

Obras Maestras del Museo de Málaga



Cuaderno del Profesor

Gabinete Pedagógico de Bellas Artes de Málaga

Obras Maestras del Museo de Málaga
Cuaderno del Profesor



Coordinación:

Federico Castellón Serrano
Rafael Martínez Madrid

Autores:

Rafael Bueno Morales
Federico Castellón Serrano
Sergio Fernández Reche
Rafael Martínez Madrid
Juan Mejías Barrera
Emilio Morales Ayala
José Pérez Ballaltas
José Ramón Rodríguez Macías
GRUPO DE TRABAJO PATRIMONIO HISTÓRICO-ARTÍSTICO DE MÁLAGA.

EDITA: **GABINETE PEDAGÓGICO DE BELLAS ARTES DE MÁLAGA**
Avda. de Herrera Oria, 88. 29007 MÁLAGA.

Depósito Legal: MA- -99.

Este material didáctico se compone de Cuaderno del Profesor, Cuaderno del Alumno de Bachillerato y Cuaderno del Alumno de Educación Secundaria Obligatoria.

En octubre de 1997 se produce definitivamente el anunciado cierre del Museo de Bellas Artes de Málaga y el traslado de sus fondos al Palacio de la Aduana, donde son almacenados.

Con ese cierre se inicia una nueva aventura para el museo de Bellas Artes de Málaga, que en su dilatada trayectoria, desde su creación en 1915, basándose en el Real Decreto de 1913 por el que se establece la creación de un museo en cada capital de provincia, ha sufrido varios cambios de instalaciones. Desde el año 1961 estaba ubicado en el Palacio de Buenavista, de donde será desalojado con motivo del inicio de las obras para convertir el palacio de la calle de San Agustín en sede del futuro Museo Picasso, obra emblemática para la ciudad que reúne las más amplias expectativas de muchos sectores, no sólo culturales sino también económicos.

Un año después del cierre sigue sin clarificarse cual será la sede definitiva del museo, pues el Ministerio de Educación y Cultura dice apostar por el Convento de la Trinidad, mientras todo el pueblo de Málaga ha demandado insistentemente el Palacio de la Aduana.

Esta situación ha privado a los ciudadanos malagueños en general, de disfrutar de la contemplación de los fondos del Museo y, en particular, a los profesores de la posibilidad de usarlo como un importantísimo recurso pedagógico en la formación de sus alumnos.

*En este contexto se organiza **Obras Maestras del Museo de Málaga**, con el objetivo de facilitar a los ciudadanos el contacto con los fondos del museo mientras se resuelve el problema de la nueva sede.*

La exposición, por tanto, es una selección de algunas de las obras más destacadas de la colección malagueña, ofreciendo un amplio espectro cronológico, pues abarca desde el Renacimiento hasta la obra de Picasso, nuestro pintor más universal; prestando naturalmente especial atención a la pintura del siglo XIX, núcleo fundamental de los fondos del museo.

El interés suscitado por la muestra queda patente en la gran cantidad de visitantes que está teniendo desde su inauguración. Desde el Gabinete Pedagógico de Bellas Artes hemos creído conveniente atender a la amplia demanda de los centros educativos de Málaga y para ello hemos elaborado un material didáctico de apoyo a la visita.

Manteniendo el esquema de trabajo propuesto por el Gabinete Pedagógico, la visita a la exposición debe ser entendida como una prolongación de la actividad desarrollada en el aula, por lo que el papel del profesor cobra un especial protagonismo; él será quien proponga a los alumnos la realización de la actividad y por tanto quien mejor pueda integrar en el currículum el trabajo con las obras expuestas.

Por ello ponemos a disposición de los profesores interesados en realizar una visita a la exposición con sus alumnos, un material didáctico consistente en un Cuaderno para el Profesor y tres Cuadernos de Trabajo para los alumnos según el nivel educativo: Enseñanza Primaria, Enseñanza Secundaria Obligatoria y Bachillerato.

El cuaderno del profesor propone orientaciones metodológicas donde se explican los objetivos y actividades para cada nivel educativo y una amplia información sobre las obras de la exposición.

Los cuadernos de los alumnos proponen actividades previas, durante y posteriores a la visita, adecuadas al nivel de los alumnos.

Como material de apoyo también hemos elaborado un montaje de diapositivas, donde se recogen imágenes de todas las obras de la exposición seleccionadas para las actividades de los alumnos y que, en calidad de préstamo, está a disposición de todos los profesores que los soliciten.

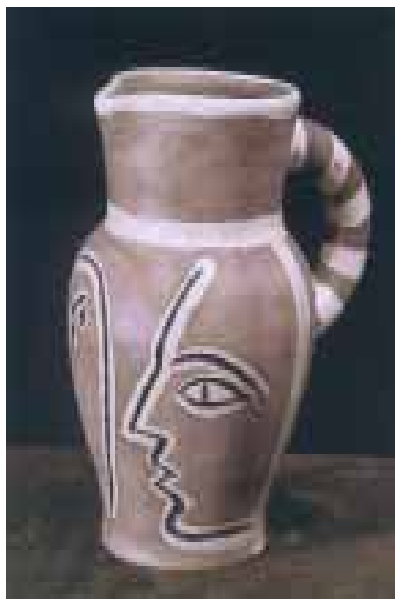
Otra fuente de información que puede utilizar el profesorado es la página web del Gabinete Pedagógico de Bellas Artes (<http://www.ice.uma.es/inv/gpba/gabinter.html>), donde se puede realizar una visita virtual al museo, o encontrar, algunos documentos de apoyo, sobre el cierre del museo, el traslado de los fondos y el proyecto para su ubicación en el Palacio de la Aduana.

1. ORIENTACIONES METODOLÓGICAS

1.1. EDUCACIÓN PRIMARIA

Una exposición es siempre un evento cultural difícil de encajar en una programación escolar, dado que a su carácter efímero se suma la habitual falta de información y documentación que el profesorado puede encontrar sobre la colección expuesta, hasta la víspera de la ceremonia inaugural. En este sentido *Obras Maestras del Museo de Málaga* es una exposición atípica ya que se nos presenta en un principio sin límite temporal y como emblemático muestrario de unos fondos familiares y muy queridos como parte intrínseca del patrimonio mueble malagueño. Ello facilita en gran medida el trabajo de documentación, inseparable de cualquier acto educativo, pues sobre los fondos del Museo de Málaga existe una abundante bibliografía. Además el *Grupo de Trabajo Patrimonio Histórico-Artístico de Málaga*, incluido en los planes de formación permanente del Centro de Profesorado de Málaga, viene experimentado desde el 1994 distintos materiales didácticos referidos al Museo, publicando varias series específicas para los distintos niveles educativos en los años 1995 y 1997.

En este sentido y con referencia a los fondos expuestos, la metodología para la Educación Primaria se basa casi en los mismos objetivos generales que entonces, con la lógica excepción de aquellos destinados a conocer *qué es un museo y cuáles son sus funciones principales*, ahora transformados en actividades para despertar el espíritu crítico de los alumnos, a la vez que concienciarlos sobre el problema del cierre del museo. El cuaderno de actividades está diseñado especialmente para alumnos del tercer ciclo de



P. Picasso. Jarra

Educación Primaria (5º y 6º cursos), aunque puede ser aprovechado en parte para algunos alumnos de cuarto curso.

En este nivel educativo con la visita a la exposición pretendemos un acercamiento al hecho artístico que supere la mera contemplación de las obras, iniciando a los alumnos en las actividades previas a la visita en la observación de aspectos técnicos, de gran utilidad para el estudio de algunos contenidos del área de educación artística, y en los principales temas de las obras de arte, explicando la mayor proliferación en una época u otra de una determinada temática en relación directa con los comitentes de las mismas.

Añadimos también el estudio del entorno del edificio que alberga a la exposición. Se estudia la zona atendiendo al valor monumental (Alcazaba, Gibralfaro, Teatro Romano...) y como núcleo de importantes transformaciones urbanas en un terreno ganado al mar, dando lugar a la formación del parque, convertido desde entonces en lugar preeminente de la ciudad, al que se trasladarán importantes instituciones como el Ayuntamiento, Correos, y el Banco de España.

En cuanto al Palacio de la Aduana creemos necesario que el alumno conozca los numerosos usos del edificio a lo largo del tiempo, y los principales momentos de su historia, procurando fomentar una actitud que contemple nuestro Patrimonio Histórico como algo vivo y alejado de posturas inmovilistas. En este sentido proponemos diversos ejercicios de lectura visual apoyado por imágenes y dibujos, de la Aduana y su entorno en otras épocas.

En la exposición, además de centrarnos en determinadas obras donde poder comprobar los contenidos tratados antes de la visita (técnicas y temas) hemos visto necesario también plantear actividades por las que se descubran nuevos aspectos:

Enunciamos, sin más profundidad, el término **estilo artístico** como el gusto por una estética concreta, que además cambia a lo largo del tiempo, en este sentido el criterio de ordenar cronológicamente la colección facilitará en gran medida la observación de los cambios estilísticos.

Hacemos también hincapié en los **autores significativos en Málaga**, desde Pedro de Mena hasta Moreno Villa, pasando por la Escuela Malagueña de Pintura y el universal Pablo Ruiz Picasso. Lejos del

localismo, lo que pretendemos es iniciar el contacto de los alumnos con el Patrimonio desde aquellas obras que puedan resultar más cercanas y significativas en su entorno.

Después de la visita, el proceso de aprendizaje se completa con actividades para reforzar los contenidos tratados, con el objetivo final de que los alumnos identifiquen algunas de las obras del museo, mejoren su vocabulario con términos artísticos, realicen algunos ejercicios en el área de educación artística ayudados por los procedimientos técnicos que han podido reforzar con su visita a la exposición (uso de distintos materiales y soportes, perspectiva, composición...), a la vez que conozcan los principales artistas relacionados con la ciudad. La síntesis de todos estos procedimientos debe conducir a valorar el museo como algo especialmente útil y necesario, y por ende a favorecer una actitud que reivindique el pronto restablecimiento de esta institución para la ciudad.



A. del Castillo. *Adoración de los pastores*

1.2. EDUCACIÓN SECUNDARIA OBLIGATORIA

Si en la Educación Primaria pretendemos iniciar a los alumnos en la lectura visual de las obras, en Secundaria profundizamos en el análisis de la obra de arte en cuanto a la identificación de sus elementos formales y significados. El Cuaderno está organizado en tres partes, para aprovechar al máximo las posibilidades pedagógicas, en actividades previas, durante y posteriores a la visita, elaborándose como propuesta abierta para que los propios profesores lo adapten al nivel y a las necesidades de los alumnos.

