

RELACIONES DEL PINTOR CON LA CAPITAL ANDALUZA.

La persona del pintor, Antonio Muñoz Degrain (Valencia 1840 - Málaga 1924) y la entidad museística malagueña, tuvieron y mantienen una significación recíproca. Los lazos entre una y otra deber ser recordados en tanto constituyen un capítulo esencial en la historia -- del Museo de nuestra ciudad, que, por otra parte, es fuente para el conocimiento y el estudio de la obra del pintor. Es obligado, para -- ayudar a comprender esos lazos de unión y necesario, por concretar -- los parámetros en los que se dio, pergeñar el marco de los pilares -- en que tuvo asiento.

La toma de contacto entre Muñoz Degrain y la capital andaluza -- remite su origen a la vinculación del también valenciano Bernardo Ferrándiz (1835-1885) con ella al ganar en 1868 la recién aprobada -- y creada cátedra de Colorido y Composición (*Colorido y copia de cuadros* era en principio el nombre exacto con que se designaba la asignatura) de la Escuela Provincial de Bellas Artes.

Ferrándiz fue, como con justicia se ha reconocido, promotor -- esencial de la creación artística local por medio de su docencia, que superó con creces lo oficialmente establecido, gracias a su vocación por la enseñanza, a lo apasionado y combativo de su temperamento, en fructífera combinación con las circunstancias concretas de la ciudad que, se puede decir, reclamaban un líder que encauzase los brotes de afición y *necesidad* artística, de una comunidad que en las *fechas* experimentaba una etapa de esplendor económico y en la que existían, en consecuencia, sectores sociales con poder adquisitivo para el mercado del arte. Se puso entonces en marcha una maquinaria que -- continuó funcionando en los momentos de crisis que sucedieron a los de pujanza y en los que, por paradoja que la historia constata reiteradamente, granaron los mejores frutos de los productores artísticos.

En 1870 Bernardo Ferrándiz y Antonio Muñoz firmaban el boceto -- de la decoración pictórica que había de ornamentar el techo del recién edificado Teatro Cervantes (1). En la empresa correspondió al -- segundo la construcción de los paisajes del fondo de la escena (2). Recordemos que por entonces, el artista ya había cosechado premios -- importantes y decantado su afición y aptitudes para el género paisajístico (3).

Con Antonio Muñoz Degrain se produjo, como en otras tantas ocasiones, el fenómeno de *asimilación* a Málaga y la estancia primera, -- coyuntural, se fue transformando en enraizamiento, favorecido por su

matrimonio con una malagueña.

Conocedor de sus valores, Ferrándiz, ante la posición privilegiada de titular de una asignatura de *estudios superiores* en una Escuela de *Segunda clase* y de director de la misma, procuró, con la vehemencia que las fuentes nos caracterizan sus acciones, que su amigo ingresase en la plantilla docente del Centro. Inicialmente, Muñoz Degrain actuó como sustituto del propio Ferrándiz en Colorido y -- otras materias con que el profesor se había comprometido, en postura consecuente a sus planes de estudios: pintura del natural, acuarela, perspectiva y dibujo y pintura para señoritas (4).

En la primera ocasión de vacantes, el año 1879, en las ayudantías de Dibujo Lineal y Dibujo Aplicado a las Artes, por muerte de sus titulares, Muñoz Degrain suscribió solicitudes que, al ser revisadas por la Institución rectora, la Academia, levantaron polémica (5). Las plazas fueron cubiertas por antiguos alumnos, pero a Muñoz Degrain la Academia lo propuso al Gobierno para un cargo de nueva creación, el de profesor auxiliar (6), cuya función era suplir las faltas de los demás profesores en sus ausencias y enfermedades. La disposición favorable del Ministerio de Fomento valoraba *los especiales méritos artísticos que en él concurren*, haber sido premiado en Exposiciones Nacionales de Bellas Artes y en la Universal de Filadelfia, si bien, dejaba en suspenso lo relativo al sueldo en espera de la de terminación de la Diputación y el Ayuntamiento, financiadores de los gastos de la Escuela (7). Con los informes favorabilísimos del director y de la Academia, se le consiguió la fijación de sueldo: 2.000 pesetas anuales.

En 1881 logró ser pensionado en la Academia Española de Bellas Artes en Roma (8), pero la convocatoria de concurso entre artistas que poseyesen primeros y segundos premios en exposiciones nacionales o universales para proveer la vacante de la Cátedra de Dibujo Lineal de la Escuela, por traslado a Madrid de Martínez del Rincón (9), le hizo renunciar al tiempo de pensión que le quedaba y reintegrarse a sus tareas docentes en Málaga (10). La plaza fue efectivamente para Muñoz Degrain que había incrementado su expediente de méritos con -- una primera medalla en la Nacional del 81 por su '*Otelo y Desdémona*'.

