

VICTORIA E. BONET SOLVES *

ANTONIO MUÑOZ DEGRAÍN O LA FASCINACIÓN DEL COLOR

RESUMEN

Antonio Muñoz Degraín es uno de los artistas más destacados de la pintura valenciana de los siglos XIX y XX. Practicó diversos géneros pictóricos pero fue el Paisajismo la cuna de su estilo y donde mejor supo reflejar la evolución que éste sufrió durante su carrera. En los cuadros de paisaje puso en práctica un sorprendente colorido, criticado por sus contemporáneos, y una factura atrevida. Pese a la innovación de ambos aspectos, éstos no fueron el punto de arranque de una renovación formal completa que le hubiera puesto a la vanguardia de la pintura española de su tiempo.

ABSTRACT

Antonio Muñoz Degraín is one of the most important artists of the Nineteenth and Twentieth Century Valencian Painting. He practised different topics but Landscape was the favourite one. In the landscapes he used an amazing colour, criticized by his contemporaries, and a daring execution. However, these two innovative aspects of his work were not the origin of a complete form change. With it the painter had been able to be in the avant-garde of Spanish-Art.

Antonio Muñoz Degraín (1843-1924)¹ es uno de los escasos pintores valencianos de la segunda mitad del siglo XIX que cuenta con una producción numerosa, además, extraordinariamente variada en sus temas. A lo largo de su carrera practicó diversos géneros sobresaliendo en el campo de la pintura de historia, de la que extrajo algunos ejemplos cuyos resultados siguen las estrictas reglas del cuadro histórico con sorprendente fidelidad.

* Departament d'Història del Art. Universitat de València.

1. En torno a la fecha de su nacimiento existen ciertas dudas, algunos autores apuntan ésta de 1843. En el archivo de la Real Academia de San Carlos aparece en una papeleta de inscripción del curso 1852-1853 la edad del pintor entonces, doce años, con lo cual se adelantaría la fecha de su nacimiento. *Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos de Valencia*. Legajo 47.

Sin embargo, los impresionantes retazos del pasado del artista valenciano, de desigual fortuna, no lograron eclipsar el género en el cual se había formado y donde su constante búsqueda de novedad había tomado cuerpo: el paisaje. La extravagancia de la innovación estaba vetada en los grandes dramas de época. Los cuadros de historia se movían dentro del más estricto convencionalismo para satisfacer a los entendidos y a los amantes del arte. Muñoz Degraín, por el contrario, fue un paisajista de vigorosa personalidad a quien los abusos históricos o los emocionados pasajes bíblicos no le alejaron de su fuente de liberación formal.

El pintor entró en contacto con el paisaje en la Academia de Bellas Artes de San Carlos de Valencia. Allí cursó diversas asignaturas entre 1852 y 1859,² destacando en la dedicada a este género que por aquellos años estaba en manos el profesor Luis Téllez. Luis Téllez había sido encargado de la asignatura de perspectiva, donde se incluían también los estudios de paisaje, desde comienzos de la década de los cuarenta.³ En realidad este pintor no había destacado nunca como paisajista⁴ y es muy probable que sus enseñanzas se resintieran por esta circunstancia.

No obstante, por aquel tiempo en las aulas de la academia valenciana impartía clases el pintor Rafael Montesinos Ramiro (1811-1877),⁵ uno de los artistas dedicados al paisajismo más conocidos de la ciudad de Valencia. En verdad no deja de ser una ironía del destino que el paisajista más sólido de la escuela valenciana no fuera el encargado de dichos estudios. Si así hubiera sido, la academia hubiera curtido a un buen número de artistas, más de los que finalmente se dedicaron al género, de gran calidad técnica.

Antonio Muñoz Degraín no se arredró ante este hecho y, con la habilidad que siempre guió los pasos de su carrera como pintor, estableció una estrecha relación con Montesinos. La afición del joven artista por el paisaje le acercó al profesor, quien contaba entre sus discípulos a Francisco Domingo Marqués.⁶ Fue precisamente Rafael Montesinos el guía de los primeros pasos de Muñoz en un género tan revitalizado en aquellos tiempos.

