



Pintura de José María Yturralde (*Estructura*, 1972), expuesta en la entrada al museo y en la sala 23.

# MIS CUADROS PREFERIDOS

## Itinerario iconográfico de una generación

### MY FAVOURITE PAINTINGS

#### Iconographic Route of a Generation

Jaime Millás

*Periodista, escritor y gestor cultural*

**Resumen** El fundador del Museo de Arte Contemporáneo de Vilafamés, el crítico de arte Vicente Aguilera Cerni, fue líder ideológico en varios movimientos artísticos que surgieron durante el franquismo en España. En especial, destacó su intervención en la corriente Crónica de la Realidad, que unió la estética revisada de la pintura figurativa con el compromiso político del antifranquismo. La generación de jóvenes universitarios que crecieron con la revolución cultural de Mayo del 68, al visitar este museo encuentra el mundo iconográfico que acompañó aquella época. Es un universo de imágenes que va desde el desgarramiento humano de Genovés al onirismo mediterráneo de Joan Miró, sin olvidar la revisión del arte que realiza Equipo Realidad, la geometría óptica de Yturralde y Javier Calvo, y el arte cinético de Eusebio Sempere. A estos visitantes también les produce admiración el trabajo de los artistas del exilio español: Renau, Alberto Sánchez, Manuel Ángeles Ortiz y Manuel Viola, entre otros.

**Palabras clave** Aguilera Cerni, Crónica de la Realidad, exilio español, Equipo Crónica, Josep Renau.

**Abstract** Art critic Vicente Aguilera Cerni (founder of Vilafames' Museum of Contemporary Art), was the ideological leader in several artistic movements that arose during the years of the Franco regime in Spain. Especially remarkable was his involvement in the «Crónica de la Realidad» movement, that combined the revised aesthetics on figurative painting with the political commitment against Franco.

The generation of university students that grew up with the cultural revolution of May 1968 find by visiting this museum the iconographic universe that came along during that period. It's a universe of images that encompasses material from Genoves' human anguish to Joan Miro's mediterranean onirism, along with Equipo Crónica and Equipo Realidad's fresh reading of Art history, Yturralde and Javier Calvo's optical geometry and Eusebio Sempere's kinetic art. These visitors will also feel admiration towards the work of Spanish exiled artists such as Josep Renau, Alberto Sánchez, Manuel Ángeles Ortiz and Manuel Viola among others.

**Keywords** Aguilera Cerni, Crónica de la Realidad, Equipo Crónica, Josep Renau, Spanish Exile.

Cada museo ofrece maneras distintas de ser visitado. La primera gran diferencia que se puede establecer a la hora de elegir esa mirada social, corresponde al espacio cultural que representa un museo clásico, que conserva y muestra arte elaborado en un tiempo pasado por actores que ya no viven, y un museo de arte contemporáneo cuya obra puede ser sustituida o modificada, en la medida que sus creadores todavía viven y sus creaciones están circulando también por el mercado de las galerías, los coleccionistas y las instituciones que ayudan a crear colección y memoria cultural. El primero, el museo de arte histórico, de arte que ya es historia y que ya no puede cambiar, tiene la imposibilidad de modificar sus fondos, todo lo más puede completarlos con subastas que promueven los herederos o puede intercambiar piezas con otras entidades dispuestas a favorecer que el arte sea un bien público de disfrute general para la sociedad. El segundo tipo de museo, por el contrario, está abierto de manera permanente a cambios e incorporaciones, es un cuerpo vivo, con secciones todavía por construir, con nuevas obras que mostrar, todo lo contrario de un cementerio o un mausoleo iconográfico.

El Museo de Vilafamés nació de acuerdo al sueño cultural que tuvo su visionario fundador, Vicente Aguilera Cerni. Era materia artística con fecha de renovación, y no de caducidad. Era un recinto abierto, una colección en permanente ebullición, porque todos los nombres de artistas y creadores que acudieron entusiasmados a la llamada de colaboración estaban vivos, y bien vivos. Incluso se mostraban dispuestos a dar la batalla cultural por la libertad y el cambio en un entorno político y social, el del último franquismo, que permanecía a la espera de la agonía de Franco y su entramado dictatorial. Eran artistas inmersos en la presión de un pueblo, unos partidos y unos sindicatos que no soportaban más vivir al margen de Europa y el parlamentarismo democrático.

Es cierto que el MACVAC (Museo de Arte Contemporáneo Vicente Aguilera Cerni) en los años de su inauguración y posteriores ampliaciones, mantuvo en activo esa vocación de materia cultural viva. Pero con el paso del tiempo, por las dificultades administrativas de disponer de presupuestos adecuados y las inevitables desapariciones de su director fundador y de numerosos artistas que intervinieron en el desarrollo del proyecto, el museo ha ido adquiriendo, a pesar de su promesa fundacional, el carácter de museo histórico, representativo de tendencias y movimientos estéticos, que precisamente ahora ya no están en la primera línea del mercado del arte.

También ahora es histórico el contenido que ofrece al visitante el Museo de Arte Abstracto de Cuenca desde hace años, por citar otro ejemplo de la época, porque la ruptura estética de Fernando Zóbel y sus amigos pintores de la misma generación forman parte de una historia cultural que abrió un futuro innovador a determinados sectores de la cultura española, agrupados en manifiestos, grupos y plataformas. Esas vanguardias en la actualidad ya no son oferta de intercambio. Asimismo otras experiencias artísticas descentralizadas, apoyadas en las administraciones locales de Ayuntamientos y Diputaciones, que surgieron en Ibiza y Huesca, hoy son objeto de análisis, de exposiciones conmemorativas, pero ya carecen de la oportunidad estimulante con que abrieron sus puertas.

