

## LOS DISCÍPULOS DE MUÑOZ DEGRAÍN. SU RELACIÓN CON PABLO RUIZ PICASSO

SUSANA LÓPEZ ALBERT

PODRÍA resultar inverosímil el hecho de que siendo de sobra conocido que Muñoz Degraín manifestó abiertamente que nunca sintió afecto por la enseñanza ni creyó poseer aptitudes para ella, estuvo inmerso en este ambiente la mayor parte de su vida siendo profesor en las Academias de Bellas Artes de Málaga<sup>1</sup> y Madrid. Y del mismo modo, no debemos olvidar el gran papel que jugó el artista dentro del mundo académico, ya que fue un gran renovador y vivió siempre preocupado por mejorar la calidad de la enseñanza que recibían los alumnos, buscando siempre adaptarse a los nuevos tiempos siendo fiel a sus propias inquietudes artísticas.

La precaria situación de la gran mayoría de los artistas se veía condicionada por las limitadas salidas profesionales que el ámbito artístico les ofrecía. Siendo conscientes de que el verdadero prestigio se encontraba en el reconocimiento de la Academia madrileña de San Fernando, asistían a sus clases y participaban en las Exposiciones Nacionales que desde ella se organizaban, con la esperanza de lograr el máximo galardón que les abriera las puertas hacia las becas de pensionado que se ofrecían en París y Roma, principales centros artísticos del momento.

Tras conseguir una reconocida labor en el mundo de las artes, el artista podía optar por dedicarse a la comercialización de su obra o bien intentar conseguir un prestigioso puesto de profesor dentro de las Escuelas de Bellas Artes.

Del mismo modo, en la formación del futuro artista, eran habituales las reuniones en casa de los maestros prosiguiendo con su aprendizaje después de las horas en la Academia, y así en los estudios de Rafael Montesinos o Bernardo Ferrándiz,<sup>2</sup> los artistas se reunían a pintar o a discutir sobre temas candentes del momento. Sin embargo, no tenemos constancia de que el taller de

Muñoz Degraín fuese sede habitual de dichas reuniones. Con ello no pretendemos apartar al artista de una vida social y pública, de reuniones y actos en diferentes asociaciones culturales de la época, sino restringir el número de alumnos que pudiésemos considerar discípulos suyos y que acudiesen de manera continuada a su estudio. Degraín señalaba en ocasiones que no tuvo más que dos discípulos porque nunca fue aficionado a enseñar. No obstante, defendía que un artista debía desarrollar un arte propio, libre de todo sometimiento, no concibiendo la existencia de escuelas en las que los artistas carecían de personalidad propia, siguiendo los pasos de su maestro. Sin embargo, Degraín sabía que los rasgos de su estilo, de su forma de entender el arte partiendo de una visión totalmente subjetiva, resultaban difíciles —por no decir imposibles— de copiar.

De este modo, el artista sólo reconoció a José Nogales y a Flora Castrillo como sus dos únicos discípulos. De hecho con esta última, a la edad de 68 años mantuvo una relación sentimental compartiendo el estudio de la calle Olózaba, convirtiéndose en una gran ayuda para el artista, preparándole los lienzos y las mezclas de color.<sup>3</sup> Quizá esta convivencia intensa con el artista, acompañándole en gran número de ocasiones, sea lo que permitiese a la alumna llegar a conocer el pensamiento del artista, pudiendo, según comentaba el crítico José Francés, encontrar obras de Flora Castrillo que nos recuerdan en gran medida al maestro valenciano. Se dijo en alguna ocasión que el propio artista le pintaba los cuadros a Flora; sin embargo, pese a la negación del maestro, es muy fácil que la influencia que recibió la pintora malagueña fuese mucho más directa y clara que la que pudiésemos encontrar en ninguno de sus "discípulos", pudiendo llegar a captar, en cierto modo, parte del alma de los cuadros del maestro. Acompañó al artista en su viaje a Valencia para la colocación de las obras donadas

<sup>1</sup> Parece ser que pese a que Muñoz Degraín fue nombrado por Bernardo Ferrándiz como su sustituto en las clases de Colorido y Composición, Natural, Acuarela y Dibujo de Pintura para señoritas, nunca llegó a ostentar este cargo, ya que la sustitución fue realizada por el profesor Antonio Maqueda, sin duda respondiendo a una de las normas de la Academia malagueña que prefería mantener dentro de la escuela a artistas exclusivamente malagueños. Siendo así no existe una constancia del todo clara acerca de la posible docencia de Muñoz Degraín en Málaga.

<sup>2</sup> Sabemos que Muñoz Degraín pertenecía a la "peña" de artistas que en tiempos de Ferrándiz se reunía en la hacienda de Barcenilla.

<sup>3</sup> García Alcaraz, R., *Antonio Muñoz Degraín* (Catálogo), Caja Madrid, oct.-dic. 1995, Madrid, 1996, pp. 70, 77.



Fig. 1. Eduardo Martínez Vázquez, *Chubasco en la Sierra*. Gredos 1912. Óleo/lienzo, 81 x 110 cm. Colección particular.

al Museo de Bellas Artes,<sup>4</sup> así como colaboró en la realización de los cuadros del Quijote que el artista donó a la Sala Cervantes de la Biblioteca Nacional. Flora realizó obras en las que los temas elegidos nos recordaban a Muñoz Degraín, obteniendo algunas medallas en Exposiciones Nacionales. No obstante, no tenemos conocimiento de que se haya realizado ningún estudio exhaustivo sobre la figura de la artista.

Por otro lado, el hecho de que Muñoz Degraín fuese profesor durante la mayor parte de su vida, podría llevarnos a pensar que como docente llegó a tener una gran experiencia, pero lo cierto es que “era deplorable”.<sup>5</sup> El maestro iniciaba el curso con la copia de las obsoletas litografías de Calame, incitando a sus alumnos constantemente sobre el uso que debían hacer de la fantasía, limitándose a juzgar sus trabajos como buenos o malos simplemente, sin ningún tipo de explicación. Del mismo modo, como buen paisajista, guiado en primer lugar por sus propias inquietudes y en segundo por sus años de aprendizaje bajo la tutela de Carlos de Haes, los días realmente importantes eran aquellos en los que salía con sus alumnos a “*la Casa de Campo, al Retiro o al Jardín Botánico*”.<sup>6</sup> Las correcciones tenían

lugar a la vuelta en forma de charla colectiva. El artista siempre dio mucha importancia a la asistencia a las clases, siendo suficiente motivo la falta a éstas para eliminar a los alumnos a la hora de otorgar los premios de clase anuales. Esta fuerte disciplina a la que sometía a sus alumnos será uno de los aspectos que le llevarán a algún que otro desacuerdo con Pablo Ruiz Picasso durante sus años de aprendizaje en la Academia madrileña, haciendo llegar la noticia al padre del joven, ya que consideraba que la idea que tenía Picasso sobre la vida y el arte, no iba por buen camino.

