Ayuntamiento de Málaga
Área de Cultura

2016. málaga ciudad europea de la cultura

museo del patrimonio municipal

MUÑOZ DEGRAIN Y LAS POÉTICAS PAISAJÍSTICAS FIN DE SIGLO EN MÁLAGA

Muñoz Degrain

y las poéticas paisajísticas fin de siglo en Málaga

museo del
patrimonio municipal

Antonio Muñoz Degrain, Los de siempre (nuevos pero no se notan) (detalle)

Muñoz Degrain

y las poéticas paisajísticas fin de siglo en Málaga

Muñoz Degrain

y las poéticas paisajísticas fin de siglo en Málaga

TEXTOS **TERESA SAURET**

MUPAM SALA DE EXPOSICIONES TEMPORALES

DEL 10 DE DICIEMBRE DE 2007 AL 30 DE MARZO DE 2008

Ayuntamiento de Málaga
Área de Cultura

2016. málaga ciudad europea de la cultura

museo del **patrimonio municipal**

EL ESPLENDOR DEL FRUCTÍFERO siglo XIX tiene en la obra de Antonio Muñoz Degrain el mejor exponente del género del paisajismo. La fuerza estética de la historia a través de la pintura del creador, valenciano de origen, pero malagueño de adopción, nos traslada a escenarios pretéritos con inusitada imaginación y facturas simbolistas.

El Museo del Patrimonio Municipal rinde honores a un gran maestro del realismo que en 1870 aceptó la oferta de su amigo Bernardo Fernández para decorar el techo de nuestro Teatro Cervantes, hecho éste que lo vincularía para siempre a Málaga, y que a la postre acabaría haciendo guiños al impresionismo.

Es un auténtico honor para la Delegación de Cultura del Ayuntamiento de esta ciudad presentar una exposición tan excepcional como ésta, y un verdadero lujo para todos los ciudadanos que deseen asomarse a la belleza de los cuadros de quien fuera profesor, en la escuela de San Telmo, de otro genial e incomparable malagueño, Pablo Ruiz Picasso. ■

MIGUEL BRIONES ARTACHO
DELEGADO DE CULTURA

Índice

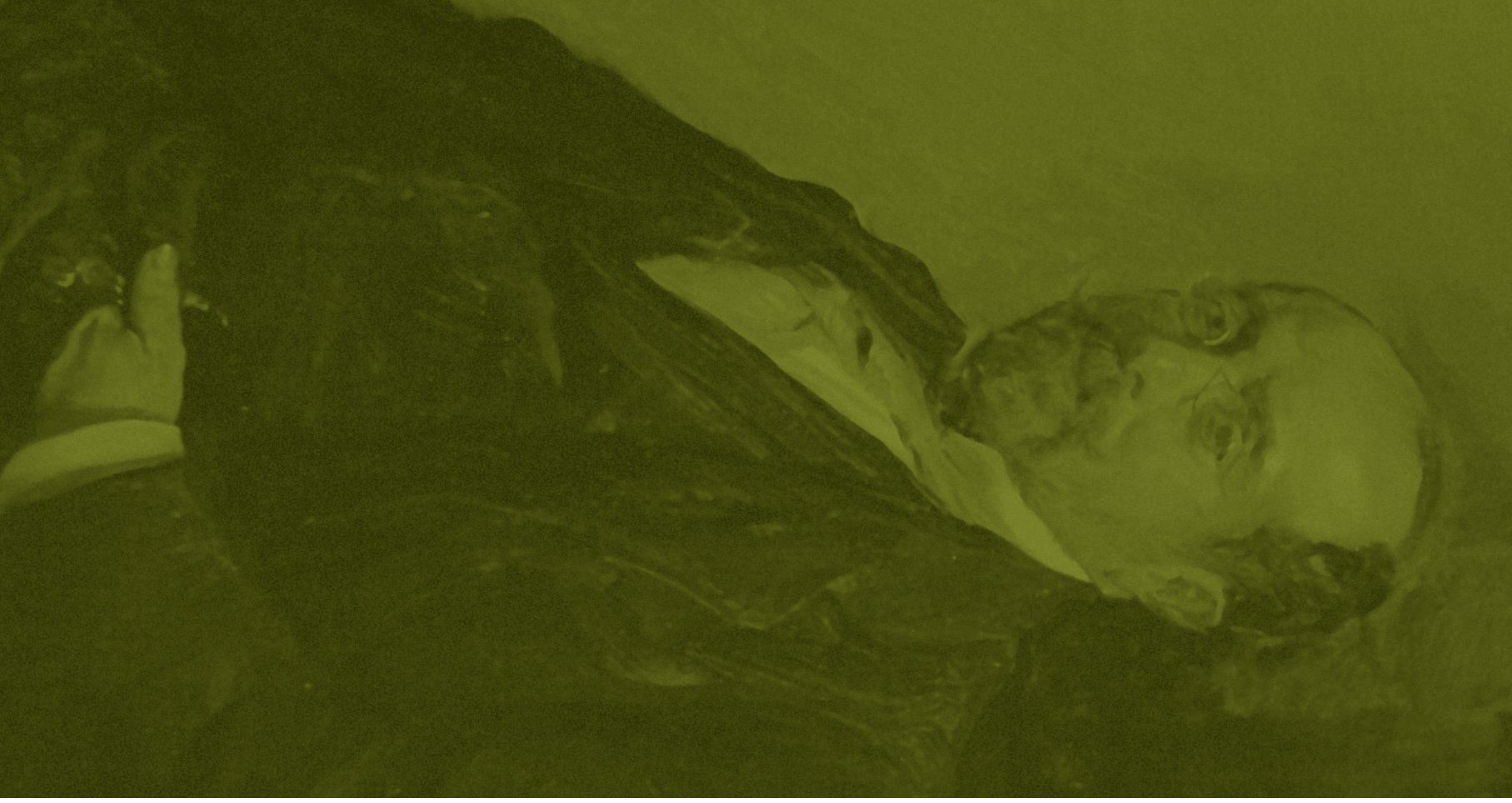
13 INTRODUCCIÓN

19 MUÑOZ DEGRAIN Y LAS POÉTICAS PAISAJÍSTICAS FIN DE SIGLO EN MÁLAGA
APORTACIONES A LA BIOGRAFÍA DE MUÑOZ DEGRAIN

39 EL PAISAJISMO FIN DE SIGLO EN MÁLAGA

53 CATÁLOGO

113 BIBLIOGRAFÍA



Joaquín Sorolla, *Retrato de Antonio Muñoz Degrain* (detalle). MUSEO DE MÁLAGA

Muñoz Degrain: sus vidas invisibles

Además de pintar seres humanos,
tan raro es el poder de tu talento,
que esbozas los mil entes extrahumanos
que hay en la luz, la tela, el mueble, el viento.

Pintas la metafísica invisible
que esconden piedras, aguas, minerales,
y el mundo sin rumor, suprasensible,
que hay en rasos, molduras y cristales.

Tanta es la inspiración de tus pinceles,
que esas vidas, por ellos, burbujean,
y en jarrones, en sedas, en claveles,
en herrajes y en vidrios, parpadean.

Removiendo esas almas misteriosas,
a todas brinda tu pincel donaire,
y reviste de tintas milagrosas
los seres que pululan en el aire.

Eres el Champolión que deletrea
los hondos jeroglíficos escritos
en el sutil silencio, que aletea
lleno de inexplorados infinitos.

Si pinta tu ilusión brasas crujiendo,
entre sus nimbos de rojizas flamas,
parece la candela que está ardiendo
un corazón de retorcidas llamas.

Si iluminas el velo del ambiente
con la magia secreta de tus tintas,
el aire es un sujeto transparente
que late, y sueña, y vive en lo que pintas.

Y si con tus matices soñadores
describes los remansos adormidos,
en tus aguas hay líricos cantores
y las gotas son seres entreunidos.

Complicas y das almas a las cosas
en linos, oros, ceras encendidas;
¡son ovillos de pétalos las rosas,
y ovillos son tus lemas de mil vidas!

Yo también enhebré mundos de seres
de esos que el humo, el sol, el viento labra,
y até sus raros hombres y mujeres
al rítmico temblor de la Palabra.

Y esperamos tú y yo remoto el día
en que la ciencia audaz los deletree
y los sume a su gran zoología
pues que el mundo los forma y los posee.

Y en vírgenes registros se maticen
sus organismos no catalogados,
y se les nombre, se amen, se bauticen,
y nos abran sus pechos ignorados.

¡Oh Dios, Alfa y Omega! ¿Quién no amarte?
¡Oh Dios, cuán complicado y cuán profundo!
¡Un templo en cada átomo he de alzarte,
puesto que cada átomo, es un mundo!

SALVADOR RUEDA

Introducción

MUÑOZ DEGRAIN Y LAS POÉTICAS PAISAJÍSTICAS *del Fin de Siglo en Málaga* es la tercera exposición temporal que organiza el MUPAM en su corta existencia. Hace apenas seis meses que inauguramos este museo, en cuyo proyecto museográfico no pudimos, como no podía ser de otra manera, prescindir de un espacio dedicado a exposiciones temporales, pese a la escasez de metros con los que se contaba para la exposición permanente. Aun así, elementos arquitectónicos de enlace con el módulo tangente a él, como el de la Sala de Exposiciones Temporales del Área de Cultura, fueron aprovechados como espacios de carácter didáctico que contribuyeran a concretar los relatos conceptuales del Museo.

Uno de estos elementos de enlace (pasillo de comunicación) de la tercera planta se destinó a sala de exposiciones temporales. Son poco mas de 37'25 m lineales puestos al servicio de completar los relatos del interior del museo. Pero tampoco un titular periodístico dispone de muchas letras y, sin embargo, tiene la capacidad de explicar con claridad y rotundamente la noticia.

Ese es el principio que sustenta la programación de las exposiciones de esta sala temporal del museo: «con poco, decir mucho». Por ello, las pocas piezas con las que podemos trabajar y el discurso que se elige para las exposiciones tienen que ser tremendamente explicativas y funcionales, en el sentido de que tienen la obligación de ajustarse a los objetivos conceptuales del museo y actuar de complemento no sólo del mismo sino del mapa cultural que gestiona el Área de Cultura en la ciudad, reforzando o completando sus discursos. Esto es, actuar como una unidad explicativa más de un museo base dentro de la red de museos municipales, que es la principal función del MUPAM.

Según esto, la primera exposición, con la que se inauguró paralelamente el museo, estuvo dedicada a la *Málaga fenicia*. Su razón estaba en ofrecer un arco cronológico completo de la historia y del patrimonio malagueño.

Ya que las piezas, y los relatos, del museo comenzaban en 1487, fecha de la reconversión de la ciudad en castellana y cristiana y desde 1489 con Cabildo Municipal constituido, todo el pasado medieval y de la época antigua quedaba fuera del discurso. Sólo una pieza, la *Málaga musulmana* de Emilio de la Cerda, hacía ese necesario guiño al pasado que recordara los 2.800 años de historia de la ciudad. Por ello, la primera exposición se trasladó a la época fundacional y desde la metodología de la rotundidez citada, el mundo fenicio de la Málaga de entonces se seleccionó comenzando por permitir un acercamiento a sus modos de vida y a su riqueza cultural.

El territorio de lo cotidiano, traducido en el adorno y el ocio y sus intereses espirituales a partir de los modos de enterramientos y sus ritos de enlaces con el más allá, monopolizaron una exposición en la que joyas de oro (collares, aretes, sortijas, medallones y pendientes) de un exquisito tratamiento en diseño y realización, mobiliario de complemento (cajas y ensamblajes de madera y hueso), ungüentarios, amuletos y recipientes cerámicos de los ajuares funerarios, junto a una cerámica de la vida cotidiana, en la que no faltaban delicadas piezas áticas o corintias, hallazgos pertenecientes a un perímetro que demarcaba los límites de la primera ciudad malagueña, nos introdujeron en la calidad y refinamiento de la cultura y modo de vida de aquellos los primeros malagueños.

La segunda exposición partió hacia el presente más cercano para marcar un arco de los orígenes a la actualidad, dedicando la exposición al arte contemporáneo.

Creo necesario recordar que el MUPAM nace como necesidad de poner al alcance de la sociedad el Patrimonio Municipal, desde el urbano al que permanece fuera del alcance de la misma por no estar expuesto o pertenecer a otros equipamientos culturales municipales que tienen buena parte de sus fondos almacenados. Coloquialmente decimos que el MUPAM es el «escaparate» del patrimonio histórico-artístico municipal, y eso justifica la presencia de bienes muebles de distintas características y todas las presencias de los pertenecientes a las artes plásticas.

El Ayuntamiento posee equipamientos culturales dedicados específicamente al arte contemporáneo (CAC) o a figuras específicas del mismo como Picasso (Fundación Picasso) o Revello de Toro (Museo Revello de Toro-Casa-taller Pedro de Mena), pero también posee una importante colección

de artistas actuales que por una u otra circunstancias no han sido atendidos por los citados organismos. Nuestra obligación es hacer una puesta en valor de ellos y así complementarnos con los otros centros a la vez que los liberamos de actividades que se salen de sus líneas de actuación.

En noviembre de 2007 se celebraba el 50 aniversario del viaje que hicieron cuatro pintores malagueños a París y de la decisión que tuvieron por el camino de visitar a Picasso en Cannes, y era el momento de recordarlo y dedicarles, como un homenaje, un espacio dentro del MUPAM.

Alberca, Guevara, de Ramón y Virgilio Galán están presentes en las salas permanentes dentro del espacio destinado a contar los orígenes de la renovación plástica en Málaga y como miembros del colectivo de artistas de la década de los 50 que, agrupados bajo los nombres de *Peña Montmartre* o *Grupo Picasso*, efectuaron dicho cambio, pero sólo ellos cuatro visitaron a Picasso, fueron los responsables de fundar el *Grupo Picasso* y pese a que la historia había sido contada en otras ocasiones, nunca se habían vuelto a unir en una exposición que relatara el viaje y esa otra que en diciembre de 1957 hicieron en la Biblioteca Española en París.

La exposición, que tuvo que ser prorrogada dada la buena acogida, ha permitido reunir una documentación que ha recomendado el dedicarle un estudio más amplio que el que corresponde a un catálogo de una exposición, por lo que en breve los resultados verán la luz dentro de la colección MUPAM INVESTIGACIÓN.

Y si los inicios de la sala han estado dedicados al pasado y al presente, la tercera exposición se ha dedicado al siglo XIX, periodo en el que se comenzó la colección municipal y creó el Museo Municipal, institución a donde venía Picasso a pintar y completar su formación, como se narra en la sala segunda del MUPAM con una obra original: *Colón en la Rábida*, copia de Ponce, depósito del Museo Picasso de Barcelona y la primera de este periodo picassiano que se exhibe en Málaga.

El conjunto de piezas del siglo XIX que posee la colección municipal es de 73 obras, de las cuales 59, por ser cuadros, esculturas u obra gráfica, son aptas para exhibirse en un museo. En la sala dedicada a este siglo hay expuestas exclusivamente 28, 26 lienzos y dos esculturas, y ninguna es de Muñoz Degrain. Sin embargo, este artista, uno de los máximos responsables de la formación

del centro malagueño e indiscutiblemente el que mejor representa la línea del paisajismo Fin de Siglo del mismo, está presente en la colección con una espléndida alegoría de Málaga que adorna el Salón de Plenos del Palacio Municipal, y la documentación recoge que donó al Ayuntamiento *Los de Igueriben mueren*, actualmente en el Museo de Bellas Artes de Málaga.

En esa puesta en valor de la Colección Municipal que tiene la obligación de hacer el MUPAM está también la de traer a la ciudadanía esas otras obras que actualmente no tienen cabida en el Museo y que rotativamente serán exhibidas por distintos procedimientos, entre los que se encuentran las exposiciones temporales.

Ahora era el momento de hacerlo con Muñoz Degrain, porque la obra *Los de Igueriben mueren* va a ser embalada hasta el 2012, fecha prevista para la inauguración del Palacio de la Aduana como Museo de Bellas Artes, y era el momento para rescatarla temporalmente. Y porque desde el museo estamos contando al mundo que Málaga tuvo mucho que ver con los orígenes de la vocación pictórica de Picasso, pero lo estamos haciendo con una pintura de historia y quizás lo más valorable de ese periodo de formación sean los paisajes que pintó entre 1895-98, de la Coruña a Barcelona pasando por Málaga, muchos de ellos tremendamente unidos a los gestos muñozdegrinos como se pudo apreciar en la exposición que en 1994-95 se celebró en el Museo Picasso de Barcelona bajo el título *Picasso. Paisajes (1890-1912). De la Academia a la vanguardia* comisariada por María Teresa Ocaña y que estudian Ana Fábregas y la misma María Teresa Ocaña, y que no hemos podido traer a esta exposición por no entrar en la política del museo de Barcelona dejar en préstamo las obras solicitadas.

Afortunadamente, en la programación realizada por la Fundación Picasso para este octubre picassiano de 2007 se cuenta con la muestra *Picasso de Málaga: Años de formación* en la que se pueden apreciar algunos de estos paisajes, quizás no aquéllos en los que la huellas de Muñoz Degrain es más patente pero sí otros lo suficientemente explícitos para acercarnos a su precocidad.

Todo ello ha obligado a que la tercera exposición temporal del MUPAM se haya dedicado a *Muñoz Degrain y las poéticas paisajísticas Fin de Siglo en Málaga.*

En principio, el objetivo es acercar un poco más a Muñoz Degrain a la sociedad y contribuir a su mayor conocimiento, ya que es uno de los mejores pintores del siglo XIX y aún no ha recibido la valoración necesaria. Después, ponerlo en relación con el paisajismo malagueño de finales del siglo XIX, categoría que reafirma el criterio de calidad de este centro pictórico. También, sacar a la luz obras ocultas, bien por pertenecer al coleccionismo privado, bien por formar parte de los fondos de un museo que va a estar 20 años clausurado. Y por último, completar esa lectura sobre la cultura malagueña Fin de Siglo, Picasso incluido, que la programación cultural del Ayuntamiento de Málaga ha realizado en este último trimestre del 2007.

El MUPAM, coherente con su función y objetivo, se pone de nuevo al servicio de la sociedad y de la cultura, y contribuye con los contenidos que se explicitan a través de sus actividades de difusión y educación, y en esta ocasión concreta mediante la presente exposición, a que lleguen mediante una metodología responsable, contextualizando los relatos y estructurando una red de información que permita a la sociedad, local o foránea, penetrar más y mejor en el conocimiento de los valores, en este caso culturales y artísticos, de la ciudad. ■

TERESA SAURET
COMISARIA DE LA EXPOSICIÓN

MUÑOZ DEGRAIN Y LAS POÉTICAS PAISAJÍSTICAS FIN DE SIGLO EN MÁLAGA

MUÑOZ DEGRAIN SIGUE TENIENDO pendiente, a nivel nacional, un reconocimiento. Es cierto que en las dos últimas décadas, varias exposiciones[1], ciclos de conferencias[2] y trabajos de investigación[3], han reivindicado su figura y la han posicionado más correctamente en el panorama pictórico español del último tercio del siglo XIX, pero entiendo que aún no es suficiente, ya que cuanto más se profundiza en su obra y en su pensamiento artístico, se dimensiona más alto su figura y se comprende mejor su apuesta por la modernidad.

En su devenir artístico, Málaga ocupo un lugar importante y él fue una figura esencial en la formación de los pintores del Fin de Siglo malagueño. Pensamos que también en la de Picasso en cuanto los ineludibles contactos que tuvieron entre 1995 a 1997 determinaron una línea de trabajo en el joven aprendiz de pintor que estuvo marcada por el espíritu muñozdegrino, influencia que se deduce a partir de los paisajes realizados por Picasso entre 1895-99;

1 *Antonio Muñoz Degrain,* Caja Madrid, Madrid, octubre-diciembre 1995. *Antonio Muñoz Degrain*, Valencia 1840–Málaga 1924, Museo San Pío V, Valencia abril/mayo 1996. *El legado Muñoz Degraín. Las colecciones del Centro del Carmen:* Valencia, Centro del Carmen, del 25 de enero al 17 de abril de 2005, Alicante, Museo de Bellas Artes Gravina-Mubag, del 14 de junio al 4 de septiembre de 2005. *El orientalismo en la pintura de Antonio Muñoz Degrain,* Caja Murcia, 26 de noviembre de 2001-5 de enero de 2002.

2 *Diálogos con el Arte. Muñoz Degrain*, 28 de noviembre a 10 de diciembre 2001, «Las Claras», Caja Murcia.

3 SAURET GUERRERO, T., «Aportaciones cronológicas a la biografía de Antonio Muñoz Degrain. El Pintor y Málaga», *Archivo de Arte Valenciano*, Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, Valencia 1986, pp. 83-88. GARCÍA ALCARAZ, R., *Antonio Muñoz Degraín: vida y obra* (tesis doctoral), 1996. LÓPEZ ALBERT, S., *Opiniones y sugerencias: la crítica en las publicaciones periódicas en torno a Muñoz Degrain* (tesis de licenciatura), 1998.

Joaquín Sorolla, *Retrato de Antonio Muñoz Degrain.* MUSEO DE MÁLAGA

nos referimos concretamente a los que se dieron a conocer cuando en 1994 el Museo Picasso de Barcelona organizó la exposición titulada: *Picasso. Paisajes 1890-1912. De la Academia a la vanguardia*[4].

En la misma se pudo contemplar dos paisajes titulados *Montes de Málaga* de colecciones particulares[5], así como otros del propio Museo Picasso de Barcelona denominados *Paisaje montañoso*, *Estudio para paisaje montañoso* o *Paisaje con matorrales*, construidos con unos toque de pincel pequeños y seguros y una manera de escalonar en profundidad el espacio, secuenciado en planos, que sugieren la amplitud y dimensiona la naturaleza hacia el espíritu de lo grandioso como solía hacer Muñoz Degrain; también observamos la presencia del maestro en el tratamiento que realiza en *Puesta de sol y rebaño de ovejas*[6], en donde la agresividad del toque pictórico y del empaste se someten a una luz evocadora y poética como la del valenciano, una presencia que advertimos igualmente en esa insistencia por construir con el negro y en base a trazos certeros y simples, método expuesto en obras como *Camino entre árboles* de 1897-98[7]. Recursos de un joven pintor que toma referencias de sus maestros más cercanos, entre los que se podía encontrar Muñoz Degrain, ya que está constatado, si no

4 Museo Picasso de Barcelona, noviembre 1994–febrero 1995.

5 Col. Georges Encil, Bahama; col. particular, sin identificar, vid. *Picasso. Paisajes*... ob. cit., pp.16-17.

6 Museo Picasso, Barcelona.

7 Museo Picasso, Barcelona.

un aprendizaje directo, sí unos estrechos contactos debidos a la amistad que existía entre las familias y de la que queda como testigo ese dibujo dedicado a Muñoz Degrain hoy en los fondos del Museo de Málaga[8].

Pero no es el momento de hablar de la relación entre Muñoz Degrain y Picasso, que no constituye sino una anécdota en la carrera de ambos pintores. Venía al hilo citarlo porque en esta exposición que hemos denominado *Muñoz Degrain y las poéticas paisajísticas del Fin del Siglo en Málaga,* si bien el objetivo es volver sobre las claves de modernidad de Muñoz Degrain, lo es también patentizar la importante presencia que tuvo durante todo el final del siglo XIX y buena parte de las cuatro primeras décadas del XX a través de sus discípulos malagueños, el enriquecimiento que hizo a la pintura del Fin de Siglo español y, con todo ello, reforzar la importancia de su figura.

APORTACIONES A LA BIOGRAFÍA DE MUÑOZ DEGRAIN

Desde que en 1983 biografiamos sus años en Málaga, se han ampliado los estudios sobre este autor construyéndose una cronología bastante más completa que la que aporta su primer biógrafo, Santiago Rodríguez. Aun así, sigue habiendo periodos oscuros, noticias confusas, errores y aspectos no tratados. En las líneas que siguen vamos a tratar de corregir algunos de estos errores, rellenar cierto hueco y reestructurar su biografía con la inclusión de datos dispersos.

Comencemos por una de las cuestiones quizás más nimias, pero que afectan a su identificación como artista, como es la de su propio nombre, ya que uno de los temas que se han suscitado en las últimas décadas es sobre la correcta pronunciación de su apellido. No debería haber dudas sobre la fonética del segundo ya que incluso en documentos conservados en la Academia de Bellas Artes de San Telmo lo transcriben literalmente como *Degren* (*sic*)[9] y Ossorio y Bernard, lo cita como «Degrein»[10]. Que el apellido se pronuncia con fonética

8 *El viejo de la manta*, 1895. Donación de Antonio Muñoz Degrain, 1916. Museo de Málaga.