Aguilera Cerni, en sus escritos, describió la novedad museística de Vilafamés en estos términos: «Su fórmula funcional concede a los artistas una intervención decisiva en cuanto a las obras que han de representarles y en cuanto a su eventual renovación». Sus palabras, al inicio del MACVAC, reivindicaron como objeto de museo una cultura contemporánea que todavía se estaba conformando: «Se trata de evitar la caída en el museo-sepulcro y los enormes desembolsos para la compra de sus



Vilafamés ha dedicado una calle al creador del MACVAC.

fondos, evitando también la marginación de los artistas en cuanto a las obras que han de representarles». Y como valor añadido, situó la posibilidad de incidir socialmente en una comunidad rural empobrecida al crear nuevas oportunidades de trabajo para rehabilitar su centro histórico, para atender turísticamente a los nuevos visitantes. Aguilera opinaba que los museos se habían creado una mala imagen: «Hoy son frecuentemente vistos como congelados panteones de la cultura artística, como “oficialización” de lo que, en el caso del arte contemporáneo, debería reflejar de algún modo el dinamismo de la vida circundante» (1976: 111-113).

Estas reflexiones «evocadas cuatro décadas después» suenan también a texto con sabor histórico, porque en el campo de la museología

aquellas pretensiones fundacionales han cambiado tanto como la revolución cultural en la que comenzamos a estar inmersos en la actualidad, fruto del desarrollo de la informática y las nuevas tecnologías digitales. Si en su momento el proyecto de Aguilera Cerni fue rompedor por considerar diferente la relación del artista y su obra con el contenedor cultural, hoy incluso podría funcionar un museo sin obras de arte, con un programa teórico vinculado al patrimonio inmaterial de las ideas que explique parcelas de la cultura cotidiana, la historia y la creación artística de un espacio concreto. Es el proyecto que desarrolló en el MuVIM de Valencia el profesor Román de la Calle durante seis años, que queda explicado de manera atractiva y eficaz en un libro editado por la Universitat de València en 2015. El diseño

de exposiciones se nutría de obras cedidas por otras instituciones museísticas, y lo que aportaba el equipo gestor del museo era una nueva mirada cultural y estética sobre esa producción artística perteneciente a fondos ajenos. Y si estiramos un poco más esta descripción histórica de la museografía es evidente que ya estamos visitando colecciones artísticas de primera línea por canales virtuales sin movernos de casa y en unas condiciones de confortabilidad y visibilidad en ocasiones muchos más eficaces que las que nos ofrecen las instalaciones museísticas.

Pero el hecho de que con el paso del tiempo, las propuestas culturales que un día fueron palpitante actualidad pasen al bagaje de la memoria cultural, no quita que los visitantes de museos sigamos mostrando interés hoy por vivir en directo la experiencia de contemplar el cuadro, la escultura, la instalación que vimos en una revista, que descubrimos en la lectura de un libro ilustrado, y por ello, desde entonces, forma parte de nuestra identidad plástica. En cierto modo somos los libros que nos gustan, los títulos que integran nuestra biblioteca, y en el campo de las imágenes somos los cuadros que nos acompañan en la vida, y que a menudo queremos volver a visitar. Siempre quedan grabadas en nuestra memoria esas composiciones plásticas que al verlas nos permiten reconocernos colectiva e individualmente. Eso me sucede a menudo cuando regreso a las salas del Palacio del Bayle y confirmo que la estética de Genovés, las perspectivas imposibles de Yturralde, los exvotos de Alcaín, conformaron mi gusto estético, mis imágenes preferidas, mis placeres visuales cuando andaba buscando referentes estéticos al comenzar mis años profesionales de periodista.

Formo parte de una generación de jóvenes airados, hijos de la burguesía que apoyó el franquismo, que estudiamos en la Universitat de València en los años en que obreros y universitarios removieron los cimientos de Francia para reivindicar la revolución cultural

del Mayo del 68. Cultura y política iban de la mano, y mientras tanto las influencias del informalismo, del pop y la cultura de masas, del realismo revisado, acercaban la obra artística a contenidos y técnicas ajenos antes al mundo de la creación plástica.

Durante mucho tiempo un imponente acrílico de Sanleón monopolizaba, en grises, negros y blancos, el campo visual de la recepción del museo. Un estallido de expresión plástica marcaba los límites de un paisaje quimérico. Representaba a una generación joven, en relación con los contemporáneos de Vicente Aguilera, afincada en Valencia, en sus instituciones y espacios artísticos, los pintores de los ochenta que enterraron la Crónica de la Realidad impulsada por el fundador del museo de Vilafamés. Era una manera elegante de dar entrada a nuevas perspectivas estéticas, aunque los «realistas» fueran y son uno de los platos fuertes del fondo museístico creado por su mentor.

Pues bien, el impulso que ha supuesto en el MACVAC la llegada de una nueva directora artística también ha marcado una renovación en esa marca iconográfica de presentación. El espacio de Sanleón ha sido sustituido por una contundente estructura pictórica de perspectivas imposibles elaborada por José María Yturralde en 1972. Este gran cuadro de dos por dos metros se mostraba hasta entonces en una pequeña sala del primer piso, entre las cortas escaleras que trasladan al visitante de uno a otro recinto en el laberinto de espacios que construyeron en el siglo xv los propietarios del palacio. Antes de entrar en el pequeño salón donde antes estaba la pintura, Yturralde prácticamente ya me había hechizado con su poderoso color rojo, con la seducción intelectual de invitarme al juego de los puntos de fuga que tiene la composición, enredo que nunca, en cuarenta años, he conseguido resolver.

Es magia, al mismo tiempo que certeza racional, la energía que ofrece el mundo de



Lienzo de José Pérez Sanleón (S. T, 1986).

la geometría y de sus efectos ópticos sobre el ojo humano. Cuando la contemplamos desarrollada en esculturas, láminas, cuadros y murales, nos acerca a las sensaciones de lo ya conocido, porque nuestra vida cotidiana está llena de formas que nos ayudan a describir y definir objetos, espacios, distancias y magnitudes. Pero, claro, los artistas -para eso existen- siempre buscan el lado oculto de la realidad, lo inexplicable de lo aparentemente convencional. Y con sus quimeras nos arrastran al terreno de la inseguridad, pues no acabamos de describir lo que nos están mostrando.