2. De los datos encontrados en el archivo de la Real Academia se deduce que Muñoz Degraín estudió Dibujo de la Figura en 1852-1853, 1853-1854 (*Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos de Valencia*. Legajo 47) y entre los cursos de 1856-1859. Cursó también Dibujo Lineal y Adorno en 1856-1857 (*Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos de Valencia*. Legajo 48) y Paisaje en 1858-1859, obteniendo en esta última asignatura la calificación de Sobresaliente (*Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos de Valencia*. Legajo 45).

3. «12 de noviembre de 1842: Clase de perspectiva. Proyecto de su reglamento y orden de enseñanzas. Idea preliminar. Director de Perspectiva: Luis Téllez». *Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos de Valencia*. Legajo 76.

4. Barón de Alcahalí (José Ruiz de Lihory), *Diccionario biográfico de artistas valencianos* (Valencia, 1897), p. 315.

5. Entre las asignaturas en las que participó se encuentran Aritmética y Geometría de Dibujantes, Artes Polícromas (*Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos de Valencia*. Legajo 52) y Colorido y Composición (*Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos de Valencia*. Legajo 78).

6. Ambos acudían con frecuencia a casa del maestro fuera de las horas de clase para ampliar sus estudios. Noticia proporcionada por Dña. Felisa Valero Montesinos, nieta del pintor.

La elección del joven fue doblemente acertada. Lo fue ante todo a la hora de escoger el género en el cual debía especializarse. La llegada de Carlos de Haes a la Real Academia de San Fernando en Madrid en 1857, implicó la renovación en el paisajismo español, aún anquilosado en el romanticismo de Villaamil, y la nueva orientación de los gustos del público, más proclive al cuadro de pequeñas dimensiones y esencialmente decorativo, potenciaron al máximo la labor de los paisajistas. En la segunda mitad del Ochocientos, los hogares dejaron de colgar en sus estancias escenas de devota piedad y optaron por la alegría de un asunto costumbrista o la apacible vista de un hermoso paisaje. El artista valenciano se mostró, pues, previsor y hábil: el paisaje tenía futuro.

Fue también perspicaz al arrimarse a la sombra de uno de los pintores más prestigiosos de entonces.⁷ Rafael Montesinos había escogido unos campos artísticos de acción extraordinariamente rentables por entonces: la escenografía, el retrato y el paisaje, y en todos ellos destacó por su calidad.

Sus cuadros paisajísticos gozaron del favor del público y fueron siempre bien recibidos por la crítica. Los motivos de esta buena acogida podrían concretarse en dos: la factura siempre preciosista de sus pinturas gracias a la cual podía recrearse en los más variados aspectos del paisaje –no en vano fue un admirado miniaturista–, y la cuidadosa composición, aún lastrada por los condicionamientos academicistas, en la cual no estaban exentos los motivos historiados.⁸

Siguiendo la tradición de los jóvenes pintores, Muñoz Degraín utilizó como trampolín de su carrera el taller de Rafael Montesinos Ramiro y el estudio de su compañero de estudios Bernardo Ferrándiz. Allí dio a conocer las primeras obras que salieron de su pincel y, por lo que traslucen los comentarios aparecidos en la prensa de la época, fueron muy bien acogidos por el público. Las críticas señalaban ya algunos aspectos del estilo primitivo del pintor. Los cuadros de Muñoz parecían haber evitado las características más obsoletas del maestro, como la cuidadosa y meditada estructura, y había recogido aquéllas más acordes con los nuevos aires realistas impuestos por Carlos de Haes, como era la investigación frente al natural:

«Conocido es de todos los aficionados valencianos la felicidad con que el Sr. Muñoz ha sorprendido el secreto de representar la naturaleza tal cual ella es, tal cual la traslada, admirable de verdad y poesía, el admirado pincel del Sr. Haes».⁹

Consciente de su buen hacer y tras haberse granjeado la admiración de sus compatriotas en diversas exposiciones locales,¹⁰ el artista valenciano decidió pre-

7. En 1851, Montesinos había sido nombrado pintor de cámara sustituyendo a Vicente López y trabajó en la decoración del Palacio Real. *Diario Mercantil de Valencia*, 20.noviembre.1851.

