

EL TEMA DE LA INUNDACION EN MUÑOZ DEGRAÍN Y SUS POSIBLES FUENTES

En ocasiones, puntos de vista transmitidos sobre un trabajo artístico llegan a ser asimilados de tal modo que se convierten en parte de nuestra apreciación personal, dificultando la toma de nuevas posturas críticas. Este es el caso de algunas obras de Muñoz Degraín, ante las cuales, inevitablemente, se levanta la duda cuando intentamos analizar opiniones que la familiaridad ha hecho aparecer como axiomáticas.

La admiración de Muñoz Degraín hacia Salvador Rosa y su apasionado temperamento fue ya señalada (1) e igualmente una ambigua calidad romántico-realista-impressionista de su obra (2) que difícilmente clarifica la comprensión de la misma. Lo que, sin embargo, no parece haberse intentado es rastrear las fuentes reales de sus creaciones. Aunque, posiblemente, esta laguna se debe al hecho de que la carrera y la vida privada de este artista son conocidas defectuosamente a causa de la falta casi absoluta de documentos o noticias fidedignas (3).

Aunque nunca abandonó los temas de historia, los trabajos de madurez de Muñoz Degraín tomaron esencialmente dos vertientes: temas de género y temas de paisaje, ambas categorías superpuestas, frecuentemente, en una misma obra. Puede servir de ayuda en el presente análisis establecer la diferencia entre sus primeras obras de género y las producciones de madurez. En estas últimas introduce elementos procedentes de la historia del arte reciente, junto a temas basados en la experiencia personal inmediata; ambos factores producen una evidente apariencia de contemporaneidad en trabajos donde, sin embargo, todavía persisten elementos literarios o exageraciones en la expresión.

Esta doble influencia —cultura artística y acontecimiento real— puede ser rastreada en la serie de cuadros dedicados por él al tema de la inundación.

Uno de los ejemplos clave de la última época del pintor es el notable *Amor de madre. Episodio de una inundación* (4) (fig. 1), obra que supone la culminación no sólo de su estilo personal, sino también de un tema iniciado por él mismo en 1882 y que sugiere la posible influencia de los pintores franceses Jean-Baptiste Renoir (5) y Anne-Louis Girodet-Trioson (6) sin que esta posibilidad haya sido en absoluto investigada.

En principio parece indudable la consistente relación entre las inundaciones de Muñoz Degraín y el interés generalizado por los temas de desastres naturales. Ya en Francia, el sociólogo Denis Poulot escribía en 1872 que los trabajadores que visitan los museos en los años 1870, como sus antecesores en los treinta y los cuarenta, fueron igualmente conmovidos por "a scene of the Inquisition, a mother crying over her child, a flood, a famine" (7).



Muñoz Degraín: Amor de madre. Episodio de una inundación. Museo de Bellas Artes de Valencia.

testación al ingreso de Muñoz Degraín en la Academia de San Fernando—, pero me temo que en esta ocasión ha de resultar este laconismo exagerado y censurable, por culpa del interesado, que no ha consentido en proporcionarme noticias biográficas...», cit. por SANTIAGO RODRIGUEZ: *Opus cit.*, 1966, p. 14. En un sentido parecido se manifestaba JOSE FRANCES en «Silueta de Muñoz Degraín», *El año artístico*, 1922, pp. 140-142.

(4) Oleo 2x1'56 conservado en el Museo de Bellas Artes de San Carlos de Valencia, cat. núm. 970, FELIPE M.ª GARIN: *Catálogo-guía del Museo Provincial de Bellas Artes de San Carlos, Valencia, Institución Alfonso el Magnánimo*, 1955, p. 266. Formó parte del lote de cuadros donados por el propio autor al Museo en 1913 (Cfr. «Acta de donación e inventario de obras donadas» en Santiago Rodríguez, *opus cit.*, pp. 208 y ss.).

(5) Nacido en París en 1754 y muerto en París en 1829. Sus principales obras son *Persée* (hacia 1785), del Museo de Louisville; *L'education d'Archille* (1783), Louvre; *Psyché et l'Amour* (1785), Chicago; *Les Trois Grâces* (1799), Louvre, etc.

(6) Nacido en París en 1767 y muerto en 1824. En 1792 envía al Salón *Le sommeil d'Endymion*, que obtuvo un gran éxito. Después de una serie de obras exaltadoras de la personalidad de Napoleón y una actividad como ilustrador, vuelve al Salón con el *Déluge*, del cual David dijo: «Les générations futures viendront l'étudier comme le Jugement dernier de Michael-Angel.»

(7) Cit. por HELEN O. BOROWITZ: *Notes on the Exhibition. The Realist Tradition: French Painting and Draw 1830-1900*. The Cleveland Museum of Art, 1980, p. 33.

(1) Véase narrada esta admiración, en un sentido anecdótico, por SANTIAGO RODRIGUEZ GARCIA: *Antonio Muñoz Degraín. Pintor valenciano y español*, Valencia, Institución Alfonso el Magnánimo, 1966, pp. 27-31.

(2) Véase JOSE FRANCES: *El año artístico*, Madrid, 1915, páginas 123 y 126-128. También SANTIAGO RODRIGUEZ: «Antonio Muñoz Degraín. Gran impresionista español», *Ferriario*, núm. 15, 1951, s/p. SANTIAGO RODRIGUEZ: *Opus cit.*, 1966, pp. 167 y ss. JOSE CAMON AZNAR: «Aportaciones esenciales de la pintura valenciana en el Arte Español», *Archivo de Arte Valenciano*, 1968, pp. 21-22.