Antes de la visita, para fomentar un espíritu de crítica constructiva y actitudes favorables hacia la conservación del Patrimonio, proponemos el análisis de noticias de prensa referidas a la problemática del Museo, origen de la celebración de la muestra, y el debate abierto sobre su futura ubicación. También se plantean actividades de refuerzo sobre la composición y el análisis formal, para que los alumnos adquieran una práctica, absolutamente necesaria, a la hora de tomar contacto real con las obras. Estos conceptos, que sirven como elementos organizadores de las actividades, cuentan con un documento visual de apoyo, un montaje de diapositivas, que ponemos a disposición del profesorado junto a todo el material didáctico.

La visita a la exposición comienza en el entorno de la Aduana, donde además de observar formalmente las fachadas edificio, las actividades complementan las informaciones de prensa leídas antes, de esta forma se aportan al alumno elementos para el análisis sobre la ubicación más idónea para el Museo. Ya en el interior el recorrido seleccionado sigue las pautas expositivas tanto en el orden cronológico como en el itinerario, inverso al de las agujas del reloj. En el cuaderno se hace una selección de fondos, escogidos según su adaptabilidad a los contenidos que queremos tratar, lógicamente hay muchos más, de indudable interés artístico y de los que seguramente no podremos pasar de largo, que por lógicas razones de operatividad en la visita no se incluyen en el material del alumno.

Las primeras obras, pertenecientes al "Divino" Morales, Pedro de Mena y Fernando Ortiz, se utilizan para los géneros y los temas en la obra de arte, atendiendo especialmente al uso de los símbolos y contenidos icónicos. *La Adoración de los pastores* será un

elemento donde poner en práctica las nociones de análisis formal en cuanto a perspectiva, composición, puntos de fuga, etc. De esta zona, correspondiente a los siglos XVI, XVII y XVIII, pasamos a la Escuela Malagueña de Pintura, comenzando con la *Alegoría de la Historia, Industria y Comercio de Málaga*, realizada por los «padres» de este grupo de pintores: Ferrándiz y Muñoz Degrain, para el techo del Teatro Cervantes. Utilizamos el cuadro relacionándolo con el significado de la obra de arte, la aparición de la burguesía como comitente y el uso de la alegoría para ofrecer una visión idealizada de la Málaga del siglo XIX. Completamos la producción decimonónica malagueña con Ocón, Gartner y Martínez de la Vega. Con los dos primeros estudiaremos "la marina" como género pictórico de características propias, y con el tercero, la *Virgen de los Dolores*, analizamos la pervivencia de la temática religiosa, anteriormente tratada, y ahora desarrollada desde pautas y estilos diferentes si la comparamos con las de Mena y Morales. Además se estudian aspectos sobre las técnicas artísticas (tipo de pinceladas, pigmentos, soportes, etc.).

Este momento es un punto de inflexión del que trascendemos a los conceptos sobre las vanguardias, la pintura figurativa y la abstracta, el genio y la creación artística, y la libertad en el arte. Moreno Villa y Picasso son los artistas que nos lo permiten, ya que los alumnos contemplan ahora producciones distintas a las que hasta este momento han visto en la exposición, con formas totalmente diferentes de interpretar las imágenes. Una iniciación a las vanguardias en Moreno Villa y una especial dedicación al concepto de libertad en el arte, en el espacio dedicado a Picasso, ponen el punto final a las actividades previstas en la exposición.

Después de la visita se refuerzan conceptos sobre la importancia del comitente en la temática artística a lo largo de la historia. La relación entre literatura y pintura, y el arte como reflejo de ideas morales y filosóficas ocupa buena parte del cuaderno. Utilizamos para ello obras que completan el conocimiento de la colección expuesta, que no han sido analizadas durante la visita. Por último, proponemos practicar lo aprendido sobre iconografía y alegoría en relación con la situación actual del Museo, terminando con una reflexión personal sobre el concepto de libertad en el arte, que puede ser tema para un debate en clase.

1.3. BACHILLERATO

El cuaderno elaborado para este nivel está enfocado principalmente hacia el análisis de los movimientos artísticos del siglo XIX, para terminar, con Picasso y Moreno Villa, analizando la ruptura producida con las vanguardias y el cambio radical que sufre la plástica en el siglo XX.

Antes de la visita y al igual que en los niveles precedentes, es necesaria la comprensión del significado de la exposición en relación a la situación actual del Museo de Bellas Artes, para ello utilizamos una cronología que termina con el cierre de la institución en 1997. La relación de datos que se aportan tienen la intención de llamar la atención del alumno sobre una difícil historia «salpicada de traslados, obras de acondicionamiento y reformas interminables» que alcanza su punto álgido en 1997 con el cierre del Museo. Proponemos que el alumno complete la historia hasta la actualidad, recabando información, bien por noticias de prensa, o mediante la realización de encuestas entre sus compañeros, profesores y familiares. El profesorado puede aportar como material de apoyo las páginas, con una selección de noticias de prensa, del cuaderno correspondiente a la Educación Secundaria Obligatoria.

Esta actividad como las siguientes, culmina con un debate en clase sobre la sede del Museo, explicando la polémica existente entre las posibles ubicaciones: en la Aduana o en la Trinidad, con el objeto de despertar el espíritu crítico de los alumnos sobre el estado en el que vive actualmente una parte fundamental del Patrimonio mueble de Málaga conociendo las distintas propuestas para solucionar el problema.

La preparación de la actividad se completa con la proyección y explicación del montaje de diapositivas, que también ponemos a disposición del profesorado, y la búsqueda de información sobre las corrientes artísticas del siglo XIX y las que aparecen en la renovación que se produce a comienzos del XX y hasta la Segunda Guerra Mundial.

La visita comienza analizando el edificio de la Aduana, contenedor de la exposición y de los fondos del Museo, para identificar en él los elementos del neoclásico, movimiento artístico que han estudiado en la fase anterior.

La *Dolorosa* de Pedro de Mena y la cabeza de *San Juan de Dios* de Fernando Ortiz, únicas esculturas que se muestran en la exposición, aprovechamos para plantear actividades sobre el análisis de volúmenes, sin perder de vista la importancia de ambos autores en la imaginería y su pervivencia en muchos aspectos en la estética pasionista actual. El Barroco y el acusado realismo que éste imprime a la representación religiosa son otros de los aspectos que el alumno debe identificar en las dos imágenes separadas por más de una centuria de diferencia.

A partir de aquí entramos de lleno en el tema de las tendencias artísticas del siglo XIX, en este sentido se analizan distintas obras, representativas de la Escuela Malagueña de pintura:



J. Moreno Villa. *Caballo blanco en el salón*

Alegoría de la Historia, Industria y Comercio de Málaga, donde además se tratan temas como la importancia del comitente y la iconografía en la obra de arte.

Y tenía corazón, sirve para realizar un análisis formal de una obra en cuanto a la composición, la iluminación, y a la identificación de rasgos que puedan adscribir el cuadro a alguna corriente artística decimonónica tanto por su temática (romanticismo) como por las indudables connotaciones academicistas en cuanto a su tratamiento técnico.

En las obras de Muñoz Degraín *El Puente de la Sultana* y *Vista de la Alhambra*, proponemos una observación minuciosa de ambos lienzos para descubrir en ellos elementos literarios propios del romanticismo, como las figuras en la lejanía de ahorcados rodeados de buitres en el *Puente de la Sultana*, o la escena campestre impregnada de tipismo en la *Vista de la Alhambra*. El tratamiento técnico de ambas obras en el uso del color y la pincelada serán los elementos que las pongan en relación con el impresionismo.

Las manifestaciones artísticas del XIX se completan con los aspectos simbolistas de *Stella Matutina*, obra donde podemos identificar los elementos prerrafaelistas que producen la estilización gótica de las figuras. La obra debe ponerse en relación con la

Alegoría de Schmitt, en la que el alumno observó los rasgos del simbolismo antes de la visita.

La producción de Moreno Villa es un buen referente didáctico en la muestra, para introducir al alumno en la ruptura que se produce con las vanguardias de principios de siglo. Las obras neocubistas como *Bodegón: copa, guitarra y cafetera* o *Cabeza y Figura*, donde además se pueden identificar algunos aspectos propios de la abstracción, como los planos de color usados en los fondos, o la surrealista *Caballo blanco en el salón*, muy influida del carácter onírico que aporta Freud a través del psicoanálisis, son fundamentales para cubrir los objetivos que proponemos en este cuaderno.

Con el mismo sentido se trabajará la figura de Pablo Ruiz Picasso, pero incidiendo ahora en el concepto de libertad en el

arte, una de las principales características de los artistas del siglo XX iniciada con las vanguardias. Las tres obras sugeridas *Bodegón*, *Bacanal* y el *Retrato de Paco Boigas*, permiten distinguir aspectos propios del arte figurativo de connotaciones académicas, la recurrente temática clásica y los elementos abstractos. Para acabar la visita, y como refuerzo a la idea central del cuaderno, proponemos una reflexión sobre la producción de estos dos últimos artistas y todo lo contemplado anteriormente.

Después de la visita planteamos unas actividades de repaso de los conocimientos adquiridos en las dos fases anteriores. Primero pretendemos que el alumno sea capaz de establecer diferencias entre tres épocas diferentes: Contrarreforma y Antiguo Régimen (preferencia de temas religiosos), liberalismo y siglo XIX (diversidad de temas, sociedad burguesa) y siglo XX-vanguardias (ruptura con la tradición representativa y de los temas clásicos, etc). En segundo lugar la actividad se orienta a establecer paralelismos cronológicos entre las tendencias artísticas generales del XIX y XX en relación con la producción local y obtener los motivos sobre el desfase existente entre ambas: atraso cultural, económico, etc. Por último sugerimos un análisis de la exposición con respecto a su montaje y criterios.

