar a la Fuente La Arquita, avistando en el dilatado fondo el antiguo camino

de Montemayor. Esta sabia sucesión de planos consigue alcanzar la perspectiva exacta.

Los golpes de luz de la tarde consiguen resultados impresionistas. Plenitud lumínica que se introduce desde el Oeste, atravesando el inhiesto caserío, para conseguir dirigirse y relumbrar el lado derecho de la composición, avivando la paleta cromática por su incidencia efectista. Luz que se hace partícipe y resplandece más si cabe justo donde se está consumando el milagro, realizando un halo de divinidad la santidad del rostro del padre Solano.

Por su parte, el aire se hace transparente y diáfano en el inmenso celaje, permitiéndonos contemplar con nitidez los colores del paisaje de la Campiña cordobesa en sus más variadas tonalidades. Amarillos, pajizos, ocre y verdosos en sus más diversas intensidades se suceden hasta alcanzar la inmensidad etérea surcada por el júbilo de los pajarillos que han presenciado desde su vuelo aquellos milagros que el santo Solano procuró a unos vecinos de Montilla, tal y como nos contaron nuestros antepasados, allá por el barrio de Tenerías.



"San Francisco Solano". Acuarela/papel. Colección particular.

Una vez que el cuadro quedó finalizado, desde el estudio madrileño de Garnelo se trasladó a Montilla, donde fue situado en el testero que, sobre la puerta de acceso a la sacristía, cierra la capilla de la Concepción de la parroquia de Santiago, justamente sobre la cripta donde reposaría su cuerpo⁵⁷.

El milagro en el Barrio de Tenerías fue colocado en la mañana del 15 de julio de 1910, coincidiendo con los actos conmemorativos que celebraban el tercer centenario de la muerte de San Francisco Solano⁵⁸. Cuando la imagen de Solano venerada en la ermita de la calle Córdoba llegó en procesión hasta el templo parroquial, y tras finalizar la solemne función religiosa con la presencia de las autoridades civiles, religiosas y de cuantos montillanos acudieron a tan emotivo acto, se formalizó la bendición del soberbio cuadro que José Garnelo quiso legar a su ciudad, a los devotos de San Francisco Solano y a los amantes del arte y de la belleza⁵⁹.

Desde entonces, el excelso lienzo garneliano

se ha constituido como la pintura que mejor ha logrado transmitir el sentir de los montillanos y, sin ningún género de dudas, como indiscutible señal de identidad de Montilla donde quiera que se precie.

La vinculación que José Garnelo mantuvo a lo largo de toda su vida con la localidad cordobesa no sólo quedó demostrada a través de sus lazos familiares y el apego que siempre manifestó al terruño, a su gente y a sus tradiciones. A pesar de que su vida artística y académica se desarrollaba en su práctica totalidad en la capital de España, nuestro pintor nunca dejó de pasar sus estancias estivales en la Huerta de San José, propiedad familiar ubicada en las cercanías de Montilla

Garnelo conservó en esta ciudad buenas amistades con las que, a pesar de la distancia y de las circunstancias que marcaron su existencia, jamás perdió la afectividad, el aprecio y la admiración. A muchos de sus amigos quiso demostrar su cariño dedicándoles retratos en los que el pintor no se limitaba a efigiar los rasgos fisonómicos, sino todo lo contrario, pues, en los mismos, el pintor transmitía magistralmente la enorme estima del amigo verdadero. Es el caso de Luis Fernández Casado, párroco de Santiago y arcipreste del partido de Montilla entre 1900 y 1953⁶⁰. El Museo Garnelo conserva un retrato del célebre clérigo que José Garnelo le dedicó en 1928⁶¹.

Asimismo, también se conoce una acuarela de reducidas dimensiones que el pintor dedicó al señor Vicario, en la que queda plasmada la imagen de San Francisco Solano. Esta pequeña y encantadora pintura muestra magistralmente el cariño y la devoción que José Garnelo profesó al patrono de Montilla, así como su afecto al párroco de Santiago. Dicha obra representa a El Santo de medio busto, adaptando la técnica de la acuarela al retrato póstumo que de San Francisco Solano se conserva en la localidad. De esta forma, Solano aparece como una renovadora vera efigie. Con una exquisita definición de trazo, muestra un rostro levemente girado hacia la derecha, rompien-

do la frontalidad propia de estos tipos de retrato. La cabeza aparece cubierta con la capucha de su pardo hábito, dejando ver los rasgos que desde siempre han caracterizado el rostro del santo franciscano: pómulos marcados, nariz aguileña, cejas finas, cuencas oculares profundas, boca entreabierta y barba afinada.

Sin duda, la genialidad garneliana insufla en esta pequeña obra toda la fuerza espiritual y humana que proyectó San Francisco Solano. Con una escueta y armoniosa gama de colores, nuestro pintor acentúa la ternura del siervo de Dios iluminando su rostro para transmitir su reconocida santidad.

En este retrato de El Santo, José Garnelo demuestra su destreza en la técnica utilizada, actualizando, por un lado, su vera efigie, y por otro, ensalzando aún más su cercanía al fiel. La maestría alcanzada por nuestro pintor consigue transmitir tanta fuerza interior como exterior a través de una composición de gran sencillez y desprovista de complementos, como es la acuarela que nos ocupa. Profundidad espiritual que igualmente se percibe en la grandilocuencia y espectacularidad del Milagro en el Barrio de Tenerías.

La evolución que experimenta la personalidad artística de José Garnelo volvemos a apreciarla cuando nos detenemos en la pintura que del patrono de Montilla⁶² y titular del colegio Salesiano de esta ciudad que realizó en 1938 para el ático del retablo dedicado a san Francisco Solano en la iglesia santuario de María Auxiliadora.

El templo salesiano fue construido en 1930, prolongándose su ornamentación a lo largo de toda esta década⁶³. Una vez que se había erigido el camarín de María Auxiliadora y que los altares dedicados a san Juan Bosco y al Corazón de Jesús habían sido bendecidos, en 1937 se fraguó la conveniencia de dedicar un altar a San Francisco Solano⁶⁴. Las trazas del retablo solanista fueron ensambladas en los talleres salesianos de Sevilla⁶⁵, mientras que la imagen del titular fue encargada

al escultor montillano Manuel Garnelo⁶⁶.

Por su parte, la generosidad de José Garnelo permitió completar el ornato del retablo, realizando la pintura del ático que, como no podía ser de otra forma, plasma una escena vinculada a San Francisco Solano⁶⁷. De esta forma, encontramos en un mismo conjunto retablístico la presencia de los hermanos Garnelo, cada uno en su especialidad: Manuel, en la escultura; y José, en la pintura, transmitiendo a través del arte su devoción a San Francisco Solano. Recordando las palabras José Cobos, “estos dos ilustres artistas son casi los únicos que pueden escapar al reproche de haber olvidado al Santo”⁶⁸.

La ubicación de esta pintura, que está realizada en óleo sobre tabla, condicionó sobremanera el desarrollo de su composición. La obra garneliana queda insertada en un formato ovalado y oblongo que, a su vez, está enmarcado dentro de una moldura mixtilínea, conformándose como el referente plástico central de cuerpo superior del altar⁶⁹.

Nuestro pintor era conocedor de que su hermano Manuel había esculpido la imagen de Solano para el altar de la iglesia de María Auxiliadora y de que dicho retablo estaba pendiente de finalizarse en unos años marcados por la carestía. Ante estas circunstancias, su buena voluntad y la devoción que siempre mostró al santo montillano le alentaron a realizar una pintura para el ático del retablo, donándolo para tal fin. Es cierto que la pintura ya estaba realizada en noviembre de 1938, pues el noticiero salesiano de la época nos adelanta que “El altar tendrá en su remate superior un lienzo representando una escena de la vida del Santo y este cuadro lo ha pintado ya para este fin nuestro querido paisano José Garnelo”⁷⁰. Precisamente por entonces, el pintor se encontraba en San Sebastián, ciudad en la que fijó su residencia durante los últimos años de la Guerra Civil española⁷¹. Por lo tanto, podemos pensar que esta pintura fue realizada en la capital guipuzcoana y la envió a Montilla.