(3) «Me limito a presentarlos al nuevo académico de un modo laconico —se lamentaba Amós Salvador en el discurso de con-

Pinturas de desastres continuaron atrayendo la atención del público español —y no sólo de la clase trabajadora— que, muchas veces, buscaba la identificación de escenas pintadas con catástrofes recientes, conocidas por la experiencia personal.

No existe evidencia, sin embargo, de que las escenas de inundación pintadas por Muñoz Degraín intentaran ilustrar acontecimientos reales. Por tanto, permanece la necesidad de preguntarse de qué manera concreta este tema pudo llegar a convertirse en potencial para una expresión creativa seria.

En su primera obra sobre este asunto, enviada desde Italia en 1882, con el título *Inundación* (8) (fig. 2), tanto por el argumento como por varios detalles específicos, Muñoz Degraín, aparentemente, ideó un trabajo a partir del *Déluge* de Regnault (9) (fig. 3), obra que fue expuesta en el salón de 1789 y recibió una crítica, prácticamente unánime, al destacar el sentido patético con que el artista había expresado el tema, "un homme, autour duquel tout est submergé, veut sauver son père et son épouse; celle-ci élève entre ses bras son enfant dont les cris mêlés aux siens implorent le plus prompt secours. Ce malheureux se voit dans l'horrible alternative, pour sauver l'un ou l'autre, de perdre son père ou sacrifier son épouse et son fils. Cette situation est de plus grand intérêt dramatique..." escribía Chaussard en 1806 (10). El comentario es repetido, en forma casi literal, años más tarde por Landon "Celle-ci —se refiere a la mujer— prête à disparaître, emploie ses derniers efforts pour élever son enfant au dessus des eaux et prolonger ses jours", añade (11).

Christopher Sells indica que el prototipo del cuatro es un grabado de Coigny, según un dibujo de Regnault; se trata de una de las planchas que ilustraban la edición de la *Metamorfosis* de Ovidio, traducida por el abate Baunier y publicada por Didot en 1787 (12). La pintura se hizo rápidamente célebre y pasó a ser modelo de otros artistas "...beaucoup d'artistes regardent ce tableau comme le chef-d'oeuvre de Monsieur Regnault", afirmó Chaussard (13). Efectivamente, el tema parece haber servido de inspiración a Girodet para su obra *Une scène de Déluge* presentada al Salón de 1806 (14) y el mismo Regnault repetiría varias veces la composición (15).

La pregunta que surge ahora es si Muñoz Degraín pudo tener algún conocimiento de las obras de Regnault y Girodet. Al contestarla conviene tener presente una idea común sobre la personalidad del pintor valenciano; convencionalmente se acepta la preocupación de Muñoz Degraín en afianzar su propio estilo, desarrollado en una línea independiente, y libre sobre todo de la influencia de conceptos academicistas o de sugerencias de la crítica.

(8) Oleo 2'29x3'16. Santiago Rodríguez se refiere a él denominándolo indistintamente *Inundación* (Cfr. opus cit., 1966, p. 71) o *Inundación en Murcia* (Cfr. ibid., p. 187). Fue enviado al Ministerio de Estado en fecha 17 de agosto de 1930, como depósito del Museo de Arte Moderno. Posteriormente pasó a ser depósito en el Consejo de la Asamblea de las Ordenes Militares de San Fernando y San Hermenegildo, desde 21 de diciembre de 1935. Actualmente en paradero desconocido, al menos hasta donde hemos podido averiguar. En los depósitos del Museo de San Carlos de Valencia se conserva un estudio previo que fue, ya, reproducido y comentado por Santiago Rodríguez en opus cit., 1951.

(9) Oleo 0'89x0'71. Presentado al Salón de 1789 con el número 91. Según Christopher Sells se encuentra en el Louvre INV. 7.380 (cit. por J. P. C.: «Le Déluge», en *De David a Delacroix. La peinture française de 1774 a 1830*, París, 1974, p. 572); sin embargo, no figura en el Catálogo del Museo edición de 1959.

(10) Cfr. CHAUSSARD: *Le Pausanias Française*, Salón de 1806, p. 249.

(11) Cfr. LANDON: *Annales du Musée...*, París, 1832, p. 105.

(12) Cfr. J. P. C.: Opus cit.

(13) Opus cit., p. 250.

(14) Un interesante estudio sobre este cuadro puede encontrarse en el trabajo de JAMES H. RUBIN: «An early romantic polemic: Girodet and Milton», *Art Quarterly*, 1972 (35), pp. 211-238.



Muñoz Degraín: Inundación. (Paradero desconocido.)



J. B. Regnault. Le Déluge.

(15) Existió otra versión citada por Landon, tomo III, 1802, páginas 49-50 (desaparecida). Una pequeña versión en madera 0'215x0'160, réplica muy posterior, adquirida recientemente por el Mobilier National. Un dibujo a la pluma 0'35x0'25 S. b. g. leg. Fabre al Museo de Montpellier. Otro dibujo (quizás el mismo que precede) vendido por los descendientes de Regnault el 1 de marzo de 1830, núm. 102 (dessins encadrés): «Scène du déluge... Ce dessin très capital est du plus grand intérêt dramatique.» Otro dibujo vendido en París el 8 de marzo de 1813, con el núm. 127, «fait à la pierre d'Italie, sur papier blanc», vendido al mismo tiempo que la plancha d'Ingouf (ver infra) a la cual sirvió de modelo. Grabado realizado por Ingouf (1196), dejado sin acabar y terminado por Croutelle en 1817. (Cfr. J. P. C.: Opus cit., pp. 572-573.)