Para Degraín a la hora de valorar una obra fue esencial el poder llegar a entenderla. Esto fue uno de los principales motivos que le alejaría de Picasso, ya que en más de una ocasión pretendió que el artista malagueño le explicase su obra sin llegar nunca a conseguirlo. Y sin embargo, pese a que para Muñoz Degraín el arte estaba muy por encima de medir y comparar, siendo capaz en su época de saber separar entre “un dibujante clásico” y un artista en el que dominase la fibra y el temperamento, la concepción artística de las nuevas vanguardias se le escapaba de las manos.

Y respondiendo a su idea de que “*cada cuadro era una vibración del espíritu*”,<sup>7</sup> afirmaba que no se dejó influenciar por ninguno de los grandes maestros, ya que bueno o malo quería ser él mismo, siendo éste uno de los fundamentales preceptos que inculcaría a sus alumnos. Consideraba, postura excesivamente radical, que el artista no debía ver otras obras que las suyas.<sup>8</sup>

A raíz del florecimiento económico que tuvo lugar en Málaga a principios de siglo, se produjo una revitalización de la sociedad malagueña en todos los aspectos, creándose la Academia malagueña de San Telmo, consiguiéndose paulatinamente liberarse el caduco arte local del escenario provinciano que restringía sus obras a los asuntos cotidianos y vulgares, alternando con el paisaje, las flores o las marinas. Así, durante estos años se fundaría el Liceo de la ciudad, se publicaron numerosos semanarios como *La Joven Málaga*, *La Revista Semanal*, *El Domingo Literario*, *El Avisador Malagueño*, etc., así como alcanzarían un gran esplendor centros culturales como la Sociedad Económica de Amigos del País.

Y en este entorno cultural, las dos figuras que tuvieron especial relevancia fueron Bernardo Ferrándiz, con el que la escuela malagueña alcanzaría su apogeo en 1868, y Muñoz Degraín, considerado como el renovador de la pintura de paisaje siguiendo en principio la línea de Carlos de Haes. De hecho los dos principales temas que desarrollaron los pintores malagueños serán el paisaje y el retrato, destacando posteriormente el importante papel que desarrollaron los marinistas malagueños.

Muñoz Degraín tuvo la personalidad suficiente para dotar a la pintura malagueña de rasgos propios, llegando a introducir lo que sería la asociación entre paisaje y narrativa, una de las facetas, como ya señaló Carmen Gracia, dominantes en el artista valenciano.<sup>9</sup> Sin em-

<sup>4</sup> Durante los días que permanecieron en Valencia, se hospedó junto al artista en el hotel Roma (García Alcaraz, 1996, op. cit., p. 218).

<sup>5</sup> Rodríguez García, S., *Antonio Muñoz Degraín: pintor valenciano y español*, Institució Alfons el Magnànim, València, 1966, p. 130.

<sup>6</sup> *Ibidem*.

<sup>7</sup> Rodríguez García, 1966, op. cit., p. 132.

<sup>8</sup> Martín Caballero, F., “Cómo viven los valencianos en Madrid, I”, *Correspondencia de Valencia*, Valencia, 31 dic. 1913, p. 1.

<sup>9</sup> Cit. por Sauret Guerrero, T., “Aportaciones a la biografía de Muñoz Degraín. El pintor y Málaga”, *Archivo de Arte Valenciano*, Valencia, 1986, p. 87.



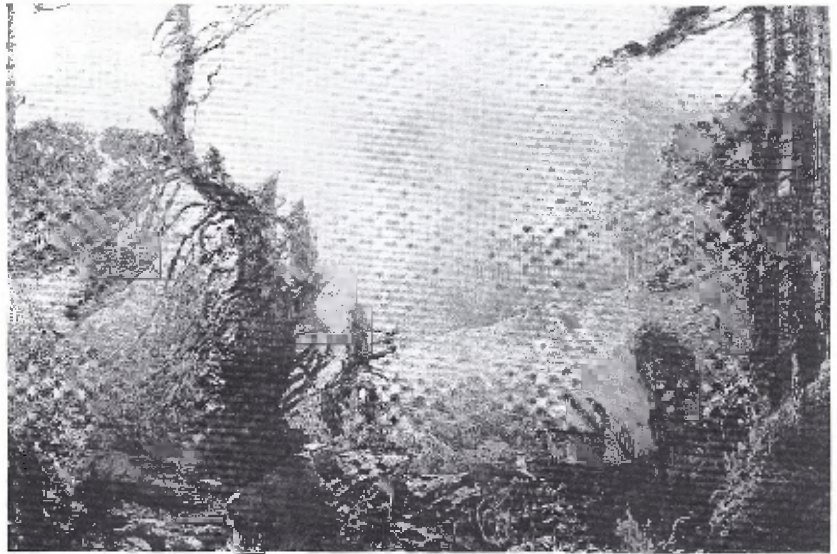


Fig. 2. Eduardo Martínez Vázquez, *La Perla de Gredos*. 1921-1922. Óleo/lienzo, 225 x 284 cm. Madrid. Ana M<sup>a</sup> Blasco Martínez.

bargo, la futura pintura de paisaje malagueña contaría con el realismo con origen en Carlos de Haes, cuya línea fue introducida en Málaga a través del marinista-alumno de Haes- Emilio Ocón. Así aunando estas dos vertientes, los tonos se unificarán y quedarán como nota constante los rojos de Muñoz Degraín en obras por ejemplo de Guillermo Gómez Gil, Capulino Jáuregui e incluso en Burgos Oms ya en pleno siglo XX.