Las imágenes de Yturralde creadas en los setenta gozan siempre de una poderosa fuerza cromática y una especial atracción para disfrutar con lo inexplicable. En ese campo visual se sitúan asimismo otros artistas del catálogo del museo, pues fue una tendencia que en la capital del Turia gozó de numerosos adeptos. Los biombos de Javier Calvo pintados a dos caras con tintas planas tam-

bién me producen la perplejidad de un mundo de colores muy atractivos, adecuadamente seleccionados, inmerso en unas formas geométricas que inducen a un ejercicio intelectual difícil de resolver. Además, en el caso de la propuesta de Javier Calvo, llamada itinerarios geométricos, el pintor invitaba al observador a seguir construyendo el cuadro más allá de los límites materiales del lienzo. Luego de esa década entró en el mundo de una figuración intimista, relacionada a veces con el mundo de la moda, realizando una evolución compartida con otros defensores de los postulados geométricos como es la trayectoria de Joaquín Michavila.

Aunque este último gran pintor está representado en el MACVAC por una pieza posterior al racionalismo geométrico, perteneciente a los trabajos con los que recuperó el paisaje de La Albufera de Valencia y los misterios ocultos en el mundo de la naturaleza, todavía mantengo grabados en mi memoria los cuadros de composiciones imposibles donde el cóncavo y el

convexo, o la quimera neoconstructivista creada por diferentes planchas superpuestas unas sobre otras, ofrecían una plasticidad alejada de la iconografía social y política que muchos reclamaban al arte español en aquel tiempo de tránsito de la dictadura a la democracia. El acrílico *Alquería de la marjal*, que representa a Michavila en las salas del Bayle, no deja de aludir, sin embargo, a un mundo de representación geométrica, al intentar descubrirnos las ciénagas del lago valenciano mediante un perfil cromático en el que nueve de diez partes permanecen ocultas bajo las aguas. Esta misma estructura espacial la repetirá cuadro tras cuadro.

Recuerdo que esta transformación realista al tiempo que abstracta del paisajismo, Michavila me la explicaba con el corazón en la mano.

El constructivismo me producía un placer más intelectual. Los cuadros me salían infalibles. Ahora en esta etapa me lanzo al lienzo a cuerpo limpio, y el primer sorprendido de los resultados soy yo. El lenguaje cromático tiene valor en sí mismo. Existen menos referencias a elementos visuales.

También le sorprendía la ausencia de este atractivo paisaje en los grandes pintores del XIX.

Es sorprendente, pero la Albufera les pasó desapercibida a Sorolla, Benlliure, Pinazo y otros tantos pintores valencianos de primera fila. Tal vez influyó el mito de las fiebres tercianas que pesó sobre el lago para que tuvieran horror de ir a pintar. Al margen de los pintores domingueros nadie se ha preocupado por el lago (Millás, 1985).

La nómina de creadores de esta tendencia cuenta con una enumeración larga y extensa



Pintura geométrica de Javier Calvo desarrollada sobre un biombo (*Obra abierta a dos caras*, 1973).



Pieza de Eusebio Sempere (*Reflejos*, 1978) al fondo de la sala 23. Se aprecian también en el lateral las obras de Le Parc (*Modulación 699*, 1985) y Agustín de Celis (*El mito*, 1971), así como las esculturas (de la más próxima a la más alejada) de Lorenzo Frechilla (*Columna*, 1983), Ugarte de Zubiarraín (*Noray*, 1970), Amador Rodríguez (*Pirámide dentro de un disco*, 1972) y Diesco (*Núcleo cúbico*, 1976).

en las paredes del museo, que dejo aparcada en el relato de este artículo. Pero antes de subrayar otros cuadros preferidos pertenecientes a estéticas diferentes, quiero señalar el mundo geométrico, y creador de movimientos, del alicantino Eusebio Sempere, que preside una de las salas más grandes del contenedor vilafamesino. Una estructura en hierro llamada *Reflejos* ejemplifica como se pueden crear efectos ópticos en tres dimensiones con dos o tres planos superpuestos, en paralelo e iluminados por luces adecuadamente situadas. Su arte cinético, como buen artista forjado en la artesanía juguetera, tuvo aplicaciones hasta para decorados de estudios de televisión y ornamentaciones de arquitectura urbana. Es uno de los grandes creadores del siglo xx en nuestro país, con presencia notable en el merecido museo alicantino de La Asegurada, que lleva por fortuna su nombre y mantiene vivo su extenso legado artístico. Vilafamés

es el otro eslabón de la cadena que mantiene viva su memoria.

Mi itinerario subjetivo quiere fijar la atención ahora en los dignos representantes que el realismo pop, con carácter alternativo a la estética esencial generada por los gestores del movimiento Antes del Arte (uno de sus promotores fue también Vicente Aguilera), tuvo en la gran pintura de la *Crónica de la Realidad*, o en los firmantes del manifiesto a favor de una Estampa Popular. Eran nuevos caminos desarrollados por unos creadores que vinculaban su trabajo artístico con un compromiso político de izquierdas. No hacían panfletismo, creaban con plena libertad, pero siempre recreaban desde un punto de vista crítico la historia de la pintura y de los nuevos lenguajes de los medios de masas. Asumían sugerencias de los nuevos diseñadores del mundo de la publicidad y del consumo para acercar su pintura al pulso social de la calle.