2. HISTORIA DEL MUSEO DE BELLAS ARTES DE MÁLAGA

El interés por un museo tiene sus orígenes en el siglo XIX, dando carácter científico al coleccionismo de anticuario, propio de diletantes, que en épocas anteriores había tenido en Málaga un buen ejemplo con el Museo Loringiano. El Ayuntamiento tuvo también a fines del siglo XIX una colección de arte en la casa consistorial, ubicada entonces en el Convento de San Agustín, de la que el padre de Picasso, José Ruiz Blasco fue conservador. La Academia de Bellas Artes de San Telmo recoge esta tradición «museística» de la ciudad a la que se sumaron las iniciativas de los artistas locales. Así, en 1913 una Real Orden establece los Museos Provinciales de Bellas Artes. Con este apoyo legal la Academia de Bellas Artes de San Telmo organiza un museo en un local cedido por el Marqués de Larios en la calle Pedro de Toledo, contando fundamentalmente con los fondos propios de la Academia, obras procedentes de las exclaustraciones conventuales y donaciones de coleccionistas y artistas malagueños. La más importante de estas últimas sería la realizada en 1916 por Muñoz Degrain, cuya generosidad hacia el pueblo de Málaga permitió contar al museo con unos fondos de gran calidad, pues entregó 16 obras de su producción y 20 de distintos autores entre los que se encontraban Sorolla, Rosales, Ferrándiz, Picasso, Emilio Sala y Carlos Haes. Reclamado el inmueble de la calle Pedro de Toledo por su propietario, el Museo pasó por este hecho unos años difíciles al no contar con un lugar adecuado, pues la sala de la Escuela de Bellas Artes de la Plaza de la Constitución donde se había trasladado no ofrecía ni espacio, ni condiciones, para la exposición de los fondos. Ante los problemas de ubicación, desde el primer momento los organizadores del Museo pensaron en el Palacio de Buenavista como el edificio más apto para la exhibición de obras de arte, mas no será hasta 1961 cuando abra sus puertas el Palacio de Buenavista para exponer obras de

pintura y escultura, además de orfebrería y otras artes como grabado y mobiliario. Unos fondos enriquecidos desde principios de siglo con diversas aportaciones en forma de propiedad o de depósito de particulares e instituciones públicas como el Museo del Prado o el Ministerio de Asuntos Exteriores. Entre las privadas merece destacarse la donación de Jaime Sabartés de obras y bibliografía de Picasso que puede complementar al Museo Picasso de Málaga. En los últimos años el museo ha recibido gran número de obras de artistas de la ciudad, con lo que la mayor parte de los autores de la vanguardia artística malagueña se encuentran representados en el museo. Entre las últimas incorporaciones podemos destacar una *dolorosa* y un *Ecce Homo* de Pedro de Mena y un cuadro de Picasso de la serie *mosqueteros*.

Por otro lado, la llegada de la colección de Christine Picasso va a constituir una aportación fun-



Fachada del Palacio de Buenavista

damental para el desarrollo cultural de Málaga. Sin embargo tan afortunado acontecimiento, no ha estado exento de problemas, pues la elección del Palacio de Buenavista como sede del Museo Picasso ha significado un grave inconveniente para el Museo de Bellas Artes. Una vez más la falta de previsión ocasiona que en Málaga una aportación cultural no venga a sumar, sino que también significa una pérdida, pues el incumplimiento de las normas básicas de museología, que condicionan los traslados de los museos a la existencia de una sede alternativa estable, ha provocado que las 2.007 piezas que constituían los fondos del Bellas Artes hayan permanecido almacenados desde que comenzaron los traslados a la Aduana en octubre de 1997. Por otro lado, el origen de los fondos, muchos de ellos pertenecientes a diversas instituciones, pone en peligro de desmembración una colección consolidada desde hace mucho tiempo. Esta situación ha sido especialmente crítica en el caso de una obra tan significativa como *Y tenía corazón*, procedente del Museo de Arte Moderno, pero expuesta en Málaga desde hace déca

sión ciudadana en la que están representadas la mayor parte de las asociaciones culturales y sociales de la ciudad, no ha dejado de realizar acciones para recordar la situación por la que atraviesa el museo, a la vez que reivindica la Aduana, edificio donde se encuentran ahora almacenadas las obras de arte, como el lugar idóneo para museo, ante opciones hipotéticas como la que propugna como sede el Convento de la Trinidad, que exigen cuantiosas obras y largos plazos para volver a exponer las obras. De hecho, desde noviembre de 1998, el salón de columnas de la Aduana ya es sede de la exposición *Obras Maestras del Museo de Málaga*, consiguiendo desde este edificio una mayor afluencia de público que cuando estaban expuestas en el Palacio de Buenavista. Incluso la propia ministra de Cultura en una visita a Málaga, percibió lo adecuado del emplazamiento como museo congratulándose de que en un lugar «tan céntrico como el Palacio de la Aduana, Málaga pueda tener su Museo de Bellas Artes»

LOS FONDOS

Como ha quedado apuntado en el apartado dedicado a la Historia del Museo, los fondos que dan origen a la colección del Museo de Málaga se encuentran de una manera o de otra vinculados a la Academia de Bellas Artes de San Telmo, institución que concentraba gran parte del sentir artístico de la ciudad. Por la relación con la Academia de los propios pintores de la Escuela malagueña, vendrían también las donaciones realizadas por los autores, que sirvieron de núcleo de una colección de pintura del siglo XIX de las más completas del país. Este hecho es el que daría carácter singular a la colección del museo de Málaga, a diferencia de otros museos provinciales en los que suele predominar el arte religioso, proveniente de las desamortizaciones eclesiásticas, realizadas tiempo antes de la creación de los museos provinciales. Además, estos fondos se han enriquecido con depósitos de instituciones como el Museo del Prado o el de Arte Moderno, con obras de artistas estrechamente relacionados con la Escuela Malagueña, lo que ha permitido aumentar las obras manteniendo una concepción expositiva global. En el Museo de Málaga podemos apreciar el nacimiento, desarrollo y final de toda una escuela de pintura presentada



E. Simonet. *Y tenía corazón*

das con el conjunto de la pintura del siglo XIX, y realizada por un pintor estrechamente vinculado a la Escuela Malagueña, mientras estaba becado en Roma por las instituciones de Málaga.

Ante la enorme pérdida cultural que significa el cierre del museo, la población malagueña no ha permanecido impasible, sino que organizada en una comi-

en su vertiente artística, con obras de los precursores, los grandes maestros, con fondos que permiten una muestra diacrónica de su trabajo, percibiéndose la evolución estilística, además combinada con piezas singulares de autores representativos del panorama nacional que permiten la comparación con la producción artística del periodo, y finalmente una importante presencia de epígonos de la Escuela Malagueña que proyectan la experiencia artística del XIX malagueño en diferentes sentidos, desde los que iban hacia espacios anacrónicos y al estancamiento creativo, hasta ejemplos de obras de vanguardia que puede culminar en la producción de Picasso, enlazando así la colección del Bellas Artes con el Museo Picasso. Como vemos estos factores dotan a la colección del Museo de Bellas Artes de Málaga, de unas posibilidades museológicas difícilmente igualables en una institución de estas características.

LA SITUACIÓN ACTUAL

La colección del museo presenta una amplia panorámica de la evolución artística desde del románico hasta nuestros días, aunque es la pintura decimonónica la representada de forma excepcional. En la formación de la colección concurren las circunstancias propias de la política y la sociedad en la que se fundó el museo. De este modo, una parte de sus piezas están en depósito de instituciones culturales que durante un tiempo también han sido expresión del centralismo que ha caracterizado el Estado español durante el siglo XIX y buena parte del XX, cuando la Administración central no se coordinaba con otras instituciones, si no que a ella se subordinaban las restantes administraciones y organismos. En esta situación quedaba también la capacidad para adquirir arte, restringida a unos pocos organismos, mientras instituciones como los museos



Convento de la Trinidad

provinciales, tenían escasa o nula autonomía en este sentido. Tras la promulgación de la Constitución y los respectivos Estatutos de Autonomía, la situación de los museos varía, al quedar la titularidad de los museos provinciales para el Ministerio, mientras la gestión correspondería en este caso concreto a la Junta de Andalucía. Dado que según el artículo 17.4 del Estatuto de Autonomía de Andalucía, compete a la Comunidad Autónoma la ejecución de la legislación del Estado en materia de *Museos, Archivos, Bibliotecas y otras colecciones de titularidad estatal*. Este hecho que obligaría a una estrecha coordinación en las actuaciones de las diferentes administraciones, muchas veces da lugar a ciertas disfunciones a la hora de llevar a la práctica políticas culturales distintas, cuando no contrapuestas, como ha sido el caso del museo de Bellas Artes. En la cuestión planteada en Málaga las administraciones implicadas propugnan diferentes sedes, la Aduana, edificio propiedad del Estado sería el lugar ideal para Museo según la Junta de Andalucía, mientras el Ministerio de Educación y Cultura considera que el Convento de la Trinidad, que pesar de su desconocimiento por la ciudadanía, constituye un conjunto monumental de la máxima categoría, sería un espacio idóneo como museo.

3. EL EDIFICIO: LA ADUANA DE MÁLAGA

El proyecto de construcción del Palacio de la Aduana fue encargado por el rey Carlos III a la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando que, a su vez, lo delegó a su miembro de número el arquitecto Manuel Martín Rodríguez.

Redactado el proyecto de ejecución en 1788, se colocó la primera piedra en 1791, inaugurándose cinco años después. Al realizar la cimentación afloraron importantes vestigios romanos estudiados por el erudito local D. Luis de Velázquez, marqués de Valdeflores.

Se interrumpió la construcción en 1810 a causa de la invasión francesa, sufriendo bastantes desperfectos durante la Guerra de la Independencia. En 1826 se reanudan las obras y se terminan en 1829, utilizándose como fábrica de tabacos, hasta que en el 1839 se convierte en Aduana.

El edificio responde a un gusto arquitectónico italianizante impuesto por el monarca en España a su llegada de Nápoles y que, en gran medida, suponía una ruptura con la tradición palaciega española del Barroco, tanto en la planta y alzado de los edificios como en los materiales y elementos decorativos.

El palacio italiano había quedado definido ya en el Renacimiento con los modelos creados por Brunelleschi y Alberti en Florencia y adaptados posteriormente en Roma por Sangallo, Miguel Ángel y Vignola. Según esta concepción cada edificio se componía de dos partes: una caja de paredes que consti-

tuía el armazón y una decoración superpuesta. Por tanto, las dos partes podían proyectarse por separado.

La caja no era importante de por sí, sino en cuanto soporte de unos órdenes arquitectónicos y una decoración, pero con una exigencia: su construcción con el mínimo esfuerzo y realizada de manera que se pudiera percibir con facilidad el aspecto geométrico y matemático del conjunto.

Se busca una relación entre longitud, altura y profundidad, para lo cual la dimensión ideal será el cuadrado para la planta y el rectángulo no muy pronunciado para el alzado.