Pero, sin embargo, hay quien afirma que no aportó únicamente aspectos técnicos, sino que junto con Moreno Carbonero fueron el "prototipo de artista triunfador" transmitiendo a los jóvenes artistas lo que se podía conseguir con "tesón, imaginación y personalidad".<sup>10</sup>

La comparación entre la enseñanza de Bernardo Ferrándiz y Muñoz Degraín resulta pues inevitable, ya que cada uno en su estilo, podríamos decir que realizaron una enseñanza complementaria, debido a que fueron totalmente opuestos. Ferrándiz un excelente maestro, con rigor académico que infundía enorme respeto a sus discípulos y Muñoz Degraín puramente emocional, enseñando con su propia maestría, impartía una enseñanza desordenada ya que él mismo nunca se guió por normas y preceptos. Es por ello que no consiguió crear, ni creemos que nunca lo pretendiera, un grupo de artistas que pudiésemos considerar seguidores suyos. Existe la creencia generalizada de que ninguno supo pintar como lo hizo él, ya que la condición creadora es privilegio anímico que no puede enseñarse ni transferirse.<sup>11</sup>

Ya en 1923 José Francés<sup>12</sup> en relación de una obra de Martínez Vázquez, alumno del artista valenciano, se observaba un falta de personalidad por parte del autor,

señalando que para pintar como Muñoz Degraín había que ser Muñoz Degraín, ya que el artista malagueño pretendía emular al maestro sin conseguirlo. En cambio en dos obras de Flora Castrillo: *Mallorca* y *Astillerro en la bahía*, se observa de forma excesivamente acusada la influencia del maestro valenciano. Ya hemos hecho alusión a la posible intervención del artista en las obras de su joven alumna, aunque no tenemos constancia de ello.

De su paso por la Academia de San Fernando, entre sus artistas preferidos estuvieron Mariano Bertuchi, Fernando Labrada y Eduardo Martínez Vázquez. Este último heredó del maestro, como señalaba Rodríguez García, el amor por los grandes formatos<sup>13</sup> (figs. 1 y 2), los temas, los horizontes amplios, la pincelada pequeña y la vaporosa nubosidad de los grandes ambientes, así como el constante proponerse problemas nuevos. Para Martínez Vázquez,<sup>14</sup> Degraín tuvo un importante papel a lo largo de su carrera artística, confesándose su "entusiasmado seguidor" y siempre le agradeció "el que le inspirase el impulso necesario para dedicar toda la vida en el sólo provecho de ser siempre fiel a una vocación".<sup>15</sup> Siempre recordó de su maestro que supo dar a sus alumnos buenos consejos que les permitieron a buen número de ellos labrarse una carrera propia. Y de hecho, parece ser que Vázquez aprendió la lección, y su "muñozdegrainismo"<sup>16</sup> se encontraba en cuestiones como su deseo de pintar no las cosas que aparecían ante él, sino el alma que emanaba de ellas. De hecho en sus palabras hallamos muchas de las creencias del artista valenciano: "¡Qué importa el grupo al que el ar-

<sup>10</sup> Palomo Díaz, F. J., *Historia Social de la Pintura del S. XIX en Málaga*. Málaga, 1985, p. 130.

<sup>11</sup> Peña Hinojosa, "Discípulos en Málaga", *Pintura malagueña s. XIX*, Málaga, 1964, p. 58.

<sup>12</sup> Francés, J., "La Exposición Nacional de Bellas Artes", *Año Artístico*, 1917, p. 240.

<sup>13</sup> José Francés en la Nacional de 1922 recordaba la escenografía gigantesca de Martínez Vázquez, clara continuación de la lírica e himnaria exaltación de la "Sierra de Gredos", participando al igual que Degraín de los grandes escenarios que la Naturaleza le ofrecía (Francés, J., "Exposición de Bellas Artes", *Año Artístico*, 1922, mayo, pp. 80-92).

<sup>14</sup> Llegó a desempeñar la Cátedra de Muñoz Degraín en la Academia de Bellas Artes madrileña.

<sup>15</sup> Martínez Vázquez, *La pintura de paisaje y su gozoso recreo espiritual* (Discurso), Madrid, 1959, p. 9.

<sup>16</sup> Francés, J., "Exposición de Bellas Artes", *Año Artístico*, junio 1920, p. 218.



Fig. 3. Pablo Ruiz Picasso, *Acuarela*, 1895. Museo Provincial de Bellas Artes, Málaga. Donación Jaime Sabartes.

tista pertenece según lo clasifiquen y lo incluyan en una u otra ficha, si ha sido fiel a sí mismo y ha sentido y amado mucho!"<sup>17</sup>

Sin duda, como consiguió en Martínez Vázquez, Muñoz Degraín logró que sus alumnos comprendieran cuál era la esencia de su pintura, el sentido del dramatismo en sus obras, el uso tan particular del color. Quizá este hecho fue lo que convirtió a gran número de alumnos suyos en verdaderos artistas con identidad propia. Para Martínez Vázquez, el paisaje además de ser una reproducción de la naturaleza, además de un estado anímico y de unos contenidos geológicos, puede ser en muchos casos una expresión poética y un espectáculo. Degraín le supo transmitir "el concepto romántico del paisaje".<sup>18</sup>

Sobre José Nogales,<sup>19</sup> la relación con Muñoz Degraín fue tan grande, que el artista malagueño fue albacea de su testamento. Del mismo modo, continuaría la labor iniciada por el artista con la donación de un importante número de sus obras en el prácticamente inexistente Museo de Málaga.<sup>20</sup> Sobre esta estrecha relación, se decía que Nogales era el discípulo perfecto, ya que reunía las condiciones óptimas a nivel personal y a nivel profesional para encajar con el perfil de Degraín. Fue obediente, modesto y sencillo ante un profesor autoritario y soberbio, así como el hecho de que fue un excelente dibujante, faceta de la que siempre careció el artista valenciano.<sup>21</sup> Uno de sus principales logros fue su magnífica captación de las flores, así como impor-

tantes cuadros de Historia de sus primeras épocas. Sin embargo, quedó estancado en este tipo de temas, sin ser capaz de ir más allá; todo ello, unido a su temprana muerte, nos deja sin saber qué valores hubiese sido capaz de desarrollar en su carrera artística.

Bajo el magisterio de Muñoz Degraín se formaron eminentes personalidades tales como Fernando Labrada, que logró finalmente una obra personal y definitiva, Ángel Robles, José Robledano,<sup>22</sup> Federico Ferrándiz, Antonio Palomo y Anaya, Aurelio García Lesmes, Juan Antonio Gómez de Alarcón, los cántabros Ricardo Bernardo y Fernando Martínez Checa, y otros muchos. En realidad, si hiciésemos un balance de sus años de profesorado en las Academias de Málaga y Madrid, encontraríamos indudablemente un gran número de alumnos. Pero determinar entre ellos a aquellos que pudiéramos llamar seguidores del artista, resultaría un tanto más complejo.