Así pues, como catedrático--con sueldo de 3.000 pesetas, académico desde 1885 (11) y pintor estimado por la clientela, vivió y trabajó en Málaga hasta 1895, en que por jubilación de Carlos Haes, pasó a desempeñar la Cátedra de Paisaje de la Escuela Central de Bellas Artes de Madrid. En realidad, la de instalarse en la Corte era una antigua y lógica aspiración del pintor que ya en 1886 envió solicitud para la plaza vacante de Dibujo de Adorno y Figura en la Central de Artes y Oficios (12), y en 1892 volvió a hacerlo para la asignatura de Dibu-

jo del Natural (13). No sabemos si lo intentó en otras ocasiones, ni por qué no consiguió el traslado, pero aunque tal vez consideraciones personales y familiares le retuviesen aquí, las profesionales le requerían, sin duda, en Madrid.

Los contactos de Muñoz Degrain con Málaga no se interrumpieron: dejaba amigos y discípulos que le estimaban y le admiraban sinceramente; no se desligó de la Escuela que le requirió para impartir cursos (14), subvencionó premios para los alumnos (15), promovió la creación del Museo, participó en los programas artísticos de mayor envergadura, cual la decoración del nuevo edificio del Ayuntamiento, ... y aquí falleció y está enterrado.

PRECEDENTES DEL MUSEO.

Los antecedentes de la institucionalización de un museo en esta ciudad se remontan a la segunda mitad del ochocientos y han de ponerse en paralelo con el auge pictórico local que hemos evocado al hablar de Ferrándiz y Muñoz Degrain quienes colaboraron en mayor o menor medida junto a otros artistas y aficionados, vinculados, en tanto élite cultural a corporaciones como Ayuntamiento y Academia de Bellas Artes.

Algo problemático resulta establecer satisfactoriamente la realidad de esos antecedentes en función de la documentación contemporánea y la bibliografía posterior. Aquella, incompleta y no todo lo expresiva que sería de desear, nos habla de dos museos: uno, que organizado por el Ayuntamiento era, lógicamente, llamado Museo Municipal; otro, que bajo el título de Museo Provincial, estuvo legalmente encargado a la custodia alternada de la Comisión Provincial de Monumentos y la Academia. La bibliografía posterior ha estado mediatizada por diversas concurrencias que han potenciado el recuerdo del Museo Municipal y la práctica ausencia de referencias al Museo Provincial decimonónico.

El Museo Municipal, cuyo planteamiento inicial desconocemos con exactitud cronológica, avanzaba un paso en su organización a fines de 1879, en que se consideró necesario crear una plaza de conservador (16), dedicado a custodiar lo que se llamaba ya museo. Se nos presenta como un proyecto de fundamento activo, en el sentido de que gran parte de sus fondos lo iban a constituir obras de artistas contemporáneos, que el Ayuntamiento fue adquiriendo haciéndose eco de la inquietud artística del momento.

El Museo Provincial se condenaba, teóricamente, a un mayor estancamiento. Los reducidos frutos de la Desamortización que a él llegaron eran difícilmente factibles de ampliación si la Academia, a menudo en muy precarias condiciones de subsistencia, no tenía presu-

puestos para compras -por otro lado, dependía económicamente del Ayuntamiento en un 50%- y no podía disponer de locales adecuados a la exposición, puesto que la mayor parte del espacio que le correspondía en el antiguo Colegio de San Telmo, estaba destinado a la docencia de la Escuela y, a pesar de ello, resultaba insuficiente.

Cuando en 1955 Juan Temboury redactó la memoria que debía acompañar al expediente de obras de remodelación y acondicionamiento del Palacio de Buenavista, dedicaba un apartado introductorio a la *Historia del Museo actual*, encabezado por la siguiente afirmación: *El primer museo de Málaga se organizó a finales de siglo en el Convento de San Agustín, entonces utilizado para Ayuntamiento. Fue su organizador y conservador un ilustre pintor malagueño, don José Ruiz Blasco, que a sus grandes dotes artísticas une la gloria de haber sido progenitor del universalmente famoso Pablo Ruiz Picasso. El traslado a La Coruña del Director trajo consigo la desaparición del Museo, que inútilmente trataron de organizar otros artistas* (17). A estas palabras podrían ponérsele algunos reparos, entre otros, que la supresión del museo, consecuencia de una política de depuración de gastos, fue acordada en tiempos de José Ruiz Blasco, que siguió de conservador -restaurador -el que en realidad era su puesto y encargo-, en espera de coyuntura más favorable para lograr retribución a su trabajo. Otros pintores le sucedieron en esa tarea de mantenimiento de la colección municipal; pero, para lo que aquí nos interesa, ha de resaltarse el trasfondo de las palabras de Temboury dictadas por su afán de relacionar Picasso, Museo y Málaga. La misma bibliografía picassiana ha favorecido la difusión de la cita del museo atendido por José Ruiz Blasco y, por el contrario, la bibliografía local parece eludir la mención expresa a un museo provincial decimonónico.

