

MUSEO GARNELO

Montilla

PINTURA MURAL





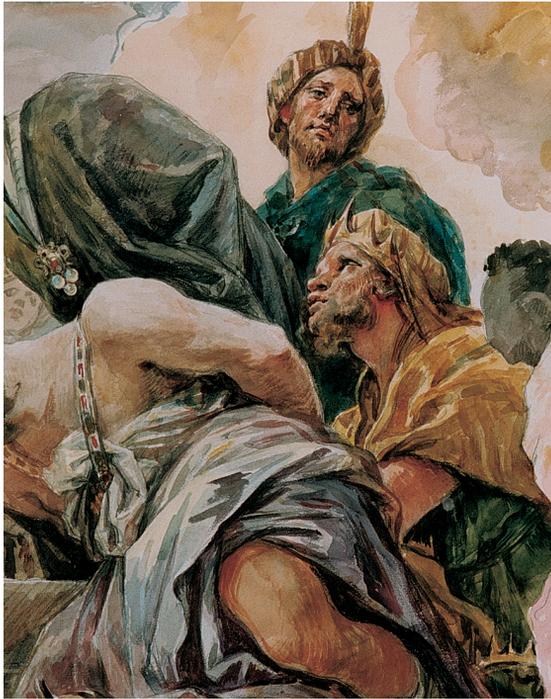
Garnelo y la pintura mural

L

a actividad de José Garnelo y Alda en el ámbito de la pintura mural es la más desconocida dentro del contexto de su producción, llegando a constituir un espacio escasamente considerado incluso por parte de la crítica especializada, pese a haber conseguido el pintor en esta modalidad argumental algunos de sus más importantes logros como artista. Sin duda, la circunstancia de que estos trabajos se encuentren en instituciones de difícil acceso ha contribuido a la postergación e incluso al olvido de unas realizaciones que merecerían figurar por méritos propios en los anales de la Historia del Arte. Como obra de juventud, que data de 1886, integrada en la actualidad en el contexto excepcional del propio Museo Garnelo de Montilla, encontramos un primer ejemplo representativo de su incursión en esta práctica, desplegado en la cúpula y en la bóveda de la capilla-oratorio del antiguo Asilo de *Los Dolores*, trabajo en el que colaboró su hermana Eloísa y en el que consideraron la representación de la *Gloria*, el *Padre Eterno* y una imagen de la *Inmaculada* flanqueada por ángeles que portan instrumentos musicales, completada en las pechinas con las efigies de los cuatro *Evangelistas*.

La obtención en 1900 de la Cátedra de *Dibujo del Antiguo y Ropajes*, en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando, de Madrid, le puso en contacto con el círculo ilustrado de la capital de España; era ya un pintor laureado, que había obtenido las más altas distinciones a nivel nacional; su prestigio como docente iba en constante aumento y formaba parte ya del selecto grupo de autores distinguidos con el reconocimiento social; tal es así que, cuando la Infanta Isabel manda decorar su nuevo palacete, ubicado en la madrileña calle *Quintana*, reúne una exclusiva terna conformada por Mariano Benlliure, Emilio Sala y José Garnelo, ocupándose este último de la decoración





del hall, donde desarrolla el tema de la *Proclamación de los Reyes Católicos en Segovia*, desplegando una vasta composición panorámica que ocupa las cuatro paredes de la estancia, trabajo que constituyó una de sus incipientes incursiones en esta especialización.