Alumno de Degraín fue Juan Ángel Gómez Alarcón, en cuyas obras encontramos el amor al natural y a la verdad la mejor filiación con su maestro,<sup>23</sup> resultando difícil, del mismo modo que al maestro, encasillarlo en un género determinado.

Sobre Ángel Robles y Martínez Vázquez, señalaba en una ocasión José Francés, a raíz de la Nacional de 1915, cómo ninguno de los dos desmentía su filiación con Muñoz Degraín, no únicamente en el modo de pintar sino también en la elección de asuntos, recordando las obras *Los Colosos del bosque* y *Chubasco en Granada* reflejadas claramente en *Sierra de Gredos* de Martínez Vázquez y *El Río Darro en Granada* de Ángel Robles.<sup>24</sup>

Sobre Federico Ferrándiz, hijo del íntimo amigo del artista Bernardo Ferrándiz, el crítico Comas y Blanco hablaba de él a raíz de la Exposición de 1890 como "digno discípulo de Muñoz Degraín" aunque en el catálogo de la exposición apareció como discípulo de su padre.

También fue maestro, aunque por poco tiempo, de Roberto Domingo, hijo del pintor Francisco Domingo, incitándole a que abandonase la Academia porque su forma de pintar no admitía los postulados académicos. El temperamento puramente emocional de Roberto Domingo no encajaba con el rigor dibujístico que se exigía en los ejercicios académicos. Probablemente el joven artista tuvo la suerte de tener por maestro a Degraín, ya que éste le aconsejó que abandonase dichos ejercicios y siguiese su camino libremente, obedeciendo a su propio instinto.

Del mismo modo deberíamos hacer alusión al papel desempeñado por la Academia de San Fernando, como entidad centralizadora de las artes, a la que acudían artistas de todas las provincias españolas. En ella profe-

<sup>17</sup> *Ibidem*, p. 11.

<sup>18</sup> Francés, J., "Un paisajista español: Martínez Vázquez", *Año Artístico*, 1922, pp. 221-225.

<sup>19</sup> Fue uno de los artistas que asistió a la inauguración del busto que se le dedicó a Muñoz Degraín en Málaga ("Inauguración del monumento al glorioso pintor Muñoz Degraín", *La Unión Mercantil*, 12 junio 1923, pp. 3-4).

<sup>20</sup> Nogales donaría dos obras de su maestro: un retrato suyo realizado por Degraín, y un Paisaje Nocturno. Pazos Bernal, "Antonio Muñoz Degraín y el Museo de Málaga", *Boletín de Arte*, nº 7, Universidad de Málaga, Departamento de Historia del Arte, Málaga, 1986, p. 148.

<sup>21</sup> *Ibidem*, p. 98.

<sup>22</sup> El cual se convertiría en un importante caricaturista (véase "Exposición de obras de los pensionados por el Círculo de Bellas Artes", *La Ilustración Artística*, Barcelona, 8 nov. 1915, p. 736).

<sup>23</sup> Lago, S., "Un paisaje, unos retratos y una caricatura", *La Esfera*, 12 dic. 1914.

<sup>24</sup> Francés, J., "Exposición Nacional de 1915", *Año Artístico*, 1915, p. 131.





Fig. 4. Pablo Ruiz Picasso, *Paisaje madrileño, primavera de 1895*. Madrid.

sores como Cecilio Pla, Emilio Sala y el mismo Muñoz Degraín transmitieron consciente o inconscientemente su forma de entender el arte a artistas de toda la Península. De hecho, gracias a ellos *“los pintores montañoses abandonarán la tradición decimonónica del paisaje de Haes y se sumarán al carro de los ismos”*.<sup>25</sup> Éste es el caso de artistas como Ricardo Bernardo y Fernando Martínez Checa.<sup>26</sup> Bernardo tomaría la misma luz irreal de Degraín, así como la importancia del color y el papel secundario del tema sin llegar a prescindir de él.

También deberíamos citar a artistas como Navarrete Oppelt, Marín Higuero, García Carreras, Antonio De Reina Manescau, Antonio Palomo Anaya, Capulino Jáuregui, Fernández Alvarado, Blanco Merino, Robles Quintana, Salazar Varea, etc.

No obstante, y pese a ser conscientes de la falta de un estudio más detallado sobre el tema, nos inclinamos a pensar que aunque en las obras “de juventud” de todos estos artistas surgiera un cierto recuerdo formal de la figura del maestro, lo que Muñoz Degraín supo transmitir a sus alumnos fue la forma en que él entendía la pintura, los postulados, las creencias que siguió a lo largo de su vida; transmitió la verdadera esencia que pensaba debía poseer todo artista, el hecho de que éste debía buscar su propio camino, camino único como ser individual con personalidad propia.<sup>27</sup>

Todos los aspectos que pudiesen rodear este hecho, no estaban más que sujetos a elementos ocasionales que habrían surgido en el camino de cada artista, de la misma manera que surgieron en el de Muñoz Degraín. Supo inculcar a sus alumnos la valentía que debe po-

seer un artista para defender sus propias creencias, porque cada cual debe responder a sus instintos, a su espíritu a la hora de elaborar un cuadro. Por ello, aunque muchos pretendiesen copiar su pincelada rápida y menuda, sus colores, sus temas, el alma de su obra siempre fue un elemento constante e intransferible.

En lo referente a la relación que mantuvo Muñoz Degraín con Pablo Ruiz Picasso, y la posible influencia que el artista valenciano pudo causar en él, en primer lugar habría que tener presente que ésta fue a través de José Ruiz Blasco (fig. 3), padre de Picasso. D. José, llamado “el inglés”, fue amigo de los pintores más relevantes de la realidad artística de Málaga, entre ellos Bernardo Ferrándiz y Muñoz Degraín, que como ya hemos indicado anteriormente, constituyeron el núcleo de lo que se llamó la Escuela Malagueña, convirtiéndose en verdaderos revitalizadores de la pintura del siglo XIX en Málaga.

Cuando Picasso empezó a estar en edad de participar en sus primeras Exposiciones Nacionales, Muñoz Degraín ya era un prestigioso artista en la ciudad, muy bien considerado por el padre de Picasso. Sin embargo, el modo en que se describe a éste no parece que encaje con la personalidad seria y metódica del artista valenciano. En el ambiente malagueño era considerado como un “artista mediocre”; el mismo Picasso decía que su padre pintaba “cuadros de comedor, de aquellos que tienen perdices y pichones, liebres y conejos, de pel i ploma”,<sup>28</sup> que pese a estar matriculado en la recientemente creada Academia de Bellas Artes de Málaga<sup>29</sup> no ponía ningún interés en su arte y centraba la mayor parte de su tiempo en las actividades culturales

<sup>25</sup> Alonso Laza, M., “Pintura valenciana y cántabra, S. XIX y XX”, *Primer Congreso de Arte Valenciano*, Valencia, 1992.

