

MUÑOZ DEGRAÍN PINTOR DE LA LUZ

No cabe duda de que la primera impresión que recibimos ante alguna de las obras más conocidas de Muñoz Degraín, viene marcada por la sensación que nos causa la fuerte incidencia de la luz y el potente colorido. Sin embargo, hay que señalar que Degraín, como gran colorista, posee además una amplia gama de matices dando lugar a otras obras de gran riqueza cromática.

No obstante, es fácil advertir que el tipo de tratamiento que le confiere a la luz parece estar sometido a una especie de cliché o esquema fijo. Así podríamos decir que siempre parece elegir el mismo momento del día, ya que la luz que se refleja en las obras es siempre la misma. Esto sucede por ejemplo en **Barranco en Jericó, Gruta de los profetas, Sacan al Quijote del agua, Cementerio de Estambul**, etc.... En ellas, colores como el azul, violeta o rosa se repiten sistemáticamente, aspecto que no sucederá únicamente con el color, ya que su obra se verá salpicada de numerosos motivos que se repetirán a menudo, dándonos la sensación de haber visto ya muchas de sus obras. Por ello, cuando pretendemos analizar la relación del artista con estilos como el Impresionismo o el Luminismo, nos resulta un tanto complejo. Hemos de tener en cuenta que la crítica española de fines de siglo solía considerarlos, erróneamente como una misma cosa, pero como podremos comprobar, pese a mantener algunos puntos en común, muchos de los planteamientos son diferentes.

Desde este punto de vista, podríamos empezar señalando que desde los sectores más conservadores del arte español, siempre se conservó un cierto recelo con al arte francés por la creciente comercialización de la obra de arte encaminándola hacia unos fines comerciales y lucrativos, quedando relegado a un segundo plano el hecho de considerarla como el medio de expresión de una riqueza cultural y artística.

En lo que concierne al Luminismo y al Impresionismo ambos parten de una base realista. Sin embargo, aunque en Muñoz Degraín existen unos

orígenes reales, el resultado final contiene tal cantidad de fantasía que origina obras totalmente alejadas de la realidad, situadas en un ambiente más literario y poético. El mismo Muñoz Degraín con motivo de la donación de una importante parte de su obra al Museo valenciano, señalaba que muchas de aquellas obras no se podían pintar en el acto, porque el momento es efímero y rápido, pero sin embargo es viva realidad si el artista ha sabido sentirlo y lo ha impresionado en su alma, para evocar lo luego en el estudio, logrando a través de la imaginación darle vida⁽¹⁾. Estas palabras son una buena muestra de la idea que el artista tenía de la pintura, apartándose por completo de la búsqueda del momento fugaz y cambiante que perseguían los impresionistas.



Fig. 1. AURELIANO DE BERUETE
El Manzanares bajo el puente de los franceses. 1906

En esta línea, habría que matizar la problemática que supone el definir claramente la pintura de paisaje a finales de siglo en España, encontrándonos con

(1) Sales Carrión, Fco., «Las Salas de Muñoz Degraín», *Eco de Levante*, Valencia, 19 Sept 1913, p. 1.