9 A.A.B.A. de San Telmo, Libro de Actas de 1850 al 1880, volumen 2. Sesión 20 junio 1879, folios 414-418.

10 OSSORIO Y BERNARD, M., *Galería Biográfica de Artistas españoles del siglo XIX*, Madrid, 1883 (2ª ed.) (ed. facsímil, 1975), p. 475.

francesa se prueba también en otra anécdota de su vida. En 1879 presentó al Salón de París de ese año dos cuadros, uno de ellos titulado *Un rapto* y el otro *A la escucha*, de línea claramente fortunysta por la descripción que hace Veron[11]. En dicha muestra se inscribe como Antoine Degrain, nacido en Valencia y de padres franceses[12]. Para Ramón García significa un gesto oportunista dirigido a tener más posibilidades de éxito en dicha exposición[13]; las razones no nos interesan en este momento pero sí el gesto, porque insiste sobre la correcta pronunciación de su apellido.

Estas apreciaciones pueden parecer triviales pero queremos puntualizarlas porque cierta bibliografía valenciana acentúa la «i» del apellido pronunciándola, lo que ha llevado a algunos historiadores del arte a seguir la moda, un hecho que me parece un error que no conduce más que a innecesarias confusiones.

Por otra parte, una de las principales incógnitas que plantean su biografía es la de su fecha de nacimiento, ya que aquellos documentos que pudieran certificarla, como registro de nacimiento, partida de bautismo o expediente matrimonial, no se conservan. Él mismo comentó[14] que su mala memoria no le permitía recordar el año exacto de su venida al mundo y la historiografía contemporánea sobre este autor se ha limitado a interpretar datos expuestos en referencias indirectas para tratar de fijarla[15]. La documentación de archivo existente, en la que, como queda dicho, están ausentes los documentos básicos para alcanzar dicha información, plantean un arco cronológico que oscila de 1840 a 1843.

---

11 VERON, T., *Dictionnaire Verón ou Mémorial de l'art et des artistes de mon temps. Le salon de 1879*, París, 1879, p.169. cit. por REYERO. C., *París y la crisis de la pintura española, 1799-1889. Del Museo del Louvre a la torre Eiffel*, Madrid, Universidad Autónoma, 1993, p.191, n.º 227.

12 SALON 1879. *Explication des ouvrages de peintures, sculptures, gravures, lithographie et architectures des artistes vivants exposés au palis des Champs-Elysées le 12 Mai 1879*, París, 1879, p.71, cit. REYERO, C., *París*... ob. cit., p.191, n.º 227.

13 GARCÍA ALCARAZ, R., *Antonio Muñoz*... ob. cit., p.98.

14 MARTÍN CABALLERO, F. «Como viven los valencianos en Madrid», *La Correspondencia de Valencia*, 3 de diciembre de 1913, p.1.

15 GARCÍA ALCARAZ, R., *Antonio Muñoz*... ob. cit. p.35.

Las necrológicas valencianas a raíz de su fallecimiento repiten la de 1841[16]. La de 1843 aparece en el expediente personal de la Escuela de Bellas Artes de Málaga y Santiago Rodríguez la da por la buena[17], así como otros especialistas[18] entre los que nos incluimos cuando publicamos el artículo más arriba reseñado[19]; incluso Ossorio consigna la del 18 de noviembre de 1843 en la segunda edición corregida de 1885[20]. Sin embargo, investigaciones posteriores me permitieron conocer su expediente para optar a la plaza de pensionado de 1878[21] y en él, anexo a la instancia de solicitud, consta como fecha de nacimiento la del 18 de noviembre de 1840[22], siendo esta última la que se consigna en otros estudios[23]. Dado que la historiografía más reciente es la que da como buena, aceptémosla hasta que la aparición de documentos específicos la ratifique o desestime.

Pasando ya a otro plano, nos centraremos en ir completando aspectos de su biografía, especialmente la relación que mantuvo con el Ayuntamiento de Málaga, circunstancias que no han sido perfiladas hasta este momento.

Las últimas investigaciones sobre este autor han permitido delimitar buena parte de su vida, como fueron sus años de formación y primeras iniciativas profesionales[24] y las largas estancias

---

16 *Las Provincias*, 1924. Recorte de prensa s/f. Archivo Díaz de Escovar, Málaga. Caja Muñoz Degrain.

17 RODRÍGUEZ GARCÍA, S., *Antonio Muñoz Degrain. Pintor valenciano y español*, Valencia, Instituto Alfonso el Magnánimo, 1966, pp. 21-22.

18 REYERO HERMOSILLAS, C., *Roma y el ideal académico. La pintura en la Academia Española de Roma, 1873-1903.* Real Academia de San Fernando, 9 se septiembre-15 de octubre, 1992.

19 Vid. nota 3.

20 OSSORIO Y BERNARD, M., *Galería Biográfica de Artistas españoles del siglo XIX*, Madrid, 1883 (2ª ed.) (ed. facsímil, 1975), p. 475.

21 A.M.A.E., Leg. H/4334. Instancia del 3 de febrero de 1878 con nota adjunta del 7 de marzo de 1878.

22 La información fue publicada por GARCÍA ALCARAZ, R., *Antonio Muñoz...* ob. cit. p. 64 n.º 167.

23 BARON, J., «El paisaje en España en el siglo XIX» en *Carlos de Haes (1826-1898)*, agosto-septiembre 2002, Fundación Marcelino Botín, Santander, p. 47. G. NAVARRO, C. «Muñoz Degrain», *El Siglo XIX en el Prado*, Madrid, Museo Nacional del Prado, 2007, p. 481.

24 GARCÍA ALCARAZ, R., *Antonio Muñoz...*, ob. cit.

en Málaga[25], sin embargo quedan algunas lagunas al no existir rastros documentales que precisen con más claridad sus viajes por el Próximo Oriente o Marruecos o incluso sus visitas a Granada. Algunos de estos pasos pueden precisarse a partir de noticias indirectas o desestimadas hasta este momento por los que nos hemos acercado a su figura.

Datos sacados entre líneas hacen intuir que el periodo que se inicia con su venida a Málaga es el que estructura más contundentemente su trayectoria profesional. Por una parte porque esta ciudad fue siempre el punto de arranque de sus estancias en Roma, Marruecos o Granada y muchas de las razones de éstas estuvieron condicionadas por su vinculación a ella; por otra, porque artísticamente su convivencia con Ferrándiz, más estrecha en Málaga que en Valencia, y el gusto artístico que se fue acuñando durante el último tercio de siglo, le hizo adoptar soluciones estéticas e iconográficas que no parecen que estuvieran previstas durante sus años de formación y primera estancia madrileña.

Cuando en 1870 Muñoz Degrain llega a Málaga era un consumado paisajista y había realizado dos cuadros de historia[26]. Dichos paisajes los había expuesto en Valencia en el estudio de Ferrándiz[27], en el escaparate de la relojería de su padre[28] y con ellos había conseguido sus primeras recompensas en los certámenes regionales o nacionales[29]. Eran paisajes con vocación realista y cercanos al modelo de Haes, según se pronunciaba el periodista de *Las Provincias*[30], aunque, en

---

25 SAURET GUERRERO, T., *Aportaciones*... ob. cit.

26 *El Palleter*. Exposición Regional Aragonesa, 1868, *Las Provincias*, 25 de octubre 1867, p. 2. *El general Méndez Núñez herido en Callao a bordo de la fragata Numancia,* expuesta en principio en el vestíbulo del Palacio del Congreso de los Diputados y posteriormente adquirida por el Almirantazgo.

27 *Las Provincias*, Valencia, 16 de noviembre de 1865.

28 GARCÍA ALCARAZ, R., *Antonio Muñoz*... ob. cit., p. 85.

29 Medalla en la Regional de Valencia de 1867. Medalla de tercera clase en la Nacional de 1864 y de segunda en la de 1867. GUTIÉRREZ BURÓN, J., *Exposiciones Nacionales de Pintura en España en el siglo XIX*, Madrid, Universidad Complutense, 1987, T. II, p. 1265.

30 «En el estudio del sr. Ferrándiz había expuesto cuatro paisajes, que representan las estaciones, del sr. Muñoz, joven artista de quien hemos tenido mas de una vez ocasión de hablar ventajosamente y en quien vemos una de las mas brillantes esperanzas del arte en Valencia. Conocido es de todos los aficionados valencianos la felicidad con que el sr. Muñoz ha sorprendido el secreto de representar la naturaleza tal cual ella es, tal cual la traslada, admirable de verdad y poesía, el admirado sr. Haes...». *Las Provincias*, Valencia, 16 de noviembre de 1865.

Antonio Muñoz Degrain, *Alegoría de Málaga* (boceto del techo del Teatro Cervantes). MUSEO DE MÁLAGA

las elecciones lumínicas vinculadas a las estaciones dejen adivinar su débito con el Romanticismo, o en cualquier caso, con una formula combinatoria entre lo viejo y lo nuevo practicada por Haes. Los cuadros fechados en 1859 pertenecientes al Museo San Pío V de Valencia dan fe de esa postura. La naturaleza aparece perfectamente objetivada pero la presencia de la figura sugiere que nuestro pintor no había renunciado a la «coartada temática»[31] y mantiene esas citas narrativas que favorecen la conducción de un recorrido, opción a la que renuncian los realistas más comprometidos.

No se puede dejar pasar el hecho de que en 1858 Haes gana una primera medalla en la Nacional de ese año con *Vista tomada en las cercanía del Monasterio de Piedra* y que en 1859 Nicolás Gato de Lema escoge para su discurso de entrada a la Academia de San Fernando una disertación sobre el paisaje[32]. El ejercicio del paisaje se había convertido en un gesto de modernidad en España aunque su práctica estuviera alejada de ella.

Muñoz Degrain, especialmente en los primeros cuadros que realiza para las Nacionales, muestra una preocupación por la veracidad y mediante la pincelada abreviada y el estudio de la luz dota de frescura a esos primeros paisajes. Mucho mas convencional, por barbizoniano o en su defecto haesiano, se muestra en *Paisaje del Pardo al disiparse la niebla*, con el que consigue su primera

---

31 CALVO SERRALER, F., «Carlos Haes y el nuevo concepto de paisaje» en *Pintores españoles entre dos fines de siglo (1880-1990)*, Madrid, Alianza, 1990, pp.17-43 (p.20).

32 «De la pintura de paisaje en nuestros días» en *Discurso leído en Junta pública el 4 de diciembre de 1859*, Madrid, Imprenta de M. Ribadeneyra, 1859.

recompensa importante en 1867, renunciando en parte al estudio de los efectos lumínicos que se adivinaban en sus primeras composiciones. Aun así, su decisión de significarse como paisajista nos lo describe dentro de esa tibia modernidad en la que se empeña la cultura artística del país en esas fechas. Y para pintar un paisaje viene a Málaga, los fondos de la *Alegoría de Málaga* para la decoración del Teatro Cervantes de Málaga.

Entre ese final de 1870 y 1871 cambia de registro temático y a la Nacional de ese año manda sus primeras pinturas de género: *La oración* o *Coro de monjas*, *La sorpresa*, *El campamento*, *La Caridad* y *El Ave María*. Con el *Coro de Monjas* vuelve a obtener una segunda medalla y es adquirida por el Estado. Solo conozco directamente ésta última y aunque suponga un cambio temático, la concepción de la obra continúa moviéndose en el lenguaje solemne y grandilocuente de la pintura de historia. De los otros cuadros, *La sorpresa* sí sugiere un tratamiento en el que la espontaneidad y la congelación del gesto sean las claves del relato, muy en la línea de lo que hacía Ferrándiz y, también, Fortuny.

Son las primeras citas en las que se sugiere un encuentro con Fortuny y el fortunysmo, una línea que trabaja durante esos primeros años malagueños. Cuadros como *Un auditorio escogido* (1875)[33], *El examen* (1876)[34], *Hasta los bravos se rinden* (1877)[35], *A la escucha* (1879)[36]

---

33 La expuso en la muestra organizada por el Ayuntamiento con motivo de la visita de Alfonso XII a Málaga. *AYUNTAMIENTO Constitucional de Málaga. Catálogo de la Exposición de Bellas Artes, Industria y Agricultura celebrada en Málaga en la planta baja de la sala capitular. Inaugurada por S.M. el rey D. Alfonso XII, en marzo de 1877. Siendo alcalde constitucional de Málaga el Excmo. Sr. Don José de Alarcón Luján*, Málaga, Tipografía de El Museo, 1877, p.13. Actualmente en colección particular valenciana, vid. Catálogo de la exposición *Antonio Muñoz Degrain...* ob. cit., p.120.

34 Presentado a la Nacional de 1876 no obtuvo ninguna recompensa pero fue adquirido por el Estado. GUTIÉRREZ BURÓN, J., *Exposiciones Nacionales de Pintura en España en el siglo XIX*, Madrid, Universidad Complutense, 1987, T. II, p.1107.

35 *AYUNTAMIENTO Constitucional de Málaga....ob. cit*, p.13. En el Museo de Cerámica de Valencia existe una obra con el mismo título firmada por Ferrándiz y de ambientación orientalista. Vid. SAURET GUERRERO, T., *Bernardo Ferrándiz Bádenes (Valencia 1835-Málaga 1885) y el Eclecticismo pictórico del siglo XIX*. Málaga, Benedito Editores, 1996, p.167.

36 «Soldado escogido por su habilidad para reconocer el paso del enemigo, aplicando la oreja a la tierra», REYERO, C., *París...* ob. cit., p.194.

o *Tertulia en el patio* (1880)[37] son el testimonio de ese acercamiento a composiciones abigarradas, cargadas de elementos ambientales complementarios, eclecticismo consciente al «saquear realidades» y trasladarlas a escenarios recreados, como hacia Fortuny, como hacía Ferrándiz, para dar apariencia de verismo a las composiciones. Una línea que constituye una incursión esporádica en su carrera pero que testimonia su adaptación al ambiente malagueño en el que Fortuny, de la mano de Ferrándiz, se había convertido en el paradigma de la pintura moderna y del Realismo[38] y que fundamenta el efectismo de cuadros de gran envergadura como *Otelo y Desdémona*, de 1880, seleccionado para representar a España en la Universal de París de 1880 y expuesto en la Nacional de Madrid de 1881 en donde obtuvo medalla de primera clase o *Los amantes de Teruel*, primera medalla de la Nacional de 1884, pintados ambos en Málaga.

Más interesante encuentro el que en Málaga vuelve a producirse con la luz. Esa investigación sobre los efectos lumínicos que trabaja en obras tempranas como *La Sierra de las Agujas tomada desde la loma del Cavall-Bernat* (1864), la volvemos encontrar en paisajes de fuerte personalidad realizados en Málaga como *Drama en Sierra Nevada* (1877)[39], *Tragedia en el valle* (1875)[40] o *Chubasco en Granada*. Pero también serán sus contactos con Marruecos, desde 1879, los que le invitan a jerarquizar los efectos de la luz en sus composiciones, hasta el punto de que, paulatinamente, las dramatizaciones de muchas de sus obras, paisajes o escenas de género trabajadas al aire libre, se apoyan en los efectos de luz, un recurso con el que irá trabajando para, a través de él, expresar su adscripción a los movimientos de la modernidad del Fin de Siglo.

---

37 SAURET GUERRERO, T., *Colección de Arte de la Diputación de Málaga. Siglo XIX*, Málaga, 1999, pp.58-59.

38 Para una profundización en este tema vid. SAURET GUERRERO, T., *Bernardo Ferrándiz*... ob. cit.

39 Fue expuesto en la muestra presentada a Alfonso XII en su visita a Málaga en 1877 y adquirida finalmente por el Ayuntamiento. *AYUNTAMIENTO Constitucional de*...ob. cit., p.13. En la crónica que se hace del viaje se recoge el comentario del rey sobre el cuadro quien destaca «la mucha luz y el toque magistral». Vid. JEREZ PERCHET Y MUÑOZ CERISOLA, *Crónica de la visita S. M. el rey don Alfonso XII a la ciudad de Málaga en marzo de* 1877, Málaga, establecimiento tipográfico de El Museo, C/ Granada, nº 73, 1877, p.71.

40 Dedicado a José de Alarcón Lujan, alcalde de Málaga, testimonia la integración en la sociedad malagueña y en los cuadros de poder. La obra esta en colección particular malagueña. Se reproduce en Catálogo de la exposición *Antonio Muñoz Degrain*... ob. cit., p.122.

Antonio Muñoz Degrain, *Un auditorio escogido.* COLECCIÓN PARTICULAR, GRANADA

Por otra parte, en el plano personal, Málaga significó el universo de sus afectos. En principio porque aquí se casó con una malagueña y en 1872 le nace su único hijo, Joaquín[41], pero, además, porque desde que llegó a la ciudad encajó con la sociedad malagueña y se hizo un hueco, por derecho, en ella. Lo hizo desde el plano social integrándose en los círculos culturales como el Liceo en donde colaboró en su decoración[42], siendo miembro de la «Asociación de Escritores y Artistas de Málaga»[43], elegido para formar parte de la comisión encargada de organizar los actos de recepción de Alfonso XII en su visita a Málaga en marzo de 1877 y mantener unas excelentes relaciones con el Ayuntamiento, como lo demuestra ese cuadro citado dedicado al alcalde de entonces.

Por otra parte, la fusión más fuerte con la ciudad la hizo a través de la influencia que ejerció en el alumnado de Bellas Artes de San Telmo y de los pintores posteriores a él que tuvieron la inquietud para trabajar dentro de los marcos de la modernidad Fin de Siglo. También, sin duda, en otros que si bien no apostaron por ese camino, dentro del eclecticismo que ejercieron proyectaron notas con un sabor más renovador a partir de esos ecos muñozdegrinos. Y estamos pensando, por ejemplo, en el caso de Nogales.

---

41 Se le registra ante el juez del distrito de la Merced ya que vivía en la calle Huerto del Conde 14, junto a la plaza de la Merced en donde residía Ferrándiz. A.G.A.A.H. Caja 14981.

42 RELOSILLAS, J.J., *Cartas a un clubman. Juicio crítico de las obras de arte ejecutadas en el Liceo de Málaga*, Málaga, 1886, pp.13-19.

43 *El Avisador Malagueño*, 10 octubre 1876, «Gacetilla».

Esta vinculación docente con el centro malagueño no fue fácil, aunque sí larga y constante. Fue aspiración, desde su llegada, iniciar una carrera docente en Málaga, si bien sus intentos de incluirse en el cuadro de profesores de la Escuela de Bellas Artes resultaron al principio dificultosos. No fue hasta 1879, tras la creación por parte de Ferrándiz, aquel año ya Director de la Escuela, de una plaza de Profesor Auxiliar para que actuara de sustituto de cualquier profesor que se encontrara de baja. Hasta ese momento, su vinculación al centro se efectuó con un carácter más particular que oficial.

Por instancia que dirige al director de la Escuela para aspirar a la plaza de Ayudante de Dibujo Lineal y Dibujo Aplicado a las Artes, nos informa haber sido sustituto de Ferrándiz en las asignaturas de su responsabilidad a partir de su viaje a Roma en 1874[44] y, precisamente, en su calidad de Profesor Sustituto se cree con derecho a optar a dicha ayudantía. En realidad, el sustituto de Ferrándiz en la asignatura de Colorido y Composición tras su marcha a Roma fue Maqueda, pero Muñoz Degrain detentaba un nombramiento particular de Ferrándiz en el que le designaba Sustituto Personal, una figura que debía ser habitual ya que Martínez del Rincón tenia a Ruiz Blasco en la misma situación. Hay que tener en cuenta que Ferrándiz impartía una serie de asignaturas no reglamentadas, como Acuarela, Perspectiva, Dibujo y Pintura para señoritas, a las que dotaba personalmente de material ante la falta de recursos que la Academia proporcionaba a la Escuela y cuando se marcha, dichas asignaturas, al no ser oficiales ni estar dentro del plan de estudios, quedaban desatendidas, por lo que el papel de Muñoz Degrain fue crucial en esos años para el buen funcionamiento de la formación del alumnado.

La solicitud de la ayudantía levantó fuertes polémicas en el seno de la Academia por parte de un sector encabezado por Manuel Piédrola y Serafín Martínez del Rincón, que estaban a favor del sustituto personal de Rincón desde 1875, José Ruiz Blasco, que aspiraba a la misma plaza, frente a la defensa acalorada de Ferrándiz que argüía las mismas razones para Muñoz Degrain. Al final el cargo lo obtiene José Ruiz Blasco ya que pesó más el argumento de que eran puestos creados para favorecer a profesores en formación y Muñoz Degrain era ya un consolidado y prestigioso

44 A.E.A. y O. de Málaga, Expediente Muñoz Degrain.

artista. Sin embargo, y debido precisamente a su categoría profesional, la Academia propuso al Gobierno una plaza de nueva creación, la de Profesor Auxiliar cuya función era la de suplir las faltas del profesorado por ausencias o enfermedades, como ha quedado dicho. El Ministerio de Fomento accedió y la financiación de la misma corrió a medias entre la Diputación y el Ayuntamiento que la dotaron con un sueldo de 2.000 pesetas anuales; el nombramiento se hizo efectivo a partir del curso 1879-80.

Paralelamente en ese año de 1879 se crea la clase de Dibujo para señoritas que regirá Galbién y es propuesto como sustituto del mismo, sin embargo, Muñoz Degrain rechaza el cargo «por razones de delicadeza» y propuso a Bracho Murillo en su lugar[45]. En 1881 obtuvo la pensión para la Academia de España en Roma y en octubre de ese año se traslada a Italia siendo sustituido por Leonardo Camps, nombramiento que concede el Ministerio sin contar con la Academia con el consiguiente desacuerdo de la misma. Su estancia en Italia, sin embargo, fue corta, pues pronto pide permiso de salida argumentando la necesidad de viajar a Marruecos para preparar material para su trabajo de pensionado, que en un principio pensó realizar sobre el tema de «El Suspiro del Moro», trabajo que no terminó de ejecutar pero fue el pretexto para no permanecer demasiado tiempo alejado de Málaga, junto a otras alegaciones como enfermedad que le valieron dichas prórrogas[46]. Por fin, el 4 de abril de 1884 obtiene la plaza de Profesor Numerario por concurso de la clase de Dibujo Lineal y de Adorno de la Escuela de Bellas Artes de Málaga[47] y termina su pensión en Roma el 5 de febrero de 1885. En 1887 se traslada a Madrid tras conseguir la plaza de profesor de la Escuela de San Fernando a la que se incorpora el 8 de octubre, un puesto que había solicitado en 1886[48] y no había conseguido, sin embargo su permanencia en Madrid esos años está probada por el trabajo realizado en la iglesia de San Francisco el Grande de Madrid para la que hizo el retablo del Santo Sepulcro[49].

---

45 A.A.B.A. de San Telmo, Libro de Actas año 1850-1886, fol. 457.

46 A.E. de B.A. de Madrid, Comunicación oficial.

47 A.E.A. y O. de Málaga, Expediente Muñoz Degrain.

48 A.A.,Sesión Junta 31-12-1886, pp.119-120.

49 BARRIOS ESCALANTE. C,: «José Moreno Carbonero y Antonio Muñoz Degrain en San Francisco el Grande de Madrid», *Boletín de Arte* nº 6, Departamento Historia del Arte, UMA, 1986, pp.125-210.

Antonio Muñoz Degrain, *Un drama en Sierra Nevada*. MUSEO DE GRANADA

En 1890 vuelve a intentar obtener por oposición una plaza de numerario en la citada Escuela de Madrid[50], que no consigue sino hasta la jubilación de Carlos Haes en 1895, que deja vacante la cátedra de Paisaje en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando. La Cátedra de Madrid la obtiene por concurso y no por oposición, como era deseo de Haes, para que la ocupara su discípulo Jaime Morera. Al no conseguir que se dotara por oposición y mantenerse el sistema del concurso el ganador fue Muñoz Degrain, con gran disgusto de Haes[51].

El traslado a Madrid no supuso una desvinculación de Málaga. Como en su día estudié[52], los lazos sentimentales que había construido con la ciudad mantuvieron ese vínculo con la misma.

De su pronta incorporación a la sociedad y medios culturales locales ya hemos hecho referencia y quedan ampliamente justificados con obras como esa *Tragedia en el valle* dedicada al entonces alcalde José de Alarcón Lujan, que indican unas estrechas relaciones con los gestores del poder local. Por otra parte, el Ayuntamiento desde un primer momento demuestra su protección hacia el artista. Un dato que lo corrobora lo constituye su intervención sobre el asunto del cuadro *Drama en Sierra Nevada*, expuesto en la muestra presentada a Alfonso XII con motivo de su visita a Málaga y comprometido por Francisco de Borja Queipo de Llano, conde de Toreno y Minis-

50 A.E.A. y O. de Málaga, Expediente Muñoz Degrain.

51 BARON, J., «El paisaje...» ob. cit., p. 47, n.º 108.

52 SAURET GUERRERO, T., *Aportaciones...* ob. cit.

tro de Fomento del gobierno canovista, para su adquisición. A los dos años el cuadro no había sido todavía pagado, por lo que el Ayuntamiento de Málaga se hace cargo del compromiso y lo adquiere por 2.750 ptas., aunque Ferrándiz lo tasara en 5.000 ptas.[53]

El cuadro está en paradero desconocido, sin embargo en 1911, cuando el Ayuntamiento lo nombra Hijo Adoptivo de la ciudad le regala un lienzo con idéntico tema que, según sus propias palabras representaba «… *un drama en Sierra Nevada, con una familia sorprendida por unos lobos en un paisaje nevado de la sierra…*».