Al mismo tiempo, una gran preocupación por la adquisición de conocimientos fue estimulada por su insaciable curiosidad y es atestiguada por lo continuo de sus viajes, "aquejado de ese amor a los horizontes que tan conveniente es a la renovación estética, Muñoz Degraín ha sido un trotamundos", afirmaba José Francés en 1915 (16). Lejos de contradecir su obsesión por la originalidad, el deseo de adquirir una sólida cultura artística podría ser considerado como una manifestación de su ansia por lograr situarse así mismo en una posición sólida y coherente dentro de la historia del arte.

Sería razonable, por tanto, pensar que en alguno de sus viajes a París (17) Muñoz Degraín pudo haber conocido la obra de estos artistas, pero, aun en caso contrario, él tuvo, de hecho, muchas oportunidades de conocer los grabados sobre las mismas (18). La naturaleza verdaderamente literaria de la sensibilidad de Muñoz Degraín, su interés por lo fantástico, terrible o exótico, hace, sin duda, posible su interés por los dos artistas franceses.

Un punto de relación de Muñoz Degraín con Regnault y Girodet viene dado por su común interés por la pintura italiana (19). Por otro lado, a través del biógrafo de Girodet sabemos que éste concibió la idea para su *Scène de Déluge* en 1795 durante su estancia en Génova (20), e igualmente parece ser que Muñoz Degraín realizó en Italia su primer cuadro sobre el tema (21).

En todo caso, la posibilidad de inspiración inmediata en un acontecimiento real no debe ser totalmente desdenada. 1882 es una fecha importante en este sentido. Fue el año del primer trabajo de Muñoz Degraín sobre una inundación, y tres años después de las inundaciones de Murcia, conocidas como la riada de Santa Teresa, que tuvo repercusiones internacionales.

Es tentador especular sobre cómo Muñoz Degraín pudo haber quedado impresionado por este hecho y cómo ello pudo servir de base para desarrollar un tema cuyas imágenes concretas le proporcionaba la historia del arte reciente. Es decir, que independientemente de que el tema estuviera inspirado en hechos reales, los modelos pudieron derivar del cuadro de Regnault.

Muñoz Degraín, contrariamente a lo que hace Regnault, sitúa a sus personajes en planos claramente distintos y muy alejados entre sí, pero la relación entre las figuras, en ambos casos, tiene indudables semejanzas. La posición de los brazos de la mujer que se sumerge en el agua, elevando a su hijo, es muy semejante, como así el hecho de acentuar el dramatismo de esta situación con la impotencia del hombre que la observa, en ambos casos, incapaz de ayudarla, sin dejar de atender a los otros miembros de la supuesta familia —el propio padre, en el caso de Regnault, y las dos hijas, en el de Muñoz Degraín—. Otra serie de individuales detalles son también similares en ambos: la incidencia en el estudio anatómico del hombre joven y parcialmente desnudo "l'anatomie du principal personnage est bien accusée, la jambe est supérieurement dessinée, le ton général est extrêmement harmonieux...", describía Chaussard (22), a lo que añadió Landon "personne n'a mieux peint un torse que Regnault" (23), comentarios que, en cierto modo, coinciden con otros semejantes realizados sobre la obra de Muñoz Degraín: "...y como figura principal, un hombre semi-desnudo, tostado, pleno de dinamismo..." (24). Al mismo tiempo, un sentido de profunda fatalidad preside ambas escenas. Ello es expresado, no sólo por los efectos atmosféricos "de cielo azul plomizo" (25), acentuados por un cromatismo "limitée á un camafeu de gris bleutés, violacés ou acrés..." (26), sino también mediante los mismos personajes que parecen incapaces de torcer el curso de los acontecimientos. Ambos, Regnault y Muñoz Degraín, representan a sus figuras en una relación diagonal de izquierda a derecha y de arriba a abajo, sugerida por la

mirada y la actitud del hombre; independientemente del hecho de que en el primer caso éste se presente de frente y en el segundo de espaldas.

Existen, sin embargo, claras diferencias entre ambos cuadros; como la distinta importancia concedida al tema de la madre con el niño, y, sobre todo, por el hecho de que Muñoz Degraín eligiera situar su escena en un paisaje concreto de huerta, en lugar del indefinible paisaje de Regnault, e introducir elementos de género como el perro que acompaña al grupo en primer término. Ello avalaría, por otro lado, la tesis de que si bien el tema de Regnault pudo haber atraído a Muñoz Degraín, debió de existir igualmente otra serie de diferentes fuentes temáticas, bien de carácter literario, bien procedentes de un acontecimiento real.

Como ya se ha señalado, escenas de catástrofes naturales fueron populares en la pintura de los años posteriores a la revolución francesa. Levitine (37) sugiere que Girodet estuvo influido por las ideas iluministas sobre un catastrófico fin del mundo, que fueron corrientes en Francia alrededor de 1800, y de la misma forma podríamos explicar el nuevo interés por estos temas en los años finales del siglo XIX, en que circularon semejantes temores.

Pero ya tres décadas antes de terminar el siglo parece haber surgido la convicción popular de estar viviendo una época fatalmente catastrófica. El mes de octubre de 1870 es especialmente significativo en este sentido. Al dar las primeras noticias sobre la riada del Turia, del 1.º de dicho mes, el redactor del diario *Las Provincias* habla de "la desgracia que pesa sobre nuestro pobre país, castigado hace tiempo por todo género de calamidades" (28). El sentimiento de vivir una época especialmente calamitosa se centra muchas veces en el hecho de determinadas catástrofes climatológicas "estamos en época de cosas extrañas (sic)" —escribe al día siguiente un comunicado de *Las Provincias*— "No hace mucho nos disputábamos a tiros la poca agua... ahora, inundados enteramente nuestros campos, lamentamos la inevitable pérdida de algunas de nuestras cosechas...", pero, al mismo tiempo, este sentimiento se extiende a la convicción de vivir, igualmente, una época de degradación moral, "...a pesar de los muchos peligros con que la mísera humanidad se ve amenazada, esto no impide el que se encuentre siempre gente para todo... ¡Dios nos bendiga!" (29). A todo ello se añadía el extendido temor a la peste, "no ganamos para sustos" —escribía otro comunicante desde Alcaira hablando de la riada— "a la consternación en que nos encontramos por los temores más o menos probables de la aparición de la

(16) Cfr. JOSE FRANCES: Opus cit., p. 126.