Resuelto esto, se organizaban las fachadas, concebidas al interior y al exterior. Los interiores se articulaban en torno a un patio con galerías de arcos de medio punto apoyados sobre columnas o pilares que podían superponerse separados por entablamentos. Si la altura del edificio o la utilidad dada al mismo lo requería, cabe también en esta articulación los muros con ventanas.

Las fachadas que daban a la calle se articulaban en torno a una serie de vanos superpuestos que “imponen” el ritmo constructivo. En el centro de las mismas, se colocaban las portadas y sobre ellas a izquierda y derecha las ventanas enmarcadas en elementos arquitectónicos (pilastras en las jambas y estructuras adinteladas con o sin frontones sobre los remates).

El paramento del muro, generalmente de sillares, puede presentarse almohadillado o liso y la separación entre las diversas plantas se marca con cornisas



Vista del puerto y la Aduana a principios de siglo

o simplemente no se indican. Un gran moldurón saliente remata todo el contorno del conjunto.

En el caso del palacio de la Aduana estos elementos se aplican literalmente o adaptados:

Se respeta el modelo de planta y alzado.

Prevalecen los valores arquitectónicos sobre los decorativos que se reducen, a elementos arquitectónicos, con excepción de los motivos heráldicos.

Cobra incluso valor decorativo la alternancia de materiales constructivos: piedra en sillares almohadillados en la planta baja y ángulos o lisa en el enmarque de los vanos y ladrillo para el resto de los paramentos. Para las cubiertas se emplearon bóvedas vaídas en las galerías del patio y de aristas en las salas nobles.

La cubierta externa del edificio fue originariamente inclinada y recubierta de teja vidriada, sustituida tras el incendio de 1922 por una terraza.

El bajo es de piedra almohadillada y el resto de ladrillo visto. La primera y segunda planta, separadas por una cornisa, cubren sus puertas y ventanas centrales y laterales con tímpanos circulares y triangulares alternándose, el resto de ventanas, al igual que los de la planta tercera se coronan con aleros quebrados más resaltados los laterales y centrales. El último piso se abre al exterior por medio de una línea de ventanillas bajo el alero.

La decoración del edificio se complementa con una fila vertical de piedras almohadilladas, simétricamente, en las esquinas y centro.

El desnivel entre la plaza de la Aduana y el parque se salva con un zócalo de piedra.

De las cuatro fachadas destaca la que da entrada a la exposición, más solemne que el resto por su balcón con balaustrada y su acceso con escalera y jardín, fue realizada con motivo de la visita de la reina Isabel II a Málaga en 1862 que utilizó el Palacio de la Aduana como residencia. En el amplísimo interior destaca el patio con arcos sobre pilares cuadrangulares de piedra y bóvedas vaídas de ladrillo, el piso superior



Fachada de la Aduana

está terminado con una balaustrada decorada con esculturas, procedentes muchas de ellas del Paseo de la Alameda. Su diseño frío, severo y académico, no en vano su autor fue director de la Academia de San Fernando y había estudiado con su tío Ventura Rodríguez, ha sido representación fiel del poder. En él se alojaron gobernantes e incluso reyes, mientras que en los períodos de inestabilidad social o política fue objeto de las iras populares. En sus dos siglos de historia ha sido protagonista de numerosos acontecimientos ocurridos en la ciudad, no obstante el suceso que más lo marcó fue el incendio producido en la madrugada del 27 de abril de 1922 donde perecieron ochenta personas, muchas de ellas al arrojarse desde el último piso en un intento desesperado de huir de las llamas.

Las necesidades de los tiempos y de la población donde se ubica han hecho que sus estancias fueran utilizadas para diversas funciones a lo largo de la historia. Así, proyectada para Aduana cuando el mar estaba en sus proximidades, fue luego fábrica de tabacos y entre otras instituciones ha sido sede del Gobierno civil, de Hacienda, de la Diputación Provincial, cuartel, Radio Nacional de España; Jefatura Provincial de Tráfico, Comisaría de Policía... Actualmente ante la falta de inmuebles para albergar los importantes fondos del Museo Provincial, gran parte de la ciudadanía considera que el mejor servicio que podría prestar este bello edificio sería como Museo.

4. LA PINTURA DEL SIGLO XIX. EL ARTE EN MÁLAGA

La revolución industrial y las transformaciones sociales que conlleva, hace que las concepciones artísticas varíen, rompiendo la relativa unidad de estilo de siglos anteriores. La pugna entre tendencias muchas veces contradictorias acaba por romper las nociones estéticas tradicionales anunciando la llegada del arte moderno. Aunque actualmente la crítica especializada ha matizado bastante la panorámica del arte decimonónico como un complejo de tendencias muchas veces inconexas, ofreciendo de un tiempo a esta parte la visión de un arte dotado de una coherencia interna mucho más acusada.

Pese a que el interés por encasillar las obras artísticas dentro de algún *ismo* respondía muchas veces a un afán clasificatorio artificioso, el conocimiento de algunos conceptos referidos a estas tendencias puede ser una herramienta práctica para la comprensión de los lenguajes artísticos. Por ello ofrecemos unas breves definiciones útiles para el alumno a la hora de realizar las actividades del cuaderno didáctico.

Academicismo: Característica de las obras que se atienen a normas, especialmente las clásicas. También se aplica a obras muy sometidas a un canon y faltas de creatividad.

Necoclasicismo: Estilo inspirado en las artes clásicas. Se suele considerar como estilo académico. Las obras tienden a la simetría y la quietud y en pintura por el predominio de la línea y el dibujo bien definido.

Romanticismo: El concepto en un sentido reducido sirvió para definir la pintura de Géricault y Delacroix frente al clasicismo de Ingres. Se caracteriza por las formas desmesuradas, el movimiento y el color; el interés por el paso del tiempo, el exotismo y los ambientes tenebrosos. Busca inspiración en temas y formas de las artes medievales. Pero el romanticismo considerado ampliamente no es un estilo, sino una actitud histórica del XIX que influye en la mayor parte de los lenguajes artísticos del siglo. Implica la proyección de la individualidad, de lo subjetivo, lo irracional y la fantasía.

Pintura de Historia: Género caracterizado por la inspiración en pasajes de la historia, ejemplarizantes para su tiempo. Busca el instante conmovedor y la reproducción exacta de objetos de época.

Realismo: Estilo que busca representar la realidad. Frente a la idealización y la emotividad de otras tendencias intenta ser una representación de la vida cotidiana. Rechaza las referencias culturales para configurar un arte de lo cotidiano. Está relacionado con los descubrimientos fotográficos.

Impresionismo: Es un estilo que intenta captar el instante fugaz, la luz y la atmósfera más que el tema en sí. Le interesa el color prescindiendo de la forma. Con el impresionismo comienza al final de lo figurativo.



A. Muñoz Degrain. *El puente de la sultana*

LA ESCUELA MALAGUEÑA EN LA PINTURA ESPAÑOLA DEL SIGLO XIX

Desde el siglo XVIII la prosperidad de Málaga se basaba fundamentalmente en el desarrollo del comercio de los productos agrícolas de su entorno. El desarrollo del comercio y la agricultura hizo que la aristocracia y la burguesía formaran la elite urbana interesada por el arte. Una vez superada la crisis de primer tercio del siglo XIX la burguesía industrial nacida con el auge de la siderurgia y el textil, se pone a la cabeza de la renovación de la ciudad estimulando el decaído mercado de arte y su estudio. De este modo, en 1843 se crea el Liceo, lugar de encuentro de la burguesía local, *reunión de amantes de las ciencias literarias y las Bellas Artes cuyo objetivo es el de adquirir y proteger la ilustración*. En 1845 donde

estuviera el antiguo Colegio de Náutica de San Telmo, se funda la Escuela de Bellas Artes que inicia con un profesorado de dudosa calidad un programa de docencia muy tradicional, basado en la copia de grandes maestros de siglos anteriores y en la continuidad estética barroca. El acusado cromatismo será la principal característica de la pintura malagueña, cubriendo muchas veces el color las deficiencias del dibujo. Cuatro años más tarde, en 1849 ligada a la Escuela, se constituye la Académica de Bellas Artes de San Telmo. Los trasnochados modelos didácticos en la enseñanza de la pintura instaurados en Málaga no sufrirán grandes alteraciones hasta 1868 con el acceso a la Cátedra de Colorido de Bernardo Ferrándiz y Badenes. Pintor formado en la Escuela de Bellas Artes de San Carlos de Valencia, discípulo de Federico Madrazo, estudió en París donde trabajó en el taller de Duret. Gran admirador de Fortuny, sería el introductor en nuestra ciudad de la estética realista del pintor de Creus. Así, el colorismo de Fortuny se incorpora a la tradición mala-



B. Ferrándiz. *Postrimerías*

gueña en la que ya predominaba el color. Director de la Escuela desde 1878, opta por elevar el nivel de docencia con una postura liberal y casi revolucionaria, colocándose ideológicamente, como apunta Teresa Sauret, junto a ese grupo de intelectuales que, por las mismas fechas, introducen lo que ha dado en llamarse el *krausismo* español. Creó una escuela paralela en su taller de Barcenillas que se convirtió en un centro intelectual y artístico donde se pretendía la cultura viva. La estética de Ferrándiz es producto de la combina-

ción de diferentes corrientes. Pintor académico, se mantuvo fiel a las estéticas oficiales en su vertiente romántica asimilando las corrientes regionalistas de Valencia y Cataluña. Con la llegada de Ferrándiz la escuela de pintura malagueña llega a la mejor época, saliendo de sus aulas algunos de los mejores pintores españoles de finales de siglo. Los alumnos recibían una

correcta preparación académica sustentada en ideales clásicos de orden, proporción y medida.

La calidad de la enseñanza impartida en Málaga se verá incrementada con la incorporación de Antonio Muñoz Degrain cuya aportación confirma la evolución de la escuela hacia postulados más avanzados. La actividad de Muñoz Degrain se reparte fundamentalmente en paisajes y pintura de historia. Catedrático de Paisaje en la Escuela de San Fernando de Madrid, fue considerado como uno de los mejores paisajistas de su tiempo. Las obras del pintor valenciano captan magistralmente el agua y la luz. Su formación académica no le hizo receloso en el uso del color, atrevido en el empleo de los rosas, violetas y azules hasta acercarlo al impresionismo. Los paisajes de Muñoz Degrain, muchas veces una variedad de tonos de un mismo color, están llenos de subjetivismo. Su estilo está imbuido de romanticismo, los árboles sinuosos recuerdan a Friedrich y en los temas mantiene el gusto por lo oriental característico de la estética romántica. Los paisajes

intrincados, viejos árboles fantasmagóricos, evolucionan en la extensa producción de Antonio Muñoz Degrain. Pintor abierto a las novedosas tendencias artísticas recibió las influencias de la potente estética wagneriana y del modernismo.



