

Universitat Politècnica de València
Facultat de Belles Arts
Departament d'Escultura
Programa de doctorat:
Corrents experimentals en l'escultura contemporània



UNIVERSITAT
POLITÈCNICA
DE VALÈNCIA

La incidència de l'agrupació artística d'Els Set (1948-1954) en les primeres petjades de l'art modern valencià del Primer Franquisme.

Tesi doctoral presentada per:
Felip González Martínez

Dirigida per:
Dr. Jaume Chornet Roig
Dr. Miguel Molina Alarcón

València, octubre de 2015

Aquesta tesi s'ha pogut enllestir gràcies els encoratjaments i assessoraments metodològics dels meus directors el Dr. Miguel Molina Alarcón i el Dr. Jaume Chornet Roig, i a les enriquidores orientacions de la Dra. Teresa Camps i Miró.

També s'ha de ressaltar els ensenyaments de tot el professorat del Departament d'Art de la Facultat de Geografia i Història de la Universitat de València, del Departament d'Art de la Facultat de Filosofia i Lletres de la Universitat Autònoma de Barcelona i del Departament d'Escultura de la Facultat de Belles Arts (UPV).

Al mateix temps, vull agrair les aportacions dels membres del tribunal. Al Dr. Roman de la Calle de la Calle, en qualitat de president, per reivindicar l'estudi directe amb els artistes i la interrelació transversal de les diferents disciplines. Al Dr. Juan Ángel Blasco Carrascosa, com a secretari, per ataüllar la importància del rigor sistemàtic i metodològic en la confecció seriosa d'una recerca. I a la Dra. Teresa Camps i Miró, com a vocal, per emfatitzar la diferència entre l'art oficial, l'art modern i les afirmacions individuals dels artistes.

S'ha de fer menció especial a la col·laboració desinteressada dels membres de l'agrupació artística d'Els Set i dels seus familiars, a les correccions lingüístiques del Dr. Alexandre De la Court, a les transcripcions de les entrevistes de l'Enric Cabrera, a la traducció en anglès de Juan José Blázquez, i a les il·lustracions de la portada i contraportada de Lucio Palmitessa.

Per acabar, cal destacar el suport moral de Ferri, de Sofia Barbero, dels meus amics i companys de feina i, sobretot, dels meus familiars.

Especialment vull dedicar aquesta investigació als meus pares.

A tots plegats, moltes gràcies!

Resum (valencià)

La incidència de l'agrupació artística d'Els Set (1948-1954) en les primeres petjades de l'art modern valencià del Primer Franquisme.

Aquesta tesi doctoral investiga la interacció artística i cultural de l'agrupació artística valenciana d'Els Set, en el context conjuntural del Primer Franquisme en la ciutat de València. El nom de la formació respongué als set primers membres que la conformaren originàriament. Degut als avatars de la vida, el grup tingué que reemplaçar tres baixes dels seus components per altres noves incorporacions. Per tant, sent un total de deu membres, el conjunt d'Els Set estigué protagonitzat pels següents artistes: Ángeles Ballester Garcés, Vicente Castellano Giner, Vicente Fillol Roig, Juan Genovés Candel, Vicente Gómez García, Ricardo Hueso de Brugada, Juan Bautista Llorens Riera, José Masiá Sellés, Ximo Michavila Asensi i Eusebi Sempere Juan.

L'origen d'aquest estudi rau de la formulació de tres hipòtesis fonamentals. La primera hipòtesis indagà sobre la contribució del grup d'Els Set i dels seus components en la recuperació de l'art modern valencià de preguera i en el desenvolupament dels primers sediments del futur art no figuratiu, abans de l'arribada del Grup Parpalló. La segona hipòtesi inquirí en la cerca de qualsevol rastre ideològic de tarannà més transgressiu en l'ideari del grup i en les interpretacions de les obres, amb relació al sistema cultural oficial valencià. I la tercera hipòtesi es basà en el potencial cultural interdisciplinari del grup, a l'hora de produir un cert impacte en el panorama cultural imperant, és a dir, a nivell de formats, de transferències d'idees i llenguatges artístics, i, sobretot, d'experiències de vida.

La materialització dels objectius es portaren a terme a partir de l'anàlisi de les fonts escrites, visuals i orals de l'àmbit cronològic del Primer Franquisme, en tres nivells: a nivell estatal, a nivell del País Valencià i a nivell de la ciutat de València. Entre les tipologies de fonts consultades, dominaren les fonts escrites secundàries sobre les primàries. Les fonts primàries foren obtingudes dels arxius personals dels artistes i de les diferents biblioteques, hemeroteques i dipòsits d'institucions públiques i, en menor mesura, privades.