De técnica al temple y sin barnizar, ya que debía colgarse en un lugar del edificio consistorial con poca luz, sufrió una intervención desafortunada por parte de un restaurador aficionado y la obra casi se perdió. Enterado el pintor que el Ayuntamiento había dispuesto enviarlo a Buenos Aires como agradecimiento a la ayuda económica que había recibido de esta ciudad tras unas inundaciones que trajeron a Málaga crisis económicas y enfermedades, la solicitó para restaurarla debidamente y, según sus palabras, prácticamente la pintó de nuevo[54].

Hoy día existen dos obras del mismo titulo en los museos de Granada y Málaga, de 1921 y 1916 respectivamente. La del Museo de Granada responde a la iconografía que describe Muñoz Degrain en el artículo citado, de lo que se deduce que desde 1877 fue un tema que repitió no siempre con variantes.

Pese a que el Ayuntamiento se desprendió del cuadro aludido, la colección municipal cuenta con dos importantes obras más de su mano. La primera es *Alegoría de la ciudad. Málaga muy*

---

53 A.M.M., Leg. 2100, Ac. Cap.1879, sesión 30 de enero, fols. 30-30 vª.

54 MARTÍN CABALLERO, F. «Cómo viven... », ob. cit.

hospitalaria, que realiza para el salón de Plenos del Palacio Municipal construido entre 1913 y 1919 y la segunda es una donación que realiza en 1923 y casi finaliza en 1924, ya que la muerte le impidió terminarla: *Los de Igueriben mueren pero no se rinden*, hoy en depósito en los fondos del Museo de Bellas Artes de Málaga.

En la urbanización del Parque se reservó una parcela para el nuevo Palacio Municipal, proyecto de Manuel Rivera Vera y Fernando Guerrero Strachan que se inaugura en 1919. La decoración de su interior comenzó inmediatamente después, primero fueron las vidrieras, aprobado su proyecto en el mismo 1919 y, después, la decoración escultórica de los exteriores y la pictórica de su interior, concentrada en los salones de Festejos y de Plenos.

Es para este Salón de Plenos el encargo que se le hace a Muñoz Degrain. La documentación sobre este proyecto da detalles de los objetivos de la Corporación: elegir autores malagueños o residentes en la ciudad de … *reconocida competencia*[55]. No necesita explicación entender en que lugar de consideración tenía el Ayuntamiento a Muñoz Degrain. En esas fechas residente en Madrid, su permanente vínculo con Málaga le había valido que en 1911 le nombraran Hijo Adoptivo de la ciudad, correspondiendo él con la entrega de la obra *Un drama en Sierra Nevada,* en sustitución de esa otra que en 1879 le compra el Ayuntamiento. Así mismo, dona la cantidad estipulada como honorarios de su trabajo, 3.000 ptas., para la creación de un premio para los alumnos de la Escuela de Artes y Oficios de Málaga[56].

El trabajo para la decoración del Salón de Plenos lo simultaneará en Madrid con la serie sobre el Quijote para la Biblioteca Nacional, lo que le supuso un retraso en la entrega de la obra acabada de Málaga[57] que termina definitivamente en 1920. El 6 de marzo de ese año, la Academia de Bellas Artes recibe los lienzos y se recoge en acta el hecho comentándose la recepción de los cuadros de la «bovedilla» del Salón de sesiones y la solicitud del autor de que no se desembalen hasta que él llegue y realice la operación … *pues tiene el propó-*

---

55 A.M.M., Leg. 1424, carp. Nº 29. Comunicación nº 3, 12 junio 1916.

56 Ibid. Comunicación 22 octubre 1918.

57 Ibid. Comunicación 25 octubre 1918.

sito de dirigir personalmente la colocación de las pinturas en el sitio[58].

Dicho acontecimiento provoca que la Academia organice un recibimiento … *serio y digno de la prestigiosa figura del incomparable artista,* para el que Federico Bermúdez Gil propone que sea una exposición homenaje, sumándose César Álvarez Dumont a la propuesta y ofreciendo la colaboración de la Escuela de Artes y Oficios, como centro en donde ejerció la docencia el pintor[59].

El trabajo para el nuevo Palacio Municipal consistió en una escena que recogía el episodio del salvamento por la población malagueña de los náufragos de la fragata Gneisenau, barco alemán que se hundió frente a la costa de Málaga debido a un fuerte temporal en diciembre de 1900 y en el que murieron 41 soldados alemanes, ahogados en las lanchas salvavidas o aplastados contra las rocas.

Encallado el barco en el malecón de Levante, la población malagueña acudió en masa para salvar a los supervivientes, situándose sobre dicho malecón o sobre las escolleras, en donde fueron recogiendo los cuerpos que llegaban hasta allí empujados por el fuerte oleaje. Hasta 12 ciudadanos malagueños murieron en el salvamento a causa de la violencia de la tempestad y de las dificultades de los rescates. El gesto heroico de la población tuvo una gran repercusión en el resto del mundo y la reina María Cristina, por un Real Decreto de 1901, le concedió el título de *Muy Hospitalaria*[60].

---

58 A.A.B.A. de San Telmo de Málaga, Libro de Actas, septiembre 1918-febrero 1942, sesión del 6 de marzo, 1920, fol 12 vº.

59 Ibid, fols. 12vº-13.

60 PÁEZ GALIÁN, E., «El naufragio de la fragata alemana *Gneisenau* y el puente de Santo Domingo», *Jábega* nº 26, Málaga, Diputación, 1980, pp. 3-11.

Antonio Muñoz Degrain, *Alegoría de la ciudad. Málaga muy hospitalaria.* SALÓN DE PLENOS, PALACIO MUNICIPAL, MÁLAGA

Muñoz Degrain recoge el asunto histórico tratando de expresar la clave del contenido de la gesta local y en un aparente ejercicio visualizador del hecho lo que hace es una exposición de las diferentes clases sociales que componían la población y, tipificadas para que actuaran como iconos emblemáticos, las hace moverse por un escenario en donde el paisaje alterado del cielo, del mar y las rocas dan la perspectiva de la agresividad del medio y pulsa la magnitud de la tragedia y de la generosidad del pueblo. La composición está llena de tópicos y esquemas de lectura directa, así el capitán de la fragata aparece en una zona aislada y muy visible, en el área superior, casi centrado en la composición y asistido por un caballero con levita que representa al estamento burgués de la ciudad. De hecho, fue el cónsul de Alemania en Málaga, Adolfo Pries, el que recogió en su casa a la oficialidad del barco. El carácter andaluz de la ciudad lo recoge una señora con mantilla y desgarrada expresión en el rostro situada en un primer plano a la derecha, y el pueblo, en toda su grandeza, mediante un desnudo de espalda que se mueve encima de una roca.

De nuevo, Muñoz Degrain reconvierte los esquemas de las temáticas tradicionales y la alegoría, como hizo en su día Ferrándiz en el techo del Teatro Cervantes, y desciende al plano de lo concreto exponiendo su discurso emblemático a partir del referente de lo cotidiano. De nuevo la gesta, en este caso del pueblo anónimo, se presenta con capacidad de identificar un territorio a través de los valo-

Alegoría de la ciudad. Málaga muy hospitalaria (detalle).

res de su población y de nuevo el realismo institucionalista se expresa mediante el concepto y el contenido relatado bajo el soporte de lo inmediato. El suceso estaba lo suficientemente cercano para que el ciudadano que contemplara la obra se identificara, no ya con la escena sino con los valores de «lo malagueño» expresados en ella, un hábil ejercicio del pensamiento institucionalista en el que no está ausente el símbolo y el juego de la doble lectura de las formas.

Pocos años más tarde, en 1924, vuelve sobre el valor en Málaga con la composición sobre la epopeya de Igueriben. El cuadro lo concibe mientras estaba pintando un nuevo episodio sobre Colón, que abandona para acometer la gesta del comandante Benítez en la Guerra del Riff. Sobre este cuadro, parte de esta exposición y que analizamos con más detalle en su ficha del catálogo, más adelante,[61] nos interesa destacar que fue decisión propia realizarlo y regalárselo al Ayuntamiento, como se expone con clara constancia en la correspondencia que cursó con el alcalde de Málaga en esos años José Gálvez Ginachero.[62]

Como en otros casos anteriores (la donación al Museo de Bellas Artes de Málaga, en 1916,[63] o la decoración del Salón de Plenos, 1920[64]), el autor se responsabiliza personalmente de la

---

61 Vid. p. 54.

62 A.M.M., Leg. 3313, cp. del mes de octubre-diciembre, 14, 1924, s/fol. Correspondencia particular, julio-dic. enero-agosto. Carta del 19 de septiembre, 1924.

63 *Museo de Málaga. Primeras donaciones, 1916-1930*, Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, 2000, pp. 16-17.

64 A.A.B.A. de San Telmo de Málaga, Libro de Actas, septiembre 1918-febrero 1942, sesión del 6 de marzo, 1920, fol 12 vº. Vid. nota 58.

colocación de la obra en su lugar correcto, dato que nos ha ido reforzando la imagen de profesionalidad del pintor.

Por último, cabría hacer referencia al monumento que el Ayuntamiento dispuso colocar en una glorieta del Parque como homenaje al insigne artista.

En 1917 Valencia lo había honrado erigiéndole un monumento realizado por el escultor Francisco Marcos Díaz. El busto fue costeado por el hermano del pintor y los señores Manuel Nogales, Enrique Navas, Alfredo Marcos López, Pascual Isla, Enrique Cuñat y José Albios y posteriormente donado a la Academia.[65] Poco después la Academia de Bellas Artes de Málaga emprende una campaña para recaudar fondos para erigir un monumento similar en Málaga. En 1922 los fondos recaudados todavía eran escasos, como expone el pintor Nogales ante la Academia, encargado de coordinar el proyecto.[66] Durante esos años, el proceso del proyectado monumento no prospera y para compensar la situación la Academia decide nombrarle Académico de Honor, propuesta que es acogida por «aclamación entusiasta»[67] y otros académicos como Salvador Rueda, Revello y Diego García Carreras le rinden homenaje mediante un poema, un pergamino o una lápida[68] y finalmente la inauguración del monumento en el Parque, concretamente el 14 de junio.

---

65 ROMERO TORRES, J.L., «Patrimonio escultórico» en MORALES, J.M., SAURET GUERRERO, T. (Ed.), *Patrimonio artístico y Monumental*. Málaga, Ed. Ayuntamiento, 1990, p.169.

66 A.A.B.A. de San Telmo de Málaga, Libro de Actas, septiembre 1918-febrero 1942, sesión del 20 de octubre, 1922, fol.16 vº.

67 Ibid. Sesión 25 de abril, 1923, fol.17 vº.

68 Ibid. fol.18.

Entre esas fechas de 1922 y 1924 en las que Ayuntamiento y Academia estaban preparando el homenaje y monumento a Muñoz Degrain sucede el óbito del artista, y se activan los actos de reconocimiento al pintor. El Ayuntamiento, además de sufragar el entierro acuerda erigirle un mausoleo en el cementerio de San Miguel,[69] el Círculo de Bellas Artes de Madrid y los amigos que coinciden en el estudio del pintor tras su muerte proponen organizar en dicha entidad una exposición antológica del pintor en primavera viéndose la posibilidad de pedirle al Estado que adquiera algunas de las obras expuestas para destinarlas a los museos de Madrid, Málaga y Valencia.[70]

Hoy en Málaga queda un recuerdo imborrable del pintor. El monumento en el Parque, aunque sencillo y de no muy excelente calidad, hace perpetua su imagen; su obra volverá a estar al alcance de todos cuando el Museo de Málaga abra de nuevo sus puertas y todos los días de pleno, en el Ayuntamiento, representantes de la Corporación Municipal y la ciudadanía que pueda asistir a ellos, mantienen un diálogo con el pintor a través de su *Alegoría de Málaga*. Todo ello hace que Muñoz Degrain mantenga su presencia constante en Málaga. ■

---

69 Ibid. sesión 18 de octubre de 1924, fol. 23 vº.

70 Ibid. fols. 23 vº-24.

EL PAISAJISMO FIN DE SIGLO EN MÁLAGA

EN EL CRUCE DE SIGLO ENTRE el XIX y el XX quedaban muy lejos los criterios de Gato de Lema para justificar la presencia del paisaje en la pintura de la época por un mero interés decorativo. En su discurso de ingreso a la Academia decía: «*La sociedad moderna contribuye con decisivo empeño a impulsar este movimiento. La afición a decorar las habitaciones con paisajes, ya al fresco o al temple, ya en lienzos grandes o de pequeñas dimensiones, crece cada día hasta el punto de que apenas hallará una regularmente decorada, en la que el paisaje no ocupe su lugar*».[71]

Hacía tiempo que Courbet, con su política de «acanallar el arte», había invitado a eliminar cualquier tipo de relato en una obra y los pintores que siguieron sus principios se encontraron más cómodos en el género del paisaje que en cualquier otro, ya que el anonimato de la naturaleza les liberaba de mayores compromisos y podían posicionarse dentro de la modernidad sin grandes agresividades, complaciendo, por otra parte y así, a un mayor espectro de público. Sin duda esta fue una de las mas poderosas razones del triunfo del paisaje en el último tercio del siglo XIX, una situación que tan dignamente salvaron los realistas y los impresionistas. Pero sin querer quitarles el mérito a todos aquellos que con sinceridad lo practicaron para poder expresar mejor y más honradamente su vinculación a la modernidad del momento, no fue hasta las enseñanzas de Haes y después de Muñoz Degrain y el ejemplo de Beruete, cuando el paisaje en España se consolida también como una línea de trabajo en donde las posibilidades de ejercer la modernidad se facilitaba.

---

71 GATO DE LEMA, N., *De la pintura de paisaje en nuestros días, Discurso leído en Junta pública el 4 de diciembre de 1859*, Madrid, Imprenta de M. Ribadeneyra, 1859, p.15.

Ya es significativo que Haes, un ecléctico al fin y al cabo,[72] dijera que … *en el paisaje la exactitud de la reproducción vale más que un ideal imposible. La naturaleza difícilmente soporta el trabajo de la imaginación: es tan poderosa, que sobra al hombre con tratar de reproducirla. La multitud innumerable de sus accidentes y combinaciones poca cosa nos permite inventar*[73].

Mientras que se pronunciaba de esta manera, Haes mandaba a sus discípulos a Bélgica, cuando allí, entre franceses, o con el conocimiento de lo francés[74] y trayendo al presente su tradición paisajística, entendían que el realismo no iba tanto por el levantamiento notarial del territorio sino en la sabia combinación de lo externo, lo epidérmico que equivale a decir físico, del terreno, con el espíritu que emana, con el saqueo de claves únicas e irrepetibles de ese territorio, como si de un rostro se tratara y fuera definido por un Tolstói[75].

Para este nuevo realismo vale tanto la forma como el color y especialmente la luz, que permite conseguir una gama infinita de matices si la aproximación al hecho es tan cercana como para diferenciar lugar y hora. Y en ello tiene tanta importancia esa honradez del registro como la elección del encuadre, la búsqueda del momento y la emoción que transmite y sabe recoger el pintor. Un ejercicio sobre la verdad que va más allá de lo externo. Después de todo era lo que dictaba Taine, justificar el producto en tanto que contenía la esencia del evento/forma y esta no se encontraba exclusivamente en una primera mirada, sino en un ejercicio perceptivo mediante el cual conociéramos, por síntesis y denominadores comunes, la esencia profunda y total del suceso/forma.

---

72 PENA, C., *El paisaje español del siglo XIX: Del Naturalismo al Impresionismo*, Madrid, Universidad Complutense, 1982, pp. 69-81.

73 HAES, C., *De la pintura de paisaje antigua y moderna. Discursos leídos en las recepciones y actos públicos celebrados por la Academia de las Tres Nobles Artes de San Fernando desde el 19 de Junio de 1859,* Tomo I, Madrid, Imp. M. Tello, 1872, p. 293.

74 TUSELL, J., «La estética Fin de Siglo» en *PAISAJE y FIGURA del 98*. Catálogo de la exposición..., Fundación Central Hispano, 1998, pp. 20-22.

75 «Ahora veía claramente en su faz esa particularidad misteriosa que existe en cada rostro para diferenciarlo absolutamente de todos los demás, haciendo de él una cosa única, peculiar y sin equivalencia». TOLSTÓI, L., *Resurrección*, Barcelona, Editorial Andrés Bello, 1999.

De ahí a tirarse al monte, literal y metafóricamente, solo fue un paso que empezaron a dar sus discípulos (Morera, Llardy, Riancho…) pasando por los ejemplares y esporádicos episodios de Rosales o Fortuny en este tema.

Cuando Haes emitía su discurso de ingreso a la Academia, innovando al disertar sobre el paisaje, era 1859, año en el que Millet pintó *El Ángelus* y cuatro años antes Courbet había terminado su «manifiesto realista»: *El taller del pintor.* Apenas cuatro años después se producía el «Salón de los Rechazados» y Manet presentaba su *Dejeuner sur l'herbe.* Estamos hablando de un momento en el que el Realismo, en Francia, estaba en pleno apogeo. En España Haes teorizaba sobre él y algunos de sus seguidores lo adoptaron, pero la mayoría se aferraban al eclecticismo de Delaroche[76]. No podemos pasar por alto que Rosales pinta el *Testamento de Isabel la Católica* en 1864 y que aún en 1892 Gartner gana la Primera Medalla con *La Invencible*, un cuadro que podía haber sido solo una magnífica marina pero que terminó siendo un cuadro de Historia. Pero, al fin y al cabo, fue con el paisaje con el que los pintores pudieron moverse con mayor facilidad por los senderos de lo moderno y el Realismo se trabajó desde diferentes perspectivas.

La Academia, y con ella la teoría y la crítica oficialista, mantuvieron la línea de apoyar un paisaje basado en la copia directa, pero sumándole una armonización de los elementos de la naturaleza que hicieran intervenir subjetivamente sobre ellos al artista y le sirviera de justificante para dotarlos de contenido y mantener el papel determinante del pintor y su visión creativa, sin cuya intervención no habría sido posible la concepción de la obra artística.

Esta filosofía es la que Muñoz Degrain expresa muy a finales del siglo, y muy explícitamente, en su discurso de ingreso a la Academia de San Fernando, en él dirá:

> *Soy ferviente devoto de la sinceridad en el arte, a la manera que la entendieron los grandes maestros españoles […] Deseo, por lo tanto, que la obra de arte sea una representación de lo esencial de la Naturaleza, en que el artista, con ello identificado, reproduzca en sus creaciones la sensación experimentada con verdad tan variada como el manantial*

76 ROSEMBLUM, R. Y JANSON, H.W., *El arte del siglo XIX,* Madrid, Akal, 1992, pp.193-196.

de donde nace, y muy diferente de la monótona e impersonal reproducción de la fotografía, que tantos abusos ocasiona, siendo deplorable que existan espíritus extraviados que, en lugar de identificarse con lo que podríamos llamar alma de la Naturaleza, y por medio de la observación y del estudio obtener el dominio de la forma y del color, prefieran valerse de artificios y manipulaciones más propias de la prestidigitación que de las nobles y bellas artes.

Por otra parte, los temperamentos excesivamente utilitarios pretenden que el arte propague ideas y enseñanzas provechosas; funesta tendencia que está en contradicción con el sublime desinterés de la emoción estética. Puede el arte ser docente en cierto modo, cuando realiza la belleza libre y espontáneamente, en conformidad con el espíritu de las grandes almas, guías del desenvolvimiento humano con la moral; y esta manera de ser el arte docente, lo aceptará todo espíritu sereno; pero de ningún modo se le puede exigir funciones que solo corresponden a la ciencia.

No se debe reclamar del arte estos fines, ni tampoco el desarrollo progresivo de la ciencia, pues siendo ésta producto de la experimentación, acumula unos conocimientos sobre otros, transmitiéndolos a todas las inteligencias, hasta el punto de que un empírico maquinista aproveche hoy con más acierto la fuerza del vapor que Blasco de Garay…

Estimo la sinceridad en el arte como una virtud capaz de mantener en equilibrio el espíritu del artista, solicitado en estos tiempos por extrañas y no siempre viables novedades; pero estoy muy lejos de considerar como forzosamente artísticas todas las manifestaciones sinceras[77].

Como se puede observar en ambos textos, de la literalidad que propone Haes [*La naturaleza difícilmente soporta el trabajo de la imaginación*], se ha pasado a la búsqueda de «lo esencial de la naturaleza», a traducir «sensaciones experimentadas y a entenderlo «como un estado del alma»[78].

---

77 *DISCURSOS LEÍDOS ante la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en la recepción pública del señor D. Antonio Muñoz Degrain el día 19 de febrero de 1899*, Madrid, Tip. Viuda e Hijos de M. Tello, 1899.

78 Vid. más arriba, texto de Muñoz Degrain.

Emilio Ocón y Rivas, *Balandros*. COLECCIÓN PARTICULAR, MÁLAGA

Desde los criterios de Haes hasta los de Muñoz Degrain se ha producido una evolución en cuanto al entendimiento de lo que es el Realismo. Si el sendero de la modernidad en la pintura de paisaje se inicia por la ruta de la objetividad, a medida que avanza el siglo la apuesta por la asepsia narrativa va perdiendo credibilidad y se ira caminando hacia el objetivo de la interpretación de dicha realidad. También es verdad que la reflexión sobre esa anhelada distancia ante el objeto o asunto ponía de evidencia, cada vez mas, su imposibilidad y el camino de la modernidad transcurrió hacia la reflexión sobre la cuestionabilidad de la misma, para empezar a entender que lo que realmente existía eran «realidades». Se podía decir que de la militancia del realismo de los años cuarenta se fue avanzando sobre el concepto de la cuestionabilidad, que llevo a los impresionista a mantenerse en los mas estrictos márgenes de la ciencia y, podríamos decir que el planteamiento de la conciencia de la relatividad llevo a Picasso a la fragmentación cubista. Pero esa es otra historia. Lo que nos interesa ahora es entender cómo se pasó de pretender la «exactitud»[79] a aspirar a registrar el «alma de la naturaleza»[80].

Giner de los Ríos, en 1885 volvía, como los románticos, a entender el paisaje desde los sentidos, no describirlo tanto desde lo visto como de lo sentido, sin descartar con ello alcanzar una realidad del mismo, pero no estancándose los pintores en la superficie externa del mismo sino calando en

---

79 «*... en el paisaje la exactitud de la reproducción vale mas que un ideal imposible*». HAES, C., *De la pintura de...* ob. cit. p. 293.

80 *DISCURSOS LEÍDOS...* ob. cit., p. 8.

profundidad para poder tener la capacidad de transmitir una realidad que transcurría desde lo puramente físico a lo más profundo de su esencia, lo que Krausse llamaba «alma» y que Giner o Muñoz Degrain comprendieron como la de la naturaleza.

Entramos con ello en un delicado terreno sobre la honradez interpretativa, que debía sustentarse en el conocimiento directo más el científico de esa naturaleza y añadirle en la obra ese toque personal, artístico, que posibilitaba, por la provocación de reacciones emocionales en el artista, el tener la capacidad interpretativa de la misma y así alcanzar una lectura más profunda de ella, con capacidad para hacérnosla comprender al espectador.

Por eso, paulatinamente los paisajistas españoles (y europeos) reinventaron el Realismo. Lo hicieron, los más, y primeros, por el *plain aire* y la luz y, paulatinamente, asociando a todo ello también sentimientos, y como consecuencia sublimando la naturaleza hasta tal punto que lo inmediato y finito se quedó corto y se lanzaron a la búsqueda de experiencias morales o/y religiosas.

Muñoz Degrain supo muy bien interpretar en sus paisajes los conceptos de infinito, ilimitado y grandioso en la naturaleza y mediante ellos la sacralizó, no solo trabajándola como un material que produjera provocación sino especialmente por su capacidad de trasladarnos a planos conceptuales e incluso metafísicos. No olvidemos que para Amiel el paisaje era «un estado del alma» y esta postura filosófica fue compartida por los simbolistas.

Pero en España a este proceso se le suma otro, en el que el panteísmo europeo se enriquece con la disciplina de un nacionalismo que suma teoría del medio e identificación territorial con voluntad de definición.