*“San Francisco Solano”, 1935. Óleo/tabla, 70 x 95 cm.
Iglesia de María Auxiliadora, Montilla.*

La escena representada muestra al santo franciscano ejerciendo su labor misional ante un fondo de amplio y abierto horizonte marítimo. En efecto, podemos apreciar que San Francisco Solano, plasmado a derecha de la composición y en riguroso perfil, bendice a una familia de indígenas que se le acercan y ofrecen unas viandas, ocupando toda la mitad contraria. Sin duda, es sumamente atrayente la modernidad plástica que Garnelo concede a esta pintura. De esta forma, sin distanciarse de la iconografía tradicional que

caracteriza a El Santo como evangelizador en el continente americano, confiere a la composición una interesante frescura y una actualización del asunto religioso a través de una evidente renovación en la aplicación de la pincelada, que es suelta, ágil y espontánea.

Junto a ello, el insigne artista recrea su portentosa habilidad en la plasmación de la luz que, refulgiendo desde el amplio horizonte, se refleja en el azulado fondo marítimo. Los rayos del sol se deslizan y envuelven el modelado de los indios y del santo Solano, aportándoles un efecto lumínico vibrante y fugaz a la tornasolada gama cromática aplicada.

Huelga señalar la cuidada personificación de los indios a través de su atuendo plumífero, su precisa caracterización

étnica y su devota expresividad, haciéndonos partícipes de su gozo al encuentro con el fraile montillano. Por su parte, San Francisco Solano está interpretado con un dibujo más definido y cuidado que los indígenas. Su convincente ademán nos transmite toda la gracia y la fuerza espiritual que dispensa a los nuevos seguidores de la fe cristiana.

Es muy posible que, aunque el pintor tuviese un conocimiento detallado del proyecto del retablo y de su ubicación, la no presencia física de Garnelo en Montilla durante el tiempo en el que

realizó dicho trabajo le impidiera disponer de las suficientes referencias necesarias respecto a las proporciones exactas que habría de tener la pintura. Eso explicaría que la tabla presentase unas medidas que, aunque en un mínimo de extensión, sobrepasara el óvalo que la enmarcaría y, por lo tanto, hubiera de

ajustarse y adaptarse al marco impuesto. Ello lo podemos inferir al apreciar una serie de incongruencias que, a buen seguro, no fueron planteadas por Garnelo en la composición original: la lontananza que se produce entre el cielo y el mar, la cual queda levemente inclinada, sin delinear su horizontalidad. Además, la figura de San Francisco Solano no está erguida, sino que parece adoptar una actitud que resulta un tanto forzada. Esto nos sugiere que la pintura hubo de ser recortada para acomodarla en el marco definitivo del altar salesiano, adoptando una visión distorsionada que la aleja de su hipotético resultado final.

San Francisco Solano en el Museo Garnelo

En la Casa de las Aguas, sede del Museo Garnelo, se conserva una obra excepcional que, asimismo, tiene como protagonista al patrono de Montilla. Al igual que la anterior, el pintor la realizó en los últimos años de su vida, durante su estancia en San Sebastián. Ello se hace constar en el ángulo inferior izquierdo de la composición, donde se puede leer, “Al Patriarca del Perú, José Garnelo. S. S. 1938”.

Esta pintura representa a San Francisco Solano siguiendo rigurosamente la iconografía que se le consagró durante el siglo XVII: como evangelizador y dispensando el primer sacramento.



En efecto, el santo montillano se muestra de cuerpo entero, en pie, vistiendo sayal franciscano con capa. Los atributos que lo identifican son la concha —en la mano derecha— para poder bautizar, y la cruz — en la contraria— como único elemento que le valió para propagar la Pala-

bra de Dios en el Nuevo Continente. A los pies del evangelizador, un grupo de indios le rinden veneración. Toda la escena se desenvuelve ante un paisaje marítimo abierto, a orillas del litoral. Para representar la escena, Garnelo elige la hora del crepúsculo, cuando la luz es más dorada y alcanza un mayor efecto.

El cuadro está concebido con gran orden y claridad compositiva, a lo que se le suma una marcada simetría. De esta forma, San Francisco Solano, con mirada elevada e intercediendo con la divinidad, se dispone en el centro de la composición a impartir el bautismo a un nativo. Mientras tanto, un grupo de indígenas con actitud jubilosa y entusiasta se sitúan rodeando al fraile franciscano, ocupando la mitad inferior del cuadro. De este modo, los nativos se disponen en su rededor marcando un acentuado ritmo circular. Esta tendencia curva queda contrapuesta en la mitad superior de la composición, en la que, conformando el fondo paisajístico, predominan las líneas horizontales determinadas por el mar en lontananza. A pesar de ello, esta linealidad rompe su monotonía con los acantilados que quedan dispersos en el lado derecho.

Con esta obra podemos llegar a entender cómo una iconografía consagrada en siglos pasados puede ser totalmente renovada y modernizada merced a la aplicación de una técnica totalmente innovadora y atrevida. De esta forma, el gran lo-



*"San Francisco Solano", 1938. Óleo/tabla, 71 x 55,5 cm.
Museo Garnelo, Montilla.*

gro de Garnelo consiste en actualizar el género de pintura religiosa con una nueva sensibilidad más vanguardista, acorde con los nuevos tiempos.

Por su parte, la pincelada aplicada es suelta, espesa y nerviosa, componiendo las formas con una gran audacia. Ello no es óbice para que, en este aparente descuido de trazo, a Garnelo le preocupe un aspecto tan importante como es la anatomía de los indios, perfectamente caracterizados tanto por sus peculiaridades raciales como por sus atuendos étnicos. A ello hemos de unir los colores brillantes y luminosos que el encumbrado pintor concede a la obra. Estas características, junto con

las actitudes y ademanes de los personajes —de una marcada teatralidad—, determinan una gran fuerza expresiva en el resultado de esta composición.

Junto a la escena figurativa representada, en este cuadro juega una baza capital el magnífico estudio de luz. Destellos lumínicos que irradian desde el ángulo superior izquierdo, inundando de luz dorada, propia de atardecer, gran parte de la composición. Luz que se desliza por la piel desnuda de los indios y que, pese a las zonas de penumbra de la zona inferior realza, más si cabe, el cromatismo bronceo de su estirpe. Luminosidad que se esparce y refulge en el dilatado celaje crepuscular de nubes áureas con retazos azules y malvas intercalados. Luz que se refleja en el agua del mar como prolongación del cielo. Todo ello consigue un sugestivo y variado efecto cromático, cual rompimiento de gloria en el que se hace presente la divinidad y enaltece de forma especial a San

Francisco Solano, El Santo de Montilla y el Evangelizador de las Américas.

En 1910, el maestro Garnelo contribuyó con una de sus obras más célebres a encumbrar más si cabe la personalidad del santo Solano. Hoy, pasado justamente un siglo, con motivo de la celebración del cuarto centenario de la muerte de San Francisco Solano, la ciudad de Montilla, a través de los Amigos del Museo Garnelo, rinde este pequeño homenaje a la figura de su patrón con este breve estudio de las representaciones plásticas que sobre San Francisco de Asís y el Evangelizador de América realizó otro montillano ilustre y universal: José Garnelo y Alda.