En conclusión, podemos decir que durante la segunda mitad del XIX se formaron en Málaga dos colecciones oficiales, independientes - como distintos eran los organismos que las patrocinaban y custodiaban, con finalidades matizadamente diversas: la representación y la docencia.

Aplicando criterios severos, nos inclinamos también a decir que ni una ni otra colección llegaron a cristalizar por completo para ser museos estables, organizados y fundamentados hacia la proyección pública, aunque ello no les merma interés, siendo en sí objeto de valoración la inquietud que logró, cuando menos, acercar a una cierta concreción los proyectos y, a su vez, no se les puede restar la cualidad de haber sido cimiento para aquellos que desde principios de nuestro siglo trabajaron en la empresa.

El contenido de aquel Museo Municipal permanece casi íntegramente en el Ayuntamiento cumpliendo una misión de representación y orna

to, a la espera de una reorganización muchas veces proclamada, en tanto lo que restó de la colección de la Academia, su Museo Provincial, está hoy al completo integrado y confundido en el actual Museo de Málaga.

En la primera década del presente siglo dos veces, que hayamos visto, trascienden las propuestas del museo a instancias oficiales. En 1902 el acta del Cabildo Municipal registra la llegada de un *escrito de varios vecinos pidiendo se restablezca el Museo Municipal*. Las consideraciones a que dio lugar calibraban con *el gran número de artistas notables con que cuenta esta capital*, y por ello se habló de que el Museo serviría *para exposición permanente, al objeto de facilitar a los artistas la venta de sus cuadros*. Hubo quien cifró la problemática de la reorganización en la falta de cuadros y quien opinó que el proyecto era posible *sin sacrificio de ninguna clase*; -- quien creyó que el museo que se hiciese debería ser provincial y la iniciativa tomada por la Diputación... Finalmente, con un voto de -- confianza al alcalde para resolver el asunto, la discusión se cerró y, en la práctica, se archivó (18).

La segunda convocatoria partió de la Academia. Era el proyecto de puesta en marcha de un Museo que fuese a modo de síntesis y culminación de los decimonónicos. La empresa se tomaba como clave del resurgimiento de la Institución Académica. La resolución básica era *organizar un Museo Provincial Municipal de Pintura, Escultura y Arqueología*, que reuniese los aportes de las colecciones de la Academia y del Ayuntamiento, contando con probabilidad, aunque no se haga *expreso*, en la sección arqueológica para incluir en ella los materiales recientemente hallados en la vertiente de la Alzacaba y en el Faro de Torrox. Del Ayuntamiento se esperaba la cesión del espacio de *instalación* en su edificio y, más aún, que se destinasen locales *propios* en el que se iba a levantar (19).

Los comentarios que de la iniciativa se hicieron en la Junta Municipal no auguraban grandes resultados inmediatos, puesto que derivaron hacia tema tan distante como la petición de rendición de cuentas a la Academia de las cantidades que en varios años le habían *llegado* del Ayuntamiento (20).

El material museable que podía, en la primera década del siglo, aportar la Academia, estaba constituido por restos arquitectónicos - (zapatas, yeserías, lápidas, la ventana de Santo Tomás...) recogidos de conventos demolidos, alguna escultura cual el bronce de R. Gutiérrez de León, retrato del marqués de la Paniega, abundantes grabados y litografías y un número no elevado de cuadros. De estos últimos se conserva un inventario fechado en 1910 (21). Los 39 lienzos de que -- hay constancia en dicho inventario aparecen de forma dispersa en --

las cuatro primeras ediciones del Catálogo del Museo realizados por su director, Rafael Murillo Carreras, que, de pasada, dejó testimonio de que el *núcleo* del Museo lo constituyó el acervo de la antigua Pinacoteca de la Academia. Esa colección había sido en fechas anteriores, notablemente más amplia, según se infiere de la documentación conservada, pese a sus lagunas. No es este lugar para pormenorizar en ello, pero recordemos sumariamente que desde el 68 al 96 en que se vio obligada a restituirlo a la comunidad reorganizada, estuvo bajo el control conservador de la Institución un lote de cuadros y una escultura de San Francisco (objeto de largo litigio por la Academia que no quería desprenderse de ella al tenerla por obra de Mená que se habían rescatado del convento de San Bernardo; tuvo también más de 30 lienzos y alguna escultura que un particular, Manuel Ortega y Ortega, les encomendara en los años 63 y 64 en depósito. En fin, como la propia Academia, su Museo estaba en las fechas *venido a menos* (22).