J. Sorolla. *Retrato de Muñoz Degrain*

Ferrándiz era director de la Escuela de Bellas Artes de Málaga y respaldó a su amigo como profesor en la citada escuela. En 1879 como profesor no numerario y más tarde en 1884 ya como numerario. Su vida y obra pueden ser perfectamente representativas para desde ellas acercarnos a la pintura española de la época. Durante su estancia en Málaga el trabajo de Antonio Muñoz Degrain se centra en la realización de obras para las Exposiciones Nacionales. Estos certámenes nacieron en la época de Isabel II con la intención de potenciar la decaída producción de los artistas españoles, imitando así los *Salones* de París. A la vez

los jurados marcaban la «norma» a la que los pintores debían atenerse si pretendían obtener premio. Se crearon Exposiciones de ámbito territorial diverso: provincial, regional, nacional e internacional. La presencia en las Exposiciones se hacía inevitable para los artistas, pues la obtención de medallas significaba ventas tanto al Estado como a particulares. Además los galardones de las exposiciones eran requisito para obtener plaza de profesor o becas, situaciones muy apreciadas por cuanto significaban las únicas formas de obtención regular de ingresos.

Por otro lado el sometimiento al canon académico impuesto por los organizadores de la exposición implicaba una merma de la libertad creadora. El estado liberal que en estos años se instauraba en España marcaba desde las exposiciones la definición de los estilos y la pintura de género característica de esta época. Conseguía así aquellos cuadros de grandes dimensiones, adecuados para edificios administrativos, tan necesarios para ornar y exaltar la estructura burocrática en formación.

El género histórico era claramente utilizado como elemento legitimador de las instituciones de reciente creación. Pretendían la exaltación del sentimiento nacional mediante la recreación de escenas truculentas de la historia de España, expresadas con la precisión de una puesta en escena teatral. Las formas melodramáticas llenas de patetismo, cuando no claramente macabras, eran frecuentes en las abundantes representaciones de la muerte de héroes o reyes. El ansia por captar el rigor histórico hacía que los pintores estuvieran atentos a los más mínimos detalles para recrear el ambiente del pasado, para ello utilizaban generosamente los modelos de anticuarios y museos. Un lenguaje pictórico grandilocuente, academicista y antinatural impregnaba en gran medida las obras de arte que debían adaptarse a los gustos del nuevo cliente, la burguesía y el estado liberal, como antes habían estado sometidas a la aristocracia y la iglesia.

La obtención de varios premios permitió a Antonio Muñoz Degrain optar en 1881 junto con José Moreno Carbonero a las durísimas oposiciones para la plaza de pensionado en la *Academia Española de Roma*. Aquel año fueron los dos pintores elegidos.

Esta institución creada en 1873 permitía a los artistas conocer de cerca el arte clásico y entrar en

contacto con el principal centro mundial de arte, que en aquellos años comenzaba a quedar desplazado por París. Era un destino muy codiciado por los artistas que deseaban percibir las corrientes imperantes en Europa a la vez que dar difusión a su producción. Pero al mismo tiempo, la Academia española de Roma significaba la cumbre del academicismo con todo lo de reaccionario e involutivo que conllevaba, lo que la «protegía» de las renovaciones estéticas que por aquel entonces se estaban fraguando. La Academia obligaba a presentar obras con determinadas características a los pensionados, de las que en Málaga tenemos algunas de las remitidas por los pintores de la escuela malagueña.

La estética de Antonio Muñoz Degrain sería determinante en la evolución de la Escuela malagueña de pintura, cuyos rasgos generales siempre estarían marcados por la ideología que la patrocinaba. Así, en Málaga se dará más importancia a lo anecdótico e íntimo que a lo solemne, siendo fundamentales la luz y el colorido. Estrechamente ligada a las necesidades de la elite local, como aquella quedará en lo que pudo haber sido y no fue. La Escuela malagueña de pintura sufrirá el mismo anquilosamiento evolutivo que la clase industrial y comercial, corriendo una suerte parecida a la burguesía que vio frenada su expansión cuando el carácter pionero de su actividad industrial hacía presagiar unas expectativas de mayor desarrollo. Este sometimiento a las circunstancias sociales impedirá la relación con las corrientes europeas más vanguardistas, quedando Málaga anclada entre las corrientes costumbristas, paisajistas y el *fortunismo*. Málaga comparte el atraso de la burguesía española en comparación con los países más avanzados de Europa, chocando las nuevas tendencias estéticas con modelos ya superados en los centros internacionales de arte. De este modo, polémicas como la producida entre idealismo y realismo que en aquellos años se dilucidaba en Europa, queda reducida a sus aspectos más conservadores. Entendiéndose el realismo no como reflejo social al estilo de Daumier o Coubert, sino como minuciosidad, detallismo, interés por lo verídico, es decir, en su vertiente positivista más alejada de las interpretaciones progresistas.

5. VISITA COMENTADA

La exposición recoge una pequeña parte de las más de dos mil obras con que cuenta el museo, en la selección realizada hay un predominio casi absoluto de la pintura, (solamente se han expuesto dos esculturas y una cerámica), a pesar de que los fondos del museo, además de las artes citadas, cuentan también con importantes muestras de mobiliario, orfebrería y tapices. La mayor parte de las obras elegidas han sido restauradas para la ocasión, en cuya disposición museográfica se ha seguido un criterio fundamentalmente cronológico, comenzando con la obra de Luis de Morales, *el Divino*, del siglo XVI y finalizando con el artista malagueño representativo de la vanguardia José Moreno Villa (1887-1955). Como traslación lógica de la colección del museo, la pintura de la escuela malagueña del XIX es la más ampliamente representada en esta muestra.



L. Morales. *Ecce Homo*

PINTURA DEL SIGLO XVI

Ecce Homo y Dolorosa de Luis de Morales

Son fiel reflejo de la potenciación de los temas de la Pasión de Cristo puesta en vigor con las normas del Concilio de Trento y derivadas de la pintura flamenca e hispano-flamenca. Tienen un marcado carácter devocional y se concebían como pareja para situarlos en los bancos o predelas de los retablos a un lado y otro del sagrario. Ese carácter viene remarcado por lo expresivo de la representación que procura potenciar la emotividad y sensibilidad del espectador.

Luis de Morales, gran especialista en temas pasionistas, desarrolla en sus obras los recursos técnicos necesarios para transmitir la sensación de dolor e infundir sentimientos de tristeza, recogimiento interior y arrepentimiento.

Las imágenes surgen de un fondo oscuro y se representan de medio cuerpo. Están pensadas para provocar con eficacia la relación fiel-imagen y conseguir las recomendaciones tridentinas de conmover y convencer. Para ello concentra la atención y el interés visual en la expresión dramática de los rostros y en el gesto de las manos.

Técnicamente, también aporta elementos propios del Renacimiento como el *sfumato* al que ayuda la mentalidad de los fondos oscuros y un modelado más escultórico de las zonas más iluminadas.

PINTURA DEL SIGLO XVII

Se exponen obras de las dos tendencias propias del Barroco:

Tenebrista representada por *El martirio de San Bartolomé* de Ribera y *La adoración de los pastores* de Antonio del Castillo.

Colorista: *San Juan Evangelista* de Alonso Cano y *La Sagrada Familia* de Jacob van Oost.

El martirio de San Bartolomé, del que Ribera realizó varias versiones, está firmado y fechado en 1641 y procede de la colección que Carlos III tenía en el Palacio Real de Madrid.

L. Morales. *Dolorosa*

Se representa el santo en edad anciana con barba canosa, con los brazos abiertos y de espaldas al espectador. En segundo plano está el verdugo con un cuchillo en actitud de iniciar la tortura. Sus principales valores artísticos son las diferentes texturas y el desarrollo de recursos expresivos en claro contraste: cansancio y vejez del rostro del santo con arrugas conseguidas al espesar la capa pictórica frente a las pinceladas sueltas del resto de la composición; los planos cromáticos opuestos que manifiestan los cuerpos desnudos del santo y vestido del verdugo, recurso éste que permite un efecto de profundidad especial. El elemento místico lo aporta la falta de localización de la fuente de luz convertida en fenómeno irreal y divino dando a entender el espectacular el carácter santificador del martirio. La posición de los brazos del santo crea una composición elíptica en cuyos extremos se contraponen las dos cabezas originando la tensión psicológica entre martirizado y verdugo.

La adoración de los pastores de Antonio del Castillo sigue también la tendencia tenebrista, en una escena de personajes reales que giran en torno a la figura del Niño, al que la fuerte incidencia de la luz provoca un color blanquecino que lo distingue netamente

del tratamiento dado al color en los restantes personajes. La composición típica en aspa se desplaza hacia la izquierda del espectador quedando parte de algunos elementos, como la roca, fuera del cuadro. Puede realizarse un buen análisis comparativo entre la textura y pigmentación de la piel del pastor y la del santo del cuadro anteriormente comentado.

Alonso Cano es otro de los grandes pintores de nuestro barroco, destacando también en su actividad como arquitecto y, sobre todo, como escultor. Su producción estudia cuidadosamente la composición y es buen dibujante. Su carácter disciplinado da a sus obras un tono de perfección académica poco frecuente en nuestra pintura del siglo XVII. Este academicismo quita emoción a sus pinturas aunque es superior a muchos de los grandes maestros en el arte de componer, en el dibujo y en el dominio de la perspectiva.

Estas características pueden aplicarse al cuadro de *San Juan Evangelista* por la posición forzada del personaje situado de frente al espectador pero que gira la cabeza buscando la fuente de inspiración divina para sus escritos. La composición piramidal de la figura recuerda el tipo desarrollado desde Leonardo aunque eliminando la simetría. La gradación del color en función de la incidencia de la luz y el contraste cromático entre los primeros planos y los fondos induce al espectador a la búsqueda de la luz divina recreada sobre el fondo.

La Sagrada Familia de **Jacob van Oost**, discípulo de Rubens, es fiel reflejo de la pintura de la escuela flamenca del Barroco, caracterizada desde su configuración por Rubens, por su vigor, decorativismo y grandiosidad que aquí se manifiesta en la ampulosidad de cuerpos y ropajes, composición dinámica ordenada sobre un esquema diagonal, grandes escorzos y líneas ondulantes. A ello se une un colorido brillante y cálido a lo veneciano.