Ese juego de intereses sirvió para que el paisaje, de Madrid a las provincias vascongadas pasando por Cataluña o Castilla, Levante o Andalucía se afrontara desde muy diferentes perspectivas, ya fuera el registro notarial del territorio con o sin el apoyo de la luz o su ausencia convertida en sombra, la evocación del sentimiento de ese territorio, la plasmación de valores supra naturales o la concreción de situaciones sentidas o imaginadas, pero con denominado-

José Nogales Sevilla, *Remanso de un río.* COLECCIÓN PARTICULAR, MÁLAGA

res comunes, especialmente uno; que la traslación de ese entorno tuviera la capacidad de posicionarlo en un espacio concreto y actuara como portavoz del mismo con la finalidad de trasladar su personalidad. Y estoy pensando en esas opciones de la Escuela del Guadarrama o la de Alcalá de Guadaira, del modernismo catalán, del luminismo sorollista, del institucionalimo del Sur o del simbolismo de Muñoz Degrain.

Beruete, Casas, Pinazo, Sorolla, Gutiérrez Solana, Regoyos, Jiménez Acosta, Romero de Torres, Muñoz Degrain y un largo y selecto etcétera registraron la Península Ibérica, y lo que consiguieron mediante sus fragmentos fue emitir las señas territoriales de España en las que la variedad constituía su principal elemento de referencia. Da igual que unos buscaran lo trágico y otros lo lúdico, que se dramatizara con la inclusión de relatos que literaturizaban esos territorios, como hizo Muñoz Degrain, o que buscaran sus luces más dramáticas o ensoñadoras, al final siempre se encontraba la identificación, a veces física pero siempre anímica. Málaga no se sustrajo a todo ello, sin duda gracias a Muñoz Degrain pero también por la inquietud de sus pintores por conocer lo que se hacía en el exterior y visitando aquellos puntos en donde pudieran aprender las corrientes artísticas del momento.

El paisajismo en Málaga arranca del Romanticismo, cuando los topográficos paisajes de Rojo y Mellado y los poéticos de Ángel Romero invitaron a los aficionados malagueños a aventurarse por el tema para concurrir, como aficionados, a los certámenes que las sociedades culturales de mediados de siglo organizaban[81]. Esta afición hizo pensar a la Academia que era necesario crear

81 SAURET GUERRERO, T. *El siglo XIX en la pintura malagueña*, Málaga, Universidad, 1987, pp. 504-529.

Enrique Florido Bernils, *Paisaje con río.* COLECCIÓN PARTICULAR, MÁLAGA

una Cátedra de Paisaje en la recién instituida Escuela de Bellas Artes, justificada por su presidente, José Freüller (…) *por la gran afición que a este tema había entre los jóvenes…*

En principio estuvo regentada por Antonio Cortés pero en 1850 tuvo que ser eliminada ante la falta de alumnos, aun así, en 1852 y con carácter libre, se volvió a incluir en el plan de estudios, en esta ocasión dirigida por Ángel Romero[82] y de esta manera se mantuvo hasta 1875, pues datos indirectos informan que Romero mantuvo la docencia hasta esos años. 1883 es la fecha en la que se institucionaliza dicha docencia con la dotación por parte de la Diputación de una cátedra con este enunciado y a cargo de Emilio Ocón[83].

Hasta entonces los alumnos aventajados de Romero recurrieron a Haes en Madrid, el hecho es que, y desde 1870, fecha en la que Muñoz Degrain toma contactos con la Escuela, el paisaje fue una especialidad que se fue afianzando en el alumnado malagueño y en mucho tuvo que ver la vocación del valenciano por el tema.

En páginas anteriores hemos visto los lazos entre el pintor y Málaga y en el catálogo anexo, a través de sus autores, se patentiza rotundamente esta influencia. Pero la lectura sería muy parcial si no relatáramos el papel que interpretaron otros pintores malagueños que dedicaron buena parte de su producción al paisaje.

---

82 A.A.B.A.S. Telmo de Málaga, Libro de Actas, sesión 8-III-1851.

83 Un estudio pormenorizado de todo ello se encuentra en SAURET GUERRERO, T., *El siglo…* ob. cit., pp. 504 y ss.

Haciendo una drástica reducción explicativa se puede categorizar que el paisaje malagueño entre siglos es realista (según se entiende en ese momento el Realismo en España), pero especialmente es Institucionalista porque, por regla general, los pintores se empeñan en registrar la geografía local con precisión e intención definidora de lo regional y personal, y ese es mensaje del positivismo de la Institución Libre de Enseñanza. Por otra parte, habría que añadir que el género se diversificó en dos especialidades, la del paisaje terrestre/urbano y la de la marina.

Por lo que se refiere al paisaje rural, no todos buscarán esa orografía accidentada que se interpreta como medio representativo de la esencia española, de la geografía española, especialmente cuando se piensa en el norte, aunque algunos sí.

Bajo estas intenciones, con conciencia de hacer un ejercicio institucionalista, se manifestaron algunos autores que seleccionaron sus encuadres geográficos en función de buscar en ellos sentimientos de agresividad, amenaza, desestabilización y dureza. Lo hicieron registrando zonas geográficas muy concretas o seleccionando las luces en función de su capacidad de definición ambiental. Entre estos autores hay que contar con Federico Ferrándiz que tiene un *Desfiladero de los Gaitanes* (colección permanente del MUPAM), al igual que Muñoz Degrain (presente en la exposición), que encaja perfectamente en esta dinámica; también Ricardo Verdugo Landi que busca con minuciosidad alguna agresividad en el litoral malagueño y como sólo encuentra el acantilado de El Cantal y la roca del Peñón del Cuervo, repite con todas las variaciones posibles estos rincones marítimos a la vez que gusta de registrar el mar en toda su potencia haciendo de la «ola» un referente de estas intenciones. Gartner, aunque marinista especialmente, cuando se acerca a la tierra lo hace desde el Torcal, como comprobamos en ese excelente paisaje de colección particular malagueña que se expuso hace pocos años en Málaga[84]. Por último, Simonet, que en su estancia malagueña de 1892 registra el *Tajo de Ronda* y posteriormente vuelve a los Gaitanes.

Del resto de paisajistas locales hay que decir que prefirieron mantener los convencionalismos de Emilio Ocón, algunos aderezándolos con tratamientos lumínicos y técnicas en los

84 SAURET GUERRERO, T., *Pintura malagueña del siglo XIX en colecciones particulares*, Málaga, Ayuntamiento, 2003, p. 143.

que se podría vislumbrar a Muñoz Degrain, caso de Nogales o Guillermo Gómez Gil. Éste último estuvo mas comprometido con las poéticas Fin de Siglo pero por tender a los valores del sosiego y de la melancolía y huir de agresividades, se mantiene en una zona templada del institucionalismo.

Sí es verdad que la Hoya dio muchas posibilidades y los «pagos» de los Montes con sus paseros y cortijos fueron registrados por la mayoría de los paisajistas, y hasta por lo que no lo eran, como Denis, o Picasso, que era un niño en aquellos años, pero por regla general las señas de identidad de lo local la buscaron por otros medios.

Paisajistas, o paisajes, fueron, y pintaron, casi todos. Nos sorprenden los de Denis, tan sobrios y serenos, también tan veraces, desde Tassara en la cuesta de los Montes cerca de Fuente Olletas, Ponce, que en *El Darro por Granada* de colección particular, reproduce todas las intenciones muñozdegrinas, Fernández Alvarado tiene una *Desembocadura del Guadalhorce* en la que sigue al valenciano en el incendiado cielo del atardecer, Ruz con su obsesión por no dejar nada que describir en sus vistas de *Cortijo,* sigue los principios de la literalidad realista y Pedro Sáenz recorta a la Alhambra como lo pudiera hacer Muñoz Degrain. Pero los que realmente pusieron un mayor interés por conseguir unos resultados integrados con la dinámica Fin de Sglo fueron Nogales, Jaraba, Florido y Simonet.

Nogales nos sorprende con los paisajes; él que había seguido tan de cerca a Delaroche y su eclecticismo en *El milagro de Santa Casilda*[85], tan académico en *El cautivo* o *Dafni*[86] y tan decorativo, aunque también simbolista, en sus representaciones de flores, se manifiesta como un excelente paisajista trabajando sobre un modelo, impuesto en la España finisecular, en el que se exponía todo un programa que quería estar en la modernidad al plantearse un nuevo discurso plástico fundamentado en el prestigioso pasado artístico nacional.

---

85 Para una lectura de esta obra, vid. SAURET, T., «El Milagro de Santa Casilda de Nogales», *Obras Maestras del Museo de Bellas Artes de Málaga,* Diario Sur, 2003.

86 MORALES FOLGERA, J.M., *José Nogales Sevilla*, Publicaciones de la Caja de Ahorros Provincial de Málaga, 1975.

Enrique Simonet y Lombardo, *Desfiladero de los Gaitanes*. COLECCIÓN PARTICULAR, MÁLAGA

Recurrieron al territorio de lo veraz, pero desde un sentido de la verdad que se entendía como expresión de un conocimiento que superaba la inmediatez y llegaba a profundizar en la esencia de esa realidad, era el penetrar y llegar a esa «alma» de la naturaleza que ya hemos aludido. Un alma que equivalía a representatividad y expresión de las señas de identidad de ese territorio. Por eso los paisajes de Nogales son fácilmente identificables, o por lo menos supuestos, pero ninguno indiferente, Nogales nos implica en ellos por las personalizaciones elegidas, como Muñoz Degrain juega con las luces y sombras y elige los ocasos, y básicamente atiende a las ambientaciones por las entonaciones, por esa puntual identificación del territorio que se hace común en su geografía y accidentes, pero especialmente por el color, suavemente entonado y vivificado por sus luminosidades poéticas, por esa nota de majestuosidad que sabe imprimir aun dentro de la sobriedad de los encuadres escogidos. *Camino Nuevo*, *Remanso de río*, *Pinar en Sierra Nevada, Molino* son composiciones directas de los retazos de la naturaleza pero trabajados con devoción, identificando y personalizando los lugares por sus accidentes y personalidades. A veces, la dependencia de Muñoz Degrain se hace más patente en *Fuegos artificiales*, nocturno desdramatizado por la explosión cromática de los fuegos de artificio, una excelente composición en los intereses finiseculares.

Florido, marinista con preferencia, se muestra muy acertado en sus paisajes terrestres, en donde quiere ser objetivo e identificador de lo territorial entonando en tierras rojizas, un ejemplo institucionalista muy consecuente.

Jaraba pretende ser más aséptico y registra retazos de lo cotidiano en sus *Cocinas de Cortijo*, *Pérgola*, o rincones de la ciudad, monumentalizada, como ese ilustrativo registro del *Convento de la Trinidad* o del *Torreón de la Alcazaba* o *Camino de los Montes* pero que potencia con el predominio de tonos calientes y especialmente por los contrastes de sombras y luces, un juego que pretende ser

Enrique Simonet y Lombardo, *Cascada de la Hiruela*. COLECCIÓN PARTICULAR, MADRID

impresionista, sin serlo, pero que se relaciona con los intereses luministas y plenairistas del paisajismo español de esa época, que tuvo en Beruete primero y después en Regoyo, Casas… dignos representantes como queda dicho más arriba. Con ello Jaraba se convierte en un representante de ese paisaje español de finales del siglo XIX que quiere enlazar con la modernidad desde un compromiso con la no ruptura aunque sí con la objetividad y plantear un paisaje como última relación del hombre con la naturaleza. La vista del *Puerto de Málaga*, presente en esta exposición, es un ejemplo contundente de sus intenciones y de lo dicho sobre él.

La mejor representación del paisajismo de esos años nos la ofrece Enrique Simonet y Lombardo. Con una formación que había partido de Málaga, Ferrándiz y Muñoz Degrain y completada en Madrid, que pasa por Roma y París aparte de otras ciudades, sus conocimientos de la pintura actual le hacen optar, reflexivamente, por una opción realista pero desde la perspectiva de esa penetración en el conocimiento de la naturaleza que no se desliga del individuo sino que la hace fundirse en un complemento que justifique al hombre y al paisaje.

Fue la modernidad del paisaje institucionalista y el empirismo del impresionismo, enriquecido por unas elecciones que resultaban poéticas, posiblemente por influencia del modernismo catalán y del paisajismo de esta región, las que definen los paisajes de Simonet.

Así, lo vemos a veces institucionalista cuando trabaja en majestuosas panorámicas, ocasionalmente malagueñas como ese citado *Desfiladero de los Gaitanes,* con tren incluido (col. particular malagueña) en donde se acerca a la paisajística finisecular de origen muñozdegrino en su gusto por las panorámicas y las geografías agresivas.

En otros, es la luz, a través de la sombra, la que concreta la realidad, como pudieran hacer los impresionistas, pero sin disociaciones cromáticas como vemos en sus paisajes tomados en *El Paular* y *El Guadarrama*, de una realidad no hiriente, sino todo lo contrario, pero escrupulosamente veraz, a la vez que poética. No podemos olvidar que en 1921 le hacen director de la residencia de El Paular para pensionados especializados en el paisaje, un paso más entre el interés por el Guadarrama de Haes y Beruete y la Escuela de Vallecas. Ya antes, desde que se instala de nuevo en Madrid en 1911 para dirigir la Cátedra de Pintura decorativa, los alrededores de Madrid, la Moncloa o la Cuesta de las Perdices, le habían subyugado por sus puestas de sol. Toda una serie de vistas encendidas por la tarde desfilan en su catálogo como una interpretación de esa «alma» de la naturaleza que no abandona la realidad, pero la escoge. De esas enseñanzas, a las serenas vistas de los alrededores del Monasterio, hay un recorrido que no abandona una posición inicial, la de reseñar la naturaleza desde una mirada fiel pero personal, haciendo al individuo consecuencia de ésta y por lo tanto intérprete de la misma, personalizando y ofertando no una realidad, sino su realidad, no al modo romántico, subjetivada, sino desde la postura de la honestidad interpretativa y la mirada del investigador que no puede desprenderse de su integración con ella. Fue lo que hizo Muñoz Degrain, con otros recursos técnicos, en función de un controlado luminismo que seguramente aceptó de Valencia, pero sin olvidar la lección impresionista ni las evocaciones del entre siglos catalán, aunque en la suma no se manifestó ecléctico sino tremendamente personal y ejemplo de un interés por el paisaje que respondía a la modernidad del género en España.

En otras ocasiones se inclina por la evocación y la simplicidad de los volúmenes puros, fijados por la incidencia de la luz sobre los cuerpos, y así esencializa desde un lenguaje que recuerda la síntesis de las vanguardias, en donde la búsqueda de la verdad condujo a las formas puras, como hizo Cezanne o el Picasso de Horta del Ebro. Con todo, Simonet es un referente del paisajismo finisecular que desborda los límites de Málaga.

Pese a todo, les fue difícil seguir a Muñoz Degrain, aunque lo entendieran. Tuvieron miedo a Wagner, a las tormentas, si no eran en el mar, y a la noche. Descartaron el negro de su paleta, tan querido por el Muñoz Degrain de los últimos años y la pincelada disociada, salvo un oca-

sional Gómez Gil que por hacer reverberar al mar a veces hace un puntillismo semejante al de los valencianos Cecilio Plá o un ocasional Sorolla. Parecieron realistas, de esos que se presentan plaenairistas o luministas tras Beruete o Regoyo, pero se inclinaron demasiadas veces por los atardeceres o amaneceres, los marinistas especialmente.

El paisaje terrestre fue territorio de la sobriedad, excesivamente luminoso, y esplendoroso, como queriendo registrar solo los ponientes o el terral de Málaga. Sólo Gartner envuelve en brumas plateadas los mares malagueños, los del levante, y, en general, prefirieron incendiar los cielos y limpiar las atmósferas para identificar un territorio que, como dijo Ortega y Gasset, era … *el imperio de la luz*[87]. ■

87 Cit. por LAFUENTE FERRARI, E., «Picasso al trasluz de Málaga» en *De Trajano a Picasso*, Madrid, Ed. Noguer, 1962, p. 426.

Catálogo

MUÑOZ DEGRAIN, Antonio

(VALENCIA 1840-MÁLAGA 1924)

Los de Igueriben mueren, pero no se rinden

Óleo sobre lienzo, 2,99 x 2,17 m.
Fdo. y fechado: «Los de Igueriben mueren pero no se rinden. ¡Viva España!» (1924)
Museo de Málaga
Depósito del Ayuntamiento de Málaga

ESTAMOS ANTE LA ÚLTIMA obra que pintó el autor. Concebida apenas unos años antes, hacia 1923, se disponía a entregarla al Ayuntamiento de Málaga, a quien tenía dispuesto regalarla, cuando decidió realizar algunos retoques para finalizarla[1]. Ocupado en estas tareas le sobrevino repentinamente la enfermedad que le produjo la muerte[2].

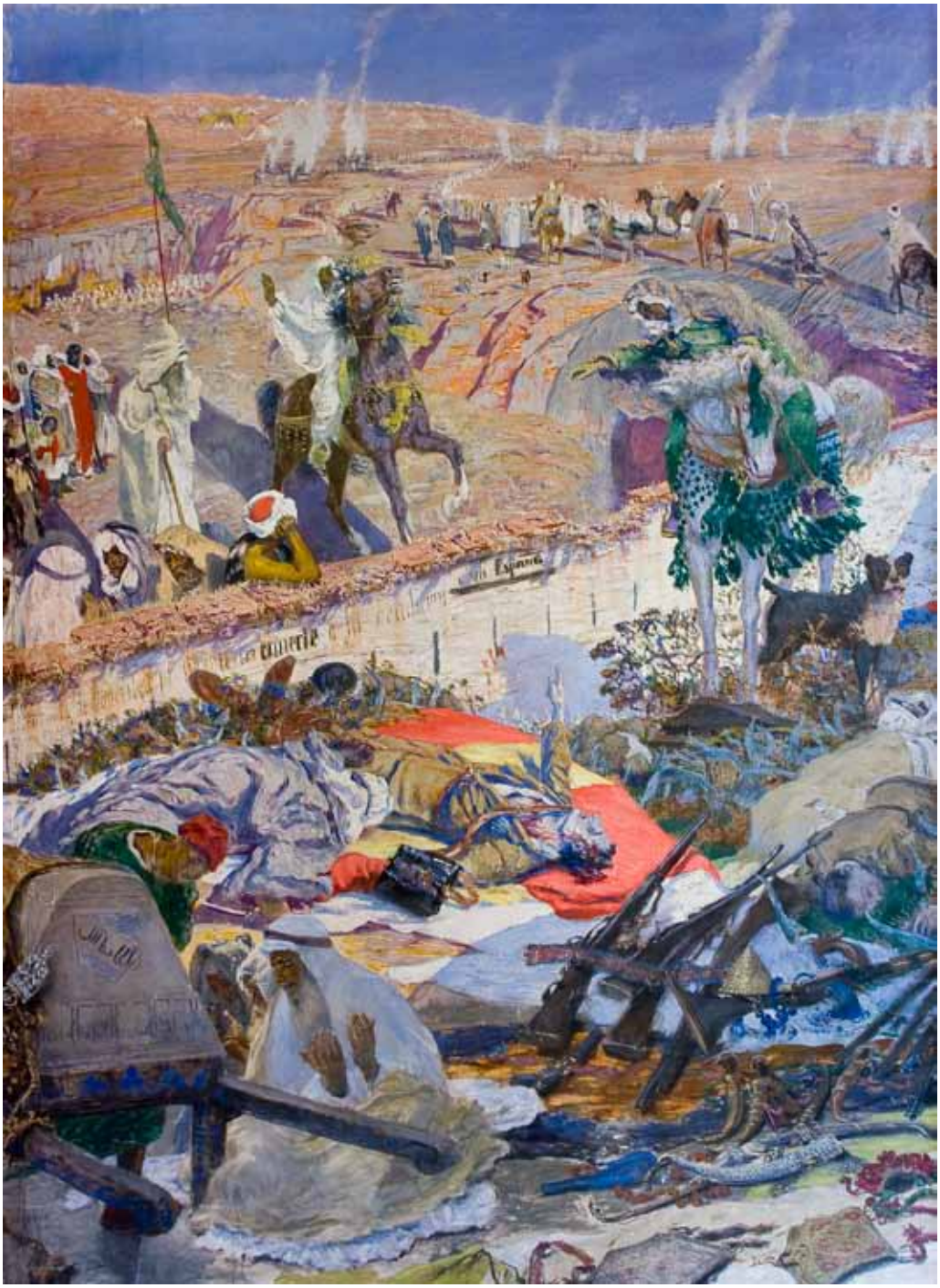
El tema hace referencia a un episodio histórico ocurrido unos años antes, concretamente en 1921, durante la Guerra del Riff en Marruecos. La Guerra del Riff se había desencadenado después del acuerdo entre Francia y España para repartirse el territorio de Marruecos, sometido bajo protectorado a Francia. En 1912, Francia, ante la presunción de la intervención de ingleses y alemanes, pacta con España un acuerdo por el que se reparten el territorio correspondiéndole a España la franja norte y constituyéndose el Protectorado de España en Marruecos[3].

Ante este acuerdo las tribus rifeñas, capitaneadas por Abd-al-Krim, presentaron una fuerte resistencia hostigando, reiterada y cruelmente, a las guarniciones españolas. En 1921 la posición de Annual fue asediada por los rifeños siendo dramáticamente masacrado el contingente

1 La obra presenta un ampliación en el lateral izquierdo que aumenta su anchura, bien pudo ser esta la intervención que ocupaba al pintor cuando cayó enfermo. Recordemos que tenía dispuesto el lugar en donde debía colgarse en el Palacio Municipal y es presumible que en un exceso de celo llegara en un último momento a ampliar las dimensiones de la obra..

2 «... cuando lo retocaba, súbitamente, le acometió la enfermedad que le llevó al sepulcro», MURILLO CARRERAS, R., *Museo Provincial de Bellas Artes de Málaga. Extracto de catálogo.* Málaga, Imp. Ibéricas, 1933, p. 134.

3 MARQUÉS DE LOZOYA, *Historia de España*, t. VI, Madrid, Ed. Salvat, 1967, pp. 317 y ss.



Antonio Muñoz Degrain, *El cabo Noval* (detalle). MUSEO DE MÁLAGA

militar español que acudió a socorrer la posición viéndose la guarnición desprotegida. Para solucionar el problema ordenaron al Comandante Benítez, destacado en Sidi Dris, que se atrincherara en la ladera del monte Igueriben y protegiera el flanco sur de Annual.

Los rifeños, conocedores del terreno y bien pertrechados, establecieron un dantesco asedio a los de Igueriben, que se encontraban en un territorio carente de agua y de condiciones mínimas de subsistencia. Benitez lo describe de la siguiente manera: *Es horrenda la sed; se han bebido la tinta, la colonia, los orines mezclados con azúcar. Se echan arenilla en la boca para provocar, en vano, la salivación. Los hombres se meten desnudos en los hoyos que se hacen para gustar el consuelo de la humedad. Se ahogan con el hedor de los cadáveres. La pestilencia y carencia de agua hacen mortales las heridas. Conclúyense las municiones.*

Cabría recordar las dificultades a las que se enfrentaban las tropas: temperaturas de más de 55º, falta de alimentos y de agua y los ataques constantes de los lugareños que conocían el terreno y controlaban los recursos naturales. Pese a eso, la valentía de los mandos españoles hizo que se mantuvieran con dignidad las posiciones, caso de la de Igueriben, que gracias al arrojo y lealtad del Comandante Benítez se convirtió en un espacio para la exaltación del patriotismo, y oscureció en algo otros episodios de la guerra menos honrosos, como la huida de la guarnición de Annual. El desembarco de Alhucemas puso fin a esta situación, pero mientras, fue ocasión para acuñar nuevos héroes y publicitar enterrados valores de valentía y patriotismo.

Después de cinco duros días de asedio, el Comandante General, General Fernández Silvestre, determinó el 17 de julio de 1921 la retirada del destacamento de Igueriben al mando de Benítez y la respuesta de éste, ante la posibilidad de continuar la resistencia fue, en un telegrama, la de: *Los de Igueriben mueren pero no se rinden.* Su decisión final terminó encumbrándolo a la gloria cuando decidió un desalojo *in extremis* informando a sus mandos de la táctica de apoyo a seguir: *Solo quedan doce cargas de cañón, que empezaremos a disparar para rechazar el asalto. Contadlos, y al duodécimo disparo, fuego sobre nosotros, pues moros y españoles estaremos revueltos en la posición.* Con esta heroica determinación, el Comandante Benítez ponía fin dignamente a un asedio de 5 días.