NOTAS

GUERRA, J. A. (O. F. M.) (ed.), *San Francisco de Asís. Escritos. Biografías. Documentos de la época*. Madrid, 1980. Esta publicación compila diferentes escritos referentes a San Francisco, además de las biografías de Tomás Celano, *Vida Primera y Vida Segunda*, y de San Buenaventura, *Leyenda Mayor y Leyenda Menor*.

² GARCÍA ORO, J., “Los Frailes Menores en la Hispania medieval. Proceso de asentamiento”, en *El Franciscanismo en la Península Ibérica. Balance y Perspectivas*. Barcelona, 2005, pp. 201-202.

³ BELLIDO VELA, E., “El convento de San Lorenzo de Montilla: dispersión de su patrimonio artístico”, en *XI Curso de Verano El franciscanismo en Andalucía*, Priego de Córdoba, 2006, pp. 15-42.

⁴ SAN JUAN DE ÁVILA, *Obras completas*. Sermones, “El que quisiere a mí, niéguese a sí”. Vol. III. Madrid, 2002, pp. 1044-1062.

⁵ Las referencias biográficas de Garnelo han sido tomadas, principalmente, de las siguientes publicaciones: Catálogo de la Exposición “José Garnelo y Alda”. Sala de Exposiciones Mateo Inurria. Córdoba, 1972. GARÍN LLOMBART, F. V., “En torno a José Garnelo y Alda”, en *José Garnelo y Alda 1866-1944*. Ministerio de Educación y Ciencia. Dirección General de Patrimonio Artístico y Cultura. Madrid, 1976. CLÉMENTSON LOPE, M. C., *El mundo clásico en José Garnelo y Alda*, Córdoba, 1985. *J. Garnelo*. Revista del Museo Garnelo, nº 0. Montilla, 2002. *J. Garnelo*. Revista del Museo Garnelo, nº 1. Montilla, 2005. *J. Garnelo*. Revista del Museo Garnelo, nº 2. Montilla, 2007. AMIGOS DEL MUSEO GARNELO, *José Garnelo y Alda. Síntesis Biográfica*. Montilla 2006.

⁶ NICOLA GIANDOMENICO, R. P., *Arte e historia: los frescos perdidos de Giotto*. Florencia, 2001.

⁷ MÂLE, E., *El arte religioso de la Contrarreforma*, Madrid, 2001, pp. 447-448.

⁸ ÁLVAREZ LOPERA, J., “La crisis de la pintura religiosa en la España del siglo XIX”, en *Cuadernos de Arte e Iconografía*. Tomo I, 1988, pp. 81-120.

⁹ En la renovación iconográfica franciscana de principios del siglo XX destacan, entre otras, las respectivas series que José Benlliure y José Segrelles dedicaron al santo de Asís con motivo de la conmemoración del séptimo centenario de su muerte (1227-1927). Igualmente, el mismo año quedó recogida magistralmente la vida del *Poverello* en la producción cinematográfica titulada *Frate Francesco*, de Giulio Cesare Antamoro. Véase RUIZ GARRIDO, B., “Religión y espiritualidad en el Fin de Siglo. Iconografías franciscanas en la pintura malagueña contemporánea”, en *Baetica. Estudios de Arte, Geografía e Historia*, nº 25, 2003, pp. 72-78.

¹⁰ RUIZ GARRIDO, B., *op. cit.*, p. 46.

¹¹ SAN JUAN DE ÁVILA, *op. cit.*, p. 1044. Precisamente, el Maestro de Santos (1499-1569), en el exordio correspondiente al sermón que dedica a San Francisco de Asís, repara en estos aspectos, los cuales quedan reflejados de esta manera: *Era tan fundado este santo en el conocimiento de sí mismo, y no es poco: no lo tengáis en poco, que a pocos lo da Dios. Dicese de él que, en la oración que hacía, le reveló Dios dos cosas, le descubrió dos abismos: el uno el de su pobreza y flaqueza propia; el otro, las riquezas grandes de Dios.*

¹² CUELLO, A., “La obra de Garnelo”, en *José Garnelo y Alda*. Sala de Exposiciones Mateo Inurria. Córdoba, 1972. CLÉMENTSON LOPE, M. C., *op. cit.*, p. 36.

¹³ PEREZ CALERO, G., *El pintor Eduardo Cano de la Peña (1823-1897)*. Sevilla, 1979, p. 137.

¹⁴ Podemos relacionar este detalle con el *Estudio de mano*, conservado en el Museo Garnelo de Montilla (Córdoba). Se trata de un carboncillo sobre papel, dibujo anatómico que el pintor realizó por los mismos años en la Escuela de Bellas Artes de Sevilla.

¹⁵ Relación de obras presentadas por José Garnelo y Alda en el Salón de París entre los años 1896–1912. Información ofrecida por el galerista parisino Charles Durand-Ruel. Archivo de los Amigos del Museo Garnelo.

¹⁶ Óleo sobre lienzo, 125 x 182 cm. Museo de Bellas Artes de Valencia. La mayoría de publicaciones que hacen referen-

cia a esta pintura la denominan *Muerte de San Francisco*; no obstante, la presentamos siguiendo el título con el que se expuso en el Salón de París de 1906, *Le corp de Saint-François d'Assise veillé par un ange*.

¹⁷ SAN FRANCISCO DE ASÍS, *Cántico a las criaturas*, en GUERRA, J. A. (O. F. M.) (ed.), *op. cit.*, pp. 48-50.

¹⁸ José Garnelo nace el 25 de julio de 1866 en Enguera (Valencia). A los pocos meses de su nacimiento la familia Garnelo y Alda fija su residencia en Montilla. Sin olvidar su origen levantino, esta circunstancia determina la vinculación, la afectividad y el arraigo que siempre demostró el pintor hacia la localidad cordobesa a lo largo de toda su existencia. Ello queda refrendado con el nombramiento del pintor como hijo adoptivo de Montilla, recogido en Acta Capitular de la sesión de 27 de julio de 1891 (ARCHIVO MUNICIPAL DE MONTILLA. Actas Capitulares, Libro 188, f. 100 vt. – 101).

¹⁹ Óleo sobre lienzo, 195 x 300 cm. Museo del Prado, depositado en la Embajada de España en Lisboa.

²⁰ RIAL, CÁNDIDO, *San Francisco el Grande*, Madrid, 2003, pp. 36-37.

²¹ *Ibidem*, p. 37. Según Rial, la totalidad del mural cubre una superficie de 42 metros cuadrados. Por su parte, sólo indica el ancho perteneciente a *La Gloria Celestial con el Padre Eterno*, ocupando 18, 50 metros.

²² Colección particular.

²³ Estos óleos disponen unas dimensiones de 100 x 100 cm. y 100 x 150 cm.

²⁴ Semejantes características las encontramos igualmente presentes en el *Padre Eterno*. Óleo sobre lienzo, 97 x 63 cm. Museo San Telmo de San Sebastián.

²⁵ Óleo sobre lienzo, 98 x 116 cm. Colección particular.

²⁶ Concretamente, en uno de los bocetos parciales, la corona que porta un ángel es de laurel.

²⁷ Archivo de la Parroquia de San Francisco de Asís de Bilbao (A. P. S. F. B.). Libro de Actas Parroquial. Año 1928, f. 314-316. Con motivo del vigésimo quinto aniversario de la consagración al culto de la parroquia vizcaína (1902-1927) se procede a la decoración de la portada de acceso, consistente en la plasmación de un mosaico que sigue en su configuración una composición de José Garnelo que presenta la *Muerte y Tránsito de San Francisco de Asís*. Por derecho de reproducción de esta pintura se pagaron al autor 6.000 pesetas. Véase, SÁNCHEZ TIRADO, J. M., *Cien años de la historia de Bilbao 1889-2002*, Bilbao, 2002, pp. 154-155.

