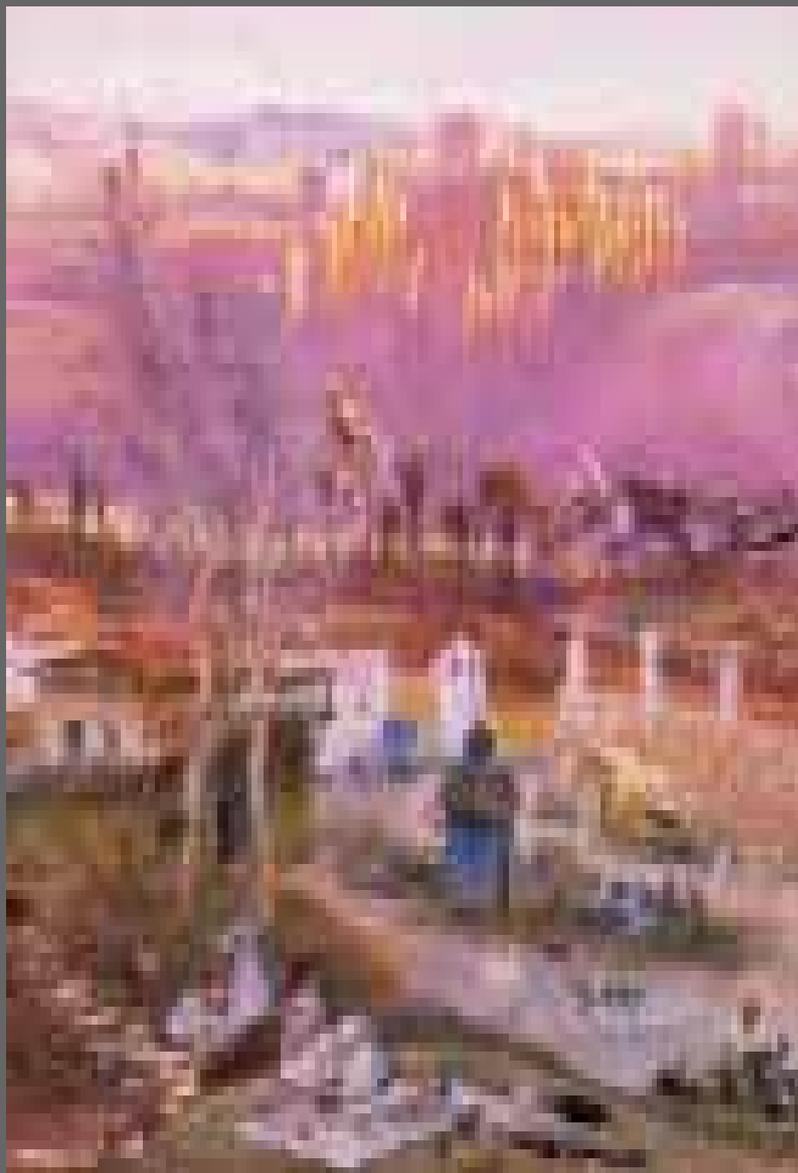


Consejería de Educación y Ciencia
Consejería de Cultura

Museo de Málaga. Primeras Donaciones (1916-1930)



Cuaderno del Profesor

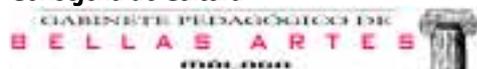
Gabinete Pedagógico de Bellas Artes de Málaga

**Museo de Málaga.
Primeras Donaciones
(1916-1930)**

Cuaderno del Profesor

Edita:

JUNTA DE ANDALUCÍA
Consejería de Educación y Ciencia
Consejería de Cultura



Coordinación:

Federico Castellón Serrano
Rafael Martínez Madrid
Coordinadores del Gabinete Pedagógico
de Bellas Artes de Málaga

Autores:

Rafael Bueno Morales
Federico Castellón Serrano
Rafael Martínez Madrid
Juan Mejías Barrera
Emilio Morales Ayala
José Pérez Ballaltas
José Ramón Rodríguez Macías
Grupo de Trabajo del Centro de Profesorado de Málaga

Diseño Didáctico y Maquetación:

Gabinete Pedagógico de Bellas Artes de Málaga

Impresión: Imagraf. Impresores
Nabucco, 14 D. Pol. Alameda
29006-MÁLAGA. Tel.: 952 350 689.
Depósito Legal: 556/2001
I.S.B.N.: 84-8266-219-8

El material didáctico de la exposición se compone además de Cuadernos del Alumno de Educación Primaria, Secundaria y Bachillerato, y de un Montaje de Diapositivas que está a disposición de los profesores que lo soliciten.

I

ntroducción

La exposición *Museo de Málaga. Primeras Donaciones (1916-1930)*, exhibida en el Palacio de la Aduana, es hoy en día la única representación visible de los fondos de la sección de Bellas Artes del Museo de Málaga. La muestra posee, por tanto, un gran valor para el conocimiento de nuestro Patrimonio Histórico y la época en que se encuadra la colección. El contacto directo de los alumnos con las obras expuestas facilita, además, la comprensión de distintos contenidos curriculares relativos a las diferentes técnicas artísticas y a la Historia del Arte.

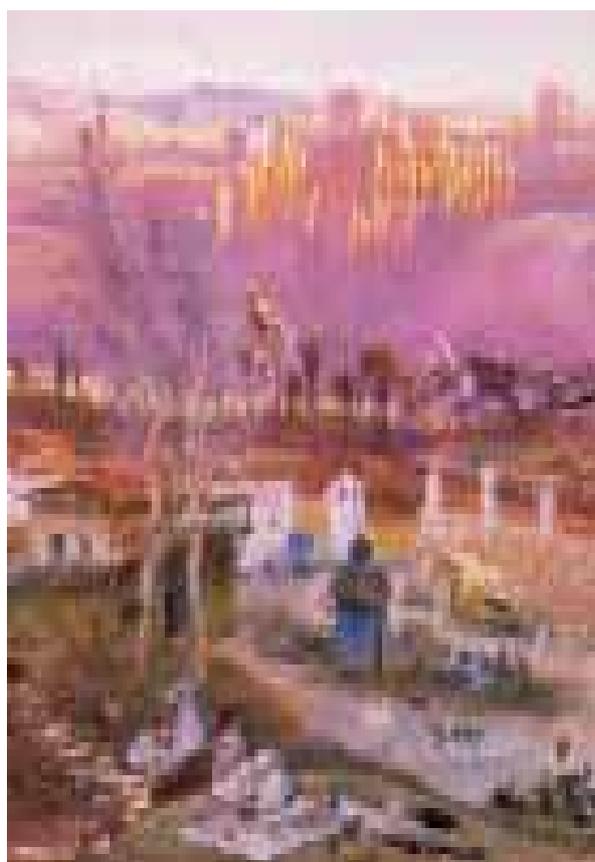
Primeras Donaciones (1916-1930) nos traslada a aquellos momentos donde los esfuerzos por fundar el Museo dieron sus frutos gracias al legado que Muñoz Degrain y otros destacados miembros de la Escuela Malagueña de Pintura, hicieron de sus propias obras y de sus colecciones particulares. Supone un buen punto de partida para la reflexión y la necesaria crítica sobre la situación de una institución, que casi 90 años después de su nacimiento, se encuentra hoy cerrada, y lo que es peor, con un futuro marcado por la incertidumbre.

La muestra posee también un gran valor para el conocimiento y el estudio de la obra de Muñoz Degrain, ya que el Museo de Málaga dispone de una de las mejores colecciones de España de este artista, y de otras figuras significativas del panorama artístico nacional de la época, como Joaquín Sorolla, Ramón Casas, Carlos de Haes, Francisco Domingo Marqués, etc. También reúne obras de algunos importantes artistas de la Escuela Malagueña de Pintura como Murillo Carreras, Denis Belgrano, José Nogales, Pedro Sáenz...

Siguiendo la línea de trabajo del Gabinete Pedagógico de Bellas Artes, hemos elaborado este material didáctico compuesto por un cuaderno para el profesor y tres cuadernos de trabajo para alumnos de Primaria, Secundaria y Bachillerato y complementado por un montaje de dispositivas.

La intención de este material es facilitar al profesorado la planificación y el desarrollo de actividades sobre la exposición, que favorezcan entre los alumnos el conocimiento de los fondos, estimulando su espíritu crítico ante la incomprensible situación en la que se encuentra el Museo.

Museo de Málaga. Primeras Donaciones (1916-1930)



Cuaderno del Profesor

Gabinete Pedagógico de Bellas Artes de Málaga

1 . SUGERENCIAS METODOLÓGICAS Y OBJETIVOS DIDÁCTICOS

EDUCACIÓN PRIMARIA

Objetivos

- Conocer las funciones de un museo.
- Conocer a grandes rasgos cómo se generan los fondos de un museo: adquisiciones, depósitos, donaciones...
- Conocer cómo se creó el Museo de Málaga.
- Estimular el espíritu crítico sobre la situación actual del Museo de Málaga.
- Dominar conceptos y procesos relacionados con la línea, el color, los soportes y la diversidad de los materiales pictóricos.
- Conocimiento e interpretación de la imagen.
- Clasificar la obra de arte por su temática: retrato, paisaje, tema literario, mitológico...
- Conocer las principales etapas del proceso creativo (paisajes del natural, el uso de modelos, el boceto y la composición, el dibujo, la aplicación del color...).
- Conocer los significados del color en la obra de arte.

Temporalización y metodología de las actividades

Antes de la visita planteamos el trabajo sobre conceptos como **exposición y museo** y, por medio del análisis de sus diferencias, llegar a entender las funciones del museo y cómo se generan e incrementan sus fondos. Desde esta idea llegamos a los donantes que hicieron posible el nacimiento del Museo de Málaga, especialmente la figura de Muñoz Degrain y la importancia que este artista tuvo para Málaga, lo que se puede apreciar en la breve biografía que incluimos en este cuaderno. También se plantean actividades sobre



Retrato de Muñoz Degrain en su estudio. Emilio Sala

las técnicas, materiales y soportes y sobre la temática de la obra de arte, especialmente sobre el **retrato** y el **paisaje**.

En este nivel recomendamos que se utilice el Montaje de Diapositivas, que completa este material, para que los alumnos comenten intuitivamente algunas obras, especialmente aquéllas con las que va a trabajar durante la visita a la exposición. Un buen elemento de motivación previa es la realización del itinerario sobre las *Instituciones Culturales y Artísticas de Málaga en el siglo XIX*. Con su desarrollo, acercaremos a los alumnos al ambiente artístico de la sociedad malagueña. Puede ser, además, una actividad muy útil para conocer el carácter itinerante de nuestro museo y, por tanto, aproximarnos a la situación actual que padece la institución. Por último, este paseo puede también usarse para acercar al alumno a los aspectos biográficos de algunos pintores de la Escuela Malagueña.

Durante la visita utilizamos el **Módulo 1** de la exposición para el análisis del tema del retrato, contemplando también los conceptos que se han trabajado sobre técnicas y soportes y atendiendo al proceso creativo. En el **Módulo 2** trabajaremos sobre los paisajes, temática fundamental en la producción de Muñoz Degrain. Planteando distintas actividades para descubrir el argumento de las obras de arte y, como introducción al color, su relación con la luz y su carácter simbólico. En el **Módulo 3**, el estudio de pintor reproducido en la exposición

da pie para hacer un seguimiento de los objetos utilizados en el proceso pictórico y reconocer el estudio del pintor no sólo como lugar para la producción artística sino también para las relaciones sociales, la exposición y venta, etc. Los distintos materiales y soportes de las obras se estudian en el **Módulo 4** por medio de la iluminación de la sala y las medidas de conservación utilizadas en algunas de ellas.

Después de la visita se repasan los principales conceptos trabajados antes y durante la misma: museo y exposición,

luz y color, adquisición de nuevo vocabulario... para terminar haciendo ver a los alumnos la necesidad de que podamos contar de nuevo con nuestro museo, partiendo de que es un lugar donde conocer muchas cosas nuevas como ha podido comprobar con la visita a la exposición de parte de sus fondos.



década de los treinta. También hemos contemplado la realización de ejercicios previos en clase sobre lectura formal de obras en cuanto a su composición, dinámica y colorido.

Realizar el itinerario *Instituciones culturales y artísticas de Málaga en el siglo XIX*, puede ser muy interesante

EDUCACIÓN SECUNDARIA OBLIGATORIA

Objetivos

- Adquirir nociones generales sobre los museos: tipos, funciones, importancia sociocultural.
- Conocer a grandes rasgos el Museo de Málaga: historia, fondos, origen y situación actual.
- Acercamiento al ambiente cultural y artístico de Málaga a finales del XIX y principios del XX.
- Con la biografía de pintores malagueños conocer las características de la formación del artista.
- Distinguir los elementos formales de la pintura.
- Conocer las diversas técnicas de la pintura.
- Diferenciar los principales géneros en la pintura decimonónica: el retrato, el paisaje, el costumbrismo, la pintura literaria y de historia.

Temporalización y metodología de las actividades

Antes de la visita se pretende conseguir que los alumnos aporten sus ideas previas, conocimientos y valoraciones sobre el mundo de los museos, por medio de una metodología abierta, para aterrizar en una valoración del museo como elemento para el desarrollo cultural, económico y social de una comunidad.

También en este momento de la actividad es cuando hay que transmitir o buscar información sobre los hechos y conceptos necesarios para la posterior visita a la exposición. En este sentido hacemos un poco de historia sobre el Museo de Málaga e incidimos especialmente en el período representado en la muestra y cómo será determinante al provocar una cierta especialización de los fondos, que se consolidará con los depósitos del Museo del Prado y el Museo de Arte Moderno a partir de la

para la contextualización posterior de la obra en su marco histórico y cultural, así como para comprender una demanda histórica de la ciudad como es la de disponer de un edificio adecuado para Museo, aspectos que se remachan después de la visita. A su vez, con el itinerario por el Centro Histórico de la ciudad acercamos al alumno a un entorno poco conocido, favoreciendo su respeto y necesidad de conservación.

Durante la visita debemos potenciar las actitudes de observación, valoración estética, y análisis formal y estilístico de las obras expuestas, utilizando las posibilidades que permiten la contemplación directa de las obras artísticas, la comparación de varias obras al mismo tiempo y la visión de un conjunto de obras claramente ordenado. Partiendo de un mínimo análisis sobre la estructura de la exposición, las actividades en los dos primeros módulos se centran principalmente sobre el género de la obra de arte: el retrato, el paisaje, la pintura de historia o de raíz literaria, para abarcar otros aspectos como la temática, lectura de obras en cuanto a recursos artísticos y formales utilizados, etc. El **Estudio del Pintor** lo hemos utilizado para analizar el proceso de creación de la obra de arte seleccionando varios de los objetos expuestos y para llamar la atención sobre las «otras» colecciones del



Museo, representativas de distintas artes menores.