La Escultura esta representada por dos obras en madera policromada: *La Dolorosa* de **Pedro de Mena** y la cabeza de *San Juan de Dios* de **Fernando Ortiz**.

La primera responde a una tipología de Dolorosa desarrollada ampliamente por Mena. Representada

de medio cuerpo con las manos que se recogen en el pecho con un suave cruzado de los dedos y la cabeza con el rostro fijando la mirada al frente marcando el eje de la composición. La expresión es cercana y poco desgarrada, ausentes las lágrimas pero con un trabajo delicado de los ojos para que aparezcan vidriosos por el llanto. El distinto colorido de túnica, velo y manto busca un contraste cromático que refuerza la expresividad del dolor del rostro.

La talla es segura, de un dominio absoluto de la técnica, consiguiendo calidades finísimas en el tratamiento de las bocamangas de la túnica. El movimiento se consigue, sobre todo, con el plegado del manto que se dispone en pliegues amplios creando junto con las mangas un volumen ensanchado por la base.

La segunda es lo que nos queda de una imagen de San Juan de Dios de talla completa que adornaba uno de los pilares de la nave central de la iglesia de Santiago de Málaga, formando conjunto con una serie de santos.

Considerada por muchos estudiosos como obra de Mena, definitivamente fue atribuida a Ortiz tras los estudios de José Luis Romero Torres basándose, sobre todo, en el sistema de tallado y la advertencia de un cierto amaneramiento en el tratamiento del realismo



Pedro de Mena. *Dolorosa*

que reducía el naturalismo y la expresividad propia de Mena y un diferente procedimiento técnico en la policromía. No obstante, en esta cabeza es bien visible la huella dejada en el artista tanto por Mena como por Cano: fruncido de las cejas, disposición de los ojos y el volumen de las mejillas que recuerdan los rostros ascéticos del maestro granadino y que ayudaban a conseguir un gran naturalismo expresivo a la vez que acentuaban la espiritualidad de la figura.

PINTURA DEL SIGLO XIX

Como ya hemos apuntado, el grueso de la exposición lo componen obras de esta centuria, la mejor representada en los fondos del museo.

El auge económico que vivió la ciudad se tradujo también en un momento de esplendor y renovación cultural, cristalizando incluso en una importante escuela local de pintura en la que se desarrollan todos los géneros propios de este siglo como son la alegoría, el retrato y el paisaje, siendo estos dos últimos los más característicos de la escuela malagueña, con destacadas figuras en la faceta de marinistas y escasa atención al género de la pintura de historia.

En el centro de la sala se contraponen dos obras alegóricas: la titulada *Alegoría*, firmada por **Guido Schmitt** en 1892 y *La Alegoría de la Historia, Industria y Comercio de Málaga* de **Bernardo Ferrándiz y Antonio Muñoz Degrain** realizado en 1870 y que constituye el boceto de la pintura que decora el techo del Teatro Cervantes.

La primera puede encuadrarse en el simbolismo, corriente artística surgida en Francia a partir de 1885 como respuesta al naturalismo y al impresionismo. El arte fue concebido como expresión concreta y analógica de la *Idea*, momento de fusión y encuentro de elementos de la percepción sensorial y elementos espirituales buscando una síntesis entre lo visible y lo invisible, entre el sueño y la vida. Representa a la diosa Hebe, personificación de la juventud, como copera de los dioses en actitud de escanciar la copa y bajo ella la figura de Júpiter como águila. Las figuras destacan netamente dibujadas sobre un fondo dorado uniforme resaltando valores más escultóricos en el tratamiento de la figura femenina y el color casi ebúrneo de las encarnaduras.

Bernardo Ferrándiz y Antonio Muñoz Degrain. *Alegoría de la Historia, Industria y Comercio de Málaga.*

Para la realización de esta obra Bernardo Ferrándiz llamó a su amigo Muñoz Degrain y este fue el inicio de su larga relación con Málaga.

La Junta Directiva del Teatro Cervantes indicó expresamente mediante contrato que debía pintar una alegoría de Málaga con su puerto, estación de ferrocarril, la agricultura, industria y comercio. Con ello la burguesía malagueña perfectamente representada en la junta directiva del teatro nos ha dejado una clara muestra de su propia visión de la ciudad.

El boceto que podemos contemplar en la exposición utiliza una escasa gama de colores en la que predominan los tonos ocre. Tiene centrada la composición con un monumento que al parecer iba a erigirse en memoria de las víctimas de enero de 1869. La revolución conocida como la *Gloriosa* produjo a fines de año en Málaga un enfrentamiento que conmocionó a todo el país. La Milicia Nacional controlada por los republicanos federales se negaba a cumplir la orden de disolución dictada por el gobierno. Finalmente el gobierno envió al general Caballero de Rodas con un poderoso contingente de tropas, apoyado por artillería y la marina anclada en el puerto. A pesar de la gran



Guido Philipp Schmitt . *Alegoría*

diferencia de efectivos buena parte de los milicianos rechazaron la rendición lo que dio lugar a cruentos combates. Estos sucesos debieron causar honda impresión en el republicano Ferrándiz, más aun si tenemos en cuenta que él era comandante de la Milicia Nacional y el encargo del teatro se produjo tan sólo un año después de los acontecimientos. Esta podría ser la causa de la identificación de la ciudad con un monumento que no llegó a realizarse y su papel central en la composición del techo del Cervantes. La construcción tiene forma de panteón clásico con vano adintelado flanqueado por pilastras toscanas y rematado con frontón triangular. Este edificio sirve de base a una escultura, imagen de la ciudad, simbolizada por una matrona sedente con los atributos de la prosperidad, la paz y el comercio en una mano y la ley en la otra, emblemas con los que la iconografía también representaba a Minerva. A los pies del templete junto a los frutos de la tierra retozan unos niños desnudos protegidos por la benevolencia de la diosa. A ambos lados unas damas oferentes en actitudes clasicistas alzan frutas y un niño. Esta última alegoría relacionada con la Caridad, tendría continuidad años después en el monumento a Larios en el que una mujer en mármol ofrece su hijo al Marqués.

Como elementos alegóricos del pasado de la ciudad utiliza el Castillo de Gibralfaro y la puerta de Atarazanas. Aparecen el monolito de Torrijos y la estatua de Heredia, figuras de la burguesía política y económica. Todos los símbolos utilizados son laicos, eludiendo la utilización de imágenes religiosas para identificar la historia de Málaga. La agricultura está simbolizada por cereales y frutas, especialmente resaltadas están las uvas y la caña de azúcar, productos claves para la industria y el comercio de la época. Entre las especies arbóreas se destacan exóticas plataneras, como muestra de las peculiaridades del clima malagueño. La ganadería está representada mediante aves de corral y rebaños de cabras y ovejas. Para la industria utiliza fábricas con chimeneas. El comercio se refleja en faenas de carga en un barco del puerto. Diversos objetos de cerámica confirman la antigua tradición alfarera de la ciudad, con formas de raíz clásica hasta hace poco habituales en los alfares de la Colonia de Santa Inés. Las pesca se muestra mediante unos hombres tirando del copo mientras un hombre canta y toca



B. Ferrándiz y A. Muñoz Degrain. *Alegoría de la Historia, Industria y Comercio de Málaga*

la guitarra. Las escenas de trabajo no traducen el esfuerzo ni el sufrimiento humano, más bien forman parte del paisaje, están tocadas por un imagen costumbrista ignorante de la realidad social, a pesar de estar pintadas en los años del sexenio revolucionario cuando se hacían evidentes las tensiones de clase. Una vez más vemos como las transformaciones en el arte van por detrás de los acontecimientos, así el revolucionario Ferrándiz mantiene en su pintura las estéticas más conservadoras.

Las pinturas colocadas alrededor de la obra anterior lo hacen con un criterio de clasificación de los distintos géneros.

Se inicia con dos pinturas de marcado carácter religioso: *La Alegoría del Nuevo Testamento* de Gutiérrez de la Vega y *La Comunión de las monjas* de Mélida Alinari, no demasiado lejanos en el tiempo pero con claras diferencias técnicas, pues mientras la primera tiende más al gesto dulzón y colorido “bonito” no exento de pastosidad que se impuso en la pintura dieciochesca andaluza por influencia de la última etapa de Murillo, la segunda, de pincelada más suel-

ta a la vez que marcada, bebe más en las fuentes del realismo pictórico de mediados del siglo XIX, con profundos efectos lumínicos, sin olvidar el detallismo y el dibujo cuidado en elementos como la baranda del comulgatorio.

Se continúa con una serie de retratos de técnicas, estilos y características de formato muy dispares. El *Retrato de D. Simón Castell* de **Moreno Carbonero** es un buen ejemplo del perfecto dibujo y



J.A. Benlliure y Gil. *Retrato de señora*

detallismo de las obras de este género del artista y muy próximo por su técnica de preciosismo realista al *Retrato de Señora* de Federico Madrazo y Kuntz. El retrato, hasta el siglo XIX, género pictórico casi exclusivo de la realeza y la aristocracia, es demandado ahora por la naciente burguesía.

A partir del Romanticismo el retrato adquiere características bien definidas que tienen como nota común la existencia de un subjetivismo idealizador, ya que el destino del cuadro, el salón principal de la vivienda, obliga a ello. Esa idealización pictóricamente se expresa mediante la armonía cromática, obtenida por la suavidad de la luz—generalmente de interior—y el sombreado de los tonos, que evita en lo posible todo colorido vibrante. Se valora el carácter humano y la posición social del retratado, intentando reflejar su edu-

cación y cultura. No son retratos distantes sino que el modelo nos atrae por su mirada, su gesto y su actitud elegante, intentando desvelarnos su mundo interior que asoma a los ojos, aportando con frecuencia un cierto deje de melancolía.

Especial relevancia adquieren los retratos femeninos donde además de la atención a la idealización del modelo, se recrea la belleza de los trajes. A esta estética responde el *Retrato de Señora* de **Benlliure y Gil** aunque alejado cronológicamente del movimiento romántico.

Mayor carácter alegórico y simbolista muestra el retrato de *La Modelo Amelia* de **Palmaroli** concebida como musa de la pintura, aunque no pierde el rasgo de expresividad tan presente en todos los retratos decimonónicos cualquiera que sea la corriente pictórica en que se encuadren y que tenderán progresivamente a centrarse en la búsqueda del reflejo psicológico del retratado abandonándose paulatinamente el detalle anecdótico y secundario. Esto último se refleja plenamente en el *Retrato de Muñoz Degraín* realizado por Sorolla que abre la exposición.

