

Susana López Albert*

TRAS LA PINTURA DE HISTORIA: MUÑOZ DEGRAÍN COLORISTA

Tras la aparición de Muñoz Degraín en la última Exposición Nacional celebrada en Madrid en 1884 en la que obtuvo el máximo galardón con la Medalla de Primera clase, la obra *Los Amantes de Teruel*¹ (fig. 1), fue la única que mantuvo sus «5 m. de lienzo y su par de difuntos»², cuando mayoritariamente predominaron bocetos de encargos oficiales, algún trabajo decorativo de casa particular, cuadritos de costumbres o dibujos para ilustrar novelas. En los últimos años del S. XIX, cuando en ciudades como Bilbao o Barcelona se respiraban ambientes más en consonancia con las corrientes europeas del arte, en Madrid y en algunas importantes ciudades españolas, se iban sentando lentamente las bases de lo que sería un cambio en el concepto artístico y la mentalidad estética. Sin embargo, la mayor parte de los comentarios críticos sobre las obras, se siguió centrando en el «asunto», mostrando como un amplio sector de críticos mantenía una concepción tradicionalista del arte³. Viendo pues cual era la situación, Muñoz Degraín no sin introducir aspectos poco habituales en la pintura de historia que causaron gran impacto en el sector de la crítica, supo recoger en el popular relato

* Universitat de València.

¹ Sabemos que la obra fue iniciada en Italia durante su segundo año de pensionado en la Academia de Bellas Artes en Roma, ya que se conservan dos bocetos fechados a principios de 1883, uno conservado en el Consulado General de España en Puerto Rico y el otro donado por el artista al Museo de Bellas Artes de Valencia en 1913. GARCÍA ALCARAZ, R., *Antonio Muñoz Degraín* (Tesis Doctoral inédita), Universidad de Valencia, València, 1996, 2 vols.

² Fernández Flórez, «La Exposición Nacional de Bellas Artes, IV», *La Ilustración Española y Americana*, Madrid, 13 Jul. 1884.

³ Balsa de la Vega, *Artistas y Críticos Contemporáneos*, Madrid, 1891, p. 148.

de los *Amantes de Teruel*, todos aquellos elementos necesarios para optar a la medalla de primera clase. Que duda cabe que la obra convenció a la tradicional y obsoleta crítica del momento, ya que de un modo generalizado se señaló que el lienzo contenía los elementos suficientes que dejaban en un plano secundario los defectos que se pudieran encontrar en ella. La repercusión de *Los Amantes de Teruel* en los años posteriores se hará manifiesta a través de una noticia encontrada en un periódico valenciano, el cual anunciaba a sus lectores la posibilidad de adquirir «un magnífico cromo» sobre la obra⁴.

A raíz del ansiado galardón, Muñoz Degraín empezó a recibir importantes encargos en la capital de España que le apartaron de su labor docente en Málaga. Un encargo realmente importante fue su intervención en la restauración de la iglesia de San Francisco el Grande⁵ de Madrid, así como la realización de un importante cuadro para el Senado madrileño, proyectos en los que habían intervenido los artistas más importantes del momento.

El período que comprende los años anteriores a la obtención de la plaza como pensionado de mérito en la Academia de Bellas Artes en Roma, muestran a Muñoz Degraín como un artista inmerso en un ambiente que participaba de la enseñanza académica, de las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes y que ansiaba conseguir la máxima categoría artística, y sin embargo, los comentarios que la crítica emitía sobre él nos trasladan la sensación de un artista poco académico. Al mismo tiempo, no daba muestras de pretender apartarse de este ambiente pese a las duras críticas que recibía, siendo por tanto necesario cuestionarse si Muñoz Degraín se aprovechó del academicismo, involucrándose en él hasta el punto que consideró conveniente. Realmente, siempre creyó que el artista debía poseer una sólida aprendizaje inicial⁶, para posteriormente permitir que ya formado desarrollase su propia personalidad.

La siguiente exposición en la que participó fue la de 1887. Parece ser que aunque se consideró de las mejores que había habido, no dio la idea com-

⁴ Se trataba de la oleografía de mayor tamaño realizada hasta entonces en España (100 x 68 cms.) que permitía conservar dadas sus dimensiones los menores detalles del original, así como la exactitud en el colorido y la perspectiva. «Noticias locales», *Las Provincias*, Valencia, 28 Ene 1887, p. 2 y en los anuncios del mismo día, p. 3.

⁵ Sobre San Francisco El Grande véase García Barriuso, P., *San Francisco El Grande de Madrid*, Madrid: Imprimerie, Madrid, 1975; y «La Iglesia restaurada de San Francisco el Grande de Madrid», *Las Provincias*, Valencia, 26 Ene. 1889, p. 1.

⁶ De hecho, esta creencia fue uno de los aspectos que no compartió con muchos de sus alumnos en la Academia de San Fernando de Madrid deseosos de buscar su camino en ambientes artísticos y culturales tan diferentes al de la capital madrileña. Este fue el caso del joven Picasso, que antes de pasar por la academia había vivido unos años en Barcelona, y no parecía ser un muchacho muy aplicado, resultándole un tanto cuesta arriba asistir periódicamente a las clases.

pleta del estado brillante de la pintura española, ya que faltaban del catálogo muchos de los principales artistas del momento a lo que la crítica señaló rápidamente que la exposición se había dejado en manos de los jóvenes artistas⁷. Se empezó a observar cierto recelo en la representación mayoritaria de cuadros de grandes dimensiones y en la preferencia por asuntos tétricos o espeluznantes, insistiendo en la necesidad de educar el sentido del arte como expresión de la belleza.

Las dos obras que presentó Muñoz Degraín una vez conocidas sus aptitudes, resultaron muy flojas, porque aludía a la misma historia tratada en su *Otelo y Desdémona* de 1881, criticándosele el que no hubiese optado a la Medalla de Honor o a una gran Cruz, tras haber obtenido dos primeras medallas en las exposiciones de 1881 y 1884. Probablemente estas mismas obras unos años antes no hubiesen sido tratadas de la misma manera, aunque si bien es cierto que el artista recurrió –en unos años de viajes constantes y de encargos oficiales– a un tema del que ya tenía la documentación necesaria. Este hecho fue rápidamente percibido por la crítica⁸, y ésta manifestó abiertamente que el artista era plenamente consciente del hecho de que ambas obras no podían aspirar a ninguna merecida recompensa⁹. Por este motivo se ha señalado la posibilidad de que el Muñoz Degraín se hallase en un período de estancamiento temático, necesitando encontrar una salida creativa a sus obras¹⁰. Se opinaba que cada género tenía su formato por lo que al conferir a la pintura religiosa y a la histórica un rango mayor, precisaba de mayores dimensiones, hecho al que Degraín no concedió excesiva importancia gustando de dotar a sus paisajes de grandes formatos¹¹, incrementando su valor y contenido estético. Sin duda el cambio de patrocinio en la obra de arte es la que determinaría el carácter y tamaño de éstas, y por ello, ligado a la incipiente burguesía aparecerá el cuadro de pequeño formato en detrimento de las grandes «máquinas» –como se las llamó– encargadas por la monarquía y el clero. Este es el caso tanto de la participación de Muñoz Degraín en la decoración de San Francisco el Grande de Madrid anterior-

⁷ V., «Exposición Nacional de Bellas Artes», *Las Provincias*, 25 My. 1887, p. 1.

⁸ En una de las publicaciones que surgió al margen del catálogo oficial, que Gaya Nuño llamó «comentarios festivos y jocosos», Segovia Rogabertí realizaba un duro comentario sobre las obras del artista, anunciando su caída con los siguientes versos: «Una prima donna huída / y un africano siniestro / ¡Respetemos la caída / de un maestro!». Gaya calificaría a dichos críticos como ocasionales, aunque si bien es cierto que en muchas ocasiones su comentario fue mucho más acertado que los realizados por críticos profesionales. (Véase Gaya Nuño, J.A., *Historia de la Crítica de Arte en España*, Madrid, 1975, p. 184).