Finalment, durant el procés investigador s'obtingueren resultats exitosos quant a la

consecució de les tres hipòtesis plantejades. En aquest ordre, s'ha de matisar que la irrupció d'aquest conat premodern, junt a altres grups i individualitats artístiques, comportà l'establiment d'una agenda cultural més dinàmica, alternativa i interdisciplinària que, de forma temporal, eclipsà i desacredità el anodí programa cultural oficial. Des de l'àmbit més plàstic, s'ha de ressaltar que l'amesurada aportació plàstica del grup ajudà a reprendre i reinterpretar l'art de preguerra, de forma intuïtiva, atzarosa o racional. A més a més, s'ha d'emmarcar l'agrupació valenciana d'Els Set com un dels prolegòmens dels futurs llenguatges artístics no figuratius en l'àmbit local, connectant-la amb d'altres experiències d'altres indrets perifèrics.

Paraules claus: Agrupació Els Set, art abstracte, art franquista, art modern valencià, Primer Franquisme.

Resumen (castellano)

La incidencia de la agrupación artística de Los Siete (1948-1954) en las primeras huellas del arte moderno valenciano del Primer Franquismo.

Esta tesis doctoral investiga la interacción artística y cultural de la agrupación artística valenciana de Los Siete, en el contexto coyuntural del Primer Franquismo en la Ciudad de Valencia. El nombre de la agrupación respondió a los siete miembros que la compuso originariamente. Debido a los avatares de la vida se tuvo que reemplazar tres bajas de sus componentes por otras nuevas incorporaciones. Por consiguiente, siendo un total de diez miembros, el conjunto de los Los Siete estuvo protagonizada por los siguientes artistas: Ángeles Ballester Garcés, Vicente Castellano Giner, Vicente Fillol Roig, Juan Genovés Candel, Vicente Gómez García, Ricardo Hueso de Brugada, Juan Bautista Llorens Riera, José Masiá Sellés, Ximo Michavila Asensi y Eusebi Sempere Juan.

El origen de este estudio parte de la formulación de tres hipótesis fundamentales. La primera hipótesis indaga sobre la contribución del grupo de Los Siete y de sus componentes en la recuperación del arte moderno valenciano de preguerra y en el desarrollo de los primeros sedimentos del futuro arte no figurativo, antes de la llegada del Grupo Parpalló. La segunda hipótesis se adentró en rastrear cualquier atisbo ideológico de índole más transgresivo en el ideario del grupo y en las interpretaciones de las obras, con respecto al sistema cultural oficial valenciano. Y la tercera hipótesis se basó en el potencial cultural interdisciplinario del grupo, a la hora de producir un cierto impacto en el panorama cultural imperante, es decir, a nivel de formatos, de transferencias de ideas y lenguajes artísticos, y, sobre todo, de experiencias de vida.

La materialización de los objetivos se llevaron a cabo, a partir del análisis de las fuentes escritas, visuales y orales del ámbito cronológico del Primer Franquismo en tres niveles: a nivel estatal, a nivel del País Valenciano y a nivel de la ciudad de Valencia. Entre las tipologías de fuentes consultadas, primaron las fuentes escritas secundarias sobre las primarias. Las fuentes primarias fueron obtenidas de los archivos personales de los artistas y de las diferentes bibliotecas, hemerotecas y depósitos de instituciones públicas y, en menor medida, privadas.

Finalmente, a lo largo del proceso investigador se obtuvieron resultados exitosos con

relación a la consecución de las tres hipótesis planteadas. En este orden, se debe de matizar que la irrupción de este conato premoderno, junto a otros grupos e individualidades artísticas, sirvió para establecer una agenda cultural más dinámica, alternativa e interdisciplinaria que, de forma temporal, eclipsó y desacreditó el anodino programa cultural oficial. Desde el ámbito más plástico, resaltar que la comedia aportación plástica del grupo ayudó a retomar y reinterpretar el arte de preguerra, de forma intuitiva, azarosa o no racional. Además, se ha de enmarcar la agrupación valenciana de Los Siete, como uno de los prolegómenos de los futuros lenguajes artísticos no figurativos en el ámbito local, conectándola con otras experiencias de otros lugares periféricos.