Los encargos asumidos en 1914 como restaurador del coro de la Iglesia de *San Francisco el Grande*—donde Carlos Luis Ribera y Casto Plasencia, profesores del joven Garnelo en la madrileña Escuela de Bellas Artes de *San Fernando*, habían ejecutado años atrás el tema iconográfico del *Tránsito de San Francisco de Asís*— y como ejecutor de la parte superior de la escena de la muerte de San Francisco, irremediamente perdida, donde desplegaría el tema de *La Gloria con el Padre Eterno y los Ángeles*, así como para restituir —entre 1920 y 1926— los frescos de la bóveda del

Salón de Baile del Casón del Buen Retiro —trabajo original de 1697, obra del napolitano Luca Giordano—, ambos en Madrid, debieron suponer para el artista un reconocimiento público de su maestría como especialista en este difícil y fatigoso oficio de muralista. Este último encargo había supuesto un esfuerzo considerable para Garnelo, ya que para familiarizarse con la técnica del italiano había realizado numerosos estudios a la acuarela —de los cuales se conservan algunos en el Museo Garnelo—, analizando en profundidad los recursos plásticos y expresivos del maestro del barroco decorativo. Esta labor, que ocupó a Garnelo por espacio de dos años de duro estudio y trabajo, proporcionó al pintor

una sólida escuela en la técnica y los recursos del fresco aplicado en grandes superficies, así como en el dominio de escorzos, composición y despliegue de grandes masas de personajes. Llegó a realizar igualmente una magnífica copia de la bóveda al completo, en lienzo de tamaño reducido; en aquel caso el tema mitológico se fundía con la alegoría barroca, lo cual abría el camino para nuestro pintor hacia futuras interpretaciones dentro de este género.

Todos estos logros le involucraron en su más ambicioso proyecto, al ser reconstruido el Palacio de Justicia de Madrid tras el incendio de 1915, donde se le encomendó, en 1923, la decoración de la bóveda del despacho del Presidente del Tribunal Supremo, pues su prestigio como fresquista venía avalado por su condición adicional de teórico y crítico desde la tribuna literaria de la revista *Por el Arte*, fundada por él mismo, donde había publicado distintos artículos sobre el tema que tuvieron amplia resonancia en el contexto cultural de la época. Garnelo se centró por completo en este ambicioso propósito, abordando de una manera obsesiva la ingente tarea documental que era preciso desplegar para dar desarrollo a tan intrincado propósito, tanto en lo concerniente a la iconografía como en lo referente a los significados que habían de considerarse en tan extenso y variado programa; debió dedicarse durante meses al estudio de los distintos motivos, ayudado del asesoramiento de juristas especializados en la historia del derecho. Se conservan en el Museo Garnelo gran parte de los trabajos preparatorios realizados para este fin por el artista: numerosos bocetos elaborados en tiza de colores sobre papel sepia, así como un estudio al óleo del tema central que posteriormente desplegaría en el núcleo de la bóveda.

Cinco ventanales elípticos, ordenados con el diámetro mayor en vertical y ornamentados con heráldicas vidrieras, posibilitan la iluminación interna de la bóveda del despacho del Presidente del Tribunal Supremo. En este caso el artista ha situado como alternativa compositiva tres emblemas de explícita significación, que completan los ocho elementos utilizados para separar espacialmente las escenas representativas de las más importantes modalidades del derecho —Natural, Romano, Civil, Político, Canónico, Internacional, Mercantil y Penal—: en uno de estos blasones dispone las facies distintivas del consulado romano, actuantes como eje de la balanza en una síntesis alegórica; en otro introduce las iniciales entrelazadas del término nominativo del edificio —Tribunal Supremo—, y en la tercera insignia emplaza el símbolo representativo del derecho —un

libro abierto en el que se muestra la transcripción “LEX / IUSTITIA”, superpuesto a una espada enhiesta, la ley escrita, la norma, instituida y amparada por el fulgente acero del sable, introducido aquí como elemento de poder—.