(17) «Lo que no cabe dudar es que visitó, probablemente varias veces, París», afirma SANTIAGO RODRIGUEZ: Opus cit., 1966, p. 127, aunque sin presentar fechas o datos más concretos.

(18) Particularmente los ya citados de Ingouf, que parece ser tuvieron bastante difusión.

(19) Se ha afirmado que la peculiar manera de Regnault se debe al estudio de los boloneses, tanto como al estudio del antiguo (Cfr. J. P. C.: Opus cit., p. 570). Respecto de Girodet, el propio Chaussard asocia el estilo de este artista con la «terribilidad» de Miguel Ángel (Cfr. opus cit., p. 118), también citado por JAMES H. RUBIN, opus cit., p. 211. En cuanto a Muñoz Degraín se ha citado ya la admiración por Salvador Rosa (Cfr. nota núm. 1).

(20) Cfr. COUPIN: «Notice Historique», *Oeuvres posthumes*, I, p. xvi, citado por JAMES H. RUBIN, opus cit., p. 234.

(21) Cfr. SANTIAGO RODRIGUEZ: Opus cit., 1966, p. 71.

(22) Opus cit., p. 250.

(23) Opus cit., p. 105.

(24) SANTIAGO RODRIGUEZ: Opus cit., 1966, p. 71.

(25) Ibid.

(26) J. P. C.: Opus cit., p. 573.

(27) Cfr. GEORGE LEVITINE: *Girodet-Trioson, An Iconographical Study*. Tesis doctoral no publicada, Harvard University, 1952, p. 239 (cit. por JAMES H. RUBIN: Opus cit., p. 235).

(28) Cfr. «Noticias locales», *Las Provincias*, 2 octubre 1870.

(29) Cfr. «Última hora», *Las Provincias*, 6 octubre 1870.

fiebre amarilla... ha venido otro inesperado suceso a contrarrestar este pánico..." (30).

Personalidades científicas como el señor Peset intentaron combatir este pánico colectivo de fondo histórico o supersticioso, "...al despertar, por la mañana, de un sueño laborioso y turbulento, acompañado de las ideas tristes de peste y devastación, de calentura amarilla... eterna pesadilla de nuestra imaginación exaltada por el miedo... En todas partes, en cualquier círculo social, en las visitas, en los cafés, teatros y paseos era siempre el *icterodes* la cuestión palpitante, el objeto de la conversación, de cálculos y tristes presentimientos..." (31). Pero, al mismo tiempo, en una pastoral del arzobispo señor Barrio Fernández (32) se sugiere la posibilidad de que la supuesta peste sea castigo divino, dada la inestable situación internacional: guerra franco-prusiana, ocupación de Roma, etc., "en vista de los sucesos que está presenciando la Europa, el hombre pensador pregunta, ¿que ya no existe la justicia sobre la tierra?... Una guerra, la más sangrienta que quizás han presenciado los siglos..., un despojo, el más inicuo, el más impío, el más cobarde y vergonzoso, cual es el que acaba de cometer el pueblo italiano ocupando violentamente Roma, capital del orbe católico, y los pequeños Estados pertenecientes al Pontífice... Hechos terribles, cuya trascendencia y consecuencias excede todo cálculo humano... sobre estos padecimientos —añade— "hay también el especial de la fiebre amarilla, que está haciendo víctimas en la industriosa capital de Cataluña... ¿Estará resuelto en los decretos de la Providencia de Dios, venga también a esta ciudad a tomar venganza de nuestros pecados?"

Se podría, por tanto, afirmar que las obras de Regnault y Girodet sobre un catastrófico diluvio (33) pudieron catalizar en Muñoz Degraín unas inquietudes y temores generalizados entre sus contemporáneos. Posiblemente, también intentó el pintor una emulación de ambos, aunque, evidentemente, el hecho de estar influido por estos artistas no supone que su idea derivara exclusivamente de ellos.

En la discusión que sigue trataré de analizar algunos factores de diversa índole —textos eruditos, comentarios de prensa diaria y textos literarios—, cuya confluencia pudo contribuir al desarrollo del tema por Muñoz Degraín en un sentido propio.

El interés por las avenidas del Turia, por parte de escritores y eruditos locales, parece haberse iniciado en la segunda mitad del siglo XVIII. El primer autor conocido sobre el tema es Agustín Sales, quien habla de trece riadas en su obra *Turiae marmor*, publicado en 1760 (34). Esta primera aportación es ampliada por Joseph Teixidor en *Antigüedades de Valencia* (35) de 1761, cuyas noticias son copiadas casi literalmente por Vicente Boix en el capítulo "Avenidas memorables del Turia", de su obra *Historia de la ciudad y Reino de Valencia*, publicado en 1845 (36). Una aportación mayor hizo Manuel Carboneres en el capítulo "Avenidas caudalosas del Turia", de su *Nomenclator de las puertas, calles y plazas de Valencia*, publicado en 1873 (37), seguido por Constantí Llobart, en *Valencia Antigua y Moderna*, publicado en 1887 (38).