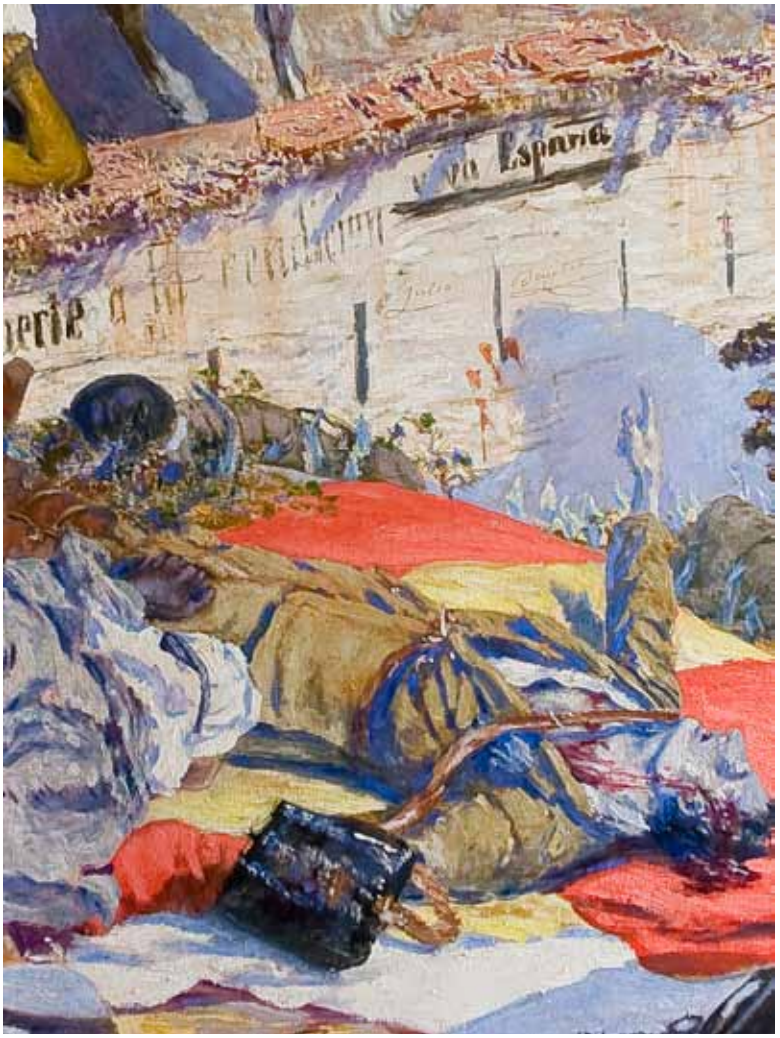
La contundente frase de *Los de Igueriben mueren pero no se rinden* es la que escoge Muñoz Degrain para titular su última pintura de Historia, la cual entendemos que se puede interpretar como un resumen de su concepto artístico desde todos los puntos de vista y también su conceptualización estética.

El posicionamiento tan acalorado sobre una exaltación patriótica no era nueva en el pintor. En 1885 el periódico *Las Provincias* de Valencia[4] comentaba: «*… el laureado pintor Sr. Muñoz Degrain ha ofrecido pintar un cuadro de gran precio, cuyo importe destinaría a la suscripción para el proyectado buque 'Patria'. Además, si desgraciadamente llegase un caso de guerra con Alemania, promete ceder integro su sueldo de catedrático en la Escuela de Bellas Artes de Málaga*».

Años en los que España se preparaba para frenar la pérdida de nuestras últimas colonias en ultramar, la exaltación nacionalista y los valores de patriotismo era discurso que un sector de los intelectuales de la época cultivaban. La adscripción a esta dinámica en Muñoz Degrain no es desconocida, muchos de sus temas de Historia, los menos literaturizados, insisten en programas de exaltación nacionalista como los que hacen referencia al reinado de los Reyes Católicos, la gesta de Colón, y, en otro terreno, Cervantes (temas sobre el Quijote) y la literatura del Siglo de Oro (*Rinconete y Cortadillo*) y los de estas primeras décadas del siglo XX,

4 6 de septiembre de 1885.

El Comandante Benítez (detalle de *Los de Igueriben mueren...*)



con los que realiza un ejercicio de contemporaneidad al escoger temas de actualidad como pudieran ser la gesta del cabo Noval, la epopeya malagueña del salvamento de los náufragos de la fragata Gneisenau o el episodio de Igueriben.

En *Los de Igueriben mueren…* la construcción escénica se efectúa a partir de recursos ya ensayados en otras obras. Muñoz Degrain, que trabaja desde la imaginación y el recuerdo para visualizar el escenario, construye la composición a partir de fragmentos trabajados en otras escenografías de ambientación orientalista. La sensación de infinito es recurso habitual en sus paisajes desde su época realista, en la que no se sustrae de posiciones románticas al interpretar una naturaleza sentida y relatora de emociones extremas y en las que la infinitud suele estar presente. Por otra parte, la estratificación de la composición en planos contribuye a materializar la sensación de amplitud y prolongación sin límite del espacio y el uso de esos elementos verticales que, bien traducidos en árboles, columnas de humo como en este caso o cualquier otro eje vertical (arquitecturas, velas de barcos, troncos secos…), plantean un equilibrio que contribuye a la sensación de ascensionalidad sin tener que someterse a la estructura del marco.

Los «moros» lejanos y las columnas de humo, aumentadas en los de Igueriben, los hemos visto similares en *La Gruta del profeta,* y al comandante Benítez lo reconocemos en el moro muerto del primer plano del *Cabo Noval.*

Seguramente, la imagen del territorio fue la que tenía de su viaje al Barranco del Lobo en 1879, de donde tuvieron que salir por pies debido a la ocurrencia de Ferrándiz de montar una tienda y dar la sensación de posicionamiento estable ante los marroquíes, que rondaban a los trabajadores que se encargaban de desviar el cauce del río Amarillo y estaban protegidos por tropas españolas[5]. Lo violento de la situación hizo que aquel paisaje quedara magnificado en su memoria y así posteriormente Annual e Igueriben se convirtieran, en su recuerdo, en un espacio inabarcable, por infinito, en donde la tragedia tenía su escenario natural.

Por otra parte, no se sustrae a mantenerse en los márgenes académicos y compositivamente se ajusta a normas tradicionalistas decidiendo la composición en dos planos precisos de los que el inferior, más próximo al espectador, le sirve para jerarquizar a las figuras protagonistas del relato. También se muestra coherente con el mantenimiento de recursos románticos al utilizar elementos iconográficos del pasado que remiten a una misma lectura, procedimiento que no habían rechazado los realistas. Así Benítez se dispone igual que el moro del primer plano del cabo Noval, como hiciera Goya en los *Fusilamientos del 3 de mayo*, Delacroix en la *Libertad conduciendo al pueblo*, Manet en *Torero muerto* o Meissonier en *Las Barricadas*, pueblo muerto enaltecido por el contexto y recuperado ahora hacia la sacralización por el contenido de heroicidad nominal.

El Comandante Benítez yace en diagonal en el centro de la composición, arropado por la bandera española que, más que sudario, actúa de elemento referenciador de lo español, desde el punto de vista de la posesión del territorio al conceptual, ya que remite a valores como valentía, patriotismo, heroísmo, sacrificio… Sin embargo, Benítez, de la mano de Muñoz Degrain, no es una víctima bélica más, sino el personaje que mantiene la titularidad española del terri-

5 MARTÍN CABALLERO, F.. «Como viven...». ob. cit.

torio con su presencia aun muerto y derrotado, porque signos de vida, como la mano alzada, extrapolan la acción hacia la gesta.

De hecho, el cuadro representa el desastre final, cuando ya está todo perdido y los rifeños recorren el escenario. En la escena, pese a lo convencional del tema y del empleo de recursos muy utilizados en la temática tanto española como francesa, el cuadro se dimensiona hacia la modernidad por la técnica. Pinceladas gruesas y agresivas y la estridencia del color, puesto con violencia sobre el lienzo más que dispuesto sobre el mismo, recursos que hacen que la narración alcance una fuerza desmesurada, que corre paralela a la dramatización del hecho. Los personajes se salen de lo cotidiano y habitual y alcanzan la categoría de héroes por la fuerza misma de su situación inerte, haciendo que el conjunto impacte con violencia al ser contemplado y llevando el tema al plano de otras iconografías, como pueda ser el paisaje, que queda dramatizado con la misma intensidad a partir del color y de su contraste con la narrativa del suceso. Con todo ello, Muñoz Degrain nos demuestra que también se puede estar en la modernidad con un tema habitualmente encasillado en la tradición.

El cuadro lo pinta en 1923. Él mismo le comenta a Muñoz Estrada cuando lo entrevista en su estudio de Málaga que iba a «*… suspender el trabajo éste*[6] *para empezar a pintar para la Málaga de mis amores un cuadro de la epopeya gloriosa del comandante malagueño Julio Benítez*». La «Málaga de sus amores» era el Ayuntamiento, a quien regala la obra en un trato directo con el alcalde José de Gálvez Ginachero, decidiendo, incluso, el lugar donde debía colgarse[7].

La muerte del pintor impidió que rematara la obra y quedó en su estudio, no pasando al Ayuntamiento como estaba previsto y depositado finalmente por éste en el Museo de Bellas Artes, en donde en calidad de depósito del Ayuntamiento, permanece. ■

---

6 El cuadro de referencia era *Regreso de Colón enfermo*, 1924, que se reproduce en la foto del estudio del pintor. MUÑOZ ESTRADA. «Homenaje a Muñoz Degrain y Salvador Rueda», *La Unión Mercantil* 25 de agosto 1923, p. 3.

7 A.M.M., Leg. 3313, carp. del mes de octubre, 14 diciembre 1924, s/f. Correspondencia particular del alcalde. Julio-Diciembre, Enero-Agosto.

DOCUMENTACIÓN

- A.M.M., Leg. 3313, carp. del mes de octubre, Diciembre 14, 1924, s/f. Correspondencia particular del alcalde. Julio-Diciembre, Enero-Agosto.
- Ac. Cap. nº 324, 1924, fol. 113.

BIBLIOGRAFÍA

- *CATÁLOGO del Museo Provincial de Bellas Artes de Málaga*, Málaga, Tip. de M. Rodríguez, 1931, p. 133, nº cat. 804.
- MURILLO CARRERAS, R., *Museo Provincial de Bellas Artes de Málaga. Extracto de catálogo.* Málaga, Imp. Ibéricas, 1933, pp. 130-134.
- *MUSEO PROVINCIAL de Bellas Artes de Málaga,* Publicaciones de la Dirección General de Bellas Artes, 1961, p. 23.
- *MUSEO DE MÁLAGA, Primeras donaciones, 1916-1930*, Ministerio de Educación y Ciencia 2000, p. 14.
- SAURET GUERRERO, T., *Tradición e innovación en el Museo de Málaga, (1850-1949),* Málaga, Junta de Andalucía, 2004, pp. 60-61.

MUÑOZ DEGRAIN, Antonio

(VALENCIA 1840-MÁLAGA 1924)

Desfiladero de los Gaitanes

Fdo.: Muñoz Degrain / 4-VII-1913
Óleo sobre lienzo, 2'17 x 1'52 m.
Museo San Pío V. Valencia

OBSERVACIONES

- Ingresa en el Museo en 1913 por donación del autor.

POR CUALQUIER COSTA que se penetre en la península española, empieza el terreno a mostrarse al poco trecho accidentado; se entra luego en el intrincamiento de valles, gargantas, hoces y encañadas y se llega por fin, subiendo más o menos, a la meseta central, cruzada por peladas sierras que forman las grandes cuencas de sus grandes ríos…[1] Si bien Unamuno esta haciendo referencia a Castilla en general, no cabe duda que la descripción puede aplicarse a la provincia de Málaga.

Un vuelo rasante hacia el interior nos lleva a realizar un paseo que va escalonando alturas. De la cota cero de la costa, hacia el interior por encima de la cuenca del río Guadalhorce, vamos ascendiendo hasta llegar al cañón rocoso del Desfiladero de los Gaitanes que viene a morir en las Mesas de Villaverde, atalaya que permite ver toda la costa occidental y la de África, con Gibraltar como punto intermedio.

Puede que por ello, El desfiladero de los Gaitanes fuera ese pedazo de la geografía malagueña que pintores inmersos en las poéticas noventayochistas escogieron como punto de referencia a esa mirada hacia España en la que lo «negro», lo dramático y el misterio se convirtieron en nuestras señas de identidad.

Málaga es una tierra de luz, de sol casi perenne, sinónimo de alegría. Si tuviéramos que definirla desde una síntesis drástica de su percepción nos quedaría la luz, y así Ortega la inmortalizó con unos

1 Miguel de Unamuno, *En torno al casticismo*, 1895.

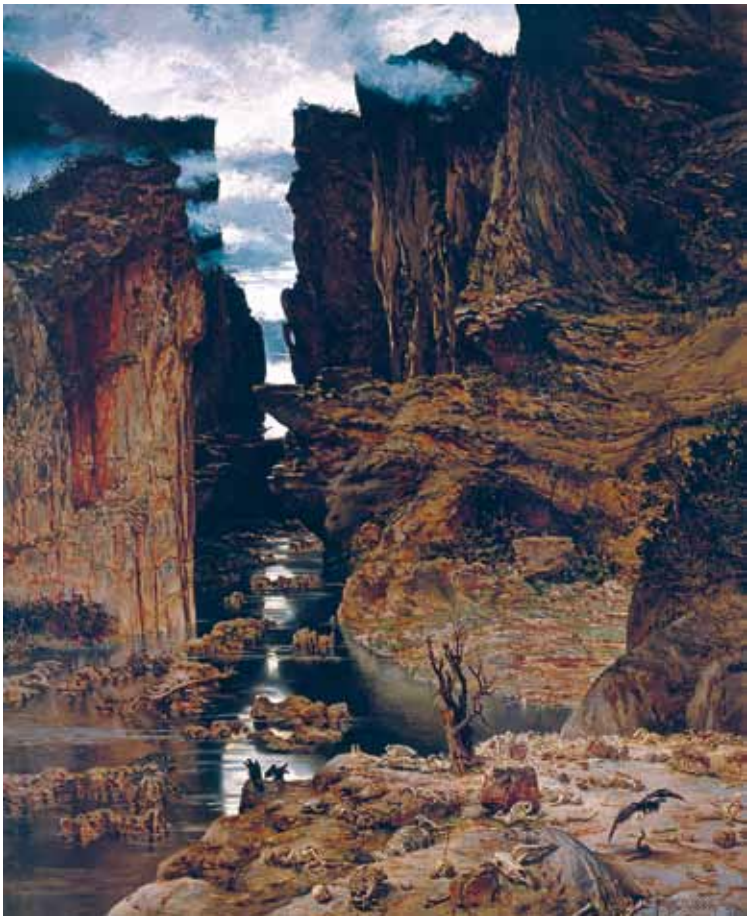
Federico Ferrándiz, *Los Gaitanes*. MUSEO DEL PATRIMONIO MUNICIPAL

inmejorables versos que, por repetidos, no vamos ahora a volver sobre ellos, que tiempo habrá. Pero Málaga es mucho más: por ejemplo, una de las provincias con más altura de la península, como lo testifica el pico de la Maroma en la Sierras de Tejeda y Almijara o la cumbre de las Torrecillas en las estribaciones de la Serranía de Ronda (Sierra Blanca). Si bien sus costas son suaves, no están ausentes los acantilados, de Maro, de El Cantal, y en su interior, aparte de la fantasía de El Torcal, la Serranía de Ronda es también territorio para la aventura, así como el encañonamiento del río Silla o el Desfiladero de los Gaitanes, que nos ofrecen una mirada menos amable de esta geografía.

Con esta mirada intencional Muñoz Degrain redujo el concepto geográfico de Málaga en este espacio. Difícil cañón, encrucijada de agua y roca, nido de águilas y buitres, donde van a beber apaciblemente ciervos y cabras montesas en los lechos de sus aguas. No es casual que Muñoz Degrain escogiera este enclave para protagonizar uno de sus cuadros y manifestarse como un perfecto institucionalista.

Se llevó al sur toda esa ansiedad del artista de Despeñaperros para arriba por plantear una imagen de España desgarrada en su esencia y en su físico. Costas asesinas por sus acantilados y oleajes, montañas abismales en donde se pierde la existencia, humana o animal, orografía hiriente que se alza ante el hombre con su presencia amenazadora. Pero en el sur, en Málaga, la luz, los valles y las hoyas, invitan a la vida y a la felicidad por la calidez y la suavidad, mal maridaje con los noventaiochistas y esa España terrible. Pero nuestro autor supo buscar su enlace deteniéndose en hitos muy específicos con los que pudiera mantenerse dentro del marco de la modernidad.

Antonio Muñoz Degrain, *Ecos de Roncesvalles.* MUSEO DE MÁLAGA

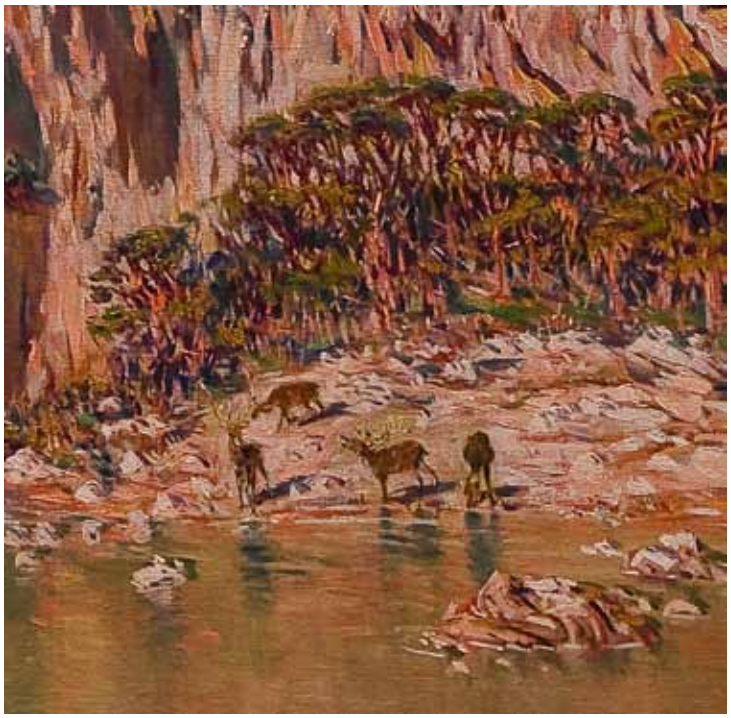


Pocos temas locales trabaja Muñoz Degrain en su dilatada vida, amplio catálogo y largas permanencias en Málaga. Específicos solo tres[2], *Los de Igueriben* por el protagonista, un héroe que resume algunas de las principales señas de identidad de los español: bravura, lealtad, entrega y patriotismo. Una costumbre, «el copo» que cuenta no solo el antiguo origen fenicio de sus embarcaciones y actividades pesqueras sino los usos del pueblo llano y una de sus mas básicas actividades productivas, y un espacio, *Los Gaitanes,* en donde el Guadalhorce, el río de la ciudad por donde se comunicó desde la prehistoria con el interior, se endurece abriendo la roca y formando un estrecho desfiladero que impresiona por su angostura y altura. Tres hitos que definen el territorio desde su esencia, interpretando y sintiendo el territorio para definir sus claves de identidad desde la modernidad.

El paisaje se plantea dentro de sus claves habituales: engrandecimiento del elemento físico trayéndolo a un primer plano para dejar en el centro lo infinito, lo abismal, recuperando para el presente antiguos esquemas románticos. Incluyendo una narrativa que conduce hacia un

2 Se conoce de su catálogo un cuadro titulado *Alcazaba de Málaga*, en colección particular valenciana, pero lo descrito no tiene nada que ver con el monumento malagueño ni su entorno. Desconocemos si el título lo puso el pintor o ha sido una adscripción arbitraria de autores que han trabajado anteriormente a este artista.

Desfiladero de los Gaitanes (detalle).



drama adivinado, estructura narrativa que vehicula hacia la incógnita y, por lo mismo, a la inestabilidad emocional y registros emocionales intensos, con esa carga de soluciones románticas que los simbolistas recuperan.

Años antes se había mostrado más contundente trabajando sobre estos patrones. Diversas versiones de *Drama en Sierra Nevada* o *Ecos de Roncesvalles* fueron pretextos para construir un nuevo lenguaje para la pintura de género o la de historia a partir del paisaje, como hicieran los románticos alemanes especialmente o los centroeuropeos con la visión panteísta de su territorio y que en esos años finiseculares españoles él, especialmente, trabaja elaborando un modelo con escasos débitos formales del pasado y sí mucho de sus conceptuales y con la misma intención nacionalista.

Si comparamos el cuadro con la versión sobre el mismo espacio que realiza su discípulo Federico Ferrándiz[3], de la colección permanente del MUPAM, con quien salía por la geografía malagueña para tomar modelos y apuntes para sus paisajes, comprobamos que la adscripción al institucionalismo del discípulo es igual de contundente pero interpretada desde un punto de vista diametralmente opuesto, porque lo que le interesa a Ferrándiz hijo es la literalidad del registro y sus recursos son la luz y el color, con los que precisa el medio físico con el naturalismo justo y la exaltación adecuada. El cuadro de F. Ferrándiz muestra la grandiosidad de la naturaleza y exalta el paisaje, pero su discurso camina por

3 Museo del Patrimonio Municipal, sala II.

el realismo finisecular en el que se conjuga verosimilitud y emotividad, ofreciendo versiones reales desde la impresión y el sentimiento apoyado por la literalidad de la técnica. Dos versiones de un mismo tema que apoya la influencia de Muñoz Degrain en los pintores malagueños y demuestran el entendimiento de la formula Fin de Siglo en la modernidad para el género del paisaje. ■

BIBLIOGRAFÍA

- ANÓNIMO, «La exposición de Muñoz Degrain en el Círculo de Bellas Artes», *La Esfera*, 16 abril, 1927, p. 3.
- *ANTONIO MUÑOZ DEGRAIN, Catálogo de la exposición...,* Caja Madrid, Madrid, octubre-diciembre 1995, p. 180.
- *EL ORIENTALISMO en la pintura de Muñoz Degrain*, *Catálogo de la exposición...,* Cartagena-Murcia, CajaMurcia, 15 octubre 2001-5 enero 2002, p. 108.
- GARIN Y ORTIZ DE TARANCO, F., *Catálogo-guía del Museo de Bellas Artes de San Carlos*, Valencia, 1955, p. 262, nº 952.
- LAGO, S., «La pintura al aire libre y el paisaje», *La Esfera*, 14 de octubre 1914, s/p.
- TORMO y MONZÓN, E., *Valencia: los museos*, Madrid, 1932, p. 76, nº 929.
- TRAMOYERES BLASCO, L., *Guía del Museo de Bellas Artes de Valencia*, 1915, p. 58, nº 29.

MUÑOZ DEGRAIN, Antonio

(VALENCIA 1840-MÁLAGA 1924)

Palestina

Óleo sobre lienzo, 0'65 x 0'67 m.
s/f.
Col. Cristóbal Peñarroya. Málaga

LA ATRACCIÓN DE MUÑOZ DEGRAIN por el exotismo de países lejanos se pone de manifiesto desde los inicios de su carrera. Es conocida su peripecia en el Barranco del Lobo con Ferrándiz en 1879, viaje por Marruecos, el primero de varios, que ha dejado alguna obra como ese paisaje urbano de Tetuán del que destaca el alminar de una de sus mezquitas y que se conserva en el Ateneo Mercantil de Valencia.

Cuando fue pensionado a Roma, casi de inmediato se trasladó a Marruecos con la justificación de tomar información para una composición que tituló *El Suspiro del Moro*, obra que no llegó a realizarse, o por lo menos no se conoce en su catálogo, pero que indica una clara intención.

Puede que Marruecos fuera el pretexto para estar cerca de Málaga, en donde tenía a sus amigos y familia pero lo cierto es que de sus viajes a esa zona han quedado como testigos cuadros como *Las escuchas* o *Zoco de Tánger*. Pero con Marruecos Muñoz Degrain no hizo mas que seguir la moda orientalista que impusieron los románticos y mantuvo Fortuny y el fortunysmo.

Su cada vez mayor complicidad con la modernidad Fin de Siglo lo llevó de nuevo a países exóticos, pero esta vez a lugares cargados con connotaciones más conceptuales. No era tanto la atracción por lo oriental, con su lujuria cromática, como la implicación en inquietudes espiritualistas más propia de las tendencias decadentistas del Fin de Siglo.