El nombre del Equipo Crónica está representado por la pieza *Cristales rotos* de 1974, un rompecabezas en el que restos de la gran pintura española del xvii y xviii se entrecruzan con fragmentos de pintura contemporánea. Rafael Solbes y Manolo Valdés se emplearon a fondo recreando desde la ironía, entendida como pauta estética, los grandes ídolos iconográficos de Velázquez y sus coetáneos. La creación artística en cierto modo se había colectivizado, no sólo al firmar manifiestos y propuestas de nuevos movimientos artísticos, sino también al asumir como nombre profesional uno que eludiera las individualidades en favor del trabajo en equipo. Este cuadro que podemos disfrutar en el MACVAC ya aparece reseñado en un catálogo diseñado por Alberto Corazón (Equipo Crónica, 1975) con motivo de la antológica que Solbes y Valdés ofrecieron en Sevilla en abril de 1975. El libro está pensado en clave popular, con presencia de un papel de estraza color marrón, como si hubiera sido usado para envolver obras de arte, siguiendo la moda de acercar el arte a los usos cotidianos e industriales.

La denominación Crónica de la Realidad se había acuñado diez años antes en Valencia por Aguilera Cerni, para designar una corriente de artistas cuyo empeño consistía en consolidar una alternativa española a la llamada nueva figuración y al pop art norteamericano. Este movimiento asume la iconografía de la cultura de masas para extraer tipos y modelos axiomáticos. Parte de los hechos cotidianos, y en una siguiente fase del proceso creativo elabora un sistema de imágenes con el que el observador puede sentirse identificado al tiempo que apresado en la transformación de esta iconografía de masas. Equipo Crónica alcanzó un gran reconocimiento nacional e internacional. Manuel Valdés en su carrera individual tras la muerte de Rafael Solbes también está representado en la colección con el cuadro *La torre Eiffel* (1980) de la serie La lluvia.

En la misma tendencia se alineaban otras formaciones y nombres cuyo desarrollo posterior ha permitido su reconocimiento por parte del mercado de arte, situación que no gozaron entonces. Estoy hablando, en este supuesto, de las propuestas de Jorge Ballester y Joan Cardells, que bajo el paraguas compartido de Equipo Realidad han dejado un mundo iconográfico de gran potencia para el observador de nuestro tiempo. *Retrato de un personaje ausente con fondo azul* es el título del inquietante lienzo que les representa en las paredes del Palacio del Bayle perteneciente a su serie Hogar dulce hogar. Constituye una pieza que el especialista Javier Lacruz (2006: 155, 297) ha catalogado con el código P70 en una antología prácticamente definitiva de toda la producción que los dos valencianos elaboraron entre 1966 y 1976, antes de disolverse para emprender caminos individuales. La composición ofrece una demoledora visión del confort al que aspiraba la clase media española por medio de sillones de skay y plantas de plástico. Ballester y Cardells construyeron con esta serie una iconografía que ejercía el papel de contrapropaganda de los mensajes cotidianos sobre los cómodos y modernos tresillos que estaban entrando en los hogares españoles.

Esta demoledora ironía aplicada al aparente realismo de imágenes tomadas de la publicidad, periódicos, libros y revistas, los Realidad la llevaron hasta sus últimas consecuencias en la serie Hazañas Bélicas o Cuadros de Historia, que tuve oportunidad de compartir en la inauguración de la Sala Vinçon de Barcelona (Millás, 1975; 1977), transformada para aquel evento en un recinto absolutamente gris, en el que hasta unas palmeras decorativas de plástico fueron pintadas de gris. Sólo faltó que aparecieran los grises a la puerta de la galería del Paseo de Gracia pidiendo los carnets por formar parte de una reunión no autorizada. Partir del ma-



Pintura de Isabel Villar, *Mujer embarazada en campo verde* (1969).

terial fotográfico que había ilustrado el texto oficial de la guerra civil española del 36 no era tarea fácil, cuando las coordenadas plásticas en las que trabajaba el Equipo Realidad perseguían una aparente fidelidad realista y no la recreación pictórica. ¿Qué diferencia existía entre ver la foto del coronel Rojo con el doctor Negrín tomada en septiembre de 1937 y el cuadro del Equipo Realidad fechado en 1975? ¿Actuaba de mera copia de este documento gráfico o conseguía que el espectador lo sacara de su contexto? ¿Incitaba al espectador a realizar una nueva visión de la anécdota histórica que transmitía la fotografía? ¿Qué aportaba de mensaje nuevo o qué confirmaba la versión de Ballester y Cardells, más allá de su intención de desmitificar y revisar nuestra historia iconográfica contada por la prensa de los vencedores? Numerosas

preguntas que siguen provocando el trabajo de Ballester y Cardells.

Otro colectivo que surgió de la misma cantera valenciana forma parte del itinerario iconográfico que propongo en este artículo, porque sus posteriores trayectorias en solitario siguieron siendo brillantes y de marcada aceptación social. Son nombres que suscribieron infinidad de imágenes publicadas en folletos, cubiertas de discos, libros, portadas de revistas, carteles etcétera. El universo de Artur Heras en los últimos tiempos me persigue pues a menudo su cuadro lúdico *Dos caps, quatre cossos*, elaborado en 1999, es objeto de mi renovada curiosidad al tenerlo enfrente durante horas cuando celebramos sesión de trabajo la Junta Rectora del MACVAC en la sala donde se expone. Maduré estéticamente con sus propuestas, al igual que con las innu-



Fotografía esférica con las obras de Antoni Miró (*Kasparov, escacs i personatge*, 1988) Anzo (*Aislamiento 11*, 1967), Rafael Armengol (*Don Ángel*, 1972), Artur Heras (*Dos cares, quatre cossos*, 1999), Amat Bellés (*Lucrecia Borja*, 1987), Aurora Valero (*Mujeres mito*, 1990), Salvador Montesa (*El sueño rosa de una niña pobre de un país que fue el mío*, s.d.) y Eduardo Úrculo (*Mediterráneo*, 1973). Fotografía: Antonio Pradas.

merables imágenes que nos ofrece la intensa producción de Manolo Boix. Está representado por el lienzo *Mirar la mar* (1984) en el que el rostro humano se balancea frente a un paisaje que comienza a agrietarse. Gracias a sus manos de pintor y dibujante todo el patrimonio cultural valenciano ha sido encumbrado a la categoría de obra de arte. La representación plástica que a menudo nos ofrece de nuestra identidad colectiva produce un gran placer. Se ha ganado a pulso la consideración de clásico y de humanista del siglo XXI. El tercer ego de este colectivo procedente de la Crónica de la Realidad se llama Rafael Armengol, que en el museo mantiene expuesto un lienzo muy cercano a su marca realista y crítica de origen: se llama *Don Ángel* (1972), y podría tratarse de una arenga del ultra Blas Piñar acompañado por una corte celestial de ángeles y decenas de súbditos como público paciente.