Palabras claves: Agrupación Los Siete, arte abstracto, arte franquista, arte moderno valenciano, Primer Franquismo.

Abstract (English)

The impact on the early Valencian modern art of the artistic group *Los Siete* (1948-1954) during the first part of Franco's dictatorship.

This PhD thesis investigates the artistic and cultural interaction of Los Siete in the context of the first part of the Franco dictatorship in the city of Valencia. The name of the group was given on account of the seven members who belonged to it originally, but due to circumstances three had to be replaced by new additions. Having counted thus a total of ten members, the group of Los Siete was integrated by the following artists: Ángeles Ballester Garcés, Vicente Castellano Giner, Vicente Fillol Roig, Juan Genovés Candel, Vicente Gómez García, Ricardo Hueso de Brugada, Juan Bautista Llorens Riera, José Masiá Sellés, Ximo Michavila Asensi and Eusebi Sempere Juan.

The origin of this nature in this group and the interpretations of their pieces in relation to the official cultural system in Valencia. The third hypothesis was based on the interdisciplinary cultural potential of the group when producing a certain impact on the prevailing cultural scene regarding formats, the transfer of ideas and artistic languages and specifically the interaction with life experiences.

The execution of the objectives were carried out at three levels, based on the analysis of written, visual and spoken sources of the chronological field of the first part of Franco's dictatorship: nationwide, at the level of the region of the País Valencià and at the level of the city of Valencia. Written secondary sources were given priority amongst the types of sources that were studied, which included also primary sources. Primary sources were obtained from the artists' personal files, different libraries, newspaper and periodical libraries and deposits in public institution and to a smaller extend private ones.

Finally, during the process of investigation, results were obtained in relation to the formulation of these three hypothesis. In this order it has to be put in context that the incursion of this premodern attempt, together with other groups and individuals, helped to establish a cultural agenda that was more dynamic, alternative and interdisciplinary. It also overshadowed and discredited temporarily the uninspiring official cultural programme. And, in a more sculptural field, it should be pointed out that the cautious

sculptural contribution of this group and its members helped reinterpret pre-war art in an intuitive, risky or rational way. On the other hand Los Siete should be identified as a prolegomenon of future abstract art languages on the local sphere connecting with other peripheral areas.

Key words: The group of Los Siete, abstract art, art of the Francoist period, Valencian modern art, First part of Franco's dictatorship.

La incidència de l'agrupació artística d'Els Set (1948-1954) en les primeres petjades de l'art modern valencià del primer franquisme.

| | |
|--|------------|
| Introducció | 13 |
| 1. Recreant les coordenades conjunturals del període històric de la València del Primer Franquisme (1939-1960)..... | 22 |
| 1.1. Aproximació a les coordenades polítiques del primer franquisme..... | 26 |
| 1.1.1. <i>Des dels primers bastiments del Nou Estat a llur acceptació internacional.</i> | 26 |
| 1.1.2. <i>Repressió i escenari polític durant la postguerra valenciana.</i> | 34 |
| 1.2. Anàlisi de les coordenades socioeconòmiques: l'autarquia i l'enquadrament social. | 44 |
| 1.2.1. <i>De l'autarquia econòmica als tímids progressos industrials del període frontissa.</i> | 46 |
| 1.2.2. <i>L'enquadrament social i les primeres revoltes obreres.</i> | 51 |
| 1.3. Radiografia de la conjuntura cultural de postguerra..... | 60 |
| 1.3.1. <i>De les consignes i el folklore nacional a la represa cultural liberal.</i> | 61 |
| 1.3.2. <i>La cultura valenciana de postguerra entre l'espasa i la paret: folklore espanyol i resistència cultural.</i> | 69 |
| 2. Cartografia del context artístic de la València de Postguerra..... | 78 |
| 2.1. L'art d'abans del franquisme entre el continuisme finisecular i els aldarulls avantguardistes. | 80 |
| 2.2. La preeminència de les diferents ortodòxies oficials en la primera dècada franquista (1939-1950). | 97 |
| 2.2.1. <i>El panorama artístic oficial en l'Estat Espanyol.</i> | 99 |
| 2.2.2. <i>L'art oficialista a la València de la primera autarquia.</i> | 111 |
| 2.3. Les primeres petjades de la renovació artística en la segona dècada del franquisme. | 119 |
| 2.3.1. <i>La consolidació dels llenguatges artístics moderns a l'Estat Espanyol.</i> | 122 |
| 2.3.2. <i>L'assoliment de l'art modern en la València de la dècada dels anys 50.</i> | 135 |
| 2.4. L'ensenyament artístic en l'Escola Superior de Belles Arts de Sant Carles..... | 147 |
| 3. L'origen de l'agrupació artística d'Els Set..... | 164 |
| 3.1. Envers una interpretació semàntica d'Els Set. | 165 |
| 3.2. Les etapes del grup..... | 168 |
| 3.3. La gestació d'Els Set entre les aules i les cafeteries: el dinamisme cultural de les tertúlies artístiques..... | 171 |
| 3.4. El sistema organitzatiu del grup. | 176 |
| 3.4.1. <i>El grup com a tipologia artística.</i> | 177 |
| 3.4.2. <i>El valor testimonial de les actes i del quadern de tresoreria.</i> | 181 |
| 4. Desenvolupament i dissolució de l'activitat cultural i artística del grup. 196 | |
| 4.1. Les propostes artístiques del grup. | 196 |
| 4.2. Les sales d'art, les exposicions artístiques i els seus catàlegs. | 202 |
| 4.2.1. <i>El tramvia.</i> | 203 |
| 4.2.2. <i>Les sales d'art i els espais dels tertulians.</i> | 203 |