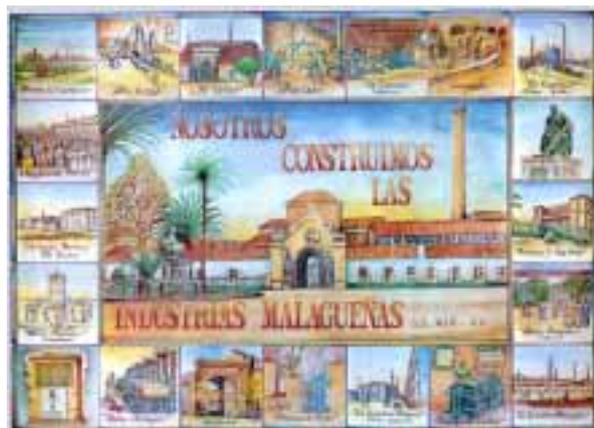
Aprovecharemos también para hacer un acercamiento a la figura del Picasso niño, alumno de Muñoz Degraín, y a la distinción de las técnicas y soportes en función de los distintos resultados formales obtenidos cierran las actividades a realizar en la sala.

Después de la vista es cuando hay que sacar conclusiones, recabar informaciones complementarias y realizar una puesta en común en el aula que sirva de síntesis de toda la actividad, teniendo presente los objetivos que nos hemos propuesto. El orientalismo en el paisaje, la Escuela de Pintura, la pervivencia de una tradición artística en la ciudad hasta hoy día, el desarrollo argumental de la obra de arte y la situación actual del museo son los aspectos en los que ahora se centra el Cuaderno. Será también buen momento para hacer una valoración general del desarrollo y aplicación de la actividad.

BACHILLERATO

Objetivos

En este nivel pretendemos profundizar en una serie de objetivos que ya aparecían en los Cuadernos de Primaria y Secundaria (funciones de un museo, lectura de la obra, técnicas artísticas, etc.), además de plantear algunos nuevos, adaptados al desarrollo intelectual del alumnado y al currículum de esta etapa (profundización en los estilos, am-



biente cultural y social de Málaga en el siglo XIX, el mercado artístico, las Exposiciones Nacionales, la aparición del cine y la fotografía...)

Temporalización y metodología de las actividades

La fase previa a la visita tiene un carácter más informativo que el resto del Cuaderno, intentando refrescar conocimientos o bien completarlos, para que el alumno pueda alcanzar los objetivos planteados. Por supuesto, también se incluyen una serie de actividades que permitirán desarrollar una serie de aptitudes del alumnado (comprensión y expresión de conceptos, capacidad para contrastar distintas fuentes, etc.), además de evaluar el grado de consecución de dichos objetivos.

Entre los contenidos tratados en este capítulo están los siguientes:

- la importancia de nuestra ciudad en el siglo pasado, origen de toda una serie de cambios sociales, económicos y urbanísticos y causa fundamental de la aparición de la Escuela Malagueña de Pintura.
- las instituciones culturales surgidas en el nuevo modelo de sociedad (el régimen liberal-burgués), principalmente el Museo de Málaga, la Academia y la Escuela de Bellas Artes.
- el papel de las Exposiciones Nacionales e Internacionales como factor de desarrollo del mercado artístico y la sustitución del mecenazgo tradicional (en manos de la Iglesia, la aristocracia y la realeza) por otro institucional o privado (instituciones



Antigua Escuela de Bellas Artes y Casa del Consulado

públicas o burguesía).

- la trascendencia de la figura de Muñoz Degrain en su doble faceta de cimiento de la Escuela Malagueña de Pintura y del Museo de Málaga (no sólo por la importancia de su donación, sino también por incitar a posteriores donaciones).

- las corrientes artísticas imperantes en el cambio de siglo y su asimilación por la Escuela Malagueña de Pintura.

Durante la visita, se pretende que el alumnado



Bebedor vasco. Joaquín Sorolla

tome contacto directamente con las obras, explotando los recursos de la exposición para enfatizar los siguientes contenidos:

- la lectura formal e iconográfica de la obra (planos, color, composición, estilo, simbolismo...)

- la conexión entre la pintura y el cine (**Módulo 1**) como estrategia para acercar al alumnado al lenguaje formal de la pintura desde su proximidad al léxico del cine, arte muy cercano a los intereses de los adolescentes.

- un repaso a la temática propia de la época empleando para ello el **Módulo 2** (dedicado a la figura de Muñoz Degrain). Siguiendo el itinerario propuesto en el montaje de la exposición, abordaremos sucesivamente los géneros del paisaje, el costumbrismo, el exotismo u orientalismo, el tema literario, el cuadro de historia y el retrato.

- la identificación de los comitentes de las obras en función de la temática y el formato: paisajes y retratos de pequeño y

mediano formato destinadas a la decoración y el prestigio de la vivienda burguesa; obras de historia de grandes formatos que pasaban a formar parte de las sedes de las instituciones públicas o privadas (Ministerios, Ayuntamientos, Bancos, etc.).

- la importancia del coleccionismo y el ambiente de trabajo del artista, usando para ello el **Módulo 3** (estudio del pintor).

- la variedad de técnicas y soportes, aprovechando las características especiales de las obras del **Módulo 4** (donaciones realizadas principalmente en los años 20 en las que tienen un protagonismo especial técnicas diferentes al óleo, que domina en los **Módulos 1 y 2**).

Por último, las actividades tras la visita van a permitir consolidar los objetivos planteados en este nivel, gracias a un enfoque distinto de los aspectos previamente tratados, o bien abordar alguno aún no tocado. Así, nos ocuparemos en esta fase de la evolución del Museo de Málaga y la importancia de las donaciones, los rasgos pictóricos de Muñoz Degrain y de la Escuela Malagueña de Pintura, las causas que explicarían una donación, el papel del coleccionismo (en su doble faceta de instrumento en el trabajo del artista y de base para los fondos de un museo). Nos parecen especialmente significativas las actividades número seis y ocho por lo que pueden motivar al alumnado. La actividad seis nos parece altamente atractiva al convertir al propio alumno en protagonista de un debate artístico entre las artes del siglo XIX y las del XX (pintura versus fotografía). La última, porque trata de implicarle directamente en el debate candente sobre el futuro del Museo de Málaga.



Palacio de la Aduana

2 ITINERARIO PREVIO A LA EXPOSICIÓN: INSTITUCIONES CULTURALES Y ARTÍSTICAS DE MÁLAGA EN EL SIGLO XIX

Sugerencias metodológicas

El itinerario es una actividad de motivación para la visita a la exposición, pues facilita que nuestros alumnos comprendan cómo el auge económico de la burguesía y la desamortización fueron factores que, a pesar de provocar la destrucción de gran parte del patrimonio de la Iglesia, favorecieron el coleccionismo y financiaron obras arte. Al mismo tiempo, el itinerario pretende clarificar las relaciones entre Escuela de Bellas Artes, Academia de San Telmo y Museo, mostrándonos la íntima unión de las tres instituciones que compartieron la misma sede del antiguo colegio jesuita de la Plaza de la Constitución, y cómo surge el Museo con una clara orientación didáctica para el aprendizaje de los alumnos de la Escuela de Bellas Artes.

Además de dar a conocer las principales instituciones culturales y educativas de la Málaga finisecular, que animaron a la creación del Museo de Málaga, durante el recorrido podemos ver una buena muestra de las transformaciones urbanísticas acaecidas en nuestra ciudad con la desaparición de la ciudad conventual provocada por la desamortización. Por otra parte, el itinerario nos muestra el carácter errático e inestable del Museo de Málaga

a lo largo de su historia, contemplándose sus sucesivas sedes en la calle Pedro de Toledo hasta 1920, Plaza de la Constitución hasta 1961, San Agustín hasta 1997 y la que, ojalá, se constituya como sede definitiva en el Palacio de la Aduana. También facilita el análisis de la estrecha relación de la ciudad con los pintores que formaron la Escuela Malagueña de Pintura.

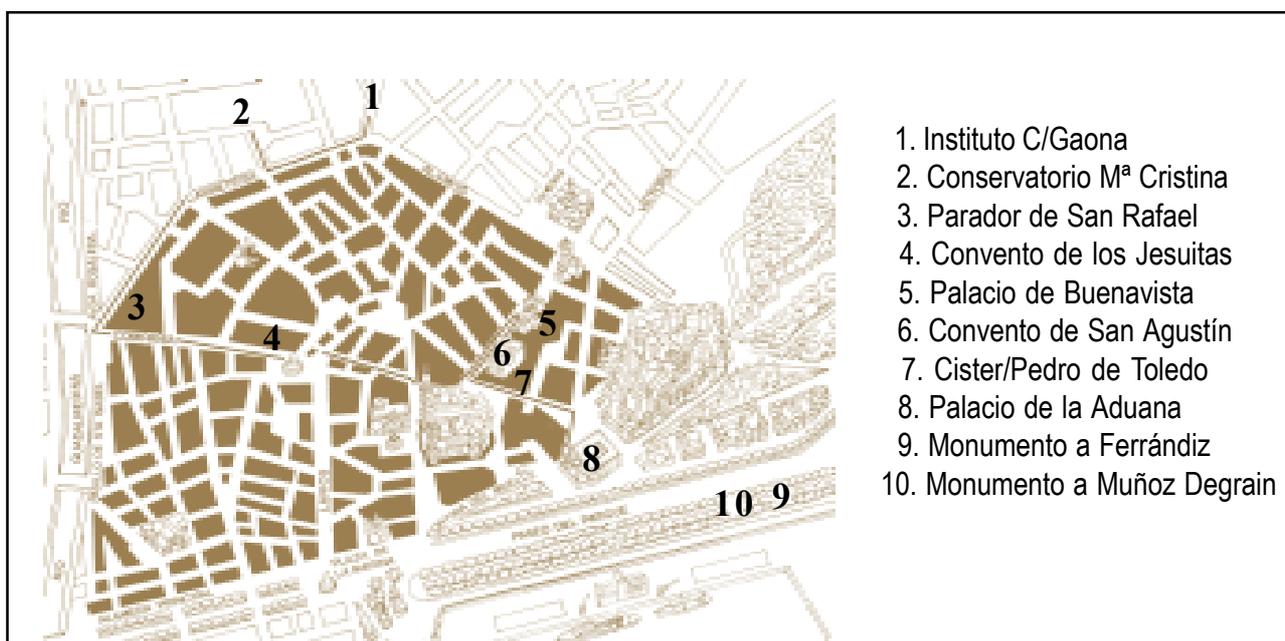
Finalmente, se podrán apreciar las considerables mellas en la trama urbana que en forma de solares y derribos surgen a lo largo del recorrido. Son elementos para la reflexión y el análisis sobre la conservación de un Patrimonio urbano amenazado en nuestra ciudad.

Descripción del Itinerario

Se inicia en la calle Gaona, en el I.E.S Vicente Espinel, y culmina, en el Palacio de la Aduana, con la visita a la exposición. Al salir de ésta, nos podemos acercar al Paseo del Parque para contemplar las esculturas dedicadas a Ferrándiz y Muñoz Degrain.

La burguesía malagueña del siglo XIX alentó la creación de instituciones con fines educativos y culturales. Muchas de ellas se instalaron en conventos desamortizados y continúan hoy activas. Vamos a hacer un recorrido por algunas.

Partimos del Instituto Vicente Espinel, en calle Gaona, creado en 1846 en el antiguo Convento de los Filipenses. Es un edificio del siglo XVIII del que



destaca el patio central porticado decorado con pinturas murales y recientemente restaurado. Desde 1849 también albergó a la Escuela Náutica de San Telmo y, entre 1895 y 1933, a la Biblioteca Pública del Estado (hoy en la Avda. de Europa).

Por calle Carretería llegamos a la Plaza de San Francisco, abierta sobre los terrenos del desamortizado Convento franciscano de San Luis el Real. Parte del convento lo ocupó, desde 1842, el Liceo Científico, Literario y Artístico, centro cultural donde se impartían clases gratuitas de pintura, escultura... y servía de sede para exposiciones. El edificio también albergó desde 1876 a la Sociedad Filarmónica, que convirtió la capilla del convento en sala de conciertos. En 1880 se creó el Real Conservatorio de María Cristina en la misma sede hasta su traslado, en 1971, a las nuevas instalaciones del Ejido. El viejo edificio, restaurado en 1975, mantiene su uso como sala de conciertos y centro cultural. En él destaca la decoración de interiores pintados, con composiciones alegóricas y mitológicas, por artistas como Xavier Cappa, Denis Belgrano, Martínez de la Vega...

Seguimos por calle Compañía, donde en 1865 se levantó el Parador de San Rafael. Aunque destinado a mesón por entonces, interesa señalar que allí falleció en 1905 el pintor Martínez de la Vega, como lo acredita la placa de la fachada. En un futuro próximo, se prevé un uso turístico y cultural. En la misma calle, cerca de la Plaza de la Constitución, se encontraba el Convento de la Compañía de Jesús. Tras la expulsión de la Orden en 1767, el edificio se destinó a Escuela de Náutica de San Telmo, realizando obras de adaptación el arquitecto Martín de Aldehuela entre 1786 y 1789. La portada es un excelente ejemplo del barroco clasicista malagueño. Durante el siglo XIX diversas instituciones tuvieron su sede en este lugar. Cuando la Escuela de Náutica se traslada a calle Gaona, su lugar lo ocupa la Academia Provincial de Bellas Artes de San Telmo (creada en 1850) que inaugura en 1851 la Escuela de Bellas Artes y (en 1864) un Museo de Bellas Artes destinado a los alumnos. En el edificio



se encontraban además las Escuelas Normales de Maestras y de Maestros, el Centro Pedagógico Gratuito y la Sociedad Malagueña de Ciencias, que aún permanece. Entre 1920 y 1961 acogió al Museo de Bellas Artes. Hoy contiene un Colegio de Primaria y desde el año 2000 es sede del Ateneo.

Otro importante centro cultural es la Sociedad Económica de Amigos del País, instalada en la Casa del Consulado, inmueble construido en 1782 por Martín de Aldehuela, para sede del Montepío de Cosecheros. Las dependencias se articulan en torno a un patio y

destaca la portada en mármol de diferentes tonos.

Desde la plaza, a través de calle Santa María, llegamos al Convento de San Agustín, en la calle de su nombre. Tras la desamortización fue sede del Ayuntamiento y albergó el Archivo y el Museo Municipal (este último al cuidado de Ruiz Blasco, padre de Picasso). Junto al Convento se encuentra el Palacio de los Condes de Buenavista, construido en el siglo XVI y único ejemplo de palacio renacentista conservado en Málaga. Desde 1961 hasta 1997 fue Museo Provincial de Bellas Artes. Salimos a calle Císter, donde un piso propiedad del Marqués de Larios, esquina con Pedro de Toledo, albergó al Museo Provincial. Este inmueble se vendió y el museo volvió al edificio de San Telmo hasta su traslado al Palacio de Buenavista.

Desde calle Císter llegamos a la Aduana, edificio que la sociedad malagueña reclama hoy como sede del Museo. Construida a fines del siglo XVIII, en estilo neoclásico, por el arquitecto Manuel Martín Rodríguez, almacena en el ático los fondos del Museo de Bellas Artes y en su Sala de Columnas exhibe *Primeras Donaciones (1916-1930)*.

Una vez visitada la exposición, cruzamos el Parque y, junto al recinto musical Eduardo Ocón, encontramos el busto que Málaga, agradecida dedicó a Muñoz Degrain en 1923 por su importante donación al Museo. Pasado el auditorio está el monumento a Bernardo Ferrándiz, copia en bronce del que se encuentra en el museo, obra de Agapito Vallmitjana.