En la misma sala podemos encontrar el mundo pop de Antoni Miró, proyectado en esta ocasión por medio de una composición de realismo colorista que da movimiento a las jugadas de ajedrez del imbatible Kasparov,

ayudado por una figura onírica perteneciente al universo de Joan Miró. Y precisamente quiero fijar también mi atención en este genio catalán, porque si realizamos una encuesta entre las gentes que empujamos una sociedad para que la dictadura franquista tuviera su fin, para conocer qué cuadro consideramos que mejor representa los deseos de aquella sociedad, tal vez llegaríamos a una conclusión diferente de la que habitualmente se ofrece, que es el Guernica de Picasso y el conjunto de la iconografía que rodea al revolucionario Che Guevara. Los mediterráneos tenemos una visión menos trascendente de la vida, pues el colorido, los sueños y el lado oscuro de la existencia suelen primar sobre el racionalismo, la tragedia y el orden geométrico. Precisamente el surrealismo onírico que prima en las creaciones de Joan Miró me sugiere y me sigue arrastrando al reconocimiento de la cultura y el paisaje de mi país.

Miró ha sido un emblema estético, una bandera iconográfica de infinidad de manifestaciones e iniciativas colectivas, su pintura y su escultura son capaces de congregarse volun-



El realismo poético de Juan Genovés (*Secuencia 41*, 1998, detalle). Fotografía: Antonio Pradas.

tades de todo tipo. Probablemente porque con su antiintelectualismo y un arte proclive a la felicidad y a la alegría concitaba muchas sensibilidades. Los espacios que mejor conservan su patrimonio se encuentran ubicados en dos ciudades mediterráneas, Barcelona y Palma de Mallorca. Y en especial en esta última, al contemplar su taller y la sala de trabajos de cerámica situados sobre Cala Major, el visitante pierde su mirada en el cielo y el mar de la bahía de Palma para hilvanar la significación de los sueños que siempre propuso en sus obras. La litografía *Golafre* (1980), pieza que el visitante puede contemplar en Vilafamés, es todo un testimonio del reconocimiento que le despertó la apertura de este museo ajeno a una red institucional y centralista.

Creo que en esa encuesta sociológica planteada a mi generación también existiría consenso sobre la significación de la pintura de Juan Genovés, otro creador realista evolu-

cionado, que ha sabido ejercer de poeta pictórico de las pulsiones generales del pueblo español. Su presencia en el MACVAC remite a la angustia de una colectividad integrada por individuos con destino incierto. Recuerdo las imágenes que Aguilera Cerni describió en 1968 para explicar el magnetismo que el realismo de Genovés producía en los jóvenes y en la crítica artística de la época:

Multitudes que huyen. Gestos de pavor e indefensión. Criaturas perseguidas, acosadas, prisioneras, aniquiladas. Hormigueros humanos sobre los que se proyecta la sombra de los aviones crecientemente amenazadores. Víctimas abandonadas en la muerte, ese último límite del aislamiento. Repentinos vacíos donde la imagen humana ha desaparecido sin dejar huella (1969: 198).

No conozco otro museo que tenga una capilla incorporada a sus salas de visita. En esto, como en otros hechos, el Museo de

Vilafamés resulta diferente. En el recinto decorado por la imaginería de Alfredo Alcáin ya no se practica el culto religioso de la que fue primera inquilina y propietaria del Palau del Bayle, la virtuosa Doña Victoria Gavaldá Zorita y Orfanell. Lo que se practica es el culto a lo que se llamó en tiempos de la transición española iconografía del celtiberia show. Los periodistas Luis Carandell y Manuel Vázquez Montalbán ejercieron durante años el papel de brillantes cronistas de una España profunda poniendo al descubierto lo sub, lo camp y lo celtibérico, es decir, todos aquellos comportamientos de nuestro país que permanecían anclados en la involución y el aislamiento cultural. La contemplación del altar, sus imágenes y exvotos, produce al visitante de mi generación una sonrisa de complicidad, de auténtica parodia de lo que representa devoción y respeto al más allá.

Esa complicidad transgresora se despierta también ante el mundo sensual del pop erótico que practica Eduardo Úrculo en un acrílico de colores planos y suaves, animado por pechos que hacen el papel de almohadones, o ante la contundencia plástica del cuadro *Huevo sobre negro* de Andrés Cillero, una composición tan evidente que el observador no sabe si alejarse para empezar a mirarla poco a poco. Otro acrílico firmado por Ángel González Doreste presenta el fracaso masculino ante la pasión desmedida de una candidata a Marilyn Monroe.

No sé si en el caso de los pintores naif, auténticos magos de la vida cotidiana, encontraría el consenso generacional al que apelo a lo largo y ancho de estas líneas informativas. Pero se me van los ojos tras sus composiciones, sus colores y sus historias. No puedo remediarlo. Tal vez sea la sorpresa de recrear un mundo en miniatura. Las pinturas de los hermanos gemelos Óscar y Juan Borrás Ausias están presentes en los muros del museo por méritos ganados a pulso. En

el caso del primero, el óleo *Costa Blanca ecológica* es la representación de una Arcadia feliz, mundo que en el caso de Juan se sitúa en un paisaje de ultramar con cebras. El relato pictórico que María Dolores Casanova nos ofrece en el lienzo *Historia de Inglaterra* constituye un prodigio de elocuencia verbal. No se podían visualizar más anécdotas de la vida de la creadora en menos espacio físico. El óleo *Mujer embarazada en un campo verde* (1969) de Isabel Villar es eso y mucho más: el acercamiento a un pequeño mundo de soledad y placidez. Nada trágico puede suceder en el espacio natural que recrea el cuadro.