Igualmente, estas avenidas llamaron la atención de viajeros extranjeros como Richard Ford, quien escribía, "...en Madrid y Valencia, por ejemplo, los amplios lechos del Manzanares y del Turia suelen estar tan secos que se les llama ríos sólo por cortesía hacia los magníficos puentes que hay edificadas sobre ellos...", pero si cae una lluvia fuerte en las montañas, pronto se demuestra la necesidad de su solidez y amplitud... Los que viven en un país relativamente llano no pueden apenas formarse idea de la rápida y tremenda destrucción que las inundaciones causan en estos países montañosos. La lluvia torrencial forma avalanchas que bajan saltando de piedra en piedra

como un torrente, arrollando y arrastrando cuanto encuentra a su paso, socavando la tierra, arrancando rocas, descuajando árboles y casas y sembrando por todas partes desolación y ruina" (39).

Junto a estas aportaciones de carácter histórico que, indudablemente, demuestran una constante preocupación por el tema en la cultura, a lo largo de los años, y que pudieron influir en el interés de Muñoz Degraín por el mismo, podemos encontrar referencias de una serie de riadas catastróficas que el mismo artista pudo conocer personalmente y que, tanto por la observación directa como por las constantes noticias en prensa diaria, debieron impresionar vivamente su sensibilidad.

En 1864, el Júcar produjo una inundación de cuya magnitud queda constancia en la obra de Vicente Boix: *Memoria de la inundación de la Ribera de Valencia en los días 4 y 5 de noviembre de 1864* (40), donde se ofrecen láminas litografiadas. Un año después, Miguel Bosch y Juliá redactaba la *Memoria sobre la inundación del Júcar en 1864, presentada al ministro de Fomento* (41).

Pero, sobre todo, es en las noticias sobre la riada del Turia, en 1870, donde encontramos, por primera vez, elementos que parecen haber inspirado directamente algunos aspectos temáticos de la *Inundación*, de Muñoz Degraín, de 1882.

"Por aquellas fechas... comenzó a llover; lluvia que se prolongó durante varias jornadas, adquiriendo, en di-

(30) Cfr. «Última hora», carta al director de *Las Provincias*, fechada en Alceira el 3 de octubre de 1870, *Las Provincias*, 6 octubre 1870.

(31) Cfr. DR. PESET: «Verdadera epidemia de Valencia» (firmado 30 de septiembre de 1870), *Las Provincias*, 2 octubre 1870.

(32) Cfr. «Pastoral del Excmo. e Ilmo. Señor arzobispo de la diócesis» (sobre la guerra franco-prusiana, la ocupación de Roma y la fiebre amarilla), *Las Provincias*, 7 octubre 1870.

(33) Conviene tener presente que en ninguno de los dos casos las obras hacen referencia al Diluvio Universal, a Regnault, en retratando un episodio de cet événement désastreux, n'a pas eu sans doute le projet de rappeler le déluge de Noé... L'artiste s'est contenté de nous en offrir un épisode vigoureux», escribía LANDON (op. cit., p. 105). Respecto de Girodet afirma RUBIN: «Girodet himself denied that the painting represented the Universal Flood» (Cfr. opus cit., p. 212).

(34) Cfr. AGUSTIN SALES: *Turiae marmor nuper effosum: sive Dissertatio critica de valentino sodalicio vernarum colentium hidem*, auctore Agustino Salesio (...), Urbis Regniq. Historiographo, Valencia, José Tomás Lucas, 1760. Las páginas 39-48 dedicadas a las avenidas son publicadas por ALMELA Y VIVES, en el anexo 1 de su obra *Las riadas del Turia (1321-1949)*, Valencia, 1957, páginas 75-79. Este autor ofrece igualmente una relación y comentario de todas aquellas obras que han tratado este tema (Cfr. ibid., pp. 9-13).

(35) JOSEF TEIXIDOR: *Antigüedades de Valencia*. Observaciones críticas donde con instrumentos auténticos se destruye lo fabuloso, dejando en su debida estabilidad lo bien fundado. Escrita en 1767 Fr..., Bibliotecario del Real Convento de Predicadores de la misma Ciudad.

(36) VICENTE BOIX: *Historia de la Ciudad y Reino de Valencia*, Valencia, imprenta de Benito Momfort, 1845-47, pp. 442-7, del tomo I.

(37) MANUEL CARBONERES: *Nomenclator de las puertas, calles y plazas de Valencia*, con los nombres que hoy tienen y los que han tenido desde el siglo XIV hasta el día, noticia de algunas lápidas antiguas que aún existen y varios datos históricos referentes a dicha ciudad, Valencia, imprenta del «Avisador Valenciano», 1873, pp. 128-37.

(38) CONSTANTÍ LLOBART: *Valencia Antigua y Moderna. Guía de forasteros, la más detallada y completa que se conoce*, Valencia, Pascual Aguilar, 1887, pp. 27-34.

(39) RICHARD FORD: *Cosas de España* (El País de lo imprevisible), versión castellana, Madrid, 1922-23, pp. 61-62.

(40) Cit. por ALMELA Y VIVES, opus cit., pp. 52-53.