Él, que se declaró ateo y masón, se adscribió a la moda cristológica, tan tolstoiana, y representó a ese Cristo de la no resistencia en *Jesús en el lago Tiberiades*, de espalda, marcando

Antonio Muñoz Degrain, *Odalisca*. COLECCIÓN PARTICULAR, MÁLAGA

incógnitas y provocando sentimientos de serenidad y esperanza, o en el sepulcro o descendiendo de la cruz. Y le interesó, como un efecto colateral, la Magdalena, ante el sepulcro, o incluso Magdala, y por supuesto Tierra Santa, de la que confesó a su amigo Martín Caballero que le habían atraído sus paisajes, los lugares sagrados y el colorido de las indumentarias de sus habitantes.

Las composiciones que realizó de la zona no solo fueron paisajes mágicos por míticos, ensayos para hacer un despliegue de combinaciones cromáticas, sino también, como un peregrino, nos paseó por sus mitos. *El árbol sagrado*, *La gruta de los profetas*, *Los estanques de Salomón*… lugares en los que la visita se convertía en un ritual de purificación, incluso su baño en el Jordán, como él mismo especificó, que realizó para limpiarse de sus pecados.

Tierra Santa, Palestina, fue la justificación para seguir insistiendo en la dramatización de la noche, en la exposición de la reflexión y la melancolía, en la inquietud de los misterios, como expresión de un ser que vive la contemporaneidad desde su propia experiencia espiritualista.

Esta opción justifica obras como *Palestina*, de la colección Peñarroya de Málaga y hasta ahora inédita, en donde tres mujeres (¿las tres Marías?), se cobijan bajo un gran árbol mien-

tras que contemplan un paisaje en el que en la lejanía una luz destaca y dirige, o por lo menos orienta.

Un pretexto para volver a jugar con elementos de la naturaleza engrandecidos, con los juegos focales de la luz y de los contrastes entre ella y las sombras y con la doble lectura desde lo externo de la materia física al mensaje del contenido. ■

MUÑOZ DEGRAIN, Antonio

(VALENCIA 1840-MÁLAGA 1924)

Vista de la Alhambra

Óleo sobre tabla, 0'40 x 0'58 m.
Fdo.: Muñoz Degrain
Col. particular. Málaga

DESDE SU LLEGADA A MÁLAGA en 1870 Muñoz Degrain tuvo una estrecha relación con la ciudad vecina de Granada. No consta en la documentación que estos viajes fueran debidos a estrictos motivos profesionales oficiales, pero sí es cierto que los numerosos registros conservados sobre la región y la propia ciudad de la Alhambra nos hacen pensar que sus visitas fueron continuadas.

Sí esta plenamente documentada su asistencia frente al Tribunal de Justicia Civil de Granada mientras se estuvo desarrollando el proceso de encarcelación de Ferrándiz, ya que hay constancia en los registros de que fue el propio Muñoz Degrain quien llevó a cabo personalmente con los jueces y abogados de dicho tribunal los trámites precisos para la liberación de su amigo y la restitución de sus derechos y honra[1].

Por otra parte, las residencias de Fortuny en Granada y las visitas de Ferrándiz a su casa estudio granadino, constatada la de 1873,[2] nos llevan a pensar, que debido a la estrecha amistad que le unía con nuestro autor, fuera pretexto suficiente para que Muñoz Degrain lo acompañara alguna vez en sus visitas. De hecho, esa inclusión repentina del fortunysmo en su catálogo pictórico sugiere una aproximación más fuerte a la fuente original que los simples consejos que pudieran existir por parte de Ferrándiz.

1 SAURET GUERRERO, T. *Bernardo Ferrándiz Bádenes (Valencia 1835-Málaga 1885) y el Eclecticismo pictórico del siglo XIX*, Málaga, Benedito Editores, 1996, pp.156-157.

2 Ibid.

El caso es que desde el 1875[3] hay obras inspiradas en paisajes granadino, siendo comprado por el Estado el titulado *Recuerdos de Granada* con el que concurrió a la Nacional de 1881; vista del Darro a su paso entre el Albaicín y la colina de la Alhambra que le sirvió de fondo a otros que realizó posteriormente como *Secuestro en Granada*.

Granada, Sierra Nevada, el Albaicín y la Alhambra serán temas recurrentes en su catálogo, deleitándonos en las primeras décadas del siglo XX con poéticas composiciones como *La fuente de la Sultana de la Alhambra* que tantas connotaciones tiene con los poemas sobre jardines de Juan Ramón Jiménez.

La obra *Vista de la Alhambra* presente en esta exposición es una muestra más de esa serie de paisajes granadinos llenos de poesía misteriosa y ensoñaciones que en el cruce de siglo y especialmente en las dos primeras décadas del siglo XX Muñoz Degrain nos regala para pasearnos por el simbolismo gracias a las luces encendida de los atardeceres.

La imagen representa un «carmen» desde el Albaicín, en donde una capilla callejera nos conduce a la devoción popular y a las señas de identidad de un pueblo.

---

3 *Tragedia en el valle*, colección Soledad Westendorp, Málaga, dedicada a José Alarcón Lujan es de 1875. El mismo paisaje lo repite en otro cuadro titulado *Paisaje de Granada*, de colección particular malagueña, publicado en *ANTONIO MUÑOZ DEGRAIN,* Caja Madrid, Madrid, octubre-diciembre 1995, p. 57. En 1877 presenta, a la muestra organizada para celebrar la vista de Alfonso XII a Málaga *Drama en Sierra Nevada* (*AYUNTAMIENTO Constitucional de Málaga. Catálogo de la Exposición de Bellas Artes, Industria y Agricultura celebrada en Málaga en la planta baja de la sala capitular. Inaugurada por S.M. el rey D. Alfonso XII, en marzo de 1877. Siendo alcalde constitucional de Málaga el Excmo. Sr. Don José de Alarcón Luján*, Málaga, Tipografía de El Museo, 1877, p. 13), primera versión de un tema que repetirá en varias ocasiones. Martín Caballero comenta que cuando se le nombra hijo adoptivo (de Málaga) regala *Un drama en sierra nevada*, que representaba una familia sorprendida por unos lobos en un paisaje nevado de la sierra. El autor le comenta al periodista: «*... al temple y sin brillo como para el lugar falto de luz a donde debía colgarse en el Ayuntamiento. Está en América, tras una profunda inundación en Málaga que trajo crisis y miseria enviaron de Buenos Aires una importante cantidad de dinero para socorro de los damnificados y el Ayuntamiento en agradecimiento envió el cuadro. Un «retocador» poco experto había querido limpiarlo poco antes y lo había borrado casi por completo. Yo callé cuando eso aconteció pero cuando supe el destino que se le daba a mi obra la pedí para retocarla, y me la enviaron y la pinté de nuevo*». MARTÍN CABALLERO, F. «Como viven los valencianos en Madrid. Muñoz Degrain», *La Correspondencia de Valencia*, 9 enero 1914.

Pero lo de menos es lo que representa, sino cómo se hace. Hay en toda la obra un deslizar de pinceladas y colores que hacen flotar la imagen sumergiéndola en el territorio de lo ideal pese a lo concreto de su referencia. Obra de mediano tamaño, pensada para un interior íntimo, constituye un delicioso trabajo en el que el autor se deja llevar por el recuerdo de las sensaciones y concreta una obra inmersa en las poéticas Fin de Siglo.

El tratamiento es muy similar a *Constantinopla. Vista del Bósforo* de 1914, imagen también traída desde el recuerdo pero que guarda relación con la obra de referencia en cuanto a composición, colorido y tratamiento técnico por lo que se puede concretar una fecha similar para la obra de colección malagueña. ■

BIBLIOGRAFÍA

- SAURET GUERRERO, T., *Pintura malagueña del siglo XIX en colecciones particulares*, Málaga, Ayuntamiento, 2004, p. 54.

MUÑOZ DEGRAIN, Antonio

(VALENCIA 1840-MÁLAGA 1924)

Paisaje

Óleo sobre lienzo, 0'47 x0'61 m.
S/F.
Col. particular. Málaga

OBSERVACIONES

- Al reverso presenta sello de la testamentaria de Muñoz Degrain.

EL MUSEO DE SAN PÍO V de Valencia conserva, como obras de juventud del autor, una serie de paisajes, algunos fechados en 1859. También de esas fechas se tienen las primeras noticias de su actividad artística, el primer encargo que recibió de la marquesa de Romana y por el que cobró dos mil pesetas. Se trataba de un lienzo que representaba *Un efecto de luna en La Glorieta*, emblemático parque valenciano[1]. Después vino Madrid y su matrícula en las clases de Carlos Haes en 1861[2] y exposiciones en su Valencia natal, junto a Ferrándiz, siempre con paisajes como se recoge en la prensa de la época[3]. Un proceso que culmina con su presentación a la Nacional de Madrid de *Paisaje del Pardo al disiparse la niebla*, la obtención de medalla de segunda clase con ella y la adquisición por el Estado de la obra.

Hoy en los fondos del Prado, la obra presenta ya esa pincelada abreviada que construye el volumen con precisión y una paleta valiente que experimenta con el color para fijar sombras y luces, decisiones que significarán la personalidad de su peculiar y personal modo de hacer.

1 GARCÍA ALCARAZ, R, «Primeros años. La Academia de San Carlos de Valencia» en *ANTONIO MUÑOZ DEGRAIN,* Caja Madrid, Madrid, octubre-diciembre 1995, pp.46-47.

2 MARTÍN CABALLERO, F. «Como viven los valencianos en Madrid. Muñoz Degrain», *La Correspondencia de Valencia*, 9 enero 1914.

3 *LAS PROVINCIAS*, Valencia 16 de noviembre, 1865.

En esos años que estamos tratando, entre 1859 y 1865 y hasta bien entrada la década de los 70, el paisajismo muñozdegrino se mueve por el territorio del realismo. Paulatinamente va dejando esos débitos al Romanticismo de sus primeros paisajes y aunque no renuncia a la serenidad con ecos evocadores, se va tornando más objetivo y su interés se va centrando en el registro limpio de la naturaleza segmentada, centrando su preocupación en el correcto retrato de la luz, aunque nunca renuncie del todo a intereses románticos, que si en esos años no se plasman en el tratamiento de las formas sí continúan en ciertas notas que permanecerán inamovibles en toda su producción, como es esa sublimación de la naturaleza al plantearla siempre grandiosa e infinita y cuando la hace receptora de relatos que potencian sentimientos extremos. Un camino que se aprecia en esa *Tragedia en el valle*, de 1875 y dedicada a José Alarcón Luján, alcalde de Málaga durante esos años.

Después de Roma y Marruecos la fuerza de lo misterioso y exótico tuvo más poder sobre él y sus paisajes condensaron más contenidos simbolistas, aun así no se desligó del todo de esa voluntad por la veracidad del registro y continuó, enlazando después con los intereses institucionalistas y noventayochistas, siendo fiel a la definición del terreno mediante la luz y el color puestos al servicio de una técnica que no pretendía más que ser fiel a la realidad. Dentro de estas intenciones hay que entender esta obra que traemos por primera vez a la exposición.

La cabaña no es ya un elemento referenciador que ayuda a establecer un recorrido sino un pretexto para manchar el lienzo y plantear contrastes de color y formas con la vegetación que la circunda o los accidentes del terreno que la arropan. El encuadre es supuestamente casual y el objetivo, el traer un trozo de terreno a la mirada del espectador para hacerlo fundir con la vibración de los toques de color.

La obra resulta especialmente interesante si se pone en relación con los paisajes que realiza Picasso en sus estancias veraniegas en Málaga ya que este modo de hacer de Muñoz Degrain se repiten en obras como *Montes de Málaga* de colecciones particulares[4], *Paisaje montañoso*,

4 Col. Georges Encil, Bahama; col. particular sin identificar, vid. *Picasso. Paisajes 1890-1912. De la Academia a la vanguardia*, Museo Picasso de Barcelona, noviembre 1994-febrero 1995, pp.16-17.

Estudio para paisaje montañoso, *Paisaje con matorrales* del Museo Picasso de Barcelona, construidos de un modo similar a los comentados paisajes de Muñoz Degrain, donde vemos también ese escalonamiento del espacio en profundidad para sugerir la amplitud y dimensionar a la naturaleza hacia la concepción de lo grandioso que aplica el joven Picasso en esos sus primeros paisajes.

El cuadro de referencia permaneció en el estudio del pintor hasta su muerte, no siendo firmado ni fechado pero sí catalogado por la testamentaria de Muñoz Degrain, de donde pasó a la colección particular malagueña por compra y hoy se exhibe por primera vez en esta exposición. ■

MUÑOZ DEGRAIN, Antonio

(VALENCIA 1840-MÁLAGA 1924)

Noche clara en la Caleta

Óleo sobre lienzo, 1'22 x 1'94 m.
Fdo.: Muñoz Degrain/1914
Museo de Málaga

OBSERVACIONES

- Donación del autor, 1916.

LAS ÚLTIMAS PRODUCCIONES de Muñoz Degrain recogen, a modo de resumen, los temas más puntuales que habían acaparado su atención durante las últimas décadas. Narraciones literarios sacadas de las óperas de Wagner o el teatro de Shakespeare como *Las Walquirias* u *Ofelia en el bosque*, recreaciones de Granada, la Alhambra o Sierra Nevada, sumidas en evocadoras luces, dramas costumbristas como *Alborada trágica* e intensos paisajes de Próximo Oriente, aragoneses o asturianos trabajados en función de los efectos de la luz, tanto diurna como nocturna. Obras realizadas entre 1914-1915 que dona al museo de Málaga en 1916.

Entre ellas se encuentra esta *Noche clara en la Caleta*, efecto de nocturno de la costa malagueña en la que el paisaje se somete a la narración de un relato costumbrista constituido por la sacada de un copo y presenciada por personajes populares que, al calor de una fogata, esperan la recepción de la pesca.

Si bien el tema se encaja en el costumbrismo con matiz regionalista de esas décadas de cruce de siglo en la que Muñoz Degrain practica un consciente regionalismo con voluntad de identificar el territorio, la personalidad de la obra la poseen los efectos lumínicos al ser un potente nocturno en el que se contrastan los juegos de luces entre el efecto de luna sobre el mar y su transparencia entre las nubes de un cerrado cielo y el foco brillante de las llamas del fuego sobre la arena, que actúa de contrapunto al efecto de la luna sobre el mar, puntos de atracción que irradian sobre el resto de las formas contribuyendo a su definición pero también a la imprecisión y entrando con ello en un juego entre simbolista y modernista que con tanta origi-

nalidad practicaba en esos años Muñoz Degrain.

Lo que podía resultar una obra de género sin mayores lecturas, se convierte, a efectos de la paleta, la pincelada y el juego de luces, en un ejercicio consciente y vital de las poéticas Fin de Siglo.

El uso del «nocturno» es frecuente en su producción. En el Museo de Bellas Artes de Granada, obras como *Escenas del Don Juan del Tenorio* se desarrollan a la luz de la luna, *El Mar Muerto* o el *Árbol sagrado* es retratado igualmente en plena noche intensificando el relato con la efectividad de la oscuridad e introduciéndonos con violencia en un submundo de temores y sugerencias en el que las provocaciones simbolistas se hacen definitorias.

La faena del copo constituye una de las actividades típicas por las que se identifica el territorio malagueño[1]. Las playas de Málaga, la de La Caleta, la de La Malagueta, el Palo, San Andrés o Huelin eran el escenario diario que recibía la vuelta nocturna de la jábega con la pesca producto de la faena del día. Al arribar a la orilla, el jabegote sacaba, dispuesto en cadena, la red de arrastre cargada con la pesca, denominada en el argot local, el *copo*. Esta actividad atraía a las playas a una población, generalmente popular, que compraba el pescado recién sacado directamente en la barca. Mientras que se realizaban la faena, fogatas

1 Este estudio ha sido posible gracias a los resultados de la investigación realizados bajo el marco del Proyecto I+D HUM-2005-1196.

alumbraban la actividad y la playa, y se daba cuenta de una frugal comida consistente por lo habitual en espetos de sardinas.

Como señala Isabel Jiménez Morales[2], pese a la abundante literatura costumbrista, el mar no fue un especial objeto de atención de los escritores malagueños y la escena del copo quedo reducida a la descripción del jabegote, el tipo popular sinónimo de pescador de la jábega, embarcación de pesca de origen fenicio que personaliza la flota naviera malagueña.

La descripción del copo la encontramos también, como en pintura, muy a finales de siglo[3]. En la plástica se conoce una obra de José Blanco Coris, que donó a la Diputación como correspondencia por la beca que le concedió, que se depositó en el Hospital Civil y desapareció durante la Guerra Civil[4] y Horacio Lengo pintó, por encargo del Ayuntamiento, una *Moraga*, fechada en 1880, y no conocemos más obras que hagan referencia a este popular e identificador tema de la personalidad malagueña.

La obra de Muñoz Degrain, de 1914, se encuadra en pleno regionalismo y ejercicio del autor por temas en donde la identificación del territorio mediante su geografía o ambientes lumínicos fueran las fuentes de referencia. Es verdad que cuando trabaja escenas costumbristas en esta época es más generalista e identifica por regla general a la región por encima

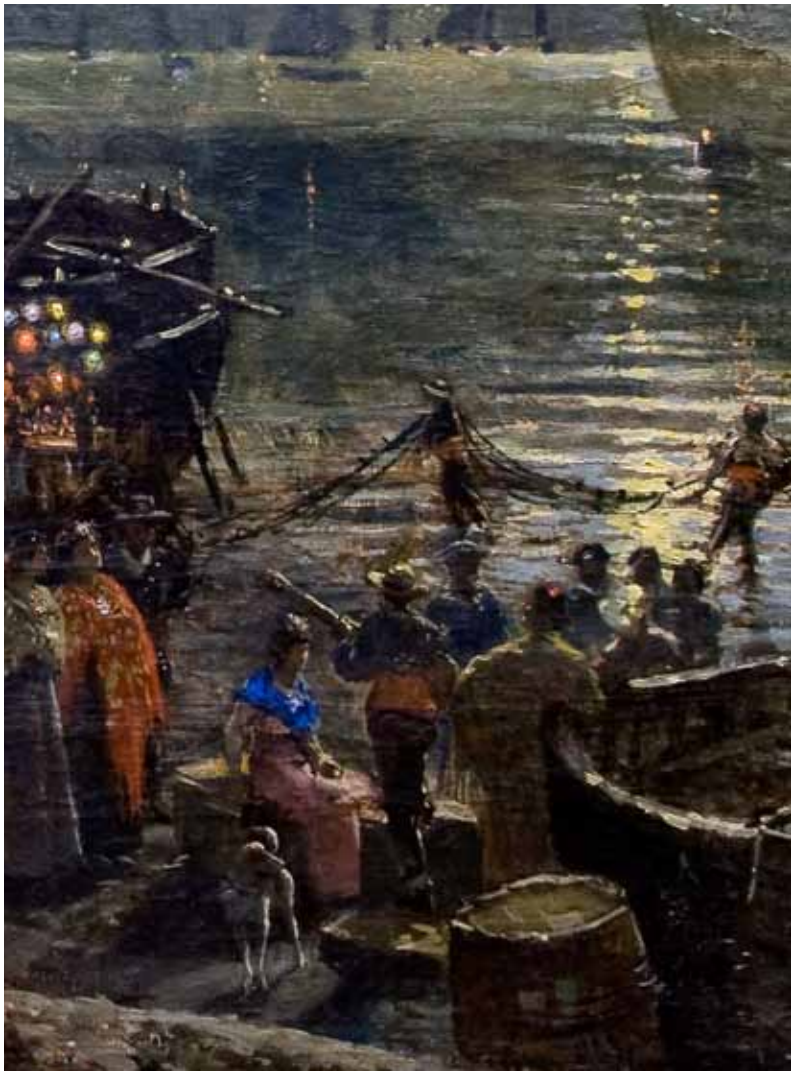
---

2 JIMÉNEZ MORALES, Mª I., *La Literatura costumbrista en la Málaga del siglo XIX (un capítulo del costumbrismo español),* Málaga, SPICUM; 1996 ,pp.138 y ss.

3 A partir de 1888-1892 y de la mano de R.A. URBANO, vid. *Multicolores. Colección de artículos originales*, Málaga, Imp. De *El Diario de Málaga*,1 892, pp.128-131. Vid. También, *Guía de Málaga para 1888*, Málaga, Imp. Arturo Gilabert, 1888, p.121-124. Un estudio pormenorizado de este tema en JIMÉNEZ MORALES, I., *La Literatura*... ob. cit., pp.138 y ss. QUILES FAZ, A., *Málaga y sus gentes en el siglo XIX. Retratos literarios de una época*, Málaga, Ed. Arguval, 1995, pp.258 y ss.

4 El autor la presentó a la Nacional de 1887 (Catálogo de la Exposición Nacional de Bellas Artes, Madrid, 1887, p. 37), donde no tuvo éxito. La donó a la Diputación como correspondencia a la beca que se le otorgó y fue depositada en el Hospital Civil debido a sus dimensiones (4 x 9 m.). Desapareció en 1936. Se reprodujo en el periódico la *Hoja del Lunes* del 8 de octubre de 1979. Para todo ello vid. SAURET GUERRERO, T., *El siglo XIX en la pintura malagueña*, Málaga, Universidad, 1987, pp. 621-622.

Noche clara en la Caleta (detalle).



de la ciudad o provincia. Muy pocas obras se conocen de él que haga protagonista específica a la ciudad, aunque las dos que traemos a esta exposición vayan en la línea de escoger situaciones, geográficas o populares que contribuyan a una identificación territorial con voluntad de personalizar y diferenciar.

La noche clara en la Caleta reúne todos los componentes necesarios. El territorio, La Caleta, deliciosamente descrita en el plano de Texeira de 1634, es una de las playas cercanas más personales del lugar, en ese tiempo potenciada por la creación de urbanizaciones de élite como son Monte Sancha y posteriormente, en las primeras décadas del siglo XX, El Limonar.

Su ocupación por un actividad como el copo le devuelve su carácter popular y potencia su excepcionalidad, haciéndola referente de un espacio con personalidad diferenciadora de otros lugares regionales y el hecho que la actividad se realice al atardecer y se prolongue hasta la noche ayuda a trabajar en esa clave de lo misterioso y sugerente del simbolismo que Muñoz Degrain desarrolla a partir de la elección de esas luces y esas provocaciones emotivas.

Sin duda, dentro de la producción del autor, constituye una muestra de su devoción al lugar en donde nos transmite ese mimo por plasmar a esa «Málaga de sus amores» desde los registros más personales y auténticos del territorio. ■

FUENTES

- A.A.B.A.S. Telmo, «Donación Muñoz Degrain», carpeta sin clasificar.

BIBLIOGRAFÍA

- SAURET GUERRERO, T., *Tradición e innovación en el Museo de Málaga, (1850-1949)*, Málaga, Junta de Andalucía, 2004.
- *CATÁLOGO del Museo Provincial de Bellas Artes de Málaga*, Málaga, Tip. De M. Rodríguez, 1931.
- MURILLO CARRERAS, R., *Museo Provincial de Bellas Artes de Málaga. Extracto de catálogo.* Málaga, Imp. Ibéricas, 1933, p. 120.
- *MUSEO PROVINCIAL de Bellas Artes de Málaga,* Publicaciones de la Dirección General de Bellas Artes, 1961.
- *MUSEO DE MÁLAGA, Primeras donaciones, 1916-1930*, Ministerio de Educación y Ciencia 2000, p. 32.
- *MUSEO Provincial de Bellas Artes de Málaga. Solemne inauguración de la sal «Muñoz Degrain», verificada el día 17 de Agosto de 1916*., Málaga, Imp. Ibérica, 1916.
- *MUSEO DE MÁLAGA. Catálogo General,* Málaga, 1917.
- *MUSEO DE MÁLAGA. Catálogo General,* Málaga, 1920.

JARABA JIMÉNEZ, Enrique
(MÁLAGA 1871-1926)

Puerto de Málaga

Óleo sobre lienzo, 0'79 x 1'41 m.
Fdo. y fechado: J. Jaraba Jiménez/Málaga/96
Col. Miguel Rueda. Málaga

ENRIQUE JARABA PERTENECE a ese colectivo de pintores malagueños que realizan su profesión principalmente a principios del siglo XX. Llega al nuevo siglo con plena madurez, después de haberse interesado por avanzar en sus opciones estéticas e irse despegando de ese eclecticismo del último tercio del siglo XIX que tan arraigado estaba en Málaga.

Como alumno de Martínez de la Vega le quedaría esa inquietud de su maestro por investigar en las nuevas propuestas que encauzaban hacia la modernidad y, por las enseñanzas de Ocón, eligió mantenerse siempre en una zona templada. Aun así, magnífico pintor, con un dominio absoluto de la técnica, supo recoger también las soluciones de un Simonet o un Muñoz Degrain y entender que el Realismo se podía ejercer desde unas posiciones que no tenían que ser obligatoriamente drásticas en ese Fin de Siglo de ensayos, experimentaciones y desgarradas opciones.