²⁸ Boletín Oficial del País Vasco, nº 159, 21 de agosto de 2000, Resolución de 13 de julio de 2000 por la que se declara Bien de Interés Cultural, con categoría de Monumento, la parroquia de San Francisco de Asís de Bilbao.

²⁹ BARBERÁN JUAN, J., “Dos cartas de José Garnelo”, en revista *Enguera*, Enguera, septiembre de 1965, pp. 37-44.

³⁰ A. P. S. F. B. Libro de Actas Parroquial. Año 1928, f. 314-

316.

³¹ Óleo sobre tabla, 250 x 475 cm. Esta obra la donó el pintor a la parroquia enguerina con motivo de su reconstrucción, gravemente dañada en los sucesos de la Guerra Civil española. Véase revista *Enguera*, Enguera, septiembre de 1965.

³² GUERRA, J. A. (O. F. M.) (ed.), *op. cit.*, p. 470. San Buenaventura, *Leyenda Mayor*, Cap. XIV, 5.

³³ *Ibidem*, p. 470.

³⁴ *Ibidem*, *op. cit.*, p. 355. Tomás Celano, *Vida Segunda*, 217.

³⁵ PLANDOLIT, I. J., (O. F. M.), *El Apóstol de América San Francisco Solano*. Madrid 1963.

³⁶ GARCÍA, S. (O. F. M.), “Acción misionera de la Provincia Bética Franciscana en América”, en *Congreso Internacional sobre los franciscanos en el Nuevo Mundo*. La Rábida, 1985, pp. 577-616.

³⁷ CASTRO PEÑA, I., “La corporación montillana y las fiestas de San Francisco Solano en los siglos XVII y XVIII” en, *Montilla, Boletín de Información Municipal*, Montilla, julio de 1999, pp. 55-59.

³⁸ PLANDOLIT, I. J., (O. F. M.), *op. cit.*, pp. 325-330. Siguiendo al autor, el mismo día del fallecimiento de Solano, el Virrey de Perú, con el interés de conservar la memoria del verdadero rostro de Solano, comunicó al artista Juan Aguayo que pintara la imagen del célebre misionero en el lecho mortuario. Dadas las prisas y las condiciones con las que Aguayo ejecutó este retrato, el mismo no fue del agrado del Virrey. Por este motivo, y una vez que el cuerpo del santo difunto ya estaba enterrado, el dignatario real volvió a ordenar que le hiciesen otros retratos a fray Solano, siendo necesario exhumar el cuerpo difunto. Esta vez, el encargo pictórico fue confiado al capitán Pedro Coelho de Reinalte y, de nuevo, a Juan Aguayo.

³⁹ VV. AA. *Catálogo artístico y monumental de la provincia de Córdoba*. Vol. VI. Córdoba, 1993, p. 179. SANCHEZ LÓPEZ, J. A., “Iconografía franciscana en Andalucía: Los temas y su proyección” en, *I Curso de Verano El franciscanismo en Andalucía*. Córdoba, 1997, p. 268. Ambas publicaciones atribuyen la copia del cuadro existente en el templo parroquial montillano a Reinalte, aunque a día de hoy no existe documentación que así lo autentifique.

⁴⁰ CÓRDOBA, DIEGO DE, *Vida, Virtudes y milagros del apóstol del Perú el Venerable p. Fr. Francisco Solano de la seráfica orden de los Menores*. Madrid, 1643. Fundación Biblioteca Manuel Ruiz Luque (F. B. M. R. L.).

⁴¹ Igualmente se conocen grabados en los que Solano aparece envuelto dentro de una iconografía de carácter cósmico, como se recoge en el grabado que ilustra la obra *El Sol y año feliz del Perú San Francisco Solano*, de Pedro Rodríguez Guillén, editado en Madrid en 1735 (F. B. M. R. L.). También existen representaciones plásticas en las que el santo montillano queda personificado con el violín, instrumento que utilizaba para captar la atención de los indígenas. Por su parte, en el templo patronal montillano se conservan

una serie de lienzos que ilustran diferentes episodios de la vida de Solano.

⁴² JURADO AGUILAR, A., *Ullía Ilustrada y fundación de Montilla*, manuscrito, 1776, pp. 239-240. BELLIDO VELA, E., *op. cit.*, pp. 25-27, 32-34. Actualmente la imagen se venera en la parroquia del Apóstol Santiago de Montilla.

⁴³ VV. AA. *Catálogo artístico y monumental...*, p. 172. Esta escultura se atribuye a la escuela granadina, datándose a finales del siglo XVII.

⁴⁴ GARNELO Y ALDA, J., Carta remitida por el artista a Jaime Barberán, publicada en revista *Enguera*, septiembre de 1965.

⁴⁵ Esta devoción particular era igualmente compartida con su padre, José Ramón Garnelo y González, que llegó a dedicar unos versos al patrón de Montilla. Por su parte, su hermano Manuel, afamado escultor, dedicó varias imágenes a Solano, además de ornamentar la capilla del baptisterio de la parroquia de Santiago de Montilla, siguiendo una temática eminentemente solanista.

⁴⁶ BELLIDO VELA, E., “*San Francisco Solano en la obra de José Garnelo*”, en *J. Garnelo*. Revista del Museo Garnelo, nº 2. Montilla, 2007, pp. 76-83. CERESO ARANDA, J. A., JIMÉNEZ BARRANCO, A., “La huella de Garnelo en la parroquia de Santiago de Montilla”, en revista *J. Garnelo*, nº I, 2005, pp. 32-37. Museo Garnelo de Montilla.

⁴⁷ Archivo Parroquial de Santiago Apóstol de Montilla (A. P. S. M.). Carpeta referente al panteón de la familia Garnelo. El documento expresa que las obras entregadas irían colocadas en la Capilla de la Concepción, justamente situada sobre la cripta que se había proyectado como panteón.

⁴⁸ *Ibidem*.

⁴⁹ Óleo sobre lienzo, 450 x 350 cm.

⁵⁰ BELLIDO VELA, E., “José Garnelo y San Francisco Solano: *El Milagro en el Barrio de Tenerías*”, en *Actas de las VII Jornadas de Historia de Montilla*. Montilla, 2007, pp. 123-170.

⁵¹ PLANDOLIT, LUIS JULIAN (O. F. M.), *op. cit.*, p. 101.

⁵² *Proceso Diocesano de San Francisco Solano*, Montilla 1999. Los milagros que Garnelo representa en *El Milagro en el Barrio de Tenerías* se describen en el capítulo que relatan las “Declaraciones de Montilla”. PLANDOLIT, L. J., *op. cit.* pp. 101-102.

⁵³ REYERO, C., “Los temas históricos en la pintura española del siglo XIX”, en *La Pintura de Historia del siglo XIX en España*. Madrid, 1992, p. 59.

⁵⁴ Díez, J. L., “Evolución de la Pintura Española de Historia en el siglo XIX”, en *La Pintura de Historia del siglo XIX en España*. Madrid, 1992, pp. 86-88.

⁵⁵ *Proceso Diocesano de San Francisco Solano*, *op. cit.*, pp. 326-327. PLANDOLIT, L. J., *op. cit.*, p. 101.

⁵⁶ *Proceso Diocesano de San Francisco Solano*, *op. cit.*, pp. 333-334. PLANDOLIT, L.J., *op. cit.*, p. 101.

⁵⁷ A mediados de la década de los sesenta del siglo pasado, el cuadro se trasladó al muro de cierre de la nave de la Epístola, a los pies de la parroquia del Apóstol Santiago.