3. LOS ORÍGENES DE LOS FONDOS DEL MUSEO DE MÁLAGA

A diferencia de otras colecciones provinciales en las que suele predominar el arte religioso, proveniente de las desamortizaciones eclesiásticas realizadas tiempo antes de la creación de los museos, en la historia del Museo de Málaga los fondos de esta procedencia tienen menos importancia en cuanto a su número, aunque se pueden encontrar obras de gran calidad atribuidas o documentadas a artistas de la talla de Zurbarán, Pedro de Mena, Fernando Ortiz, etc.

Contando con estas obras y con los fondos propios de la Academia de Bellas Artes de San Telmo, ésta, en cumplimiento del Real Decreto de 1913 que establecía los Museos Provinciales de Bellas Artes, organiza el de Málaga. Al apoyo legal se sumarán en este período de gestación las donaciones de coleccionistas y artistas malagueños.

La más importante sería la de Muñoz Degrain, en 1916, cuya generosidad hacia Málaga permitió contar al museo con unos fondos de gran calidad, pues entregó 16 obras de su producción y 21 de distintos autores entre los que se encontraban Sorolla, Rosales, Ferrándiz, Picasso, Emilio Sala y Carlos de Haes. Este primer museo, ubicado entonces en la calle Pedro de Toledo, es el que podemos contemplar hoy en la exposición *Museo de Málaga. Primeras Donaciones (1916-1930)*.

Desde esa última fecha, y coincidiendo con la llegada del malagueño Ricardo de Orueta a la Dirección General de Bellas Artes del incipiente estado republicano, los fondos del Museo van a verse incrementados con depósitos del Museo del Prado y del entonces Museo de Arte Moderno. El agradecimiento del Patronato de la institución museística a las personas que habían hecho posible que Málaga contara con un museo de cierta calidad, ahora instalado en el edificio de San Telmo



Aparición de la Virgen a San Antonio.
Pedro de Mena

de la Plaza de la Constitución, quedó plasmado en las denominaciones de Orueta y Muñoz Degrain a las salas de Arte Antiguo y Arte Moderno respectivamente. Otros Ministerios e instituciones provinciales y municipales también depositarán obras en el museo, a las que hay que sumar las pertenecientes a particulares, entre las que merecen destacarse la del erudito Narciso Díaz de Escovar, la del anticuario Antonio Pons y la donación de bibliografía y obras de Picasso realizada por su secretario, Jaime Sabartés.

A donaciones y depósitos habría que añadir las adquisiciones. Aunque han sido en menor cuantía, los fondos del museo conseguidos por este sistema, han hecho posible ofrecer una representación

de determinados estilos artísticos de los que Málaga carece, como la colección de escultura gótica, completar los fondos de pintura malagueña del XIX, siguiendo unos criterios de especialización del museo, y mostrar la obra de las vanguardias locales. A estos criterios añadimos no hace mucho el esfuerzo por incorporar obras de arte emblemáticas pertenecientes a autores de estrecha relación con Málaga, como el *Mosquetero* de Picasso o una pareja de *Ecce Homo* y *Dolorosa* de Pedro de Mena.

Pero este museo, ubicado desde 1961 en el Palacio de Buenavista, que iba creciendo en la cantidad y calidad de sus fondos, asiste en 1997 a su cierre y a su almacenamiento en el ático del Palacio de la Aduana. Por otro lado, el propio origen de los fondos (muchos de ellos depósitos pertenecientes a diversas instituciones) pone en peligro de desmembración una colección consolidada desde hace mucho tiempo, situación que ha sido especialmente crítica en el caso de la reclamación y devolución de la obra de Simonet,

Flevit super illam, hoy en los fondos del Museo del Prado. No obstante, el intenso movimiento ciudadano al que esta situación ha dado lugar hace pensar en un futuro esperanzador con una sede digna donde el museo pueda exponer, conservar, investigar y difundir sus obras.



Y tenía corazón. Enrique Simonet

4 MUÑOZ DEGRAIN Y LOS PRINCIPALES DONANTES DE 1916 A 1930

Además de poder contemplar toda la obra de Muñoz Degrain que posee el Museo de Málaga, una de las oportunidades que nos brinda la exposición *Primeras Donaciones (1916-1930)* es mostrar, especialmente en los módulos tercero y cuarto, obras poco conocidas o que no han sido nunca expuestas y que sin embargo son representativas de pintores de la denominada Escuela Malagueña de Pintura, en algunos casos menos conocidos para el gran público. Para completar el estudio de la obra con el de su autor incluimos en este material de apoyo las biografías de los artistas y donantes representados en la exposición con referencia a su obra expuesta.

Antonio Muñoz Degrain.

(Valencia, 1840-Málaga, 1924).

Antonio Muñoz Degrain nace en Valencia el 18 de noviembre de 1840; su madre fallecía pocos años después, por lo que quedaría bajo el cuidado de su padre, relojero de profesión, con quien surgirían pronto diferencias en cuanto a los estudios que el joven debía cursar. Mientras el padre deseaba que éstos fuesen de arquitectura, él se inclinó pronto por la pintura.

Durante casi una década va a estar matriculado en la Escuela de Bellas Artes de Valencia, dependiente de la Academia de San Carlos. Allí cursó varias disciplinas, en un principio orientadas a los estudios superiores de arquitectura, pero tras una gran discusión con su padre, que provocó una escapada a Italia contando tan sólo con dieciséis años, va a asistir a materias más propias de la pintura, destacando en la asignatura de «Paisaje», donde recibió las mejores calificaciones. Los años de la Escuela de Bellas Artes de Valencia van a ser también muy importantes para el joven pintor en cuanto a sus relaciones personales, pues aquí conoció e hizo amistad con un nutrido grupo de jóvenes pintores que formarían el núcleo de la importante escuela valenciana de pintura del siglo XIX: Bernardo Ferrándiz (algo mayor que él), Francisco Domingo, Salvador Martínez Cubells, Rafael Monleón, Joaquín Agrassot, y otros.

Siendo todavía estudiante, vende su primer cuadro a la marquesa de la Romana y se presenta a la Exposición Regional de Valencia. Dos actividades: la presentación a exposiciones (tanto regionales, como nacionales o internacionales)



Retrato de Muñoz Degrain. Sorolla

y las numerosas ventas de pinturas a particulares o al Estado (complementadas por su posterior labor docente) van a cimentar el indudable prestigio y fama que tuvo el pintor durante casi toda su vida artística.

Durante la década de los sesenta el pintor, siguiendo los pasos de sus amigos Ferrándiz y Domingo Marqués, continúa sus estudios en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando en Madrid, aunque son constantes sus estancias en Valencia. En esta época destaca el magisterio que va a recibir de Carlos de Haes, catedrático de «Paisaje» en la escuela madrileña, el cual va a potenciar el interés por el paisaje del joven Degrain, aunque después éste sepa darle un sello propio muy distinto al de su célebre maestro, auténtico introductor de la pintura paisajística en España y uno de los pintores más influyentes de su generación. Continúa asimismo presentándose a distintas Exposiciones Nacionales, obteniendo un gran éxito en la de 1867, pues su obra *Paisaje del Pardo al disiparse la niebla* va a conseguir una medalla de segunda clase, siendo adquirida por el Estado y figurando en la representación española de París de ese mismo año, por lo que el prestigio del pintor aumentó considerablemente, y le llevó a desear obtener una plaza docente en alguna de las escuelas de Bellas Artes que había en nuestro país.

Un hecho decisivo en su vida se va a producir en 1870: su amigo Bernardo Ferrándiz, profesor en la Escuela de Bellas Artes de Málaga, recibe el encargo de decorar el techo del Teatro Cervantes de la ciudad. Para realizar mejor la tarea llama a Muñoz Degrain, encomendándole los fondos paisajísticos de esta ambiciosa alegoría sobre la ciudad. Muñoz



Alegoría de la Historia... Ferrándiz y Muñoz Degrain

Degrain acepta el encargo y, a partir de ese momento, su relación con Málaga va a ser constante. Aquí vivió bastantes años, durante los cuales obtiene plaza de profesor en la Escuela de Bellas Artes y también alcanza su consagración como pintor (participando en numerosas Exposiciones Nacionales y siendo becado para la Academia española en Roma).

La presencia en Málaga de estos dos pintores valencianos va a dar un gran empuje al arte pictórico en la ciudad configurando una auténtica escuela artística, junto a otros pintores como José Moreno Carbonero, compañero de Degrain en Roma, José Nogales, Emilio Ocón, José Ruiz Blasco, y otros muchos más, que ofrecen sus obras a la burguesía comercial e industrial.

Durante estos años la producción de Muñoz Degrain se va a diversificar, interesándose también por otros géneros pictóricos como la pintura de historia o el género costumbrista. También realizará continuos viajes a Granada, norte de Marruecos y, durante su estancia en Roma, recorrerá toda Italia buscando nuevos motivos de inspiración para sus obras -principalmente sus paisajes del momento y posteriores- apuntando su interés por las regiones exóticas que serán la base de su última producción, de carácter más simbólico.

Con la enorme producción de estos años, Muñoz Degrain siente la necesidad de dar el salto hacia Madrid, centro oficial del arte español y, aprove-

chando la vacante dejada por su antiguo maestro Carlos de Haes en la Cátedra de «Paisaje» de la Escuela de Bellas Artes de Madrid. En 1895 se presenta a esta plaza, que obtiene gracias a su impresionante currículum de medallas y distinciones en las numerosas Exposiciones Nacionales y Extranjeras donde había participado.

Comienza aquí su etapa madrileña, caracterizada por su consagración definitiva como pintor y docente, pues es nombrado académico de San Fernando, director de la Escuela de Bellas Artes, y presidente del Círculo de Bellas Artes. También en estos años continúa desarrollando su personal estilo pictórico, ahondando en su radical uso del color al servicio de unos temas cada vez más simbólicos y de marcada ambientación exótica, que aumenta después de sus viajes por Palestina y el Mediterráneo oriental. En el plano familiar consigue el equilibrio sentimental con su discípula Flora Castrillo, tras la crisis que había tenido con su esposa Dolores Sánchez Molina.

Durante sus últimos años, después de su consagración definitiva en la Exposición Nacional de 1910, donde obtiene la Medalla de Honor, y coincidiendo con el nuevo impulso que se estaba dando a la creación de Museos Provinciales de Bellas Artes, va a preparar las dos donaciones más importantes de su carrera, las que realiza para los Museos de Valencia y Málaga, donaciones de gran importancia y que (en el caso del museo malagueño) van a ser el núcleo central de su colección porque junto a importantes obras suyas dona también un amplio conjunto de obras de otros autores de la talla de Sorolla, Martínez-Cubells, Rosales, Sala o el propio Picasso.

En enero de 1923, después de recibir varios homenajes por parte de las instituciones a las que estuvo ligado, decide volver a residir de forma definitiva en Málaga, ciudad con la que había seguido manteniendo una estrecha relación durante su estancia madrileña y donde residían su familia y numerosos amigos. Al año siguiente, y pocos meses después de la muerte de su esposa, fallece en Málaga.

Donación al Museo, en 1916: 16 obras de producción propia y 21 más pertenecientes a su colección privada realizadas por otros autores, distribuidas a lo largo de la exposición.

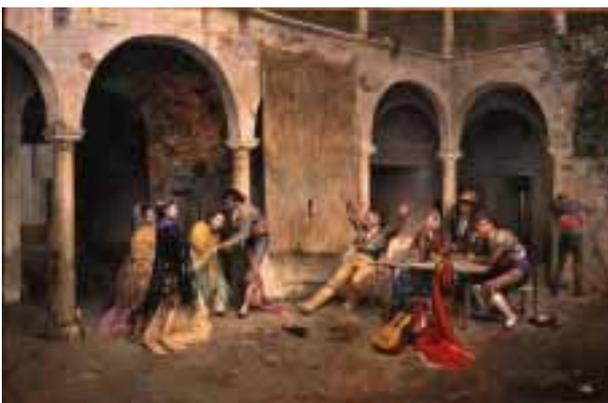
José Denis Belgrano.

(Málaga, 1844-Málaga, 1917).

Destaca desde muy joven en la pintura, siendo pensionado por Carlos Larios (marqués de Guadiaro) para estudiar en Roma. De esta primera etapa se conserva *La duda de Santo Tomás* (Catedral de Málaga), y el pequeño cuadro *Salida de la cuadrilla* (colección particular) donde encontramos la temática en la que más tarde se afianzará. Con la llegada a Málaga de Bernardo Ferrándiz, Denis figurará entre sus primeros alumnos en la Escuela de Bellas Artes y comienza su amistad con Martínez de la Vega. Ambos pintores, junto a Blanco Coris, reciben el importante encargo de pintar los techos del Liceo, hoy Conservatorio de María Cristina. Muy pronto a este dúo se le unirá Emilio Ocón, montando los tres amigos un estudio en calle Barcenillas.

Aunque no llegó a conocer a Fortuny -amigo personal de Ferrándiz-, en su obra se deja notar su influencia, tanto en los temas como en el colorido, y pronto se convertirá en pintor de una burguesía que lo venera a la vez que le propone temas y formatos. Ingresa como profesor auxiliar de la Escuela de Bellas Artes en 1887, ocupando en ella distintos empleos hasta conseguir plaza en propiedad en 1915.

Donación al Museo, en 1916: Cuatro obras, dos de producción propia: *Retrato* y *Valenciano*, una obra de Ferrándiz, y *Retrato de Niña* de Martínez de la Vega.



Después de la corrida. José Denis Belgrano

Rafael Murillo Carreras.

(Jaén, 1868-Málaga, 1962).

Llegó a Málaga muy joven, siendo alumno de Denis Belgrano durante los años 1883 a 1889, para más tarde ser profesor y restaurador de la Galería



Cabeza de viejo. Rafael Murillo Carreras

de cuadros del Municipio (1894), puesto ocupado anteriormente por José Ruiz Blasco -padre de Picasso- y desde donde dirigirá sus esfuerzos para conseguir hacer realidad el Museo Provincial de Bellas Artes de Málaga, del cual será director hasta su muerte

Concurrió a diversas exposiciones, obteniendo mención honorífica en la Exposición Nacional de 1897 con el cuadro titulado *Echar leña al fuego*. También fue premiado en la de Chicago y obtuvo diploma de mérito en la de Granada.

Destacó como pintor costumbrista de paisajes y estudios de tipos locales.

Donación al Museo, en 1916: *Cabeza de viejo*, *Corte de Torremolinos*, y *El niño de Vallecas*, de producción propia; un pastel de Enrique Florido, *Rosas*, de Rodríguez Salinas, y un retrato suyo realizado por Manuel Ruiz Guerrero, además de diversas monedas romanas y una colección de fotografías.

Federico Rodríguez Quintana.

(Madrid, 1876 – Málaga, 1942).

Desde 1894 a 1899 fue alumno de la Escuela de Bellas Artes, y profesor de la misma en 1906. Tras un corto intervalo, en el que fue pensionado por la Diputación de Madrid, volvió a Málaga como profesor interino.

Desde muy joven participó en las exposiciones

nacionales y provinciales consiguiendo mención honorífica en la Exposición Nacional de 1910, y segunda medalla en la Exposición Artística de Málaga de 1912. Su producción pictórica más destacada son los paisajes.