<sup>26</sup> Pintor de flores y paisajes, y crítico de arte natural de Requena, figuró en la Nacional de 1887 como discípulo de Muñoz Degraín (ibidem).

<sup>27</sup> Véase López Albert, S., *Opiniones y Sugerencias: La crítica en las publicaciones periódicas en torno a Muñoz Degraín*, Tesis de Licenciatura inédita, Valencia, 1998.

<sup>28</sup> Richardson, J., *Picasso: Una biografía*, Vol. I, 1881-1906, Alianza Editorial, Madrid, 1995, pp. 89-97.

<sup>29</sup> José Ruiz Blasco fue inscrito en la Academia en 1851 teniendo como profesores a Bernardo Ferrándiz y a partir de 1879 a Muñoz Degraín, participando activamente de las tertulias que se organizaban en el estudio de Ferrándiz, llamado de Barcenillas, sesiones a las que asistía sin duda Muñoz Degraín.

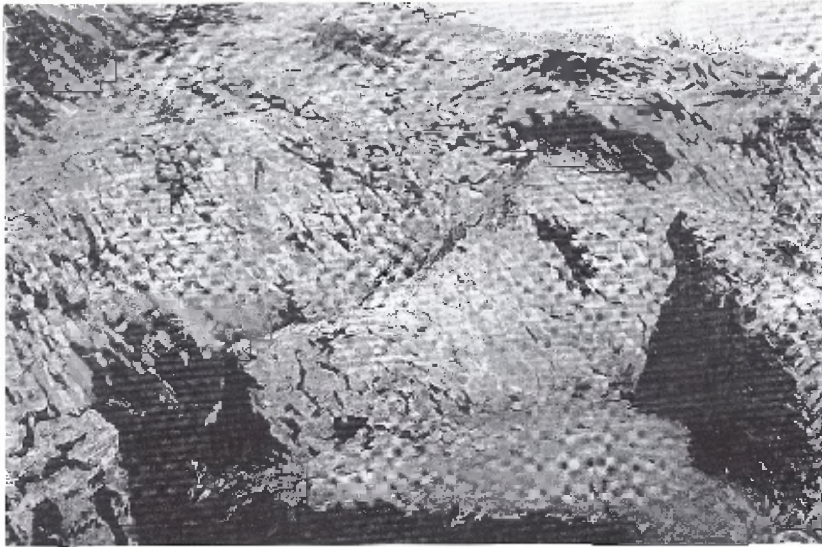


Fig. 5. Pablo Ruiz Picasso, *Una Cantiera, verano de 1896. Málaga.*

del Liceo, la asistencia al elegante Teatro Cervantes, la Sociedad Filarmónica o el Conservatorio de música, así como gustaba de frecuentar los numerosos cafés malagueños, preferentemente el conocido como Café Chinitas, lugar de esparcimiento que llegó a adquirir gran popularidad y a donde acudían de “tapadillo” a divertirse los hombres de la ciudad.<sup>30</sup> Por ello, a no ser que el artista valenciano tuviese aficiones que desconocemos, nos resulta muy extraña la estrecha relación que los unía. Sin embargo, Muñoz Degraín hizo mucho por él, y cuando atravesó malas situaciones económicas, acudió en su ayuda.<sup>31</sup> De hecho a raíz de unos fuertes temblores de tierra que sacudieron la ciudad de Málaga en la Navidad de 1884, el lugar que eligió el padre de Picasso para refugiarse por creerlo más seguro, fue el estudio de Muñoz Degraín en la calle Victoria, construido sobre un afloramiento rocoso.<sup>32</sup>

José Ruiz Blasco siempre tuvo un gran concepto de Muñoz Degraín y siempre le pidió consejo y consideró un privilegio el confiar la educación artística de su hijo durante el tiempo que éste estuvo en la Academia madrileña. Sin embargo, sabemos que Picasso no compartía en algunos aspectos la misma opinión que su padre, y Muñoz Degraín se convirtió más bien en un estorbo y un personaje al que quería evitar constantemente. El problema era que Picasso, que contaba entonces unos 20 años, no acababa de aceptar el perfil que le habían trazado su padre y Muñoz Degraín. En palabras del propio Sabartés, íntimo amigo de Picasso, “su familia había estimado que ganaría viajes de estudio, el Premio de Roma, becas... medallas en Exposiciones, un

puesto de profesor si así lo deseara, como su padre y los amigos de su padre, y todo esto acabaría por traerle fama y dinero, encargos estatales y retratos generosamente pagados, como los de Moreno Carbonero y Muñoz Degraín, quienes no le negarían su apoyo y patrocinio...”.<sup>33</sup> Observamos claramente cómo su familia y el entorno en que se movía su padre participaban de las formas de promoción de una época que se quedaba en el pasado, anclada en el siglo XIX, y no entendía las nuevas formas de concebir el arte. En este hecho, además de en lo puramente formal, es donde chocaron Muñoz Degraín y Picasso. Imaginemos cuál podía ser la opinión de un joven artista que permanecía bajo la tutela de un personaje que le controlaba e informaba a su padre de sus progresos. Picasso, aunque respetaba a Muñoz Degraín por la relación que había mantenido con su padre, era consciente de que el artista no participaba de las nuevas tendencias del arte. Por ello Madrid le supuso una de las etapas más duras de toda su vida; pasaba cada vez más tiempo en la cama y trabajaba cada vez menos. De hecho, sus obras de este período acusan gran pérdida de personalidad y fuerza, por lo que cuando Muñoz Degraín informó a D. José de que su hijo era un holgazán y un irresponsable, que pasaba su tiempo en los cafés y no asistía a las clases de la Academia, la paga que el joven artista recibía periódicamente le fue suspendida.<sup>34</sup> Picasso en sus primeros años, antes de abandonar la Academia madrileña e instalarse en Barcelona, consideró la opinión del artista valenciano sobre alguna de sus obras, aunque en más de una ocasión Muñoz Degraín no le comprendió.<sup>35</sup> De

<sup>30</sup> Palau i Fabre, J., “Infancia y Primera Juventud de un demiurgo”, *Picasso vivo: 1881-1907*, Ediciones Polígrafa, Madrid, 1980, p. 22.