En el cuerpo central de la bóveda se desarrolla el tema principal de la composición: el *Collar de la Justicia*, sustentado por un compendio de alegóricas deidades, que constituyen las virtudes y dignidades que han de tutelar toda acción de los magistrados en el desarrollo de su quehacer profesional. Este cúmulo arremolinado de figuras despliega su esencialidad como si se tratase de los propios frutos excelsos del árbol de la justicia, cuyo tronco se eleva enhiesto y rotundo entre dos de las modalidades más importantes y determinantes del derecho: el Derecho Natural —subsidiario, fundamentado en sentencias de equidad— y el Derecho Romano —compilado, con pretensiones de universalidad—. Garnele no representa un árbol anónimo, sino una encina, considerada en el contexto del ámbito ario un símbolo sagrado por antonomasia; desde la antigüedad se le ha identificado con la idea de majestad —encina de Júpiter capitolino en Roma—, y tradicionalmente ha exteriorizado arquetipos de solidez, longevidad, potencia y altura, tanto en sentido espiritual como material; como todo árbol, establece un papel axial, constituyéndose en instrumento de comunicación entre el cielo y la tierra —como el rayo—. Emergen majestuosas en un primer registro las representaciones alegóricas —en forma femenina— de la *Asiduidad* y de la *Vigilancia*: la una sustenta el escudo de la Corona española, símbolo de salvaguarda, permanencia y de continuidad respecto a los valores propios del árbol de la justicia en los inicios de la sociabilidad, que constituye la pieza terminal que pende del Gran Collar de la Justicia; junto a ella se emplaza la efigie de la *Vigilancia*, atenta, expectante, junto a un gran ojo abierto, integrado en uno de los eslabones de la monumental cadena.

En el nutrido elenco de figuras alegóricas que fundamentan la significación del Gran Collar de la Justicia podríamos distinguir dos grupos diferenciados, que rodean la escena correspondiente al cenit de la bóveda, en la que la matrona representativa de España delega las funciones de administración de justicia —con la entrega ceremonial del Collar— en la imagen togada de un magistrado del Tribunal Supremo, asumiendo éste tal responsabilidad y dignidad con acatamiento, acogiendo la distinción con actitud doblegada, en respetuoso gesto de obediencia y dedicación a tan noble causa para la sociedad. Flanqueando esta medular iconografía, en el grupo de virtudes y dignidades situado a la



derecha del trono, encontramos dispuestas en sentido ascendente las representaciones alegóricas de la *Verdad* —joven desnuda que contempla su imagen en un espejo, símbolo del fiel reflejo de las cosas, del contenido de la conciencia, de la sinceridad, e incluso de la pureza—, la *Meditación* —que oculta el rostro entre sus brazos para optimizar la concentración y facilitar con ello la fluidez del pensamiento—, la *Memoria* —figura femenina que mantiene los ojos cerrados, en actitud de recordar lo que anteriormente ha visto o leído—, el *Entendimiento* —efigie, en este caso masculina, flanqueada por la *Memoria* y la



Voluntad, que lee introspectivamente un volumen de papiro—, la *Voluntad* —la cual sostiene con determinación un cetro en su mano derecha, símbolo de poder y autoridad, en este caso aplicada sobre sí mismo— y por encima de todo este grupo la efigie de la *Gloria*, que eleva con ambas manos una palma sobre su cabeza como signo de triunfo definitivo, de regeneración y de inmortalidad. Bajo el solio y a la izquierda de éste, concatenan su presencia las alegorías representativas de la *Fama* —que porta una trompeta en una de sus manos, instrumento musical de poder evocador utilizado para anunciar los grandes acontecimientos históricos, y que es acompañada por otra figura femenina como metáfora del reconocimiento plural—, el *Amor a la Justicia* —escorzada y juvenil doncella que gesticula manifestando una actitud apasionada, y dirige su mirada a unos *putti* alados que jueguetean con flores sobre dardos de amor encintados a una corona triunfal—, la

Perseverancia —que se aferra fuertemente a uno de los eslabones del Gran Collar— y, por último, la *Reflexión* —la cual eleva su brazo izquierdo en amplio ademán, exhibiendo su discurso interior en una ostensible disposición introspectiva—.