| | |
|---|------------|
| 4.2.3. <i>La dinàmica expositiva i les exposicions</i> | 205 |
| 4.2.4. <i>Les altres exposicions</i> | 220 |
| 4.2.5 <i>Els catàlegs</i> | 228 |
| 4.3. <i>L'activisme cultural de l'agrupació més enllà del quadre</i> | 235 |
| 4.4. <i>L'impacte mediàtic d'Els Set</i> | 240 |
| 4.4.1. <i>La premsa valenciana, les seccions d'art i els protagonistes en els inicis de la postguerra</i> | 240 |
| 4.4.2. <i>La repercussió mediàtica d'Els Set</i> | 244 |
| 4.5. <i>La fi d'un mite</i> | 250 |
| 5. Protagonistes | 253 |
| 5.1. <i>Membres fundadors</i> | 255 |
| 5.1.1. <i>Els preludis de la recerca de l'estructura en la poètica de Vicente Castellano</i> | 257 |
| 5.1.2. <i>Els precedents de la crònica figurativa en l'obra primerenca de Juan Genovés</i> | 281 |
| 5.1.3. <i>El retrobament del paisatgisme valencià en la plàstica de Vicente Gómez</i> | 311 |
| 5.1.4. <i>Més enllà de la recerca de l'expressivitat humana en la plàstica de Vicente Fillol Roig</i> | 329 |
| 5.1.5. <i>La transcendència mística en l'obra pictòrica de Ricardo Hueso</i> | 347 |
| 5.1.6 <i>L'enginy emprenedor de Juan Bautista Llorens Riera</i> | 357 |
| 5.1.7. <i>La breu incursió pictòrica de José Masiá Sellés</i> | 373 |
| 5.2 <i>Noves incorporacions</i> | 379 |
| 5.2.1. <i>Els primers indicis moderns en la producció figurativa de Ximo Michavila</i> | 381 |
| 5.2.2 <i>La recerca del jo femení en l'obra d'Ángeles Ballester</i> | 405 |
| 5.2.3. <i>La breu irrupció de l'avantguarda cinètica de Sempere en els darrers temps d'Els Set</i> | 429 |
| Conclusions finals | 443 |
| Bibliografia | 453 |
| ANNEX | 495 |
| Annex 1. <i>Quadern d'actes</i> | 497 |
| Annex 2. <i>Quadern de tresoreria</i> | 519 |
| Annexe 3. <i>Els catàlegs de mà</i> | 533 |
| Annex 4. <i>Localització espacial d'Els Set i d'altres espais culturals en la València de 1947 a 1954</i> | 557 |
| Annex 5. <i>Transcripcions de les entrevistes als membres d'Els Set</i> | 559 |
| Annex 5.1 <i>Entrevista a l'artista Ángeles Ballester</i> | 560 |
| Annex 5.2 <i>Entrevista a l'artista Vicente Castellano</i> | 563 |
| Annex 5.3 <i>Entrevista a l'artista Vicente Fillol</i> | 565 |
| Annex 5.4 <i>Entrevista a l'artista Vicente Gómez</i> | 568 |
| Annex 5.5 <i>Entrevista a l'artista Juan Genovés</i> | 570 |
| Annex 5.6 <i>Entrevista a Ricardo Hueso</i> | 573 |
| Annex 5.7 <i>Entrevista a Amparo Montoro</i> | 575 |
| Annex 5.8 <i>Entrevista a l'artista Ximo Michavila</i> | 577 |