La pintura de género, está ampliamente representada con obras que reflejan las diversas tendencias e influencias que llegan a la pintura española y, por ende, a la andaluza desde el momento en que son muchos los pintores que la cultivan.

Junto a obras de temática orientalista, puesta de moda tras el auge colonialista de las potencias europeas en África y Asia, como la *Esclava en venta* de **José Jiménez Aranda** donde el artista parece incidir en la condición esclava de la mujer al situar al espectador en pie proyectando su mirada desde arriba, encontramos otra de temática cervantina como *El escrutinio* de **Moreno Carbonero**, cuya pintura evolucionó desde la concepción académica hasta obras como ésta donde junto a un dibujo firme se aplican pinceladas sueltas y amplias gradaciones cromáticas, un juego de luces que resulta esencial y el intento de creación del espacio jugando con formas netas sobre las que incide la luz mientras se difuminan progresivamente las que aparecen en la penumbra interior y de *veta brava* como *Después de la corrida* de **Denis Belgrano**.

José Denis Belgrano fue uno de los primeros alumnos de Ferrándiz, su obra esta muy influida por la

estética de Fortuny. Del mismo modo que los pintores de historia se especializaban en espectaculares cuadros de gran formato siguiendo las directrices de los jurados de las Exposiciones Nacionales, otros como Denis, asistían los gustos del otro gran cliente del siglo XIX, la burguesía, que requería para decorar sus casas bonitos cuadros de género en pequeños lienzos. El género costumbrista hunde sus raíces en la obra de Goya a la que se le eliminan las connotaciones que pudieran afeor el confort del hogar burgués. Por supuesto, el retrato de las conductas sociales carece de crítica, para dejarla en una definición de lo cotidiano mediante arcaicos tipos populares, extraídos de sainetes costumbristas.

En la obra *Después de la corrida*, podemos percibir gran parte de las características del género. Es una pintura preciosista, de gran riqueza cromática que capta con fidelidad los detalles mediante una pincelada ágil. La composición aparenta el desorden de un enfoque casual, pero en realidad está perfectamente estudiada, así como la gradación lumínica. El detallismo preciosista de Denis se percibe en la plasmación de los bordados de los trajes de toreros, los mantones de Manila y la perfecta recreación de la arquitectura del Mesón de la Victoria, hoy Museo de Unicaja de Artes y Costumbres Populares. El encuadre de la escena lo percibimos como si nos asomáramos a una ventana del mesón. Representa la juerga de unos toreros en la que no faltan los ingredientes indispensa-

bles: mujeres, cante flamenco y vino en abundancia. Responde a los estereotipos casticistas, a una figuración de lo «andaluz» como podrían serlo los barros malagueños que en esta época modelan los Gutiérrez León para satisfacer las imágenes de souvenirs de los viajeros románticos. La inspiración goyesca del tema queda transformada en pintoresquismo. Los tipos humanos se hacen personajes típicos, carentes de la feroz connotación crítica del aragonés, tan sólo representan la gracia de lo popular.

Enrique Simonet Lombardo (Valencia, 1863-Madrid, 1927). Valenciano formado artísticamente en Málaga, reúne en este cuadro buena parte de las características académicas de la pintura finisecular; no en vano fue realizada 1890 cuando Simonet se encontraba en la Academia Española en Roma. Tal vez por su efectismo haya sido una de las obras más famosas del museo, causando gran admiración en su tiempo. Sin embargo, con respecto a la crítica, ha seguido el mismo destino de la pintura del XIX, años atrás muy denostada y considerada ejemplo de sensiblería.

Y tenía corazón, presenta una composición en aspa con un tratamiento del dibujo muy académico. Especialmente cuidado es el tratamiento de la luz procedente de una ventana en la derecha del cuadro que imprime una atmósfera de frialdad a la escena. El pintor se recrea en las transparencias y en especial en el colorido de las botellas.



José Denis Belgrano. *Después de la corrida*

El tema de las autopsias, ya tratado por Rembrandt, está relacionado con el cientifismo positivista propio de la época, a la vez mantiene el aura romántica de las modelos muertas por amor. Al parecer, Simonet se inspiró en el cadáver de una actriz suicida de cuyos apuntes procede la impresionante plasmación de la carne mortecina. El brazo desmayado de la finada, caído fuera de la estaticidad horizontal de la mesa, es el elemento formal utilizado para representar la pérdida de la vida, siguiendo un recurso característico de la iconología religiosa en el Descendimiento, en la Piedad y posteriormente reinterpretado por David en *La muerte de Marat*.



Carlos de Haes. *Paisaje con cigüeñas*

Entre estas obras llama la atención un pequeño cuadro de **Bernardo Ferrándiz** titulado *Postrimerías*, que responde al mundo de la emblemática barroca según José Luis Romero Torres, aunque es un cuadro de difícil clasificación e incardinación en los géneros propios de la pintura decimonónica.

De los paisajes, en el centro de la sala, se exponen dos obras de **Antonio Muñoz Degrain**: *El puente de la sultana* y *Vista de la Alhambra*. Antonio Muñoz Degrain es junto a Bernardo Ferrándiz uno de los pilares de la escuela pictórica malagueña y en su producción, a partir de principios del siglo XX, se manifiesta una gran preocupación por la valoración cromática. Es el gran renovador de la pintura malagueña anclada hasta entonces en el academicismo y, como queda patente en estas obras, 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 **Carlos de Haes**, el más importante paisajista español heredero de la escuela de Barbizon, se exponen dos obras *La vereda* y *Paisaje con cigüeñas*. Belga de origen, fue pintor honorario del rey Fernando VII y residió varios años en Málaga. Su estética romántica, valora los efectos lumínicos y atmosféricos in-

cidentes en el color y las figuras humanas que aparecen se incorporan como un elemento más en el conjunto. No obstante, se produce un fuerte contraste entre el dinamismo que imponen las líneas curvas en el primero y la quietud reflejada en el agua del segundo. Pintaba copiando del natural, al aire libre, prescindiendo de una ordenación de valores según la luz y la distancia.

Creó auténtica escuela desde su Cátedra de Paisaje de la Real Academia de San Fernando, recorriendo España acompañado de sus discípulos y despertando el interés por un género que sólo de manera esporádica se había dado en la pintura española de su tiempo.

En una ciudad costera como la nuestra el paisaje se convierte en marina y a la sombra de Carlos de Haes se forma **Emilio Ocón y Rivas**, maestro e iniciador de una generación de artistas formados en la Cátedra de Marina creada por la Diputación Provincial de Málaga en 1875. De dos de ellos, **Adolfo Ocón y Rivas** y **José Gartner de la Peña** son, respectivamente, las obras *Marina* y *El muelle del puerto de Málaga*. La primera es todo un prodigio de interpretación pictórica donde se ha buscado el efecto plástico del reflejo de barcos y cielos en el mar transmitiendo sensación de sosiego y tranquilidad. La línea de horizonte baja y el juego de verticales y horizontales, también en perfecto equilibrio, ayudan aún más a crear ese sentimiento en el espectador. Es en suma el triunfo de la luz mediterránea. La segunda busca una visión historicista recreando en el muelle un antiguo galeón en una atmósfera de neblina y cromatismo más grisáceo que, sin embargo, no impide el brillo del agua cuyo color oscila entre el verde oscuro de las sombras del barco y el amarillo tenue del horizonte.

Cierra este ala una obra de marcado carácter simbolista y que podemos calificar de “prerrafaelismo tardío”. Nos referimos a la *Stella Matutina* de **Pedro Sáenz Sáenz**, expuesta junto con tres obras al pastel realizadas por **Joaquín Martínez de la Vega** de trazo rápido y enérgico, dos de ellas son retratos: *Retrato de Doña María Teresa Prolongo* y *Retrato de un joven*, y otra de temática religiosa *La Virgen de los Dolores*. Discípulo de Bernardo Ferrándiz, fue un auténtico innovador a nivel técnico en la escuela malagueña.

PINTURA DEL SIGLO XX

Los dos últimos espacios expositivos están dedicados a **José Moreno Villa** y **Pablo Picasso**, respectivamente. El primero de ellos desarrolla una actividad polifacética como poeta, archivero, escritor y pintor.

Nacido en Málaga en 1887, estudió en los jesuitas de El Palo y, tras cuatro años en Alemania, se matricula en la Universidad Central de Madrid donde realiza estudios de Historia. Durante su etapa madrileña vivió en la Residencia de Estudiantes entrando en contacto con las vanguardias artísticas y literarias. Tras una breve estancia en Estados Unidos vuelve a Madrid de donde sale exiliado a Valencia en 1936 y de ahí a México donde fallece.

Aunque autodidacta en su formación dos vanguardias influirán con más fuerza en su obra: el cubismo y el surrealismo. Al primer movimiento pertenecen *Cabeza o figura* y *Bodegón: copa, guitarra y cafetera*, encuadrados en la corriente analítica. Su punto de partida era la destrucción de la perspectiva. Se trata de plasmar el objeto no en su ubicación espacial sino en una simultaneidad de visiones de todos sus aspectos expresables. De este modo, la unicidad del punto de vista y los planos intermedios y de fondo se anulaban en un único proceso de descomposición. Surge así un “análisis” que supone un periodo de búsqueda en el que los planos se rompen y superponen dando



J. Moreno Villa. *Cabeza o figura*

lugar a facetas que desmembran los objetos. Los más representados son los cotidianos y junto a ellos la figura humana.

El color cede ante esta búsqueda estructural y queda casi reducido a una monocromía donde predominan los grises y las tierras.

A la corriente surrealista pertenecen las cuatro obras restantes. Como movimiento artístico y cultural el surrealismo surge en París con el primer manifiesto surrealista de André Breton en 1924. Proclama una dimensión del arte y una actitud ante la vida que, antitética a las concepciones tradicionales, se inspiraba en los modernos descubrimientos en el campo de la biopsicología, que afirmaban la importancia de la dimensión del sueño en la totalidad de la naturaleza humana. De aquí derivaba la necesidad de liberar en el hombre las fuerzas del inconsciente también en su estado de vigilia. Se buscaron, fuera de las leyes de la lógica, nuevas relaciones a través de lo inconsciente, lo fortuito y lo automático.