⁹ V., «Exposición Nacional de Bellas Artes», *Las Provincias*, Valencia, 5 Jun. 1887, p. 1.

¹⁰ García Alcaraz, R., «Antonio Muñoz Degraín», *Catálogo*, Caja Madrid, Oct.-Dic., 1995, Madrid, 1996. p. 105.

¹¹ Las dos obras presentadas tuvieron medidas considerables, 207 x 275 cms, dado que se trataban de cuadros de una sola figura.

mente citada, como la realización de un cuadro de grandes dimensiones para el Senado madrileño¹² fruto de un encargo en 1886. Así en el verano de 1887 encontraremos a Muñoz Degraín preparando la obra *La Conversión de Recaredo*¹³, procurando darle a la obra las condiciones de realidad y verosimilitud apropiadas¹⁴.

La obra fue calificada por Emilia Pardo Bazán¹⁵ como excesivamente decorativa, de hecho en ella seguimos encontrando los aspectos que habían caracterizado *Otelo* y *Deslémón* y *Los Amantes de Teruel*, aunque como observa el profesor Pérez Rojas, «la expresión de las figuras es más forzada y han perdido naturalidad»¹⁶. En ella el uso que el artista hace del color es muy poco académico, ya que la distribución de éste es un tanto particular, primando los valores puramente pictóricos en detrimento del realismo que se debería esperar en una obra histórica con una fuerte carga simbólica para la Historia de España¹⁷.

A partir de 1887 las exposiciones pasaron a ser trienales, y aunque ya se observó cierta reducción en el tamaño de los cuadros, todavía primaban las obras de grandes dimensiones. Muñoz Degraín en esta ocasión presentó tres cuadros: *Ecos de Roncesvalles*, *Marea baja después de la tempestad* y *Astilleros en Pasajes*¹⁸. La obra que mereció la mayor atención de la crítica

¹² Véase Avilés, A., *Catálogo de las obras de arte existentes en el Palacio del Senado*. Madrid. 1903, p. 31.

¹³ El artista solicitó una licencia a la Academia malagueña de San Telmo de octubre a noviembre para permanecer en Madrid a fin de poder documentarse adecuadamente. Se basó en las coronas votivas de Guarrazar en Toledo, los mosaicos de San Vital de Rávena en Italia y los de Santa Sofía en Constantinopla, del mismo modo que reprodujo las joyas del tesoro visigodo que habían sido recuperadas años antes en excavaciones arqueológicas.

¹⁴ En una entrevista realizada por Martín Cahallero, Muñoz Degraín pondrá de manifiesto su indignación al tener conocimiento del traslado de su obra, aunque finalmente ésta quedó emplazada en el Salón de Conferencias, donde se conserva en la actualidad. (Véase Martín Cahallero., «Cómo viven los valencianos en Madrid. I», *La Correspondencia de Valencia*, Valencia, 31 Dic. 1913, p.1).

¹⁵ Sin embargo, figuró en la Universal de París de 1889, suscitando el citado comentario de Pardo Bazán. (Véase Gallego, J., «1855-1900: Artistas españoles en medio siglo de Exposiciones Universales de París», *Revista de Ideas Estéticas*, nº 88, Madrid. 1964. P. 304)

¹⁶ Pérez Rojas, J., «Entre el realismo y el wagnerianismo fin de siglo», *Catálogo*, Madrid, 1996, *op. cit.* p. 27.

¹⁷ Según Carlos Reyero, ambas están basadas en un texto en el que destaca la figura de la reina Bada, aludiendo con la presencia femenina al afianzamiento de la estructura familiar y al papel que ejerce la mujer en ella. (Véase Reyero, C., *Imagen Histórica de España*, Madrid, 1987, pp. 49-51).

¹⁸ Desconocemos el paradero de las tres obras presentadas por el artista a la Exposición, aunque en lo relativo a *Ecos de Roncesvalles*, en una entrevista que concedió Muñoz Degraín a la revista ilustrada *La Esfera* en 1915, aparece una obra titulada *Paisaje de Roncesvalles*, obra que podría ser la misma que la presentada a la exposición de 1887 o bien otra realizada en 1912 que se conserva en el Museo de Bellas Artes de Valencia, fruto de la donación realizada por el artista. Lago, S., «Los grandes pintores españoles», *La Esfera*, 20 Marzo 1915, s/p.

ca fue la primera de ellas, en la que el artista buscó la representación de un importante fragmento de la Historia de España, aunque tampoco en esta ocasión aspiraba a conseguir ninguna medalla¹⁹. Pero la crítica señaló su falta de expresión, señalando además su mala colocación, ya que la obra recibía la luz de manera poco favorable²⁰. De las dos publicaciones que se editaron a raíz de la exposición, únicamente el crítico Comas y Blanco le dedicó un amplio comentario, realizando la descripción de la obra aludiendo al Romancero español como fuente de inspiración, constituyendo un ejemplo más de la notable influencia que ejerció la literatura en los artistas del S. XIX, concretamente con los escritores de la Generación del 98.

Del mismo modo, Balsa de la Vega²¹ resaltaba el valor que tenían muchos de los paisajes de Muñoz Degraín por «el canto de guerra, por el drama que no se representa pero que queda sugerido, denotando el temperamento dramático del artista, señalando como cree seguir estar oyendo las estrofas de Altabúscar cantadas por los vencedores»²².

A partir de esta obra el artista empieza a mostrar abiertamente un particular uso del color, utilizando el azul prusia, que escapaba a los límites de lo real. Desde sus inicios en las Exposiciones Nacionales, la crítica venía señalando el uso del color como principal motivo de comentario, tachándolo siempre de poco académico. Pero sin embargo en este caso, Comas y Blanco²³ le concedió valor en sí mismo, señalándolo como una de las principales cualidades del artista, eliminando la supremacía de la línea y del asunto como elemento definitorio de una obra artística. La importancia del citado comentario reside en la consideración del color como elemento suficiente para dar categoría a una obra, poniendo de manifiesto un cambio en determinados conceptos estéticos.

Acercas de las otras dos obras, únicamente sabemos que *La Bahía de Pasajes* es descrita como un paisaje tranquilo y suave y que del mismo modo que algunas de las obras existentes en colecciones privadas muestra paisajes asturianos, indican un posible viaje a Asturias, concretamente a San Sebastián. Así, por proximidad geográfica, el supuesto viaje que realizó a Asturias, animado por Casto Plasencia, pudo haberse realizado en la misma época, siendo aprovechando para visitar lugares tan emblemáticos en la his-

¹⁹ Rodríguez García, S., *Antonio Muñoz Degraín: Pintor valenciano y español*, Institució Alfons el Magnànim, València, 1966, p. 80.

²⁰ «La Exposición de Bellas Artes», *Las Provincias*, Valencia, 7 My. 1890, p. 1.

²¹ Balsa de la Vega defensor del sentimiento y la fantasía y contrario al dogmatismo, admite la observación como forma de completar la obra de arte. Considera que Muñoz Degraín, al igual que el resto de los artistas valencianos, manifiestan un uso de la luz y del color mucho más acusado que otros artistas españoles, respondiendo a un «clima ardiente», considerando que les sobra genio, pero les falta estudio.

²² Balsa de la Vega, *Artistas y críticos contemporáneos*, Madrid, 1891, p. 148.

²³ Comas y Blanco, A., *La Exposición Nacional de Bellas Artes 1890*, Madrid, 1890, pp. 5-6.

toria de España como el paso de Roncesvalles²⁴. Lo que sí fue una constante es el hecho de que Muñoz Degraín, pese a pintar en muchas ocasiones del natural, también solía años después de haber visitado un lugar, volver sobre él de nuevo, plasmando en el lienzo recreaciones de lo que éste le había sugerido.