Donación al museo, en 1917: *Alrededores de Málaga*.

Luis Berrobianco Meléndez.

(Málaga, 1872-Málaga, 1961).

Alumno destacado de la Escuela de Bellas Artes, de la que sería profesor desde 1911 a 1943. Se presenta a exposiciones provinciales -como las convocadas por el Liceo- y nacionales (alcanzando en 1904 una mención honorífica por el cuadro titulado *Tejares de Málaga*), siendo considerado un dibujante correcto, tanto a lápiz como a pluma.

Donación al Museo, en 1917: *Paisaje*

Baldomero Ghiara del Peral.

(Málaga, 1849-Málaga, 1924).

Tío político de Picasso, casado en primeras nupcias con la hermana de su madre, Aurelia Picasso (1853-1876) en 1874. Baldomero, de origen italiano al igual que su esposa, era platero de profesión y regentó la joyería familiar ubicada en calle Nueva.

Donación al museo, en 1923: La obra de su sobrino titulada *Pareja de ancianos*.

Enrique Jaraba.

(Málaga, 1876- Málaga, 1826).

Alumno de Martínez de la Vega, Ocón y más tarde de Moreno Carbonero. Viajó por toda Europa visitando sus museos y fijando su residencia en Viena, para posteriormente volver en 1895 como profesor de la Escuela de Bellas Artes de Málaga. Participó en numerosas exposiciones, habiendo obtenido terceras medallas en la de Madrid de 1892 y en la General de 1897, y primeros premios y medallas de oro en las provinciales y regionales.

Cultivó el retrato, como los realizados al Marqués de Salamanca, a Moreno Carbonero, o al canónigo Marquina, donde prima el delicado color violeta tan de su gusto. La pintura religiosa está representada con *La huida a Egipto*, *San Pedro* y *San Juan* y la *Virgen del Carmen*; lo mitológico con *Orfeo atrayendo a las águilas con los acordes de su lira* en el te-



Alrededores de Málaga. Rodríguez Quintana

cho del Salón de los Espejos del Ayuntamiento. Pero es en los pequeños cuadros de costumbres donde podemos apreciar su habilidad como dibujante y experto colorista, consiguiendo con simples manchas de color sorprendentes efectos expresivos.

Jaraba, huyendo del academicismo imperante en Málaga, se inspirará en otras tendencias, como el impresionismo, triunfantes en la Europa que vio en su juventud.

Donación al Museo: *En la cocina*, donación efectuada por su hija en 1927.

Pedro Sáenz Sáenz.

(Málaga, 1863- Málaga, 1927)

Alumno de Ferrándiz, completó sus estudios en la Escuela de San Fernando de Madrid, y fue pensionado para ir a Roma junto con Simonet y Sorolla. Allí pintó *Las tentaciones de San Antonio*, obra por la que recibió la tercera medalla en la Exposición Nacional de 1887. Otros premios conseguidos fueron los de 1895 y 1897, segunda y tercera medalla respectivamente, y en ambos casos por sendos desnudos. Por fin, en 1891, obtiene una primera medalla con *Stella matutina*.

De vuelta a Málaga participa en todas las expo-



La tumba del poeta. Pedro Saenz

siciones locales y, en 1904, recibe el nombramiento de Comendador de la Orden de Alfonso XIII.

Desarrolló el retrato, entre los que destacan los realizados al general Polavieja, Francisco Bergamín y la marquesa de Loring. Pero es en el desnudo femenino donde capta toda la delicadeza de la mujer, repitiendo un tipo de mujer idealizada que atrae rápidamente la atención del espectador no por su voluptuosidad (pues son desnudos fríos, academicistas), sino por sus matices luminosos y delicados, careciendo casi por completo de contrastes de color.

Donación al museo: *Dama con pame*, donación efectuada por su hijo en 1927.

Antonio Reyna Manescau.

(Coín, 1859–Roma, 1937).

Alumno de Martínez de la Vega, en 1882 fue pensionado en Roma por el Liceo y la Diputación. En aquella ciudad permanecerá el resto de su vida. Algunos de los cuadros que pintó durante su pensionado fueron destruidos en el incendio de la Aduana de 1922 y otros, como *Floralia*, se perdieron durante la Guerra Civil. Apreciado en Italia, Reyna participó en exposiciones como la Nacional de Roma de 1911, con su cuadro *Rancho andaluz*.

Como alumno de Martínez de la Vega, concede gran importancia a la tonalidad y al dominio del color. Seguidor de la pintura preciosista, continuó los pasos de Pradilla y Fortuny, destacando por sus paisajes venecianos y su acierto en la captación de las luces y los efectos multicolores que producen los edificios reflejados en el agua (usando una técnica casi puntillista)

Donación al museo: *Santi Barati*, donado por su autor a la Academia de San Telmo en 1929.

José Nogales Sevilla.

(Málaga, 1860–Málaga, 1939).

Discípulo de Ferrándiz y de Muñoz Degrain, destacó en sus primeros años como acuarelista y dibujante de temas antiguos. Su «carrera» en la Escuela comienza en 1888, cuando es nombrado profesor ayudante, alcanzando en 1895 el grado de profesor numerario, por oposición, de la asignatura «Dibujo de Figura». En 1902 fue nombrado Director, pero dimi-



El milagro de Santa Casilda. José Nogales Sevilla.

tió al poco tiempo.

Como muchos pintores de su época, se presentó a varias exposiciones. En 1888 obtiene con *Paisaje* una medalla de oro en la Exposición Vaticana, y será 1892 el año que marque el cenit de su carrera, obteniendo el Premio de Primera Clase al mérito en la Exposición Internacional de Bellas Artes de Madrid. Éste hubiera sido el momento para continuar sus estudios en Madrid o Roma, pero Nogales no quiso nunca alejarse de Málaga.

Esta falta de ambición o miedo a conocer otros mundos, harían que su pintura se anquilosara y careciera de originalidad, aunque hay que reconocer en Nogales a un perfecto dibujante de la realidad que copia los modelos con exactitud prodigiosa, cualidad que le hace destacar en temas religiosos e históricos y, sobre todo, el bodegón floral (siendo sus rosas, ejecutadas con pinceladas seguras y un vistoso colorido, lo mejor de su producción, lo que las convierte en el centro de atención de sus cuadros).

Donación al museo: Siete piezas de mobiliario, **dos esculturas** de Casasola, trece cuadros de diversos artistas, entre ellos:

Apunte de marina de Joaquín Luque Roselló, **Paisaje de Cabra** y **Paisaje** de Francisco Mármol, y **Árboles** de Enrique Nágel. Dos obras de Muñoz Degrain: **Retrato del pintor José Nogales** y **Paisaje Nocturno**; y obra suya **Retrato del joven José Manuel Florido**. Todas donadas en 1935, aunque en depósito desde 1920.



Retrato de José Nogales. Muñoz Degrain

5. CONTENIDOS RELACIONADOS CON LA EXPOSICIÓN

5.1. LOS TEMAS DE LA PINTURA DEL SIGLO XIX La pintura de paisaje.

En la primera mitad del siglo XIX la pintura de paisaje está influida por el Romanticismo, reflejo del interés por los estilos históricos y los monumentos arquitectónicos del pasado, especialmente del período medieval. Pero además, en el romanticismo se produce una proyección de lo individual hacia el exterior por medio de un mundo tenebroso y abismal, violento, mágico y fantástico, donde lo irracional se sobrepone a lo racional. El principal paisajista español en este momento será Genaro Pérez Villaamil, que pintará muy influenciado por el modo teatral del romanticismo.

A mediados del XIX, el romanticismo tiene como herederos al idealismo y el simbolismo, movimientos que suponen un intento por desembarazarse del academicismo. Por otra parte, se va introduciendo cada vez en mayor medida la atracción por lo exótico, por lo que hasta entonces era desconocido. La mirada a Oriente marcará el gusto de un público que exige al pintor descripciones claras y minuciosas de asuntos exóticos y misteriosos, reinterpretados por la imaginación artística. Delacroix será el creador de un género orientalista que rápidamente ganará seguidores en nuestro país, especialmente Mariano Fortuny y también Antonio Muñoz Degrain, como podemos comprobar en la exposición *Primeras Donaciones (1916-1930)*.

A finales del siglo XIX se producen los primeros intentos de modernizar el arte español, principalmente debido a la obra de dos artistas como Aureliano de Beruete y Joaquín Sorolla. Beruete, discípulo de Carlos de Haes (paisajista belga que introduce en España el paisaje moderno de corte realista enfrentado al tipo romántico), pintará los paisajes austeros y sobrios



Paisaje con cigüeñas. Carlos de Haes

de la llanura castellana, muy distintos a los que creará Sorolla, totalmente identificado con el *plein air* del Mediterráneo, llenos de luz y elementos sensuales y gozosos. Sorolla será el más genuino representante de la escuela valenciana de pintura de paisaje, iniciada por Francisco Domingo Marqués, Antonio Muñoz Degrain e Ignacio Pinazo (autores de gran influencia en toda la pintura española posterior dada su situación de docentes en las Escuelas de Bellas Artes).

La pintura literaria y de historia

Podemos definir la **pintura literaria** como aquel género pictórico donde, junto a los recursos expresivos propios de las artes plásticas, tienen gran importancia los recursos de claro origen literario: la narración, la metáfora, etc.

Este género pictórico, que siempre ha estado presente dentro del conjunto de las artes plásticas, alcanza su cenit durante el siglo XIX, para después convertirse en el más rechazado por los artistas de vanguardia de finales del XIX y de todo el XX, que ven en él una sumisión de las artes plásticas a la literatura.

Su apogeo en el XIX está íntimamente relacionado con dos hechos: la teoría tradicional sobre el valor de los géneros, donde la pintura narrativa y, en concreto, la pintura de historia, eran consideradas los géneros superiores, mientras que otros géneros, como el paisaje o el bodegón, eran considerados géneros menores. Esta concepción estaba ligada a la idea de que dentro de las artes el tema era el elemento principal, mientras que los aspectos formales eran secundarios y debían estar supeditados a aquél. Otro hecho que va a influir en esta valoración es el papel que tuvieron las Academias en cuanto configuradoras del gusto artístico a través de premios, becas, subvenciones y otras medidas, por medio de las cuales consagraron este género como uno de los más importantes dentro de las artes plásticas.

Esta jerarquía temática y de géneros se explica por la aparición del movimiento romántico, que va a dominar la cultura de la primera mitad del siglo XIX, pero que en España va a pervivir en su formulación tardorromántica hasta los inicios del siglo siguiente. La importancia que el romanticismo concede a la historia nacional y su interés por

las leyendas y tradiciones antiguas, unido al carácter eminentemente literario de este movimiento, hacen que la pintura literaria y de historia se convierta en el género predilecto de intelectuales, críticos y políticos. Pero también pronto van a surgir discrepancias hacia este género. Por un lado, la exaltación del individualismo y la atracción por la naturaleza propias del romanticismo llevan a muchos artistas a interesarse por temas y motivos alejados de la normativa academicista y, por otra parte, el surgimiento del realismo supone un rechazo a la retórica y artificiosidad del romanticismo.

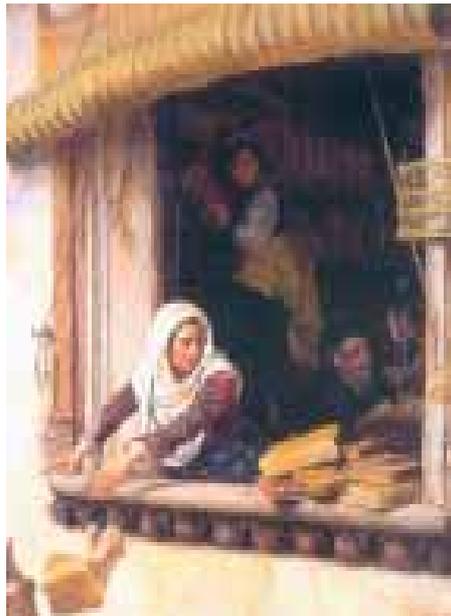
Dentro de este género se puede hablar de varios subgéneros: el más tradicional es el basado en la mitología y en la historia del mundo clásico, que ya había tenido un gran desarrollo en épocas anteriores como el Renacimiento, el Barroco o el Neoclasicismo.

Un subgrupo importante dentro de España va a ser la pintura de historia cristiana que, aunque guarda relaciones con la tradicional pintura religiosa renacentista o barroca, intenta dar una visión más realista e innovadora de estos temas, tan conocidos y populares en nuestra cultura.

La pintura cuyos temas se extraen de las grandes obras de la literatura nacional o universal forma otro grupo importante, siendo «El Quijote» y Shakespeare los dos motivos de inspiración más importantes. Aparecen también numerosas pinturas basadas en leyendas y mitologías que habían sido recogidas por los escritores románticos, donde los elementos poéticos y simbólicos tienen gran importancia. Este tipo de pintura tendrá su apogeo en la pintura simbolista de finales del XIX.

Próxima al costumbrismo literario, se va a desarrollar la **pintura costumbrista**, donde los contenidos anecdóticos y narrativos se unen a elementos de claro contenido popular, de manera similar a lo que se da en cierta narrativa de esta época, de claro contenido pintoresquista, y muy del gusto de las clases altas por su fondo amable y la ausencia de crítica política.

Pero va a ser el **género de historia** el más impor-



El escrutinio. José Moreno Carbonero

tante y el que más apoyos reciba por parte de las instituciones oficiales. Este género tomará la historia para elaborar unos discursos de claro contenido nacionalista, en el momento histórico en que la moderna burguesía está construyendo los nuevos estados europeos. A diferencia de otras épocas en que los monarcas utilizaron la pintura histórica para sus intereses propagandísticos, ahora es una clase social, la burguesía, la que promueve estas iniciativas y sus objetivos son más amplios: la construcción de una nación.

Para realizar esta labor los artistas (casi todos ellos poseedores de un gran dominio de las técnicas artísticas) van a realizar obras donde, mezclando recursos estilísticos realistas con otros más retóricos y artificiosos, consiguen crear imágenes de gran impacto visual (claros antecedentes del valor de la imagen en el mundo actual).

El retrato

Durante el siglo XIX y principios del XX, época a la cual pertenecen las obras del Museo de Málaga exhibidas en la exposición *Primeras Donaciones (1916-1930)*, el **retrato** va a continuar las tendencias y estilos que se han ido consolidando durante los últimos siglos. Se introduce en España el modelo de retrato burgués que ya se había desarrollado en otros países. En este modelo se ha perdido ya la



Retrato de Simón Castel. José Moreno Carbonero

austeridad y el rigor de los primitivos retratos burgueses flamencos adquiriendo importancia la representación de la elegancia y del prestigio social, emparentán-



Retrato de Señora. Federico Madrazo

dose con los retratos aristocráticos ingleses del siglo XVIII. Federico Madrazo, Rosales, Fortuny, y otros muchos pintores locales, muchos de ellos poseedores de un gran virtuosismo técnico, crearon un tipo de retrato al servicio de una clase social que hasta entonces había estado muy poco representada en nuestra pintura, una clase social que se confundía con la añeja aristocracia y que tenía en el prestigio social su valor máximo. Emparentado con este modelo sigue existiendo un retrato oficial, más encorsetado desde el punto de vista técnico, donde los valores simbólicos (en la creación de una imagen oficial) priman sobre los valores plásticos. En la mayoría de estas obras hay una total ausencia de rasgos psicológicos, ya que sólo algún genio como Goya se había atrevido a unir el retrato oficial y cortesano con la más absoluta representación de la verdad psicológica.