Tampoco sé si correspondería a un acuerdo generacional mi selección de algunos paisajistas del fondo del MACVAC. Pero crecí rodeado de paisajes y bodegones en el ámbito doméstico, incluso soñé con viajar a paisajes exóticos que me mostraban las láminas de almanaques antiguos. De modo que mi reconocimiento a los pinceles que intentan atrapar la luz de la tierra, de los árboles y plantas, de las montañas y ríos es una constante en mis visitas a museos. En el *Paisaje mediterráneo* (1959) de Francisco Lozano se vislumbra el mar y las dunas que captaron toda su atención en los últimos años de pintura al natural, bajo el sol, acompañado por el rumor de las olas del parque de La Albufera. *Las dunas de El Saler* precisamente es el cuadro que tiene colgado Progreso (Juan Daniel Domínguez). La tierra de Castellón tiene un paisajista que transmite como nadie el drama de lo urbano insertado en el mundo de la naturaleza. Me refiero a Juan Bautista Porcar Ripollés. Vicente Aguilera le dedicó una monografía, que significó el reconocimiento definitivo de este gran pintor que no tuvo fácil ser aceptado por el mercado del arte (Aguilera, 1973). Para el fundador del MACVAC este pintor castellanense, influido por sus descubrimientos arqueológicos de

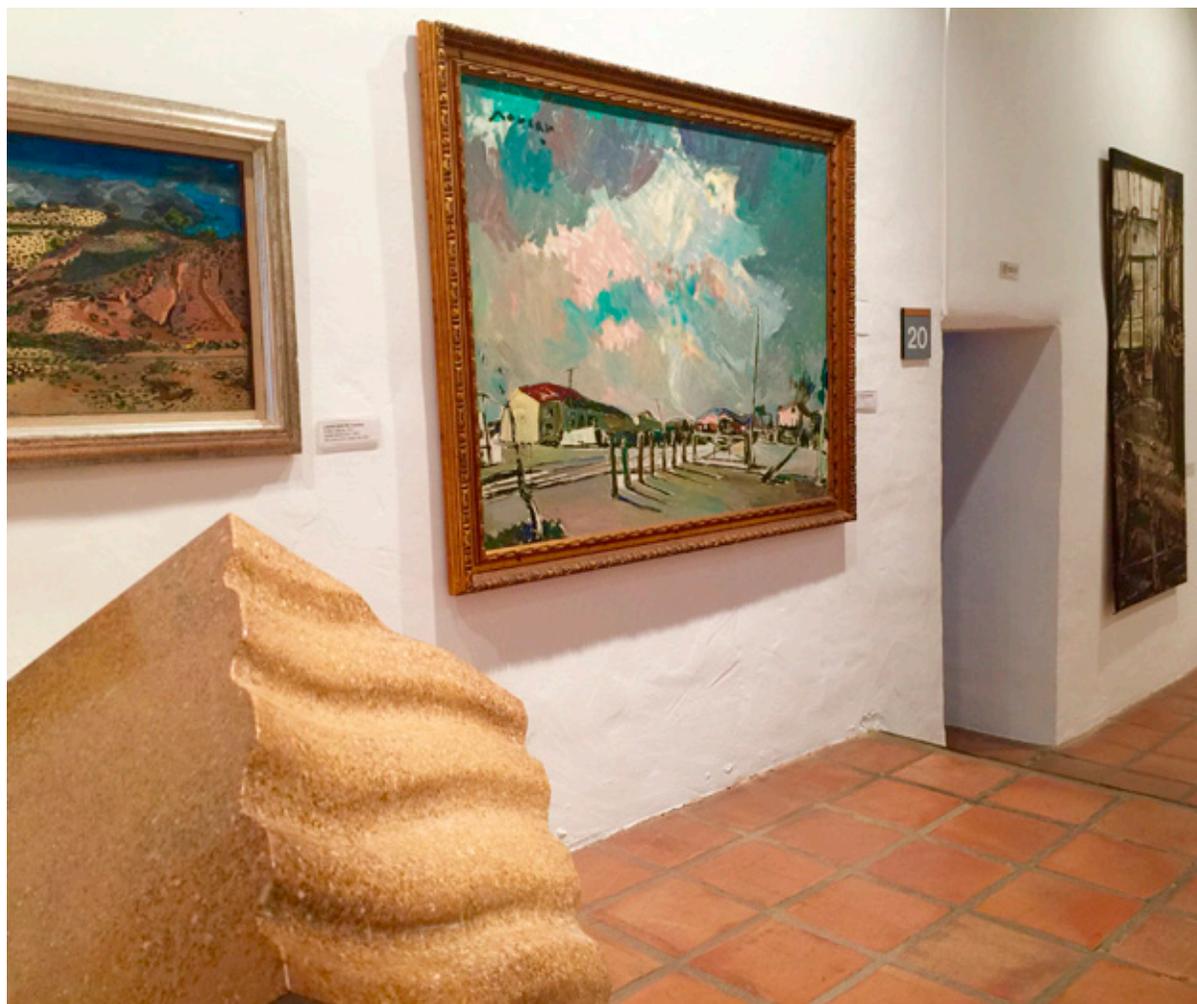
las pinturas rupestres, trastoca la perspectiva convencional del paisaje con el desarrollo espacial de una esfericidad apenas perceptible, marcada por elementos oblicuos: «El paisaje deja de ser estructuralmente una convergencia en la lejanía para convertirse en una expansión, en un proceso abierto y móvil dirigido por la inserción de elementos inclinados».