Desde que Muñoz Degraín obtuvo la plaza de profesor de dibujo en la Academia de Bellas Artes de Málaga, había estado ligado al mundo académico, pero será sobre todo a partir de 1887, y fundamentalmente en los últimos años del S. XIX cuando lo veremos, al menos en lo que se refiere al aspecto administrativo y docente, totalmente inmerso, ya que en esta época van a tener lugar numerosos nombramientos y constantes actos académicos. El sueño de todo artista era ocupar una cátedra en San Fernando, ya que ello conllevaba un gran prestigio y los consabidos encargos posteriores. Además hay que añadir el hecho de que los artistas eran conscientes de que el único modo de acceder a tales cargos era presentándose a las Exposiciones Nacionales y conseguir primeras medallas. Así, cuando en 1895 Muñoz Degraín consiguió la plaza sustituyendo a Carlos de Haes, logró una de las metas de su vida; una estabilidad profesional que le proporcionaría la libertad suficiente para seguir pintando. Su participación en jurados calificados de Exposiciones de Bellas Artes, el hecho de formar parte de tribunales de oposición, como sus posteriores nombramientos, denotan el gran prestigio social y renombre artístico que había alcanzado el artista. Sin embargo, el único cargo que realmente siempre buscó fue la cátedra de paisaje en San Fernando, el resto prácticamente le vinieron impuestos, e incluso en una ocasión llegó a manifestar que aceptó la dirección de la academia madrileña porque le prometieron un nuevo edificio para ésta, promesa que nunca llegó a cumplirse. Pero de hecho, durante estos años, el artista se sintió excesivamente absorbido por los numerosos problemas y ausentándose de Madrid cada vez más tiempo²⁵, acabó dimitiendo de su cargo en diciembre de 1910.

Tras la Nacional de 1887 se presentaría a la de 1891, celebrada en Barcelona con carácter de Internacional²⁶, en la que además de participar

²⁴ Muñoz Degraín volverá sobre el tema de Roncesvalles en 1912, así como en el mismo año existió otra obra titulada Playa del Cantábrico. (Véase Garín O. de T., *Catálogo-Guía del Museo de Bellas Artes de Valencia*, Valencia, 1955, p. 257). Sabemos que en 1908 realizó un viaje a San Sebastián según consta en una carta fechada el 22 de Julio de 1908 y pasó todo el verano recorriendo el norte. (Véase García Alcaraz, R., 1995, *op. cit.*, p. 76, nota 242).

²⁵ Según García Alcaraz, en Julio de 1908 realizó un viaje a San Sebastián, pasó todo el verano recorriendo el norte hasta bien entrado el mes de octubre y regresó a Madrid con el curso académico empezado, recibiendo una amonestación del Rectorado de la Universidad Central (Véase García Alcaraz, R., 1995, *op. cit.*, p. 77).

²⁶ Pantorba, B de., *Historia y crítica de las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes*, 1ª ed. Madrid, 1948, 2ª ed. Madrid, 1980, p. 149.

formaría parte del Jurado de colocación y clasificación. En este aspecto, el crítico Comas y Blanco realizó un duro comentario, ya que unas de las obras más desafortunadas fueron las de los mismos miembros del jurado que quedaron situadas en los peores lugares.

Muñoz Degraín presentó cuatro obras²⁷, aproximadamente de tamaños similares: *Una Umbría en Sierra Nevada*, *Una solana en los Gaitanes*, *Una Inundación*²⁸ e *Isabel la Católica orando por la empresa de Colón*. Las obras, mayoritariamente paisajes, no recibieron en general malos comentarios, siendo la más destacada *La Umbría en Sierra Nevada*²⁹ (fig. 2), que junto con *Solana en los Gaitanes* puso de manifiesto como una vez más Muñoz Degraín demostraba que sabía elegir con acierto y pintar con valentía³⁰, incluyéndolo entre los grandes «paisistas» junto con Haes, Rico y Morera. No obstante, el crítico era de los que todavía mantenía la postura de que el paisaje había proliferado tanto los últimos años debido a que era un género con el que con menos trabajo se podía llegar a la medianía³¹, siendo de la opinión que en un mismo lienzo se podía encontrar tanto rasgos de idealismo como de realismo. Para el metódico crítico, la pintura de finales del S. XIX tenía como carácter común «el prosaísmo y a raíz de él, la falta de sentimiento estético y la excesiva importancia concedida a los procedimientos materiales»³², denotando una postura cercana a un sentimiento idealista y académico del arte.

A excepción de *Una umbría en Sierra Nevada*³³, el resto está en paradero desconocido, y podemos deducir que al menos en el momento de la exposición no habían sido vendidas, ya que de ser así hubiese figurado el nombre del propietario en el catálogo, como se observa en muchas de las obras presentadas.

Según García Alcaraz, también en 1892 colaboró con el Círculo de Bellas

²⁷ Las obras fueron catalogadas respectivamente con los números: 825 (L.- 1'96 x 1'35 m), 826 (L.- 1'88 x 1'25 m), 827 (L.- 1 x 1'62 m) y 828 (L.- 1'98 x 1'34 m).

²⁸ En relación con la obra *Una Inundación*, Rodríguez García señala que perteneció a don Javier Lafitte, quien en 1930 la donó al Museo de Arte Moderno, desde donde pasó en 1933 a la Academia de Bellas Artes de Zaragoza. Esta obra entraría entre las que Muñoz Degraín dedicó al tema de la *Inundación*, sobre el que volvió en varias ocasiones, siempre guiado por hechos reales que tuvieron lugar por aquellas fechas. Véase Catalá Gorgues, M.A., *100 Años de Pintura, Escultura y Grabado valencianos, 1878-1978*, Monografía del Centenario 1878-1978, Centenario de la Caja de Ahorros de Valencia, Valencia, 1978, p. 43.

²⁹ Gestoso, J., *Catálogo de pintura y escultura del Museo Provincial de Sevilla*, Sevilla, 1912, pp. 133-134.

³⁰ Balart, F., 1891., *op. cit.*, p. 92.

³¹ *Ibidem.*

³² *Ibidem.*

³³ El cuadro fue adquirido por R. O. De 7 de Julio de 1898 por la cantidad de 4.000 pts, cantidad que sigue siendo muestra del prestigio alcanzado por el artista, García Alcaraz, R., 1996. *op. cit.*, p. 142.

Artes de Madrid en una publicación dedicada a un monográfico sobre la pandereta, realizando una mujer de perfil y firmando con sus iniciales «M.D.» Y pese a que ese año fue socio corresponsal en Málaga sobre las actividades que en él se realizaron, sólo en escasas ocasiones, se presentaría a las Exposiciones Bienales que el Círculo organizó para suplir el vacío dejado por las Nacionales³⁴.

En 1895 también formaría parte del Jurado calificador³⁵ de la Exposición Nacional, aunque en esta ocasión no presentaría ninguna obra, así como tampoco se presentaría a la del 97, absorbido sin duda por su labor en la Academia madrileña. En 1896 a la muerte de Vicente Palmaroli, cubrió su vacante como Académico, revelando en el breve discurso³⁶ de ingreso, «La Sinceridad en el arte» su fuerte personalidad artística. Muñoz Degraín señalando la necesidad de representar en la obra de arte lo «esencial de la naturaleza», matizó que el artista debía reproducir en la obra «la sensación experimentada» tras la contemplación de un paisaje determinado. Este fue uno de los aspectos constantes en su producción, y sin duda uno de sus rasgos más definitorios. Este hecho se manifestará en que, según él mismo, únicamente tuvo dos discípulos³⁷, aunque una gran cantidad de alumnos asistieron a sus clases en las Academias de Málaga y Madrid. Y manifestando abiertamente su rechazo hacia la fotografía, considerándola un elemento puramente científico, aludía a la Escuela Española «que siempre destacó por su naturalismo y noble sinceridad», mostrando como el arte del s. XIX buscó en la pintura del Siglo de Oro Español la continuidad que había desaparecido durante el período neoclásico. En Muñoz Degraín «el sublime desinterés de la emoción estética» constituirá un buen motivo en el que asentar el hecho de que el artista nunca buscó intereses comerciales en su obra, despreciando finalmente a los imitadores y los oportunistas, ya que daba más valor a la obra hecha por uno mismo, aunque fuese de peor calidad.