Los artistas más interesados en las posibilidades que tiene el retrato para mostrar la personalidad del retratado van a recurrir al retrato de gentes anónimas, amigos, familiares o al propio autorretrato, creando un modelo de retrato más psicológico, con mayores libertades formales, emparentado con las corrientes realistas y naturalistas, que tanto literaria como plásticamente venían de Francia. Martí Alsina, Casas o el propio Sorolla pueden encuadrarse en esta tendencia.

La revolución formal que va a significar el impresionismo también va a dejar su huella en el retrato decimonónico: la búsqueda de efectos

lumínicos y un tratamiento más libre de los colores hacen que la figura humana se convierta en un campo de innovación formal, abandonándose las inquietudes psicologistas y realistas. Habrá que esperar a que pintores como Gauguin, Toulouse-Lautrec y, sobre todo, Van Gogh vuelvan a poner en primer término la expresión de las pasiones humanas para que lo psicológico y expresivo retorne al género del retrato. Pero en esa misma época, fines del XIX, Cézanne, con la descomposición volumétrica que realiza sobre las figuras retratadas va a sentar las bases del futuro retrato cubista, que terminará siendo la destrucción del retrato clásico.

Es probable que en este final del retrato clásico incida un hecho de manera mucho más significativa que todas las investigaciones formales de esa época: el descubrimiento de la fotografía. El retrato, aparte de sus consideraciones artísticas, simbólicas o psicológicas, siempre tuvo una función clara: la representación, de una manera más o menos fidedigna, ya sea en un lienzo o en una escultura, de la persona retratada. Esta imagen podía servir de recuerdo para otras personas, de presentación para quien no la conociera, o de imagen duradera para la posteridad. Esto explica que el retrato se haya mantenido -aparte los dictados de la moda- como un género siempre demandado y con un numeroso grupo de pintores especializados en él.

La fotografía, con un realismo casi siempre superior a la pintura, va a suplir en parte esta función.



Retrato de su mujer. Fernando Labrada

Los pintores, si quieren sobrevivir, deben ofrecer algo claramente distinto. Los valores plásticos, sobre todo el color, serán los elementos fundamentales. Pero de la misma manera que los primeros fotógrafos imitaron en sus composiciones y estilo a la pintura, creando la corriente pictorialista, muchos pintores introducirán en sus obras recursos y elementos de clara procedencia fotográfica: mayor libertad en los encuadres, representación más realista del movimiento, composiciones de apariencia más improvisada, etc. El juego de relaciones entre estos dos campos de la creación artística se ha seguido dando hasta nuestros días, donde pintores como Warhol o Jeff Koons recurren a la fotografía como base de sus pinturas, mientras que en la fotografía se producen resurgimientos pictorialistas. Por otro lado, varios pintores, (como Bacon o Freud), han continuado la senda abierta por Rembrandt, Velázquez, Goya y Van Gogh, confiando en la pintura de retrato como la mejor forma de ahondar en el alma humana.

5.2. LAS EXPOSICIONES NACIONALES DE BELLAS ARTES

A mediados del siglo XIX, el panorama artístico español era verdaderamente desalentador. Las desamortizaciones no sólo habían destruido o dispersado una parte importante del patrimonio artístico, sino que habían acabado con los tradicionales patrocinadores de las artes: la Iglesia (por falta de recursos), la aristocracia y la realeza (al cambiar su estatus en el Nuevo Régimen) dejaron de comprar obras. En cuanto a la nueva aristocracia o plutocracia, no tenía demasiado interés en el mecenazgo, ni tampoco formación artística.

La prueba de esta situación la tenemos en el titular del periódico parisino *La Illustración*, que comentaba la ausencia de representación española en la Exposición Universal de Bruselas de 1851 con el titular «¡España ya no existe!».

La alarma provocó una reacción en el Estado liberal, que consideró necesario asumir algunas de las funciones del Antiguo Régimen -ahora vacantes- en su propio interés. Por una parte, en esta época de consolidación de los estados nacionales, era creencia universal que las manifestaciones artísticas y culturales eran la máxima expresión de una nación o pueblo. Además, el nivel cultural de



Destierro del príncipe de Viana. Emilio Sala y Francés

un estado era una de las cartas credenciales imprescindibles ante el resto de los países.

Un Real Decreto de 28-XII-1853 creaba las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes, imitando el modelo de organización y reglamentación de las Exposiciones extranjeras, especialmente de los Salones franceses. Las convocatorias solían ser bienales o trienales (hubo 17 convocatorias en la segunda mitad del siglo) y se procura marcar diferencias con los antiguos concursos organizados por las Academias o por otras instituciones, muchas veces copados por aficionados y por obras de poco interés. En general, los objetivos que se persiguieron fueron: apoyar a artistas jóvenes y abrirles las puertas al mercado del arte, homenajear a maestros consagrados (vivos o fallecidos), implicar al público en juicios críticos y estéticos, conseguir una alta especialización de los géneros, elevar el nivel artístico con una estricta selección de obras aceptadas y consagrar el arte como una mercancía igual que otra cualquiera en la economía de mercado. Los museos y las salas de las Exposiciones serían ahora los nuevos templos del estado liberal y laico, donde deberían peregrinar aquellos que buscasen la elevación de su espíritu.

El jurado fue un elemento esencial en las convocatorias. Su composición y forma de nombramiento dieron lugar a tremendas polémicas, seguidas con atención por la opinión pública. Críticos y pintores se enfrentaron por el derecho a formar parte exclusiva de éstos, esgrimiendo los primeros su papel de expertos y guías del gusto público, mientras los artistas alegaban su competencia profesional. Los críticos querían limitar el número de medallas para elevar el nivel de calidad y el prestigio de los premios. Por su parte, los pintores propugnaron un

aumento de las medallas, defendiendo sus propios intereses. En cuanto al nombramiento del jurado, reflejó con claridad los avatares sociopolíticos de la época: pasó de ser designado, en las etapas de gobierno moderado, a ser elegido por sufragio universal en 1890, coincidiendo con la implantación de este sistema electoral en la Restauración.

Evidentemente, si importante era la concesión de las medallas para el público y la crítica, para los artistas era, ni más ni menos, una cuestión vital. La obtención de una medalla de primera clase suponía, generalmente, abrir las puertas a un futuro profesional cómodo y un reconocimiento social garantizado, y no sólo porque solían ir acompañadas de propuestas de ventajosas compras de obras sino, y esto es lo más importante, porque abrían las puertas a pensionados en el extranjero y eran méritos fundamentales en las oposiciones para acceder a plazas de profesorado en las Academias y Escuelas de Artes y Oficios. En una época en la que la mayoría de los pintores vivían o -con más precisión- subsistían en unas condiciones semejantes a las del proletariado, la adquisición de una sola de las obras premiadas llegó a cotizarse en un valor equivalente al de uno de los hotelitos de clase media-alta que se construían por esas fechas en la Ciudad Lineal.

Pero, al igual que la orientación del gusto público, las Exposiciones establecieron una serie de temas o géneros claramente jerarquizados en función de su «valor moralizante», de su carga educativa. Así, el cuadro de historia será (hasta la última década del siglo) el género más apreciado. Por ejemplo, en 1878 un cuadro de historia costó 74.250 pesetas, frente a las 14.200 de un paisaje, 9.000 de uno de género y 3.500 de una pintura religiosa. A partir de 1890 hay una nueva sensibilidad en la Administración, y la pintura de temática social toma el relevo de la pintura de historia, coincidiendo con la fundación por esa fecha del P.S.O.E., la U.G.T., el Instituto de Reformas Sociales, la publicación de la encíclica «Rerum novarum», etc. El paisaje y la marina, encuadrados en la misma categoría, aunque practicados por distintos artistas debido a las características diferenciadas de cada uno, son un tema con gran auge debido a las nuevas condiciones (ferrocarril, hábito de salir al campo, vacaciones, etc.), pero su valoración es baja por la ausencia de contenidos extraestéticos (esto es, de carga ética).



Flevit super Illam. Enrique Simonet y Lombardo
Medalla de primera clase en la Exposición Nacional de 1892

Algo similar ocurre con la pintura floral y el retrato (aunque este último tiene un auge desde la Restauración borbónica). Por último, la pintura religiosa no sale de su postración y sólo son valoradas en ella los aspectos estéticos.

Envueltas en polémicas cada vez más frecuentes, las Exposiciones fueron perdiendo prestigio desde el cambio de siglo y, en 1924, sentenciaba Juan de la Encina: «Las exposiciones nacionales se mueren, dejémoslas morir, pues su salvación está en la muerte, de hecho hace tiempo que están muertas». Los artistas inconformistas, excluidos de ellas, se inclinaban claramente hacia las vanguardias.

Con todos sus defectos y controversias, habrá que concluir que las Exposiciones cumplieron la mayoría de los objetivos para los que se crearon, pues revitalizaron en su momento el lánguido panorama del arte español. Y lo hicieron hasta tal punto que, en 1899, tras la serie de reveses internacionales sufridos por España, un crítico decía que «por los pintores, únicamente por ellos, seguimos viviendo en Europa».

5.3. EL COLECCIONISMO

El coleccionismo es una actividad que existe desde tiempos muy antiguos. Podemos remontarnos a ejemplos como las tumbas egipcias, las colecciones griegas y romanas o las medievales. Aparte del propio interés artístico, estético y religioso, el fenómeno que comentamos tiene también relación con el atesoramiento, es decir la acumulación de capital en forma de objetos de elevado valor. Ello hace que los objetos atesorados sean apreciados por gran parte de la población y, por tanto, se con-

sideren estéticamente hermosos. Durante el Renacimiento se institucionaliza el mecenazgo a gran escala, proceso que se incrementará progresivamente.

Generalmente son los que tienen mayor capacidad económica y, por tanto, adquisitiva, los que imponen sus criterios estéticos, debidamente asesorados por expertos. Esto lo podemos comprobar en nuestra ciudad en el siglo XIX: los componentes de la Academia de Bellas Artes de San Telmo y los coleccionistas suelen ser los mismos.

Si en Málaga, como en el resto de Occidente, el coleccionismo había sido durante la Edad Moderna una actividad casi exclusiva de la nobleza y la Iglesia, en el siglo XIX será la burguesía la que imponga sus gustos. Juan Giró, Miguel Crooke, el Marqués de Campo Nuevo, José Clemens, hombres fuertes del comercio y la industria, poseen también las mejores colecciones. Por supuesto, un papel destacado en el coleccionismo malagueño lo ocupa la familia Heredia, creando el conocido como Museo Loringiano, ejemplo del coleccionismo de antigüedades de la época, al que se incorporan piezas de Málaga, con elementos fundamentales para la ciencia epigráfica como la *Lex Flavia Malacitana*.

Cuando llega la crisis económica del último tercio de siglo, muchas de estas colecciones acabarán disolviéndose. Algunos ejemplos serían la subasta en París de la colección de Juan Giró (con obras de Juan Carreño, Mateo Cerezo, Murillo, Ribera, Luca Giordano, etc.) o la venta de la biblioteca de Ricardo Heredia, de más de ocho mil volú-



Muchas obras del Museo de Málaga proceden de colecciones particulares

menes. Hacia 1900 se subasta, también en París, su colección de grabados y dibujos que contaba en sus fondos con obras de Durero, Van Dyck, Goya, Rembrandt, Ribera, Rubens, Watteau, etc.

El siglo XX, aunque con diversas etapas, fue en general difícil para la economía local, si bien tras la guerra civil surgen

algunas nuevas fortunas, generalmente ligadas al régimen, que adquieren obras a precio de saldo de los que han sufrido las consecuencias del conflicto.

No podemos terminar estas notas sin mencionar que, además de la burguesía, también los pintores del XIX tuvieron la costumbre de intercambiar entre sí sus producciones y acumular objetos diversos, en especial antigüedades, para copiarlas en sus cuadros de historia. Eso sí, los artistas, no vendieron sus colecciones en todos los casos, sino que algunos las donaron a las instituciones públicas, como Muñoz Degrain o Moreno Carbonero. Gracias a su generosidad se pudieron configurar unos importantes fondos de los que surgiría el Museo de Bellas Artes de Málaga.

5.4. LOS ESTILOS DEL SIGLO XIX Y EL PANORAMA ARTÍSTICO ESPAÑOL EN EL TRÁNSITO AL SIGLO XX

El XIX es un siglo de profundos cambios en todos los órdenes (Revolución Industrial, Liberal, Nacionalismos, etc.). También las artes acusarán estos cambios rompiendo normas estéticas consideradas inmutables desde hacía siglos, y estableciendo un puente hasta el arte contemporáneo.

La velocidad se convierte en uno de los rasgos distintivos del mundo moderno, y tendrá su plasmación en el arte. De la misma forma que aparecen de modo vertiginoso nuevos avances técnicos y de todo tipo, que los transportes son cada vez más veloces y hacen al mundo más pequeño, también el arte busca nuevas soluciones. Hasta esta época, una vez concretado un sistema filosófico, cultural y estético en un estilo, la visión del mundo y



Museo Loringiano.

de la vida se mantenía durante siglos. Por el contrario, en el mundo moderno se produce una fuerte pugna y evolución en todos los órdenes. En el campo estético, la diversidad de estilos que se suceden o coexisten en un plazo de tiempo relativamente breve no es más que la constatación de este fenómeno.

A pesar de lo forzado que pueda ser en ocasiones, la definición de una serie de rasgos básicos de los estilos del siglo, puede ser un punto de partida válido a la hora de enfrentarnos a las obras de esta exposición. Es cierto que estas características son aplicables de modo general a la pintura en Europa, pero más adelante matizaremos la situación particular del arte español.

Rasgos de los estilos más significativos del siglo XIX:

Romanticismo: Tanto en el campo literario como en el de las artes figurativas, este estilo se considera como una plasmación de la «estética de lo sublime», enfrentada a la de lo «apolíneo». De una forma algo simplista, podríamos decir que dominan los valores del sentimiento, de la emoción, frente a los puramente visibles o formales, lo individual frente a la norma académica. Por ello, hay un enorme interés por el exotismo y el orientalismo, la expresión de todo tipo de sentimientos, incluyendo los más exaltados o truculentos (locura, pesadillas, muerte, suicidio), la revalorización del gótico y del pasado medieval, entendida como reivindicación del cristianismo o espiritualidad frente al materialismo del siglo. En el plano puramente formal, domina la pincelada suelta sobre el dibujo, el color encendido como expresión de lo pasional, el movimiento....