Crecimos intuyendo –porque en el círculo familiar nadie quería hablar del pasado– que antes del caos bélico había existido una intensa actividad política y cultural en nuestro país marcada por la libertad de creación, que acabó siendo aniquilada a manos de los golpistas de Franco que implantaron un orden muy rancio y la adhesión al nacionalcatolicismo.

Por esta razón, toda actividad pictórica que se relacionara con los artistas republicanos y con creadores del forzado exilio empezó a tener a partir de los años setenta un interés increíble. Recuerdo que la llegada a España del artista Josep Renau<sup>1</sup> desde Berlín oriental en el verano de 1976, «Yo no he regresado a España, he venido. No soy un exiliado político que desea instalarse de nuevo en su nación de origen. He querido venir a España, no regresar», me confesó en un encuentro en Morella (Millás, 1976), creó una enorme

---

<sup>1</sup> La biografía más completa del artista republicano se puede encontrar en *Renau*, de Fernando Bellón, editada por Institució Alfons el Magnànim en Valencia, 2008.



Paisaje de Juan Bautista Porcar (*Les estaques*, 1973) entre las obras de Francisco Lozano (*Paisaje mediterráneo*, 1959) y Juan de Ribera Berenguer (*El ventanal abierto de mi estudio*, 1992) con la escultura de Miranda d'Amico (*Mediterráneo*, 1978) en primer plano.

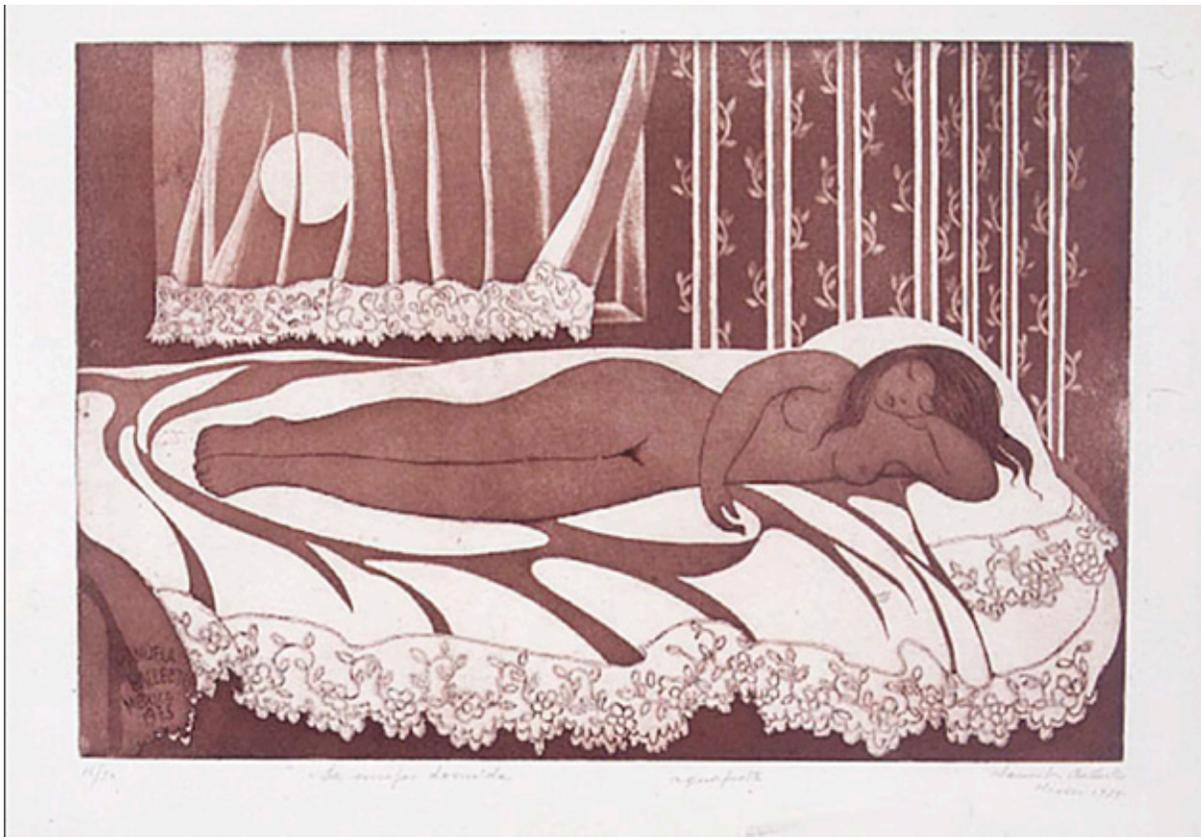


*Maternidad* (1935), bronce de Alberto Sánchez. Fotografía: Antonio Pradas.

expectativa cultural. Él fue quien había organizado, como director general de Bellas Artes, el traslado de Madrid a Valencia de toda la colección del Museo del Prado para que no la destruyeran los bombardeos franquistas (Renau, 1980). Pues bien, su obra está representada en Vilafamés con las fotocomposiciones *Historia natural del siglo XX* y *Mamita Yunai* de 1975 después de atender la invitación de Aguilera a formar parte de la colección pese a la alergia cultural que le producían los museos:

Soy un artista y como artista soy un artesano. Todo lo demás son aspiraciones de grandeza. Mi vida artística no tiene límites. El arte o es vida o no es nada. En la obra de arte, por encima de sus formas y contenidos, está la función social que cumple. Por esto siempre odié los museos y parques zoológicos. Son cementerios que sacan a los cuadros y a los animales de su medio natural.

La producción artística de su esposa Manuela Ballester se encuentra ampliamente representada en los fondos del museo con catorce piezas producidas entre 1974 y 1977 (murió en Berlín en 1994). También su cuñado Tónico Ballester, padre de Jorge Ballester, depositó en Vilafamés



*La mujer dormida* (1975), aguafuerte de Manuela Ballester.

siete obras que representan los estilos y las formas que aquella generación aprendió en la Escuela de Bellas Artes de San Carlos durante los años veinte del siglo pasado.

