

# L A SALA CERVANTES DE LA BIBLIOTECA NACIONAL

MANUEL MONSONÍS MONFORT

**Abstract:** The present article tries to offer an iconographical approach to the plastic work of Antonio Muñoz Degraín (1840-1924) inspired as much by the adventures of *El Quijote* as by the misfortune of his celebrated author. Therefore, this study will comprise all the paintings that the Valencian artist made between 1916 and 1919 to be hung on the walls of the National Library Cervantes Room, whose inauguration took place on the 6th of March of 1920.

**Key words:** Antonio Muñoz Degraín / Cervantes / Quijote / National Library / Painting.

**Resumen:** El presente artículo pretende una aproximación iconográfica a la obra plástica de Antonio Muñoz Degraín (1840-1924) inspirada tanto en las aventuras del Quijote como en las desventuras de su celebrado autor. Por tanto, formarán parte de este estudio todas las pinturas que el artista valenciano realizó, entre los años de 1916 y 1919, para ser colgadas en las paredes de la sala Cervantes de la Biblioteca Nacional, cuya inauguración se produjo el 6 de marzo de 1920.

**Palabras clave:** Antonio Muñoz Degraín / Cervantes / Quijote / Biblioteca Nacional / Pintura.

En 1915 se conmemoraba la publicación de la segunda parte del *Quijote* y en 1916 se cumplía el tercer centenario de la muerte de Cervantes. Ante tan significadas efemérides la editorial *Ramón Sopena* publicaría, entre 1915 y 1916, una edición de 100.000 ejemplares del *Quijote*; y también, en versión económica, de un solo volumen, saldría a la venta el editado por *Aleu*. Fechada igualmente en 1915, se editó una versión adaptada para niños por la *Editorial ALSA* y al año siguiente corresponden las ediciones de mayor lujo: una de *Salvat*, en dos tomos y con dibujos de Daniel Urrabieta; la de Octavio Viader, en dos volúmenes; y la de la *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, en cinco volúmenes, comentada por Francisco Rodríguez Marín.

El relevante papel reservado a los pintores en la conmemoración de 1905, con la celebración en el palacio de Bibliotecas de la comentada muestra bibliográfica y artística cervantina, parece sustituido ahora por un mediocre concurso organizado por *El Heraldo de Madrid*. En efecto, *El año artístico 1916*, de José Francés, recoge la noticia por la que se abría un concurso para premiar los tres mejores dibujos originales referentes a episodios del *Quijote*. Los premios, no muy generosos por cierto, serían: un primero dotado con 1000 ptas., un segundo por valor de 500 ptas. y un tercer premio de

250 ptas. Los miembros del jurado de admisión y calificación eran: José Villegas, Muñoz Degraín, Mariano Benlliure, Moreno Carbonero y Alejandro Saint-Aubin; todos ellos pertenecientes a la antigua generación de pintores cervantinos, comprometidos con valores plásticos decimonónicos.

Apenas disponemos de realizaciones plásticas de estas fechas. En una portada de la revista *La Semana*, de 29 de julio de 1916 (fig. 1), relacionada sin duda con la conmemoración del óbito del escritor, se reproducen dos tapices pintados por Josefina Villar, hija de la marquesa viuda de Julia, en los que se representan dos escenas de la llegada y recibimiento de don Quijote en Barcelona, que con pretensión historicista y luminoso gusto, a lo Moreno Carbonero, fueran expuestos, igualmente, en la Ciudad Condal. Las correspondientes misas en el convento de las Trinitarias, organizadas por la Academia Española, servirían para dar sentido colofón en las conmemoraciones de 1915 y 1916.

Hemos resaltado ya el esfuerzo editorial de estos años, al que se uniría la voluntad, surgida ahora, de crear una *sala Cervantes* en la Biblioteca Nacional, en donde se recopilara el mayor número posible de las ediciones existentes de la universal novela de Cervantes; tanto la idea original como su



Fig. 1. Tapices de Josefina Villar. Portada de *La Semana*, 29 de julio de 1916. Colección cervantina de la Diputación Provincial de Valencia.

puesta en marcha se debieron al polígrafo Marcelino Menéndez y Pelayo.

En la revista *La Época* leemos que siendo Francisco Rodríguez Marín el director de la Biblioteca, tuvo éste una conversación con el pintor valenciano Antonio Muñoz Degraín (1840-1924), concretándose en ella la voluntad del pintor de decorar gratuitamente con sus lienzos las estancias dedicadas al *Quijote* en la Biblioteca Nacional, creándose con ello un nuevo ámbito para la sala Cervantes, cuestión sobre la que ambos llegaron a un total entendimiento. Según se lee en *El Imparcial*, de 7 de mayo de 1920, debió de existir una primera donación de ocho cuadros, ya en 1915, quedando comprometido el artista, pese a lo avanzado de su edad, a completar su legado hasta llegar a los veinte lienzos, realizándolos entre 1916 y 1919. Para su entrega al Estado el pintor impuso una condición: que los cuadros no fuesen nunca sacados de ese entorno, salvo caso de incendio. La donación se completaba con dos cuadros de pequeño formato, una *Maritornes* y la reproducción de la pila bautismal de la iglesia de Santa María de Alcalá de Henares, donde fuera bautizado Cervantes, debidos al pincel de Flora Castillo, discípulo

de Muñoz Degraín; y en uno de los rincones se dispuso un caballete con una copia del retrato del escritor pintado por Jáuregui.

Además de las pinturas en los testereros de la sala, ésta se adornaba, al pie de los cuadros, con un artístico friso en madera de nogal, que disponía de una franja superior en la que se leía la primera frase del *Quijote*; y en el centro del mismo se adicionó esta dedicatoria: *Al genio creador de Cervantes dedica los cuadros que figuran en esta sala, su autor Antonio Muñoz Degraín y su discípula Flora Castillo*. En el mismo zócalo figuraban los títulos de las escenas y se daba explicación de los tipos representados y unas imitaciones de pergaminos con las declaraciones firmadas de seis testigos, dada en Argel por el duque de Sessa en honor de Cervantes, en la que consta el valor de éste cuando compareció ante el Bey y cuando participó en la batalla de Lepanto.<sup>1</sup>

Ya en junio de 1918 Muñoz Degraín expuso en la Academia de San Fernando diecinueve cuadros sobre el *Quijote* que había regalado al Estado para ser ubicados en la sala Cervantes de la Biblioteca Nacional; la instalación de los cuales se realizaría de manera inmediata, en febrero de 1919. La nueva dependencia cervantina estaba concluida, por completo, en enero de 1920;<sup>2</sup> sin embargo, su inauguración oficial aún se retrasaría hasta el mediodía del 6 de marzo de 1920. El acto oficial de su apertura contaría con la real presencia de Sus Majestades, Alfonso XIII y Victoria Eugenia, doña María Cristina y la Infanta Isabel, quienes compensarían el quijotesco empeño del pintor valenciano haciéndole entrega de la Gran Cruz de Alfonso XII.<sup>3</sup> Toda la prensa se hizo eco de tan señalado evento.

Podemos considerar a esta colección de cuadros donados por el pintor a la Biblioteca Nacional como la obra cumbre de su carrera, siempre jalonda por el éxito. En ella, Muñoz Degraín, además de demostrar un profundo conocimiento de la obra cervantina y dar muestra de su admiración

<sup>1</sup> "La Sala de Cervantes". *La Época*, 6 de enero de 1920.

<sup>2</sup> Martínez Martínez, F., "Visita a la Sala de Cervantes en la Biblioteca Nacional". *Hoy. Diario de la noche, fundado por los redactores separados del Heraldo de Madrid*. Año II. Núm. 50. Sábado, 31 de enero de 1920.

<sup>3</sup> La portada de *ABC*, de 7 de marzo de 1920, viene con una gran fotografía realizada en un rincón de la Sala Cervantes, con el ministro de Instrucción pública, Natalio Rivas; los Reyes, Alfonso XIII y Victoria; Doña María Cristina y la Infanta Isabel; los expresidentes del Consejo, Maura y Dato; el director de la Biblioteca, Rodríguez Marín; les sirven de fondo los cuadros que representan a Dulcinea real y Dulcinea ideal. Además de tan destacada representación, estuvieron presentes en la inauguración: el subsecretario, Gascón y Marín; el director general de Bellas Artes, conde de Peña Ramiro; el subdirector de la Biblioteca, Pérez del Pulgar; el secretario, Gil Albacete; el director general de Seguridad, Torres Almunia; el director de la Academia de Historia, marqués de Laurencín; el rector de la Universidad, Rodríguez Carracido; el presidente del Tribunal de Cuentas, Canido; el director de Primera Enseñanza, Poggio; el director del Instituto Geográfico, Elola; Alcalá Galiano, por la Asociación de Pintores y Escultores; el maestro Bretón, marqués de Arriluce de Ibarra, Vincenti, Muñoz Degraín, Eida, Benlliure, Blay, Rufino Blanco, Mélida, Pérez Mínguez, Doménech y otros.



por ella, hace gala de todos los recursos pictóricos inherentes a una personalidad, como la suya, tan singular. La crítica destacó la vitalidad y energía, pese a la avanzada edad del artista, que destilaba esta colección, al tiempo que puso de relieve los valores pictóricos que la caracterizan, con aquella búsqueda de fuertes contrastes impresionistas. Además de lo dicho, incidiríamos en la voluntad del pintor por representar escenas nocturnas, dificultad tratada en diversas ocasiones, por tanto del gusto del pintor, y en cuya representación alcanzó un gran dominio técnico. Además de las variaciones técnicas, en las que muestra sus logros en el manejo del color, en la plasmación del paisaje o de la figura, podríamos añadir, como dato fundamental, la profundidad del pensamiento con que el pintor se enfrenta a su obra, en la que casi nunca se queda en lo meramente narrativo, sino que intenta profundizar en la psicología de don Quijote, llegando, en ocasiones, a una interpretación casi sagrada –unamuniana– de las aventuras del famoso hidalgo. Notamos, en definitiva, un viaje de Muñoz Degraín, a través de Cervantes, hacia el interior del propio pintor, en una búsqueda tanto de respuestas a sus problemas inmediatos como de explicaciones de lo sublime e intangible. Nos encontramos, pues, más ante un proceso de regeneración personal, de carácter individual, que ante un intento de redención social noventayochista.

Esta identificación del pintor con el personaje cervantino nos da pie para reparar en el retrato prestado en estas obras a su Cervantes, o al Quijote. Hay quien ha notado en la cara del escritor que vemos en el lienzo titulado *Cervantes en Argel* rasgos personales del pintor. A esto habría que añadir las similitudes, también evidentes, entre el rostro del hidalgo manchego y el del pintor en otras composiciones de la misma colección. Así, en los retratos de don Quijote enfrentado a los leones, en el del caballero andante sentado a la mesa de los duques o en el de Alonso Quijano que pasaba las noches leyendo, el hidalgo aparentaría una edad muy avanzada, ya casi calvo, mostrándonos unas orejas abundantes, flácidas y despegadas, y nariz prominente pero no aguileña, rasgos físicos todos ellos que serían relacionables con los del mismo pintor. La identificación entre el artista valenciano y el héroe manchego parece evidente, y se explicaría más por el quijotismo que por el cervantismo del pintor, tomado aquél como una filosofía de vida.

Recogemos, como epílogo en esta introducción al estudio de la sala *Cervantes*, proemio, a la vez, de la descripción de los cuadros de Muñoz Degraín, un breve comentario de Francisco Martínez Martínez, tras su visita a la renovada estancia: *También yo me sentí orgulloso en aquel recinto, por ser España quien posee aquel tesoro y por ser valenciano quien ha enriquecido las paredes con una valiosa colección de cuadros representando escenas del admirable loco. Muñoz Degraín, el genial pintor de las nieves, de las aguas y de los montes, con pincelada firme, sin que sus años hagan temblar el pulso, ha extendido el vigoroso color en los lienzos, en los que ves a Alonso Quijano pasándose las "noches de claro en claro y los días de turbio en turbio", brillantes y excitados los ojos por la vigilia y la lectura, bien apareciendo por el horizonte del campo de Montiel don Quijote seguido del escudero, acercándose a los célebres molinos o ya en la medrosa aventura de los batanes y en la montaraz de la penitencia en Sierra Morena, en el momento que ya anochecido, transportado, el enamorado y desdeñado caballero reza a Dios y piensa en su señora, imitando a Amadís; bien en casa de los duques, sentado con ellos a la mesa, que parece que invita a hacerlo también al que la mira; ora en el exclusivamente del pintor, ya que es sólo debido a su imaginación, cuando pone al caballero de la Triste Figura en una herrería para que compongan la mella al célebre yelmo de Mambrino, y los otros, hasta veinte, que son los que forman la rica colección, gracioso donativo del genial artista, gloria de España y orgullo de la escuela valenciana.*

*De los dos episodios de la vida de Cervantes impresionan sobremanera el titulado "Último escrito de Cervantes"; la faz de éste, terrosa y angustiada por las ansias de la hidropesía, hace recordar las sentidas palabras que la mano derecha escribe al conde de Lemos: "Puesto ya el pie en el estribo, con las ansias de la muerte, gran señor, esta te escribo."*<sup>4</sup> Tras este encomiástico comentario, pasemos a la descripción pormenorizada de las obras expuestas.

Muñoz Degraín situó en alto un *Homenaje a Cervantes* (fig. 2). Se trata de un lienzo, de 85 x 180 cm. Región celeste recorrida por una larga filacteria azul, sostenida por una figura central alada y numerosos angelotes, en la que podemos leer: (...) *ONO* (...) *TAL MANCO* (...) *LEPANTO*; en ella pare-

<sup>4</sup> Martínez y Martínez, Francisco, "Visita a la Sala Cervantes en la Biblioteca Nacional". *Hoy*. Año II. Núm. 50. Sábado, 31 de enero de 1920.



Fig. 2. *Homenaje a Cervantes*, de Antonio Muñoz Degraín. Sala Cervantes de la Biblioteca Nacional.

ce pintar una figura femenina, vestida a la griega –con peplo– y también alada, que sostiene una paleta de pintor en su mano izquierda. Los *putti* nos muestran distintos elementos: coronas de laurel, una lira, una máscara, una espada o una palma.

Al igual que en su día Manuel Ferrán realizara su *Apoteosis de Cervantes*, o José Vallejo su *Apoteosis del Quijote*, también Muñoz Degraín acepta el reto de visualizar el mismo motivo. Ferrán en 1866 y Vallejo en 1883 resolverían el tema de manera similar; el primero representó a don Quijote y Sancho en sus respectivas cabalgaduras, como de vuelta de alguna de sus aventuras, precedidos de una representación alada de la Fama, que a pesar de sus alas camina junto a ellos; por su parte, en la obra de Vallejo domina lo celeste y se incorporaron más elementos alegóricos, la Fama y diversos angelotes revoloteando alrededor de las figuras centrales de don Quijote y Sancho, que también parecen volar sobre sus cabalgaduras; la perspectiva *de sotto in su*, muy acusada en la disposición de los ángeles del primer término, atendería a su finalidad como boceto preparatorio para una decoración mural, según José Luis Díez. Contrariamente a ellos, Muñoz Degraín obvia cualquier representación de los personajes cervantinos y del autor del *Quijote*, para introducirnos en la pura alegoría. A tal efecto, el artista crearía una composición en aspa en la que se incluirían todos sus elementos. Una primera diagonal estaría conformada por la filacteria, de cuya lectura podemos deducir el lema: *HONOR AL INMORTAL MANCO DE LEPANTO*. Con tan sencillo recurso el pintor sustituye la representación figurada de los personajes cervantinos, muestra de modernidad y de su búsqueda de lo esencial. La segunda diagonal arrancaría desde el ángulo inferior derecho, con los angelotes que sostienen la palma y la es-

pada, continuando con la figura alada que pinta sentada en la nube y se prolonga al extender ésta su brazo hacia el de la otra figura, también alada, que sostiene la filacteria y se proyecta, con el vuelo de sus ropajes, hacia la nube del ángulo superior izquierdo.

Además de con el lema, el pintor hace presente a Cervantes mediante la representación de los atributos que le son propios: la espada, como hombre de armas, y la lira y la máscara –poesía y drama– como hombre de letras. La figura alada que sostiene la filacteria sería la Fama, mientras que la otra representaría a las Bellas Artes, en grata relación con ella; mientras, los putti sostienen las coronas del triunfo y la palma de la victoria.

El tratamiento dado al espacio celeste sería idéntico al que podía haber dado a cualquiera de sus paisajes. Podemos apreciar dos planos en profundidad: el inmediato al espectador, ocupado por la alegoría de las Bellas Artes en su nube gris, y el resto del cielo de blancas nubes para enmarcar la filacteria azul. Muñoz Degraín sitúa al espectador a la misma altura de la nube en que se sienta la representación de las Bellas Artes, lugar al que casi podemos acceder por nuestro propio pie. Esta nube representada en primer plano, capaz de soportar el peso de la mayor figura de toda la composición, adquiere la solidez de una roca, como si de la cresta de un monte se tratara, en la que lo terrestre se comunica con lo sublime a través de la pintura. Resulta todo muy luminoso, simbólico y, esencialmente, modernista.