Introducció

Des dels primers anys d'estudis en la titulació d'Història de l'Art, sempre he volgut esbrinar les implicacions del fenomen artístic amb relació a la societat i a l'esfera política en el període contemporani. Un ample i complex període que, alhora, es dividiria en una subetapa moderna i una subetapa postmoderna.

La primera subetapa moderna, aixoplugà tota una sèrie de corrents artístics de la sort de l'estil neoclàssic, romàntic, realista o impressionista, entre d'altres. En molts casos, aquests estils, que partien dels postulats filosòfics i ideològics del projecte il·lustrat, s'anaven remodelant i readaptant en els radicalismes discursius, formals i estilístics de les primeres avantguardes històriques (fauvisme, expressionisme, cubisme, constructivisme...), fins a arribar a les dècades dels anys 40 i 50, on predominaren els diferents llenguatges de l'abstracció matèrica i geomètrica.

La segona subetapa moderna, emmarcada entre els anys 60 i 80, fou el moment en què es desenvoluparen les conegudes segones avantguardes, com ara el pop art, l'art conceptual, l'art minimalista, el land art, la performance o el videoart. En general, aquest segon estadi representà la definitiva ruptura conceptual, discursiva i formal de la tradició artística figurativa. En aquest sentit, aquests segons istmes rebentaren les bases estètiques del cànon modern i s'aventuraren cap a un art més ambigu, interdisciplinari, mixt, permeable i de lectura múltiple.

Com s'ha apuntat al primer paràgraf, al llarg de les dues subetapes contemporànies, s'ha de singularitzar les nombroses projeccions artístiques que resultaren de la interacció entre el binomi art i societat i el binomi art i política.

El primer binomi faria referència a la manera de reflectir les estructures socials, els hàbits, el modus vivendi, el món interior i material, l'organització laboral, les relacions de força, les aspiracions d'una classe o grup social determinat, etc. Per tant, s'entendria com a art social a intencions temàtiques (pintura costumista), a aspectes formals i a una mena de llenguatge artístic. Sobre aquest darrer aspecte, el llenguatge realista, concretament, es reencarnaria en el realisme del segle XIX, les diferents aportacions crítiques de la crònica de la realitat dels anys 60 i del hiperrealisme dels anys 70, ambdues fites cronològiques pertanyents al segle XX. Pel que fa al binomi art i política, s'ha anat desenvolupant un munt d'obres i projectes d'art que, des dels diferents

llenguatges, formats i tipologies d'art, exterioritzarien un ideari o un programa polític i, al mateix temps, articularien una estratègia propagandística. Així doncs, val a dir que al darrere d'un paisatge, una catedral, un palau, un arc de triomf, una quadre d'història, una peça d'orfebreria o una joia, s'hi entreveuriem les intencions més lucratives o maquiavèl·liques dels qui encarregaren o pagaren les obres. La figura de comitent seria reencarnat per un rei, un alt càrrec eclesiàstic, l'alta burgesia comercial i financera, un lobby econòmic o polític, un règim polític dictatorial, un president, un estat, un consorci econòmic, etc.

Aquesta preferència per l'àmbit social i polític de l'art contemporani, es va anar definint, a arrel de la meua integració en el programa de cursos de Doctorat en Art del Departament d'Art de la Universitat Autònoma de Barcelona (UAB). Des d'ací, vaig començar a endinsar-me cap a l'art modern de l'Estat Espanyol, des de l'època de la instauració del règim franquista fins a la dècada dels anys 60. La gran oferta de matèries cursades al voltant de l'art de la postguerra, constituint la meua primera motivació, m'ajudà a conceptualitzar i traçar una radiografia general dels aspectes culturals i sociopolítics que, des d'aleshores, emmarcaren l'aparició dels primers grups o conats moderns, la proliferació d'exposicions, salons d'art i biennals, l'organització de cicles i conferències sobre l'art abstracte, l'edició de revistes, etc.