un período escasamente estudiado y carente de la adecuada valoración crítica. Un momento muy convulso a todos los niveles, lo que tendrá su equivalente en el campo artístico. Desde este punto de vista, en el mal llamado Impresionismo español, cabrían una gran variedad de artistas sin ninguna conexión entre ellos, como Rosales, Ramón Casas, Muñoz Degraín, Beruete, Pinazo, Sorolla, Picasso, etc..., mostrando con ello el carácter invertebrado y complejo del paisaje español de fines de siglo. Así cuando se habla de «impresionismo» éste se personifica en dos figuras que se analizan, no obstante, como casos aislados. Nos referimos a Aureliano de Beruete y Darío de Regoyos. Ambos se opusieron a la cerrada mentalidad española del momento y como señala Calvo Serraller, pese a pertenecer a la época de la Restauración, no caben en ella⁽²⁾. No obstante, tampoco podrían ubicarse de lleno en el siglo XX. Ante este planteamiento, observamos cómo Muñoz Degraín no fue un caso excepcional en su época, ya que cuando intentamos realizar una valoración de su figura observamos que mantiene elementos que lo sitúan en el S. XX pero sin embargo, conserva aspectos que lo vinculan al XIX. De este modo, Muñoz Degraín pasaría a formar parte de un grupo de artistas, que luchó contra el academicismo contribuyendo con sus aportaciones a la construcción y afianzamiento de unos nuevos planteamientos estéticos y plásticos, que conducirán de lleno a una nueva concepción del arte. Artistas como Emilio Sala, Domingo Marqués, Bernardo Ferrándiz e Ignacio Pinazo fueron también duramente atacados por una crítica surgida al amparo de las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes, una crítica excesivamente «joven» para afrontar cambios que poco tenían que ver con la tradición pictórica a la que estaba acostumbrada. Muñoz Degraín se uniría a los que dieron el primer paso respondiendo a inquietudes particulares que escapaban a los límites de su tiempo, iniciativas que pese a ser duramente criticadas, acabaron por imponerse. En la transición del S. XIX al XX, podríamos decir que Muñoz Degraín, formaría parte de este grupo de artistas que contribuyeron a engrandecer la brecha que conduciría al siglo XX.

En relación con el «Impresionismo», habría que señalar que si bien compartió aspectos formales poco tuvo que ver en el proceso creativo de su obra. Y si bien es cierto que el artista visitó en varias ocasiones París, no creemos que podamos basarnos únicamente a su contacto con Francia para explicar determinadas características plásticas de su obra, ya

que en su forma de reflejar la realidad fue más importante su relación con la Península Italiana. De hecho, en el arte español se produjeron pequeñas muestras de evolución artística que nada tuvieron que ver con el movimiento francés. En términos generales, los «ismos» no fueron muy bien aceptados, debido a la fuerte tradición pictórica y académica, y así cualquier manifestación que escapara a los límites convencionales del momento era mirada con recelo, tanto por los artistas como por la crítica y la sociedad, quedando englobada dentro de lo que se conocía como «modernismo».

Incluso, tenemos indicios de la aceptación del movimiento francés antes en el campo de la literatura que en el puramente artístico⁽³⁾, siendo en las descripciones de paisaje donde más relación se encuentra. En España el Impresionismo triunfaría en aquellos lugares como Barcelona, donde la tradición pictórica no estaba tan arraigada como en Madrid o Valencia. Muchos historiadores quisieron rastrear la tradición impresionista en la pintura española del Siglo de Oro, remontándose a artistas como Valdés Leal, Herrera el Viejo, Palomino o Murillo, incluyendo finalmente a Velázquez (fig.2 y 3) y Goya⁽⁴⁾. En realidad es a finales de siglo cuando dentro del sentimiento regeneracionista que se produce en España, empieza a reavivarse el interés por la figura de Velázquez y el arte naturalista del S. XVII, realizándose importantes aportaciones en tres monografías que se publican sobre él⁽⁵⁾, siendo decisiva la de Beruete y Moret ya que analizaba la factura velazqueña como no se había hecho hasta entonces. Sin embargo, aunque se adoptaron ciertos elementos propios de la técnica impresionista, como el uso de los colores complementarios, y se produjo un intento por captar los reflejos de la luz en el agua, el

(2) Calvo Serraller, F., «Aureliano de Beruete y la cultura artística de la Restauración», *Pintores españoles entre dos fines de siglo (1880-1990)*. De Eduardo Rosales a Miquel Barceló, Alianza Forma, Madrid, 1990, pp. 59-67.

(3) No tenemos más que releer alguna de las muchas descripciones que realizó Azorín, afirmando la subjetividad del color, uno de los principales postulados impresionistas (Véase Pena, C., *Pintura de paisaje e ideología. La Generación del 98*, Madrid, 1983, p. 91).

(4) Camón Aznar, «El Impresionismo español», *Un siglo de arte español*, Madrid, 1956, p.42.