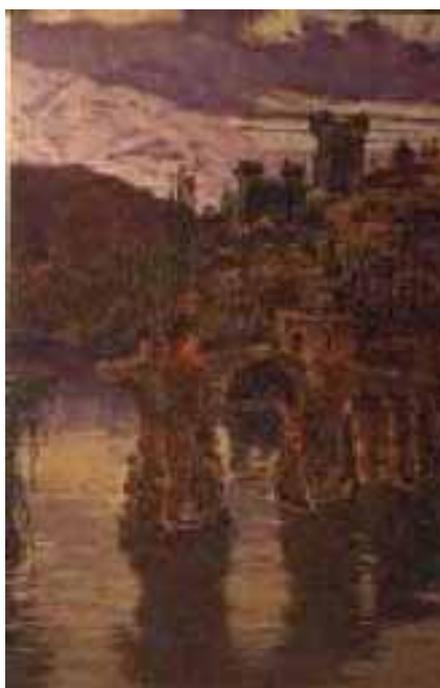
Academicismo: Es en cierto modo una continuación del Neoclasicismo, presenta muchos rasgos opuestos al Romanticismo: obras que se atienen a normas (en particular las clásicas), importancia del dibujo y de la copia de modelos, especialmente desnudos. También se asocia



Estudio de anatomía masculina. Bernardo Ferrándiz

el término a obras muy sometidas a un canon y faltas de creatividad.

Realismo: Se trata de una reacción a la grandilocuencia tanto del Academicismo como del Romanticismo. En buena medida es un arte de fuerte contenido social, una bofetada lanzada a la burguesía satisfecha. La realidad es representada sin ningún tipo de idealización, los protagonistas del arte son las clases populares, rechazándose los temas supuestamente nobles (pintura de historia) o intrascendentes (paisajes, retratos) del gusto de la burguesía.



El Puente de la Sultana. Muñoz Degraín

Impresionismo: Es un estilo que intenta captar el instante fugaz, la luz y la atmósfera más que el tema en sí. Se intenta representar el color del modo más objetivo, usando tonos puros, sin mezclar en la paleta. Por ello los te-

mas preferidos son los más difíciles de captar: los reflejos del agua, el vapor de una locomotora, los cambios de la luz en una fachada a lo largo del día, etc. Los avances científicos tienen una gran importancia en estos cambios (teorías de la luz y del color, avances de la óptica, revolución de los transportes...), al igual que los nuevos hábitos de la sociedad (escape temporal de la vida urbana y búsqueda de la Naturaleza).

Simbolismo: Importa la belleza formal expresada mediante figuras estilizadas y sinuosas, elegante dibujo, pero lo que realmente predomina es el contenido o significado de la obra sobre la técnica empleada. Lo visible es una mera insinuación de algo espiritual que lo trasciende, aparecen objetos que aluden o simbolizan ideas, los dorados se emplean masivamente por su significado ultraterreno. La literatura provee de temas a los pintores, que son frecuentemente ilustradores de obras literarias.

Siendo la Escuela Malagueña de Pintura un buen exponente de la situación en la que se encontraba la pintura española en el último tercio del siglo XIX y las dos primeras décadas del XX, es notorio que existen varios aspectos que marcan la diferencia entre el arte español y el del resto de Europa. Son, entre otros, los siguientes:

- el penoso estado del mercado artístico (en consonancia con el retraso económico y político de la España liberal con respecto a las naciones que habían sido pioneras en la revolución industrial). Ello se traduce en la baja consideración social y la escasez de recursos de la gran mayoría de los artistas de la escuela malagueña.
- la falta de conexión con las corrientes más avanzadas del arte europeo de la época (impresionismo, postimpresionismo, etc.). Éstas, si llegan a nuestro país, lo hacen con un retraso de varias décadas. Las únicas excepciones (ya entrados en el nuevo siglo) serán el Modernismo y las innovaciones vanguardistas de nuestros pintores emigrados a



Stella Matutina. Pedro Sáenz

París.

- la perpetuación en la segunda mitad del siglo de las corrientes que habían dominado en su primera mitad (Romanticismo, Academicismo)

- la coexistencia en una misma obra de corrientes artísticas que habían tenido unas características muy definidas en otros países europeos. Este eclecticismo artístico fue normal en la mayoría de nuestros pintores, que no llegaron a ver ninguna contradicción al asimilar y fundir en su obra dos estilos opuestos (impresionismo /simbolismo; romanticismo/academicismo).

- la profunda huella de la crisis del 98 y la actitud crítica surgida tras ella,

que tuvo diferentes manifestaciones en los distintos aspectos de la realidad nacional (krausismo, regeneracionismo, generación del 98...). De esta manera, muchos pintores engrosarán las filas de los regionalismos periféricos (Romero de Torres), el nacionalismo españolista (Zuloaga) y el tremendismo (Gutiérrez Solana).

5.5. ARTES DE LOS SIGLOS XIX Y XX : PINTURA, FOTOGRAFÍA Y CINE

Creemos que es conveniente introducir este capítulo en los contenidos de este material para intentar aclarar la inclusión de algunas actividades en el cuaderno del alumno de Bachillerato. Se trata de establecer una pasarela o nexo entre el arte decimonónico (en concreto, la pintura) y las artes de la fotografía y el cine, mucho más cercanas al alumnado, y representativas del arte de este siglo. Además, la ruptura del arte figurativo no se podría entender sin la aparición de la fotografía y de los nuevos medios de reproducción de la realidad visible. La pintura buscará en nuestro siglo su papel no como imitadora de la naturaleza, sino como lenguaje que intenta expresar los mundos interiores (expresionismo, dadá, surrealismo) o que se desliza de la representación naturalista para buscar la autonomía del arte (cubismo, abstracción y otros muchos «ismos»).

En términos ortodoxos, hablar de encuadres, o parcelas de representación en la pintura, mediante el uso de términos fotográficos o cinematográficos, no supone ninguna incongruencia, si recordamos que históricamente la pintura y el dibujo se han servido de la secuencia para traspasar el análisis e interpretación de una imagen a un conjunto de ellas. El concepto de secuencia supone el encadenamiento de dos o más imágenes para describir o explicar un hecho o acontecimiento, estableciéndose entre dichas partes de la secuencia una relación de dependencia, de modo que no es posible explicar el concepto global sin tener presente esa concatenación, amén de introducir un elemento nuevo aunque ya sugerido: el tiempo.

La aparición de los lenguajes secuenciados modernos, cine y cómic, supone una profundización y homologación en los conceptos propios de una gramática visual, estructurando un campo que ya había introducido la pintura, y que la fotografía difundiría en mayor medida.

En dicha gramática elemental se ordenan los conceptos de angulación y encuadre. La angulación viene determinada por el punto de vista del espectador:

- Plano horizontal, punto de vista a la misma altura que el motivo.
- Plano picado, o punto de vista alto, el personaje aparece más empujado.
- Plano contrapicado, o punto de vista bajo, el personaje aparece imponente.
- Plano sesgado, acentúa la inestabilidad de la imagen.
- Plano subjetivo, o punto de vista del que realiza la acción.

El encuadre selecciona y define el fragmento de espacio que representa cada imagen, estableciéndose la codificación por medio de planos:

- Gran plano general, donde el entorno adquiere más importancia que las personas. Posee, por tanto, un alto valor descriptivo.
- Plano general, permite centrar la atención en un pequeño grupo de personas en un espacio determinado.
- Plano americano, se muestra al personaje de rodillas para arriba, haciendo hincapié en la acción que se realiza.
- Plano medio, o vista del personaje desde el ab-

domen, permite mostrar las relaciones entre los personajes, y apreciar sus reacciones.

- Primer plano, se prescinde de elementos secundarios y centra la atención en la expresión.
- Plano detalle, muestra un elemento significativo.



La meta sudante. Moreno Carbonero (Plano general)



Ecce Homo. Luis de Morales (Plano medio)



A moro muerto gran lanzada. Ferrándiz (Plano detalle)

6. GUÍA DE LA EXPOSICIÓN

El propio título de la exposición es un referente básico para comprender su contenido: las donaciones que fueron el fundamento del propio museo y muy especialmente la de Muñoz Degrain.

1916 es el año en que se produce dicha donación a un museo aún en ciernes y que, en palabras de la investigadora Ángeles Pazos Bernal, constituye *el inicio prácticamente de la historia del Museo... convertida en argumento a favor del mismo, proponiéndose como gesto a imitar.*

El lote estaba compuesto por 16 pinturas del propio autor y otras 21 de su colección privada (pinturas, dibujos y acuarelas) de otros artistas, tanto de su círculo valenciano como de otros maestros con los que entablaría amistad, sobre todo, durante sus estancias madrileñas. Incluso una obra de un alumno, el niño Pablo Ruiz Picasso.

Este gesto de Muñoz Degrain fue imitado, efectivamente, por otros pintores pese a la precariedad del espacio expositivo del museo originario. Animados por el ejemplo generoso del maestro, y según las posibilidades de cada uno, se irán incorporando otras donaciones (Rafael Murillo Carreras, José Denis Belgrano, José Nogales Sevilla y otros) hasta 1930.

El espacio expositivo, la Sala de Columnas, presenta una subdivisión en cuatro módulos que denominamos 1, 2, 3 y 4 y cuyo contenido respectivo es:

Módulo 1: Obras propias y ajenas donadas en 1916 por Muñoz Degrain, Murillo Carreras y Denis Belgrano.

Módulo 2: Es el más amplio, dedicado íntegramente a la obra propia donada por Muñoz Degrain a las que se añaden algunas adquisiciones posteriores. Básicamente son obras paisajísticas a excepción de tres retratos (*La señorita Abella*, *El modelo Salomón* y *El marqués de la Paniega*); un cuadro costumbrista (*Alborada trágica*), y un boceto de una obra de carácter historicista (*El cabo Noval*). Algunos de estos paisajes toman argumentos de la

mitología, tal es el caso de *Las Walquirias*, o de relatos bíblicos como es *El mar Muerto*, posible alusión a la destrucción por el fuego de Sodoma y Gomorra.

Módulo 3: Reproduce el estudio de un pintor a finales del siglo XIX tomado, en parte, de la recreación que se realiza en el cuadro de Xavier Cappa expuesto sobre un caballete a la derecha de dicho espacio. Cumple una función eminentemente didáctica en el conjunto de la exposición adquiriendo tanta o más importancia que las pinturas expuestas el mobiliario, esculturas, elementos decorativos cerámicos, etc.

Módulo 4: Alberga obras de técnicas diversas, algunas de pequeño formato, expuestas sobre las paredes y en dos vitrinas. Proceden de distintas donaciones realizadas por pintores, familiares suyos o coleccionistas en los años 20. La más importante correspondió a José Nogales (aunque no se formalizó oficialmente hasta 1935).

Para hacer el recorrido de la exposición puede elegirse el que cabe considerarse como normal: orden de los distintos módulos iniciándose por la derecha, o bien iniciarlo en la recreación del estudio de un pintor para continuarlo después en el orden habitual.

Módulo 1:

Como quedó dicho antes, corresponde a varias donaciones efectuadas en 1916. Por la temática se distinguen siete retratos, un paisaje y un cuadro costumbrista.



Retrato. José Denis Belgrano

La primera obra expuesta es un *Retrato* firmado por Denis Belgrano. No conocemos la identidad del representado, aunque sin duda debió ser una personalidad importante de la vida local. La burguesía gustaba de este tipo de obra pictórica que inmortalizaba a sus mejores representantes y Denis Belgrano, recién llegado de Roma (donde había estado pensionado y había alcanzado cierta fama) se convierte en un cotizado y solicitado retratista.

El fondo oscuro e indefinido ayuda a crear el contraste necesario para resaltar la figura del retratado que adquiere así relieve con la incidencia de la luz. El tratamiento delicado y el afán de verismo indican la importancia del encargo.

El colorido es sobrio, buscando en las flores de la solapa un contraste que rompa la monotonía cromática de la chaqueta y el fondo. Son excelentes las carnaciones del rostro con sombreados de tonos más fuertes. El dibujo se cuida en la interpretación de los rasgos de modo que las propias pinceladas modelan los volúmenes mientras en el resto los toques anchos y cortos diluyen el dibujo, resultando en conjunto una técnica más suelta, con toques incluso de espátula que ayudan a lograr un mayor reflejo de la luz.

Ese mismo dibujo cuidado en el rostro se aprecia en el *Retrato de niña* de Joaquín Martínez de la Vega, donde junto a la técnica se añade un rasgo de melancolía en la expresión de los ojos con la mirada perdida. Según nos alejamos del rostro, la pincelada suelta y el «inacabado» de la parte inferior del cuadro no indica descuido o despreocupación del artista sino la intencionada captación de la mirada del espectador hacia lo que realmente se quiere resaltar: los rasgos del personaje representado.



Retrato de niña. Martínez de la Vega

Contrastan con estos retratos, por su técnica y sentido cromático, el *Bebedor vasco* de Joaquín Sorolla y *Un modelo* de Enrique Martínez-Cubells.

Joaquín Sorolla, iniciado en la pintura en la temática historicista, recibe a raíz de su estancia en París en 1894 la influencia del luminismo impresionista



Bebedor vasco. Joaquín Sorolla y Bastida

y transforma radicalmente su técnica, que exaltará desde entonces la luz y el color aplicado con pinceladas muy sueltas. Por ello, el retrato aquí expuesto exige una contemplación a cierta distancia para que las manchas de color adquieran las formas deseadas, especialmente en el rostro donde la mayor incidencia de la luz y el juego de tonalidades perfila cada uno de los rasgos. Pinceladas más largas construyen el resto de la composición, tanto en las vestimentas del personaje, la jarra y el vaso del primer plano como el fondo abierto a una luz de tonalidades cambiantes.

Algo parecido exige la contemplación de *Un modelo* de Martínez-Cubells, donde las manchas de color y la incidencia de la luz sobre el rostro y la camisa de tonos blancos ayuda a «perfiar» los rasgos anatómicos del personaje que sólo en función de la gradación del color por efecto de la luz adquiere un cierto volumen.

En ambos, pues, es la técnica de pinceladas sueltas, los toques de color uno junto a otro y la luz incidiendo sobre ellos los que crean el efecto de la forma y volumen una vez se mezclan en nuestra retina.

Este mismo análisis de pincelada suelta y dominio del color y la luz sobre el dibujo podemos aplicar a los paisajes *Corte de Torremolinos* de Rafael Murillo Carreras e *Idilio en la Caleta* de Flora López Castrillo en los que aún mejor se puede apreciar cómo es la dirección de la pincelada la que determina el dibujo y cómo es fundamental el papel jugado por la luz que sirve, igualmente, de apoyo



Idilio en la Caleta. Flora Castrillo

perspectivo y de gradación de los colores, consiguiendo incluso bellos efectos de reflejos en la segunda de las obras citadas, donde se percibe la fuerte influencia de Muñoz Degrain sobre su discípula, en especial en el tratamiento de las luces nocturnas.

Módulo 2:

Contiene las dieciséis obras donadas por Muñoz Degrain y pintadas de su mano, más otras cuatro del mismo autor, dos de ellas donadas por la Academia de Bellas Artes de San Telmo y José Nogales Sevilla; y otras dos adquisiciones del propio museo y del Estado.

Muñoz Degrain fue uno de los pilares de la escuela pictórica malagueña, ya famoso en su producción anterior a su llegada a Málaga como pintor de historia y desde su estancia en nuestra ciudad convertido en gran paisajista con una preocupación primordial por la valoración cromática. Es, en este sentido, el gran renovador de la pintura malagueña, anclada hasta su llegada en el academicismo y, como queda patente en algunas de estas obras, con una visión casi impresionista, descompone las formas de tal manera que luz y color adquieren el dominio absoluto en la composición. Utiliza el color con gran libertad (violetas, verdes, azules, rosas, etc.) no sabemos exactamente si con un carácter simbolista o simplemente como un aspecto más de la renovación que quería infundir en la producción artística.