<sup>31</sup> En 1879, José Ruiz Blasco fue nombrado Conservador del Museo Municipal de Málaga, entidad recientemente fundada por Muñoz Degraín, y por la que se le asignó al padre de Picasso la cantidad de 125 ptas. al mes, que al unirse al sueldo de 1.500 ptas. anuales que recibía de la academia malagueña, permitirían vivir de forma más holgada a su familia.

<sup>32</sup> Allí daría a luz la madre de Picasso a su hermana Dolores (después Lola), siendo los padrinos la esposa de Muñoz Degraín, Dolores Sánchez, y Joaquín, el hijo de ambos, ya que el pintor valenciano se encontraba en Roma pintando junto con Moreno Carbonero.

<sup>33</sup> Richardson, J., 1995, op. cit.

<sup>34</sup> Una de las principales ayudas económicas que recibió Picasso provinieron de su tío D. Salvador, el cual a regañadientes, ya había ayudado a la familia en más de una ocasión. Cuando tuvo conocimiento de la vida que llevaba su sobrino, dejó de mandarle dinero.

<sup>35</sup> Picasso mostró en una ocasión un paisaje que había pintado en el parque del Retiro, y Muñoz Degraín lo rechazó diciendo que parecía un huevo escalfado. Véase Richardson, 1995, op. cit.





Fig. 6. Pablo Ruiz Picasso, *Monte de Santa Margarita*, 1895. La Coruña.

hecho fue él mismo el primero que aconsejó a D. José cuando éste le mostró la facilidad para el dibujo de su hijo, que le orientase hacia otros caminos, ya que carecía de cualidades artísticas. Sin duda, el padre de Picasso vio en su hijo la posibilidad de llevar a cabo aquellos triunfos que hubiese querido para él, y pese a las constantes diferencias y posterior distanciamiento entre ambos, siempre respetó el modo de concebir el arte de su hijo. De hecho, Picasso siempre afirmó que fue su padre el que le enseñó la técnica del dibujo y la pintura, ya que según él no asistió a las clases de Muñoz Degraín en Málaga. Por ello, hay que señalar que cuando al matricularse en la Academia madrileña firma como alumno de Muñoz Degraín, lo hizo falsamente, encargándose el artista valenciano de que no pagase la cuota requerida.<sup>36</sup> Sin embargo, en su primera participación en las Exposiciones Nacionales en 1897, con la obra *Ciencia y Caridad*, tras escasos meses en la Academia de San Fernando,<sup>37</sup> figuró en el catálogo como discípulo de Muñoz Degraín.<sup>38</sup>

En relación con las influencias que pudo tener la pintura de Degraín en las primeras obras de Picasso, sería lanzar afirmaciones quizá excesivamente apresuradas. Picasso en sus primeros años realiza numerosos paisajes (figs. 4 y 5), aspecto nada extraño, debido a la importancia que había adquirido el género a finales del siglo XIX, pero en ninguno de ellos podemos atisbar a Muñoz Degraín. Picasso conocía la actividad artística malagueña de Bernardo Ferrándiz, José Moreno Carbonero y Muñoz Degraín, entre otros, pero esto no indica que en sus obras primerizas apareciesen ellos reflejados. Probablemente en estas primeras influencias nos debamos ceñir a la figura paterna.

Es en La Coruña (fig. 6) donde, además de asistir a las clases de la Academia, empezó a pintar por él mismo, mostrando ya más preferencia por los dibujos del

natural que por los académicos. En este gusto por el natural, sí estuvo imbuido por los gustos que llevaron a Málaga Bernardo Ferrándiz y Muñoz Degraín, mostrando una gran libertad de estilo y seguridad en el trazo.<sup>39</sup> De hecho estas pinceladas las podemos encontrar en dos paisajes que realizó Picasso en el verano de 1895, como resultado de un viaje en barco con sus padres a Valencia (figs. 7 y 8).

Ya cuando Picasso estuvo en Barcelona, y accedió fácilmente a la Academia de Bellas Artes de La Llotja, vio cómo muchos de sus compañeros abandonaban sus estudios por considerar el sistema educativo caduco y atrasado, formando algunos de ellos un grupo que se denominó "La Colla del Safrà". De hecho sus paisajes de los veranos de 1896 y 1897 en Málaga son considerados como "*manifiestos incipientes ante los círculos oficiales*".<sup>40</sup>

Es claro que tras haber vivido unos años en Barcelona, observando cuál era el ambiente tan diferente del que después viviría en Madrid, Picasso reaccionara y durante los años de Academia, empezó a orientar su arte hacia lo que se llamó Modernismo. Picasso siempre recordaría sus años de juventud como tiempos difíciles, tanto a nivel artístico como económico, siendo determinantes en su evolución posterior.

En uno de los estudios realizados sobre Picasso, se señala cómo cuando éste llega a Madrid, los periódicos o revistas que existían o bien no tenían la suficiente parte gráfica, o bien no se adecuaban ideológicamente a su forma de pensar. Posteriormente, cuando cree la revista *Arte Joven*, no le será nada difícil encontrar colaboradores, ya que éstos frecuentaban los mismos cafés y puntos de reunión que visitaba habitualmente el artista. Entre estos colaboradores figuraría Salvador Rueda, escritor malagueño que supuso una renovación de la métrica, que gozó de un reconocimiento similar al

<sup>36</sup> El mismo Richardson afirmaba que probablemente el que firmase como alumno suyo, sería idea del mismo Muñoz Degraín, como uno de los muchos favores que le hizo a su padre, ya que conocía la mala situación económica de la familia (ibidem).

<sup>37</sup> Picasso asistió regularmente a la Academia de San Fernando de octubre de 1897 a junio de 1898, conformándose, según Richardson, en uno de los períodos más enigmáticos de su vida juvenil, ya que su obra pierde la seguridad y la confianza de los retratos realizados durante sus años en La Coruña. Richardson lo atribuye a su contacto con la oficialidad y el mundo de la academia, totalmente opuesto a su concepto del arte.

<sup>38</sup> De esta época es un *Retrato de un hombre con quevedos* en el que se quiere ver la figura de Muñoz Degraín. Ésta es una de las obras que se muestran superficiales propias del aturdimiento de un adolescente.

<sup>39</sup> Fàbregas, A., "Els paisatges infantils: Màlaga i La Corunya", *Picasso, Paisatges 1890-1912: De l'Acadèmia a l'avantguarda*, Museu Picasso de Barcelona, Barcelona, 1994, p. 48.