(5) G. Cruzada Villaamil, *Anales de la vida y de las obras de Diego de Silva Velázquez*, Madrid, 1885; J. O. Picón., *Vida y obras de don Diego Velázquez*, Madrid, 1899; Beruete y Moret, A., *Velázquez*, París, 1898



Fig. 2. VELÁZQUEZ: *Las Hilanderas*. Detalle
1657 ? Madrid. Museo del Prado



Fig. 3. VELÁZQUEZ: *Paisaje de la Villa de Médicis El Mediodía*. 1650. Madrid. Museo del Prado

análisis físico de la luz en sí tardó mucho en ser comprendido por el arte español. Por ello, el mal llamado «Impresionismo español» según Carmen Pena, está más en relación con la Escuela de Barbizón unida a una evolución con la luz propiamente mediterránea. Así una de las principales diferencias entre Impresionismo-Luminismo radica en que el Luminismo nunca alcanzaría el nivel de tecnicismo del Impresionismo⁽⁶⁾.

Muñoz Degraín como ya hemos comentado en alguna ocasión, se mostró reticente al uso de elementos técnicos en la pintura como la fotografía, a la que consideraba «monótona e impersonal»⁽⁷⁾, separando radicalmente el arte de la ciencia. Pero sin embargo, mostró en sus obras la predilección por los colores complementarios tan del gusto de los impresionistas, sin recurrir en exceso a los fuertes contrastes de la pintura puramente Luminista. De hecho Muñoz Degraín no fue un artista que como Pinazo o Sorolla prefiriera las costas levantinas, y aunque si bien es cierto que el Luminismo vino a caracterizar el tipo de pintura que se concentraba en la zona de Levante, debería ampliarse su campo de acción a todas aquellas zonas del Mediterráneo en las que la potente luz dificulta la captación de

los diferentes matices que permite una luz más sosegada. Siendo así, muchas de las obras que el artista realizó a raíz de sus viajes a Tierra Santa, podrían considerarse dentro del Luminismo. Del mismo modo, en su obra también es frecuente el uso de los reflejos en el agua, tan del gusto de los impresionistas. No obstante, uno de los rasgos que alejará a Muñoz Degraín de la adscripción a un estilo determinado, es el hecho de que en cualquiera de los casos, nunca realizó un arte sistemático, y si bien siguió algún esquema, siempre fue uno construido exclusivamente por él, al que había ido incorporando todos aquellos elementos que fue aprendiendo con el tiempo. Así participó del Luminismo por ese uso rutilante de la luz que aparece en muchas de sus obras, aunque no encontramos los fuertes contrastes propios de este género. Participó del Impresionismo por los reflejos y los

(6) Pena, C., 1983, *Op. cit.*, pp. 96-99.

(7) *Discursos leídos por Muñoz Degraín*, 1899, *Op. cit.*, p. 7.

colores complementarios, así como por el uso de una pincelada suelta y briosa, como del mismo modo podríamos decir que participó del Divisionismo por el tipo de pincelada menuda aplicada directamente sobre el lienzo permitiendo que fuera la propia visión la que construyese la obra, aunque sin compartir la homogeneidad de la pincelada del divisionismo⁽⁸⁾ más ortodoxo. Del mismo modo, muchos de los colores empleados así como el sentido puramente decorativo de su obra, lo acercaría a los postulados modernistas, y en este sentido podríamos señalar que en sus obras la luz parece reflejar un sentido más decorativo que realista, remitiéndonos a la idea con que iniciábamos este capítulo. Por otro lado, el uso irreal y particular que hizo del color y muchos de los temas empleados, lo situarían irremisiblemente cercano al simbolismo europeo. Realmente a medida que



Fig. 5. ANTONIO MUÑOZ DEGRAÍN: *Río Piedra* Hacia 1901. Valencia. Museo de Bellas Artes

según Sales Encarnación, una novedad con respecto a los impresionistas, los cuales a la vez que yuxtaponían, también fusionaban. Sin embargo, aunque en Muñoz Degraín se observa cierta predilección por esta técnica, no podemos olvidar que en muchas de sus obras, como el caso de *En Magdala*, se conservan tradicionales técnicas de fusión.