⁵⁸ *Tercer Centenario de la muerte del insigne Hijo y Patrono de la Ciudad de Montilla, San Francisco Solano. Para conmemorar tan gloriosa fecha, sus compatriotas e hijos amantísimos le dedican este recuerdo 1610-1910*. Montilla, 1910. (F. B. M. R. L.).

⁵⁹ Aunque el cuadro fue colocado y bendecido en la parroquia montillana en julio de 1910, a los pocos meses fue nuevamente trasladado a Madrid con motivo de la participación de Garnelo con este lienzo en la Exposición Nacional de Bellas Artes, inaugurada el 4 de octubre del mismo año. Véase PANTORBA, B., *Historia y crítica de las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes celebradas en España*. Madrid, 1948, pp. 200-201. Por su parte, la revista *La Ilustración Artística*, núm. 1.505, 31 de octubre de 1910, recoge un artículo referente a la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1910, señalando y valorando la participación de Garnelo y Alda con el cuadro “*San Francisco Solano*, lienzo de grandes dimensiones, acertadamente compuesto y con fragmentos de dibujo y color notables”.

⁶⁰ JIMÉNEZ BARRANCO, A. L., *Un arcipreste y una época 1872-1953*. Montilla, 2003, pp. 51-58.

⁶¹ *Don Luis Fernández Casado*. Lápiz/acuarela sobre papel, 35 x 29 cm., conservado en el Museo Garnelo de Montilla.

⁶² Revista *Nuestro Auxilio*. Montilla, noviembre de 1938, año XVI.

⁶³ DIAZ COTAN, J., *La solera salesiana de Montilla hacia el Centenario (1899-1999)*. Córdoba, 1994, pp. 155-158.

⁶⁴ Revista *Nuestro Auxilio*. Montilla, agosto de 1937, año XV.

⁶⁵ *Ibidem*, febrero-marzo de 1938, año XVI.

⁶⁶ *Ibidem*, julio de 1938, año XVI. *Ibidem*, septiembre de 1938, año XVI.

⁶⁷ *Ibidem*, noviembre de 1938, año XVI. *Ibidem*, enero de 1939, año XVII. *Ibidem*, marzo de 1939, XVII.

⁶⁸ COBOS JIMÉNEZ, J., “San Francisco Solano y los hermanos Garnelo” en *Noticiero de Córdoba*, 3 de enero de 1949.

⁶⁹ Óleo sobre tabla, 75 x 95 cm. Iglesia de María Auxiliadora de Montilla.

⁷⁰ Revista *Nuestro Auxilio*. Montilla, noviembre de 1938, año XVI.

⁷¹ CLÉMENTSON LOPE, M. C., *op. cit.*, p. 48. AMIGOS DEL MUSEO GARNELO, *José Garnelo y Alda (1866-1944)*. Síntesis ..., *op. cit.* p. 9.







JOSÉ GARNELO Y ALDA. (1866-1944)

La figura de José Garnelo y Alda el “artista más culto de su tiempo”, según manifestaba Sánchez Cantón, constituye un claro ejemplo de lo que podríamos denominar *pintor-erudito*, un referente práctico e intelectual al mismo tiempo que no proliferó demasiado en nuestro país, -lo que constituyó la esencia del humanismo en el Renacimiento-reactivado por un selecto grupo de autores, durante uno de los periodos más apasionantes del arte español: la etapa que abarca las últimas décadas del siglo XIX y las primeras del XX.

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 más importantes de 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 nuevos 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.

Como señala el Marqués de Lozoya, “Garnelo representa en la Historia del Arte ese impresionismo prematuro, ese afán por captar el ambiente y la luz que podríamos denominar Sorollismo anterior a Sorolla. Sin duda es uno de los más preclaros artistas de una de las épocas en que en España se ha pintado mejor”. Su arte, según González Martí, no se destaca por la extraña visión del natural o su pincelada desconcertada para interpretarlo; Garnelo y Alda, desde que se inicia en los trabajos escolares se distingue por su justo dibujo, pincelada fresca y justa, y culta manera de componer los asuntos, siempre con argumentos claramente expresados. La producción es fecunda y excelente, su pintura es honrada, valiente, luminosa, de coloración justa y elegante. Entre sus numerosas distinciones destacan dos Primeras Medallas, obtenidas en las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes de los años 1892 y 1901, dos Segundas Medallas, otorgadas en las convocatorias de 1887 y 1890, la Medalla de Oro de la Exposición Universal de Chicago del año 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.

Su obra viene siendo reconsiderada progresivamente en los últimos años. Para estudiosos tan prestigiosos como J.A. Gaya Nuño o Sánchez Cantón, su figura merece ocupar un lugar destacado en la pintura española y en la Historia del Arte.

M.C.L.

SÍNTESIS BIOGRÁFICA



1866 25 de julio. **Nace en Enguera (Valencia).**

1867 José Garnelo **llega a Montilla** (Córdoba), donde la familia Garnelo Alda fija definitivamente su residencia. Desde sus primeros meses de vida queda vinculado el pequeño a Córdoba, en Montilla el futuro pintor abrirá sus ojos a la luz del entendimiento: serán las verdes y suaves colinas de la campiña el primer paisaje aprendido, y los ecos de los pueblos del sur sus primeras fijaciones sonoras. José Santiago se convertirá, por vinculación y por educación, en un cordobés al que siempre gustará de enarbolar su andalucismo.

1882 Recibe el **título de Bachiller por el Instituto Aguilar y Eslava de Cabra (Córdoba).**

1883 **Marcha a Sevilla**, donde inicia estudios de Filosofía y Letras, pasando posteriormente **a la Escuela de Bellas Artes en la que asiste a los cursos 1883-84 y 1884-85.** Su aprendizaje en la Escuela de Santa Isabel de Hungría se ve coronado con los primeros premios de aquella, que fueron acompañados de la compra de dos obras por la Academia Provincial.

Ilustra, con sus dibujos, la obra de su padre *El Hombre ante la Estética o Tratado de Antropología Artística*.

El cuadro titulado **“¡A la Guerra!”** supone para el joven artista un notable progreso; se trata de un lienzo propagandístico basado en la aún reciente guerra carlista.

De esta época sevillana es también la **decoración de la Capilla del Asilo de los Dolores en Montilla**, obra que realizó junto a su hermana Eloísa.

1885 **Comienza sus estudios en la Escuela de San Fernando de Madrid**, obteniendo **Medalla de Colorido** en el curso 1885-86. Asiste al estudio de Casto Plasencia y recibe, también, ense-

ñanzas de Carlos Luis de Rivera y Dióscoro Puebla, entre otros.

1887 Consigue **Segunda Medalla en la Exposición Nacional de Bellas Artes de Madrid con “La muerte de Lucano”**, obra que adquiere el Estado.

1888 Es pensionado por oposición a la Academia de España en Roma por Real Orden de 20 de octubre de 1888, donde permanecerá cuatro años. Allí se encontrará con Pradilla, Sorolla, Emilio Sala, Villegas y otros relevantes artistas de la época. A pesar de la temática exigida, romperá básicamente con ella, uniéndose a los introductores de nuevas técnicas y cauces expresivos.

1889 Viaja a París con motivo de la Exposición Universal. Imagina “El Duelo interrumpido”, ayudado, sin duda, por el realismo de Toulouse-Lautrec, que había conocido allí. En el Museo Garnelo se conservan dos estudios a lápiz preparatorios de esta obra, fechados en 1889.

1890 Pide de nuevo permiso para ir a Madrid a la **Exposición Nacional de Bellas Artes**, que se inauguró el 5 de mayo, donde es merecedor de otra **Segunda Medalla con “El Duelo interrumpido”** (Museo de Bellas Artes de Valencia. Un boceto al óleo de gran calidad se conserva en el Museo Garnelo de Montilla). Dicha obra suscita gran polémica entre críticos y profesionales por su sentido renovador, aún dentro del esquema habitual en ese tipo de cuadros.