8. «Exposición Pública de Bellas Artes». *Las Bellas Artes* (junio, 1855), p. 87.

9. *La Opinión*, 6.noviembre.1865.

10. V. Boix, *Noticia de los artistas valencianos del siglo XIX* (Valencia, 1877), p. 13.

sentar sus paisajes a las exposiciones nacionales de Madrid. El triunfo en la exhibición de la capital española podía suponer la introducción definitiva en el panorama artístico con altos honores y una firme clientela. Para Muñoz la juventud y la posible inexperiencia no fue un óbice, y los diversos méritos obtenidos en el concurso nacional, aunque en ocasiones modestos, le permitieron rodearse de ciertos éxitos.

Uno de los cuadros más celebrados en sus comienzos fue el que presentó al certamen madrileño de 1867: *Paisaje del Pardo al disiparse la niebla*,¹¹ con el que obtuvo una medalla de segunda clase.¹² Este galardón, teniendo en cuenta el género al que pertenece la pintura, era un triunfo digno de mención, pues entonces estas exposiciones aún estaban dominadas por la tiranía de la pintura de Historia.

Tal vez hoy en día esta obra de Muñoz Degraín pueda parecer al espectador un ejemplo de excesiva elaboración e incansable virtuosismo, poco frecuente en lo que se entiende por paisaje moderno. Sin embargo, la pintura supone un notable avance con respecto al paisajismo romántico de Pérez Villaamil. La composición de estudiada resolución está dominada por unos esbeltos árboles en el centro, pero su academicismo se ve contrarrestado por la magnífica descripción del elemento vegetal, quizás herencia de las enseñanzas de su maestro, experto en estas cuestiones, y de los delicados reflejos sobre el agua, pintados con sutil verismo.

Al igual sucede con el celaje y las montañas del fondo. El impresionante protagonismo de las monumentales nubes y la excesiva escrupulosidad en la representación de la lejanía aproximan al paisajista valenciano a tendencias anteriores. Ahora bien, es la luz, de inusitado realismo, la que le salva de dicha sumisión formal. La luminosidad de este cuadro en manos de un apóstol del romanticismo hubiera estallado en un intenso dramatismo repleto de fantasía. Una vez más Muñoz equilibra la monumentalidad escenográfica y el naturalismo.

El color muestra una sobriedad sorprendente comparado con su producción posterior. Aquí, no obstante, estamos admirando a un paisajista sometido al comedimiento academicista, pues se trata de una pintura destinada a una exhibición nacional donde se exigían ciertos convencionalismos. Los tonos grises y azules empleados en los fondos y en el primer plano en los reflejos acuáticos, culminan una paleta de riquísimas entonaciones junto a los variados verdes y tierras. El colorido está plasmado en el lienzo con una cuidadosa y meditada pincelada que se vuelve más franca en la representación de las aguas, donde ya parece anunciarse al Muñoz del futuro.

La osadía de las dimensiones, poco usuales en un cuadro de paisaje, normalmente de formato más modesto, tiene como coartada el pequeño jinete de primer término. Pese a que éste sucumbe ante el inmenso fragmento de natura-

11. Óleo sobre lienzo. 200 x 300 cm. Firmado: Muñoz. ang. inf. der. Museo del Prado. Casón del Buen Retiro.

12. *Las Provincias*, 7 febrero. 1867.

leza que le rodea, basta para justificar el tamaño del lienzo. Si bien el estilo del artista fue cambiando con el transcurso de los años, esa tendencia a la argumentación, a situar figuras en parajes naturales, se mantendría durante su carrera.

Todo este cúmulo de características, algunas sujetas al pasado y otras interesantes novedades, otorgó al joven pintor un señalado éxito. El cuadro tenía el suficiente aroma del pasado para ser aceptado por los sectores más conservadores y, al mismo tiempo, poseía otros aspectos que lo introducían en el cambio renovador del género y que fueron bien acogidos por el público y la crítica en general:

«una vista tomada después de llover en el Pardo, obra que de un solo golpe abría a ese género de pintura, débil y amanerado entre nosotros, una camino completamente nuevo».¹³

Con el tiempo Muñoz Degraín fue abandonando en sus paisajes esa minuciosa ejecución que dominaba el colorido bajo la tal vez aparente tiranía del dibujo y se abandonó a una libertad del pincel que daba a sus obras un carácter de inmediatez, de provisionalidad, intencionada o no, muy querida por los paisajistas.