Su catálogo nos demuestra que supo sacarle partido a la liberación de la estructura pictórica e incluso, siguiendo a Rosales, trajo al presente a Velázquez en una galería de retratos de una solvencia magistral. Especialmente en ellos, trabajó la mancha como elemento estructurador de las superficies, economizando trazos y definiendo con contundencia contornos y superficies moduladas. Ese *Retrato del canónigo Marquina* de la colección de la Diputación de Málaga es un excelente ejemplo de lo dicho.

Sus escenas de género y paisajes supieron hacer de la luz un elemento presente e indispensable en sus composiciones y jugó con las sombras como guiño a la modernidad, como nos lo demuestra en esas *Faeneras* del Museo de Málaga. Es, precisamente, por ese juego con las luces, lo que hace que debamos detenernos para interpretar correctamente su elección conceptual en los paisajes.

Enrique Jaraba, *El convento de la Trinidad*. COLECCIÓN PARTICULAR, MÁLAGA

Generalmente escoge escenas de mar o costas muy conocidas, como este *Puerto de Málaga* de la colección Rueda de Málaga, cuando se decide registrar el territorio de su ciudad; sin embargo, sus estancias por los países nórdicos[1], concretamente Suecia, o centro Europa (Austria), le permitieron contactar con los centros europeos que ya estaban trabajando en clave simbolista y expresionista, que él asimiló dirigiendo su interés por hacer un ejercicio institucionalista, o regionalista a la hora de trabajar los paisajes.

En el caso de Málaga, elige la luz para configurar su identificación y de las luces malagueñas escoge las limpias y brillantes de los ponientes que hacen fulgurar los colores y resplandecer los blancos.

Sin duda, la obra que traemos a esta exposición esta interpretada desde esas claves. Dos grandes manchas azules, vitalizadas por las zonas de blancos y grises de las nubes o reflejos del agua, quedan divididas por una superficie trabajada en la gama de los tierras, creando sombras con los violetas, verdes o anaranjados como hacía Muñoz Degrain, pero sin la agresividad de éste, entonando suavemente para ofrecer una imagen más amable del territorio.

Resulta especialmente interesante el tratamiento de las masas de costa de la zona izquierda del cuadro en las que, junto a los ecos muñozdegrinos, Jaraba también se acerca a Sorolla y al centro valenciano, en donde la mediterraneidad, con voluntad de marcar diferencias en la estructu-

1 SAURET GUERRERO, T., *El siglo XIX en la pintura malagueña*, Málaga, Ed. Universidad, 1987, pp. 681-684.

ración dual de la España de entonces, se materializa en función de la luz y la mancha suelta y pastosa con mucha capacidad narrativa.

Junto a ello, en la pincelada se muestra especialmente oportuno, ya que construye con mucha soltura pero con igual precisión dando como resultado una obra muy viva y verdadera, alejándose de los tópicos manidos de su maestro Ocón y transmitiendo al espectador la complicidad de la toma directa a la vez que registradora de las claves identificadoras del lugar, como un perfecto realista de ese Fin de Siglo en el que a la realidad se le exigía traspasar los límites epidérmicos de lo relatado para calar en profundidad en su esencia, para retratar el «alma» del paisaje como diría Krauss o Muñoz Degrain. ■

VERDUGO LANDI, Ricardo

(MÁLAGA 1871-MADRID 1930)

Marina

Óleo sobre lienzo, 2'00 x 1'85 m.
Fdo.: Verdugo Landi/1922
Col. Municipal. Málaga.

LA BIOGRAFÍA DE VERDUGO LANDI marca un recorrido por las principales fuentes del paisajismo decimonónico español. Se inicia como alumno de la Escuela de Bellas Artes en 1886, siendo de los primeros discípulos que tuvo Ocón en su recién inaugurada cátedra de Paisaje.

A pesar de su vocación temprana por la marina, en colecciones malagueñas se conocen obras realizadas en periodo de juventud en las que se acerca al fortunysmo, demostrándonos la integración con el centro pictórico malagueño a pesar de que la trayectoria posterior de su carrera lo vinculara a opciones estéticas y temáticas menos locales.

Su carrera, como la de tantos otros, se consolida a través de su incardinamiento con la dinámica oficialista y desde 1892 participará en las Exposiciones Nacionales, registrándose en ellas como alumno de Martínez de la Vega y Emilio Ocón.

La primera recompensa oficial la obtiene en la Nacional de 1892 con la obra *Desembarcando,* con la que obtiene mención honorífica. En la de 1895 participa con *Naufragio* y en la 1899 con *Oleaje*, con la que vuelve a ser galardonado con una Mención Honorífica. Su presencia en las Exposiciones nacionales, extranjeras y locales se mantendrá hasta bien entrado el siglo, 1924, donde destaca la Medalla de Segunda Clase obtenida en 1917 en Panamá y la de Honor en Zaragoza en 1919.

Su carrera la desarrolla inicialmente en Málaga en donde alterna la pintura con un puesto de conservador del Museo Municipal, cargo que desempeña entre 1895 a 1897, fecha en la que dimite y es recompensado económicamente por el Ayuntamiento como reconocimiento a su buena labor.

En Madrid es nombrado «retocador» de la revista *Blanco y Negro*, iniciándose desde primeros de siglo una alternancia de permanencias entre la capital y Málaga al colaborar estrechamente con la empresa Prensa Gráfica, propiedad de su hermano y editora de revistas como *Nuevo Mundo*, *Mundo Gráfico* o *La Esfera,* revistas en las que publica ilustraciones de sus obras y en la que colabora en redacción y dirección.

Estos continuos contactos con Madrid harán que termine instalándose definitivamente en la capital, en donde se relacionará con Prado López, Muñoz Degrain, Moreno Carbonero y la *Asociación de Pintores y Escultores* de Madrid aunque sin perder sus contactos con Málaga pues en 1924 es nombrado miembro del jurado de carteles de Semana Santa que organizó la Agrupación de Cofradías de Málaga. Murió en Madrid el 10 de octubre de 1930.

Sin duda es uno de los pintores malagueños Fin de siglo que mejor supieron asimilar los intereses de la cultura noventayochistas. Él los traslado a un paisaje que radicalizaba su personalidad en la búsqueda de las señas de identificación del territorio malagueño. Su opción fue asociar la ciudad al mar y retratarla a partir de sus costas, pero dentro de ese espíritu institucionalista en el que el drama y lo trágico constituían una mirada sobre España que se correspondía con esa idea de lo trágico de la generación del 98.

Evidentemente, las costas malagueñas, por mediterráneas, eran suaves y amable, playas y calas, a lo más bahías, que recortaban un litoral ondulante y amable. Pero a veces los montes de la Hoya o de las estribaciones montañosas de la provincia se asomaban al mar y formaban acantilados, como el de Maro, o el de El Cantal, y alguna roca se precipitaba sobre el mar e insolente marcaba un territorio desde la fortaleza de sus perfiles, como el Peñón del Cuervo, y estas fueron las opciones que eligió Verdugo Landi. Otras veces fue más suave en sus búsquedas y prefirió registrar una de las imágenes más codificadoras del lugar, Málaga desde el mar, en la que el puerto se convertía en el referente identificador. Pero no solo era la «vista» tipificada lo que le interesaba, eso era solo el pretexto para trabajar sobre las luces y los colores locales y mediante la luz y la paleta definir el espacio siempre asociado a la luminosidad y a la limpieza atmosférica.

En otras ocasiones su objetivo era el mar, embravecido por las olas, sereno con reflejos de la luna y casi siempre con un fondo de costas en donde la farola o las chimeneas de las fábricas personalizaban el lugar y nos traían hacia Málaga.

Sin duda, sus intereses temáticos y el contenido que le aplicaba, a veces dramatizando con narraciones de recuerdos románticos como un consciente autor fin de siglo no exento de exotismo o simbolismo, se encuentran en la línea de los de Muñoz Degrain y su paisajismo finisecular y sin copiarlo, elaborando su propio código cromático, siempre sometido a la realidad del registro, constituye uno de sus más conscientes discípulo.

Con ello se despega de su primer maestro Ocón, que lo encauza hacia la marina, pero en vez de mantenerse en esa posición complaciente con el territorio o el mar, de Ocón, por influencia de Muñoz Degrain, se acopla al realismo de las últimas décadas del siglo XIX y realiza un consciente ejercicio del mismo enriquecido con los intereses regionalistas al poner el registro de la luz al servicio de la identificación zonal resaltando las cualidades del territorio malagueño no exclusivamente levantando acta notarial de su topografía sino, especialmente, proyectando sus valores de identificación.

La obra que nos ocupa pertenece a finales de su producción, 1922, y constituye una donación al Ayuntamiento, del que fue conservador del Museo Municipal entre 1895-1897. ■

BIBLIOGRAFÍA

- MORALES, J.M., SAURET GUERRERO, T. (Ed.), *Patrimonio artístico y Monumental*. Málaga, Ed. Ayuntamiento, 1990, p.339.
- SAURET GUERRERO, T. (Dir.), *Pasado y Presente en el Patrimonio Artístico Municipal (1881-2001)*, Málaga, Ayuntamiento, 2001, p.109.

GÄRTNER de las Peñas, José
(GIBRALTAR 1866-MÁLAGA 1918)

Puerto de Lieppe (Holanda)

Óleo sobre lienzo, 0'36 x 0'63 m.
Fdo.: J. Gärtner/Lieppe
Col. particular, Málaga.

JAVIER TUSSELL PUSO DE MANIFIESTO, a propósito de los estudios que realizó en el catálogo publicado a raíz de la exposición celebrada con motivo del Centenario del 98 *Paisaje y Figura del 98*, la importancia que tuvo el contacto de los artistas españoles con los centros artísticos belgas, especialmente con Bruselas[1]. No fue solo Haes, primero, ni Verharen después, sino el constante fluir de paisajistas españoles que bajo la tutela de Haes conocieron la modernidad de la Escuela de la Haya a mediados de siglo y la de «*La Libre Esthétique*» o «*Les XX*» a finales del mismo.

Un testigo que recogió Muñoz Degrain cuando lo sustituyó en la cátedra de la de San Fernando, siendo él el primero que sintió la inquietud por Europa, aparte de por otros ámbitos geográficos más lejanos y exóticos.

Pero lo cierto es que muchas de las propuestas institucionalistas del paisaje se extendieron después de contactar con los Países Bajos, Francia o Inglaterra.

Ese es el caso de José Gärtner de Las Peñas. De origen inglés, nacido en Gibraltar, se forma en la Escuela de Málaga, siendo alumno de Ocón y de Muñoz Degrain. Los datos que hasta el momento poseemos de él no aportan una formación en Madrid. Parece que es la Escuela de Bellas Artes de Málaga el único centro oficial en donde recibe enseñanza. En las Nacionales siempre se registra como alumno de ella, sin embargo en 1889 realiza una estancia en Inglaterra y de su experiencia allí se registra un cambio sustancial en sus intereses pictóricos.

1 *Paisaje y figura del 98*, Fundación Central Hispano, Madrid, 1998, pp. 19 y ss.

J. Gärtner, *Naufragio ante el faro de Jersey.* COLECCIÓN PARTICULAR, MÁLAGA

En principio, si hacemos caso a los comentarios sobre su obra en la Exposición Nacional de 1890, opta por realizar una serie de paisajes, especialmente marinas, en las que su opción es el sosiego, como dirá el cronista de dicha exposición *… para Gärtner el cielo siempre esta tranquilo, el mar siempre dormido y los barcos siempre con las velas al viento…*

Sin duda, muchas son las obras de su catálogo que responden a este esquema, de hecho, este paisaje holandés que traemos a la exposición se clasifica dentro de esas coordenadas, pero otros muchos se plantean diametralmente opuestos: mares encrespados, tortuosos acantilados por lo general identificados con los de Dover, faros, como el de Jersey, abatidos por las olas y el drama del mar y su agresividad llevada al plano de lo histórico resaltando un episodio tan doloroso como el de *La Invencible*, que le valió la medalla de primera clase en la Nacional de 1892.

No es casual ni la tranquilidad de la naturaleza ni su agresividad. Gärtner se muestra en todo momento inmerso en la modernidad Fin de Siglo y en esa mirada hacia la naturaleza que la personaliza y la dota con capacidad de definición territorial.

Con el drama y la agresividad del mar se funde la mirada belga y entiende el realismo del Fin de Siglo desde esa oscuridad que lo percibe todo negro, y con la calma y el sosiego manifiesta actitudes melancólicas como la que sufren los noventayochistas.

Su integración con esta dinámica incardinada en la modernidad Fin de Siglo con deuda europea la manifiesta contundentemente en sus paisajes malagueños, marinas por lo general, en donde suele escoger distintos encuadres del puerto, desde tierra o desde el mar, en los que el

color local se define desde los platas y el sosiego del levante, sin duda menos efectistas que las luces brillantes de los ponientes pero, también es verdad, más reales, por ser los más constantes en la ciudad y los que le dan una personalidad más particular frente a otros territorios andaluces en donde la luz brillante también es protagonistas.

Entendemos que esa opción, consciente, de Gärtner por el sosiego, las brumas y lo apacible, no es recurso banal sino meditado e intencionadamente elegido para incluirse en la dinámica de la modernidad Fin de Siglo.

Precisamente, el traer a esta exposición un paisaje holandés, ha sido una elección muy intencionada, porque esta obra nos significa las relaciones de los pintores españoles, concretamente en este caso malagueños, con los intereses europeos y establece una línea de continuidad entre las directrices de Haes con las de Muñoz Degrain, invitación de unos maestros que consiguieron encauzar al centro malagueño hacia un camino que refuerza su personalidad y su calidad.

La obra, en colección particular malagueña, es inédita y se expone por primera vez en esta exposición. ■

GÓMEZ GIL, Guillermo

(MÁLAGA 1862-CÁDIZ 1942)

Atardecer en la costa de Málaga

Óleo sobre lienzo, 0'61 x 0'88 m.
Fdo.: G. Gómez Gil
Col. M. Rueda, Málaga.

GUILLERMO GÓMEZ GIL NACE en Málaga el 14 de marzo de 1862 e inicia su formación artística en la Escuela de Bellas Artes de San Telmo en 1878. Con 16 años participa en la *Exposición Artística, Industrial y Agrícola* que el Ayuntamiento organiza en 1880 y una de sus obras expuestas, *Puesta de Sol*, pasa a formar parte de la colección municipal y hoy se exhibe en el MUPAM. En dicha muestra participa también con otro cuadro que titula *Marina*. En ambas obras, de pequeño formato, se advierten la falta de soltura pero ya el dominio del color y la oportuna captación de la naturaleza.

Desde 1881, en el que sabemos que participa en el Premio Barroso y reside en Málaga, hasta 1892, año en el que aparece como participante en la Exposición Nacional de Madrid de ese año, existe una laguna de treinta años en la que se desconoce su actividad. La continuidad en la Escuela malagueña se constata al aparecer en los catálogos de las Nacionales como alumno de Emilio Ocón, encargado de la cátedra de Paisaje de la Escuela de Bellas Artes de Málaga desde 1885 y creador de la escuela de marinistas de la localidad.

Sin embargo no es descartable una docencia con Muñoz Degrain del que mantiene el efectismo en el tratamiento del paisaje y su vocación por el registro de amplios espacios con efecto de panorámica. Precisamente, en los fondos del Prado se conserva una *Puesta de sol* de Muñoz Degrain[1] que afronta una mirada sobre el mar y la costa que hemos visto con profusión en el catálogo de Gómez Gil. Composición que el horizonte divide en dos partes iguales, la superior con un cielo nublado sobre el que se filtra un rayo de luz y en la inferior un mar tranquilo animado por breves olas que

1 LITVAK, L., *El tiempo de los trenes. El paisaje español en el arte y la literatura del realismo (1849-1918)*, Barcelona, Ed. Serbal, 1991, pp.139-144.

desembarcan en la orilla con suavidad. La ensoñación, rosácea de atardecer, poetiza la imagen, que emana sosiego y evocación. Un cliché que Gómez Gil hace suyo y varía escasamente con la aparición de rocas sueltas en la orilla y a veces alguna embarcación sobre la mar. Obras que conocemos sin apenas variantes de la colección Carmen Thyssen y en otras particulares malagueñas. Lo que no cabe duda es que este modelo muñozdegrino confirma una influencia temática, pero, especialmente, una inclinación por el paisaje con capacidad de narrar situaciones evocadoras, melancólicas y muy asociables a los intereses simbolistas e institucionalistas del fin de siglo español.

Si se analiza el tratamiento de sus marinas se comprueba que le interesa el mar desde una perspectiva efectista, ya que lo hace protagonista de sus obras según interpretaciones en las que las horas lumínicas y las variaciones atmosféricas juegan un importante papel, así sus títulos repiten *Efecto de Luna, Borrasca, Sol poniente…* anecdotizando la naturaleza con figuras o embarcaciones, como en el propiedad del Ayuntamiento de Málaga titulado *Paseo en barca.*

Por otra parte, títulos de cuadros como *Playa de Espinho*, *Orillas del Guadiana*, *Ría de Arosa*, *Playa de Rota*… indican un interés por la toma directa del natural y por el conocer la diversidad de los paisajes de la Península Ibérica, en especial sus costas, lo que le hacía viajar por distintos puntos de la geografía hispana como un inquieto paisajista y pintor comprometido con las corrientes más renovadoras de la pintura nacional de entre siglos. Aun así, a Gómez Gil hay que encuadrarlo en una línea que tiende a dulcificar y cargar de efectos a esa naturaleza, pronunciándose por un paisaje tendente a lo convencional y comercial.

La obra que nos ocupa, *Atardecer en la costa de Málaga*, de la colección Miguel Rueda de Málaga, inédita hasta esta exposición, es un ejemplo muy significativo de lo expuesto hasta aquí. De nuevo el atardecer impregna de personalidad el enclave, que no es otro que la costa de Málaga a la altura de La Cala (Rincón de la Victoria), en donde la costa está personalizada por una torre almenara y el mar animado por unas barcas. La luz es el tema de la obra, que entona hacia unos azules grisáceos que se tornan rosáceos por efecto del atardecer, expresado en un sol oculto por unas suaves nubes.

Sin duda, la obra se incluye en una de las líneas más trabajadas por el autor, aquélla en la que utiliza el tratamiento de la luz por sus condiciones efectistas, pero en función de utilizarla como

factor reivindicativo de lo poético y literario, como elemento puesto al servicio de un concepto del arte que entiende la pintura como vehículo de expresión de sentimientos y vivencias interiores. Pero también se expresa desde esa otra perspectiva de su interés que es la de la vinculación positivista, supuestamente más científica, que pretende establecer una relación entre hombre y naturaleza con objeto de profundizar en el conocimiento de ambos para definir sus esencias. Esta línea lo acercará a un registro del natural más aséptico pero igualmente cargado de intenciones, en cuanto que el interés topográfico se combina con la búsqueda de lo definitorio, obligándose a someter los signos identificadores con los denominadores comunes, en función de conseguir esa esencia ancestral.

Con la primera opción Gómez Gil se vincula al centro de pintura malagueña en donde la huella de Haes y después de Muñoz Degrain, formarán un estilo paisajístico en el que el realismo es fundamental, pero también la aplicación sobre él de todo un juego de compensaciones: compositivas, cromáticas o narrativas, que en cierta manera desvirtúan las claves esenciales del movimiento y los acercan a un pleno ejercicio ecléctico, aun cuando existieron grandes excepciones, dentro de las mismas producciones más que entre ellos mismos.

De Muñoz Degrain, sobre todo aprenderán los valores del efecto, a partir del uso de la panorámica y a la elección de las luces, que terminarán imbuyendo de poéticas y símbolos hasta los más regionalistas paisajes finiseculares.

Con el segundo, pretenderá vincularse a una línea relacionada con otra expresión de la modernidad, en función de buscar un modelo de pintura que recogiera la esencia de lo español y sobre la que se le aplicaba un tratamiento técnico fundamentado en la verdad del registro inmediato y sin especulaciones, como refrendo de esa sinceridad del contenido programático de la obra. Esta línea también tiene una presencia en el paisaje malagueño pos sus estrechas relaciones con el institucionalismo y especialmente con Giner de los Ríos y el grupo de intelectuales malagueños que se relacionaban con él, pero al comprobar sobre la obra de Gómez Gil como resuelve técnicamente esta opción, se aprecia que es la influencia de Madrid y de los paisajistas relacionados con este centro, esencialmente Aureliano de Beruete, la que influye en él, como hemos visto en la obra comentada de este autor. ■

REYNA MANESCAU, Antonio

(COÍN [MÁLAGA] 1858-ROMA 1937)

Vista del Baccino de Venecia

Óleo sobre lienzo, 0'34 x 0'70 m.
Fdo.: A. Reyna
Col. Cristóbal Peñarroya. Málaga

HAY DOS VENECIAS para el siglo XIX. La primera fue pretexto para trabajar sobre la luz y la riqueza expresiva que le facilitaban las yeserías decorativas de sus arquitecturas. Esa Venecia, todo luz y preciosismo, fue el territorio de Martín Rico y de una versión del fortunysmo que la redujo a un paisaje en el que la luz y el color al servicio del detalle era lo importante y, especialmente, lo muy consumible por el comercio del arte, y ahí es donde hay que encuadrar a Antonio Reyna Manescau. Seguidor de Martín Rico y del preciosismo fortunysta, una vez instalado en Italia, a la que no abandonó, se especializó en vistas venecianas, de mediado tamaño, muy vistosas y comerciales.

Aunque la técnica se acercaba a la del plenairismo, generalmente estas obras se concebían, y concluían, en el taller a partir de apuntes tomados del natural, por lo tanto, conceptualmente se alejaban de cualquier propuesta de modernidad, aunque su efecto estuviera en la línea de la pintura, del paisaje, moderno.

Después hay otra Venecia, la de Ruskin o Proust, tan alejadas y tan cercanas, concebida como un espacio para lo imposible. Si por medieval nos remite a un pasado imaginado e incompleto, por híbrida (tierra y agua) nos invita a lo inestable e inalcalzable. Necesidades de provocación emocional, al fin y al cabo, del más puro romanticismo. Y esta otra, misteriosa, intangible, desmaterializada y especialmente inestable e imposible es la que atrajo a los decadentistas Fin de Siglo. La primera interesó a Reyna Manescau, la segunda a Muñoz Degrain.

Antonio Reyna Manescau, en su reiteración, nos invita a pensar que utilizó el tema como un recurso de fácil comercialización, sin que por ello desmerezca la calidad de sus obras,

Antonio Reyna Manescau, *Vista del Baccino de Venecia* (detalle)

concebidas y ejecutadas con una gran honradez técnica y un mayor resultado efectista. En ocasiones, especialmente en el tratamiento del cielo y sus variaciones atmosféricas, intuimos que supo interpretar a ese Fortuny liberado de las cadenas del engranaje comercial, que experimentó con la luz y su proyección sobre las formas hasta el punto de abrir el camino hacia el tratamiento de la mancha desde unos parámetros que apuntaban hacia la modernidad; sin embargo, la reiteración en los esquemas compositivos y en el anecdotismo de sus temas y tratamiento técnico, nos descubren su interés por lo fácil y comercial.

Cuando se aleja de esta «Vistas venecianas», Antonio Reyna se nos dimensiona hacia otras línea interpretativas más comprometidas. En sus escenas al aire libre se preocupa por registrar las sombras, como testimonio de la interpretación de la luz, y hace de los blancos la base de su discurso cromático. Los perfiles se conciben con una gran capacidad de síntesis sugiriéndonos un ejercicio de sintetización que en su caso no se utiliza para esencializar las formas, sino para describir de forma repentizante una realidad que se plasma con intención de instantánea, para aumentar su espectacularidad.

La obra que traemos a esta exposición, presente para justificar la inclusión en las corrientes pictóricas de Málaga de todas las tendencias paisajísticas del último tercio del siglo XIX

Antonio Reyna Manescau, *Paisaje de Venecia* COLECCIÓN PARTICULAR, MÁLAGA

y puesta en oposición a las vistas venecianas de Muñoz Degrain, como por ejemplo la de propiedad de la colección UNICAJA, es una excelente muestra de su autor y de esta modalidad temática.

Perteneciente a la colección de Cristóbal Peñarroya, inédita hasta ahora, constituye un enriquecimiento del catalogo de pintura malagueña del siglo XIX. ■

BERTUCHI NIETO, Mariano

(GRANADA 1884-TETUÁN 1955)

Torre de los Pilotos (Rabat)

Óleo sobre lienzo, 0'58 x 0'485 m.
Fdo.: M. Bertuchi
Col. Cristóbal Peñarroya. Málaga

MARIANO BERTUCHI, GRANADINO de nacimiento y de origen maltés, comenzó su formación artística muy joven, ya que sus primeros maestros fueron los pintores Eduardo García Guerra y José Larrocha, profesores de la Escuela de Bellas Artes de Granada, pero durante el curso 1893-1894, cuando solo contaba 9 años, se matricula en la Escuela de Bellas Artes de San Telmo en donde obtiene un diploma y en 1897 consigue ser socio de honor del Liceo Artístico malagueño.