De corte casi académico se puede considerar el gran *Retrato del marqués de la Paniega* donado por el autor a la Academia de Bellas Artes de San



El marqués de la Paniega. Muñoz Degrain

Telmo. Típico retrato de tres cuartos con el personaje en primer plano y fondo neutro. Si bien la pose puede considerarse académica, no lo es tanto la pincelada y el contorno del personaje diluido en la oscuridad del fondo, muy del gusto decimonónico así, como el colorido brillante y contratado.



Un barranco en Jericó. Muñoz Degrain



El río de Piedra. Muñoz Degrain

Los paisajes podríamos clasificarlos en diurnos y nocturnos. Los primeros son una auténtica explosión de colorido y con sus característicos contrastes cromáticos, sobre todo en *Drama en Sierra Nevada*, *Vista del Mont Blanc*, *El Puente de la Sultana*, *Vista de La Alhambra*, *El río de Piedra* y *Un barranco en Jericó*, donde las gamas de rosas, los reflejos acuáticos y la pincelada suelta abundan en un impresionismo sin que el dibujo haya desaparecido totalmente. En la misma técnica pero en el opuesto de la gama cromática cabría situar los paisajes nocturnos, especialmente *Noche clara en la Caleta* y *El mar Muerto*. En cualquiera de ellos los extraordinarios estudios de luz ayudan en el efecto de profundidad perspectiva y en la distinción de los diversos planos del cuadro. Más convencional es el paisaje titulado *Panorama de Aragón* donde la influencia de los paisajes de Haes le hace valorar, siguiendo los postulados del paisaje romántico, los efectos lumínicos y atmosféricos.



Noche clara en la Caleta. Muñoz Degrain

ricos incidentes en el color y las figuras humanas que aparecen incorporadas como un elemento más en el conjunto.

Mezcla de paisaje y temas mitológicos y literarios cabe considerar *Las Walquirias*, *Ofelia en el bosque* y *El árbol sagrado*.

La primera obra parece estar inspirada en una vista de Sierra Nevada, combinada con un desfiladero (quizás Roncesvalles, quizás el malagueño de los Gaitanes) lo que permite al autor jugar con su imaginación y obtener un resultado misterioso donde ubicar la escena mitológica. Hay un fuerte contraste luminoso y crómico, utilizando la caracterís-



Las Walquirias. Muñoz Degrain

tica gama de colores del autor: añil, amarillo, violeta, rosas y rojos, en tonos puros y vibrantes, con una pincelada suelta en los planos primero y medio y más trabada y generosa de materia en las montañas nevadas. La segunda es propiamente un paisaje boscoso donde se integra el personaje de la tragedia de Hamlet que se destaca del conjunto por su vestimenta azul y que de alguna forma viene a corroborar la admiración del pintor por los temas románticos y su simbolismo patente en el cromatismo exaltado de la escena. Por último *El árbol sagrado* es reflejo del interés del autor por la teosofía,

el ocultismo y diversas variables del espiritismo que se despiertan en él tras su viaje a Oriente en 1905. Cabe resaltar la utilización de los tonos azules y negros, favoritos de los teosóficos, y el ambiente denso que envuelve toda la escena.



El árbol sagrado. Muñoz Degrain

El boceto de *El cabo Noval* puede ser un magnífico ejemplo de estudio previo a la creación de un cuadro a la vez que puede indicarnos la gran calidad de dibujante del autor. La obra definitiva formó parte de la donación que realizó en 1913 al museo de su ciudad natal, Valencia, tras haber obtenido la Medalla de Honor de la Exposición Nacional de 1910. Recoge un episodio de la guerra del Rif que, junto con otras, dio fama al autor como pintor de historia, la más genuina aportación de la pintura española al movimiento realista que sobrevivió a la aparición de tendencias posteriores como el impresionismo en países como el nuestro que, tras el desastre del 98, buscaba aún con ahínco sus propias señas de identidad nacional.

En ella se cuenta la muerte heroica de este soldado español en la guerra de Marruecos. Según la crónica, el cabo realizaba una patrulla el 28 de sep-



El cabo Noval. Muñoz Degrain

tiembre de 1909, cuando fue rodeado por los enemigos junto a las trincheras. Para evitar que éstos lo usaran como rehén y se infiltraran en las posiciones españolas, ordenó a sus hombres que dispararan hacia su propia dirección. Su cuerpo fue encontrado con la bayoneta en la mano y junto a los cadáveres de dos de sus enemigos. Curiosamente, se conserva en el ático de la Aduana el óleo

Los de Igueriben mueren, que ilustra otro episodio de la misma guerra. A este respecto, habría que recordar que la guerra de Marruecos afectó de modo muy especial a Málaga por sus lazos singulares con Melilla.

Módulo 3:

Del conjunto de obras aquí expuestas hay que resaltar algunas de las donadas por José Nogales Sevilla, *Retrato del pintor Nogales*, obra de Muñoz Degrain y el relieve en barro de *Las tres Marías* de Antonio Casasola. Además del Busto en bronce del pintor Francisco Domingo Marqués realiza-



En la cocina. Enrique Jaraba

do por Mariano Benlliure y del resto de pinturas, por su más fácil observación, habría que destacar la titulada *En la cocina*, de Enrique Jaraba Jiménez, donada por la hija del autor. Es una obra de dibujo impreciso y bellos efectos cromáticos, con una luz lateral que incide directamente sobre los personajes desfigurando sus volúmenes.

A este módulo podemos darle un valor didáctico en su conjunto, en cuanto puede hacernos ver diversos aspectos relacionados con:

- La consideración y situación social de un pintor consagrado, manifestada en la calidad del mobiliario y de la decoración. Desgraciadamente para la mayoría de los artistas, ésta era una posición que estaba bien lejos de su «estatus» real.
- El coleccionismo practicado entre individuos de alto «estatus» social, que a su vez se convierten, a veces, en mecenas. En el caso de los artistas era frecuente el intercambio de obras de arte ofrecidas por amistad así como el coleccionismo de los más diversos objetos (en este caso cerámicas, maderas talladas, etc.).
- La creación de pinturas preferentemente como obras de estudio, ya que era en ese lugar donde,

al menos, se aplicaban los retoques finales al cuadro si se había ejecutado al aire libre, posaban los retratados e incluso se celebraban tertulias artísticas y literarias.

- Los instrumentos de trabajo del propio pintor: caballete, lienzo, pinceles...

Módulo 4:

Es muy diverso por su temática y, sobre todo, por la variedad de técnicas en él representadas: óleo sobre lienzo y sobre tabla; técnica mixta sobre papel; dibujo a plumilla, carboncillo y sanguina; acuarela sobre papel.



Santi Barati. Reyna Manescau

El óleo terminó convirtiéndose en la técnica preferida de los pintores por su mayor posibilidad de obtener tonalidades, superposiciones y veladuras. En este módulo se muestra en los retratos de *José Manuel Florido* de José Nogales; *Dama con pamea* de Pedro Sáenz; *Santi Barati* de Antonio Reyna y *Pareja de ancianos* de Pablo Picasso. En todos ellos domina un afán de verismo especialmente patente en los dos primeros citados, en los que la impresión de realidad se logra mediante un dibujo muy cuidado que delimita perfectamente las formas. Los otros dos se realizan con pinceladas más sueltas, que nos hacen apreciar mejor la gran importancia que adquiere la luz y por ende las gamas cromáticas en



Pareja de ancianos. Pablo Picasso

el logro de los volúmenes. En el *Paisaje* de Luis Berrobianco; *Apunte de marina* de Joaquín Luque y

Rosas de Joaquín Rodríguez Salinas la luz se convierte en elemento esencial. En los dos primeros, en cuanto ayuda a crear los efectos de perspectiva mediante el contraste cromático de los distintos planos y, en el tercero, para obtener las extraordinarias gamas de amarillos de los pétalos de las rosas.



El viejo de la manta. Pablo Picasso

Las acuarelas aquí expuestas: *El viejo de la manta* de Picasso; *Tipo valenciano* de Bernardo Ferrándiz; *Valenciano* de Denis Belgrano y, sobre todo, *Paisaje* de Francisco Mármol muestran el dominio del dibujo de sus autores y su destreza en el manejo del color y la luz, muy especialmente en la última obra citada, lo que demuestra que es una técnica especialmente apta para captar la atmósfera paisajística por sus toques vibrantes. Algo semejante, aunque aquí la técnica es mixta, ocurre con los *Árboles* de Enrique Nágel Disdier.



Tipo valenciano. Bernardo Ferrándiz

El Viejo de la manta fue el regalo que su autor envió en 1895 a su maestro en agradecimiento. Es un retrato de su padre sentado de perfil, con gorro de dormir y envuelto en una manta. En él prescinde de los fondos y representa la imagen sobre una mancha de color. Las líneas que trazan los cuadros

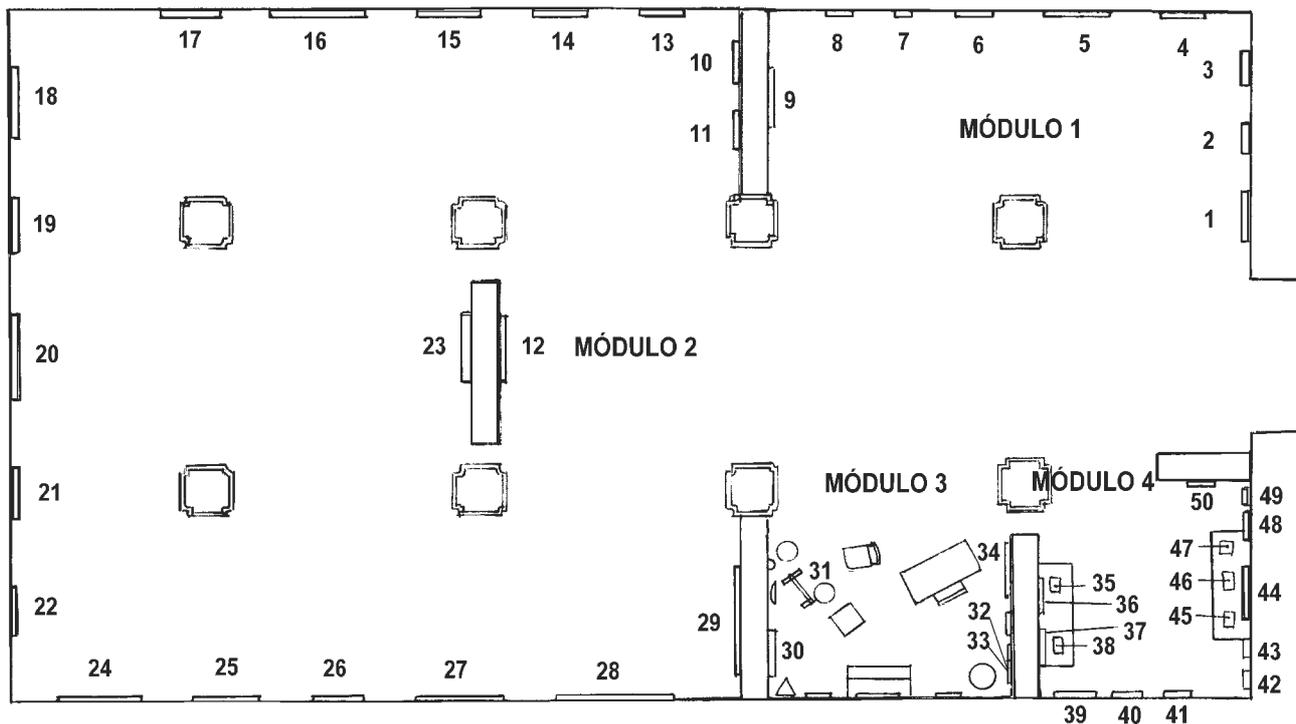
que decoran la manta sirven para destacar el rostro, marcado por los rasgos de la enfermedad. Muestra un gran dominio técnico, producto de su formación académica, que alcanza un alto grado de perfección en el dibujo.

Los dibujos aquí expuestos pueden calificarse de excepcionales. Por su espíritu academicista y delicadeza en la ejecución, el *Desnudo femenino* de Eduardo Rosales nos traslada al mundo clásico, evidente también en el contraposto de la posición de la figura y el juego de paños que envuelve parte de la anatomía. Contrasta fuertemente con el *Retrato de Muñoz Degrain* de Ramón Casas, de trazo firme y decidido logrando calidades muy dispares y contratadas entre la cabeza -más dibujada- y las ropas, donde es fundamental la intensidad cromática por superposición de trazos. Ramón Casas desarrolló su faceta de dibujante sobre todo a partir de 1897, cuando se abre en Barcelona *Els Quatre Gats*, local que aglutinó el mundo artístico e intelectual de la ciudad y visitado por todas las personalidades extranjeras de las artes y de las letras que acudían a Barcelona. Esta circunstancia propició que iniciara su extraordinaria colección de retratos al carbón de las principales figuras del momento. Esto, junto con la aparición de la revista *Pèl & Ploma* cuyos responsables fueron Utrillo y el propio Casas, intensificó su dedicación al dibujo, pues era encargado de todas las ilustraciones de la publicación. Ese mismo trazo libre, fuerte y discontinuo se observa también en el *Paisaje* de Carlos de Haes, aunque en éste la mezcla de plumilla y lápiz ayuda a lograr mayor variedad de tonos.



Retrato de Muñoz Degrain. Ramón Casas

PLANO DE LA EXPOSICIÓN Y RELACIÓN DE OBRAS

**MÓDULO 1.**

1. *Retrato* (1876). Óleo/tabla. José Denis Belgrano (1844-1917).
2. *Retrato de niña*. Óleo/lienzo. Joaquín Martínez de la Vega (1846-1905).
3. *Estudio o Cabeza de viejo* (1888). Óleo/lienzo. Rafael Murillo Carreras (1868-1962).
4. *Corte de Torremolinos*. Óleo/lienzo. Rafael Murillo Carreras.
5. *Retrato de Muñoz Degrain*. Óleo/lienzo. Francisco Domingo Marqués (1842-1920).
6. *Bebedor Vasco* (1910). Óleo/lienzo. Joaquín Sorolla y Bastida (1863-1923).
7. *Retrato de Muñoz Degrain en su estudio* (1896). Óleo/lienzo. Emilio Salas y Francés (1850-1910).
8. *Un modelo*. Óleo/lienzo. Enrique Martínez-Cubells Ruiz (1874-1947).
9. *Idilio en la Caleta* (1914). Óleo/lienzo. Flora López Castrillo.

MÓDULO 2. Obra de Antonio Muñoz Degrain (1840-1924).