En realidad el empleo de un toque más franco no era patrimonio exclusivo de Muñoz, ni siquiera era una innovación puesta en práctica por él. Si algo había distinguido a la escuela valenciana de pintura era precisamente la valentía de la factura, un aspecto destacado incluso en la crítica artística de entonces.¹⁴ Así pues, el paisajista heredó de su maestro y compartió con sus compañeros de fatigas la fascinación colorista que dio sello de identidad personal a los artistas formados en Valencia.¹⁵

Ahora bien, la originalidad y el valor de los paisajes de Antonio Muñoz no residió tanto en una ejecución más o menos desenvuelta como en la utilización de un colorido que parecía escapar a la paleta tradicional. Ya en fecha temprana comenzó a emplear unas entonaciones brillantes poco usuales a mediados del Ochocientos:

«las mismas rocas peladas, teñidas de fantásticos matices, los mismos pinos, los mismos montes de azul prusia, con toques de luz rosada, las mismas nubes aplomadas, una naturaleza caprichosa, en la que exagerando los tonos cálidos de nuestro país, produce el pincel un efecto que se aparta bastante de la realidad».¹⁶

13. *Diario Mercantil de Valencia*, 2.junio.1867.

14. «Coloristas antes que dibujantes ... Sus composiciones están tan sólo abocetadas». *Las Provincias*, 5.octubre.1872.

15. «Ponen empeño en que el conjunto del cuadro produzca una impresión bella, que fascina la vista por la armonía de las tintas o por la estensa o variada escala de tonos». *Las Provincias*, 5.octubre.1872.

16. *Las Provincias*, 25.agosto.1868.

Las ansias coloristas renovadoras del joven artista fueron puestas en práctica sobre todo en los paisajes puesto que pertenecían a un género más inocuo. Hubiera sido impensable que Muñoz Degraín tanteara sus asombrosos tonos en la pintura histórica; había que comenzar con escenas modestas para ir cubriendo después otros campos más ambiciosos. Cuando así lo hizo, los velados consejos de los amantes del arte ante el inusual colorido de sus vistas naturales se convirtieron en durísimas críticas que apuntaban incluso a la posible existencia de una enfermedad mental no declarada por el artista:

«¿Pretende dar una broma pesada al público, o es sencillamente que está extraviado? (...) cuando se ve a uno que por gusto, por extravío o por cualquier otro motivo, se entretiene en cubrir tan buen fondo con tan mala forma el efecto que causa es una impresión de compasión, cuando no de mofa (...) deseo de todas veras que este artista comprenda lo perverso del camino que sigue».¹⁷

El paisajista era muy consciente del peligroso sendero en el que se había introducido y prueba de ello es la prudencia y el recato formal con los que dio forma a algunos de sus cuadros de corte historicista como *Los amantes de Teruel*. Pero por fortuna para el enriquecimiento de la pintura española de la segunda mitad del siglo XIX, no se desvió siempre en busca de un camino más seguro. La paleta de Muñoz Degraín con el paso de los años brilló más intensa que nunca.

Muestra del buen hacer de su pincel es el cuadro titulado *Un rincón de Venecia*,¹⁸ producto de su estancia por tierras italianas. En esta pintura se aúnan la factura desprendida y los inauditos matices de su paleta. El motivo principal del lienzo es un palacio veneciano de exquisita arquitectura con una gran escalinata que desciende hasta las aguas. Junto a ella espera la omnipresente góndola, y ocultando parte de la fachada lateral del edificio aparecen unas barcazas con sus velas desplegadas. En los escalones unas pequeñas figuras humanas esperan, descansan o admiran el paisaje. Sobre el cielo un grupo de palomas traza un amplio vuelo.