Muñoz Degraín compuso dos cuadros con asuntos biográficos de Cervantes, en uno de ellos describía sus últimos momentos y el otro está relacionado con su cautiverio, cuestión ésta tan del agrado del pintor. Es el titulado *Cervantes ante el rey de Argel, acusado de conjura* (fig. 3) un gran lienzo, acorde con la importancia del tema, de 2 x 3 metros. En las atarazanas de un puerto, bajo un soportal del que sólo vemos el arranque y desde un punto de vista alto, el pintor nos descubre una plataforma –a modo de cubierta de una galera cuyos remos aparecen al fondo–, junto a un alfombrado dique, ocupado por multitud de personajes; entre los presentes, vemos a dos escribientes que, sin duda, toman nota de alguna transacción entre los dos grupos que allí acontece. Así, en primer término se nos muestra el cogote de uno de los tagarotes y, frente a él, a unos árabes sentados y lujosamente ataviados, uno de los cuales sostiene un llamativo bastón de mando; hacia la izquierda, en el centro de la composición, un esclavo, en forzado escorzo, se sujeta al desem-



barcadero; él y otro agareno de pudiente apariencia, y menor edad que los anteriores, servirían de nexo entre el grupo de los sedentes mandatarios y los personajes del extremo contrario de la composición, lugar ocupado por el segundo amanuense, vestido de rojo y sentado, cumpliendo igualmente con su oficio, y situado junto a la figura erguida de un cautivo maniatado, alrededor del cual manipulan los grilletes otros dos moros; completan este grupo las encapuchadas figuras de dos monjes y un perro que asoma el hocico por debajo de la plataforma, mirando al espectador. Por detrás y como fondo, las luminosas y cristalinas aguas de un puerto.

La escena representada vendría referida a lo acontecido en el cautiverio de Cervantes en Argel. Tras la contienda de Lepanto, y con unas cartas de recomendación como *soldado aventajado* de don Juan de Austria y del duque de Sessa, Cervantes se disponía a regresar a España a bordo de la galera *Sol*; con tan mala fortuna que, cuando ya se encontraba cerca de las costas catalanas, su embarcación sería apresada por corsarios rifeños y sus ocupantes conducidos a Argel. Allí le esperaba un largo cautiverio de cinco años, entre 1575 y 1580, quedando bajo la autoridad de Dalí Mamí. Durante aquel período de tiempo se le atribuyen cuatro intentos de fuga, todos fallidos; el primero, intentando salir por tierra hacia Orán, en 1576; en el transcurso de la segunda tentativa, Cervantes y sus catorce acompañantes serían descubiertos, escondidos en una gruta, a la espera de una embarcación fletada por su hermano Rodrigo; y fracasado este intento, sería el escritor quien se declarara como responsable único, valiéndole este gesto el ser cargado de grilletes y conducido a las mazmorras del rey. Tras otra infructuosa y tercera escapada, en 1578, habría una cuarta y última intentona en 1579, también fallida, tras la que, de nuevo, Cervantes se declararía como único responsable.

De alguna manera, lo acontecido en la batalla de Lepanto y el posterior cautiverio del escritor también vienen contados en el *Quijote*, en diferentes capítulos. Podríamos entresacar de la novela varios relatos —que desde siempre se han tomado como autobiográficos—, relativos a esta historia, como el reparto que se hiciera de los cautivos de Uchalí entre sus herederos a la muerte de éste: *y yo cupe a un renegado veneciano que, siendo grumete de una nave, le cautivó el Uchalí, y le quiso tanto, que fue uno de los más regalados garzones suyos, y él vino a ser el más cruel renegado que jamás se ha visto. Llamábase Azán Agá, y llegó a ser muy rico, y a ser rey de Argel; con el*



Fig. 3. *Cervantes ante el rey de Argel, acusado de conjura*, de Antonio Muñoz Degraín. Sala Cervantes de la Biblioteca Nacional.

*cual yo vine de Constantinopla, algo contento, por estar tan cerca de España* (1ª P. Cap. XL). De la crueldad de Azán Agá sólo se libró, según se apunta en el *Quijote*, *un soldado español llamado tal de Saavedra*.

Del título propuesto por su autor, transcrito de la prensa que en su día se ocupara de la inauguración de la sala Cervantes, se deduciría que el acontecimiento narrado en esta propuesta de Muñoz Degraín derivaría de los hechos transcurridos en Argel. Uno de los momentos más concordantes con ella y con su título sería el juicio llevado a cabo contra el escritor tras su cuarto y último intento de fuga, cuando procuró armar en Argel una fragata donde embarcar a sesenta cautivos rumbo a España, y que no se realizaría con éxito por el chivatizo de Juan Blanco de Paz. Celebrado el juicio correspondiente, y ante tales hechos, el virrey, Hasán Bajá, le perdonaría la vida y se lo compraría a Dalí Mamí para encarcelarlo en sus propios baños. Remarquemos el valor moral que Muñoz Degraín da al —supuesto— comportamiento heroico de Cervantes durante su cautiverio. Y recordemos, para el caso, que en el friso con que adornó la referida sala de la Biblioteca Nacional dispuso el pintor de forma expresa, en unas imitaciones de pergamino, un extracto de la declaración firmada por seis testigos, dada en Argel por el duque de Sessa en honor de Cervantes, en la que constaba el valor de éste cuando compareció ante el Bey y cuando asistió a la batalla de Lepanto, según se ha comentado con anterioridad. El cuadro podría corresponder, pues, a tal comparecencia.

En el comentario de su exposición en la muestra *Cervantes y el mundo cervantino en la imaginación romántica*, Carlos Reyero apuntaba la coincidencia de una cifra escrita sobre uno de los parches blancos del manto de Cervantes, donde pare-

ce leerse 1879, con un accidentado viaje al norte de Marruecos, realizado aquel año por Muñoz Degraín junto al pintor valenciano y amigo suyo Bernardo Ferrándiz Badenes, donde tuvieron que ser protegidos por soldados españoles y que aquí podría constar como anecdótico recordatorio. Con los pliegues del manto y las sombras, la cifra antes apuntada no aparece con la suficiente claridad como para resultar definitiva. Igualmente, podría evocar, como más ajustado al título del lienzo, el fracasado cuarto intento de fuga del escritor, tras el cual se efectuaría el correspondiente juicio a Cervantes; y celebrado el mismo, al comprobar el valor del soldado, le fuera perdonada a éste la pena de morir en el palo y, por el contrario, fuese finalmente comprado por el virrey de Argel, Hasán Bajá, en 1579; justo un año antes de su puesta en libertad.

Pese a todo, hay en la escena dos presencias discordantes que no podemos obviar: las de los dos frailes trinitarios, uno arrodillado junto al escribiente y el otro de pie detrás del maniatado escritor, que preludian la inminente puesta en libertad del cautivo. Y es que, en efecto, fueron dos, fray Juan Gil y fray Antón de la Bella, los monjes que, en 1580, pagaron la cantidad estipulada para el rescate del soldado, quien desembarcaría, el 27 de octubre del mismo año, ya libre, en el puerto de Denia. El que los monjes figuren, y en número adecuado, no es atribuible en modo alguno a la casualidad y demuestra el conocimiento exhaustivo que tenía el pintor de la biografía y la obra del escritor alcalaíno. Por tanto, aunque el recuerdo del comportamiento heroico del escritor siga presente, el asunto elegido por Muñoz Degraín podría estar relacionado más con la compra de la libertad y su correspondiente embarque hacia las costas españolas que con los acontecimientos de 1579; así, los moros que actúan junto al escritor estarían desatándole los grilletes, acto indispensable e inicial para acceder a la definitiva libertad.

Además, el cuadro de Muñoz Degraín evoca escenas contenidas en la comedia cervantina *Los baños de Argel*, en la que se refieren diferentes aventuras pasadas allí por los cautivos. Y especialmente a una audiencia del Rey y el Cadí en la que comparecen, entre otros, un moro con un cristiano *muy roto y llagadas las piernas*. Al preguntar el rey por el presente, el moro le explica que se trata de un español *que se ha huido tantas veces por tierra, que, con ésta, son veinte y una vez las de su fuga*. Curiosamente, el cristiano se declara

de Valencia y resulta absuelto por el valor mostrado, no sin que el rey le advierta de ir al palo si volviere a intentarlo y fuera devuelto. Pese a la exageración, resulta fácil señalar algún trasunto autobiográfico en las aventuras narradas en ella, cosa que también se notaría al final del relato.

El cautivo de Muñoz Degraín, aunque de pelo moreno y más joven, nos recuerda al retrato de don Quijote, con lo que el pintor relacionaría la figura del sometido con la del Caballero de la Triste Figura, al tiempo que, por tratarse de un episodio autobiográfico, sería al propio Cervantes a quien vemos retratado con la figura del hidalgo castellano por él imaginado y cuyos rasgos físicos recuerdan, al tiempo, los del propio pintor. Esta equiparación del escritor y su personaje no implica novedad alguna, puesto que fue éste un ejercicio bastante habitual entre los artistas de esta época; la novedad radicaría en el buscado parecido entre ellos y el mismo pintor.

Como si de uno de sus coloristas paisajes venecianos se tratase, Muñoz Degraín dispone como fondo impresionista al conjunto de figuras unos reflejos acuáticos de gran luminosidad, llegando a emplear en ellos un blanco puro; aquel espejo produce en los rostros retratados un buscado efecto de contraluz. Al tiempo, utiliza un encuadre fotográfico, con lo que los personajes u objetos que no caben con cierta holgura en la escena son cortados, tal como sucede en otras de sus composiciones. La iluminación del torso del escriba más cercano al espectador propone una luz cenital, que va de izquierda a derecha, mientras que, extrañamente, Cervantes está iluminado de derecha a izquierda, arbitrariedad ésta que también hemos advertido, igualmente, en algunas obras de Sorolla. La verticalidad del cautivo, prueba de su orgullo y valor, le ennoblece e individualiza frente a los demás presentes; y su soledad y atuendo nos evocan un *varón de dolores; y solo fui el triste entre tantos alegres y el cautivo entre tantos libres*, que también esto se lee en el pasaje cervantino.

El segundo de los lienzos que dedicó Muñoz Degraín a glosar la vida del escritor, celebrado por su sobriedad, sería el titulado *Cervantes escribiendo la dedicatoria de su obra al conde de Lemos*<sup>5</sup> (fig. 4); óleo sobre lienzo, de 2'20 × 1'60 m. Hay quien ha descrito el presente cuadro como la escena del testamento de don Quijote en sus últimos momentos. Sin embargo, tal hipótesis no puede so-

<sup>5</sup> Título propuesto tanto en *ABC*, como en *El Debate* y en *La Época*, de 7 de marzo de 1920.



portar un somero cotejo de los personajes que aparecen en la novela cervantina, en cuyo texto leemos: *Llámame, amiga* (dice Alonso Quijano dirigiéndose a su sobrina), *a mis buenos amigos: al cura, al bachiller Sansón Carrasco y a maese Nicolás el barbero, que quiero confesarme y hacer mi testamento*. ¿Dónde está Sancho, dónde el cura o el barbero, dónde el bachiller y el escribano? Sería imperdonable para nuestro pintor haber resuelto de manera tan inexacta la situación planteada. La escena narrada por Muñoz Degraín no sería, pues, el testamento de Alonso Quijano, sino el del propio Cervantes. Él es quien, sentado en gran sillón y apoyada su cargada espalda sobre un gran almohadón, ocupa la parte central de la composición. Prueba irrefutable de ello sería la forma en que está representado, escondiendo su mano izquierda lesionada en acto de guerra, rasgo que, por común, ha devenido en típico en la iconografía del escritor.

Se ha apuntado como modelo de los personajes representados a los propios del Greco, hipótesis acertada por cuanto la escena propone un tratamiento arqueológico del vestuario, al modo del siglo XVII, y el tono general de la composición recuerda ambientes de la tradición pictórica española; a ello habría que añadir las semblanzas, apuntadas por otros, entre el retrato de Cervantes y el del pintor valenciano. Aunque todos parecen copiados del natural, entendemos que en el retrato de Cervantes —además de los recuerdos al Greco y el parecido que hubiera con el propio pintor— Muñoz Degraín tuvo en cuenta, también, la descripción que de sí mismo hiciera el propio Cervantes en el prólogo de las *Novelas Ejemplares*. El título del cuadro hace referencia a las coplas con que Cervantes comienza su dedicatoria al Conde Lemos, su protector, al dirigirle su último envío, los Trabajos de Persiles y Segismunda. Su carta dice así: *Aquellas coplas antiguas, que fueron en su tiempo celebradas, que comienzan: Puesto ya el pie en el estribo, quisiera yo no vinieran tan á pelo en esta epístola, porque casi las mismas palabras puedo comenzar diciendo:*

*Puesto ya el pie en el estribo,  
con las ansias de la muerte,  
gran señor, esta te escribo.*

Carta redactada o dictada por el propio Cervantes el día 19 de abril de 1616; moriría cuatro días después.

La escena nos muestra el interior de una humilde pero aseada casa de la madrileña calle del León,



Fig. 4. *Cervantes escribiendo la dedicatoria de su obra al conde de Lemos*, de Antonio Muñoz Degraín. Sala Cervantes de la Biblioteca Nacional.

que ocupaba el famoso escritor en sus últimos años. Refleja el momento en que Cervantes otorga su testamento, dejando por albaceas a su mujer y al licenciado Francisco Núñez, convecino suyo, sentado por Muñoz Degraín al otro lado de la mesa. Detrás de ellos, las mujeres que convivían con el escritor, entre las que distinguimos mostrando mayor entereza a su esposa, Catalina Palacios Salazar, sosteniendo un libro del poeta valenciano Gil Polo, posiblemente el de Diana enamorada, que le dio fama y del que el mismo Cervantes, en el episodio del escrutinio, aconsejó que se guardase como si fuera del mismo Apolo. Contra ella se apoya doña Constanza Ovando, hija de Andrea Cervantes y sobrina del escritor, que con ellos vivía desde que enviudara su madre, fallecida en octubre de 1609 y por esta razón ausente del cuadro. Tras el almohadón se adivina el juvenil cuerpo de su hija natural, Isabel de Salazar, mostrando un rosario en su mano izquierda. En esto se observaría una licencia del pintor, puesto que en los días que estos hechos sucedieron su hija ya debía de hallarse como religiosa profesada en las monjas trinitarias. Por último, irrumpe por la izquierda la abocetada y anciana figura de doña María de Cevallos, criada de Cervantes, y que como tal se ocupa

de las labores de su cargo, ofreciendo sus servicios. Todas ellas aparecen en lugares secundarios y con sus figuras incompletas. La que identificamos como su hija queda reducida a media cabeza, tras la almohada, aunque el pintor la resalta con una luz semejante a la del protagonista.

El Muñoz Degraín que encontramos en esta obra se remonta hacia el naturalismo de los pintores españoles del siglo de Oro; se mezclarían en este cuadro la simplicidad de medios velazqueña, recuperada para la plástica española del siglo XIX por Rosales, con la sobriedad y espiritualidad del Greco. Las diferentes texturas de las telas, estera, mobiliario y suelo son muestra de una técnica prodigiosa al servicio del mayor realismo pictórico. (En las calidades de la manta puede compararse con el mejor Moreno Carbonero, en el traje de su Príncipe Don Carlos de Viana.)

Hábilmente dispuesta por el autor, una lámpara ilumina la escena como único foco de luz, lo cual permite al pintor discriminar a sus personajes. Con este procedimiento el artista jerarquiza la escena dando prioridad a la acción del personaje central y la cabeza de Isabel Salazar sobre el resto de los presentes, que en función de su lejanía respecto de la luz reciben una menor atención al detalle. Así, desde la figura bastante definida de Catalina Palacios Salazar y la de Francisco Núñez pasamos a la abocetada de doña Constancia Ovando y de ésta a la borrosa, apenas apuntada, de doña María de Cevallos. Junto a este tratamiento realista del tema, de sabor tradicional, observamos cierto guiño a la modernidad en alguna licencia, como ocurre con la delimitación del espacio que, a manera de encuadre fotográfico, corta por su lado izquierdo la figura de doña María de Cevallos y por el derecho cercena por la mitad a uno de los dos gatos que, ignorante de la falta de sus patas traseras, juega con la pluma del escritor. Frente al tono general de los ocre que domina el conjunto, el pintor incorpora un toque de color en las plumas verde, roja o amarilla con que adorna el tintero de la mesa, simbolismo con el que literatura y pintura se emparentarían.

Fue expuesto en la monográfica dedicada a *Antonio Muñoz Degraín. Valencia 1840-Málaga 1924*, patrocinada por Caja Madrid y la Generalitat Valenciana, comisariada por García Alcaraz, y en la de *Cervantes y el mundo cervantino en la imaginación romántica*, comisariada por Carlos Reyero.

Conocido también como *Muchacha cerniendo* (fig. 5), en un principio este lienzo, de 1'45 x 1'05 m, se tituló como *Dulcinea real*.<sup>6</sup> La composición consta de una sola figura, retrato de una joven de tez morena sobre fondo blanco. Está vestida con camisa, también blanca, de mangas cortas, corpiño negro y falda amarilla de mucho vuelo; va engalanada con un tocado de espigas de trigo y cerezas sobre el suelto pelo y un abundante collar de frutas, cerezas y albaricoques. Además de unos exóticos aretes, hermosean su figura guirnaldas de yedra y flores. Bajo un potente sol mueve el gran cedazo que sostiene entre sus manos, cerniendo el trigo estival; y mientras esto ocurre, el viento hace ondear su falda y mitiga la sensación de sofoco. Del ángulo superior izquierdo del blanco muro penden ristras de ajos y cebollas.