(41) Ibid. Pueden encontrarse más referencias históricas sobre las avenidas del Júcar en «Avenidas e inundaciones del Turia, El Júcar y el Segura», *Almanaque de Las Provincias*, 1902, pp. 327-329. También en el trabajo de FRANCISCO FOGUES «Las inundaciones de la Ribera», *Anales del Centro de Cultura Valenciana*, núm. 10, 1931, pp. 232-250. Así como en el de KARL W. BUTZER y otros: «Las crecidas medievales del río Júcar según registro geo-arqueológico de Alzira», *Cuadernos de Geografía*, 32/33. Número monográfico sobre las riadas del Júcar. Universidad de Valencia, Fac. Geografía e Historia, 1983, p. 330.

versas ocasiones, carácter torrencial" (42). El hecho de la importancia de estas lluvias queda demostrado por las constantes referencias a las mismas, tanto en Valencia como en Alcira, "cerrado el cielo, cayendo incesantemente fuertes aguaceros, convertidas en una laguna las inmediaciones de la ciudad...", escribe el redactor de *Las Provincias* el 2 de octubre de este año (43). Al tiempo que desde Alcira un remitente narraba en el mismo diario, "...una siniestra y sorprendente oscuridad se extendió (sic) rápidamente sobre el horizonte... y, poco a poco, frecuentes y relumbrantes relámpagos principiaron a serpentear por todas partes, seguidos de furiosas y terribles detonaciones..." (44).

Estas características de lluvia torrencial y tormentas parecen constituir la base inicial del desarrollo del tema por Muñoz Degraín en el citado cuadro, y particularmente en el boceto que se conserva en el Museo de San Carlos (45) (fig. 4), donde el cielo, cubierto por nubes verticales gris plomizo, está cruzado diagonalmente por dos rayos.

Pero otras noticias atraen, igualmente, nuestra atención por ofrecer situaciones concretas que coinciden, también, con el citado cuadro de Muñoz Degraín, como aquella que habla, por primera vez, de una mujer que intentaba salvar a su hijo, "una pobre muger (sic), que fue arrastrada al mar por la corriente, salió a la orilla asida a un madero y llevando en sus brazos a su tierno hijo..." (46).

El tema del perro que introduce Muñoz Degraín en el cuadro definitivo podría, del mismo modo, proceder de

otra noticia sobre esta misma riada de 1870, "nota anecdótica la constituyó un gran perro mastín... (que) quedó cercado por las aguas y con tal percepción instintiva del peligro, que aullaba espantosamente" (47). O incluso el hecho de colocar a los personajes del primer plano encaramados en un tejado, "...cerca de este azud (en Montelivete) había una barraca cuyas paredes fueron derribadas por las aguas. Entonces, los moradores de la vivienda se subieron a lo alto del armazón" (48).

La impresión que el pintor pudo recibir con estas noticias de prensa, sería años después reforzada por la gran reacción nacional e internacional sobre la ya citada Riada de Santa Teresa, de Murcia, en 1879. Esta catástrofe, donde se calcula murieron 777 personas y fueron afectadas 24.000 Ha. de terreno cultivable (49), desencadenó un movimiento de solidaridad internacional, con subastas de obras artísticas, organizadas, posiblemente, por el marchante francés Goupil (50), e incluso con la edición de una revista titulada *Paris-Murcie* (51), donde, entre otros, colaboraron escritores como Alejandro Dumas (hijo), con un artículo titulado "Amende honorable au Mançanarez" (52), Víctor Hugo, Daudet, Zola, etc., y artistas como Gustave Doré, quien realizó su propia versión de la riada en un grabado publicado en la citada revista (53). Posiblemente, es el profundo recuerdo que esta riada dejó en la mentalidad popular, lo que explica que la obra de Muñoz Degraín, que él tituló simplemente *Inundación*, haya sido llamada después, indistintamente, *Inundación en Murcia* o *Inundación en Valencia* (54).

En años sucesivos se repitieron las riadas en el Segura y el Júcar, en 1884; otra, en el Segura, en el año siguiente, y nuevamente, en el Júcar, en 1891. En este espacio de tiempo, Muñoz Degraín pintó un nuevo tema de *Inundación* (55), que, según Bernardino de Pantorba, presentó a la Exposición Nacional de 1892, perteneció después a

(42) Noticia de prensa local cit. por ALMELA Y VIVES, opus cit., p. 53.

(43) Cfr. «Noticias locales», *Las Provincias*, 2 octubre 1870.

(44) Cfr. «Última hora», carta dirigida desde Alcira al director de *Las Provincias*, fechada el 3 de octubre de 1870; *Las Provincias*, 6 octubre 1870.

(45) *Inundación* (estudio para una composición), L. 1'03x0'73, Cat. núm. 947 en GARIN, opus cit., p. 261.

(46) Cfr. *Las Provincias*, 4 octubre de 1870.

(47) Noticias de prensa diaria citadas por ALMELA Y VIVES, opus cit., pp. 54-55.

(48) *Ibid.*, p. 55.

(49) Cfr. FRANCISCO CALVO GARCIA-TORNEL: «La Huerta de Murcia y las avenidas del Guadalquivir», *Papeles del Departamento de Geografía*, Universidad de Murcia, 1968-69, pp. 111-137. Sobre esta riada puede consultarse también TORRES FONTES y PEREZ GOMEZ: *La riada de Santa Teresa del año 1879*, Murcia, 1962. Fotografías de este suceso son publicadas por M.^a TERESA PEREZ PICAZO, «Historia», en *H. de la Región Murciana*, Murcia, Mediterráneo, 1980, tomo VIII, pp. 107 y ss.

(50) Aunque no he podido encontrar documentación directa sobre esta intervención de Goupil, ella puede deducirse a través de documentos y noticias indirectos.

En su autobiografía Ignacio Pinazo afirma: «...cuyo cuadro —se refiere a un «Fauno» pintado en Italia en 1878— fue solicitado por Cupil (sic), un negociante de cuadros muy solicitado hasta por los grandes artistas (Cfr. CARMEN GRACIA: «Una Autobiografía de Ignacio Pinazo Camarlenca», en I. Pinazo (1849-1916), Madrid-Valencia, 1981, p. 6). Por otro lado sabemos que este cuadro fue regalado por la Diputación de Valencia a la comisión organizadora de una rifa en favor de los damnificados de la huerta de Murcia en octubre de 1879, donde figuró como premio extraordinario con el núm. 53 (Cfr. Sesión 26 de noviembre de 1879 de la Comisión Provincial, «Expediente de Oposiciones Ignacio Pinazo», *Archivo Diputación de Valencia*).