En los dos años anteriores a la lectura de su discurso de ingreso en la Academia, exactamente durante 1897 y 1898, Muñoz Degraín se ausentó de su cargo y no volvió hasta Enero de 1899³⁸. Por este motivo, se ha pensado

³⁴ Una de estas ocasiones fue en 1894 año en que participó con la obra *Una fiesta en Venecia*, vendida por 3.000 pts, y que probablemente sería fruto de una de las recreaciones tan habituales en el artista, ya que no tenemos constancia de ningún viaje realizado a la ciudad italiana durante estas fechas. García Alcaraz, R., 1996, *op. cit.*, p. 60.

³⁵ Rodríguez García, S., 1966., *op. cit.*, p. 81.

³⁶ *Discursos leídos ante la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en la recepción pública del Sr. D. Antonio Muñoz Degraín*. Madrid, 1899, pp. 7-10.

³⁷ Estos dos discípulos fueron José Nogales y Flora Castrillo, con la que mantuvo una relación sentimental desde finales del S. XIX.

³⁸ Según Rodríguez García el artista sólo solicitó un único permiso de dos meses durante sus veinticinco años de docencia, indicando que era para viajar al extranjero, concediéndosele el citado permiso. Rodríguez García, S., 1966. *op. cit.*, p. 125.

en un primer posible viaje a Oriente Próximo, aunque no se tienen pruebas fehacientes de ello. Sin embargo, nos resulta muy extraño que el artista realizase un viaje a una zona totalmente desconocida para él, en la que encontraría paisajes y escenas que sin duda le causarían profunda impresión, y que a su regreso no realizase ninguna obra que lo reflejara, contentándose con los apuntes tomados rápidamente durante el viaje³⁹.

Sabemos que en el S. XIX muchos artistas se sintieron fascinados por el Oriente, buscando nuevas experiencias pictóricas que «quedaran fuera de la problemática cotidiana occidental»⁴⁰, viendo a su vez las exigencias puramente comerciales de la pintura⁴¹. En el caso de Muñoz Degraín se ha especulado que respondía a motivaciones puramente personales, ya que se señala que el artista estaba atravesando en esta época una crisis de identidad que le sumergió en profundas reflexiones que se tradujeron en un acercamiento hacia posturas teosóficas, muy relacionadas con los artistas simbolistas del momento.

Desconocemos cuáles fueron las convicciones religiosas del artista, y aunque sabemos por él mismo que en su viaje a Tierra Santa se bañó en el Jordán⁴² para limpiarse del pecado⁴³, pensamos que quizá podría tratarse simplemente de un ritual muy habitual entre los viajeros que visitaban aquellos parajes. Probablemente por ello se señala que la religiosidad en sus obras orientalistas no es la convencional, adentrándose en un mundo esotérico y mágico rodeando al espectador de «puros formalismos rituales»⁴⁴.

Si considerásemos este viaje como cierto, habría que preguntarse acerca del motivo que llevó a Muñoz Degraín a no realizar ninguna obra que lo reflejara, y sin embargo prefiriese pintar sobre paisajes con claras alusiones al norte de España y a la zona del Monasterio de Piedra en Cuenca, lugar

³⁹ Parece ser que la obra titulada Barranco en Jericó firmada en 1901 fue pintada directamente del naturaleniéndose pues que realizar el citado viaje antes de esta fecha, aunque desde 1897 a 1908 aproximadamente no existe ninguna obra más que haga referencia a la temática oriental. Rodríguez García, 1966., *op. cit.*, p. 125.

⁴⁰ Garín Lombart., «Lo oriental en la pintura de Muñoz Degraín», *Boletín de la Asociación española de orientalistas*, Madrid, 1972, p. 218.

⁴¹ Bonet Solves, V.E., «La pintura de paisaje en Valencia a fines del s. XIX: La oposición de 1891», *Primer Congreso de Historia del Arte Valenciano*, Mayo 1992, Actas, Valencia, 1992, p. 261.

⁴² En las revistas de la época, era habitual encontrar alusiones a parajes de Tierra Santa sirviendo de guía a numerosos peregrinos católicos que acudían a visitar aquellos parajes. (Véase Martínez de Velasco, «El Valle de Jossaphat y el río Jordán», *La Ilustración Española y Americana*, 8 Abril 1873, Madrid, 1873, p. 211).

⁴³ Martín Caballero., «Cómo viven los valencianos en Madrid, II», *La Correspondencia de Valencia*, Valencia, 9 Ene 1914.

⁴⁴ García Alcaraz., *L'orientalisme en la pintura de Muñoz Degraín*, Lonja del Pescado, 17 Julio-25 Agosto, Alicante, 1996.

muy frecuentado por los artistas⁴⁵ en aquella época y a la que se accedía directamente desde Madrid por ferrocarril⁴⁶, siendo una gran motivación para los pintores en un afán por recuperar los paisajes olvidados de las regiones españolas. Las obras del artista valenciano en este período muestran como durante su estancia en Madrid atendiendo su cargo en la Academia, realizó constantes viajes a estas zonas durante sus períodos vacacionales, realizando muchas de las obras que presentaría a la siguiente exposición madrileña de 1904.

Es en esta exposición en la que mostraría en general un mayor atrevimiento en la aplicación del color. Y así liberado de las restricciones de su etapa más historicista presenta a la Nacional de 1904⁴⁷, obras en las que encontramos claramente la personalidad del artista. Sin embargo, en relación con este exuberante uso del color hay disparidad de opiniones. Habitualmente se había mantenido que su viaje a Roma como pensionado y la obra *Los Amantes de Teruel* marcarían el punto de inflexión. Sin embargo, si estudiamos detenidamente la opinión de la crítica desde sus apariciones en las primeras Exposiciones Regionales⁴⁸, ya observamos como siempre se insistió en un colorido que se apartaba de la realidad. Con ello vemos que ya en el 68 no era una novedad, porque el crítico de lo que realmente se queja es de contemplar paisajes que cree haber visto ya, resultando evidente que antes de esta fecha, Muñoz Degraín ya utilizaba colores poco convencionales que siempre reflejaron su personalidad y que aunque lo intentaron, nunca fueron académicos.

Del mismo modo en 1872 la crítica señalaba «cierto abuso de las tintas azuladas» o que los cuadros hubiesen «sido alumbrados por luz filtrada a través de cristales de ese mismo color». Sin embargo, pese a contemplarlo en

⁴⁵ Pérez Rojas, J., «Un período de esplendor: La pintura valenciana entre 1880-1918», *Centro y Periferia en la modernización de la pintura española 1880-1918*, Madrid: Ministerio de Cultura, Madrid, 1993, p. 444.

⁴⁶ En 1871 se publicó un libro acerca del Monasterio de Piedra, destacándolo como un entorno artístico y de recreo importante. Artistas de la talla de Carlos de Haes y Aureliano de Beruete lo frecuentaron con ese afán viajero que les guió por toda la Península, afición que compartiría también Muñoz Degraín. (Véase Pena, M^a C., *Pintura de paisaje e ideología. La Generación del 98*, Madrid, 1983, p. 32,38; Anaya Ruiz, Fco., «La Naturaleza y el arte: El Valle de Piedra», *La Esfera*, Madrid, 15 Ago. 1914, n^o 33, s/p.