Rodríguez García, biógrafo del pintor, relaciona esta figura con Dulcinea. Y no sin razón, puesto que a la vuelta del encargo, incumplido, de llevarle una misiva de su enamorado y penitente don Quijote, Sancho la describe grotesca, hombruna y sudorosa, *ahinchando dos hanegas de trigo en un corral de su casa*. Y al insistir don Quijote sobre la actitud de su amada, el escudero le aclara: *Cuando yo se la iba a dar –respondió Sancho–, ella estaba en la fuga del meneo de una buena parte de trigo que tenía en la criba, y díjome: Poned, amigo, esa carta sobre aquel costal; que no puedo leer hasta que acabe de acibar todo lo que aquí está* (1ª P. Cap. XXXI).

Pero la abundancia de los productos mostrados –todos ellos procedentes de nuestros campos–, los adornos florales que orlan su cuerpo y la sonriente faz de la campesina mientras realiza su trabajo, sin aparente esfuerzo, nos inducen a pensar en este personaje como de alguien sacado de un mundo ideal: *Eran en aquella santa edad todas las cosas comunes; a nadie le era necesario para alcanzar su ordinario sustento tomar otro trabajo que alzar la mano y alcanzarle de las robustas encinas, que liberalmente les estaban convidando con su dulce y sazonado fruto (...) aún no se había atrevido la pesada reja del corvo arado a abrir ni visitar las entrañas de nuestra primera madre, que ella, sin ser forzada, ofrecía, por todas partes de su fértil y espacioso seno, lo que pudiese hartar, sustentar y deleitar a los hijos que entonces la poseían. Entonces sí que an-*

<sup>6</sup> Título propuesto tanto en *ABC*, como en *El Debate* y en *La Época*, de 7 de marzo de 1920. Recordemos que las crónicas de la inauguración aseguran que los títulos de los cuadros aparecían en diferentes cartelas situadas debajo de ellos, en el friso de nogal dispuesto por el propio artista.



daban las simples y hermosas zagalejas de valle en valle y de otero en otero en trenza y en cabello, sin más vestidos de aquellos que eran menester para cubrir honestamente lo que la honestidad quiere y ha querido siempre que se cubra, y no eran sus adornos de los que ahora se usan, a quien la púrpura de Tiro y la por tantos modos martirizada seda encarecen, sino de algunas hojas verdes de lampazos y yedra entretejidas, con lo que quizá iban tan pomposas y compuestas como van ahora nuestras cortesanas con las raras y peregrinas invenciones que la curiosidad ociosa les ha mostrado (1<sup>o</sup> P. Cap. XI). Si reconociéramos como perteneciente a este fragmento la imagen presentada por Muñoz Degraín tendríamos que acordar que el pintor habría intentado con esta *Dulcinea real* un personaje, cuando no una alegoría, de la Edad de Oro, descrita en el discurso pronunciado por don Quijote a los cabreros.

En efecto, parece como si Muñoz Degraín localizara al más irreal de los personajes cervantinos –solamente ideada en el pensamiento de nuestro hidalgo y nunca substanciada en la novela–, Dulcinea, como perteneciente al mundo utópico de aquella sociedad añorada por don Quijote, de aquel tiempo feliz de la Edad de Oro. En esta figura femenina se aunarían las bondades de aquellos tiempos soñados y la actividad física, con la que la retratada se acercaría más a la procacidad sanchesca, proclive a lo necesario e inmediato.

Colorista y dominador de los efectos lumínicos finiseculares, tan propios de la escuela valenciana, Muñoz Degraín nos propone una figura a pleno sol, cuya luz cenital se refleja, contundente y brillante, en la húmeda y sudorosa piel de la campesina toboseña. El espacio entre la figura y la encajada pared del fondo queda definido sutilmente por la sombra de la muchacha pintada en el ángulo inferior derecho.

Otro de los cuadros con un personaje femenino como protagonista sería el que representaba una *Dulcinea ideal*<sup>7</sup> (fig. 6). Se trata de un óleo sobre lienzo, de 2'20 x 1'61 m. En él se reproduce un rincón, en ángulo, de un camarín lujosamente decorado, en cuya pared principal se aloja una cartelera con la inscripción *AVEM...Puri...*, identificable –sin excesiva dificultad– como una alegoría a la pureza y virginidad de la Madre de Jesús. Junto a



Fig. 5. *Muchacha cerniendo*, de Antonio Muñoz Degraín. Sala Cervantes de la Biblioteca Nacional.

la cartelera, un dorado crucifijo ocupa el espacio central de un doselete de tela entre azul y morado. Hacia el fondo, de tamaño similar a las piezas anteriores y a su misma altura, un tríptico con iconografía relativa a la Virgen María, que una enojada figura femenina, de larguísima cabellera y ricamente vestida, adorna con flores y búcaros de cristal, situándolos sobre un estante, que se apoya en la pared mediante el monograma de Cristo, de la X y la P constantinianos. En la tela del baldaquino, debajo de la cruz dorada, aparece otra figura dibujada con brazos en cruz, con una filacteria en que se lee: *VIVA EL NOMBRE MORA EL HOMBRE*.<sup>8</sup> Una mesa también dorada, a modo de pequeño altar, soporta otros jarrones repletos de flores, y en el lateral que nos es visible hay una representación de la Adoración de los Reyes, libros y un rosario; las patas llevan pequeñas hornacinas con santos y animales de reminiscencias bíblicas. El ángulo inferior derecho de la composición lo ocupa un brasero, casi hexagonal, encendido, cuyo oloroso humo se eleva vertical para difuirse prontamente en la estancia. La pared del fondo se resuelve con una decoración a base de la repetición

<sup>7</sup> Título propuesto tanto en *ABC*, como en *El Debate* y en *La Época*, de 7 de marzo de 1920.

<sup>8</sup> Ángel Lizcano retrató a un anciano y pobre Cristóbal Colón en un premonitorio entorno otoñal, titulando el cuadro como *Muerto el hombre, vive el hombre*; laudatoria frase que, igualmente vemos escrita en una tablilla pintada que junto al personaje aparece en el lienzo.

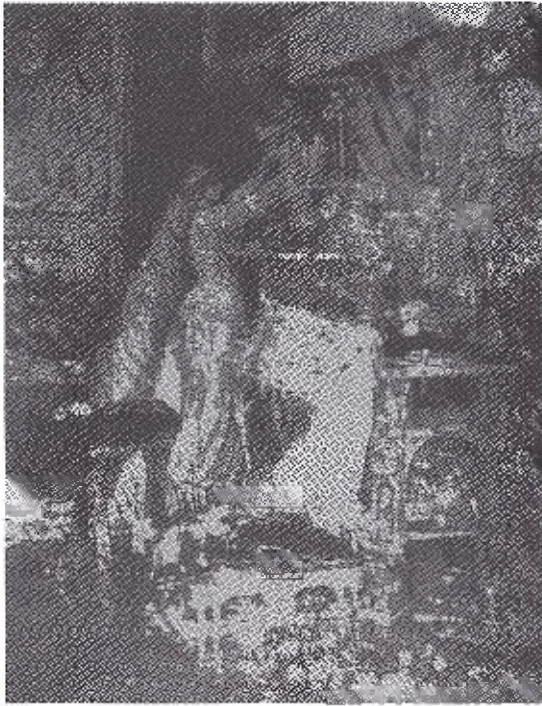


Fig. 6. *Dulcinea ideal*, de Antonio Muñoz Degraín. Sala Cervantes de la Biblioteca Nacional.

del mismo motivo, escudos, en marrón y rojo, sobre águila azul, inscritos en círculos sobre los que se incorpora una corona, también del mismo tono azul del águila; todo ello sobre un fondo azulado tenue. En la franja roja de los escudos se adivinan partes incompletas del lema que aparece en la tela del altar; en uno de ellos podemos leer: *VIVA EL NODE*, en los demás lo escrito resulta ilegible. Por debajo de este friso se sitúan dos miquelangelescas figuras en cuclillas que, como apunta García Alcaraz, también aparecen en el *Coloso de Rodas*, cuadro del mismo autor. Finalmente, el espacio central de la composición está ocupado por un lujoso y viejo bordador, en cuya tela se deducen, más que leen, palabras también relacionadas con el lema del dosel, y, esparcidas sobre él y sobre las losas del suelo, reconocemos una gran variedad de especies florales, que ocupan el primer término de la escena.

Rodríguez García asocia esta enigmática figura con Dorotea. Así, en el pasaje del *Quijote* en que el cura, el Barbero y Cardenio la descubren, la

describirían así: *El mozo se quitó la montera y, sacudiendo la cabeza a una y a otra parte, se comenzaron a descoger y desparcir unos cabellos, que pudieran los del sol tenerles envidia. Con esto conocieron que el que parecía labrador era mujer (...) Los luengos y rubios cabellos no sólo le cubrieron las espaldas, mas toda en torno la escondieron debajo de ellos, que si no eran los pies, ninguna otra parte de su cuerpo se parecía: tales y tantos eran* (1ª P. Cap. XXVIII).

Además de la equiparación de don Quijote como metáfora de Cristo, insinuada en el personaje dibujado debajo del Crucificado –cuya filacteria le identificaría con el Caballero de la Triste Figura, más unamuniano aquí que nunca–, Muñoz Degraín incorpora en este lienzo múltiples elementos alegóricos a la pureza en la mujer, desde la cartela del Ave María Purísima a las flores esparcidas. Por último, el aparatoso telar situado en el centro de la composición nos remonta a la mitológica figura de Penélope, hija de Ícaro y Peribea, paradigma de la fidelidad conyugal, que se mantuvo firme ante sus pretendientes, en espera del regreso de su esposo, Ulises, de quien se creía que habría fallecido.<sup>9</sup> Este héroe mitológico tampoco resulta, en absoluto, ajeno a la obra de Cervantes, puesto que el escritor citaría su figura como modelo a imitar por don Quijote: *y así lo ha de hacer y hace el que quiere alcanzar nombre de prudente y sufrido, imitando a Ulises, en cuya persona y trabajos nos pinta Homero un retrato vivo de prudencia y de sufrimiento* (1ª P. Cap. XXV). A todo ello habría que añadir la tradición cristiana de la representación de María Magdalena, personaje sobre el que también trabajó el pintor en su obra *Mujer de Magdala*, en la que destaca la feminidad del personaje con la representación de su desmesurada, mórbida y suelta melena.

Muñoz Degraín integraría, pues, en esta *Dulcinea ideal* ecos de los personajes femeninos del *Quijote* mezclados con otros deudores de la tradición cristiana y la mitología clásica, creando una compleja representación del universo femenino basado en la pureza y la fidelidad en el amor, aunque no exento de sensualidad; todo muy en la línea del pensamiento teosófico grecopidaico –corriente de pensamiento y conocimiento, el de la teosofía, en el cual militaba el pintor en estos años–.

<sup>9</sup> Cuenta la Odisea que ante los apremios de sus pretendientes por casar con ella, dada la tardanza de su primer esposo en volver, Penélope declararía que no podía contraer segundas nupcias hasta no haber terminado una tela que estaba tejiendo, destinada a servir de sudario a su suegro Laertes. Para alargar la espera de los pretendientes y mantener la fidelidad a su primer esposo desteje durante la noche lo que tejía durante el día, a la expectativa de que regresase su hijo Telémaco a quien había enviado en busca de Ulises. Por tal motivo su representación suele ir acompañada de un bordador.



De un lujo orientalista, al estilo de su *Otelo* y *Desdémona*, Muñoz Degraín desborda de colorido, con un dominio de tonos cálidos –dorados, naranjas o con los rosa y rojos de las flores–. El pintor abarrota la escena de elementos, emulando los retablos barrocos. Sorprende el reflejo acuoso del bordador en el suelo, en que parecen flotar una gran rosa y la guirnalda de campanillas del primer plano, dotando de un aire de irrealidad a la escena. De nuevo, la sencillez de medios con que consigue la sensación táctil de los distintos materiales, la maestría en la utilización del humo y la pincelada nerviosa y expresiva del pelo de la mujer, *Dulcinea ideal* –mezcla entre Dorotea, María Magdalena y Penélope–, o de la tela del bordador, son muestra de la gran soltura y madurez técnica alcanzada por el condecorado pintor valenciano.

Recientemente ha sido expuesto en la monográfica dedicada a *Antonio Muñoz Degraín. Valencia 1840-Málaga 1924*, patrocinada por Caja Madrid y la Generalitat Valenciana, comisariada por García Alcaraz.

*La pastora Marcela* (fig. 7) merecería también ser retratada por el pintor. De menor tamaño, se trata de un óleo sobre lienzo, de 56 x 70 cm. Cerezas, campanillas, amapolas, yedra y un rústico y gracioso sombrero de paja adornan la figura, de medio cuerpo, de una bella joven, de pelo negro y suelto, que sostiene una apetitosa cereza en la boca. Frente a la protagonista, un macho cabrío, de perlado collar y blanco pelaje, la mira fijamente. Un ramo de abundantes flores rojas ocupa el espacio habilitado entre ambas figuras y, al tiempo, las separa; todo ello sobre un luminoso fondo de cielo azul.

De la pastora Marcela sabemos que *pasaba a su fama su hermosura*. Por infundados e innecesarios celos murió Grisóstomo, a quien ella nunca diera muestras de amor; como tampoco las daba a ninguno de los que con deseo hacia ella se acercaban. Culpada por los demás pastores de la muerte del infeliz Grisóstomo, ella, entre otras razones de su inocencia, expondría: *Yo nací libre, y para poder vivir libre escogí la soledad de los campos (...)* *A los que he enamorado con la vista he desengañado con las palabras (...)* *Yo, como sabéis, tengo riquezas propias y no codicio las ajenas; tengo libre condición y no gusto de sujetarme; ni quiero ni aborrezco a nadie. No engaño a ése, ni me entretengo con el otro. La conversación honesta de las zagalas destas aldeas y el cuidado de mis cabras me entretiene. Tienen mis deseos por término estas montañas, y si de aquí salen, es a con-*



Fig. 7. *La pastora Marcela*, de Antonio Muñoz Degraín. Sala Cervantes de la Biblioteca Nacional.

*templar la hermosura del cielo, pasos con que camina el alma a su morada primera* (1ª P. Cap. XIV). Por estas y otras razones, aquí no apuntadas, absolvería don Quijote a la campesina de toda culpa en la muerte, por desamor, de Grisóstomo.

Personaje de carácter simbólico. Muñoz Degraín recurre a una iconografía semejante a la utilizada anteriormente en la también femenina figura de *Dulcinea real*. Las ramas de enredadera y las flores que adornan su cuerpo nos remiten a aquellos personajes que poblaban la arcádica sociedad de la *Edad de Oro* quijotesca, de cuya libertad sería símbolo nuestra pastora. Su opositor, el macho cabrío, parece incorporar en la escena su tradicional connotación libidinosa, en clara relación al deseo que entre sus próximos despertaba la muchacha. Marcela se resguardaría con habilidad de la bestia, mediante el ramo de flores que sostiene en sus manos, posible símbolo de la panteísta elección, hecha por la pastora, de amor a la madre naturaleza como vía de salvación personal.

Realizado en tonos claros, por la blanca tez de la bella retratada y el pelaje blanco del animal, al cual Muñoz Degraín trata con la misma categoría que a la doncella –en el mismo plano y retratado desde el busto–, las figuras contrastan con el celaje de intenso azul inmaculado; salvo en las sombras cercanas a los protagonistas, dispuestas por el pintor para dar profundidad a la escena. Muestra una factura muy suelta y fácil en la ejecución de las flores y pelaje de la bestia.

Dos fueron los cuadros dedicados a la representación de la lectura del hidalgo, origen de todos sus desvaríos. Uno de ellos llevaba el título de *Pasando las noches de claro en claro y los días de turbio*



Fig. 8. *Pasando las noches de claro en claro y los días de turbio en turbio*, de Antonio Muñoz Degraín. Sala Cervantes de la Biblioteca Nacional.

en turbio (fig. 8). Se trata de un óleo sobre lienzo, de 58 x 70 cm, firmado abajo y a la izquierda, *Muñoz Degraín, 19-VII-18*. Retrato de medio cuerpo del hidalgo manchego, decentemente ataviado, con su jubón y gola, el cual, en plena noche y bajo la tenue luz de una lámpara que cuelga, fuerza la vista para leer, completamente absorto, un gran libro abierto entre sus manos.

En las facciones del rostro del retratado, Alonso Quijano, Muñoz Degraín sigue, aunque con ligeras variantes, el modelo ensayado en otros trabajos como *Don Quijote y el león* o *Don Quijote en casa de los duques*, caracterizado tanto por la escasez del encrespado y canoso pelo como por el abundante y erizado bigote. Quizás en éste se ciña más a la descripción de la novela cervantina: *Frisaba la edad de nuestro hidalgo con los cincuenta años; era de complexión recia, seco de carnes, enjuto de rostro, gran madrugador y amigo de la caza* (1ª P. Cap. I). Así le describe Cervantes en el inicio de su novela, aunque Muñoz Degraín parece inclinarse por el tipo denominado por Unamuno como francés, derivado de posteriores retratos cervantinos: *apuesto, de retorcidas y tiesas guías de bigote, no caído éste*. Y con resonancias de posteriores apuntes dados sobre el Caballero de la Triste Figura: *hombre alto de cuerpo, seco de rostro, estirado y avellanado de miembros, entrecano, la nariz aguileña y algo corva, los bigotes grandes, negros y caídos* (2ª P. Cap. XIV).