10. *El modelo Salomón* (entre 1880-89). Óleo/lienzo.
11. *Retrato de la Señorita Abella* (1885). Óleo/lienzo.
12. *Las Walquirias* (1915). Óleo/lienzo.
13. *Drama en Sierra Nevada* (h. 1887). Óleo/lienzo.
14. *El río de Piedra* (1901). Óleo/lienzo.
15. *Orillas del Nalón* (1902). Óleo/lienzo.
16. *Un barranco en Jericó*. Óleo/lienzo.
17. *Vista del Mont Blanc* (h. 1904). Óleo/lienzo.
18. *Panorama de Aragón* (1912). Óleo/lienzo.
19. *El Puente de la Sultana* (1914). Óleo/lienzo.
20. *Noche clara en la Caleta* (1914). Óleo/lienzo.
21. *Vista de la Alhambra* (h. 1914). Óleo/lienzo.
22. *Paisaje nocturno*. Óleo/lienzo.
23. *Retrato del marqués de la Paniega*. Óleo/lienzo.
24. *El Mar Muerto* (1914). Óleo/lienzo.
25. *La cueva de Don Pelayo en Covadonga* (1915). Óleo/lienzo.
26. *El árbol sagrado* (h. 1904). Óleo/lienzo.
27. *Ofelia en el bosque* (1902). Óleo/lienzo.
28. *Alborada Trágica* (h. 1914). Óleo/lienzo.
29. *El cabo Noval* (h. 1910) Boceto. Técnica mixta/papel.

MÓDULO 3.

30. *Retrato del pintor José Nogales* (1922). Óleo/lienzo. Antonio Muñoz Degrain (1840-1924).
31. *En el estudio*. Óleo/lienzo. Xavier Cappa (1856-1909).
32. *Paisaje de Cabra*. Óleo/lienzo. Francisco Mármol (?-?).
33. *Alrededores de Málaga*. Óleo/tabla. Federico Rodríguez Quintana (1876-1942).
34. *En la cocina*. Óleo/lienzo. Enrique Jaraba Jiménez (1871-1926).

En éste módulo, que reproduce el estudio de un pintor del siglo XIX, se exponen también diverso mobiliario (mesas, sillas...) y otros objetos (cabellete, reloj...), pertenecientes a los fondos del museo.

MÓDULO 4.

35. *Paisaje*. Dibujo a plumilla y lápiz/papel. Carlos de Haes (1826-1898).
36. *Árboles*. Técnica mixta/papel. Enrique Nágel Disdier (?-1915).
37. *Paisaje*. Acuarela/papel. Francisco Mármol (?-?).
38. *El viejo de la manta* (1895). Acuarela/papel. Pablo Ruiz Picasso (1881-1973).
39. *Retrato del joven José Manuel Florido*. Óleo/lienzo. José Nogales Sevilla (1860-1939).
40. *Dama con Pamela*. Óleo/lienzo. Pedro Sáenz Sáenz (1863-1927).
41. *Paisaje* (1913). Óleo/lienzo. Luis Berrobianco Meléndez (1876-1942).
42. *Rosas*. Óleo/tabla. Joaquín Rodríguez Salinas (1864-1900).
43. *Apunte de marina*. Óleo/tabla. Joaquín Luque Roselló (?-1932).
44. *Desnudo femenino*. Dibujo a sanguina/papel. Eduardo Rosales y Gallina (1836-1873).
45. *Tipo valenciano*. Acuarela/papel. Bernardo Ferrándiz y Badenes (1835-1885).
46. *Valenciano*. Acuarela/papel. José Denis Belgrano (1844-1917).
47. *Estudio de personaje*. Dibujo a plumilla/papel. Bernardo Ferrándiz y Badenes (1835-1885).
48. *Retrato de Muñoz Degrain*. Dibujo al carboncillo/papel. Ramón Casas Carbó (1866-1932).
49. *Santi Barati* (1929). Óleo/lienzo.
50. *Pareja de ancianos*. Óleo/tabla. Pablo Ruiz Picasso (1881-1973).

7

BIBLIOGRAFÍA

- ARIAS ANGLÉS, E. «Antonio Muñoz Degraín», *Pintura orientalista española, 1830-1930*. Madrid, 1988.
- AZCÁRRAGA, A. de. «Antonio Muñoz Degraín. Un avanzado de su tiempo». *Escritos sobre arte y artistas valencianos*. Valencia, 1989.
- BARRIOS ESCALANTE, M^a.C. «Tres obras de José Nogales Sevilla», *Jábega*, 45. Málaga, 1984.
- BARRIOS ESCALANTE, M^a.C. «José Moreno Carbonero y Antonio Muñoz Degraín en San Francisco el Grande de Madrid», *Boletín de Arte*, 6. Málaga, 1985.
- BARRIOS ESCALANTE, M^a.C. «La toma de Málaga y la liberación de los cautivos por los Reyes Católicos. Cuadro de José Moreno Carbonero», *Jábega*, 55. Málaga, 1987.
- CALVO SERRALLER, F. «Carlos Haes y el nuevo concepto de paisaje». *Pintores españoles entre dos fines de siglo. 1880-1990*. Madrid, 1990.
- CAMACHO MARTÍNEZ, R. (Dir.) *Guía Histórico-Artística de Málaga*. Málaga, 1992.
- CONDE-PUMPIDO SOTO, B. *Pintura malagueña del siglo XIX: Joaquín Martínez de la Vega*. Memoria de licenciatura mecanografiada, Málaga, 1983.
- DÍEZ GARCÍA, J.L. *La Pintura de Historia del siglo XIX en España*. Catálogo de la exposición. Madrid, 1992.
- ESCALERA PÉREZ, R. (Coord.) *Patrimonio recuperado. El Palacio de Buenavista. Museo de Bellas Artes de Málaga*. Málaga, 1994.
- ESPINOS A. ET AL. «El Prado disperso», *Boletín del Museo del Prado*, 18. Madrid, 1985.
- FREIXA, M. «Artes plásticas en el Modernismo» en *Cuadernos de Arte Español*, 25. Madrid, 1991.
- GARCÍA ALCARAZ, R. «Antonio Muñoz Degraín». *Cien años de pintura de España y Portugal (1830-1930)*. Madrid, 1991.
- GARCÍA ALCARAZ, R. «Muñoz Degraín». *Archivo de Arte Valenciano*. Valencia, 1993.
- GARCÍA ALCARAZ, R. ET AL. *Antonio Muñoz Degraín*. Catálogo de la exposición en la Sala de las Alhajas de Madrid. Octubre/diciembre de 1995. Madrid, 1995.
- GARCÍA HERRERA, G. *Martínez de la Vega. Estampas de un pintor romántico (1846-1905)*. Málaga, 1962.
- GARCÍA HERRERA, G. *Martínez de la Vega*. Málaga, 1967.
- GARÍN LLOMBART, F.V. «Lo oriental en la pintura de Muñoz Degraín». *Boletín de la Asociación Española de Orientalistas*. Madrid, 1972.
- GUTIERREZ BURÓN, J. «Exposiciones nacionales de Bellas Artes» en *Cuadernos de Arte Español*, 45. Madrid, 1991.
- LAFUENTE FERRARI, E. *José Moreno Carbonero*. Málaga, 1967.
- MEDINA ROJAS, F. «El impresionismo en el paisaje de Muñoz Degraín», *Jábega*, 11. Málaga, 1975.
- MORALES FOLGUERA, J.M. *José Nogales Sevilla*. Málaga, 1975.
- MURILLO CARRERAS, R. *Museo Provincial de Bellas Artes de Málaga*. Málaga, 1933.
- MUSEO PROVINCIAL DE BELLAS ARTES DE MÁLAGA. *Guía*. Málaga, 1961.
- MUSEO PROVINCIAL DE BELLAS ARTES DE MÁLAGA. *Inauguración de la Sala Muñoz Degraín*. Málaga, 1916.
- OSSORIO Y BERNARD, M. *Galería biográfica de artistas españoles del S. XIX*. Madrid, 1975.
- PALOMARES SAMPER, J.A. «Málaga y sus museos a vista de pájaro», *Jábega*, 77. Málaga, 1997.
- PALOMO DÍAZ, F. *La sociedad malagueña en el siglo XIX*. Málaga, 1983.
- PALOMO DÍAZ, F. *Historia social de los pintores del siglo XIX en Málaga*. Málaga, 1985.
- PAZOS BERNAL, M.A., PÉREZ MUÑOZ, P. y ROMERO TORRES, J.L., «Museo de Málaga. Sección de Bellas Artes (1974-80)». *Revista Museos*, 1. Madrid, 1982.

- PAZOS BERNAL, M^a.A. «Antonio Muñoz Degrain y el museo de Málaga». *Boletín de Arte*, 7. Málaga, 1986
- PAZOS BERNAL, M^a.A. *La Academia de Bellas Artes de Málaga en el siglo XIX*. Málaga, 1987.
- PENA, C. *El paisaje español del siglo XIX*. Madrid, 1982.
- PEÑA HINOJOSA, B. «La Real Academia de Bellas Artes de San Telmo de Málaga». *Gibalfaro*, 8. Málaga, 1958.
- PEÑA HINOJOSA, B. *Los pintores malagueños del siglo XIX*. Málaga, 1964.
- PEÑA HINOJOSA, B. *Fortuny y Ferrándiz. El genio y la amistad*. Málaga, 1968.
- PUENTE, J. de la. *Los estudios de paisajes de Carlos Haes (1826-1898)*. Toledo, 1969.
- PUERTAS TRICAS, R. «Málaga. Un modelo de ciudad artística para el siglo XXI», *Jábega*, 81, Málaga.
- REYERO, C. *La pintura de Historia en España. Esplendor de un género en el siglo XIX*. Madrid, 1989.
- REYERO, C. *Roma y el ideal académico. La pintura en la Academia Española de Roma. 1873-1903*. Madrid, 1992.
- RODRÍGUEZ DE BERLANGA, M. *Catálogo del Museo Loringiano*. Málaga, 1995.
- RODRÍGUEZ GARCÍA, S. «Antonio Muñoz Degrain, gran impresionista español». *Ferriario*, Valencia, 1951.
- RODRÍGUEZ GARCÍA, S. *Antonio Muñoz Degrain. Pintor valenciano y español*. Valencia, 1966.
- ROMERO TORRES, J. L. *Museo de Bellas Artes de Málaga*. León, 1989.
- SAURET GUERRERO, T. *José Denis Belgrano. Pintor Malagueño de la 2ª mitad del siglo XIX. 1844-1917*. Málaga, 1979.
- SAURET GUERRERO, T. «Bernardo Ferrándiz y su relación con los marchantes franceses». *Boletín de Arte*, 2. Málaga, 1981.
- SAURET GUERRERO, T. «1868-1885: Discursos teóricos, teorías artísticas, praxis. El modelo Ferrándiz». *Boletín de Arte*, 6. Málaga, 1985.
- SAURET GUERRERO, T. «Aportaciones a la biografía de Antonio Muñoz Degrain. El pintor y Málaga». *Archivo de Arte Valenciano*. Valencia, 1985.
- SAURET GUERRERO, T. «Metodología de la pintura de historia: El ejercicio de Moreno Carbonero». *Baética*, 9. Málaga, 1986.
- SAURET GUERRERO, T. *El siglo XIX en la Pintura Malagueña*. Málaga, 1987.
- SAURET GUERRERO, T. *Joaquín Martínez de la Vega. 1846-1905*. Málaga, 1990.
- SAURET GUERRERO, T. «Antonio Muñoz Degrain». *Presencia de lo literario en la Pintura del siglo XIX*. Córdoba, 1991.
- TEMBOURY ÁLVAREZ, J. «Historia del Palacio de Buena Vista de Málaga». *Informes Histórico-Artísticos de Málaga*. Málaga, 1974.
- VV.AA. *Bernardo Ferrándiz, maestro de los pintores de Málaga. Homenaje en el primer centenario de su nacimiento, 21 de junio de 1835*. Málaga, 1935.
- VV.AA. *Doce costumbristas malagueños*. Málaga, 1970
- VV.AA. *Una sociedad a fines del siglo XIX: Málaga*, Madrid, 1981.
- VV.AA. Catálogo de la exposición *Obras maestras del Museo de Málaga*, en la Sala de Columnas de la Aduana de Málaga. Madrid, 1998.
- VV.AA. Catálogo de la exposición *Museo de Málaga. Primeras donaciones. 1916-1930*, Palacio de la Aduana. Málaga. Madrid, 2000.

Publicaciones didácticas sobre el museo

- CASTELLÓN SERRANO, F. y MARTÍNEZ MADRID, R. (Coord.) *Museo de Bellas Artes. E. Primaria II. Cuaderno del Alumno*. Málaga, 1995. 2ª edición, Málaga, 1997.
- CASTELLÓN SERRANO, F. y MARTÍNEZ MADRID, R. (Coord.) *Museo de Bellas Artes. Bachillerato. Cuaderno del Alumno*. Málaga, 1995. 2ª edición, Málaga, 1997.
- CASTELLÓN SERRANO, F. y MARTÍNEZ MADRID, R. (Coord.) *Museo de Bellas Artes. Cuaderno del Profesor*. Málaga, 1995. 2ª edición, Málaga, 1997.

CASTELLÓN SERRANO, F. y MARTÍNEZ MADRID, R. (Coord.) *Obras Maestras del Museo de Málaga. E. Primaria II. Cuaderno del Alumno*. Málaga, 1999.

CASTELLÓN SERRANO, F. y MARTÍNEZ MADRID, R. (Coord.) *Obras Maestras del Museo de Málaga. Educación Secundaria Obligatoria. Cuaderno del Alumno*. Málaga, 1999.

CASTELLÓN SERRANO, F. y MARTÍNEZ MADRID, R. (Coord.) *Obras Maestras del Museo de Málaga. Bachillerato. Cuaderno del Alumno*. Málaga, 1999.

CASTELLÓN SERRANO, F. y MARTÍNEZ MADRID, R. (Coord.) *Obras Maestras del Museo de Málaga. Cuaderno del Profesor*. Málaga, 1999.

CASTELLÓN SERRANO, F. y MARTÍNEZ MADRID, R. (Coord.) *Obras Maestras del Museo de Málaga. Montaje de diapositivas*. Málaga, 1999.

GABINETE PEDAGÓGICO DE BELLAS ARTES, Picasso. *Video didáctico*, Málaga, 1992.

GABINETE PEDAGÓGICO DE BELLAS ARTES, *Montaje de diapositivas. La Málaga de Picasso*. Málaga, 1992.

ROMERO TORRES, José Luis y SÁNCHEZ-LAFUENTE GEMAR, R. *Museo de Bellas Artes de Málaga. Guía didáctica*. Málaga, 1986.

ROMERO TORRES, J.L. y SÁNCHEZ-LAFUENTE GEMAR, R. *Museo de Bellas Artes de Málaga, Guía didáctica. Gótico Renacimiento*. Málaga, 1989.

ÍNDICE

Introducción	5
CUADERNO DEL PROFESOR	7
1. Sugerencias Metodológicas y Objetivos didácticos	
1.1. Educación Primaria	9
1.2. Educación Secundaria Obligatoria	10
1.3. Bachillerato	11
2. Itinerario previo a la Exposición: Instituciones culturales y artísticas de Málaga en el siglo XIX	13
3. Los orígenes de los fondos del Museo de Málaga	15
4. Muñoz Degrain y los principales donantes de 1916 a 1930	16
5. Contenidos relacionados con la Exposición:	
5.1. Los temas principales de la pintura del siglo XIX	21
5.2. Las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes	24
5.3. El Coleccionismo	25
5.4. Los estilos del siglo XIX y el panorama artístico español en el tránsito al siglo XX	26
5.5. Artes de los siglos XIX y XX: Pintura, fotografía y cine	28
6. Guía de la Exposición	30
7. Bibliografía	37