Lo que sí es cierto es el grado de novedad que supone su aplicación del color dentro de la tradición pictórica española, ya que de 1910 son obras como *Río Piedra* (fig. 5), *Espigadoras de Jericó*⁽⁹⁾, o incluso anteriores como varios *Paisajes* o el mismo *Barranco en Jericó*, y en todas ellas utiliza un sistema pictórico basado en la preparación sobre un soporte absorbente de grandes masas de materia muy fluida, incorporando posteriormente sus habituales superposiciones y grafismos sueltos, utilizando casi de manera habitual los tonos violetas y azulados para

- (8) Sobre esta falta de homogeneidad señalaba Manaut Viglietti que el artista utilizaba la técnica directa o divisionista según le convenía, pero no sistemáticamente, utilizando crudillos con imprimación de cola de pescado o retales, aplicando grandes cantidades de materia de manera desigual junto con restregones de tintas fluidas o espacios de tela sin pintar. (Véase Manaut Viglietti, J., «El Museo de Bellas Artes de Valencia», *ABC*, Valencia, 4 Abril 1958).
- (9) Sobre esta obra se señala como el artista evitando empastes, bien a través de barridos o pulsaciones con pinceles de cerdas duras, va construyendo la obra dejando caer el color en las últimas intervenciones para generar gran riqueza de sensaciones que hacen que la obra sea de un gran valor plástico. (Véase Sales Encarnación, E., *Análisis plástico del pintor Antonio Muñoz Degraín*, (Tesis Doctoral inédita), Facultad de Bellas Artes de Valencia, Valencia, 1985, p. 313)



Fig. 4. ANTONIO MUÑOZ DEGRAÍN: *Sacan del agua a Don Quijote*. Detalle. 1917. Madrid. Biblioteca Nacional

nos adentramos en cada uno de los elementos que componen su obra, el análisis del artista resulta extremadamente complejo, pero nos inclinamos a pensar cada vez más que Muñoz Degraín creó una pintura a su medida, obteniendo un valioso mosaico que hace de su obra una pintura difícil de imitar. Nosotros diríamos que supo extraer de cada una de ellas lo esencial, siendo quizá la adaptación de ellas a su propia visión del arte unida a esa capacidad para desarrollar una pintura que sin dejar de estar dentro de los campos oficiales no dejaba de ser diferente, las dos mayores aportaciones del artista al arte de su tiempo.

Por otro lado, la técnica que solía emplear Muñoz Degraín, basada en la superposición de materia, sin permitir que la obra perdiera brillantez, significaba,

los fondos de su obra. Pero pese a una paulatina aclaración en la paleta española, el grado de plasmación lumínica que supuso la pintura de los artistas propiamente luministas, escapaba de los límites de las obras que se realizaban en otras regiones españolas.

Así pues muchos coinciden en afirmar que si nos atenemos únicamente a la pincelada⁽¹⁰⁾ en Muñoz Degraín, podríamos hablar claramente de Impresionismo, y quizá ese haya sido el sentido en el que muchos historiadores lo han situado dentro de lo que se ha venido llamando el «Impresionismo español», sin llegar a precisar exactamente los puntos en común y las diferencias con el movimiento francés. Del mismo modo, se ha de tener presente la diferente valoración que se le ha dado al Impresionismo por parte de la Historiografía. Sin duda, el prestigio con que contó el movimiento francés en la década de los sesenta y setenta fue desapareciendo para considerarle actualmente como un movimiento minoritario y de corta duración, unido más a un sentimiento de rebeldía que a unas formulaciones teóricas establecidas.