COMPOSICIÓN, IMPOSICIONES Y PORMENORES DE LA DONACION, SU TRASCENDENCIA EN LA CREACION Y CONSOLIDACION DEL MUSEO,

La promulgación del Real Decreto del 24 de julio de 1913, que reorganizaba los museos provinciales existentes e insitía en la creación de otros en localidades donde no los hubiese, dio una pauta legal que en Málaga no se desaprovechó. En 1915 se aprobó por Real Orden de 3 de febrero la creación de una Junta de Patronato, que, con celeridad, inició sus trabajos. La primera reunión de esta Junta tuvo lugar el 24 de marzo del mismo año, tomándose en ella tres acuerdos muy concretos: confeccionar el inventario de los materiales artísticos y arqueológicos existentes en poder de Corporaciones y particulares, dirigirse a Antonio Muñoz de Degrain y recordarle su promesa de donativo y, por supuesto, buscar local (23). El acta correspondiente al mes de abril ya recoge la existencia de respuesta afirmativa por parte del pintor, acordando el Patronato dar publicidad al hecho *para que sea conocido del público y sirva de estímulo* (24).

El sistema de la donación para enriquecimiento del patrimonio facilitado al conocimiento deleite y estudio público, estaba expresamente contemplado en el mencionado Decreto de 24 de julio de 1913 -- (art. 2º. párrafo 4º), sin embargo, la práctica de la donación, que era casi inédita en Málaga (25), para el propio Museo del Prado no había sido hasta entonces frecuente. Lo viene a indicar que en la orden de creación del Patronato del primer Museo Nacional (1912), se señalase como propósito a atender el *estímulo y guía para las donaciones de particulares, hasta ahora contenidas en límites muy reducidos por la notoria falta de compenetración que existe entre los ciu-*

dadanos y los centros del Estado (26).

Ceferino Araujo en su libro Los Museos de España (Madrid, 1875) afirmaba que los museos podrían enriquecerse *estimulando a los particulares para que hiciesen algunos donativos, recompensados con cruces y otras distinciones según la importancia, a lo que añade como prueba de contraste que en el extranjero estos regalos son muy frecuentes, sin más estímulo que el de aparecer al pie del objeto el nombre del donatario* (27).

Donde existía una tradición de donaciones era, según Garín Ortiz de Taranco, en Valencia, cuya Academia de Bellas Artes recibió obras de sus profesores, así como *legados o donativos -abundantes y valiosos- de individuos ajenos o no a la Academia, amantes de las Artes* (28). No es gratuito pensar que esa tradición valenciana pesara en Muñoz Degrain a la hora de formalizar las importantes cesiones al Museo de su ciudad natal, Valencia, y su ciudad de adopción, Málaga.

La donación malagueña tiene como antecedente la que el pintor hizo a la capital levantina en 1913. Estaba constituida por un conjunto de 50 obras de su mano, correspondientes a toda su carrera, desde lienzos juveniles pintados en la década de los 50 hasta otros de la segunda década de nuestro siglo; dos retratos, uno por el valenciano Vicente Mollá que le representa muy joven y otro en mármol del escultor, también valenciano, Miguel Blay, que le muestra ya sexagenario. Junto a éstos, muebles, objetos de porcelana, vidrio y plata, lucernas, candiles y lacrimatorios, alguna escultura e incluso un traje de chino en seda (29), que reflejan el coleccionismo de objetos variopintos que los pintores reunían por recuerdo, afición a lo antiguo, lo bello, o lo curioso, y que también podían servir de modelo. Sobre la afición coleccionista de Muñoz Degrain se hizo eco, por ejemplo, Canovas Vallejo que calificó la colección reunida en su estudio como *un tesoro de gran valor intrínseco y de incalculable autenticidad para un pintor erudito* (30).

Aunque la donación a Valencia es con diferencia más numerosa -- cuantitativamente que la que recibió Málaga, ésta experimentó un crecimiento desde los primeros ofrecimientos y habría sido mayor si las posibilidades de instalación adecuada hubiesen sido mejores.