Muñoz Degraín, con singular maestría, evoca esta vista veneciana con una pincelada que dista de sus paisajes del comienzo. Rasga el lienzo con largos toques que describen el movimiento de las aguas o las velas, y roza con sutiles manchas de color la tela para representar la red que cuelga de los elevados mástiles. No duda, sin embargo, el artista en cargar el pincel de prudencia para plasmar las personas, resueltas con sorprendente cuidado, que no minuciosidad, los detalles arquitectónicos o el emparrado que cubre la posible terraza. En conjunto, Muñoz hace gala de una admirable versatilidad de ejecución.

17. *Las Provincias*, 20.abril.1876.

18. Óleo sobre lienzo, 99 x 168 cm. Firmado: Muñoz Degraín. ang. inf. izq. Museo de San Pío V. Valencia.

El palacio es el motivo destacado del cuadro, pero el protagonista indiscutible es el color y su sabiduría para combinarlo. El colorido se muestra tradicional en la parte central de la obra ocupada por la arquitectura y los velámenes. La delicadeza de la entonación es comparable a la riqueza de matices. Dentro de la osadía del toque, el encanto y suavidad de la paleta lo haría aceptable incluso para el paladar decimonónico más intransigente. El pintor añade además unos trazos oscuros para detallar sobre las pinceladas algunos rasgos de las barcas.

Ahora bien, este conjunto está rodeado por un aura de originalidad colorista más propio del Muñoz conocido. Es en el entorno natural donde el paisajista parece liberarse de los convencionalismos. El cielo de un azul intenso se difumina con una pátina de intensos rosas y el mar se convierte en un recital de tonos donde el gris, bermellón, ocre y rosa se ven arrebatados, de nuevo, por unas violentas pinceladas en azul. Estas últimas debieron atravesar el ánimo conservador de algún crítico, pero al mismo tiempo son sobradamente eficaces para mostrar la naturaleza cambiante de forma y color del agua.

Esta obra evidencia los dos aspectos esenciales de la pintura de Muñoz sobre los que asentó la novedad de su estilo. No obstante, éstos aparecen en esta obra con singular comedimiento y sutil armonía. En la pintura, además, se descubren algunas de sus filias coloristas como los intensos azules,¹⁹ los grises, aquí moderados, y los rosas.

Un rincón de Venecia mantiene esa capacidad para la representación realista del paisaje que ya advertían sus contemporáneos en los primeros trabajos del autor. Incluso la entonación dentro de las innovaciones se sujetan a las estrictas reglas del paisajismo decimonónico. Ahora bien, aunque algunos cuadros del artista valenciano nos puedan decir lo contrario, Muñoz Degraín fue un pintor de vivísima imaginación que se tradujo en ciertos temas pero que se desató con asombrosa violencia en las cuestiones formales de su arte, más concretamente en el color.

Antonio Muñoz fue uno de los muchos artistas del siglo XIX que se sintió fascinado por el Oriente. No sabemos si empujado por las exigencias comerciales de su pintura, como la mayoría, o impulsado por una insaciable curiosidad e interés. Estuvo durante un tiempo en Marruecos en la década de los ochenta y parece ser que viajó también a Siria, Egipto y Palestina. Gracias a aquellas estancias Muñoz Degraín nos legó algunas de las obras más fantásticas de la pintura de su tiempo. La fantasía, ese baluarte abandonado a mediados del siglo XIX, fue ocupado de nuevo por nuestro pintor.

Esta característica propia de ciertas vistas naturales no es, en realidad, un eslabón que lo vincule con los movimientos del pasado, aunque por ella se le haya

19. En el comentario de un lienzo suyo se advierte ya esta tendencia: «en cambio una tonalidad falsa e hiperbólica, un tanto extraño uso de las tintas azuladas que creyéranse sus lienzos cubiertos por una gasa de ese color o alumbrados por luz filtrada a través de cristales asimismo azules». *Boletín-Revista del Ateneo de Valencia*, (29.febrero.1872), pp. 127-128.

calificado de romántico, sino que la suya es una fantasía que mira hacia adelante. La imaginación sobrepasa la esencia del asunto y hace mella en el color que deja de estar sometido y logra una libertad poco frecuente que muchos fueron incapaces de comprender.