En junio viaja a Florencia, con una pequeña estancia en Barcelona, donde permanecerá hasta el 13 de diciembre, fecha en la que termina un trabajo de segundo envío como pensionado (copia “La Primavera” de Botticelli).

19 de septiembre. Es nombrado socio de la Asociación de Escritores y Artistas. Vuelve a Roma.

1891 Solicita licencia para ausentarse de Roma durante el verano y hacer un **viaje de estudios por Austria y Baviera**, donde ejecuta numerosas tablitas.

1892 Obtiene **Primera Medalla en la Exposición Nacional de Bellas Artes de Madrid** con la obra “**Cornelia**”.

1893 12 de enero. Termina su pensión en Roma. Visita Nápoles. **En la Exposición Universal de Chicago**, inaugurada en mayo, presenta un conjunto de obras entre las que se encuentra “**Primeros homenajes en el Nuevo Mundo a Colón**” obteniendo **Medalla de Oro**.

26 de junio. Es nombrado **profesor numerario de Dibujo de**





Figura de la Escuela Provincial de Bellas Artes de Zaragoza.

11 de Septiembre. Recibe el título de **Hijo Adoptivo de la ciudad de Montilla**.

3 octubre. Es nombrado **Vicedirector de la Escuela Provincial de Bellas Artes de Zaragoza**.

13 de noviembre. Es nombrado **académico de número de la Provincial de Bellas Artes de Zaragoza**.

Pinta "*El Pedagogo*" ("*Aspasia y Pericles*") y "*Veturia y Coriolano*". Ambas obras pueden contemplarse en el Museo Garnelo.

1894 Gana un concurso convocado por la **Real Academia de Bellas Artes de San Fernando**, con su obra "*La cultura española a través de los tiempos*". Obtiene **Medalla de Oro y Premio Extraordinario de la Academia**.

Es nombrado **Caballero de la Real y Distinguida Orden de Carlos III**.

Primera Medalla en la **Exposición de Bilbao** con su cuadro "*Magdalena*" (diploma del premio fechado el 31 de agosto de 1894).

1895 12 de febrero. Se le nombra **profesor de la Escuela de Bellas Artes de Cádiz**.

13 de mayo. Recibe el nombramiento de **profesor de la Escuela de Bellas Artes de Barcelona** (toma posesión el 19 de junio). Es momento muy importante: la Ciudad Condal es centro neurálgico de novedades e influencias artísticas. Está triunfando Ramón Casas y se ha instalado allí la familia de Ruiz Picasso.

En la crisis entre "antiguos" y "modernos", presente entonces, Garnelo intenta quedarse en medio, asimilando lo mejor de ambos movimientos.

Septiembre. Dos andaluces se encontrarían en Barcelona, uno montillano como profesor, otro, joven malagueño de 14 años, que llega de la mano de su padre como alumno aventajado. **Picasso** en estos primeros años de Barcelona fue **alumno de Garnelo**, y sus cuadros "*La Primera Comunión*" y "*El Monaguillo*" los realizó en el estudio que **Garnelo** tenía en la plaza de la Universidad.

Dona su obra "*Purísima Concepción*" al Real Colegio del Instituto Aguilar y Eslava de Cabra (Córdoba).

1896 Mención de Honor en el Salón de París con la obra "*Montecarlo*".

Marzo. Como fruto de sus preocupaciones pedagógicas, la **Escuela de Bellas Artes de Barcelona** acepta una "**Colección de dibujos**" realizados por el pintor, en colaboración con el profesor Fonseca, **para implantarlos en la nueva enseñanza**. En junio es **aceptada** por la Escuela de Bellas Artes de Zaragoza.

Abril. Participa en la "III Exposición de Bellas Artes e Industrias Artísticas" organizada por el Ayuntamiento de Barcelona, junto a sus hermanos Eloísa y Manuel.

1897 Presenta "Lourdes" en la Exposición Nacional de Bellas Artes de Madrid. La obra fue adquirida por el Estado y depositada en la Diputación de Zamora.

1898 Representa su consagración en el Salón Parés de Barcelona.
Concurre a la "XXIII Exposición de la Escuela Nacional de Bellas Artes de los Estados Unidos de México".

1900 Obtiene por oposición la Cátedra de "Dibujo del antiguo y ropajes" de la Escuela de San Fernando de Madrid, en reñida lid con eminentes contrincantes. A partir de este momento, va a intentar implantar en Madrid, progresivamente, las tendencias de vanguardia que conoció en Barcelona, centrándose en tres temas claves: la importancia de la silueta, el modelo en movimiento y la valoración de la expresión personal del alumno. Todo ello, unido a una idea muy madurada de renovación de los planes de enseñanza (proyecto de creación de las Escuelas de Arte Puro Elemental y Superior).

1901 Obtiene Consideración y Honores de Primera Medalla por su cuadro "Manantial de Amor" en la Exposición Nacional de Bellas Artes de Madrid. En 1915, la Consideración de Primera Medalla pasó a ser Primera Medalla efectiva.

1902 Es nombrado Comendador de la Orden de Alfonso XII, y pintor de la Corona.

La infanta Isabel le encarga, junto a Mariano Benlliure y a Emilio Sala, la decoración de su nuevo palacete en la calle de Quintana. Garnelo desarrolló en el hall "**La Proclamación de los Reyes Católicos en Segovia**", que ocupa las cuatro paredes de la estancia.

Presenta en el Salón de París "*Capea en las Navas del Marqués*".

1903 Es nombrado Socio de Honor del Círculo de Bellas Artes de Madrid.

1904 En la Exposición Nacional de Bellas Artes de Madrid presenta su obra "Pro Patria Semper", una alegoría de nuestro desastre colonial compuesta de una forma enteramente clasicista, pero tratada con una técnica suelta, a base de espesas manchas de color. En Montilla hay expuesta una versión de gran formato en el Ayuntamiento, y un precioso boceto en el Museo Garnelo. Junto a ésta, presenta a la misma exposición otros cuadros de





temática variada, entre ellos: “Capea en las Navas del Marqués” y “El Guardián de la Casa”. Ambas obras se encuentran entre los fondos del Museo Garnelo.

1906 Febrero. **Los hermanos José y Manuel Garnelo y Aida se dirigen al Obispado de Córdoba, expresando su deseo de poseer un panteón familiar en la iglesia parroquial de Santiago de la ciudad de Montilla.** En junio, el Fiscal General Eclesiástico del Obispado de Córdoba **concede la autorización para la construcción del panteón.**

Presenta en el Salón de París **“San Francisco de Asís velado por un ángel” (“Muerte de San Francisco de Asís”),** la obra fue donada por el pintor en 1940 al Museo de Bellas Artes de Valencia.

1908 Asiste, como representante de España, al Congreso Internacional para la Enseñanza del Dibujo, celebrado en Londres, adquiriendo prestigio internacional por su intervención.

1909 Julio. **Expone en Buenos Aires en la “IX Exposición de Arte Español”.**

Noviembre. **Medalla de Oro en la Exposición Regional Gallega.**

1910 Octubre. **Medalla de Oro en la Exposición Nacional, en Valencia, por “La Salve en la gruta de Lourdes” y “¡Quién supiera escribir!”.**

Pinta **“Milagro de San Francisco Solano en el Barrio de Tenerías”,** obra de gran formato realizada para la iglesia parroquial de Santiago de Montilla en contraprestación del panteón familiar en la mencionada parroquia. La obra fue bendecida en Montilla el 15 de julio y presentada en la Exposición Nacional de Bellas Artes el 4 de octubre del mismo año.