En la primera respuesta que obtuvo el Patronato del pintor, prometía 10 cuadros suyos y otros de artistas notables, entre ellos, 3 de Sorolla. En la correspondencia mantenida con Rafael Murillo Carreras (31), encontramos aumentarse el número de obras. A pesar de estar sin fechar, la carta que consideramos más antigua, de finales -- del mismo año 1915, contiene ya la relación de las 16 obras propias que llegaron y 15 de otros autores, número que aumentaría a 21 en definitiva.

El más extenso biógrafo del artista, Santiago Rodríguez García ofrece una confusa relación de las obras donadas a Málaga. Afirma -- que el número de las pintadas por el propio Muñoz Degrain eran 16, -- dando, sin embargo, a continuación 17 títulos. Dos lienzos están indebidamente incluidos: el '*Río Nalón*' que fue en realidad una adquisición del Museo años más tarde y el '*Retrato de Nogales*', donación del propio retratado.

El conjunto exacto no ofrece en realidad dudas pues está perfectamente recogido en el folleto editado con motivo de la entrega oficial del donativo (32). Se componía de las siguientes obras: '*El Mar Muerto*', '*Las Walquirias*', '*Alborada trágica*', '*El árbol sagrado*', - '*Ofelia en el bosque*', '*Puente de la Sultana*', '*Vista de la Alhambra*', '*Panorama de Aragón*', '*Playas de la Caleta*', '*El Río de Piedra*', '*Drama de Sierra Nevada*', '*Retrato de la Srta. Abella*', '*El modelo Salomón*', '*Un barranco en Jericó*', '*Vista del Mont-Blanc*', y el boceto de '*El cano Noval*'.

También encontramos inexactitudes en el comentario de Rodríguez García al lote de obras de otros artistas integradas en la donación. Eran en total 21, de las que siete fueron los retratos de Muñoz Degrain por Agrasot, Martínez-Cubells, Ramón Casas, Joaquín Sorolla, - Emilio Sala, Francisco Domingo y Blay; se mencionan además el '*Desnudo femenino*' de Rosales, el '*Bebedor vasco*' de Sorolla, un '*Apunte al sol*' de Capulino Jaúregui y dos tablitas -dice- de Pablo Ruiz Picasso, '*Retrato de mi padre*' y '*Pareja de labriegos*'. Puntualicemos. Nada de Capulino figura en la donación y de las obras de Picasso, sólo la titulada '*Retrato de mi padre*', '*El viejo de la manta*' o simplemente '*Estudio*', que es en realidad una acuarela sobre papel, es de esta procedencia. La tabla '*Pareja de labriegos*' o '*Pareja de viejos*' la regaló al Museo en 1923 Baldomero Ghiara, tío de Picasso (33).

Así pues, el conjunto de esta parte de la donación estaba compuesto por los 7 retratos, el dibujo de Rosales, el '*Bebedor*' de Sorolla, la acuarela de Picasso, dos lienzos de Flora Castrillo ('*Brisas helénicas*' e '*Idilio en la Caleta*'), otro de Salvador Martínez-Cubells Ruiz titulado '*Un modelo*', sendos paisajes de Robles y Labrada, dos apuntes de Leoncio Talavera, dos dibujos de Ferrándiz y otro de Cortina.

Rodríguez García apunta acertadamente que la donación a Málaga fue de índole distinta a la valenciana en esta aportación numerosa -- de firmas de otros artistas; no obstante, existen algunas obras relacionadas entre sí, caso del lienzo '*Cabo Noval*' del que a Málaga envió el boceto o del relieve en mármol, retrato de Muñoz Degrain -- por Miguel Blay del que en Málaga hay un vaciado en escayola imitando bronce. En lo que hubo total identidad fue en los formalismos de

la entrega por deseo expreso del pintor. Los cuadros, donados a la ciudad de Málaga, se debían instalar en una sala que llevara su nombre (34) en el Museo provincial donde habían de conservarse íntegramente, sin posibilidad de salir de la ciudad ni siquiera temporalmente. La responsabilidad del control de las obras se depositaba en la Junta de Patronato, la Academia de Bellas Artes y el Ayuntamiento, mencionándose asimismo a la Escuela de Artes e Industrias, continuadora de la de Bellas Artes.