La escena se justifica por el trascendente relato del primer capítulo de la famosa obra en que se descubre la afición a la lectura del hidalgo: *En resolución, él se enfrascó tanto en su lectura, que se le pasaban las noches leyendo de claro en claro, y*

*los días de turbio en turbio; y así, del poco dormir y del mucho leer se le secó el cerebro, de manera que vino a perder el juicio* (1ª P. Cap. I).

Rosales, en su *Muerte de Lucrecia*, aboceta hasta límites inauditos para su época los ropajes y elementos accesorios de sus personajes, conduciendo la mirada del espectador hacia el rostro pálido de la desdichada protagonista; de manera análoga, Muñoz Degraín hace gala de una extraordinaria economía de medios, abocetando el vestido a base de unos pocos y acertados brochazos. Los bordes del libro se resuelven con unos expresivos trazos anaranjados; pero la mayor muestra de soltura, economía de medios y dominio técnico la hallamos en las puntillas de gola y puño de la camisa, logrados con contados y nerviosos restregones de blanco rosáceo. Con ello, Muñoz Degraín logra centrar nuestra atención en el rostro de quien lee, aumentando, de esta forma, la sensación de concentrada lectura del personaje. La noche estrellada que envuelve la escena, además de ajustarse al relato cervantino, incrementaría la sensación de ansia de conocimiento en el protagonista. Conocimiento del Universo que los teósofos intentaron con el estudio de la Teogonía, Cosmogonía, Psicología, Física y las disciplinas a ellas asociadas: Teurgia, o arte de poner el alma en relación con los espíritus, Astrología, Psicología y Medicina, respectivamente.

Recientemente ha sido expuesto en la monográfica dedicada a *Antonio Muñoz Degraín. Valencia 1840-Málaga 1924*, patrocinada por Caja Madrid y la Generalitat Valenciana.

También de día leía don Quijote, y así le pintaría Muñoz Degraín en su *Don Quijote leyendo uno de sus libros de caballería favoritos* (fig. 9), un óleo sobre lienzo, de 0'85 x 1'80 metros. Sobre un fondo de mediterráneo cielo azul, el honrado hidalgo, llamado por unos Quijana –*que así se debía de llamar cuando él tenía juicio*, pero de quien el autor no acierta a recordar el nombre con exactitud, dudando entre los de Quijada o Quesada, o tal vez Quejana–, sostiene en su mano derecha un gran libro abierto, mientras que con la otra se sujeta la cabeza. Sobre la mesa en que se apoya, se disponen diversas piezas de armadura. Unas flores silvestres –lirios y primaverales amapolas– ocupan la esquina inferior de la derecha, tras las cuales, y por encima, en un blanco pilar del sombrero se lee: *Viva el Nombre Mora el Hombre*.

De nuevo, vemos en el retrato de este hidalgo los mismos rasgos que configuran al don Quijote de



otras aventuras pintadas por Muñoz Degraín, resultantes de la quijotización del rostro del pintor, pero observamos en su cara los ojos vacíos, puesto que: *del poco dormir y del mucho leer se le secó el cerebro, de manera que vino a perder el juicio (...) Y lo primero que hizo fue limpiar unas armas que habían sido de sus bisabuelos (...) Limpiólas y aderezólas* (1ª P. Cap. I). (Éstas del cuadro parecen ya bastante limpias.)

Por lo que vemos, no parece muy dado el pintor a seguir en su literalidad el texto cervantino, siendo habitual que en sus composiciones se mezclen elementos extraídos de la narración junto a otros añadidos arbitrariamente por el artista, dotándolos, en cada ocasión, de un nuevo carácter simbólico o alegórico. Así, vemos al hidalgo, cuya representación física ajusta suficientemente al relato, sosteniendo un enorme infolio en cuya portada podemos leer con claridad parte del título, *Florismarte de Hircan*, libro que aparece en el episodio del escrutinio y del que se dice:

*—Este que sigue es Florismarte de Hircania —dijo el barbero.*

*—¿Ahí está el señor Florismarte? —replicó el cura—. Pues a fe que ha de parar presto en el corral, a pesar de su extraño nacimiento y sonadas aventuras; que no da lugar a otra cosa la dureza y sequedad de su estilo. Al corral con él, y con esotro, señora ama* (1ª P. Cap. VI). Resultaría ser, pues, el sostenido por Alonso Quijano, uno de los volúmenes considerados perjudiciales para su salud mental, y no sólo de la suya, sino de la de cualquier lector que tuviese la desgracia de entretenerse en su lectura. Tanto sería así que, posteriormente, volvería Cervantes sobre él, tratándolo, de nuevo, como merecedor de la hoguera; aunque en tal ocasión fuese defendido por el ventero, que alabaría las hazañas en él narradas del Florismarte, de esta manera: *Por Dios, ahora había vuestra merced de leer lo que hizo Felixmarte de Hircania, que de un revés solo partió cinco gigantes por la cintura, como si fueran hechos de habas, como los frailecillos que hacen los niños. Y otra vez arremetió con un grandísimo y poderosísimo ejército, donde llevó más de un millón y seiscientos mil soldados, todos armados desde el pie hasta la cabeza, y los desbarató a todos, como si fueran manadas de ovejas* (1ª P. Cap. XXXII).

La consigna, escrita con dificultad sobre el ángulo del blanco pilar *—Viva el Nombre Mora el Hombre—*, recoge el mismo lema que leíamos en el dosel dispuesto en el camarín de la *Dulcinea ideal* y que identificaba la figura situada debajo del cru-

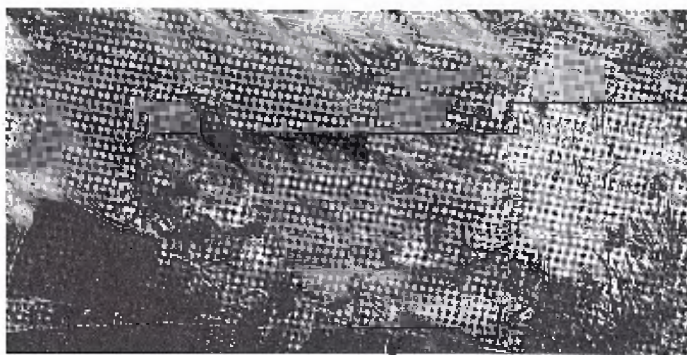


Fig. 9. *Don Quijote leyendo uno de sus libros de caballería favoritos*, de Antonio Muñoz Degraín. Sala Cervantes de la Biblioteca Nacional.

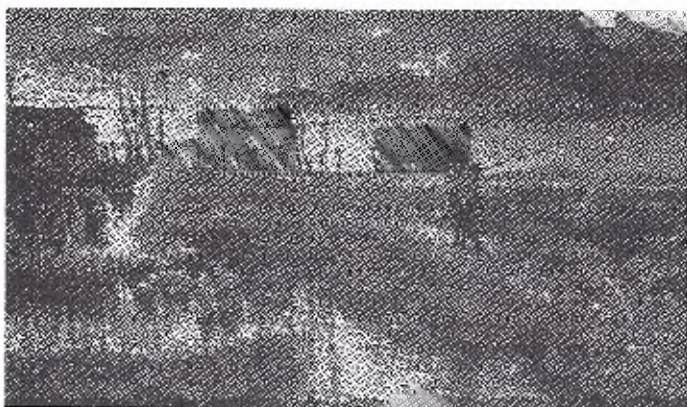


Fig. 10. *La primera salida de don Quijote*, de Antonio Muñoz Degraín. Sala Cervantes de la Biblioteca Nacional.

cifijo como la de don Quijote —emparentado allí con Ulises por el pintor, al reconocer en aquella dama una representación de la fidelidad personificada en Penélope—. En esta imagen, con el hidalgo manchego soñando en su ideal de convertirse en caballero andante —objetivo al que parecen aludir las diferentes piezas de la armadura—, establece el pintor un nuevo paralelismo entre el personaje y su autor. En efecto, este hidalgo apasionado por la lectura y la acción se equipararía como imagen del propio escritor, reconocido hombre de armas y de letras; su talla como hombre de letras resulta incuestionable, y de su temple como valeroso soldado dan cuenta los hechos ocurridos en Lepanto y Argel; y en la conjunción de ambas vías se sustanciaría la esencia del mensaje cervantino.

Como *La primera salida de don Quijote* (fig. 10) conocemos un óleo sobre lienzo, de 0'85 × 1'30 metros. En la clasificación de los cuadros de esta colección de la Biblioteca Nacional viene con el título de *Don Quijote cabalga*. Rodríguez García lo

describiría así: *Noche con hoguera. Don Quijote camina a caballo junto a una acequia*. Profundo paisaje de tierras pantanosas por las que el caballero andante, con armadura y enorme lanza, cabalga hacia el espectador, a lomos de Rocinante. A nuestra izquierda y al fondo, los albores del nuevo día dejan a contraluz la destacada silueta de una arquitectura, delante de la cual se vislumbra un pobre cobertizo, con corral cercado mediante rudimentarias estacas, que alberga la figura de una pastora, ocupada en alimentar un fuego y en cuidar de unas cuantas cabras y del perro que increpa al visitante. Todo bajo un nublado cielo de amanecer en el que quedan la Luna y el Lucero del Alba como postreros testimonios del tránsito hacia un nuevo día.

El título dado al cuadro por la prensa ocupada en la inauguración de la *sala Cervantes* de la Biblioteca Nacional, coincidente con el aquí propuesto, dejaba claro que el asunto tratado sería el de la primera salida de don Quijote. Y, en efecto, en el lienzo vemos al aprendiz de caballero andante cabalgando en soledad, lo cual corroboraría que el momento histórico representado resulta anterior a cuando éste encontrara la, posteriormente, inseparable compañía de su escudero. No cabe, pues, duda alguna en ello: se trata de una escena relacionada con la primera salida de don Quijote, que sólo duraría una noche y los dos días contiguos a ella. Muñoz Degraín representa el momento en que Alonso Quijano, recientemente armado caballero, sale de la venta dispuesto a emular las hazañas de Amadís de Gaula: *La del alba sería cuando don Quijote salió de la venta tan contento, tan gallardo, tan alborozado por verse ya armado caballero, que el gozo le reventaba por las cinchas del caballo* (1ª P. Cap. IV). Con las cuatro primeras palabras de este episodio se daría título a varias composiciones sobre el mismo tema, tal como hiciera, por ejemplo, Moreno Carbonero en repetidas ocasiones.

La presencia de agua en el paisaje quedaría justificada por la pertenencia a estas tierras manchegas de los cursos de agua de la cabecera del Guadiana –aguas del Jigüela, del Záncara, del Azuer y el Jabalón–, cuyas crecidas podían producir inundaciones; además de ubicarse allí las lagunas de Ruidera, donde tiene su nacimiento el mismo Guadiana y donde se encuentran la cueva de Montesinos y el castillo de Rochafrida, ambos citados por Cervantes, aunque con desigual presencia en la novela. Muñoz Degraín resuelve el reflejo de la escasa luz del alba en el agua a la manera impresionista, con toques verticales de mayor claridad, en una composición dominada, dado el mo-

mento del día, por una gran variedad de tonos grises, con matices que van desde los azulados a los rosa. Todas las líneas de fuerza nos conducen hacia el edificio de la mitad superior izquierda; la diagonal del sendero y la que proponen las puntiagudas nubes convergen en un mismo punto: la fonda, elemento de crucial importancia en el asunto representado, que resultaría, así, destacado por el artista, quien, a la vez, dotaría con ello al paisaje de una exagerada profundidad. La silueta del caballero andante, jinete sobre Rocinante, se desplaza hacia la derecha, por delante de una hipotética diagonal trazada entre las dos hogueras pintadas, dotando a la escena de movimiento.

Sí, don Quijote cabalga, y apunta con su lanza hacia una estrella que, testaruda representante del Universo entero, se resiste al amanecer del nuevo día. En la obra de Muñoz Degraín resultan comunes, por abundantes, las presencias estelares; una reluciente estrella se destaca sobre las demás en el lienzo titulado *Don Quijote leyendo*; en *La penitencia de don Quijote* otra estrella, compañera de soledades, testimonia la oscura noche y los padecimientos del enamorado; y aquí, de nuevo, con las primeras luces del día, el pintor valenciano representa al hidalgo bajo un rosado cielo albear, al tiempo que mantiene entre las nubes una estrella hacia la que apunta el recién armado caballero. Tales reiteraciones quizá justifiquen el siguiente poema cervantino, cantado por Cardenio:

*Marinero soy de amor,  
y en su piélago profundo  
navego sin esperanza  
de llegar a puerto alguno.  
Siguiendo voy a una estrella  
que desde lejos descubro,  
más bella y resplandeciente  
que cuantas vio Palinuro.  
Yo no sé adónde me guía,  
y así, navego confuso,  
el alma a mirarla atenta,  
cuidadosa y con descuido.  
Recatos impertinentes,  
honestidad contra el uso,  
son nubes que me la encubren  
cuando más verla procuro.  
¡Oh clara y luciente estrella,  
en cuya lumbre me apuro!  
Al punto que te me encubras,  
será de mi muerte el punto.*

(1ª P. Cap. XLIII)

O las palabras del mismo don Quijote, justificando su oficio: *Unos van por el ancho camino de la ambición soberbia; otros, por el de la adulación servil*



y baja; otros, por el de la hipocresía engañosa, y algunos, por el de la verdadera religión; pero yo, inclinado de mi estrella, voy por la angosta senda de la caballería andante, por cuyo ejercicio desprecio la hacienda, pero no la honra (2ª P. Cap. XXXII).

Como *Molinos de viento*, o *Principio de la aventura de los molinos* (fig. 11), compuso Muñoz Degraín un óleo sobre lienzo, de 1'10 x 1'43 metros. Perdidos en la inmensa llanura de los campos de Montiel se adivinan las diminutas siluetas de don Quijote y su escudero. El primero levanta el brazo derecho, señalando un grupo de molinos, de los que vemos hasta seis, y una caseta, que ocupan la parte izquierda de la composición. Todo ello matizado por un cielo plomizo, de abundantes nubes, que amenaza lluvia.

La escena se situaría en el momento en que don Quijote descubre los molinos: *porque ves allí, amigo Sancho Panza, donde se descubren treinta o pocos más, desaforados gigantes (...)* Mire vuestra merced —respondió Sancho— que aquellos que allí aparecen no son gigantes, sino molinos de viento, y lo que en ellos parecen brazos son las aspas, que, volteadas del viento, hacen andar la piedra del molino (...). Levantóse en esto un poco de viento, y las grandes aspas comenzaron a moverse, lo cual visto por don Quijote dijo:

—Pues aunque mováis más brazos que los del gigante Briareo, me lo habéis de pagar (1ª P. Cap. VIII).

Como no podía ser de otra forma, Muñoz Degraín afrontaría tan manido asunto de forma original. Con el sutil movimiento del brazo de don Quijote resolvería este episodio, apartándose de la descripción anecdótica con que, hasta ahora, lo hemos visto tratado por otros pintores, y pone el énfasis en la ejecución de un prodigioso paisaje y, más aún, en los efectos atmosféricos; la tormenta parece preludiar el desvarío mental del hidalgo. La tierra, envuelta en la penumbra correspondiente a tan desapacible estado climático, se extiende ante nosotros con toda una gama de pardos; el pintor resalta el efecto del viento, descrito por Cervantes, doblando las aspas del molino situado más próximo al espectador. Al fondo, el terreno se prolonga mediante un estrecha franja azul índigo, creando una profundidad que se aumenta al situar al espectador en un punto de vista bajo. Por los buscados efectos de inestabilidad atmosférica, este cuadro nos recuerda al Muñoz Degraín de *Chubasco en Granada*.

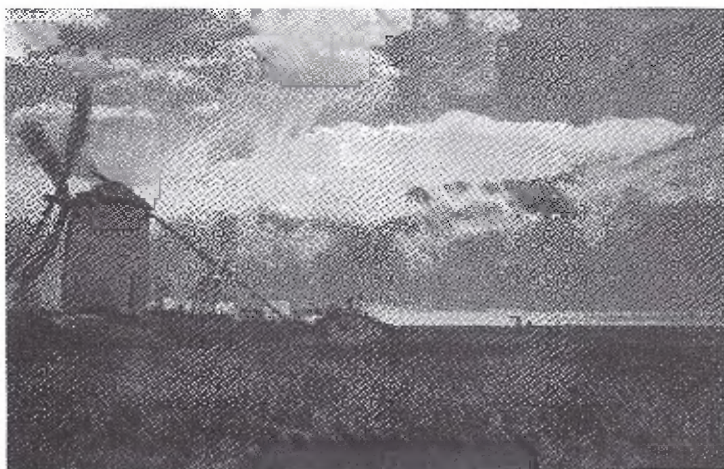


Fig. 11. *Molinos de viento*, de Antonio Muñoz Degraín. Sala Cervantes de la Biblioteca Nacional.