Así sucede con las *Grutas de los profetas: Jerusalén*.²⁰ Aquí el omnipresente grupo de personas queda reducida al primer plano, acompañada de algunos animales y una vegetación pictóricamente escuálida. Todos ellos se mueven en un ambiente de monótona uniformidad tanto de tono como de factura. Tras este primer plano se alza imponente una gran masa rocosa pintada con unas entonaciones sobrenaturales: los rosas, ocres y violetas de variados matices construyen con cierta eficacia el fondo natural. Si consigue plasmarlo con acertado realismo o no, parece dejar indiferente al pintor. La mirada del espectador ha quedado sencillamente abrumada por el espectáculo que se despliega ante sus ojos y capta la impresión que el propio autor debió sentir ante tal paraje. Una impresión trasladada a la tela mediante brillantes y violentas pinceladas.

Esta pintura nos descubre uno de los rasgos más notables del paisajismo del artista valenciano: tras la inusitada originalidad del colorido que produce una sensación inmediata e intensa de novedad, se oculta una manera de abordar el género demasiado prudente.

Si la utilización de esta paleta hubiera sido acompañada de un mayor atrevimiento en la resolución de la vista natural, sobre todo en el enfoque escogido, Muñoz Degraín estaría situado en un lugar privilegiado dentro de la pintura de paisaje. Sus cuadros, por el contrario, guardan en determinados aspectos una respetuosa relación con el pasado, como la composición o esa especie de justificante del cuadro en forma de figura humana o anécdota que queda diluido gracias a un toque de pincel dotado de gran libertad y un colorido no menos valiente.

Así sucede con la pintura dedicada a uno de los rincones del río Piedra.²¹ El observador, una vez más queda cautivado por la riqueza cromática del lienzo, una riqueza tan abrumadora como lo extravagante de sus tonos. La extravagancia del colorido radica en el empleo de los violetas, ocres, delicados rosas e intensos azules combinados con un gusto por el contraste poco común. Las largas pinceladas que describen el curso del agua se tornan complicada maraña de empastes en la vegetación del fondo. La impresión inicial viene suavizada en este caso por la composición que se mantiene dentro de los límites del paisajismo más comedido. El pequeño accidente del río, la modesta cascada, se presenta como núcleo de la composición, destacando por su entonación del entorno acuático.

En primer plano destaca la bulliciosa espuma del agua al caer y arremolinarse, y a un lado unas cuantas matas. En segundo plano, se alza un complicado entramado vegetal con imponentes árboles, aquí truncados por el límite del marco.

20. Óleo sobre lienzo. 153 x 220 cm. Firmado: Muñoz Degraín, ang. inf. der. Museo de Bellas Artes. San Pío V. Valencia.

21. *Río Piedra*. Óleo sobre lienzo. 99 x 168 cm. Museo San Pío V. Valencia.

En esta ocasión, Muñoz Degraín también rompe con el paisajismo más obsoleto y lejano en el tiempo, pues olvida las inmensidades de corte romántico y se entrega a las enseñanzas de Carlos de Haes al escoger un pequeño fragmento de naturaleza tan valioso como los parajes grandiosos del Romanticismo. Sin embargo, el pintor valenciano no da un paso más, no se aventura a indagar en otros vericuetos formales.

La cautela de Antonio Muñoz se hace evidente cuando comparamos esta obra con el cuadro del paisajista madrileño Aureliano de Beruete: *El Manzanares bajo el Puente de los Franceses*.²² Esta pintura de Beruete está resuelta con una magnífica factura impresionista y un color acorde con ella, pero es sobre todo su composición la que lo sitúa en la vanguardia del paisajismo en España. El río Manzanares es el único protagonista tal y como anuncia el título, el puente y el paisaje de las orillas han desaparecido, de hecho éste último ha sido violentamente fragmentado y se percibe a través de su reflejo en el río.

Es precisamente esta estructura compositiva atrevida la que introduce a Beurete en la concepción más moderna del género y precisamente la que echamos de menos en Muñoz Degraín. Nuestro artista quedó, a pesar de los augurios, a mitad camino.