Los términos en los que se realizó la entrega no preveían con amplitud de miras el plausible crecimiento y ulterior desarrollo del Museo al que se hipotecaba con conceptos que el paso de los años hicieron perder parte de su sentido. Se ha incumplido el precepto de que los cuadros fuesen inamovibles del Museo al menos temporalmente, y, con motivo de exposiciones importantes y las debidas garantías, han viajado incluso al extranjero obras de la donación. Habrá de tenerse en cuenta, no obstante, que por los años en que se efectuó imperaban unos criterios sumamente restrictivos y contrarios al traslado de obras de arte. Una R.O. de 19 de agosto de 1901 prohibía la salida de los objetos de los museos de Bellas Artes y de Antigüedades, que sólo podrían concurrir a exposiciones con reproducciones o copias de aquéllos. La única excepción era la concedida para las obras de los artistas vivos, que si deseaban que alguna pieza de su producción museada se presentase en exposiciones internacionales, tenían que comprometerse a restaurarla si sufría daños o reponerla con otras de análogas condiciones si se perdía. En 1907 con otra R.O. de 14 de mayo se abrió la posibilidad de que las obras viajaran, aunque restringiéndola a los límites de *circunstancias excepcionales* y al juicio del Gobierno, que se reservaba la autorización.

Un caso claro de inobservancia de este tipo de cláusulas que inmovilizaban las obras, lo constituye el del gran legado de las de Carlos Haes al Museo de Arte Moderno de Madrid (1899) para el que se disponía que *por ningún concepto podrán sacarse de la Sala en que sean instaladas, ni aún para enviarlas a ninguna clase de Museo que en España exista o pueda existir en lo sucesivo, así como tampoco remitirse a ninguna Escuela de Pintura* (35). Los cambios de criterios estéticos y museológicos dispersaron, a pesar de ello, los bocetos y lienzos de Haes por toda la geografía española (36).

En su comienzo, lo instalado como museo de Málaga en unos locales alquilados por módico precio y con todas facilidades al marqués de Larios en calle Cister era, prácticamente, lo donado por Muñoz Degrain (de las obras en posesión de la Academia se hizo una selección) y por los que siguieron su ejemplo (Nogales, Denis, Murillo Carreras,) regalando o depositando obras en el naciente Centro (37).

Desde un principio, la falta de edificio con unos locales adecuados fue una rémora para el deseado enriquecimiento del Museo. El marco del magnífico palacio de Buenavista fue, se puede decir, que desde siempre, el anhelado. El propio Muñoz Degrain inquiría sobre él a Rafael Murillo *¿Se ha logrado algo respecto al local de la calle de San Agustín?. Sería un gran complemento para mejor instalación del Museo y yo haría donaciones de muebles y de otros objetos artísticos* (38).

En su correspondencia con el director, el pintor se nos manifiesta muy interesado en controlar el efecto final de su obra una vez colgada; para ello dio concretas instrucciones sobre cómo habían de enmarcarse y ser las molduras de los lienzos que enviaba sólo sobre bastidor, insistiendo en que los marcos debían hacerse en dorado mate; también sobre la iluminación artificial: *Me dijo Vd. -escribió- que tiene instrucción de poner en el Salón una instalación eléctrica, esquivando, de este modo la desigualdad de la luz de los balcones. - Si lo ha logrado, creo será lo mejor, siempre que las luces sean altas e intensas y enfocadas por pantallas que dirijan los rayos luminosos a los muros...* Llegó a enviar un croquis de disposición de los cuadros en el que proponía una distribución simétrica y cerrada de los lienzos de pared para una sala, no excesivamente reducida de tamaño, pero compartimentada con tres balcones, además de la puerta de entrada. Por encima de la línea de un zócalo, proyectaba nada menos que tres filas de cuadros verticales. Sin embargo, el pintor supo aceptar como poco acertada la colocación propuesta ante las consideraciones que le hiciera Murillo Carreras, a tenor de las dimensiones de los cuadros y su visibilidad, alabando la solución dada por aquel que entre otras cosas, determinó colocar algunas obras en caballete para aligerar las paredes y buscar la mejor iluminación. (Fig. 1) Anotemos que el pintor aportó al museo no sólo sus obras, sino una cantidad en metálico -mil pesetas- que con la autoridad que le revestía logró del correspondiente Ministerio (39).

El gesto de Muñoz Degrain cayó en tierra fértil y fue secundado. Su discípulo y amigo José Nogales le siguió, proporcionando una enorme cantidad de objetos de total diversidad, con la clara intención de dotar al Museo de piezas cuando sus fondos eran aún reducidos, retirando, en el momento en que éstos aumentaron, las que no tenían ubicación. De su maestro donó dos obras: un retrato suyo por aquél y un bello '*Paisaje nocturno*'. Otros generosos donatarios de esta época inicial fueron José Denis, Rafael Murillo, Baldomero Ghiara, Federico Rodríguez Quintana, Luis Berrobiano, Pedro Sáenz, Antonio Reyna...