<sup>40</sup> Fàbregas, A., 1994, op. cit.

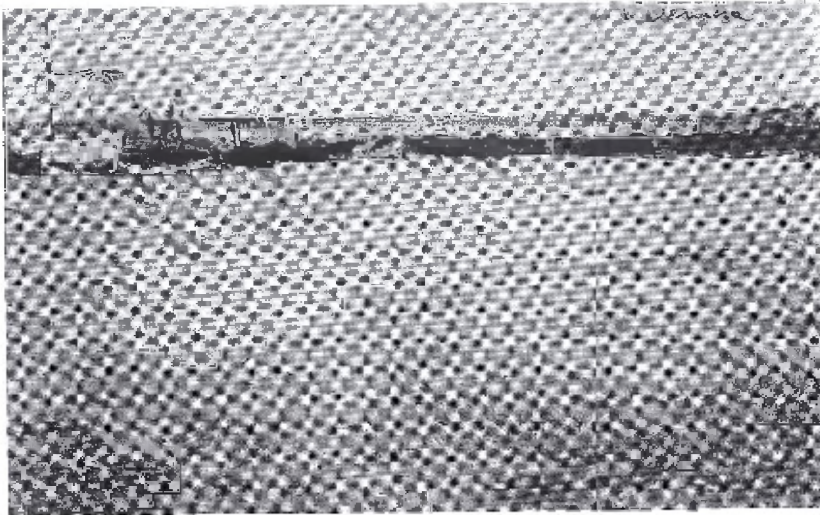


Fig. 7. Pablo Ruiz Picasso, *Marina de Valencia desde el barco*, Septiembre 1895. Valencia.

que tenía Muñoz Degraín en el campo de las artes, y sobre el que el artista valenciano sintió respeto y admiración ensalzando el papel desempeñado por el literato en el campo de las letras. De hecho en uno de los banquetes que se realizó en honor a Muñoz Degraín, Salvador Rueda participó con la lectura de un poema en honor del artista valenciano.<sup>41</sup> Con ello pretendemos mostrar cómo Muñoz Degraín conocía las nuevas tendencias que se estaban produciendo en el campo del arte, pero parece ser que se quedó al margen, considerándolas demasiado avanzadas, no aceptando probablemente muchas de sus prácticas poco académicas, él que siempre había huído en cierto modo del academicismo. Resulta curioso cómo Muñoz Degraín, considerado en su época como poco académico y un gran revolucionario en el uso del color, era considerado por Picasso y su generación como todo lo contrario. Sin duda, el concepto de academicismo y oficialidad era analizado desde puntos de vista completamente diferentes.

Desconocemos la opinión que tendría Picasso sobre el uso del color de Muñoz Degraín. Sin duda, éste fue uno de los puntos en común que compartiría con Picasso y una nueva generación emergente.

En lo que se refiere al uso del azul como una posible conexión entre ambos, sabemos que la preferencia por este color fue un gusto generalizado en los últimos años del siglo XIX y primeros del XX, y que Muñoz Degraín participó "con sus inconfundibles tonos morados de la identificación con el azul de pintores como Moreau, Redon o Picasso".<sup>42</sup> Sin embargo, hemos de insistir en que, como hemos señalado con anterioridad, dicho color siempre había estado presente en la obra del artista, aunque se había visto limitado por el controlado y constreñido colorido que requería la pintura de Historia, siendo a partir de 1884 tras ser considerado pintor de Historia, cuando liberado del sometimiento académico, y habiendo estado en contacto con la pintura ita-

liana del momento, muy cercana a la pintura realista de la Escuela de Barbizon, y con un gusto por la luz similar al que existía en Valencia, manifieste su espíritu colorista en toda su amplitud.

Sin embargo, hay quien afirma que "la etapa azul y rosa de Picasso tienen mucho que ver con los azulados y los malvas de la etapa orientalista de Antonio Muñoz...",<sup>43</sup> aunque parece ser que el período azul de Picasso corresponde más bien a un estado de ánimo del artista, sin ver la posible conexión con el rutilante, alegre y vistoso azul prusia utilizado por Degraín.

En esta época no es únicamente el color azul lo realmente significativo, ya que los temas empleados por el artista serán los que más información nos aportarán acerca de los motivos que le indujeron a limitar sus obras utilizando prácticamente un solo color. La actitud doliente y sufrida que manifestarán todos los personajes será también una constante. En los estudios analizados sobre Picasso, todos insisten en que esta época respondió a un reflejo de la situación anímica del artista, aunque hay quien concede al azul únicamente un aspecto externo de la obra, mientras que otros lo consideran un elemento primordial que incrementa el sentimiento negativo de la obra. Su obra en esta época tiene "una misión dramática, la necesidad de denunciar las miserias del ser humano".<sup>44</sup> Mendigos, pobres, desheredados, mujeres sin leche, inválidos, vagabundos, el pueblo melancólico y embrutecido, serán los protagonistas de la obra del artista malagueño durante estos años, mientras que en la obra de Degraín, el azul no acompañará nunca a casos trágicos, sino más bien todo lo contrario, obedeciendo al sentido decorativo de la pintura del artista.

Picasso en esta época se encuentra en la miseria más absoluta, a lo que debemos unir la muerte de su íntimo amigo Casagemas, hechos que lo trasladarán a un estado de ánimo que aparecerá claramente en su obra. Su

<sup>41</sup> Díaz de Escobar, Narciso, "Málaga y Antonio Muñoz Degraín", *Las Provincias*, 10 junio 1923, p. 1.

<sup>42</sup> Pérez Rojas, J., "Entre el realismo y wagnerianismo fin de siglo", *Antonio Muñoz Degraín* (Catálogo), oct.-dic., 1995, Madrid, 1996, p. 28.

<sup>43</sup> EFE, "Nuevos estudios demuestran la influencia de Muñoz Degraín en Picasso", *Levante*, Valencia, 11 mayo 1997.

<sup>44</sup> Guichard-Meili, J., *Picasso. De Barcelona a la época rosa*. Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 1973, s/p.