Por otro lado, el Luminismo se desarrolló en un ambiente social y plástico diferente al de Madrid, y guardó más relación con los llamados «Macchiaioli» italianos que con el Impresionismo francés. De hecho fue el Luminismo unido a un costumbrismo de corte blasquista lo que se consideró como genuino arte valenciano⁽¹¹⁾. Como se ha señalado, además de la similitud de la luz en las dos penínsulas, la relación cultural entre ellas era vigente desde el siglo XVI, incrementándose a partir de 1873 con la creación de la Academia de Bellas Artes en Roma y la concesión de las pensiones a los artistas que destacasen en las Exposiciones Nacionales⁽¹²⁾. En estos primeros años los artistas elegían mayoritariamente como ciudad para el pensionado Roma, ciudad que durante todo el siglo XIX fue considerada como la cuna del arte y como la ciudad que ningún artista que pretendiese alcanzar una digna posición, debía dejar de visitar. Únicamente a finales de siglo algunos pintores valencianos, catalanes y vascos empezaron a sustituirla por París. Por ello, resulta evidente, la inquietud con que estos jóvenes artistas llegaban a Italia, buscando en muchas ocasiones no las enseñanzas académicas, sino las nuevas tendencias que llegaban a través del constante intercambio con otros artistas que se reunían bien en los talleres bien en los cafés más importantes de la ciudad. Hay que señalar el papel que éstos tuvieron como centro de reunión, siendo determinantes para el desarrollo

del arte posterior, ya que representaban un centro alejado del estricto entorno oficial de las Academias de Bellas Artes; y en los que se trataban temas bastante alejados de los postulados académicos. De hecho es en uno de estos cafés donde tendrá lugar la creación de las llamadas «Promottrice» florentinas de 1862, exposiciones que pretendían abolir los premios y las medallas permitiendo la participación de artistas de diferentes tendencias, manteniendo un espíritu totalmente antiacadémico. Fue en una de estas reuniones a raíz del comentario sobre una de estas exposiciones, cuando un crítico de la *Gazzetta del Popolo* defendió al autor de una obra caracterizada por el uso de la «macchie» para la construcción de la forma, proponiendo para éste el término irónico de «macchiaioli». Telemaco Signorini, pintor importante y miembro del grupo, lo aceptó y la palabra pasó a indicar los pintores de tendencia realista toscana o bien los que en Florencia a raíz de estas exposiciones habían encontrado un punto de incorporación⁽¹³⁾. Así fue como recibió nombre el grupo de los macchiaioli, que aunque tuvo una corta duración, resultó ser una gran aportación para el arte italiano del Ottocento.

Los pintores españoles de la Academia de Roma tuvieron mucha relación con esta tendencia de la pintura italiana así como con la etapa inmediatamente anterior que enlazaba directamente con la pintura de corte realista. Una pintura que guardaba mucha relación con la tradición de las «veduti» del S. XVIII, de las que encontramos un ligero sabor en muchas de las pinturas sobre Venecia de Degraín. Este gusto por las grandes y decorativas panorámicas unida a

-
- (10) Historiadores como Baltasar Peña opina que es en las brumas, nieblas y reflejos, que el artista pinta con factura nerviosa; otros como Lafuente Ferrari son de la opinión que es en el uso de colores puros y en el toque suelto y fogoso, donde se encuentra algo de la vibración del Impresionismo. (Véase Lafuente Ferrari, E., *Breve Historia de la Pintura Española*, Ed. Akal, Madrid, 1987, p. 438). En estudios posteriores, Medina Rojas señalaba los escasos contrastes agudos en la obra del artista, mostrando una mayor preferencia por el uso de las gamas intermedias, encontrando en ello un punto de contacto con el movimiento francés. (Véase Medina Rojas, "El Impresionismo en el paisaje de Muñoz Degraín", *Jábega*, Sept, 1975, p. 57)
- (11) Calvo Serraller, "Focos locales y pintura regionalista", *Paisajes del Prado*, Madrid, 1993, pp. 644-652.
- (12) Gracia Beneyto, C., "La Cultura valenciana en temps de Cecilio Pla", *Cecilio Pla*, Valencia, 1993, pp. 21-22.
- (13) Bertelli, C., Briganti, G y Giuliano, A., *Storia dell'Arte Italiana*, Electa: Bruno Mondadori, Milano, 1986, Vol IV, p. 166.