Sintetizando a las líneas más generales, diríamos que el Museo

se formó con la donación del valenciano junto a las obras que en su poder tenía la Academia (40). A ellas se fueron sumando donaciones - y depósitos de particulares en la proporción más alta; a continua-- ción vendrían los depósitos de Instituciones, menos numerosas pero - de importancia; las compras, es lógico, fueron escasas, en tanto los depósitos del Estado no llegaron entonces a pasar de proyecto. En -- consecuencia, la valoración del contenido de la donación de Muñoz De grain, incluso substraída de los tintes sentimentales y simbólicos, inevitables en la euforia de sus receptores, que se manifiesta en -- cualquier alusión que al mismo se hiciera, es objetivamente muy alta. Si por un lado permite el conocimiento de la interesante obra del -- pintor, por otro, en lo que respecta a otros autores que en ella fi-- guran es no menos valioso. Aportó al Museo firmas muy importantes, - que en el caso de Eduardo Rosales y Ramón Casas siguen en la actuali-- dad siendo únicas muestras de los mismos, y no debe olvidarse que -- con el donativo llegó la primera obra que Málaga pudo exhibir de Pi-- casso.

Cuando el Museo iba siendo una realidad no fácil de esfumarse - de entre las manos de sus afanados gestores, éstos consiguieron alle-- garle otras obras del maestro: el cuadro inacabado de la '*Epopéya de Igueriben*', depósito del Ayuntamiento (41), el paisaje '*Orillas del Nalón*', adquirido por el Estado(42), y el nocturno de paisaje y figu-- ras '*Jesús en el Tiberíades*', uno de los presentados por su autor en la Nacional de 1910 en la que se le otorgó el máximo galardón de la *Medalla de Honor* (43), que ingresó en nuestro Museo en 1971.

A los setenta años de efectuarse la donación de Antonio Muñoz - Degrain *base fundamental* de Museo de Bellas Artes que hoy poseemos - en Málaga, creemos muy digno de recordar el hecho que, desde enton-- des, le otorga uno de sus más dignificantes atractivos para estudio-- sos y aficionados.

NOTAS

- (1) La del boceto fue una de las primeras y afortunadas adquisiciones de la Junta de Patronato del Museo en 1930. PAZOS BERNAL, A., Historia del Museo de Málaga. Fondos y documentación. Beca del Ministerio de Cultura, 1982, inédito. Pág. 119.
- (2) SAURET GUERRERO, T., "la decoración pictórica del Teatro Cervantes de Málaga" Baética, nº 2 (1), Málaga, 1979, págs. 71-76.
- (3) Medalla de Oro en la exposición Regional de Valencia de 1861 y de Plata en la del 67. Mención Honorífica en la Nacional de 1862 con 'Los Pirineos'; Medalla de Tercera Clase en la del 64 por 'Vista del Valle de la Murta'; Medalla de Segunda Clase en 1867 con 'Paisaje del Pardo al disiparse la niebla' adquirido ese mismo año por el Estado.
- (4) Archivo de la Escuela de Artes Aplicadas y Oficios Artísticos de Málaga. Expediente de Antonio Muñoz Degrain.
- (5) PAZOS BERNAL, A., "En el umbral de Picasso: José Ruiz Blasco", Málaga y Picasso en el Centenario. Madrid, Ministerio de Cultura, 1981, pág. 14.
- (6) Este era el nombre exacto del puesto y no el de supernumerario como, por ejemplo, afirma, entre otros, Santiago Rodríguez García en su libro Antonio Muñoz Degrain pintor valenciano y español, Valencia, Institución Alfonso el Magnánimo, 1966, pág. 46.
- (7) A.A. (Archivo de la Academia de San Telmo). Leg. 149. Comunicación de fecha 14-VII-1879.
- (8) BRU ROMO, M., La Academia Española de Bellas Artes en Roma, Madrid, Ministerio de Asuntos Exteriores, 1971, pág. 59.
- (9) A.A. Leg. 137. Orden de 7-I-1884.
- (10) A.A. Actas: Junta General 11-III-1884.
- (11) Ibidem: 19-XI-1885.
- (12) A.A. Libro nº 29, págs. 119-120.
- (13) A.A. Libro nº 42. 19-VI-1892, pág. 134.
- (14) Boletín de la Academia de San Fernando. Diciembre, 1924.
- (15) BERMUDEZ GIL, F., "En la Academia de Bellas Artes. Discurso de... honrando a Muños Degrain". El Cronista, 31-X-1920.
- (16) PAZOS, "En el umbral...", op. cit., pág. 17 y ss.
- (17) TEMBOURY ALVAREZ, J., Informes Histórico-Artísticos de Málaga, Málaga, Caja de Ahorros Provincial, 1974, T. I, pág. 34.
- (18) A.H.M. (Archivo Histórico Municipal de Málaga). Col. Actas Capitulares, Vol. 300, 11-IV-1902. Fol. 66 vº.
- (19) Anales de la Academia de San Telmo, nº 1 (único). Abril, 1911.
- (20) A.H.M. Col. Actas Capitulares. Vol. 309. 24-III-1911, fols. 95 vº y 96.
- (21) A.A. Libro de Inventario General. S/N.
- (22) PAZOS BERNAL, A., La Academia de Bellas Artes de Málaga en el siglo XIX. Memoria de Licenciatura mecanografiada.
- (23) A.M.M. (Archivo Museo de Málaga). Libro de Actas de la Junta de Patronato -- del Museo.
- (24) Ibidem. Reunión 11-V-1915.
- (25) Unicamente hemos logrado constancia documental de la donación por Moreno Carbonero de dos lienzos de su mano, un 'Retrato de Alfonso XII' y otro del Ministro Seijas Lozano, y de un busto del presidente también por su autor, - Rafael Cutiérrez de León y Olmo.
- (26) PEREZ SANCHEZ, A.E., Pasado, presente y futuro del Museo del Prado, Madrid,