1911 En el Congreso Artístico Internacional de Roma, presenta un trabajo sobre **“La escala gráfica y el compás de inclinación”,** innovadora en el orden didáctico.

Realiza un amplio viaje por Grecia, invitado por el Conde Androufos, de Corfú, y regresa por el sur de Italia. Durante la visita pinta gran cantidad de tablitas -en el Museo Garnelo se exponen varias-, que constituyen uno de sus más preciosos legados. Por estas fechas firma sus obras **“Olivos y cipreses en Corfú”** y el **“Retrato de la madre del pintor”** (ambas en el Museo Garnelo), y el **“Milagro del Barrio de Tenerías”** (Parroquia de Santiago de Montilla).

11 de diciembre. **La Real Academia de Bellas Artes de San Fernando lo elige como Académico de Número, de la clase de profesores en la Sección de Pintura.**

1912 14 de abril. **Ingresa en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando**, con un interesante **discurso** sobre **"El dibujo de memoria"**.

27 de mayo. Nombramiento de **representante de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en el Congreso Artístico Internacional de París** que se celebraría en el mes de junio.

Agosto. **Representa a España en el Congreso de Dresde**, con una ponencia sobre su "escala gráfica" titulada **"El dibujo de silueta y el diapason de claroscuro"**, que atrajo poderosamente la atención y fue muy elogiada.

Es nombrado **secretario de la Asociación de Pintores y Escultores**.

30 de noviembre. **Funda la revista "Por el Arte"**.

1913 **Viaja a Grecia** de nuevo, para otra fructífera estancia en la que realiza numerosos estudios y trabajos, en especial sobre la escultura griega.

Es nombrado **secretario del Comité Español para el III Congreso Artístico Internacional que se celebraría en Gante** del 19 al 23 de julio. Poco después se le encomienda **organizar y presentar la exposición "Arte español moderno" en Londres** (octubre-diciembre de 1914).

En la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando desempeña el prestigioso cargo de secretario de la Sección de Pintura.

Participa en la "XIII Exposición de pintura española", celebrada en Buenos Aires.

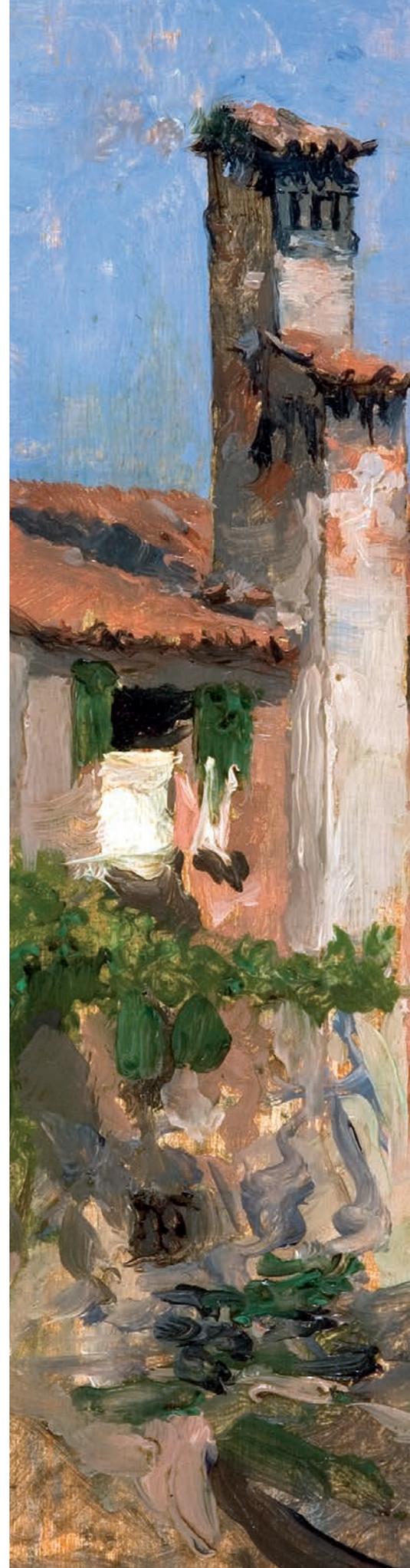
1914 Se le encarga la obra de **restauración** de la pintura del techo del coro de la **iglesia de San Francisco el Grande de Madrid** por Real Orden de 14 de marzo. En la parte baja **restaura "El Tránsito de San Francisco de Asís"** y para la parte alta **compone y realiza el tema de "La Gloria"**, con el Padre Eterno y los Ángeles.

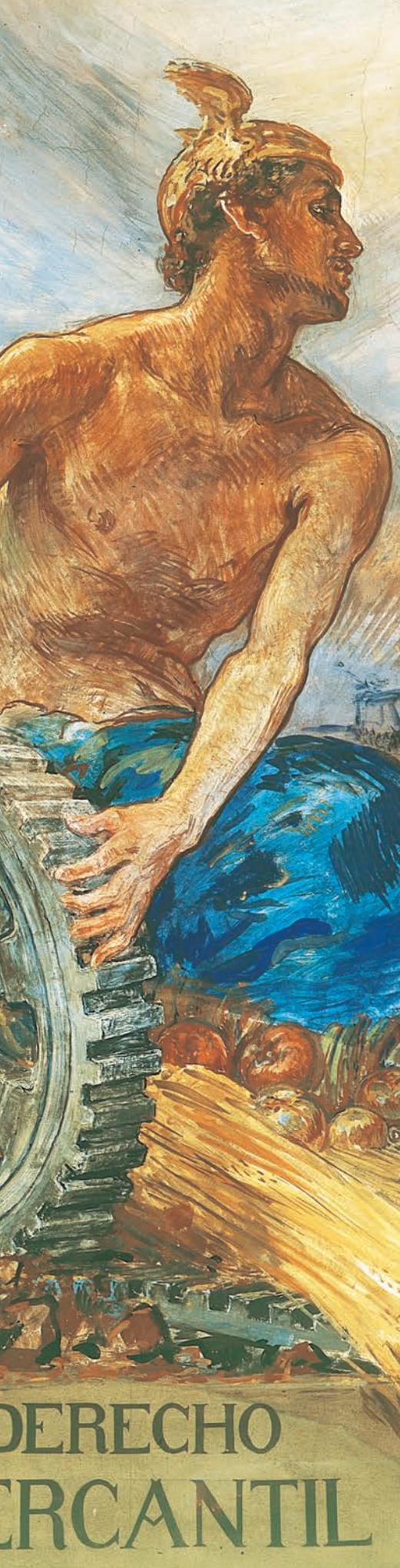
Realiza en este tiempo numerosos **trabajos de investigación**, como: **"Análisis estético del Entierro del Conde de Orgaz"**, **"Los pazos gallegos"**, etc.

Participa en la Exposición "Arte español moderno" de Londres.

1915 18 mayo. **Es nombrado Subdirector-Conservador de la pintura del Museo Nacional de Pintura y Escultura (Museo del Prado).**

1916 22 de enero. José Garnelo **comunica al Ministerio de Estado que ha concluido la obra de restauración en San Francisco el Grande de Madrid.**





DERECHO
ERCANTIL

1917 Se le encargan varios retratos de la Familia Real Española, entre los que destacan dos, realizados a Alfonso XIII, que se conservan en el Museo Español de Arte Contemporáneo, y en el Palacio de Aranjuez.

Del 14 al 21 de diciembre. **Exposición y conferencias en el Ateneo de Madrid sobre su viaje a Grecia** en la primavera de 1911.

Publica **“Cuatro palabras recordando su viaje a Grecia”**, en el *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*.