La simbología del collar establece de manera general un vínculo entre quien lo recibe y lo detenta y quien lo ha ofrecido o impuesto. En este caso se pretende resaltar la idea de la cesión, por parte del Estado a los magistrados, de las prerrogativas propias de la administración de la justicia.

Como testigo de la ceremonia de imposición del collar se ha dispuesto la figura de un macero, cuya indumentaria nos remonta a la época de los Reyes Católicos, fecha en que tuvo lugar la unificación territorial del país, y cuya presencia tiene aquí una significación semejante a la del licitor romano en las ceremonias procesionales de la antigua Roma: portador de un signo distintivo del poder y, por extensión, de la propia magistratura, símbolo de dominio e imagen reveladora del aplastamiento de la perversidad. Se representan una serie de banderas tras el trono, correspondientes a las distintas comunidades del estado; sin embargo, la que preside el respaldo del sitial, integrada en el dosel, es el escudo de la monarquía española, nexos histórico, institución que perpetúa su presencia desde los tiempos en que la prerrogativa jurídica era de aplicación junto al árbol de la justicia.

La bóveda del despacho del Presidente del Tribunal Supremo, en el Palacio de Justicia de Madrid, concluida en 1924, constituyó la obra más sobresaliente de Garnelo entre las realizadas al fresco, y acaso la más importante de toda su producción. La gran categoría profesional del autor y el fruto de su trabajo se vieron recompensados en su día con la felicitación personal del propio rey Alfonso XIII, al subir éste personalmente a los andamios colocados para la realización de las tareas, con objeto de contemplar y valorar directamente la obra. En cuanto a la técnica utilizada, consigue Garnelo en esta composición una de sus más altas cotas en el dominio del lenguaje pictórico. En ciertas ocasiones concreta una terminación abocetada, en otras insiste en el perfil de los contornos y en los detalles —dejando oportuna constatación de su maestría y certeza en la práctica del dibujo—, pero siempre su pincelada sabe definir cada expresión, cada volumen o recreación atmosférica con justeza de color y seguridad en el trazo, la dicción que caracteriza a un auténtico maestro.

Pocos años después, en 1927, se involucra en un nuevo proyecto de composición mural: la decoración de la puerta de acceso a la Iglesia de *San Francisco de Asís*, en Bilbao. Garnelo realizó un óleo sobre madera para que sirviese de modelo a un gran mosaico que, ejecutado en Venecia, figura en la actualidad en el exterior de dicho templo. La obra original, de conformación semicircular y considerable tamaño, que celosamente guardaba el pintor, fue donada por éste a la Iglesia Parroquial de Enguera (Valencia), tras la Guerra Civil, en 1941.

En torno a estas mismas fechas volverá a actuar Garnelo en este programa de la pintura mural, en este caso atendiendo un encargo del Marqués de Muñiz, quien le requiere para decorar el comedor y el despacho de su palacete de San Sebastián. Las temáticas desplegadas versan acerca de temas cinegéticos, con inclusión de excepcionales paisajes, valorados mediante fascinantes recreaciones lumínicas.

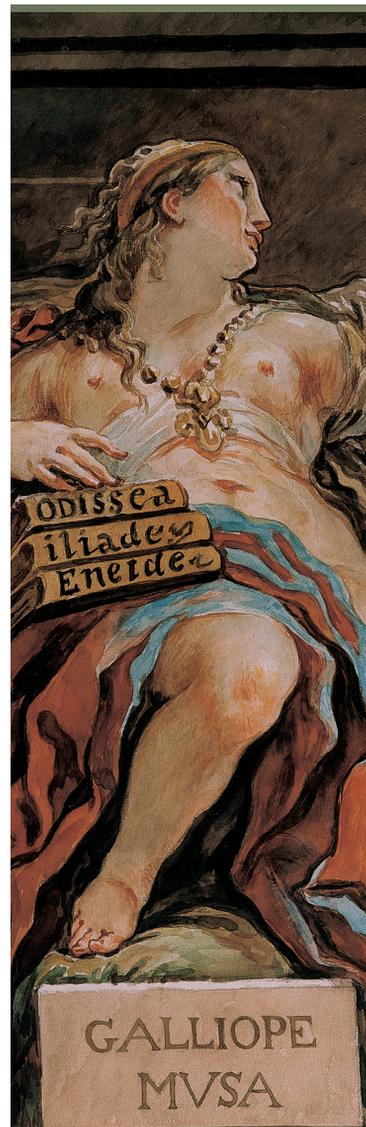
Por último, hemos de citar su intervención en los murales del Camarín de la Virgen de las Angustias, en Granada, donde actuó a fines de los años veinte para restaurar las pinturas, realizando con ello otra importante labor en pro de la conservación de nuestro patrimonio.