Este grupo de artistas e intelectuales acoge en Vilafamés nombres tan reconocidos como los de Manuel Ángeles Ortiz, José Caballero, Juan Borrás Casanova (padre de los gemelos Borrás) y Ricardo Bastid Peris. Los compromisos con el teatro de García Lorca, la Alianza de Intelectuales Antifascistas y la generación del 27 se entrecruzan entre unos y otros, y en su conjunto ofrecen páginas memorables del gran arte español. Los tres óleos de Bastid pintados entre 1953 y 1955 en España, meses antes de compartir celda con el dramaturgo Antonio Buero Vallejo, aluden a la angustia vital de los que optaron inicialmente por el exilio interior a la espera de que la dictadura durara pocos años. El expresionismo de Caballero recogido

en el lienzo *Espacio y círculo* (1972) conecta perfectamente con una manera de pintar frecuente entre los más jóvenes del momento.

La trayectoria artística de Salvador Soria, otro joven artista republicano que acabó en campos de concentración en Francia, recibió una marcada influencia del fundador del museo de Vilafamés y otros pintores informalistas y realistas que conoció al tener la oportunidad de regresar a España en 1953. La pieza que le representa *Madera, espacio, hierro y verde-2* (1987) es un elocuente ejemplo del informalismo matérico en el que ejerció de auténtico maestro.

El arte de Rafael Pérez Contel también apoyó la causa antifascista, aplicado a tareas de maquetación e ilustración de la revista *Nueva Cultura* que dirigió Renau. En Vilafamés podemos contemplar un bronce de medianas dimensiones. Escultura en bronce es asimismo el material de la aportación que el in-

menso Alberto Sánchez realizó al MACVAC, poco antes de morir en Moscú en 1962. Su nombre compartió protagonismo con Picasso en el Pabellón Español de París. Se trata de la pieza *Maternidad*, una de las referencias visuales más notables que se conservan en el fondo del Palacio del Bayle. Alberto –su nombre artístico definitivo–, fue enviado a Rusia por el gobierno de la República como profesor de dibujo de los niños españoles exiliados y ya nunca más regresó. Otro exiliado en París que pudo regresar pronto, el pintor Manuel Viola, firma consagrada del arte abstracto español agrupado en el movimiento de El Paso, cuelga en Vilafamés un emotivo óleo *Fulgor* (1973), representativo de sus juegos cromáticos de luz e intenso color que tienen su origen cósmico en el centro del lienzo.

No deseo concluir este itinerario subjetivo por las salas del museo sin citar unos ejemplos sueltos que no sé cómo engarzar al relato general que he establecido para este artículo. Se trata de preferencias personales que tal vez no necesitan más justificación. La serie homenaje dedicada a Picasso, imagen que está integrada en un jardín recreado por el santanderino Eduardo Sanz, buen amigo y colaborador de Aguilera Cerni, me gusta de manera muy especial, pues fue un artista que tuvo la mirada siempre abierta a una evolución estética. Del mismo modo que el arte del ecuatoriano Oswaldo Guayasamín, síntesis de lo que representó el cubismo, el expresionismo y las referencias indígenas en los grandes muralistas de Latinoamérica, me complace enormemente poder verlo en Vilafamés.

Y una puntualización para el lector que desee transformarse en futuro visitante del Museo de Vilafamés. Las obras aquí citadas corresponden sobre todo a los fondos mostrados al público en la primera etapa del museo. Por el carácter abierto de la relación contractual que el museo mantiene con los artistas alguna de las obras citadas puede que

ahora ya no esté colgada, bien porque haya sido retirada por sus autores o bien porque ha pasado al almacén para dejar espacio a fondos que antes no se habían podido mostrar. Cabe también que haya cambiado su ubicación a causa de la remodelación de espacios que está llevando a cabo la nueva dirección artística. En cualquier caso, creo que este artículo sirve como relato informativo de los movimientos artísticos españoles que mejor están representados en esta importante colección cuando el arte se inspiraba en la política.

### BIBLIOGRAFÍA

- AGUILERA CERNI, Vicente (1969) *El arte impugnado*, Madrid: Editorial Cuadernos para el Diálogo.  
 — (1973) *Porcar*, Valencia: Fernando Torres Editor.  
 — (1976) *Arte y compromiso histórico (Sobre el caso español)*, Valencia: Fernando Torres Editor.  
 BELLÓN PÉREZ, Fernando (2008) *Renau*, València: Institutió Alfons el Magnànim.  
 CALLE, Román de la (2015) *Memoria y desmemoria del MuVIM. Política cultural, museo y patrimonio inmaterial*, València: Universitat de València.  
 EQUIPO CRÓNICA (1975) Catálogo editado por el Centro de Arte M 11 de Sevilla con motivo de la exposición antológica del Equipo Crónica durante los meses de abril y mayo de 1975  
 LACRUZ, Javier (2006) *Equipo Realidad (Jorge Ballester y Juan Cardells) 1966-1976*, Zaragoza: Mira Editores.  
 MILLÁS, Jaime (1975) «Equipo Realidad: pintar la guerra civil», *Triunfo*, 8 mayo 1975.  
 — (1976) «Josep Renau: Realizo continuos esfuerzos por unir el arte con la vida», *El País*, 15 julio 1976.  
 — (1977) «Los Cuadros de Historia del Equipo Realidad», *Triunfo*, 5 febrero 1977.  
 — (1985) «El pintor Joaquín Michavila refleja el deterioro ecológico de La Albufera», *El País*, 7 enero 1985.  
 RENAU, Josep (1980) *Arte en peligro 1936-1939*, Valencia: Ayuntamiento de Valencia.

Recibido el 26 del 7 de 2015  
 Aceptado el 3 del 1 de 2016  
 BIBLID [2530-1330 (2016): 32-48]