⁴⁷ Muñoz Degraín fue el segundo en cantidad de obras presentadas, todas ellas fechadas en años anteriores a la exposición. Le superó Morera con 33 obras, y tras él figuraron Cecilio Pla con 17, Cubells con 16, Meifren con 15, Sorolla con 9, etc... (Véase Pantorba B. De., 1948, *op. cit.*, p. 208).

⁴⁸ En ocasión de la Regional Aragonesa de 1868, Degraín presentó una obra que recibió el siguiente comentario: «las mismas rocas peladas, teñidas de fantásticos matices, los mismos pinos, los mismos montes de azul de Prusia con toques de luz rosada,... una naturaleza caprichosa... en la que produce el pincel un efecto que se aparta bastante de la realidad...», criticándosele que llegaba a un punto inadmisiblemente de libertad en las tintas. Véase *Las Provincias*, Valencia, 25 Ago. 1868, p. 2.



Fig. 7 ANTONIO MUÑOZ DEGRAÍN
El Bautista en el Jordán.
1909
Valencia. Museo de Bellas Artes.



Fig. 8 ANTONIO MUÑOZ DEGRAÍN
Las Espigadoras de Jericó. Detalle.
1909
Valencia. Museo de Bellas Artes.



Fig. 9 ANTONIO MUÑOZ DEGRAÍN
El Cabo Noval. Episodio de la
Guerra del Riff. Boceto.
1909
Málaga. Museo de Bellas Artes.



Fig. 10 ANTONIO MUÑOZ DEGRAÍN
La Gruta de los profetas
Hacia 1912
Valencia. Museo de Bellas Artes.



Fig. 11 ANTONIO MUÑOZ DEGRAÍN
Don Quijote leyendo
1918
Madrid. Biblioteca Nacional.



Fig. 1 ANTONIO MUÑOZ DEGRAÍN
Los Amantes de Teruel.
1884.
Madrid. Museo del Prado. Casón.



Fig. 2 ANTONIO MUÑOZ DEGRAÍN
Una Umbría en Sierra Nevada.
1892
Madrid. Museo del Prado. Casón.



Fig. 3 ANTONIO MUÑOZ DEGRAÍN
Sierra de Guadarrama.
Torrente de los lírios.
1904-1908
Valencia. Museo de Bellas Artes.



Fig. 4 ANTONIO MUÑOZ DEGRAÍN
El Herrero en bodas de oro.
1904-1909
Valencia. Museo de Bellas Artes.



Fig. 5 ANTONIO MUÑOZ DEGRAÍN
Recuerdos de Granada.
Chubasco en Grananda.
1880-1881
Madrid. Museo del Prado. Casón



Fig. 6 ANTONIO MUÑOZ DEGRAÍN
Jesús en Tiberíades. 1909 Málaga.
Museo de Bellas Artes.
Depósito del Museo del Prado.
Madrid.

su paleta cuando nadie lo hacía, en esta época este uso del color azul ya no era un rasgo propio del artista, porque algunos de los pintores de fin de siglo también se identificaron con él. De hecho una de las primeras revistas considerada dentro del modernismo escrita por Rubén Darío se tituló «Azul»⁴⁹. Por todo ello, hemos podido observar, que lo que se produjo en el artista a partir de su regreso de Roma, fue una liberación del sometimiento formal de la pintura de Historia, y una vez conseguido ser reconocido como tal, volvió a sus inicios como paisajista. Ahora esos azules, morados, naranjas y rosas que confirman la personalidad del artista valenciano ya no serán elementos secundarios, sino los protagonistas⁵⁰. Y aunque en sus obras el motivo representado seguirá siendo importante, serán los valores plásticos los verdaderos transmisores de toda la carga expresiva que el artista pretende manifestar.

En relación con las obras presentadas, fueron en general de medianas dimensiones y mayoritariamente paisajes y dos retratos, extrañas piezas en la producción del pintor. Quizá por sus asequibles tamaños muchas de ellas fuesen rápidamente vendidas, ya que únicamente existen nueve catalogadas⁵¹. En lo que concierne a la obra *Los Colosos del Bosque*⁵², podemos decir que formaba pareja con otra de idéntico tamaño titulada *Torrente de los lirios*⁵³ (fig. 3), y en las que según Pérez Rojas se mantenía ese elemento narrativo con un sentido romántico propio de Degraín, que no permitía que el artista se apartase del todo del paisaje decimonónico, aunque se observe una mayor fuerza en la plástica⁵⁴. Sobre *Torrente de los lirios*, todavía hubo un crítico que la calificó como «caprichoso mosaico multicolor»⁵⁵, aunque ha sido considerada como una de las mejores obras de su última etapa.

En relación con la obra *Las bodas de oro con su fragua*⁵⁶ (fig. 4), sabe-

⁴⁹ Pérez Rojas, 1996, *op. cit.* p. 28.

⁵⁰ Gracia Beneyto, C., «El mercado norteamericano de Francisco Domingo», *Archivo de Arte Valenciano*, Valencia, 1987, p. 140.

⁵¹ Del mismo modo, hay que señalar que la mayoría fueron retocadas con posterioridad al certámen, hecho que podría manifestar una mayor tendencia del artista a trabajar cada vez más directamente del natural, o por el contrario que no le importase presentar obras inacabadas, para finalizarlas después. En realidad, desconocemos el motivo aunque resulta curioso que fuesen tantas las obras retocadas.

⁵² La obra *Los Colosos del Bosque* fue una de las escasas obras netamente paisajistas en las que el autor hizo un boceto previo a su realización, práctica que normalmente tenía lugar en la pintura de Historia. Se conserva en una colección particular malagueña. (García Alcaraz, R., 1996, *op. cit.*, Vol II, p. 194).

⁵³ Óleo sobre lienzo, 2'10 x 2'75 m. Esta fue una de las obras que posteriormente retocó el artista, finalizándola en 1908. Actualmente se conserva en el Museo de Bellas Artes de Valencia.

⁵⁴ Pérez Rojas, 1995., *op. cit.* p. 29.

⁵⁵ Rodríguez García, S., 1966, *op. cit.*, p. 89.

⁵⁶ Véase Igual Úbeda, A., «El viejo herrado: Comentario a un cuadro en el Museo de Valencia». *Valencia Atracción*, Valencia, Febr., 1964, nº 349, p. 11.

mos que fue pintada del natural⁵⁷ y que representa el interior de una fragua andaluza. Junto a esta obra presentó otra titulada *Una Fragua* de la que desconocemos su paradero.

Otro conjunto importante fueron las obras relativas al entorno paisajístico del Monasterio de Piedra, el cual era calificado como «uno de esos sitios deliciosos que ofrecen al viandante un cuadro tanto más grandioso por lo inesperado». De las cuatro obras presentadas, únicamente conocemos *El Río Piedra*⁵⁸, a la que se le recriminó una vez más un uso del color que se apartaba de la realidad, manifestando un gusto por la yuxtaposición de gamas muy dispares entre sí, con un contraste poco común. Pese a ello, algunos estudiosos del tema⁵⁹ opinan que la composición no se mantenía dentro de los límites del paisaje convencional, sin dotarlo de entidad en sí mismo, sino como medio transmisor de las emociones que causaba en el artista. A Muñoz Degraín «le gustaba mantenerse fiel a la imagen dentro de unos márgenes razonables, pero no deseaba experimentar con ella»⁶⁰.

Resulta curioso observar cómo pintores más jóvenes que él y que sin embargo morirían antes, desarrollaron parámetros para el artista valenciano si no impensables, poco acordes con su forma de entender el arte. Sin embargo, este uso de la pincelada yuxtapuesta aplicada directamente sobre el lienzo, con una factura abocetada y de rápida ejecución, ha sido el motivo por el que en muchas ocasiones se ha calificado a Muñoz Degraín como pintor impresionista, aspecto claramente erróneo y que precisa de un análisis más exhaustivo, y que merece ser analizado en otra ocasión.