Fue la última de las vanguardias artísticas del siglo XX y aportación específica suya se puede considerar el intento de superar la escisión crítica entre realidad y mundo onírico en una perspectiva de integra-



J. Moreno Villa. *Bodegón: copa, guitarra y cafetera*

ción en la que, además del sueño y las alucinaciones, también la locura tiene validez de expresión.

La influencia surrealista en Moreno Villa pudo producirse a través de la amistad mantenida con Salvador Dalí y manifestada sobre todo en la obra *Caballo blanco en el salón*.

De **Pablo Ruiz Picasso** se exponen un importante número de obras realizadas en distintos periodos y con técnicas artísticas diversas.

En 1895, envió al que había sido maestro y amigo de la familia, Antonio Muñoz Degrain, un retratito de su padre sentado de perfil, con gorro de dormir y envuelto en una manta. *El viejo de la Manta*, realizado en acuarela prescinde de los fondos de ambientación para presentar 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 ras-



P. Picasso. *El viejo de la Manta*

gos de la enfermedad. En esta acuarela se demuestra un gran dominio técnico, producto de su formación académica, que alcanza un alto grado de perfección en el dibujo, que sorprendió a todos, incluso al propio Picasso que reconocía años después no haber realizado nunca "dibujos típicamente infantiles, ni siquiera cuando era muy pequeño". Todos sus dibujos, acuarelas e incluso óleos de estos años demuestran que Picasso siempre dibujó como un adulto. No cabe considerarlo, por tanto, producto de la actividad de un niño prodigio y sin menoscabar su genio, hay que verlos como una tarea escolar y una formación académica que condicionaron su esencia de artista. Sus modelos

se repiten, la individualidad se subordina a una dictado general, pero tuvo una consecuencia positiva para toda su producción posterior: la capacidad de aprehender y representar plásticamente todos los objetos y todos los motivos, de manera rápida y sobre todo precisa. Aquí están las raíces de su asombrosa seguridad.

También se exponen el *retrato de Paco Boigas* y *retrato del escultor Paco Palma*.

Estos retratos realizados a lápiz se sitúan cronológicamente en el tránsito al siglo actual. El de Paco Palma debió ser realizado en Madrid durante su estancia, breve por cierto, como alumno de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. El otro, sin duda, realizado en Barcelona. En ambos, aunque prevalece el dibujo firme y el contorno preciso de los retratados, los trazos sueltos aventuran el abandono progresivo del academicismo de la infancia. Esta ruptura comenzó a marcarse al dejar su formación madrileña, hecho que contrarió notablemente a su padre y decidió su inicio como pintor independiente en Barcelona, ciudad donde se discutían, adoptaban y modificaban las más actuales corrientes artísticas europeas. Son los años en que se inaugura el *Els Quatre Gats*, local donde los artistas organizaban exposiciones periódicas y aunque su existencia fue efímera (1897-1903)



P. Picasso. *Retrato de Paco Boigas*

se convirtió en el centro de cristalización del arte catalán. Entre sus fundadores estaban Ramón Casas y Santiago Rusiñol y con este círculo artístico entró en contacto Picasso como catapulta para su ambición más fuerte: instalarse en París, el gran centro europeo del arte de la época.

Además de estas obras de juventud, la exposición presenta otras obras realizadas en la madurez del artista, a partir de 1946. Acabado el horror de la Segunda Guerra Mundial, Picasso abandona París en la que se había mantenido durante la ocupación alemana para ir a la orilla del Mediterráneo, a Antibes, donde recupera la *alegría de vivir* y las formas de la tradición clásica. En el Museo se encuentran cuatro series de grabados procedentes del legado Sabartés. Tres de ellas fueron realizadas pensando en otro soporte y tan sólo la *Tauromaquia* fue expresamente creada para el aguatinta al azúcar. De la *tauromaquia* se ha seleccionado *Toros en el campo*, formando parte de un conjunto una serie realizada para ilustrar el tratado la *Tauromaquia o arte de torear* de José Delgado y Gálvez, Pepe Illo, en la que Picasso emplea diversos encuadres de tipo fotográfico a modo de crónica explicativa de las diversas suertes taurinas, al igual que en el siglo anterior hizo Goya ilustrando el *Carta Histórica sobre el origen y progresos de las Fiestas de Toros en España*, de Moratín. La comparación entre los grabados de estos geniales artistas puede dar lugar a una valiosa actividad didáctica en la clase.

La serie *Mes dessins d'Antibes*. Dieciseis litografías que representan el pasado griego de Antibes, Antipolis. Con una línea continua Picasso recrea los tipos mitológicos del Centauro, la Ninfa y el Fauno, mientras en la lámina presentada en la lámina presentada dibuja una serie de búhos.

La Faunes et flore d'Antibes fue hecha cuando en 1946 el Ayuntamiento de Antibes le ofrece decorar el Chateau Grimaldi, Picasso recurre a las figuras de la mitología clásica, de la que parten las litogra-



P. Picasso. *Bodegón*

fías de la serie. Son imágenes en las que se percibe la influencia de la gran obra de esta época *La joie de vivre*. En esta serie compuesta por ocho láminas de tema mitológico y tres bodegones, se utiliza el colorido, percibiéndose en las formas ciertas imágenes propias de la descomposición cubista.

Femmes y Faunes. Serie de doce láminas de las que tres utilizan el color. En esta carpeta se recogen obras realizadas en distintas épocas. En general estas litografías son una interpretación del mundo clásico. El dibujo y la composición muestran el equilibrio y el orden clasicista. Ejemplo de esta vuelta a la tradición grecorromana es la utilización de la iconografía del fauno. El fauno era una divinidad campestre, inventor de la flauta, tenía la capacidad de predecir el futuro y su culto estaba relacionado con la fecundidad. Al parecer Picasso recoge el mito a partir de la obra de su amigo Ramón Revéntos. Durante los duros años de la guerra, Picasso recuerda su juventud en Barcelona, acude a la Bibliothèque National a copiar los relatos del noucentista catalán de un universo mediterráneo lleno de mitos clásicos. Sería desde esta perspectiva, en la que Picasso tras unos años de muerte quiere mostrar la vida para ello recupera las imágenes y la alegría de la juventud regresando física y mentalmente a vivir a las orillas del Mediterráneo.

6. BIBLIOGRAFÍA

BEJARANO PÉREZ, R. *La sombra de Picasso sobre Málaga y su museo*. Málaga, 1997.

CAMACHO MARTÍNEZ, R. (Dir.) *Guía Histórico-Artística de Málaga*. Málaga, 1992.

ESCALERA PÉREZ, R. (COORD.) *Patrimonio recuperado. El Palacio de Buenavista. Museo de Bellas Artes de Málaga*. Málaga, 1994.

MUSEO DE BELLAS ARTES DE MÁLAGA. *Arte contemporáneo. Adquisiciones y donaciones. 1985-1991*. Málaga, 1991.

MUSEO PROVINCIAL DE BELLAS ARTES DE MÁLAGA. *Guía*. Málaga, 1961.

Obras maestras del Museo de Málaga. Madrid, 1998.

OLALLA GAJETE, L. F. *La pintura del siglo XIX. Museo de Málaga*. Madrid, 1980.

PALOMARES SAMPER, J.A. "Málaga y sus museos a vista de pájaro", *Jábega*, 77. Málaga, 1997.

ROMERO TORRES, J. L. *La escultura en el Museo de Málaga*. Madrid, 1980.

ROMERO TORRES, J. L. *Museo de Bellas Artes de Málaga*. León, 1989.

La pintura malagueña

CARMONA MATO, E. *José Moreno Villa y los orígenes de las vanguardias artísticas en España (1909-1936)*. Málaga, 1985.

DÍEZ GARCÍA, J.L. *La Pintura de Historia del siglo XIX en España*. Catálogo de la exposición. Madrid, 1992.

ESPINOS, A. et al. «El Prado disperso», *Boletín del Museo del Prado*, 18. Madrid, 1985.

GARCÍAALCARAZ, R. et al. *Antonio Muñoz Degraín*. Catálogo de la exposición en la Sala de las Alhajas de Madrid. Octubre/diciembre de 1995. Madrid, 1995.

OSSORIO Y BERNARD, M. *Galería biográfica de artistas españoles del S. XIX*. Madrid, 1975.

PALOMO DÍAZ, F. *Historia social de los pintores del siglo XIX en Málaga*. Málaga, 1985.

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. *Los pintores malagueños del siglo XIX*. Málaga, 1964.

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.

SAURET GUERRERO, T. «Antonio Muñoz Degraín». *Presencia de lo literario en la Pintura del siglo XIX*. Córdoba, 1991.

SAURET GUERRERO, T. *José Denis Belgrano. Pintor Malagueño de la 2ª mitad del siglo XIX. 1844-1917*. Málaga, 1979.

SAURET GUERRERO, T. *El siglo XIX en la Pintura Malagueña*. Málaga, 1987.

VV.AA. *Una sociedad a fines del siglo XIX: Málaga*, Madrid, 1981.

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.

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

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

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

ÍNDICE

1. ORIENTACIONES METODOLÓGICAS.....	3
1.1. EDUCACIÓN PRIMARIA.....	3
1.2. EDUCACIÓN SECUNDARIA OBLIGATORIA.....	4
1.3. BACHILLERATO.....	5
2. HISTORIA DEL MUSEO DE BELLAS ARTES DE MÁLAGA.....	7
3. EL EDIFICIO: LA ADUANA DE MÁLAGA.....	10
4. LA PINTURA DEL SIGLO XIX. EL ARTE EN MÁLAGA.....	12
5. VISITA COMENTADA.....	15
6. BIBLIOGRAFÍA.....	26

Obras Maestras del Museo de Málaga

Comisarios

Pilar de Navascués Benlloch

Rafael Puertas Tricas

Catálogo

Pilar de Navascués Benlloch

Amor Álvarez Rubiera

Rosa Gutiérrez Marcos

Material didáctico: Gabinete Pedagógico de Bellas Artes

Cuaderno del Profesor

Cuaderno del Alumno de Educación Primaria

Cuaderno del Alumno de Educación Secundaria Obligatoria

Cuaderno del Alumno de Bachillerato

Montaje de diapositivas

Visita virtual al Museo: <http://www.ice.uma.es/inv/gpba/gabinter.html>

Lugar

Palacio de la Aduana

Horario

Martes de 15 a 20 h.

De miércoles a viernes de 9 a 20 h.

Sábados y domingos de 9 a 15 h.

Visitas concertadas para grupos de alumnos

Gabinete Pedagógico de Bellas Artes de Málaga. Telf. 952 28 78 50