Se mostró en la exposición *Un siglo de arte español (1856-1956)* con que se conmemoró el centenario de las Exposiciones Nacionales, catalogado con el número 256, con el título de *Molinos de viento*. Y se le describía así: *Seis molinos de viento y un chamizo, en la derecha. Don Quijote y Sancho avanzan, en la lejanía. Cielo azul con nubes blancas y grises que desprenden ráfagas de lluvia. El arco iris en el ángulo superior izquierdo. Entonación de grises fríos en la que destacan los blancos de las nubes. Materia delgada en general, que se empasta en los blancos. Soporte de grano fino. Imprimación blanca al óleo; comercial. Pertenece a la serie de escenas de El Quijote que el autor donó a la Biblioteca Nacional.*

El pintor valenciano, paisajista preocupado por los efectos lumínicos, no rehusó la representación de escenas nocturnas, presentes también, cómo no, en la colección cervantina. *La penitencia en Sierra Morena* (fig. 12), también titulado *La penitencia de don Quijote*, es un óleo sobre lienzo, de 1'65 x 1 metros. Don Quijote, de encrespado pelo cano, bigote ensortijado y crecida barba, reza de rodillas en medio de la noche, con sólo un lucero por testigo, y extiende su mano izquierda mostrando un rosario hecho de una tira de tela de la camisa; según el relato cervantino: *rasgó una gran tira de las faldas de la camisa, que andaban colgando, y dióle once nudos, el uno más gordo que los demás, y esto le sirvió de rosario el tiempo que allí estuvo, donde rezó un millón de avemarías* (1ª P. Cap. XXVI). En torno a él y esparcidas al albur diversas piezas de la metálica armadura reposan en el suelo, tras haberse desprendido de ellas el hi-





Fig. 12. *La penitencia en Sierra Morena*, de Antonio Muñoz Degraín. Sala Cervantes de la Biblioteca Nacional.

dalgo caballero, para quedar *en carnes y en pañales*, en señal de penitencia. En lo compuesto por Muñoz Degraín le vemos suplicante, ataviado de blanco camisón, entre los árboles y sumido en las sombras de la noche.

Se narra en esta escena la imitación que hiciera don Quijote de la penitencia de Beltenebros. Ya en la aventura de los yangüeses Cervantes nos anunciaba el presente suceso en el diálogo que sostuvieron don Quijote y Sancho, donde el hidalgo le contara a su escudero la gran admiración que sentía por Amadís: *cuando, llamándose Beltenebros, se alojó en la Peña Pobre, no sé si ocho años o ocho meses, que no estoy muy bien en la cuenta: basta que él estuvo allí haciendo penitencia, por no sé qué sinsabor que le hizo la señora Oriana* (1ª P. Cap. XV).

Así quedaría también don Quijote en Sierra Morena a la espera de contestación de unas cartas de amor enviadas a su amada Dulcinea, utilizando a Sancho por correo, y allí lloraría el hidalgo *ausencias de Dulcinea del Toboso*. Simbólica alegoría, quizá, del destino, sólo una estrella aparece en el fondo de profundidad nocturna, integrando al personaje con el resto del cosmos. Y, entre las ti-



Fig. 13. *Aventura de los batanes*, de Antonio Muñoz Degraín. Sala Cervantes de la Biblioteca Nacional.

nieblas, el pintor destaca una zona especialmente iluminada por la blanca luz lunar, patente en los fuertes y argentíferos reflejos de la armadura y en los deslumbrantes pliegues de la camisa de nuestro hidalgo, quien, en retórico gesto, nos muestra su trastornado estado. Muñoz Degraín desarrollaría toda la composición en base a tonos grises, desde los azulados y verdes, hasta el negro.

La aventura que con más poco peligro resolvieron hidalgo y escudero sería aquella de los batanes, desarrollada durante una noche profunda, que Muñoz Degraín plasmara en su *Aventura de los batanes* (fig. 13), un óleo sobre lienzo con las mismas medidas que el anterior, 1'65 x 1 m, por lo que es de suponer que fuera concebido como su par. Paisaje nocturnal en el que distinguimos, a la derecha, las siluetas de caballero y escudero junto a una empalizada que les barra el paso, al tiempo que impide su caída por la ribera del río, del que les separa, bordeada de altos chopos. Frente a ellos, y al fondo, ocupa su lugar un edificio iluminado y una gran noria. En el cielo contrastan los reflejos de luna llena con la oscuridad de la noche, que Sancho aprovecharía para atar con el ramal de su rucio las patas de Rocinante, al objeto de inmovilizarle y evitar, de esta forma, que su



amo se lanzase contra los que producían extraños ruidos en el agua, misterioso fenómeno al que el hidalgo se proponía combatir sin esperar a que llegase la mañana.

El texto pintado sería éste: *Era la noche, como se ha dicho, oscura y ellos acertaron a entrar entre unos árboles altos (...) Viendo, pues, Sancho la última resolución de su amo, y cuán poco valían con él sus lágrimas, consejos y ruegos, determinó de aprovecharse de su industria, y hacerle esperar hasta el día, si pudiese; y así, cuando apretaba las cinchas al caballo, bonitamente y sin ser sentido, ató con el cabestro de su asno ambos pies a Rocinante, de manera que cuando don Quijote se quiso partir no pudo, porque el caballo no se podía mover sino a saltos (1ª P. Cap. XX).* De esta manera pudo evitar Sancho los riesgos a su amo, y al día siguiente vieron que aquellos ruidos, de imaginarios demonios o gigantes, estaban producidos por seis mazos de batán.

Dominador de los efectos de luz nocturna, con una paleta de grises y blancos que también hemos visto en *La penitencia de don Quijote* o en *Serenata en el Gran Canal*, prima en este cuadro el paisaje sobre la figura; pero sin descuidar la anécdota, cargada de connotaciones simbólicas, que con clara vocación didáctica nos invita a la prudencia y a refrenar nuestros primeros impulsos. Resaltemos, también, que, de nuevo, conseguiría el pintor, con verosimilitud, el efecto de noche cerrada.

Titulado como *Don Quijote, aderezando el yelmo de Mambrino*, también como *El arreglo del yelmo de Mambrino*, o, simplemente, como *Don Quijote en la fragua* (fig. 14), conocemos otro óleo sobre lienzo, de 0'98 x 1'33 m, en el que Muñoz Degraín pintaría el interior de una herrería. En ella comparten la escena cuatro personajes: Sancho, sentado tras la puerta abierta al fondo, en la penumbra del rincón de la derecha del espectador; un muchacho de camisa blanca, dispuesto en cuclillas, delante del fuego vivo de la fragua; y, a nuestra izquierda, un marginal don Quijote, de pie, que muestra la bacía de barbero al herrero, de torso desnudo, ataviado con turbante rojo, que cubre sus piernas con una tela. Completan la composición unas gallinas y diferentes utensilios, propios de este oficio, esparcidos por el suelo; además de un lebrillo roto, de cerámica, y una redonda piedra de afilar. Al exterior distinguimos la presencia del rucio sanchesco por su grupa, dado que el pintor ha omitido la representación de la cabeza, que queda oculta tras la puerta. La deslumbrante luz de mediodía de la calle deja en penumbra lo acontecido en la herrería.



Fig. 14. *Don Quijote aderezando el yelmo de Mambrino*, de Antonio Muñoz Degraín. Sala Cervantes de la Biblioteca Nacional.

En un diálogo con Sancho, don Quijote explicaría la importancia dada a la ganancia hecha de la bacía del barbero, considerada por él como *yelmo de Mambrino*:

*—¿Sabes qué imagino, Sancho? Que esta famosa pieza deste encantado yelmo, por algún extraño accidente debió de venir a manos de quien no supo conocer ni estimar su valor, y, sin saber lo que hacía, viéndola de oro purísimo, debió de fundir la otra mitad para aprovecharse del precio, y de la otra mitad hizo ésta, que parece bacía de barbero, como tú dices. Pero, sea lo que fuere; que para mí que la conozco no hace al caso su trasmutación; que yo la aderezaré en el primer lugar donde haya herrero, y de suerte que no le haga ventaja, ni aun le llegue, la que hizo y forjó el dios de las herrerías para el dios de las batallas; y en este entretanto, la traeré como pudiere, que más vale algo que no nada; cuanto más que bien será bastante para defenderme de alguna pedrada. (1ª P. Cap. XXI)*

Si bien éstas eran las intenciones de don Quijote, nunca llegaron a ejecutarse, dado que posteriormente (1ª P. Cap. XLIV) el barbero reconoce la bacía en la venta y nada hace sospechar que ésta haya sufrido transformación alguna; bien al contrario, la reconoce porque estaría igual que cuando fuera despojado de ella por don Quijote. (Como es sabido, la disputa terminó con la compra de la bacía por ocho reales, pagados por el cura, con tal de acallar la protesta del barbero.) Por otra parte, el yelmo que lucirá don Quijote, en la segunda parte de la novela, no sería la supuestamente reconstruida bacía, sino el que le facilitara Sansón Carrasco. Concluiremos, por tanto, en que la de la fragua sería una escena inventada por el pintor, ya que, aunque fuese una acción deseada por don Quijote, jamás se llevaría a cabo.



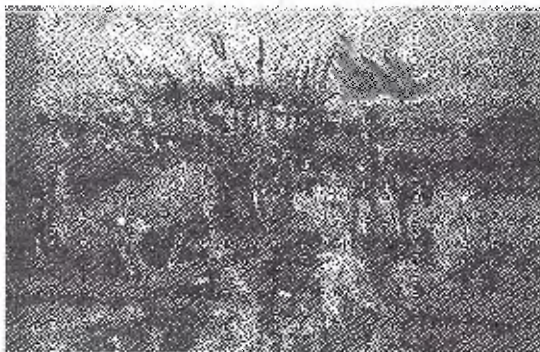


Fig. 15. *Don Quijote enjaulado*, de Antonio Muñoz Degraín. Sala Cervantes de la Biblioteca Nacional.

Dos focos de luz utilizaría el pintor en esta ocasión, el del fuego y la puerta abierta en el centro del cuadro. La potente luz que entra por la puerta deja a los personajes en penumbra; de entre ellos nos fijaremos en el situado en el ángulo izquierdo, del que el pintor nos oculta el rostro, presentándolo de espaldas al espectador, con un desnudo y fornido torso y cubiertas las piernas mediante una manta. Razonábamos antes el hecho de que fuera ésta una representación imaginada por don Quijote en la que aludía al rey de los herreros, Vulcano. Su representación, además de recordarnos en su atuendo a aquellos personajes de la cueva de Montesinos o los de la historia del cautivo, nos sugiere el naturalismo de Velázquez en el *Apolo en la fragua de Vulcano*; en ambos casos el rey de los herreros presenta idéntico torso atlético y se adopta el recurso clásico de cubrir sus piernas con un paño, en una tradicional representación de Hefaiostos. (Habrá que recordar que Vulcano era cojo, aunque no se sepa con certeza si ya lo era antes de ser arrojado desde el Monte Olimpo o lo fue a partir de este hecho.) Por lógica, si quien está sentado delante suyo es Vulcano, don Quijote, embutido en su reluciente armadura, podría equipararse a Marte, como dios de la guerra.

Muñoz Degraín dota de verismo a la escena colocando una serie de elementos cotidianos por el suelo: un lebrillo roto, un mazo, un martillo y demás herramientas de este oficio y unas gallinas de corral; todo ello espléndidamente dibujado, consiguiendo, con delicadeza en la pincelada y pulido acabado, las texturas apropiadas para el diferente grano de los materiales. Este virtuosismo técnico, puesto por el pintor en aras del mayor realismo, rinde en esta obra homenaje a los grandes maestros del s. XVII, y merece con ellos parangonarse. En cambio, no renuncia el artista a su época y como testimonio de los logros lumínicos de su tiem-

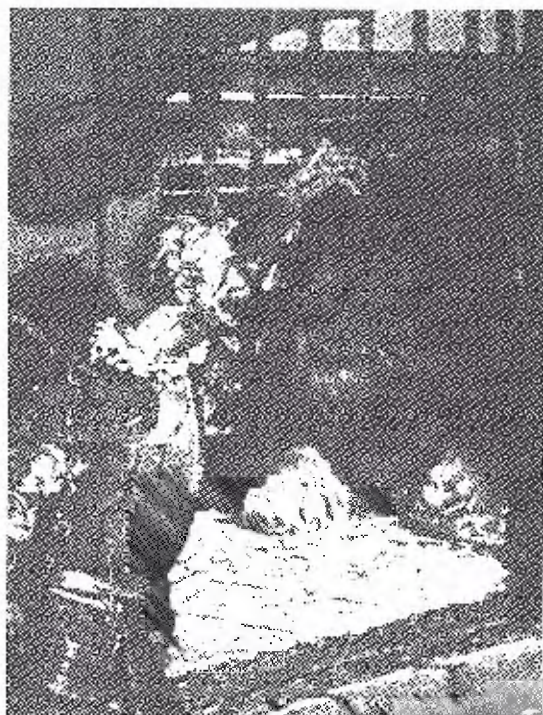


Fig. 16. *La aventura de la jaula de los leones*, de Antonio Muñoz Degraín. Sala Cervantes de la Biblioteca Nacional.

po, frente al realismo del interior, nos muestra, en la misma obra, un trozo de vibrante pintura en la parte observable más allá de la puerta, con un efecto de pleno sol.

Conocemos, como *Don Quijote enjaulado* (fig. 15), un pequeño óleo sobre lienzo, de 11 x 16 cm, al que en la inauguración de la sala Cervantes se citaba como *La carreta encantada*. Va firmado, abajo y a la derecha, *Muñoz Degraín, 22-VII-19*. Una yunta arrastra una rústica carreta, a manera de jaula hecha con palos, junto a la que aparece un personaje sobre un borrico.

En el *Quijote* se lee: *hicieron una como jaula de palos enrejados, capaz que pudiese en ella haber holgadamente don Quijote (...) le ataron muy bien las manos y los pies (...) trayendo allí la jaula, le encerraron dentro, y le clavarón los maderos tan fuertemente, que no se pudieran romper a dos tirones* (1ª P. Cap. XLVI).

La mayoría de los pintores que se han ocupado de este conocido episodio proponen composiciones referidas al capítulo XLVII, *cuando don Quijote se vio de aquella manera enjaulado y encima del carro*. En cambio, mentiríamos si dijésemos que vemos en lo pintado por Muñoz Degraín al loco hidalgo entre los barrotes del carro, ni siquiera a su numeroso séquito. La improvisada carreta com-



porta, en sí misma, connotaciones referidas al inminente viaje de retorno de su futuro ocupante y a la ensoñación mental de un desorientado hidalgo manchego confundido con su sino; pero aún está vacía. Consideramos, por tanto, como más apropiado el título original, referido al continente, que el que ha llegado hasta nosotros referente al contenido, aquí inexistente.

El encantamiento quijotil parece haber hecho mella en el pintor. Muñoz Degraín trata el tema de manera nerviosa, como un poseso, a base de resregones de pintura y de desconcertadas manchas; más pintor que nunca. Refriega en círculos el pincel para dar volumen a la panza del buey colorado y con alteradas e inquietantes sombras, conseguidas a base de desordenados brochazos negros, describe un imaginario –y, se diría que, perturbado hasta el desequilibrio– escenario mental. En el trabajo que nos ocupa el paisaje deriva en una pura abstracción matérica, rayana en el moderno expresionismo abstracto; los elementos vegetales apenas superan el tratamiento de some- ras y desorganizadas manchas. Esta obra marca el punto de mayor quijotización del artista; sería el mismo don Quijote encantado quien pinta, aunque el cuadro lleve la rúbrica de Muñoz Degraín.

Como *La aventura de la jaula de los leones* (fig. 16) referían los periódicos encargados de glosar el acto inaugural de la sala Cervantes este cuadro que hoy se da en llamar *Don Quijote y el león*. Se trata de un óleo sobre lienzo, de 1'45 x 1'07 m; va firmado abajo y a la derecha, *Muñoz Degraín, 22-VI-19*. La escena nos muestra la figura de medio cuerpo de don Quijote con armadura, pero sin celada, en actitud retórica, como indicándole al leonero que *diese palos al león y le irritase para echarle fuera*. Tras él, el león macho, del que distinguimos mejor sus fuertes garras por darles el sol, reposa en su jaula abierta, ignorante del reto lanzado por el adalid de la andante caballería.

Muñoz Degraín ha escogido el momento en que el Caballero de la Triste Figura da muestra de mayor valentía, en su enfrentamiento, en soledad, ante la fiera que, por suerte para él –y a pesar de llevar todo el día sin comer–, se quedó recostada en su jaula. Pero no habiendo sido esto suficiente, apremiaba al leonero para que le golpeará, a lo que éste contestó: *La grandeza del corazón de vuesa merced ya está bien declarada: ningún bravo peleante, según a mí se me alcanza, está obligado a más que a desafiar a su enemigo y esperarle en campaña; y si el contrario no acude, en él se queda la infamia, y el esperante gana la corona del vencimiento* (2ª P. Cap. XVII). De manera que



Fig. 17. *Duerme el criado y está velando el señor*, de Antonio Muñoz Degraín. Sala Cervantes de la Biblioteca Nacional.

don Quijote pudo adoptar desde entonces el sobrenombre de Caballero de los Leones.

Un ya añoso y por ello debilitado Muñoz Degraín nos propondría en este cuadro un trabajo de figura. En él retrata a don Quijote también como hombre de edad avanzada, pelo canoso y, al igual que el artista, escaso; barba blanca y bigote enhiesto. Le pinta con un delgado y estirado cuello, prueba de la flacura y escasas fuerzas cobijadas bajo la metálica armadura, lo cual reforzaría la valentía del reto. Pese a la caracterización quijotesca, en este retrato del valeroso Caballero de los Leones, más que en ningún otro, apreciamos similitudes del retratado con los rasgos físicos del pintor, aunque sin llegar al autorretrato, por tener que guardar la fidelidad debida al personaje cervantino; no por casualidad le muestra sin el yelmo protector. Destacables resultan el juego de luces y sombras y las calidades conseguidas, tanto en el pelaje del león como en las texturas de maderas y hierros. Recordemos que Muñoz Degraín desempeñaba en 1918 una cátedra de *Mobiliario artístico pictórico*.