1918 Septiembre. **Con el robo en el Museo del Prado de las vitrinas del Tesoro del Delfín**, y la maledicencia despiadada que le siguió, le sobreviene una crisis nerviosa, además de su **renuncia a la subdirección del Museo del Prado**.

1919 Realiza numerosos retratos, en pequeño formato, de personalidades vinculadas al Instituto de Valencia de Don Juan.

1920 **Acude** como representante de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando al **Ceremonial Artístico que la Municipalidad de Burdeos dedicó a la memoria de Goya**.

Viaja a Bruselas. Es nombrado el 9 de noviembre **Oficial de la Orden de Leopoldo II de Bélgica**.

Nuevo viaje a Londres.

Entre 1920 y 1926 **restaura los techos del Casón del Buen Retiro**, y realiza, con ese fin, abundantes bocetos y acuarelas.

1923 Mayo. **Entrega el presupuesto para la decoración al fresco de la cúpula del despacho del Presidente del Tribunal Supremo de Madrid**.

1924 **Publica** una monografía sobre una ermita soriana. **“Descripción de las pinturas que decoran la ermita de San Baudeilio en Casillas de Berlanga (Soria)”**.

Termina la decoración de **la cúpula del Salón del Tribunal Supremo de Madrid**, en el Palacio de las Salesas, **con una composición** que titula **“El Collar de la Justicia”**; constituye su obra más sobresaliente entre las realizadas al fresco.

1925 **Participa en París**, representando a España, en el **V Congreso Internacional de Dibujo**, con una **ponencia** sobre **“La fuerza estética del dibujo”**.

Nuevo viaje a Grecia.

Conferencia en el Conservatorio de Valencia sobre su viaje a Grecia, pronunciada posteriormente en Londres.

1927 **Pinta “Muerte y Tránsito de San Francisco de Asís”**. Óleo/ tabla, formato semicircular, que servirá de modelo para rea-

lizar un mosaico. La obra fue donada por el pintor en 1940 a la **Iglesia parroquial de San Miguel Arcángel de Enguera (Valencia)**.

1928 Saca a la luz su trabajo de investigación **“Ermita de San Antonio de la Florida y Panteón de Goya”**. Para decorar la puerta de acceso de la **iglesia parroquial de San Francisco de Asís de Bilbao** se realiza un primoroso **mosaico**, en los talleres venecianos Agazzi, cuyo tema central representado es la **“Muerte y Tránsito de San Francisco de Asís”** pintado al óleo en 1927 por Garnelo. La obra fue bendecida el 4 de octubre de 1928, festividad del santo italiano.

1929 **Marcha a Granada para restaurar los murales del Camarín de la Virgen de las Angustias.**

Realiza **para la iglesia parroquial de Santiago de Montilla** una serie de cuadros religiosos en los que representa a los doce apóstoles (**“Santiago el Menor”** lo pinta posiblemente en fecha anterior). En este mismo año pinta un Jesús y una Dolorosa (Museo Garnelo), utilizando recia arpillera y gruesa pincelada. Su pintura va adquiriendo la asombrosa sencillez de los maestros consagrados.

1930 Es nombrado **Director de la Escuela de Pintura, Escultura y Grabado de Madrid.**

1934 **Inicia** una serie de composiciones sobre el drama de Lope de Vega **“Fuenteovejuna”**, para homenajearlo en el III Centenario de su muerte. La técnica que emplea en estas obras es totalmente nueva en su producción: a base de manchas de color consigue realizar conjuntos abocetados de una gran fuerza plástica y expresiva. El estallido de la Guerra Civil española dejó inacabado su proyecto, quedando esta colección como obra inédita y de gran valor artístico dentro de su producción.

Exposición monográfica en el Círculo de Bellas Artes de Madrid, donde se exhibe el trabajo de toda una vida de artista.

1936 Es propuesto por la Real de San Fernando al Ministerio de Estado, el 12 de febrero, para dirigir la **Academia Española de Bellas Artes de Roma.**

25 de julio. **Se jubila como catedrático** de la Escuela de Pintura, Escultura y Grabado de Madrid. Sería inacabable, como es fácil de comprender, la relación de los pintores contemporáneos importantes que fueron alumnos de Garnelo, entre ellos, Gutiérrez Solana, Picasso, Vázquez Díaz y Dalí.

1937 Su salud está ya muy quebrantada.





1938 Sale de Madrid y se establece en San Sebastián, donde pasa los últimos meses de la guerra. Al finalizar la contienda regresa a Madrid, fijando de nuevo allí su residencia.

Realiza dos obras sobre San Francisco Solano con los indios, uno destinado a decorar el retablo de la Iglesia de María Auxiliadora de Montilla y otro que se conserva en el Museo Garnelo.

1940 Hace donación al Museo de Valencia de cuatro obras suyas: "El Duelo interrumpido", "Pepita Sevilla", "La muerte de San Francisco" y "Santuario ibérico".

1941 La Junta de Reconstrucción Parroquial de San Miguel Arcángel de Enguera le pide ayuda para la ornamentación de la parroquia con alguna de sus obras de tema religioso. Garnelo dona para tal fin "El tránsito de San Francisco de Asís".

1942 Con motivo de la Exposición Nacional de Bellas Artes de Barcelona, el artista expone por última vez; en esta muestra presenta, entre otros, "Las Tres Gracias".

5 de Junio. Garnelo escribe al alcalde de Enguera y dice: "... Amo de corazón mi patria natal, como amo asimismo las tierras andaluzas, donde me crié, estudié y me hice pintor.

Mis santos predilectos 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. [...] preparo datos y biografías para el día de mañana que la vida de las imprentas sea más favorable y [pueda] dar a la publicidad la historia de los Garnelo, arrancando de Enguera con mis abuelos, rama inicial de los Garnelo Fillol de Valencia y de nosotros, los Garnelo y Alda de Andalucía..."

Sus últimos meses los pasa en un estado de semiinconsciencia, con etapas de lucidez y crisis frecuentes.

1944 El 29 de octubre muere en Montilla, en la casa de sus padres. Es enterrado, por voluntad propia, en su panteón familiar de la Parroquia de Santiago de la misma ciudad. De esta manera Garnelo, que tantas lecciones dio en vida a figuras que luego alcanzarían las más altas cotas de prestigio universal, nos da también una última y definitiva lección en su muerte, con su sencillez, honestidad, generosidad y modestia.

Su obra está presente en prestigiosas colecciones particulares, en organismos oficiales -generalmente de difícil acceso-, museos nacionales, embajadas y otras relevantes instituciones. Por sólo citar algunas: los Museos de Bellas Artes de Cádiz, Córdoba, Málaga, Sevilla y Valencia, el Museo de Arte Moderno de Barcelona y el Museo Camón Aznar (Zaragoza). El Museo San Telmo (San Sebastián), Museo de Pontevedra, la Diputación de Zamora y la Basílica del Pilar (Zaragoza), también exhiben obras del maestro. El templo parroquial de San Miguel Arcángel (Enguera) y la parroquia de Santiago (Montilla), conservan muestras de su pintura religiosa. Las Embajadas de España en Oslo y Lisboa, el Palacio de Aranjuez y los Reales Alcázares de Sevilla, albergan entre sus muros alguna muestra del arte de Garnelo.

En Madrid podemos contemplar sus obras en: el Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Museo Naval, Instituto de Valencia de Don Juan, Facultad de Bellas Artes de la Universidad Complutense, Instituto de España, Tribunal Supremo y Palacio de la Infanta Isabel de Borbón. El Museo del Prado tiene entre sus fondos cuatro obras del maestro incluidas en los fondos de "El Prado disperso".





AMIGOS
MUSEO GARNELO