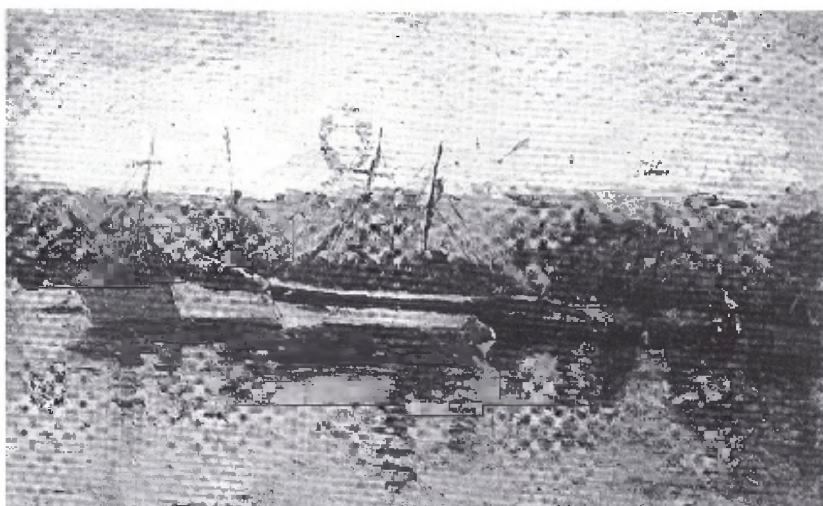


Fig. 8. Pablo Ruiz Picasso, *Alicante desde el barco*, Septiembre 1895. Alicante.

amigo Max Jacob, en cuya casa se alojará durante un tiempo, se había quedado sin trabajo y nadie quería la obra de artista, por lo que la alegría parisina se desvanecerá. Picasso llegará en sus obras de esta época hasta la monocromía con el uso del azul. La muerte de su amigo y los días de pobreza le afectaron profundamente, así se lo comunica a Max Jacob desde Barcelona en la primavera de 1903,<sup>45</sup> estancia que para el artista supone una nueva ansiedad creativa que concentrará en su obra *La vida*, en la que parece que Picasso cierra otra etapa de su vida, volviendo de nuevo a París e iniciando la producción de obras en las que el color dominante es por el contrario el rosa, ya que aunque siga apareciendo el azul, éste no será el color dominante. De hecho, la habitual división que se realiza entre los periodos azul y rosa no debería ser tal, ya que tras la monocromía del azul durante estos años, aunque empezará a dominar el rosa, ambos colores aparecerán en función del estado anímico del artista. Por ello, no vemos esta posible influencia del artista valenciano. Sin embargo, en los diferentes estudios sobre el tema, resulta un tanto extraño encontrar dos posturas completamente enfrentadas, y así hay quien quiere ver en el azul de Picasso un reflejo de uno de los colores más habituales en la obra de Degraín.

El azul de Degraín no fue un aspecto muy comprendido por la crítica, ya que evidenciaba un alejamiento de la realidad que se escapaba hasta los límites de su propia fantasía, entrando en un plano subjetivo que no fue comprendido. Pero incluso ya en las obras presentadas en la Regional Aragonesa de 1868 la crítica señaló una especie de gasa azulada que tenían los paisajes del artista. En 1871 en la Exposición Nacional, la crítica volvía a insistir en el uso del color azul como

dominante en las obras presentadas por el artista. Tubino solía decir que el artista se había forjado de un patrón exclusivo en su fantasía, criticándole cierta monotonía en sus obras, cortadas todas por un mismo esquema.<sup>46</sup>

El mismo artista declaraba en una entrevista a un periódico valenciano que ese uso tan particular del color azul respondía a una manía que él tenía, señalando cómo cuarenta años atrás en algunos de los cuadros presentados a las Nacionales, la crítica ya había notado esta particularidad, dedicándole pareados tan sarcásticos como éstos: "*Un país algo azulado / pero no está mal pintado... / ¡Guarde usted en el baúl / la vejiga del azul...!*", añadiendo que casualmente aquello que él inició hacia tiempo (en torno a 1913) se hallaba en pleno auge. De hecho sabemos que el azul fue un color muy del gusto de los modernistas, aunque hay que señalar que Muñoz Degraín empezará a utilizarlo mucho antes de que comiencen a vislumbrarse en Barcelona los primeros rasgos modernistas. Un ejemplo de ello se halla en el nombre que se le puso a una de las primeras revistas modernistas escrita por Rubén Darío, llamada *Azul*.

Si bien es cierto que Picasso<sup>47</sup> respetó la figura de Muñoz Degraín en primer lugar como amigo de su padre y en segundo como la de un afamado artista de la época, era consciente de que había determinados aspectos del maestro que no encajaban con la nueva realidad artística, y cuando Picasso se instaló en París prácticamente perdieron el contacto. Si bien en una ocasión, en torno a 1905 en que el artista valenciano visitó la capital parisina para comprarse un abrigo, "*muy en consonancia con su manera de ser fantástica y derrochadora*",<sup>48</sup> se encontró con Picasso y "*hablan-*

<sup>45</sup> Picasso desde Barcelona le escribía a Max Jacob: "Mi viejo Max, pienso en la habitación del bulevar Voltaire, y en las tortillas, las judías y el queso Brie, y en las patatas fritas. Pero pienso también en los días de pobreza y me siento muy triste" (Boone, D., *Picasso: Grandes maestros de la pintura moderna*, Ed. Debate, Madrid, 1993, p. 12).

<sup>46</sup> Tubino, F. M., *El Arte y los artistas contemporáneos en la Península*, Madrid, 1871, p. 224.

<sup>47</sup> Sabemos que en las Navidades de 1895, Picasso envió a Muñoz Degraín un retrato de D. José felicitándole la Pascua. Se trata de una acuarela del padre de Picasso arropado con una manta y cubierto con el gorro de dormir (véase Pazos Bernal, *Picasso y Málaga*, Málaga, 1981, p. 67, Lám. 2).

<sup>48</sup> Peña Hinojosa, "Discípulos en Málaga", *Pintura malagueña S. XIX*, Málaga, 1964, p. 96.

*do de pintura y recordando viejos tiempos*” éste se negó a mostrar algunas de sus obras al viejo artista, ya que sabía que nunca llegaría a comprenderlas. Muñoz Degraín, dispuesto a recibir una explicación<sup>49</sup> sobre ellas, tras oír del artista un pequeño ejemplo, llegó a la

conclusión de que todavía entendía menos. Y con ello, simplemente basta recordar una de las máximas de Muñoz Degraín: Ante una obra de arte, para realizar un buen juicio sobre ella, lo principal era entenderla. Degraín nunca entendió el arte de Picasso.

---

<sup>49</sup> Picasso explicó a Muñoz Degraín que su pintura era como una aritmética a la que le faltara el número dos o una música a la que le faltara la nota do (ibidem).