Cuando en 1909 se realice la Exposición Regional Valenciana, la situación del arte valenciano pese al estancamiento generalizado que señalaban muchos críticos del momento, mostraba algunos aspectos puntuales poco acordes con el siglo anterior. Vicente Blasco Ibáñez y Joaquín Sorolla, a través del periódico *El Pueblo*, creado por el primero de éstos, había dado muestras de influir enormemente en el desarrollo artístico del país, aspecto que en los años anteriores a la exposición se incrementará. Ambos personajes tenían tal dominio de los acontecimientos artísticos, que aquellos que no estuvieron a su favor, fueron duramente atacados desde las páginas del citado periódico. Sabemos que Muñoz Degraín y Sorolla mantuvieron una fre-

⁵⁷ Muñoz Degraín declaraba que el herrero cobraba sus trabajos en hortalizas, verduras y frutas y por ello así lo representó, dándole un duro por permitir pintarlo cada día de los dos que necesitó para terminar la obra. (Véase *La Correspondencia de Valencia*, 19 Sept. 1913, *op. cit.*).

⁵⁸ La obra ha participado en numerosas exposiciones representando al artista valenciano, adscribiéndola en la mayor parte de las ocasiones al movimiento impresionista, apreciación totalmente errónea.

⁵⁹ Bonet Solves, V.E., «Muñoz Degraín o la fascinación del color», *Saitabi*, Revista de la Facultad de Geografía e Historia de Valencia, Valencia, 1996, p. 263.

⁶⁰ *Ibidem.*

cuenta correspondencia cuando los constantes viajes de ambos les impedían sus habituales encuentros en la capital madrileña, y aunque a diferencia de Sorolla, Muñoz Degraín se mostró ajeno al activismo político centrándose única y exclusivamente en su pintura, sí observamos en este caso que junto con artistas como Benlliure, Benedito y los hermanos Pinazo, apoyó la creación de una propuesta realizada por Sorolla acerca de la posibilidad de crear un Pabellón de Bellas Artes. La postura de Muñoz Degraín ante este tipo de cuestiones muestra su preocupación por la situación que vivía el arte de su tiempo, pese a su aparente independencia e individualismo.

Centrándonos en la Exposición, parece ser que la presencia de Muñoz Degraín tuvo como en muchos otros artistas una función puramente figurativa con la finalidad de contribuir al «éxito y la brillantez de la Exposición»⁶¹, de tal modo que la muestra retrospectiva tuvo mayor importancia que la dedicada a la pintura contemporánea⁶². Así Muñoz Degraín participó en la Exposición presentando su obra *Un Chubasco en Granada*⁶³ (fig. 5).

Elementos como la ausencia de cuadros de grandes dimensiones, la abundancia de paisajes que se caracterizaban por «excesivas manchas de color esquemáticas», señalándoles un excesivo uso recetario de cadmios, azules y violetas, muestran como, aunque con cierta timidez, el arte estaba cambiando. Hubo críticos de la talla de José Francés que sin embargo, opinaba que la Valencia de principios de siglo vivía de recuerdos, echando en falta la investigación sistemática que llevaba a los jóvenes artistas a anteponer la síntesis pictórica al análisis minucioso, análisis llevado a cabo por artistas como Sala, Bernardo Ferrándiz, Francisco Domingo, Muñoz Degraín, Ignacio Pinazo o Sorolla. Ellos que en cierto modo vivieron dentro de la oficialidad, propiciaron y apoyaron importantes cambios siendo claros exponentes de intentos de renovación artística. Por ello, pese a la lentitud con que éstos se produjeron en relación con el resto de Europa, debemos insistir en el papel que jugó nuestro artista en la transformación del nuevo concepto del arte. Desde sus comienzos, siendo partidario de la enseñanza académica, es consciente de que aspectos como el sometimiento a un arte oficial y la reacción hacia la copia del natural exacta y fiel precisan una modificación, inclinándose por representar el paisaje desde su propia visión, siendo portador

⁶¹ Gracia Beneyto, C., «La actividad artística valenciana entre 1880 y 1920», Vicente Blasco Ibáñez: *La aventura del triunfo, 1867-1928*, Valencia, Diputación de Valencia, 1986, pp. 167-179.

⁶² La Exposición pretendía mostrar el apogeo de la sociedad burguesa, pero destacando su vocación agrícola dejando en segundo plano el aspecto industrial. Por ello se respaldará un tipo de pintura que «visualiza un regionalismo coyuntural y folklórico». Castañer López, X., «La pintura valenciana en el cambio de siglo, 1890-1930», *Címal*, nº 29, Valencia, p. 81.

⁶³ *Exposición Regional de Valencia*, Valencia, 1909, p. 29.

tanto de emociones como de mensaje. Hemos de ser conscientes de que la gran mayoría de las obras de Degraín tienen un asunto, y pese a que en ocasiones el artista muestra mayor inclinación por aspectos puramente formales, éstas no constituyen el mero hecho de la representación en sí misma. Únicamente en obras como *Río Piedra* o *Árbol centenario*, el artista valenciano parece reducir su mirada y centrar nuestra atención sobre algún aspecto concreto del paisaje.

Al año siguiente, en 1910, la Exposición también se realizaría en Valencia y se le conferiría carácter de Nacional, pero ni tan siquiera esto pudo superar el déficit alcanzado con la regional del año anterior. Se ha señalado que ya en 1908 y posteriormente en 1910 se había observado un retraimiento de los artistas valencianos a la Nacional, echándose de menos «aquel apriorismo poético de los artistas del Renacimiento»⁶⁴, señalando que éstos se dejaban influir demasiado por las modas, en lugar de mantener su personalidad artística⁶⁵. Muñoz Degraín que seguía aspirando a la Medalla de Honor, presentó cuatro grandes obras dentro de lo que se llamó paisaje histórico, ya que aunque dos de ellas: *Jesús en Tiberíades* (fig. 6) y *San Juan Bautista en el Jordán* (fig. 7), tenían un contenido religioso, se trataba más bien de recreaciones sobre la Historia bíblica tamizadas por la gran sensibilidad del artista. Pese a la concesión del galardón, conociendo las reglas que regían las Exposiciones Nacionales, los cambios habidos en el reglamento y el modo en que se habían sucedido las diferentes Medallas de Honor, no resulta nada descabellado suponer posibles arreglos entre los mismos miembros del Jurado para inclinarse sobre uno u otro artista⁶⁶. Con esta apreciación no pretendemos negar los valores pictóricos del artista, sino mostrar cuál era el cauce real en muchas ocasiones en las citadas Exposiciones Nacionales⁶⁷. Pese a ello cualidades como la exaltación de la luz en un sentido más decorativo que realista, así como la abundancia y brillantez de su paleta, sobre-

⁶⁴ Federico Leal, «De arte: La actual Exposición de Pintura», *Nuevo Mundo*, Madrid, 20 Oct. 1910, Año XVII, nº 876. Madrid, s/p.

⁶⁵ Balsa de la Vega, «Exposición General de Bellas Artes», *Ilustración Española y Americana*, Madrid, 8 Oct. 1910, p. 196.

⁶⁶ Desde las páginas de *La Ilustración Española y Americana* el crítico José Cánovas y Vallejo parece que ya suponía este triunfo. Del mismo modo el crítico José Francés señalaba en una ocasión como Sorolla no quería que nadie más joven que él tuviese el citado galardón, y que por este motivo se otorgó la Medalla de Honor en 1910 a Muñoz Degraín. De los 80 artistas que tenían derecho a votar, 61 lo hicieron a favor de Muñoz Degraín. Del mismo modo, José Benlliure, Francisco Domingo, Benedito y Sorolla, todos valencianos, declararon sus obras «fuera de concurso» para facilitar en beneficio de Muñoz Degraín el voto de la Medalla de Honor. También lo hicieron Moreno Carbonero y Anselmo Miguel Nieto. (Francés, J., «La Medalla de Honor en 1910», *Año Artístico*, 1915, p. 155).