Fundación Juan March, 1977, pág. 39.

- (27) ARAUJO, C., Los Museos de España. Madrid, 1875, pág. 12.
- (28) GARIN ORTIZ DE TARANCO, F.M., Catálogo-Guía del Museo Provincial de Bellas Artes de San Carlos. Valencia, 1955, pág. XI.
- (29) MUSEO PROVINCIAL DE BELLAS ARTES DE VALENCIA. Las nuevas salas de López y Muñoz Degrain. Memoria descriptiva por D. Luis Tramoyeres Blasco, Valencia, -- 1914.
- (30) La Unión Mercantil, 27 y 28-VIII-1893.
- (31) A.M.M. Leg. "Correspondencia".
- (32) MUSEO PROVINCIAL DE BELLAS ARTES DE MALAGA. Solemne inauguración de la Sala Muñoz Degrain, verificada el día 17 de agosto de 1916.
- (33) Se conserva la carta de Ghiara en el Archivo del Museo. La reunión de la Junta de Patronato de 30 de junio de 1916 recoge el hecho.
- (34) Este aspecto se ha seguido y el Museo en todas las etapas y ubicaciones de -- su historia, ha presentado una o varias salas dedicadas al pintor.
- (35) CALVO SERRALLER, F. y GONZALEZ GARCIA, A., Paisaje español entre el Realismo y el Impresionismo. Madrid, Galería Multitud, 1976, pág. 12. Real Orden 25-VII-1899.
- (36) CID PRIEGO, C., Aportaciones para una monografía del pintor Carlos de Haes. Lérida, Instituto de Estudios Ilerdenses, 1976, pág. 25.
- (37) PAZOS, Historia del Museo... Op. cit., págs. 45 y ss. En 1920 hubo de trasladarse la obra expuesta a los locales de la Academia en los que permaneció el Museo hasta su reinstalación en el Palacio de Buenavista, abierto a tal fin desde 1961.
- (38) A.A.Carpeta entregada por Francisca Trujillo. viuda de Rafael Murillo Carerras a la Academia. Carta fechada en 27-II-1920.
- (39) A.M.M. Leg. "Correspondencia".
- (40) En 1910 poseía la Academia el 'Retrato del marqués de Paniega', primer presidente de la Institución.
- (41) A.H.M. Leg. 3312.
- (42) MUSEO PROVINCIAL DE BELLAS ARTES DE MALAGA. Catálogo. Adición al extracto - de 1933. Málaga, 1944, lám. 12.
- (43) PANTORBA, B. de, Historia de las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes. Madrid, Alcor, 1948, pág. 203.



Lám. 1.— Aspecto de una de las salas con obras de la donación Muñoz Degrain en su primitiva instalación en los locales de calle Cister. (1916).



Lám. 2-3.— Vistas de la "Sala Muñoz Degrain" en los locales de la Academia en el Antiguo Colegio de San Telmo.



Lám. 4.— Perspectiva actual de la sala dedicada a Muñoz Degraín.