Més endavant, a propòsit del curs Art català en la postguerra (1939-1955), impartit per la Dra. Teresa Camps i Miró, vaig proposar una visió general sobre el panorama artístic valencià de postguerra, a partir de la interacció entre la formació artística d'Els Set, punt d'arrencament d'aquest treball d'investigació, i els altres agents culturals i esdeveniments artístics locals i coetanis, abans de l'arribada del Grup Parpalló.

Per una altra banda, una segona motivació vindria relacionada per la manca de coneixement del període històric del franquisme, llevat dels anys universitaris, durant l'etapa formativa en l'antic batxillerat i COU. Tanmateix, la Universitat representà la veritable iniciació vers l'aprenentatge dels aspectes històrics i, concretament, artístics de l'etapa franquista.

La contribució historiogràfica d'autors com ara Valeriano Bozal, Francisco Agramunt Lacruz, Juan Ángel Blasco Carrascosa, Manuel Muñoz Ibáñez, Pascual Patuel Chust, Ángel Llorente, Pablo Ramírez, Carlos Villavieja o Gabriel Ureña, ajudà a dibuixar el

meus primers passos cap a la descoberta de més informació sobre l'agrupació i els membres d'Els Set vers el seus possibles idearis, objectius, programa expositiu i funcionament.

A més a més, sobre aquesta historiografia esmentada a dalt, de forma primerenca, s'argumenta la formulació de tres hipòtesis que, al llarg del procés investigador d'aquesta recerca, s'aniran resolent i confirmant. Així doncs, la primera hipòtesi es focalitzaria en el grau d'implicació del grup i dels seus components amb el redreçament de l'art modern de preguerra i amb la construcció de les primeres petjades de l'art modern emergent, abans de la consolidació del Grup Parpalló. La segona hipòtesi, es centraria en esbrinar, si escau, el sentit activista i social de les activitats culturals i artístiques del jove grup. I la tercera hipòtesi, voldria esbrinar sobre la possible incidència cultural de la formació d'Els Set, baix el format híbrid de la plataforma artística i cultural, en la València de postguerra.

Aquesta necessitat i, alhora, responsabilitat d'aportar un discurs nou a la historiografia valenciana, baix el rigor documental i la serietat d'un treball de recerca, es fonamentaria en el caràcter insòlit de la pròpia ontologia i morfologia d'Els Set. En altres paraules, en aquest estudi ha sigut conscient de la necessitat de dotar una revisió i ampliació documental de la formació per se, d'articular i transcendir les seues activitats o gestes, i de dimensionar, de forma racional i proporcionada, l'aportació individualitzada dels seus integrants.

A continuació, s'articula, ací baix, una sèrie d'objectius que ajudarà a enllestir les hipòtesis anunciades abans.

1. Analitzar breument el marc contextual polític, socioeconòmic i cultural del bloc del Primer Franquisme a l'Estat Espanyol.
2. Esbrinar els trets diferencials més rellevants del panorama contextual polític, social, econòmic i cultural del País Valencià, focalitzat en la ciutat de València.
3. Analitzar els diferents corrents de l'art oficial i de l'art tradicional imperant del context conjuntural de la postguerra, en el context espanyol i valencià.
4. Conèixer les diferents iniciatives d'art més aperturista que es desenvoluparen en la immediata postguerra, tant des de les instàncies oficials com privades.

5. Estudiar el sistema d'ensenyament i els valors estètics dels centres d'ensenyament i producció artística, focalitzada en l'Escola Superior de Belles Arts de Sant Carles i l'Acadèmia de Belles Arts de Sant Carles, ambdues ubicades en València.
6. Comprendre els factors intrínsecs que forjarien un emergent brou de cultiu vers l'art modern i les diferents expressions abstractes.
7. Esbrinar les causes, motivacions i pretensions que determinaren l'emergència constitutiva de la formació d'Els Set.
8. Aprofundir sobre l'aportació plàstica individualitzada de cada component en l'estructura organitzativa i el modus operandi de la formació d'Els Set.
9. Establir una possible projecció cultural del grup que connectaria amb altres sectors aperturistes del món intel·lectual valencià de l'època.
10. Incidir en la relació mediàtica i social del suposat activisme cultural del grup, dins del panorama cultural valencià d'aleshores.
11. Relacionar la possible aportació plàstica de l'agrupació en el redreçament de la modernitat artística i les primeres petjades de l'art modern.