⁶⁷ De hecho el mismo Muñoz Degraín, cuando en 1915 participaría en la concesión de la Medalla de Honor en 1915, da muestras de haber preparado también el galardón para Francisco Domingo. Véase García Alcaraz, 1995. *op. cit.*, p. 114.

poniéndose sobre el aspecto puramente formal, eclipsó cualquier defecto que la crítica pudiese encontrar.

Acerca de las obras presentadas, la medalla propiamente dicha recayó en la obra *Jesús en Tiberíades*⁶⁸, «de pura invención del artista que plasma su extraordinaria sensibilidad»⁶⁹. Las obras de carácter religioso fueron un género poco practicado a finales del siglo XIX, ya que no se adaptaban a las necesidades de mercado. Sin embargo, dentro de la escasa producción, se observan diferentes planteamientos de la temática religiosa, extrayendo de ella lo que tiene de narrativo y de contenido moralizador. Del mismo modo, habrá artistas como Muñoz Degraín que sobre dibujos tomados del natural, como es el caso de *Jesús en Tiberíades*, mostrarán una nueva preocupación por acercarse lo más posible a la realidad.

De igual modo sucede con *San Juan Bautista en el Jordán*, que fue considerada por algunos sectores de la crítica como «la pintura española más original en estos últimos veinticinco años»⁷⁰. En ambas se destacó el valor plástico y la fuerza espiritual como principales rasgos, pero en lo referente a la fuente de inspiración, pese a realizar una clara alusión a un fragmento del Nuevo Testamento, nos inclinamos a pensar preferentemente que las alusiones hechas por el artista respondieron más bien a simples ritos y a preocupaciones plásticas⁷¹ que a motivaciones puramente religiosas. Todo esto unido a «la fuerte tendencia literaria del artista y la influencia simbólica de la corriente europea»⁷², hacen que el tema sin abandonar el texto bíblico, aparezca enfocado desde otra perspectiva totalmente nueva. En relación con ello, podemos observar como partes de *San Juan Bautista en el Jordán* quedaron sin pintar, mostrando cómo el interés de Degraín estaba concentrado en transmitir el impacto visual que la visión del paisaje le había producido. Pero pese a las alabanzas de algunos sectores de la crítica, otros vieron a un pintor envejecido que mostraba con sus obras el ocaso de tiempos más brillantes para la pintura.

Por el contrario, la obra *Espigadoras de Jericó* (fig. 8), mostraba como la anécdota había perdido importancia para el artista, ya que lo que se

⁶⁸ «Inauguración de la Exposición de Bellas Artes», *Nuevo Mundo*, Madrid, 13 Oct. 1910, Año XVII, n. 875, s/p.

⁶⁹ Rodríguez García, S., 1966, *op. cit.*, p. 87.

⁷⁰ Balsa de la Vega., «Exposición General de Bellas Artes», *Ilustración Española y Americana*, Madrid, 8 Oct. 1910.

⁷¹ Pese a ello, el crítico Balsa de la Vega era de la opinión que la génesis de dicha obra estaba en la Salomé de Oscar Wilde, aunque en Muñoz Degraín el papel de Salomé será mayoritariamente ocupado por la figura de María Magdalena, en la que se ha querido ver el símbolo del arrepentimiento y la sumisión de la mujer católica y mediterránea. García Alcaraz, R., *op. cit.*, 1995, p. 110.

⁷² Sales Encarnación, E., *Análisis plástico del pintor Antonio Muñoz Degraín*. (Tesis Doctoral inédita). Facultad de Bellas Artes, Valencia, 1985, p. 305.

resaltaba era el conjunto, en función de la atmósfera, el calor y la luz. Aquí es donde podríamos señalar el gusto del artista por ubicar la escena en su ambiente justo⁷³. Sin embargo, más que el interés por el tema elegido, lo realmente importante de todas estas obras de Muñoz Degraín es la técnica y el color empleados. Si observamos detenidamente en muchas de ellas se puede apreciar como del mismo modo que realiza mezclas de color en la paleta consiguiendo grandes variedades cromáticas, en otras el color es aplicado directamente sobre el lienzo en pequeñas pinceladas, dejando que sea el espectador el que componga la obra. Y así posiblemente de un modo intuitivo se produce un acercamiento a los planteamientos divisionistas del color, ya que si nos atenemos a la técnica, la altura de las diferentes manchas de color no son uniformes⁷⁴. Finalmente, la obra *el Cabo Noval*⁷⁵ (fig. 9) poco acorde con algunos sectores de la crítica⁷⁶, mostró una vez más el interés del artista por los acontecimientos bélicos de su época⁷⁷. A raíz del triunfo conseguido, en diversos periódicos locales se aludirá al artista premiado, realizando un breve bosquejo de su trayectoria profesional, siendo enormemente celebrado el triunfo en Valencia. De hecho se le declaró hijo predilecto de la ciudad y se le dio el nombre de una calle en la sección de la de la Cruz Nueva donde había nacido, situándose una placa costeadada por el Circulo de Bellas Artes de la ciudad⁷⁸.

Los últimos años de la vida de Muñoz Degraín desde la obtención de la Medalla de Honor, al contrario de lo que se podría suponer en un artista ya consagrado y de una edad considerablemente avanzada, están caracterizados por una amplia producción pictórica. Su renuncia a la Dirección de la

⁷³ Del mismo modo, si nos atenemos a los planteamientos de la estética, los kantianos dirían que la obra contiene todos los elementos que confieren a una obra de arte el calificativo de bella: tamaño, colores alegres, ambiente reposado y claro,...Sin embargo, ahora se consideraba que el espíritu de Kant ya había pasado, consagrándose las expresiones formalistas de Ricardo Wagner. Sabemos la predilección que mostró Muñoz Degraín sobre el gran músico, ya que representó en algunas de sus obras célebres óperas del alemán. Sin embargo, vemos como a finales de siglo el gusto por lo «wagneriano» fue un tanto si no generalizado, sí dominante en ciertos sectores artísticos. Leal, F., «De Arte: La actual Exposición de Pintura», *Nuevo Mundo*, Madrid, 20 Oct. 1910, Año XVII, n. 876, s/p.

⁷⁴ Sales Encarnación, E., 1985, *op. cit.*

⁷⁵ A raíz de dicha obra, se le concedió al artista una calle en la ciudad natal del héroe, Oviedo. (Véase Tolivar Faes, J., *Nombres y cosas de las calles de Oviedo*, Oviedo, 1958, p. 410)

⁷⁶ Un jugoso colorista, personal y atrayente, que representa un relato de la guerra de Marruecos, cuando los cuadros de Historia estaban ya de cuerpo presente, sin agregar fue una muestra más nada a su carrera artística». Véase Pantorba, b de., 1948, *op. cit.*, p. 37.

⁷⁷ Obras como Méndez Núñez herido a bordo de la fragata Numancia en el combate de El Callao (1866). Los de Igueriben inueren, El Cabo Noval, etc..., así como su participación con la donación de obras para el proyectado buque Patria, son buena muestra de que el artista tenía un profundo sentimiento patriótico.

⁷⁸ «Triunfo de un artista valenciano. Muñoz Degraín premiado con la Medalla de Honor», *Almanaque Las Provincias*, Valencia, 1911, p. 205.

Escuela de Bellas Artes y su pronta jubilación, supusieron la oportunidad que estaba esperando para dedicarse por entero a su producción. Del mismo modo seguirá participando en Exposiciones Nacionales y en alguna realizada en el extranjero⁷⁹, así como formará parte del jurado en diferentes oposiciones y exposiciones.