Continuamos la descripción de la colección cervantina de la Biblioteca Nacional con el cuadro titulado *Duerme el criado y está velando el señor* (fig. 17), también en óleo sobre lienzo, de 1'35 x 2 m. En un claro del bosque la armada figura de don Quijote, siempre preparado para el combate, dirige su mirada hacia el escudero tumbado en el suelo, profundamente dormido. Al fondo pacen sus cabalgaduras tras un catafalco informativo del lugar donde se iba a celebrar la boda del rico Camacho con la bella Quiteria, y el funeral de Basilio.

Llegados que fueron al poblado los asendereados protagonistas de la novela cervantina, prefirieron no entrar en él y pasar la noche a cielo abierto. *Apenas la blanca aurora había dado lugar a que*

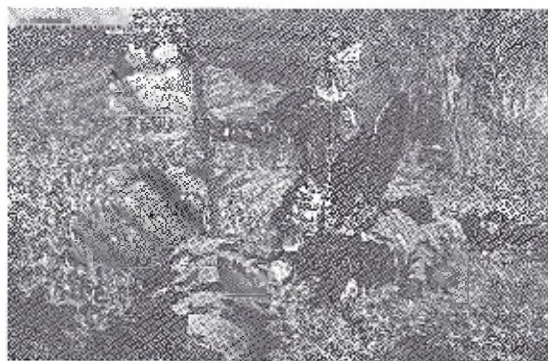


Fig. 18. *Duerme el criado y está velando el señor*, de Antonio Muñoz Degraín. Colección particular de Valencia.

*el luciente Febo con el ardor de sus calientes rayos las líquidas perlas de sus cabellos de oro enjugase, cuando don Quijote, sacudiendo la pereza de sus miembros, se puso en pie y llamó a su escudero Sancho, que aún todavía roncaba; lo cual visto por don Quijote, antes que le despertase, le dijo:*

*—¡Oh tú, bienaventurado sobre cuantos viven sobre la haz de la tierra, pues sin tener invidia ni ser invidiado, duermes con sosegado espíritu, ni te persiguen encantadores, ni sobresaltan encantamientos! Duerme, digo otra vez, y lo diré otras ciento, sin que te tengan en continua vigilia celos de tu dama, ni te desvelen pensamientos de pagar deudas que debas, ni de lo que has de hacer para comer otro día tú y tu pequeña y angustiada familia. Ni la ambición te inquieta, ni la pompa vana del mundo te fatiga, pues los límites de tus deseos no se extienden a más que a pensar tu jumento; que el de tu persona sobre mis hombros le tienes puesto; contra peso y carga que puso la naturaleza y la costumbre a los señores. Duerme el criado, y está velando el señor, pensando cómo ha de sustentar, mejorar y hacer mercedes. La congoja de ver que el cielo se hace de bronce sin acudir a la tierra con el conveniente rocío no aflige al criado, sino al señor, que ha de sustentar en la esterilidad y hambre al que le sirvió en la fertilidad y la abundancia (2ª P. Cap. XX).*

Las primeras luces del día toman aquella luminosidad tan especial del alba, apreciable en el cuerpo tendido de Sancho, y también en la brillante armadura del hidalgo —en donde el artista abunda en reflejos plateados— y en el perol que les acompaña, mudo testimonio de una frugal cena. Muñoz Degraín dispone esta vez a los dos protagonistas en el mismo plano y de igual tamaño, concediéndoles, con ello, la misma importancia. El matorral destaca,

a la izquierda, por lo abundante, mientras que el fondo del bosque, que también lo es del cuadro, queda diluido entre brumas azuladas, ausentes a la visita del luciente Febo. El pintor resuelve la escena con naturalidad, poniendo hincapié en aquellos reflejos metálicos y en las contundentes sombras de la piedra y los matorrales de la parte izquierda, para conseguir un efecto de luz rasante, correspondiente a las primeras luces de un día soleado.

Al fondo resuenan los ecos de boda, con lo cual sitúa la escena en su momento histórico preciso y nos remite a las reflexiones que sobre el matrimonio —sus problemas o conveniencia— entablaron los viajeros mientras se aproximaban al lugar de los hechos; tema éste ya tratado por el pintor en la comida de don Quijote con los duques y que en su momento relacionaremos con la voluntad de casamiento de su hijo Joaquín con una viuda en el mismo año en que realizara ambos cuadros, 1918.

Pero la escena representada conlleva, al tiempo, una alegoría del buen gobierno. En efecto, apreciamos en el fragmento cervantino elegido por el pintor una gran carga ideológica; de este texto podría colegirse un contundente manifiesto de deberes de los gobernantes hacia sus gobernados, al objeto de que se generara una adecuada justicia social. Esta exigencia de responsabilidad quijotesca, hacia sí mismo y para con su escudero, podría servir al pintor para demandar de todos los dirigentes idéntico comportamiento respecto de sus obligaciones con el pueblo llano. Concedamos, pues, que la clase dominante pueda disfrutar del poder en el ejercicio de su gobierno, pero déjese al resto de los mortales conformarnos con la sensación de libertad, también expresa en el texto, en la despreocupación derivada de la sencillez o simplicidad de la vida escuderial, resueltos los problemas materiales; y que cada cual se atenga a su oficio, el señor como señor y el escudero como su servidor. Recordemos que, para expresar lo mismo que aquí se ha escrito, los pintores generaron históricamente toda una tradición iconográfica basada en el retrato ecuestre, con el mandatario gobernando un brioso caballo, como metáfora del gobierno del pueblo; Muñoz Degraín, ingeniosamente, quijotizaría el mismo asunto.

Conocemos una copia del mismo perteneciente a una colección particular valenciana (fig. 18).

Otro de los lienzos destacados de la colección cervantina de Muñoz Degraín sería el de *La famosa aventura del barco encantado*<sup>10</sup> (fig. 19). Se trata

<sup>10</sup> En la prensa se titulaba como *El comienzo de la aventura del barco encantado*, en *El Debate*; y en *ABC* y *La Época* como *Principio y fin de la aventura del barco encantado*. Pensamos que estos dos últimos engloban dos cuadros en uno, el conocido como *La famosa aventura del barco encantado* y el de *Sacan del agua a don Quijote*.



de un cuadro de tamaño medio, 0'85 x 1'80 m. Se pinta en él un remanso de un río de caudalosas aguas; las figuras de Sancho, recostado, y don Quijote, erguido y completamente armado, con su rodela al brazo y espada en mano –dispuesto a la acción inmediata–, aparecen ahora como las ocupantes de un pequeño bote de remos, situado en el ángulo izquierdo del cuadro. De la parte derecha surgen poderosas ramas de los muchos sauces y álamos ribereños, que llegan a envolver la escena en sombras. Al fondo, en la parte superior de la composición, un paisaje de resacas montañas en las que se advierte la silueta de un pueblo, paisaje otras veces tratado por el pintor y asociable con las tierras de Aragón, dado que la acción, como es sabido, transcurriría en el río Ebro.

Se narra aquí la escena del viaje emprendido por don Quijote y Sancho, dejándose llevar por el río en un pequeño barco encontrado atado a un álamo de la ribera, con la intención de llegarse hasta el mar y de allí a las Indias Orientales, *pasando la línea equinoccial*. Con el rebuzno del rucio al verles partir Sancho comenzó a llorar y, entre otras, estas fueron las palabras que don Quijote le dirigió: *¿Por dicha vas caminando a pie y descalzo por las montañas rifeas, sino sentado en una tabla, como un archiduque, por el sesgo curso deste agradable río, de donde en breve espacio saldremos al mar dilatado? Pero ya habemos de haber salido, y caminado, por lo menos, setecientas o ochocientas leguas (...) o yo sé poco, o ya hemos pasado, o pasaremos presto, por la línea equinoccial, que divide y corta los dos contrapuestos polos en igual distancia* (2ª P. Cap. XXIX).

Y ante las aseveraciones de don Quijote de que según el cómputo de Ptolomeo ya debían de haber llegado a aquella línea equinoccial, comentarían:

—Yo no creo nada deso –respondió Sancho– (...) pues yo veo con mis mismos ojos que no nos habemos apartado de la ribera cinco varas, ni hemos decantado de donde están las alemañas dos varas, porque allí están Rocinante y el rucio en el propio lugar do los dejamos; y tomada la mira, como yo la tomo ahora, voto a tal que no nos movemos ni andamos al paso de una hormiga. (2ª P. Cap. XXIX)

Muñoz Degraín sitúa la escena en una zona de umbría por lo que las figuras, de tonalidades oscuras, pierden protagonismo ante el paisaje, representado con una asombrosa variedad cromática en los tonos de los reflejos del agua –asalmnados los provenientes de las silíceas rocas de la montaña; en una tonalidad que nos evoca paisajes de Aureliano de Beruete, plateados los del cla-

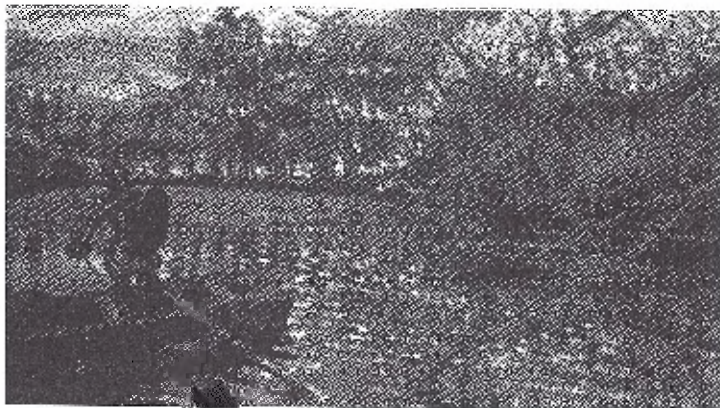


Fig. 19. *La famosa aventura del barco encantado*, de Antonio Muñoz Degraín. Sala Cervantes de la Biblioteca Nacional.

ro celaje, y grises los de la frondosa vegetación de la ribera–; al tiempo, la fronda dota a la escena de cierto misterio, muy del gusto romántico. En la disposición de la vegetación, que invade la escena por la derecha recuerda al más ordenado y modernista *Hojas del árbol caídas*, del Museo de Bellas Artes de Valencia. Muñoz Degraín, pese a sus fijaciones, mantiene un espíritu abierto ante las modernas novedades técnicas aportadas por los paisajistas franceses –hecho que resulta palmario en el tratamiento de sus coloristas reflejos acuosos o en el corte de sus figuras a modo de encuadre fotográfico–; en el cuadro que nos ocupa se aprecia que ha interiorizado la lección de dinamismo de Degas, puesto que la posición descentrada de la barca, hacia la izquierda, nos sugiere la dirección de la corriente y transmite una evidente sensación de movimiento.

Se expuso en la muestra *Un siglo de arte español (1856-1956)*, con que se conmemoró el centenario de las Exposiciones Nacionales. Aparecía allí con el número 255 del catálogo y titulado como *Don Quijote en la barca*. Y con el número 35 también formó parte de la exposición *Cervantes y el mundo cervantino en la imaginación romántica*, de Carlos Reyero.

Existe una copia del mismo tema en una colección valenciana (fig. 20).

Con el trabajo precedente formaba pareja otro propuesto como fin de la aventura del barco encantado, también titulado como *La pesca de amo y escudero, después de la malhadada aventura*, y que últimamente se ha venido en llamar *Sacan del agua a don Quijote* (fig. 21), de 1'96 x 1'25 m; composición de paisaje con figuras. De entre los personajes actuantes, discriminamos en primer



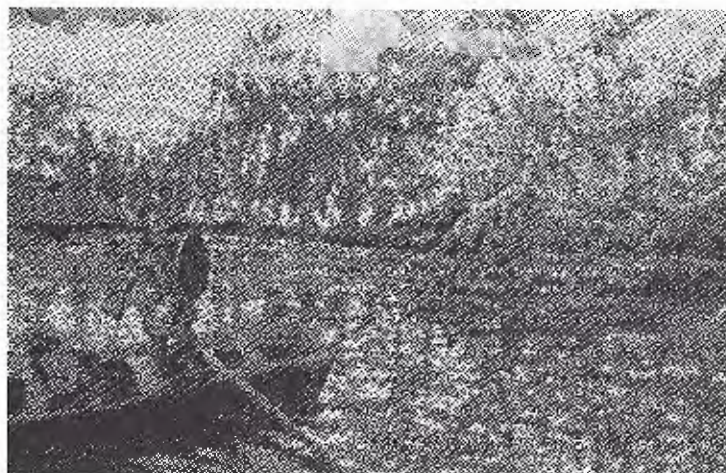


Fig. 20. *La aventura del barco encantado*, de Antonio Muñoz Degraín. Colección particular valenciana.

término a don Quijote en una florida ribera, el cual, revestido de metálica armadura, sería desatado de unas cuerdas que le envuelven por tres personajes, dos de ellos con el torso desnudo. El hidalgo, blandiendo la espada en su mano diestra y absorto en una visión particular, parece recordar algún suceso dejado atrás. En segundo término aparecería la silueta de Sancho dormido, atendido por uno de los tres garrochistas, de blancos vestidos que hacia ellos acuden.

Tradicionalmente, y siguiendo el lema inicial del cuadro, se ha analizado este lienzo desde una única perspectiva, la descripción del final de la aventura del barco encantado, contada así en el relato cervantino: *Los molineros de las aceñas, que vieron venir aquel barco por el río, y que se iba a embocar por el raudal de las ruedas, salieron con presteza muchos dellos con varas largas, a detenerle; y como salían enharinados, y cubiertos los rostros y los vestidos del polvo de la harina, representaban una mala vista (...) y si no fuera por los molineros, que se arrojaron al agua, y los sacaron como en peso a entrambos, allí había sido Troya para los dos* (2ª P. Cap. XXIX).

Rodríguez García la describe de esta forma: *Unos moros y Sancho sacando a Don Quijote, con cuerdas, de un pantano*. Notamos en ello cierta discordancia con los titulares propuestos inicialmente, referidos al salvamento de Sancho y don Quijote de las aguas del Ebro como tema de esta obra. Nada se dice en el texto cervantino de los medios empleados en el rescate de los cuerpos en tal apuro, pero sabemos que al ser rescatado, de inmediato, Sancho se hincó de rodillas a rezar. Por otra



Fig. 21. *Sacan del agua a don Quijote*, de Antonio Muñoz Degraín. Sala Cervantes de la Biblioteca Nacional.

parte, no aparecen en esta composición ni el barco, elemento fundamental, ni las ruedas de las aceñas del molino contra el que se estrellara; tampoco observamos en el rostro de don Quijote, ni en las ropas de Sancho, señales de humedad alguna y, aunque previamente amenazase a los molineros con la espada, tras el rescate la actitud del hidalgo fue la de concordar con los pescadores el precio justo del barco, de manera sorprendentemente sosegada. Además, resulta difícil de creer que don Quijote hubiese podido nadar o agarrarse a la cuerda sosteniendo la espada en su mano derecha. El cúmulo de inexactitudes iconográficas parece excesivo, a no ser que éstas fuesen intencionadas. Y todo ello nos induce a pensar en que pudiera ser que el episodio pintado contuviese una segunda lectura, que proponga algún asunto complementario al hasta ahora referido.

Existe un pasaje de la novela en que, después de las bodas de Camacho, don Quijote decide visitar la cueva de Montesinos, situada en las lagunas de Ruidera. Acompaña en esta aventura a don Quijote y Sancho, como guía, un estudiante aficionado a escribir, que aconsejó a don Quijote: *que desde allí a la cueva de Montesinos no había más de dos leguas, y que si llevaba determinado de entrar en ella, era menester proveerse de sogas, para atarse y descolgarse en su profundidad* (2ª P. Cap. XXII). Y en el cuadro de Muñoz Degraín se atisban elementos coincidentes con este episodio, principalmente si reparamos en los hechos que explican la



salida del hidalgo manchego de la misma, descrita en la novela de esta forma:

*Pero no respondía palabra don Quijote; y sacándole del todo, vieron que traía cerrados los ojos, con muestras de estar dormido. Tendiéronle en el suelo y desliáronle, y, con todo esto, no despertaba; por tanto le volvieron y revolvieron, sacudieron y menaron, que al cabo de un buen espacio volvió en sí, desperezándose, bien como si de algún grave y profundo sueño despertara; y mirando a una y otra parte, como espantado, dijo:*

*—Dios os perdone, amigos; que me habéis quitado de la más sabrosa y agradable vida y vista que ningún humano ha visto ni pasado. (2ª P. Cap. XXII)*

Tampoco aquí la composición se ajusta a la literalidad del relato, aunque sí podríamos identificar algunas de las figuras; así, vemos a Sancho al fondo, ausente, dormido; el joven que sostiene a don Quijote podría ser el primo, estudiante aficionado a las letras, que les sirvió de guía en esta aventura, y el agua quedaría justificada por la localización geográfica de la cueva de Montesinos, en las lagunas de Ruidera. En cambio, los personajes exóticos, los percheros del fondo o los de morena piel y torso desnudo que desatan a don Quijote nos remiten a lejanas geografías. García Alcaraz observa en el paisaje del fondo evidentes referencias a las vistas que el pintor realizara de Tierra Santa, relacionándolo directamente con el título *La gruta de los profetas*, lo cual reforzaría nuestra identificación del hecho como el sucedido en la cueva de Montesinos, que el pintor situaría en un escenario simbólico.