Fig. 6. DOMENICO MORELLI: *Le Tentazioni di sant'Antonio*
1878. Roma, Galerie nazionale arte moderna

un paulatino acercamiento hacia el naturalismo, influenciado en mayor medida por los pintores de la Escuela de Barbizon, es lo que dará lugar a lo que se conoció como Escuela de Posilipo, entorno a la que se concentraban artistas que centraban su actividad en la pintura de paisaje con una fuerte dosis de realismo. Una de las vertientes de esta tendencia realista, la protagonizará Domenico Morelli (fig. 6), con el que Muñoz Degraín tendrá muchos puntos en común. Morelli pretendía aplicar este mismo realismo a la pintura religiosa y de historia, simplificando la composición y realizando un estudio de la concepción volumétrica, recuperando la afectación romántica y un cierto sentido simbólico en cuanto a la aplicación del color. Desconocemos si Degraín estuvo en contacto con este artista, pero sí observamos en alguna de las obras que corresponden a su época de pensionado en Roma, un cierto gusto por lo escenográfico, unido a una base literaria e histórica que buscaba reflejar en la obra la realidad interior de los personajes. Si bien es cierto, esta tradición escenográfica y declamatoria era un componente característico de la pintura de Historia en general, pero la aportación de Morelli viene determinada por el mayor énfasis en la observación psicológica, reduciendo la luz y el número de personajes, concentrando en éstos la carga expresiva de la obra. Morelli apuntaba hacia una visión romántica y teatral que exaltaba sobre todo la expresividad del gesto. Todo esto unido a una afición común por la literatura romántica de Byron, Walter Scott, Victor Hugo, será uno de los principales aspectos que compartirá con Muñoz Degraín.

Del mismo modo, los artistas italianos se sintieron fascinados por la pintura de Meissonier, tan del gusto de artistas como Mariano Fortuny y Francisco

Domingo. Hay que añadir que los artistas afincados temporalmente en Italia formaron un importante grupo, y muchos de ellos dejaron su fuerte impronta en el arte italiano, produciéndose un enriquecedor intercambio de influencias. Uno de estos casos fue el de Mariano Fortuny que tuvo estudio tanto en Roma como en París, dejándose sentir su influencia en ambos países. El mismo Ignacio Pinazo Camarlech estuvo en contacto con los macchiaioli italianos de los que tomó el gusto por el trabajo directamente de la realidad así como la práctica de trabajar sobre madera sin preparación previa⁽¹⁴⁾. Francisco Domingo, José Benlliure y Sorolla, también estuvieron en contacto con ellos, trayendo a España unas tendencias que no eran muy acordes a la atrasada pintura española de finales de siglo. Sin embargo, no dejaron de ser un grupo minoritario y revolucionario, en oposición con las convenciones de la época y por tanto fuertemente atacado por la crítica oficial. La práctica de los macchiaioli fue perdiendo vivacidad hasta que finalmente entró en crisis. La falta de unas bases teóricas que sustentasen el movimiento, así como la incompreensión por parte del público, hizo que incrementándose su pesimismo, los macchiaioli se ciñeran a una pintura de fácil efecto, popular y bocetística. Vemos pues como Muñoz Degraín no únicamente resultaría ampliamente criticado⁽¹⁵⁾ en su país, sino que probablemente en Italia, cuando en su obra se manifestase su preferencia por la práctica artística de los macchiaioli, no quedaría exento de los comentarios del sector de la crítica italiana.

SUSANA LÓPEZ ALBERT

(14) Castañer López, X., «La pintura valenciana en el cambio de siglo, 1890-1930», *Címal*, nº 29, Valencia, 1986, p. 82.

(15) Sobre la incidencia de la crítica en la obra de Muñoz Degraín véase López Albert, S., *Opiniones y Sugerencias: La crítica en las publicaciones periódicas en torno a Muñoz Degraín*, Tesis de Licenciatura inédita, Valencia, 1998.