Fue antes de la Exposición de 1915, cuando hizo una importante donación (fig. 10) al Museo de Bellas Artes de Valencia⁸⁰, así como otra que realizó posteriormente al Museo de Bellas Artes malagueño, su segunda ciudad natal, así como una importante serie de pinturas sobre El Quijote, conjunto que donó a la Sala Cervantes de la Biblioteca Nacional⁸¹ (fig. 11).

El hecho de que Muñoz Degraín obtuviese el máximo galardón que pudiese recibir un artista, no indica que su forma de pintar hubiese sido ya definitivamente aceptada. Hemos podido comprobar el camino que habitualmente se seguía en las votaciones para las Medallas. Sin embargo, la opinión de los artistas con respecto de la obra del pintor valenciano, distaba enormemente de la del resto de «entendidos». Pese a poder considerar el hecho de que se estaba produciendo un cambio en la mentalidad artística, todavía una de sus últimas obras *El Coloso de Rodas* presentada a la Nacional de 1915 no acababa de ser comprendida⁸². De hecho, algunas obras finales del artista muestran una excesiva liberación plástica resultando extremadamente exageradas y contrastando con el ambiente pictórico nacional. Lo que es evidente, es que en una fecha tan avanzada del s. XX en la que el genio de Sorolla y de la escuela «regionalista» española de figuras como Zuloaga, Rusiñol o Benedito ya había sido prácticamente eclipsada por figuras como Picasso, Gris o Miró, resultaba un tanto carente de senti-

⁷⁹ En Agosto de 1914 Sr. Henry D. Roberts, organizador y alma mater de la Modern Spanish Art Exhibition organizó una exposición de Pintores Españoles en Brighton (Inglaterra), reuniendo obras tanto de pintura como de escultura. Sabemos que Degraín expuso al menos dos obras, reconocidas a través de una fotografía recogida por la revista *La Esfera*, la única revista española que figura en la librería circulante del inglés, lo cual es una buena muestra de la importancia que ésta tuvo en el panorama artístico y cultural europeo. (Véase «La Exposición de Brighton: Los pintores españoles en Inglaterra», *La Esfera*, Año 1, núm. 32, s/p).

⁸⁰ Donación que fue recogida por la prensa local. (Véase «El Sr. Muñoz Degraín en Valencia», *Las Provincias*, Valencia 20 Sept. 1913, p. 1; Sales Sarrión, F., «Las Salas de Muñoz Degraín en la Academia de San Carlos», *Eco de Levante*, Valencia, 19 Sept. 1913, p. 1; «Muñoz Degraín en el Museo Provincial», *La Voz de Valencia*, Valencia, 19 Sept. 1913, p. 1; Orlando, «Dos Nuevas Salas en el Museo de Valencia», *Diario de Valencia*, Valencia, 19 Sept. 1913, p. 1; «Banquete tras el acto de donación», *Diario de Valencia*, Valencia, 1 Oct. 1913, p. 2; «Noticias locales», *Las Provincias*, Valencia, 1 Oct. 1913, p. 2).

⁸¹ Francés, J., «Los cuadros de la Sala Cervantes», *Año Artístico*, Madrid, Febr, 1919, p. 78.

⁸² Todavía en 1914, pese haber avanzado enormemente en el género de paisaje, era patente que la pintura española precisaba de mayores salidas frente al natural, y que pese a figuras puntuales como Degraín, Rusiñol, Sorolla, etc, todavía eran muchos los artistas que precisaban un cambio. (Véase Lago, S., «La pintura al aire libre y el paisaje», *La Esfera*, Madrid, 17 Oct. 1914).

do tomar en consideración la opinión que un determinado sector de la crítica pretendía mantener en vigor.

Sin embargo, Muñoz Degraín se presentó a la Nacional⁸³ como un artista ya consagrado teniendo la mayor parte de la crítica a su favor, anteponiendo sus cualidades de poeta a las de pintor⁸⁴. La Exposición de 1915 fue calificada como de las más importantes celebradas en España⁸⁵, y pese a este aparente período de silencio artístico a raíz de la guerra, una gran mayoría, entre ellos José Francés, era consciente de que el arte español se encontraba en constante renovación primando en estos momentos lo que él denominaba «españolismo pictórico». En la Nacional perfectamente se podían encontrar representadas todas las regiones españolas, así como todavía la pretendida escisión entre el simbolismo y el realismo no era tan clara como se pretendía mostrar. Y así como un sector de la crítica veía a Ignacio Pinazo, Gonzalo Bilbao y Muñoz Degraín como la liquidación del S. XIX, otros opinaban que este último había evolucionado con la época uniendo a un robusto temperamento de pintor una portentosa potencia imaginativa y sentimental de poeta. De las 6 obras que presentadas Degraín desinteresadamente, a excepción de *Un Peregrino*, todas fueron consideradas como «un encanto de ensoñación», destacando sobre todas ellas *El Coloso de Rodas*, también llamada *El Puerto de Rodas*. Algunas de ellas ya eran conocidas porque habían aparecido en las páginas de La Esfera, destacando varios paisajes caracterizados por «la luminosidad», que había convertido a Muñoz Degraín en uno de los paisajistas de una actualidad siempre interesante y llena de enseñanzas⁸⁶.

Tras la Nacional de 1915 participaría en 1916 en la Exposición de la Juventud Artística Valenciana y en la Nacional de 1922, de la que sabemos que al menos presentó una obra titulada *Los Colosos de la Sierra*, «continuando la lírica e himnaria exaltación de la Sierra de Gredos»⁸⁷, aunque seguiría formando parte de jurados en diferentes exposiciones que se organizaron, y fue miembro de numerosos tribunales de oposiciones. Es curioso

⁸³ El Reglamento dispuso que los artistas que habían sido galardonados con la Medalla de Honor, tuviesen una sala propia para exponer un mayor número de obras. Artistas como Benedito. López Mezquita, Rusiñol, tendrían salas individuales. Sin embargo, Muñoz Degraín tuvo que compartir sala con Romero de Torres, exponiendo únicamente 6 obras; pocas en comparación con el resto de los participantes.

⁸⁴ Periquet. F., *Exposición Nacional 1915*, Madrid, 1915, p. 41.

⁸⁵ «Exposición Nacional de Bellas Artes, 1915», *La Ilustración Artística*, Barcelona, 24 My. 1915, n.º 1743.

⁸⁶ Silvio Lago., «Exposición Nacional de Bellas Artes», *La Esfera*, Madrid, 15 My. 1915, n.º 72, p. 29.

⁸⁷ La Sierra de Gredos será uno de los principales paisajes que cautivaron a algunos de los discípulos de Muñoz Degraín, tales como Martínez Vázquez, en cuyas obras podríamos encontrar en muchas ocasiones el alma del artista valenciano tamizada a través de su propia personalidad artística. Francés, J., «Exposición de Bellas Artes», *Año Artístico*, My. Madrid, 1922.

observar cómo en su época fue considerado un artista poco académico⁸⁸, y sin embargo para los sectores más vanguardistas del arte español del momento fue considerado un artista que no dejaba de pertenecer al siglo XIX. Esta era la opinión que tenía sobre él Pablo Ruiz Picasso, quien mantuvo un estrecho contacto con Muñoz Degraín debido a la gran amistad que éste mantuvo con su padre, José Ruiz Blasco. Picasso siempre sintió un gran respeto por Degraín, pero siempre fue consciente de que la forma de entender el arte del artista valenciano, había quedado eclipsada por los rápidos «ismos» que irrumpieron de lleno en el siglo XX. La amplitud cronológica de la que los diferentes estilos habían participado a lo largo de los años, aunque seguirá manteniéndose en el siglo XIX, se reducirá, anunciando ya un vertiginoso y cambiante siglo XX.

⁸⁸ Para comprender la posición de Degraín ante el academicismo véase López Albert, S., *Opiniones y Sugerencias: La crítica en las publicaciones periódicas en torno a Muñoz Degraín*. Tesis de Licenciatura inédita. Valencia, 1998.