En la biografía de Muñoz Degraín se nos refiere el viaje realizado por el ilustre pintor en 1905, que recordaría en una entrevista: *Fue interesantísimo el viaje a Tierra Santa. Me bañé en el Jordán para limpiarme de pecado. Parece como si el artista evocara también ese instante, a modo de bautismo por inmersión, investido ahora de caballeresca armadura, en una posible identificación personal con el Quijote, a quien igualmente redimiría. Tras su bautismal bajada, como si de un iniciático viaje se tratara, en la siniestra oscuridad de la cueva de Montesinos, y sumergido en su ensoñación, don Quijote descubriría un universo nuevo: y cuando menos lo pensaba, sin saber cómo ni cómo no, desperté dél y me hallé en la mitad del más bello, ameno y deleitoso prado que puede criar la naturaleza ni imaginar la más discreta imaginación humana (2ª P. Cap. XXIII). También el paisaje de Muñoz Degraín contiene algo de mágico y deleitoso, con unas figuras que ya no son representadas por*

el pintor como rudos labradores castellanos, sino como esbeltos *moros* de blancas vestiduras, y las montañas de ahora guardan recuerdos de lejanas y sagradas tierras.

Podemos conciliar en el cuadro ambas intenciones, puesto que si la aventura del barco correspondería a una imagen del viaje exterior, la de la cueva de Montesinos nos habla de un viaje iniciático, interior, de don Quijote; el cual, además, apuntaría que permaneció en la gruta tres bíblicos días con sus correspondientes noches —cuando para Sancho y el primo no debió de transcurrir más de una hora—. Recordemos las palabras de Argullol, recogidas por Pérez Rojas, sobre el viajero romántico: *El romántico viaja hacia afuera para viajar hacia dentro y, al final de la larga travesía encontrarse a sí mismo. Por el Mediterráneo, Oriente, América, los mares del sur, lo mismo que los itinerarios cósmicos-oníricos por el cielo y por los infiernos o los trayectos opiáceos, no son otra cosa que los distintos sueños de la memoria que sólo se pone en movimiento para procurar el alimento a una subjetividad hambrienta e insatisfecha. Mientras, Sancho duerme.*

La composición de la escena se resuelve en dos grandes bloques. El primero contiene la descripción del valle en que acontece la acción principal. Abundan aquí los efectos de pleno sol en los reflejos brillantes de la luz sobre los torsos desnudos de quienes, con cuerdas, intentan desatar a don Quijote, en una composición resultante que más parece un *descendimiento* de Cristo que un rescate —de nuevo resonancias cristianas en las quijotescas escenas—. Similares personajes, ataviados con turbante rojo a la cabeza y torso desnudo, volvemos a ver en otras obras, como en la figura principal del cuadro titulado *Inundación*, del Museo de Bellas Artes de Valencia, o en las dos figuras que con la misma indumentaria aparecen en el referido a la historia del cautivo, titulado por unos *Cervantes en Argel*, *El rescate de Cervantes* o *El cautiverio*, que realizara el año siguiente. En la floresta y sus reflejos acuáticos Muñoz Degraín, brillante colorista, aplica una técnica cercana al impresionismo, a base de manchas ascendentes de tonos naranja, rosa, amarillo o rojo. El segundo plano contrasta claramente por la utilización de una gama de tonos fríos —morados, azules y algún amarillo pálido—, con lo que aumenta la sensación de lejanía de las montañas que ocupan el fondo, dando gran amplitud al valle, en un paisaje idealizado y con un punto de vista alto, sobre el que una estrecha franja de limpiado cielo azul culmina la composición.

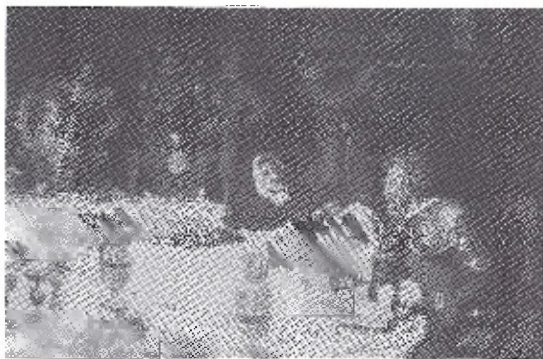


Fig. 22 *Don Quijote en casa de los duques*, de Antonio Muñoz Degraín. Sala Cervantes de la Biblioteca Nacional.

Recientemente ha sido expuesto en la monografía dedicada a *Antonio Muñoz Degraín. Valencia 1840-Málaga 1924*, patrocinada por Caja Madrid y la Generalitat Valenciana, comisariada por Ramón García Alcaraz, y en la de *Cervantes y el mundo cervantino en la imaginación romántica*, de Carlos Reyero.

Uno de los cuadros más elogiados por los críticos sería el de *Don Quijote en casa de los duques* (fig. 22), un óleo sobre lienzo, de 1'30 x 1'95 m. En torno a una mesa, ricamente presentada con múltiples y variados elementos –jarras, fuentes planas, soperas, copas y demás lujosos objetos, todos, de cristal y oro; frutas y otros restos de comida–, se reúnen varios personajes. Don Quijote se sienta en ella ocupando la parte inferior derecha de la composición y dirige su atención hacia una figura femenina, de edad avanzada que ocupa una posición más centrada; entre ambos, otra mujer cubre su rostro con ambas manos, vergonzosamente, casi oculta por la mesa; la parte izquierda queda reservada para la duquesa, lujosamente ataviada de blondas y perlas, tras la cual su esposo se acerca al oído para comentar con ella alguna observación sobre lo que acontece. Al fondo, numerosos sirvientes atienden a lo que sucede en la mesa.

El episodio representado pertenece al capítulo donde se cuenta *la aventura de la segunda dueña Dolorida*, o *Angustiada*, llamada por otro nombre *doña Rodríguez*. Sucedió entonces que la dicha dueña y su hija se presentaron en la mesa ante don Quijote para que éste desafiara y obligase a casar a quien con vanas promesas de matrimonio había yogado con su hija; de este modo depositaron en su mano el derecho de justicia. En capítulos posteriores de la novela se cuenta como el truhán se dio a la fuga por tierras de Flandes. Visto esto, los duques decidieron reemplazarle por uno de sus lacayos, Tosilos, el cual, a la hora del

duelo con don Quijote, renunciaría al enfrentamiento para aceptar a la hija de Doña Rodríguez como esposa, y ésta, a pesar de ciertas reticencias iniciales, aceptaría.

Muñoz Degraín recoge la historia en el punto en que doña Rodríguez explica la desventura de su hija a don Quijote. Los duques, ignorantes de estos hechos, se sorprenden y comentan entre ellos. Y, finalmente, don Quijote acepta el reto de impartir justicia con el gesto de arrojar su guante; pronunciándose de esta manera:

*–Pues con ese seguro y con buena licencia de vuestra grandeza –replicó don Quijote–, desde aquí digo que por esta vez renuncio a mi hidalguía, y me allano y ajusto con la llaneza del dañador, y me hago igual con él, habilitándole para poder combatir conmigo; y así, aunque ausente, le desafío y repto, en razón de que hizo mal en defraudar a esta pobre que fue doncella, y ya por su culpa no lo es, y que le ha de cumplir la palabra que le dio de ser su legítimo esposo, o morir en la demanda.*

*Y luego, descalzándose un guante, le arrojó en mitad de la sala, y el duque se alzó, diciendo que, como ya había dicho, él aceptaba el tal desafío en nombre de su vasallo (2ª P. Cap. LII).*

Más narrativo y anecdótico que en otras ocasiones, se sujeta aquí el pintor a una total fidelidad al texto literario, de manera que vemos con meridiana claridad como Muñoz Degraín pinta a don Quijote en el trance de despojarse del guante derecho.

Preciosista en el tratamiento de los elementos decorativos y en el vestuario –donde se destacan las calidades del vidrio tallado en los enseres de la mesa o las blondas y adornos de los vestidos ducales, en azul, para diferenciarlos con claridad de los rojos atuendos de la servidumbre–, este cuadro mantiene vivos los planteamientos estéticos del naturalismo velazqueño decimonónico, que reviviera con Rosales. La luz, arbitraria y convencional, define el marco escénico y focaliza nuestra atención, discriminando los personajes en orden a su importancia en el acontecimiento ilustrado, saliendo perdedores los figurantes del servicio, apenas esbozados.

El retrato de don Quijote resulta similar al que nuestro protagonista presenta en la aventura de los leones y del que apuntábamos su parecido con el pintor –por su calvicie, despegadas y abundantes orejas y puntiaguda nariz–, aunque con los rasgos adaptados al personaje cervantino, dado que el físico de Muñoz Degraín se aproximaba más al contorno sanchesco. Delante del hidalgo,



sobre la mesa, se observan incontables huesecillos de cerezas, restos de la comida –pues de comida se trata y no de cena–, que nos remiten a aquel refrán que decía: *Cerezas y hadas malas, toman pocas y llevan sartas, o pensáis tomar pocas y vié-nense hartas*; que viene a decir que las desdichas son como las cerezas, que unas traen consigo otras. Quizá no tenga relación alguna con el motivo elegido para este cuadro, pero convendría explicar que sabemos del sufrimiento que para el pintor supuso la firme voluntad de su único hijo, Joaquín, de contraer matrimonio con una mujer viuda, en contra de su opinión; según se desprende de la carta dirigida en octubre de 1918, año en que el pintor realizaría este lienzo, por Muñoz Degraín a su amigo Sorolla, recogida por García Alcaraz, en la que explica su viaje a Málaga por *tristes asuntos de familia*; y, de nuevo, en otra misiva sin datar, entre ambos artistas, Muñoz le relata *estar fuera de su normal equilibrio a causa de los disgustos de su desgraciado hijo*.

Recientemente ha sido expuesto en la monografía dedicada a *Antonio Muñoz Degraín. Valencia 1840-Málaga 1924*, patrocinada por Caja Madrid y la Generalitat Valenciana.

Intencionadamente, hemos dejado para el final de la colección expuesta en la inauguración de la sala Cervantes un cuadro de *Sancho y el rucio* (fig. 23), de pequeño tamaño, 26 x 17 cm. En un espacioso zaguán, configurado por la liviana luz emanante de un candil en el rincón y por la más abundante que entra por el ancho portón del fondo, vemos a Sancho, rodilla en tierra, detrás de su asno, mirando a una muchacha, vistosamente ataviada de refajo amarillo, delantal azul, mantón rojo y lucido tocado floral, que parece conversar con él al tiempo que se adereza los cabellos de la nuca. Tras ella, la incompleta figura, cortada en su vertical, de un personaje de edad adulta que sostiene un pesado aparejo entre sus manos, a modo de banco de madera; y al fondo, a contraluz, unos personajes irreconocibles y ajenos a lo que acontece en la escena central se diluyen entre las sombras.

Relacionamos la escena como la partida de Sancho de la venta, tras recuperarse de los palos que, tanto a caballero como a escudero, propinaron los yangüeses. En aquella ocasión, quien se preocupó de la recuperación de Sancho fue Maritornes, mujer de moral un tanto relajada, empleada de la venta, que se las tuvo con Sancho durante la noche, pero que en la despedida, cual buena samaritana, le ofreció de beber: *mas, como al primer trago vio que era agua, no quiso pasar adelante, y*



Fig. 23. *Sancho y el rucio*, de Flora Castillo. Sala Cervantes de la Biblioteca Nacional.

*rogó a Maritornes que se le trujese de vino, y así lo hizo ella de muy buena voluntad, y lo pagó de su mismo dinero; porque, en efecto, se dice della que, aunque estaba en aquel trato, tenía unas sombras y lejos de cristiana. (...) Verdad es que el ventero se quedó con sus alforjas en pago de lo que se le debía, mas Sancho no las echó de menos, según salió turbado. Quiso el ventero atrancar bien la puerta así como le vio fuera (1ª P. Cap. XVII).*

Según lo expuesto, los personajes de la composición se corresponderían con Sancho y su rucio, Maritornes y el ventero, a los que se discrimina del resto con un efectista haz de luz rasante, procedente de la puerta del fondo, de manera tal que Sancho queda oscurecido por situarse a contraluz; con ello se destaca la figura de la mujer. Tratada aquí con una iconografía semejante a la propuesta para la pastora Marcela o la Dulcinea real de anteriores trabajos, también en esta Maritornes abundan los embellecedores y simbólicos aderezos florales de las otras protagonistas, que las relacionaba con aquellos personajes de la *Edad de Oro*, tan añorada por don Quijote y a la cual quiere resucitar en su ejercicio como caballero andante. La sensación de profundidad se consigue con la trémula luz del quinqué y las líneas de som-





Fig. 24. *Coloquio entre don Quijote y Sancho Panza después de la aventura de los molinos*, de Antonio Muñoz Degraín.

bra del suelo. La escena está resuelta con la gracia y frescura de un cuadro costumbrista, en donde los personajes serían sorprendidos, como retratados por una cámara instantánea, en actitudes diversas e independientes; así, mientras Sancho se cuida de su jumento, Maritornes, en difícil y conseguida contorsión, se arregla el pelo y el ventero se esfuerza en mover el armatoste. Ella, directamente enfocada por la luz del portal, se convierte en protagonista principal de la escena, centrando la atención del espectador.

El cuadro presenta una factura un tanto abocetada y, pese a la técnica postimpresionista empleada, la pincelada resulta demasiado puntillista y blanda; añoramos el nervio y la plasticidad de otras composiciones, aparte de advertir dificultades no resueltas en el dibujo de las perspectivas, con un suelo tan inclinado que parece más vertiente montañosa que otra cosa. Esta reflexión nos vehicula, de nuevo, hacia la noticia que recogía el acto inaugural de la sala Cervantes, en donde, con meridiana claridad, se apuntaba la colaboración de Flora Castillo con dos obras, una en la que representó la pila donde fuera bautizado Cervantes y otro pequeño lienzo, según se apunta en la prensa, titulado *Maritornes*. Creemos que este cuadro de *Sancho y el rucio* debe su factura al pincel de la señorita Castillo, discípula del pintor, y que se correspondería con el anunciado en la prensa como *Maritornes*, también expuesto en la inauguración de la sala comentada.

Hasta aquí hemos visto la colección de cuadros

que Muñoz Degraín donó para la sala Cervantes de la Biblioteca Nacional, que fuera inaugurada con todo boato, el 6 de marzo de 1920, reformada en los años finales de los noventa. En la nueva y reciente ubicación se contiene el grueso de la producción de pintura literaria del artista valenciano, pero la nómina de su obra cervantina resulta incompleta, dado que la filiación quijotesca del artista se inició mucho antes de este postrer empeño de la sala Cervantes. Tenemos noticia de algunas, sólo de unas pocas, de las numerosas obras de carácter cervantino del pintor valenciano, a las cuales nos vamos a referir a continuación.<sup>11</sup>

Con motivo de la exposición *El esplendor de la pintura valenciana (1868-1930)*. Preciosismo y simbolismo, nos fue encargado el comentario de un delicioso lienzo de gabinete, de 43 x 59 cm, firmado y fechado, *Muñoz Degraín 1901*, perteneciente a una colección particular valenciana. Lleva por título *Coloquio entre don Quijote y Sancho Panza después de la aventura de los molinos* (fig. 24). El texto cervantino de referencia sería el que sigue:

*Y, ayudándole a levantar, tornó a subir sobre Rocinante, que medio despaldado estaba. Y, hablando en la pasada aventura, siguieron el camino del Puerto Lápice, porque allí decía don Quijote que no era posible dejar de hallarse muchas y diversas aventuras, por ser lugar muy pasajero; sino que iba muy pesados por haberle faltado la lanza; y, diciéndosele a su escudero, le dijo:*

*—Yo me acuerdo haber leído que un caballero español llamado Diego Pérez de Vargas, habiéndosele en una batalla roto la espada, desgajó de una encina un pesado ramo o tronco, y con él hizo tales cosas aquel día y machacó tantos moros, que le quedó por sobrenombre Machuca... (1ª P. Cap. VIII)*

Por el ademán que muestra el escudero y el andar renqueante de Rocinante, podemos afirmar que el momento representado por Muñoz Degraín sería aquel en que Sancho se dirige a su amo para advertirle de que enderezase el paso. Recordemos que esta escena se produjo inmediatamente después de uno de los sucesos más representados en la pintura cervantina decimonónica, el de la batalla entablada por don Quijote contra los molinos de viento. Muñoz Degraín rehúye el recurso fácil

<sup>11</sup> En las diferentes notas de prensa cotejadas se cifra en 20, en unos casos, y en 21, en otros, el número de obras donadas que abarcaba la colección. Entendemos esto como los flecos de la incorporación a la misma de los dos cuadros de Flora Castillo. Se contarían veinte entre los diecinueve pintados por Muñoz Degraín, con el añadido del titulado *Maritornes*, también perteneciente a la misma y que nosotros consideramos se debería al pincel de su discípula; el de la pila bautismal donde fuera bautizado Cervantes, que no nos consta en la colección, deudor también en su factura de la mano de Flora Castillo, contabilizaría el número 21 que aparece en algunas de las reseñas de prensa.



que supondría ilustrar este episodio con la socorrida embestida del hidalgo manchego contra las aspas de algún airado molino, tal como hicieron tantos otros pintores contemporáneos suyos, anquilosados en cierto costumbrismo pretendidamente gracioso, y fijaría su atención, y la nuestra, en el diálogo que le sucede inmediatamente. El pintor valenciano nos deja entrever, ya en esta composición, su particular lectura de la novela cervantina, ajena a la frivolidad que solía acompañar a lo meramente anecdótico.