(51) Número único editado en París en diciembre de 1879.

(52) Cfr. ALMELA Y VIVES, opus cit., pp. 9-10, donde narra la anécdota que dio lugar al título.

(53) Reproducido por M.^a TERESA PEREZ PICAZO, opus cit., p. 107.

(54) Cfr. SANTIAGO RODRIGUEZ, opus cit., 1966, p. 72.

(55) L. 1'62x0'93. Paradero desconocido, al menos hasta donde hemos podido averiguar. Como en el caso anterior, SANTIAGO RODRIGUEZ titula este cuadro indistintamente *Inundación* (opus cit., 1966, p. 80) o bien *Un episodio de la inundación de Murcia* (opus cit., 1966, p. 187).



Muñoz Degraín: *Inundación*: boceto para una composición. Museo de Bellas Artes de Valencia.

don Javier Laffite, quien, en 1930, lo donó al Museo de Arte Moderno de Madrid, y desde 1933 se encontraba depositado en la Academia de Bellas Artes de Zaragoza (56), actualmente en paradero desconocido.

En el año 1897 se producen riadas en el Segura y en el Turia. La de este último río alcanza de nuevo proporciones catastróficas, y desencadenó, como la de Murcia, una gran preocupación social y la ayuda y protección a sus damnificados. Esta acción alcanzaría por igual a distintas facetas de la cultura. Enrique Granados, por ejemplo, compuso *El himno de los ahogados*, que publicó en el folleto conmemorativo de esta riada y a beneficio de sus damnificados, editado por el Círculo de Bellas Artes de Valencia (57), "jamás música alguna nos pareció tan trágica, tan profundamente dolorosa, tan magnífica como esa breve inspiración", escribía sobre esta pieza Eduardo López Chavarri en 1957. (58). Pero también la cultura popular dio origen a letras sobre el suceso:

La hermosísima Valencia
no es sombra de lo que fue,
y sus huertos y sus campos,
sin fruto y sin flores se ven (59).

Incluso años más tarde, el escritor Bernardo Morales San Martín reconocía haberse inspirado en esta riada para la narración de los últimos capítulos de su novela *Camino de pasión*, editada en 1926 (60). Pero mucho antes, en 1901, Blasco Ibáñez había hecho la descripción de una riada en Alcira en su novela *Entre naranjos* (61). Esta descripción, que Valbuena Prat define como grandiosa y épica (62), pudo estar inspirada en esta misma riada de 1897, año en que Blasco Ibáñez vivía en Madrid (63), o bien en las del Júcar de 1891 y 1899, aunque, curiosamente, puede encontrarse un paralelismo muy directo entre la descripción del novelista y la carta al director de *Las Provincias*, remitida desde Alcira, narrando la riada de 1870 (64), donde aparece no sólo cierta semejanza en la descripción de los acontecimientos climatológicos, sino también en la de la popular procesión de los Santos Bernardo, María y Gracia, solicitada por los habitantes del pueblo con el fin de detener la catástrofe.

Resulta difícil saber si este pasaje de Blasco Ibáñez pudo influir en la última obra de Muñoz Degraín, sobre el tema *Amor de Madre. Episodio de una inundación*, realizado hacia 1912 (65), o bien, por el contrario, fueron los cuadros anteriores del pintor los que, unidos a los citados acontecimientos reales, inspiraron al novelista en su propia descripción de la catástrofe, "el que verdaderamente es novelista —escribía Blasco a Cejador en 1918— posee una imaginación semejante a una máquina fotográfica con el objetivo eternamente abierto. Con la misma inconsciencia de la máquina fotográfica, sin enterarse de ello, recoge en la vida diaria fisonomías, gestos, ideas, sensaciones, guardándolas sin saber lo que posee. Luego, lentamente, todas estas riquezas de observación se mueven en el misterio inconsciente, se amalgaman, se cristalizan, esperando el momento de exteriorizarse; y el novelista, al escribir bajo el imperativo de una fuerza invisible, cree estar diciendo cosas nuevas y acabadas de nacer, cuando no hace más que transcribir ideas que hace años viven dentro de él y que le fueron sugeridas por un personaje olvidado, por un paisaje remoto, por un libro del que no se acuerda" (66).

En todo caso, lo que sí resulta evidente es que tanto Muñoz Degraín como Blasco Ibáñez estaban reflejando en sus respectivas obras preferencias, inquietudes o temores ampliamente difundidos entre sus contemporáneos.

Pero esta preocupación social por las riadas no se manifestaba en el mismo sentido a lo largo de todos estos años. El hecho de la catástrofe es considerado de modo muy distinto en 1870 y 1879. En la primera, son los as-

pectos más anecdóticos y sentimentales los que parecen acaparar el interés de los lectores de prensa local, tal como se ha visto.

Fero si se me permite ahora revisar la característica más destacada por la prensa para describir la riada de 1897:

"Nadie recordaba cosa igual entre las personas que iban acudiendo a contemplar la bajada de aquellas aguas, tan alborotadas como rojizas, que ya llevaban hacia el mar una gran cantidad de objetos, los más diversos.

"A todo esto, se había despejado el cielo y brillaba el sol con toda la claridad de su luz, que se derramaba sobre la pavorosa perspectiva." (67).

Observamos que el periodista ha eludido los aspectos anecdóticos de la misma —precisamente aquellos que eran reiteradamente señalados en la riada de 1870— para centrarse en la descripción de los valores plásticos y dramáticos del agua en sí.