La novedad del color en la producción de Muñoz Degraín y el valeroso empaste sobre el lienzo nos hacía esperar una transformación mayor que no llegó a imponerse totalmente en su pintura. Aún no habiendo completado dicha metamorfosis, la paleta del pintor le sitúa en los puestos avanzados del paisaje moderno. Su tratamiento de los tonos podría aproximarlos a las osadías impresionistas por el impacto visual del conjunto, al igual que ese interés por experimentar con la luz tan propio o su manera tan peculiar de arañar la tela con impetuosos toques. Pero el resultado final es muy diferente; la solución de sus obras encierra una prudencia demasiado significativa.

El pintor valenciano afirmó en una ocasión:

«Deseo que la obra de arte sea una representación esencial en la naturaleza, en que el artista con ella identificado, reproduzca en sus recreaciones la sensación experimentada con verdad tan variada como el manantial de donde nace».²³

A la vista de sus paisajes parece como si hubiera pretendido atrapar la esencia mediante esas impetuosas pinceladas coloristas y transmitir al espectador la emoción sentida ante los misterios del mundo natural. Al pintor valenciano le gusta mantenerse fiel a la imagen dentro de unos márgenes razonables, pero no

22. Óleo sobre lienzo. 57 x 80 cm. Firmado: A. de Beruete. ang. inf. izq. Colección Particular. Madrid.

23. A. Muñoz Degraín, «El Naturalismo en el Arte». *Discurso pronunciado ante la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando* (Madrid, 1899), p. 8.

desea experimentar con ella. No en vano fue reacio al empleo de la fotografía, método tan frecuente entre los paisajistas²⁴ que le hubiera proporcionado un punto de vista más innovador para la composición de sus cuadros.

Como creyente de la excelsa función de las «nobles y bellas artes» quiso comunicar al público su íntima relación con el paisaje. En ocasiones se ha calificado a Muñoz como un artista romántico, tal vez porque hiciera una lectura más profunda de la naturaleza que sus compañeros. Ahora bien, las satisfacciones y conclusiones que extrajo de ella las trasladó al lienzo con una brillante y estre-mecedora gama de matices.

Su pincelada no es objetiva sino que probablemente está cargada de un sub-jetivismo propio del sentimiento arrancado al alma frente a una vista natural. No podemos dejar de lamentar que ese subjetivismo plasmado a través del color no hubiera hecho mella también en el enfoque de sus temas, éstos habrían adquirido un carácter todavía más personal. De este modo sus cuadros, lejos del sentimentalismo romántico, habrían podido caminar al ritmo de los movimientos pictóricos europeos más innovadores. Si a ello se hubiera sumado una técnica igualmente depurada en toda la producción de Antonio Muñoz Degraín, el artista habría dispuesto del pasaporte suficiente para que su arte traspasara la frontera española.

24. No sabemos si en alguna ocasión llegó a utilizar la fotografía en su pintura, pero no dudó en manifestar públicamente su rechazo a esta técnica. «El Naturalismo en el Arte». *Discurso pronunciado ante la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando* (Madrid, 1899), p. 8.



Fig. 1. A. Muñoz Degraín, *Vista del Pardo al disiparse la niebla*. Museo del Prado. Casón del Buen Retiro. Madrid

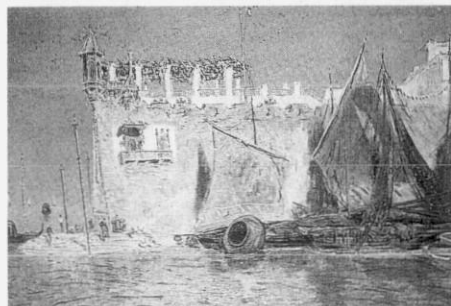


Fig. 2. A. Muñoz Degraín, *Un rincón de Venecia*. Museo de Bellas Artes San Pío V. Valencia



Fig. 3. A. Muñoz Degraín, *Las grutas de los profetas: Jerusalem*. Museo de Bellas Artes San Pío V. Valencia