Centran la composición inventada por Muñoz Degraín las asendereadas figuras de don Quijote y Sancho Panza, sobre sus respectivas cabalgaduras, dirigiéndose, por polvoriento camino, hacia Puerto Lápice. Sobre una loma, los molinos de la derecha testimonian la aventura que acaba de acontecerles, mientras que, caballero y escudero, remontan lenta y pesarosamente una ligera ondulación del terreno correspondiente con un puente con que salvar el canal o riachuelo del primer término. El arco de medio punto que conforma la boca del citado puente y la crecida vegetación del matorral, junto con las densas nubes del fondo, equilibran la composición por la izquierda.

La escena se nos presenta con un punto de vista bajo que focaliza nuestra atención sobre las siluetas de los dos protagonistas y evita cualquier elemento que pudiera distraer nuestra visión, salvo los imprescindibles molinos, quedando el fondo constituido por un convencional celaje de asalmoadas nubes, similares a las ejecutadas por Aureliano de Beruete. El planteamiento estético de este lienzo podría tildarse como de tradicional, tanto en el personal realismo con que trata las figuras de don Quijote y Sancho sobre sus respectivas cabalgaduras –en las que se han advertido ciertos descuidos de dibujo, habituales en nuestro pintor–, como en la convencional plasmación del polvo del camino levantado por aquéllas a su paso, que Muñoz Degraín aprovecha hábilmente para pintar el aire. Pero de su espíritu inquieto y abierto hacia lo nuevo daría cuenta la importancia que adquieren las sombras en esta composición, informándonos del tiempo histórico en que sucede la

conversación, última hora de la tarde. El pintor demuestra estar al corriente de las últimas investigaciones en torno a la luz –recordemos que ya en su época de profesor de paisaje, en la escuela de San Fernando, salía con sus alumnos a pintar del natural–; aunque donde mejor se advierta su modernidad sea en las nerviosas y jugosas pinceladas con que construye la vegetación que aparece en primer término. Este eclecticismo, mezcla de academicismo y novedades vanguardistas, acompañaría a Muñoz Degraín en toda su trayectoria, definiendo su estilo.

Cabizbajo cabalga don Quijote, ataviado de completa armadura y con el aderezo de algunos rastros, único botín de su anterior aventura. Su diálogo con Sancho muestra el firme propósito de perseverar en su empeño, y para ello lleva en sus manos la punta de hierro del destrozado lanzón, al objeto de repararlo en cuanto pudiese, y así lo haría aquella misma noche: *la pasaron entre unos árboles, y del uno dellos desgajó don Quijote un ramo seco que le podía servir de lanza, y puso en él el hierro que quitó de la que se le había quebrado* (1ª P. Cap. VIII).

Asoma en el rostro de Sancho la espesa barba que le era propia y viste de manera conveniente: jubón, camisa blanca, gregüescos –pantalón ancho que llegaba a las rodillas–, y calzas; se protege del sol con vistoso sombrero. Notemos que Muñoz Degraín concede a la figura de Sancho la misma importancia que a la de don Quijote, situándole como su par, a su lado, y tratándoles con el mismo detalle e idéntica proporción; si se entendieran ambas figuras como representación del idealismo y realismo, respectivamente, el pintor mantendría una postura equidistante entre ambos términos.

Por primera vez, vimos esta composición en un grabado publicado en *La Ilustración Española y Americana*, de 1897, en ocasión de conmemorarse el natalicio de Cervantes (fig. 25), que en aquel caso sería el correspondiente al trescientos cincuenta aniversario; nuevamente aparecerá en las páginas de la misma publicación, en 1905, en ocasión de cumplirse el tercer centenario de la publicación del *Quijote*.<sup>12</sup>

<sup>12</sup> Bosch, Manuel, *La Ilustración Española y Americana*. Madrid, 30 de septiembre de 1897, p. 187.

“Coloquio entre Don Quijote y Sancho”, después de la aventura de los molinos.

Con motivo de conmemorar el 29 del actual por las Sociedades Cervantistas de España y de la antigua América española el aniversario del natalicio de Cervantes, damos en la página 192 un dibujo, en el cual el Sr. Muñoz Degraín nos representa al famosísimo hidalgo y su escudero Sancho, cuando, después de la graciosa aventura de los molinos de viento, señor y escudero iban entretenidos en el coloquio que de esta manera relata Cervantes en el capítulo VIII de su obra inmortal: ...A la mano de Dios, dijo Sancho, yo lo creo todo así como vuestra merced lo dice; pero enderécese un poco, que parece que va de medio lado, y debe de ser del molimiento de la caída... (El Quijote, parte primera, cap. VIII). Posteriormente, volvería a publicarse en: *La Ilustración Española y Americana* de 8 de mayo de 1905. Madrid, p. 264.



Fig. 25. Coloquio entre don Quijote y Sancho Panza después de la aventura de los molinos, de Antonio Muñoz Degraín. Grabado en *La Ilustración Española y Americana*, 1897.

Aunque las similitudes evidencian que se trata de la misma composición, existen algunas diferencias que convendría analizar. En primer lugar, vemos una disposición simétrica de los protagonistas del grabado respecto de la obra definitiva, atribuible, quizá, al propio sistema de reproducción. Los molinos del lado de don Quijote han desaparecido en la obra definitiva. Tampoco apreciamos en el dibujo la punta del lanzón que aparece añadida en el lienzo en manos de don Quijote y, en cambio, se ha evitado en éste la conflictiva espada con que se representa a Sancho en el grabado; cuestión ésta que convendría aclarar.

Aunque en la primera ilustración conocida de don Quijote y Sancho, aparecida en la edición inglesa de Blounte, en el año de 1618, veíamos a Sancho armado con un espadín, generalmente, este agresivo artilugio no ha formado parte de su iconografía. El propio Cervantes no acaba de ponerse de acuerdo consigo mismo sobre este particular. De la lectura de los primeros capítulos del *Quijote* podemos concluir que sí la poseía; tal se deduce de numerosas citas, como aquella en la

que don Quijote comentara a Sancho: *no has de poner mano a tu espada para defenderme* (1ª P. Cap. VIII); y, de nuevo, en los sucesos de la venta se le ensalza como *el más noble y obediente escudero que tuvo espada en cinta, barbas en rostro y olfato en las narices* (1ª P. Cap. XLVI), aunque ya se le describe como persona de carácter pacífico. El conflicto de Sancho con el uso de la espada aparece expresado repetidas veces en los primeros capítulos de la segunda parte del *Quijote*, lo cual no entra en contradicción con que la poseyera, sino todo lo contrario; así, diría: *pero pensar que tengo de poner mano a la espada, aunque sea contra villanos malandrines de hacha y capellina, es pensar en lo escusado* (2ª P. Cap. IV). El mismo Sancho, al comentar el encuentro con unos portadores de imágenes, como si se tratase de una nueva aventura, diría: *della habemos salido sin palos y sobresalto alguno, ni hemos echado mano a las espadas* (2ª P. Cap. LVIII). Sin embargo, poco antes, cuando don Quijote le explica que, según las ordenanzas de la caballería andante, corresponde a los escuderos luchar entre ellos, Sancho le advierte: *Hay más: que me imposibilita el reñir el no tener espada, pues en mi vida me la puse* (2ª P. Cap. XIV). Categórica afirmación que se refuerza, posteriormente, en el episodio ocurrido con unos cerdos, cuando: *Levantóse Sancho como mejor pudo, y pidió a su amo la espada* (2ª P. Cap. LXVIII), de lo que podríamos deducir que él ya no la poseía.

Por lo hasta aquí expuesto, vemos como Sancho se rebela ante el propio Cervantes, negándose desde el principio a utilizar la espada contra nadie, hasta obligar al escritor a poner en su boca aquellas palabras de que nunca se ciñó ninguna. La trayectoria seguida por Muñoz Degraín guarda cierto paralelismo con el proceso creativo cervantino, representando aquél, en primer lugar, al escudero armado con inconfundible sable, pero eliminándolo en la obra definitiva, con tal de no contravenir la personalidad sanchesca, menos pacífica de lo que de ello cabría deducir.

Muñoz Degraín colaboró de manera discontinua y muy espaciada en el tiempo con diferentes publicaciones ilustradas. Reseñaremos ahora algunos trabajos de tema cervantino que en ellas hemos visto; recordemos que la filiación quijotesca del artista viene de antaño, puesto que ya en marzo de 1877 participaría en la Exposición de Bellas Artes, Industria y Agricultura de Málaga con un lienzo titulado *Aventura de los molinos*. *La Ilustración Española y Americana* publicaría un grabado, en 1879, con el título de *La aventura de*



los yangüeses (fig. 26), firmado por el pintor, correspondiente a un certamen artístico organizado el año anterior por la misma revista. Y en 1882, de nuevo en *La Ilustración Española y Americana*, en un número conmemorativo del CCLXVI aniversario de la muerte de Cervantes, aparecía un grabado suyo titulado *La aventura de los batanes* (fig. 27). En 1891 fue premiado en el Certamen de la misma revista por un dibujo de *La aventura de los yangüeses*. En todos estos trabajos predominaba lo anecdótico y narrativo, procurando siempre una lectura fácil e inmediata de lo representado; al tiempo, presentaban cierta desproporción entre don Quijote y Rocinante que les aproximaba a lo caricaturesco. Comenta-remos, por último, que, en 1905, volvería a publicarse el ya comentado *Coloquio entre Don Quijote y Sancho Panza después de la aventura de los molinos*.

De tan prolífico artista valenciano, Julián Galle- go nos recuerda el lienzo titulado *Una aventura de don Quijote*, cuadro expuesto en el Círculo de Bellas Artes de Madrid, descrito así: *en un Toboso de lagunas y pantanos, de un azul de porcelana, avanzan en sus pollinos las tres labriegas que el hidalgo confunde (o quizás no) con Dulcinea y sus sirvientas*. Finalmente, García Alcaraz ha sacado a la luz un cuadro, perteneciente a una colección particular madrileña, titulado como *Rinconete y Cortadillo*, fechado en 1906, en el que se representa a un muchacho recostado contra la desnuda pared de una esquina, en actitud ociosa. Se recrea en él a un tipo de golfillo del siglo XVII, muy propio de la pintura costumbrista, que tanta aceptación tuvieron, como cuadro de gabinete, en el mercado internacional de arte del ochocientos. (Recordemos también aquel gusto decimonónico por las escenas de época y de los cuadros de casacón, de los que este galopin tampoco dista tanto.) No encontramos en este personaje la carga simbólica que caracterizaría a toda la producción cervantina posterior del artista, contenida en la sala Cervantes de la Biblioteca Nacional, ya comentada.

De mediano tamaño y realizado con una técnica suelta y enérgica, este cuadro fue expuesto en la antológica de Antonio Muñoz Degraín, comisariada por Ramón García Alcaraz; y más recientemente, en 1997, en la titulada *Cervantes y el mundo cervantino en la imaginación romántica*, en cuyo catálogo se apunta la existencia de otro cuadro similar en una colección particular de Jerez de la Frontera.



Fig. 26. *La aventura de los yangüeses*, de Antonio Muñoz Degraín. Grabado en *La Ilustración Española y Americana*, 1879.



Fig. 27. *La aventura de los batanes*, de Antonio Muñoz Degraín. Grabado en *La Ilustración Española y Americana*, 1882.

#### BIBLIOGRAFÍA GENERAL

- Alcalalí, Barón de, *Diccionario biográfico de artistas valencianos*. Valencia, 1897.
- Arias Amglés, E., *Fisonomía del Orientalismo. Pintura orientalista española (1830-1930)*. Fundación Banco Exterior. 8 junio - 22 julio 1988.
- Arias Amglés, E. y Rincón García, W., *Exposiciones Nacionales del siglo XIX. Premios de pintura* (cat. exp.). Madrid, 1988.
- Asensio y Toledo, José María, *Nuevos documentos para ilustrar la vida de Miguel de Cervantes Saavedra; con algunas observaciones y artículos sobre la vida y obras del mismo autor, y las pruebas de la autenticidad de su verdadero retrato*. Sevilla, 1864.

- Azorín, Castilla. *La ruta de Don Quijote*. Madrid, 1905.
- Azorín, *Con Cervantes*. Segunda edición. Espasa Calpe. Madrid, 1956.
- Azorín, *La Generación del 98*. Artículos recopilados de ABC y del libro *Madrid*.
- Báig Baños, Aurelio, *Historia del retrato auténtico de Cervantes. Transcripción y comentario de congruencias e incongruencias*. Madrid, 1916.
- Banito Durán, Ángel, *Ideario filosófico de Unamuno en la Vida de don Quijote y Sancho*. Ciudad Real, 1949.
- Canavaggio, Jean, *Cervantes*. Espasa Calpe S.A. Madrid, 1997.
- Carbonell, María, *Las mujeres del Quijote*. Valencia, 1905.
- Cervantes Saavedra, Miguel de, *Don Quijote de la Mancha*. J. R. Tonson. Londres, 1738.
- , *Novelas Ejemplares*. Turner Libros. Colección Itálica. Madrid.
- Coracero y Velasco, Miguel, *Cervantes y el Evangelio o el simbolismo del Quijote*. Madrid, 1915.
- Epistolario entre Miguel de Unamuno y Juan Margall y escritos complementarios*. Edimar, S.A. Barcelona, 1951.
- García Alcaraz, Ramón et altri, *Antonio Muñoz Degraín*. Valencia, 1996.
- Garciasol, Ramón de, *Cervantes. Biografía ilustrada*. Ediciones Destino. Barcelona, 1972.
- Givanel Mas y Gaziél, J., *Historia gráfica de Cervantes y del Quijote*. Madrid, 1946.
- Guerrero, Roberto, *Unamuno y Ortega frente a Don Quijote*. Curso 1967-68.
- Icaza, Francisco A. de, *El Quijote durante tres siglos*. Madrid, 1918.
- Mayans y Siscar, Gregorio, *Vida de Miguel de Cervantes Saavedra*. Espasa Calpe S.A. Madrid, 1972.
- Pérez Rojas et altri, *El esplendor de la pintura valenciana (1868-1930). Preciosismo y Simbolismo*. Valencia, 2000.
- Reyero, Carlos et altri, *Cervantes y el mundo cervantino en la imaginación romántica*. Alcalá de Henares. Octubre-Diciembre de 1997.
- Rodríguez García, S., *Antonio Muñoz Degraín. Pintor valenciano y español*. Valencia, 1966.
- Sevilla Arroyo, Florencio, *Cronología de Miguel de Cervantes Saavedra*. Alcalá de Henares, 1997.
- Trapiello, Andrés, *Las vidas de Miguel de Cervantes*. Planeta S.A., 1993.
- Unamuno, Miguel de, *El Caballero de la Triste Figura*. Espasa Calpe. Buenos Aires, 1944.
- , *En torno al casticismo*. Buenos Aires, 1943.
- Vidal, M<sup>a</sup> C. A., *Arte y literatura: interrelaciones entre la pintura y la literatura del siglo XX*. Madrid, 1992.

#### OTRAS FUENTES DOCUMENTALES

- Encina, Juan de la, "Una pintura de Muñoz Degraín". *La Voz*, 19 de diciembre de 1924.
- Francés, José, "Antonio Muñoz Degraín. Nuestros grandes artistas contemporáneos". *I.E.A.*, Madrid, 30 de septiembre de 1913.
- La Semana*, 29 de julio de 1916.
- Martínez Martínez, Francisco, "Visita a la Sala Cervantes en la Biblioteca Nacional". *Heraldo de Madrid*. Madrid, 31 de enero de 1920.
- "Muñoz Degraín". *El Liberal*, 31 de diciembre de 1924.
- Pazos Bernal, M<sup>a</sup> Ángeles, "Antonio Muñoz Degraín y el Museo de Málaga". *Boletín de Arte*, núm. 7. Málaga, 1986.
- Sala Cervantes (Inauguración), *Hoy*, 31 de enero de 1920; *El Imparcial*. Madrid, 6 de marzo de 1920; *La Época*, 6 de marzo de 1920; *La Tribuna*, 6 de marzo de 1920; *La Acción*, 6 de marzo de 1920; *El Imparcial*, 7 de marzo de 1920; *El Liberal*, 7 de marzo de 1920; *ABC*, 7 de marzo de 1920; *El Debate*, 7 de marzo de 1920; *El Sol*, 7 de marzo de 1920; *El Fígaro*, 7 de marzo de 1920; *La Libertad*, 7 de marzo de 1920; *Nuevo Mundo*, 12 de marzo de 1920.
- Santiago Páez, Elena M., "Cuadros cervantinos de Muñoz Degraín en la Biblioteca Nacional". *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, tomo LXXXIII. Madrid, 1980.
- Santiago Páez, Elena M., "Pintura y literatura románticas a través de unos cuadros de la Biblioteca Nacional". *Miscelánea de Arte*. Madrid, 1982.