Aunque su presencia en Granada y participación en los certámenes de la época lo vinculan a esta ciudad, muy pronto su familia se afinca en Málaga, aquí continua su formación y establece unos más fuertes lazos familiares cuando en 1908 se casa con Esperanza Brotons Espinosa y al año siguiente le nace su único hijo Fernando.

La madurez artística la consigue en Madrid, en donde se instala a partir de 1900, año en el que expone en el Círculo de Bellas Artes de Madrid. Después estudiará Paisaje con José Larrocha en la Academia de Bellas Artes de San Felipe. Posteriormente se matriculará en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando y allí asistirá a las clases de Muñoz Degrain del que adoptará muchas de sus vocaciones: por las luces encendidas, por la captación de la luz y por Marruecos.

Pero su pasión por Marruecos no solo fue producto de la influencia de Muñoz Degrain. Ya en 1898, Anibal Rinaldi, amigo íntimo de su padre e interprete del general O'Donnell en la Guerra de África, le invita a viajar a Tánger en la Navidad de ese año. Su experiencia la plasma en obras como: *El Zoco de Tánger* y *Mercado de frutas*, que presenta en una exposición en Granada.

Desde Madrid, y en 1900, decide volver a Tánger. Allí pinta un cuadro costumbrista que regala al ministro inglés que tiene residencia en Tánger.

Sus buenas relaciones con los mandos del ejercito en África y con diplomáticos extranjeros instalados allí le facilitan el convertirse en cronista de la Guerra de África colaborando con revistas ilustradas de la época como *Blanco y Negro*, *La Esfera* o *Nuevo Mundo*. En 1903 realiza diez óleos sobre cartulina que fueron publicados en la revista *La Ilustración Española y Americana*.

En 1908 regresa a Málaga para realizar una serie de cuadros de temática militar, desde aquí se desplaza a Melilla, ciudad sitiada por los ejércitos marroquíes, en donde realiza apuntes sobre el campamento. En 1911 se instala en San Roque (Cádiz), debido a que el clima era más favorable para la enfermedad asmática que padecía su hijo y llega a ser concejal de esta ciudad gaditana.

En 1913 está en Tetuán presenciando la entrada de las tropas españolas, momento que inmortaliza realizando el cuadro *Entrada de S.A.I. el Jalifa Muley-el Medhi en Tetuán.* Posteriormente, en 1918, se instala en Ceuta, en donde trabaja realizando anuncios para el Ferrocarril Ceuta-Tetuán, trabajo que continuará durante los siguientes 20 años. Durante todo ese tiempo y como muestra de su integración en esa zona, participa en la política municipal de esta ciudad ocupando la Tenencia de Alcaldía y realizando hasta 1926 diferentes trabajos como fueron los bocetos para las vidrieras de la escalera principal del Ayuntamiento.

Su vida se vincula definitivamente a Marruecos y al Protectorado español. Desde allí colabora con las revistas coloniales *África, Mauritania, Marruecos gráfico, Almotamid, Ketama* o *Marruecos turístico* y realiza importantes series filatélicas en donde se reproducen paisajes urbanos de Tetuán y otras ciudades del Protectorado. Su trabajo es recompensado en 1922 recibiendo el nombramiento de Académico de Mérito de la de San Fernando de Madrid, de la mano del conde de Romanones, Mariano Benlliure y José Moreno Carbonero.

En 1928 es nombrado inspector-jefe de los Servicios de Bellas Artes del Protectorado. Allí va a empezar a compatibilizar la pintura y su enseñanza junto con la dirección de las diversas instituciones creadas e impulsadas por su iniciativa: las Escuelas de Artes Indígenas de Tetuán y Xauen,

la Escuela Preparatoria de Bellas Artes de Tetuán, y el Museo Marroquí. Muere en Tetuán en 1955, un año antes de entregar el Protectorado al rey Muhamad V de Marruecos.

Torre de los Pilotos pertenece a esa serie de vistas de ciudades marroquíes que trabajó durante toda su vida, algunas, convertidas en series y carpetas que publicitaban, bien mediante la filatelia o como litografías, los paisajes del Protectorado Español en Marruecos.

Si bien Bertuchi se lo plantea como crónica de un territorio, sin duda Muñoz Degrain esta presente en esta obra, y en toda su producción, por su vocación al exotismo así como en la paleta, en donde siempre predominarán los colores brillantes con voluntad de hacer registro de lo ambiental pero también sin desaprovechar lo atrayente de las gamas cálidas, especialmente los rojos y anaranjados, que no sustraen de trasladar hacia lo evocador a estas vistas y arquitecturas.

La obra, inédita hasta ahora, pertenece a la colección malagueña de Cristóbal Peñarroya. ■

CAPULINO JÁUREGUI, Joaquín

(MÁLAGA 1879-GRANADA 1969)

Otoño en la Alhambra

Óleo sobre lienzo, 0'74 x 0'54 m.
Fdo.: J. Capulino Jauregui
Col. Cristóbal Peñarroya, Málaga.

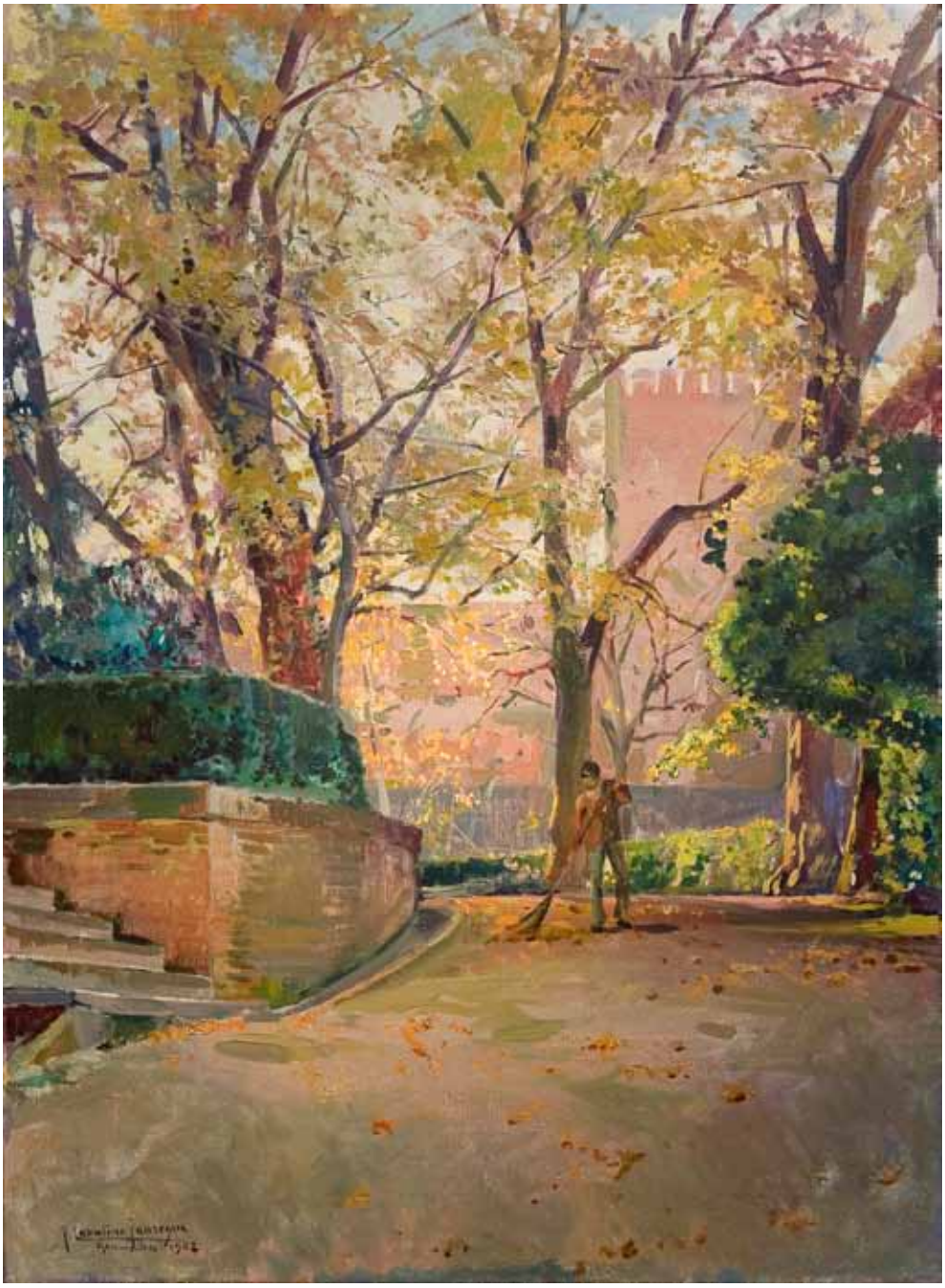
JOAQUÍN CAPULINO JÁUREGUI, malagueño de nacimiento y de formación, se instaló en 1915 en Granada, después de obtener la Cátedra de Profesor de Términos de la Escuela de Bellas Artes y allí permaneció hasta su muerte en 1969.

Sin duda su residencia granadina le influyó para que canalizara su vocación paisajística en torno a Granada y de ella dos enclaves muy precisos, el Albaicín y la colina de la Alhambra. Desde esas fechas y especialmente a partir de la década de los veinte, su catalogo se inundó de vistas de la Alhambra, las Alpujarras y el Albaicín, aunque no olvidó Málaga, a la que volvía de forma recurrente, bien para atender encargos del Ayuntamiento, bien para participar en los certámenes locales.

Los paisajes de Capulino hay que encuadrarlos en el realismo de principios del siglo XX, aquel que se trabajaba en el aula de El Paular y del que Muñoz Degrain impuso las normas desde su cátedra en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando, a la que Capulino asistió a partir de 1905, cuando fue a Madrid gracias a una pensión que le concedió el Ayuntamiento de Málaga.

Su mirada sobre el entorno es abierta y objetiva, poniendo de su parte solo lo justo para realizar un enmarque en el que la naturaleza se potencia por la sencillez de su exposición.

En *Otoño en la Alhambra*, la naturaleza se ha congelado con la voluntad de la instantánea. La anécdota del jardinero barriendo las hojas en el centro de la composición es una concesión a la trivialización del tema, pero su escala, en manifiesta inferioridad con los árboles que se sitúan a su espalda, le restan protagonismo y no se comporta sino como un objeto más que contribuye a dar veracidad a la escena.



La luz, puesta al servicio del color, es el principal referente del cuadro, la que permite que el otoño se manifieste en las hojas de los árboles, que las sombras dimensionen los tramos arquitectónicos y evoquen la grandeza de la fortaleza medieval y la que visualiza un paraje que se hace mágico por sus contrastes de luces y, en su realismo, permite evocar el sonido del agua que fluye por sus canales.

Este realismo, que no renuncia a la personalización de la mirada sobre el entorno, que se fundamente en el registro de la luz y en la construcción de las formas mediante la asociación luz/color, es el que se trabaja en Madrid, principalmente, a principios de siglo XX, de la mano de Muñoz Degrain, Beruete, Simonet, o Sorolla y Capulino asume como discípulo de ellos durante su periodo madrileño, un modelo que no abandonará y lo convertirá en uno de los discípulos de Muñoz Degrain que con más fidelidad trasladó al paisaje la paleta cálida y la voluntad de veracidad del maestro valenciano.

La obra pertenece a la colección Cristóbal Peñarroya de Málaga y ha permanecido inédita hasta esta exposición. ■

Bibliografía

ANÓNIMO, «Los grandes pintores españoles. Antonio Muñoz Degrain», *La Esfera,* 1924.

ANTONIO MUÑOZ DEGRAIN, Caja Madrid, Madrid, octubre-diciembre 1995.

ANTONIO MUÑOZ DEGRAÍN, *Valencia 1840-Málaga 1924*, Museo San Pío V, Valencia, abril/mayo 1996.

AYUNTAMIENTO *Constitucional de Málaga. Catálogo de la Exposición de Bellas Artes, Industria y Agricultura celebrada en Málaga en la planta baja de la sala capitular. Inaugurada por S.M. el rey D. Alfonso XII, en marzo de 1877. Siendo alcalde constitucional de Málaga el Excmo. Sr. Don José de Alarcón Luján*, Málaga, Tipografía de El Museo, 1877.

BARRIOS ESCALANTE, C. «José Moreno Carbonero y Antonio Muñoz Degrain en San Francisco el Grande de Madrid», *Boletín de Arte* nº 6, Departamento Historia del Arte, UMA, 1986, pp.125-210.

BONET SOLVES, V. «Antonio Muñoz Degrain o la fascinación por el color», *Saitabi*, Revista de la Facultad de Geografía e Historia de la Universidad de Valencia, XLIV, 1994, pp.255-264.

BRU ROMO, M. *La Academia Española de Bellas Artes en Roma*, Madrid, Ministerio de Asuntos exteriores, 1971.

CALVO SERRALER, F. *Pintores españoles entre dos fines de siglo (1880-1990)*, Madrid, Alianza, 1990.

CARLOS DE HAES *(1826-1898)*, agosto-septiembre 2002, Fundación Marcelino Botín, Santander.

CATÁLOGO *del Museo Provincial de Bellas Artes de Málaga*, Málaga, Tip. De M. Rodríguez, 1931.

DATOS BIOGRÁFICOS, Excmo. Sr. D. Antonio Muñoz Degrain, *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, 1924, pp. 178-180.

DÍEZ, J. L. *Una visión ensoñada del Quijote. La serie cervantina de Muñoz Degrain en la Biblioteca Nacional*. Sevilla, 2003.

DISCURSOS LEÍDOS *ante la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en la recepción pública del señor D. Antonio Muñoz Degrain el día 19 de febrero de 1899*, Madrid, Tip. Viuda e Hijos de M. Tello, 1899.

EDITORIAL, «De la España artística. Ha muerto el genial pintor Muñoz Degrain, *ABC*, 14, octubre 1924, p.11.

El Avisador Malagueño, 10 octubre 1876, «Gacetilla».

EL LEGADO MUÑOZ DEGRAIN. *Las colecciones del Centro del Carmen,* Valencia, Centro del Carmen, del 25 de enero al 17 de abril de 2005, Alicante, Museo de Bellas Artes Gravina-Mubag, del 14 de junio al 4 de septiembre de 2005.

EL ORIENTALISMO *en la pintura de Antonio Muñoz Degrain,* Caja Murcia, 26 de noviembre de 2001-5 de enero de 2002.

FRANCÉS, J. «Muñoz Degrain: su vida y su obra», *El Año Artístico*, Madrid, 1923-24, p.374

— «Siluetas de Muñoz Degrain», *El Año Artístico*, 1922, pp.140-142.

GARCÍA ALCARAZ, R. *Antonio Muñoz Degraín: vida y obra* Valencia, Universidad, 1996, (Tesis doctoral)

— «Muñoz Degrain en la Academia de San Carlos», *Archivo de Arte valenciano,* 1993, pp.146-149.

GARCÍA SANCHIZ, F. «Los consagrados a los 20 años: Muñoz Degrain», *Diario Independiente*, S/F, (Recorte de periódico s/f. Archivo Díaz de Escovar, Málaga).

GARIN Y ORTIZ DE TARANCO, F. *Catálogo-guía del Museo de Bellas Artes de San Carlos*, Valencia, 1955.

GATO DE LEMA, N. *De la pintura de paisaje en nuestros días, Discurso leído en Junta pública el 4 de diciembre de 1859*, Madrid, Imprenta de M. Ribadeneyra, 1859, p.15.

GRACIA, C. «El tema de la inundación en Muñoz Degrain y sus posibles fuentes», *Archivo de Arte Valenciano*, 1983, pp.68-74.

GUTIÉRREZ BURÓN, J., *Exposiciones Nacionales de Pintura en España en el siglo XIX*, Madrid, Universidad Complutense, 1987, T. II, p.1265.

HAES, C. *De la pintura de paisaje antigua y moderna. Discursos leídos en las recepciones y actos públicos celebrados por la Academia de las Tres Nobles Artes de San Fernando desde el 19 de Junio de 1859,* Tomo I, Madrid, Imp. M. Tello, 1872.

JEREZ PERCHET Y MUÑOZ CERISOLA *Crónica de la visita S. M. el rey don Alfonso XII a la ciudad de Málaga en marzo de* 1877, Málaga, establecimiento tipográfico de El Museo, C/ Granada, nº 73, 1877, p.71.

JIMÉNEZ MORALES, Mª I. *La Literatura costumbrista en la Málaga del siglo XIX (un capítulo del costumbrismo español),* Málaga, SPICUM; 1996.

LAFUENTE FERRARI, E. *De Trajano a Picasso*, Madrid, Ed. Noguer, 1962.

LAGO, S. «La pintura al aire libre y el paisaje», *La Esfera*, 14 de octubre 1914, S/P.

— «Muñoz Degrain y su obra», *La Esfera,* Madrid, nº 64, 20 marzo, 1915, s/f.

LAS PROVINCIAS, Valencia 16 de noviembre, 1865.

— Valencia 19 de marzo, 1867.

LITVAK, L. *El tiempo de los trenes. El paisaje español en el arte y la literatura del realismo (1849-1918)*, Barcelona, Ed. Serbal, 1991.

LÓPEZ ALBERT, S. *Opiniones y sugerencias: la crítica en las publicaciones periódicas en torno a Muñoz Degrain,* Valencia, Universidad, 1998 (tesis de licenciatura).

LUIGI «Aniversario Muñoz Degrain», *Vida Gráfica,* 1932, s/f.

MARQUÉS DE LOZOYA *Historia de España*, t. VI, Madrid, Ed. Salvat, 1967.

MARTÍN CABALLERO, F. «Como viven los valencianos en Madrid. Muñoz Degrain», *La Correspondencia de Valencia*, 9 de enero 1914.

MUÑOZ ESTRADA «Homenaje a Muñoz Degrain y Salvador Rueda», *La Unión Mercantil,* 25 de agosto 1923.

MURILLO CARRERAS, R. *Museo Provincial de Bellas Artes de Málaga. Extracto de catálogo.* Málaga, Imp. Ibéricas, 1933.

***MUSEO DE MÁLAGA**, Primeras donaciones, 1916-1930*, Ministerio de Educación y Ciencia, 2000.

***MUSEO DE MÁLAGA**. Catálogo General,* Málaga, 1917.

***MUSEO DE MÁLAGA**. Catálogo General,* Málaga, 1920.

***MUSEO PROVINCIAL** de Bellas Artes de Málaga,* Publicaciones de la Dirección General de Bellas Artes, 1961.

***MUSEO** Provincial de Bellas Artes de Málaga. Solemne inauguración de la sala «Muñoz Degrain», verificada el día 17 de Agosto de 1916.*, Málaga, Imp. Ibérica, 1916.

OCTAVIO PICÓN, J. «Crónica Artística. París, El salón de 1880», *La Ilustración española y Americana,* 15 de junio 1880, año XXIV, nº XXII, p.387.

OSSORIO Y BERNARD, M. *Galería Biográfica de Artistas españoles del siglo XIX*, Madrid, 1883 (2ª ed.) (ed. facsímil, 1975), pp.475-476.

PÁEZ GALIÁN, E. «El naufragio de la fragata alemana *Gneiseau* y el puente de Santo Domingo», *Jábega* nº 26, Málaga, Diputación, 1980, pp. 3-11.

***PAISAJE y FIGURA** del 98*. CATÁLOGO de la exposición..., Fundación Central Hispano, 1998.

PALACIO, R. de «Una visita a Muñoz Degrain», (Recorte de periódico s/f. Archivo Díaz de Escovar, Málaga).

PENA, C. *El paisaje español del siglo XIX: Del Naturalismo al Impresionismo*, Madrid, Universidad Complutense, 1982.

PICASSO. PAISAJES 1890-1912. *De la Academia a la vanguardia*, Museo Picasso de Barcelona, noviembre 1994-febrero 1995.

QUILES FAZ, A. *Málaga y sus gentes en el siglo XIX. Retratos literarios de una época*, Málaga, Ed. Arguval, 1995.

RELOSILLAS, J.J. *Cartas a un clubman. Juicio crítico de las obras de arte ejecutadas en el Liceo de Málaga,* Málaga, 1886.

REYERO HERMOSILLAS, C. *Roma y el ideal académico. La pintura en la Academia Española de Roma, 1873-1903.* Real Academia de San Fernando, 9 se septiembre-15 de octubre, 1992.

RODRÍGUEZ GARCÍA, S. «Antonio Muñoz Degrain, Gran impresionista español», *Feriario*, nº 15, 1951, s/p.

— *Antonio Muñoz Degrain. Pintor valenciano y español*, Valencia, Instituto Alfonso el Magnánimo, 1966.

ROSEMBLUM, R. Y JANSON, H. W. *El arte del siglo XIX,* Madrid, Akal, 1992.

SALON 1879. *Explication des ouvrages de peintures, sculptures, gravures, lithographie et architectures des artistes vivants exposés au palis des Champs-Elysées le 12 Mai 1879*, París, 1879.

SANTIAGO, E. Mª «Cuadros cervantinos de Muñoz Degrain en la Biblioteca Nacional», *Rev. De Archivos, Bibliotecas y Museos*, 1968-72, t. LXXV, 1-2, Madrid, enero diciembre 1968-72, pp.583-590.

SAURET GUERRERO, T. *Bernardo Ferrándiz Bádenes (Valencia 1835-Málaga 1885) y el Eclecticismo pictórico del siglo XIX.* Málaga, Benedito Editores, 1996.

— *El siglo XIX en la pintura malagueña*, Málaga, Universidad, 1987, pp. 537-541 y 712-714.

— «Aportaciones cronológicas a la biografía de Antonio Muñoz Degrain. El Pintor y Málaga», *Archivo de Arte Valenciano*, Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, Valencia 1986, pp.83-88.

— *Colección de Arte de la Diputación de Málaga. Siglo XIX*, Málaga, Diputación, 1999, pp.58-59.

— *Pintura malagueña del siglo XIX en colecciones particulares*, Málaga, Ayuntamiento, 2003, pp.34-36 y 50-57.

— *Tradición e innovación en el Museo de Málaga, (1850-1949),* Málaga, Junta de Andalucía, 2004.

TOLSTÓI, L. *Resurrección*, Barcelona, Editorial Andrés Bello, 1999.

TORMO y MONZÓN, E. *Valencia: los museos*, Madrid, 1932.

TRAMOYERES BLASCO, L. *Guía del Museo de Bellas Artes de Valencia*, 1915.

UNAMUNO, M. *En torno al casticismo*, Madrid, Espasa Calpe, 1895.

VERON, T. *Dictionnaire Verón ou Mémorial de l'art et des artistes de mon temps. Le salon de 1879*, París, 1879. ■

EXPOSICIÓN

ORGANIZA
Ayuntamiento de Málaga
Área de Cultura
Museo del Patrimonio Municipal

DIRECCIÓN
Teresa Sauret

SECRETARÍA CIENTÍFICA
Elisa Isabel Chaves
Julia Mendiola
Ana Belén Fenández
Simón Sánchez

PROYECTO EXPOSITIVO
Alfonso Serrano

TEXTOS DE LA EXPOSICIÓN
Teresa Sauret

FOTOGRAFÍAS
Leonardo Fidalgo

RESTAURACIÓN
Quibla Restaura S.L.

GESTIÓN Y COORDINACIÓN
Sección de Cultura
Ayuntamiento de Málaga

DISEÑO GRÁFICO
Antonio Herráiz PD

MONTAJE
Otto Pardo

TRANSPORTES
Amado Miguel
Adolfo Carrera

SEGUROS
Aon Gil y Carvajal

CATÁLOGO

EDICIÓN
Ayuntamiento de Málaga
Área de Cultura
Museo del Patrimonio Municipal

IDEA Y DISEÑO
Teresa Sauret

DIRECCIÓN
Teresa Sauret

TEXTOS
Teresa Sauret

FOTOGRAFÍAS
Ignacio del Río
Leonardo Fidalgo

DISEÑO GRÁFICO
Antonio Herráiz PD

IMPRESIÓN
Gráficas Urania

© para la presente edición,
Ayuntamiento de Málaga
Área de Cultura
Museo del Patrimonio Municipal

© de los textos, sus autores
© de las fotografías, sus autores

DL: MA-xxxx-2008
ISBN: 978-84-96055-28-5

El Museo del Patrimonio Municipal expresa su especial agradecimiento al Museo de San Pío V de Valencia y al Museo de Málaga, así como a los coleccionistas particulares Cristóbal Peñarroya, Miguel Rueda y a quienes han preferido permanecer en el anonimato, por su inestimable colaboración.