En relación con esta faceta de la producción del artista, se conservan en el Museo Garnelo interesantes estudios preparatorios de la mayor parte de sus intervenciones murales; de 1902 data el trabajo más antiguo: *La proclamación de los Reyes Católicos en Segovia*, una composición al óleo realizada para fundamentar la elaborada a gran tamaño en el *hall* de entrada del Palacete de la Infanta Isabel. Hemos de destacar igualmente los distintos bocetos preparatorios elaborados en 1920, con objeto de estudiar con detalle y minuciosidad la composición original de Luca Giordano para la bóveda del Salón de Baile del Casón del Buen Retiro en Madrid (de 1697), donde dispuso el tema iconográfico de la *Historia del Toisón de Oro*. En este caso Garnelo asumió la responsabilidad de reintegrar las importantes pérdidas existentes en aquellas fechas en esta amplia superficie, así como restaurar la totalidad de la misma. Títulos como *El Imperio*, *Estudio de restauración de ángel y deidades mitológicas*, *Pueblos sometidos a la monarquía española*, *Pasaje del ciclo de Hércules*, *Arneses*, *Calliope* o *Talía*, nos documentan acerca del sistemático proceso documental seguido por el pintor para vertebrar adecuadamente su trabajo de restitución, y del extremo interés manifiesto por su parte para aprehender los recursos expresivos

—desplegados mediante disposiciones movidas y escorzadas de sus figuras— y el lenguaje pictórico —de pincelada libre y nerviosa— de este gran maestro napolitano del barroco decorativo, conocido en su época como *fa presto*, debido a la rapidez de ejecución con que abordaba sus trabajos. Se muestran en el Museo, igualmente, magníficos bocetos ejecutados en torno al año 1923 como trabajos preparatorios para la decoración de la bóveda del despacho del Presidente del Tribunal Supremo, en el Palacio de Justicia de Madrid: un sensual desnudo femenino, resuelto con extrema determinación y amplitud de trazo, en el que se representa la *Verdad*, y otros apuntes relativos a las representaciones alegóricas de la *Memoria*, el *Entendimiento* y la *Voluntad*; así como el estudio precedente relativo al *Derecho Internacional*, que ponen de manifiesto el rigor documental y el compromiso extremo con que el maestro acometía en todo momento este tipo de proyectos. Se completa esta serie, relativa a los antecedentes iconográficos realizados para la decoración de la bóveda, con un magnífico boceto del grupo central, el correspondiente al cenit de la misma, donde la Matrona representativa de España impone el Collar de la Justicia a un Magistrado de esa alta jerarquía jurídica; sobre esta imagen se emplazan parte de los eslabones constitutivos del Gran Collar, que servirá en la versión definitiva de nexo integrador de todas las figuras alegóricas que circunvalan esta escena medular de la composición.

Garnelo fue autor de una pintura grave, noble, sincera, con notables toques de modernidad e inquietud, que supo valorar de la tradición, incorporándolos a su propio repertorio creativo —con intensidad e intelectivamente— sus valores más eternos e imperecederos.

M.Clémentson





MUSEO GARNELO