Este dramatismo es puesto de relieve de modo más claro, todavía, por el redactor de *La Correspondencia de Valencia*: "A esta hora, la riada era ya terrible, espantosa. El agua, rojiza y oscura, corría de pretil a pretil... No es posible dar idea cabal de la fuerza tremenda, de la impetuosidad de la corriente..." (68).

Ambos comentarios coinciden exactamente con el rasgo diferencial más importante en la última obra de Muñoz Degraín, sobre el tema *Amor de madre. Episodio de una inundación*, donde la anécdota ha quedado reducida a la madre, elevando el cuerpo del niño sobre el agua; y el interés de la composición se centra en la exaltación cromática de la masa de agua rojiza e impetuosa que brilla reflejando la luz del sol. Por oposición a los tonos grises empleados para representar el cielo tormentoso como fondo de un cuadro de género melodramático de las obras anteriormente estudiadas.

Por otro lado, los términos empleados para describir la inundación son muy semejantes a los empleados para analizar el estilo de Muñoz Degraín, "...es el brío luminoso

(56) Cfr. BERNARDINO DE PANTORBA: *Historia y Crítica de las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes, celebradas en España*, Madrid, Alcor, s/f., anexo p. 386.

(57) Círculo de Bellas Artes de Valencia («folleto conmemorativo de la riada de 1897 y a beneficio de sus damnificados», cit. por ALMELA Y VIVES, opus cit., p. 118. Amplia información sobre esta riada puede encontrarse en Memoria. Ateneo Mercantil de Valencia... de los trabajos llevados a cabo por la Comisión Ejecutiva de la Junta Magna constituida para el socorro de los damnificados por el desbordamiento del río Turia ocurrido el 10 de noviembre de 1897, Valencia, Establecimientos Tipográficos Domenech, 1904.

(58) Cfr. *Las Provincias*, 10 noviembre de 1957.

(59) Publicadas en hojas sueltas poco después de los acontecimientos (Cfr. ALMELA Y VIVES, opus cit., p. 65).

(60) Editada por Sucesores de Rivadeneyra en Madrid, 1926. Cit. también por ALMELA Y VIVES, ibid.

(61) Cfr. VICENTE BLASCO IBÁÑEZ: *Obras Completas*, Madrid, Aguilar, 1958, tomo I, pp. 593-609.

(62) Cfr. ANGEL VALBUENA PRAT: *Historia de la Literatura Española*, Barcelona, Gustavo Gili, 1964, tomo III, p. 438.

(63) Cfr. Carta autobiográfica dirigida por Blasco Ibáñez a Isidro López Pauya (Cfr. *Obras Completas*, opus cit., p. 11).

(64) Supra, nota 46.

(65) Aunque no he podido encontrar documentación sobre la fecha exacta de este óleo, ella puede deducirse por el hecho de que formó parte del lote entregado por Muñoz Degraín al Museo de San Carlos en 1913 (Cfr. *Acta de Donación e Inventario en SANTÍAGO RODRÍGUEZ*, opus cit., 1966, pp. 208-215). Por otro lado, en *Almanaque de Las Provincias* de 1911, pp. 205-208, «Triunfo de un artista valenciano. Muñoz Degraín, premiado con la medalla de Honor», se habla de los más importantes cuadros realizados por el artista, pero no se cita éste, de donde podemos deducir que es posterior.

(66) Carta dirigida por Blasco Ibáñez a su amigo Cejador (Cfr. opus cit., tomo I, p. 17).

(67) Nota de prensa citada por ALMELA Y VIVES, opus cit., p. 60.

(68) «A las once», *La Correspondencia de Valencia*, 10 noviembre 1897.

que tienen sus paisajes, la agresiva fuerza con que avanza el color hacia nosotros como una garra o como una balsa que nos buscara el corazón y que, al pasar bajo el sol, se hubiese robado su luz..., su pincel es severo o atormentado, plácido o impetuoso...", escribía José Francés en 1915 (69).

En otras palabras, la calidad cromática del suceso, expresada por palabras clave que aluden tanto al color rojizo del agua como a la luminosidad del sol reflejado en ella, es muy semejante a los términos empleados para describir la peculiar manera de Muñoz Degraín, como igualmente lo son los términos empleados para narrar el valor dramático del suceso real o del propio estilo del pintor. En general, ellos parecen formar parte del vocabulario propio de la reacción contemporánea hacia un hecho visual de características semejantes, ya sea real o artístico.

En cierto sentido podríamos pensar que si bien las obras anteriores sobre el tema de la inundación estuvieron abocadas a representar aspectos esencialmente anecdóticos de fondo melodramático, en respuesta a las preferencias del público contemporáneo; en *Amor de madre*,

Muñoz Degraín tuvo como principal objetivo solucionar problemas técnicos, relacionados con las posibilidades del color para visualizar un determinado efecto atmosférico en un peculiar paisaje, paralelo, como en el caso anterior, a un cambio en la sensibilidad popular hacia el tema.

El hecho de que el mismo asunto se repita durante años, a lo largo de la carrera de Muñoz Degraín, hace sospechar que su propósito de fondo estuvo más relacionado con una toma de postura original y socialmente aceptable, sobre una cuestión de gusto o obsesiones de sus contemporáneos, tomando como punto de referencia las obras de Regnault y Girodet, que con el intento de creación de un tema nuevo propiamente dicho. Y nos permite constatar la evolución artística del pintor, paralela a la evolución de la sensibilidad de la época, reflejada en los comentarios de prensa.

CARMEN GRACIA

(69) Cfr. JOSÉ FRANCÉS: «El Paisaje», en *El año artístico*, 1915, pp. 126-128.