En el moment de desenvolupar aquest llistat d'objectius, s'obliga emprar la famosa màxima metodològica de l'embut, és a dir, de partir dels aspectes més generals fins a arribar als aspectes més concrets. A nivell de fonts emprades, primerament, es recorrerà a les fonts escrites, a través de les fonts primàries (documents manuscrits dels artistes) i les fonts secundàries (llibres, catàlegs, revistes). Les fonts orals provindrien de les entrevistes realitzades als artistes del grup, a d'altres artistes coetanis i als investigadors que treballaren l'art valencià de postguerra. Afegir en aquest punt, una inicial entrevista realitzada al pintor Michavila que, a propòsit d'una primera aproximació investigadora sobre Els Set, es farà servir com a model d'una futura bateria de preguntes extensible a la resta dels seus protagonistes.

I les fonts visuals, serien extretes de materials fotogràfics i de l'enregistrament en vídeo. Dins d'aquest àmbit, també, hi tindria cabuda el suport bidimensional dels gravats, dels ex-libris, dels dibuixos i de les pintures.

Retornant, una altra vegada, a les fonts escrites, degut els grans buits documentals i la manca d'informació específica, primerament es portarà a terme una gran batuda bibliogràfica sobre aquells llibres, catàlegs, monografies i revistes que tracten sobre l'art

de postguerra, l'art franquista, la cultura i l'art contemporani en el context espanyol i valencià. En aquest ordre, també se consultarà els articles i ressenyes d'art, publicades tant en la premsa diària com en les diferents revistes. Però, sobretot, es centrarà en els catàlegs d'artistes i d'exposicions col·lectives que esdevingueren entre els anys 40 i 50 del segle XX.

Per descomptat, caldria no oblidar la cerca imminent de qualsevol material gràfic, audiovisual o escrit dels artistes, a través de la consulta dels fons de la Biblioteca Nacional de València de Sant Miquel dels Reis i la Biblioteca Nacional de Catalunya, de les biblioteques universitàries (Facultat de Belles Arts de UPV, Facultat de Geografia i Història de la UB, campus de Ciutadella de la Universitat Pompeu Fabra), i de les biblioteques dels museus i centres d'art modern i contemporani (IVAM, Museu de Belles Arts de Sant Pius V, MNAC, MACBA). A més, s'hi afegirien els arxius de l'Ateneu Mercantil de València, l'Escola d'Artesans, l'Acadèmia de Belles Arts de Sant Carles, la Facultat de Belles Art, la Diputació Provincial de València i l'Arxiu Municipal. I, per acabar, destacar la importància documental dels fons de l'Hemeroteca Municipal de València de la plaça Magúncia.

Pel que fa el torn dels continguts, baix el títol d'aquesta recerca La incidència de l'agrupació artística d'Els Set (1948-1954) en les primeres petjades de l'art modern valencià del primer franquisme, es desenvoluparà en cinc capítols fonamentals que definirien la trajectòria del grup, en funció del seu context envoltant, l'ensenyament artístic, l'ideari, les motivacions i pretensions, els seus deu integrants, les seues possibles projeccions culturals i artístiques, etc.

Així doncs, al primer capítol s'analitzaran els aspectes més representatius de les coordenades polítiques, socioeconòmiques i culturals a l'Estat Espanyol i a la ciutat de València. Totes aquestes coordenades giraran al voltant de dos marcs cronològics dins del bloc del Primer Franquisme. En la conjuntura política, s'establirà una primera subetapa al voltant de l'estadi falangista (1939-1945) i una altra segona subetapa relacionada amb l'estadi del nacionalcatolicisme (1945-1957). En les coordenades socioeconòmiques, es veurà ben diferenciat una primera etapa autàrquica i una segona etapa autàrquica, també coneguda baix el nom d'etapa frontissa. En l'etapa de la primera autarquia (1939-1950), s'estudiarà sobre les característiques definitòries i el procés d'implantació de l'autarquia econòmica, complementada per l'intervencionisme

estatal. Junt a aquest dirigisme estatal, es veurà la incidència de l'Església i de la Falange en l'enquadrament social. I, en el període frontissa (1950-1960), s'investigarà sobre l'evolució de l'enquadrament social de l'Església, les revoltes obreres i estudiantils, els canvis estructurals de l'organització laboral, el retorn de les màximes del liberalisme econòmic, un tímid boom econòmic industrial, etc. I, pel que fa a les coordenades culturals, es pretindrà analitzar sobre el panorama cultural oficial imperant, contraposat a una cultura més perifèrica però, alhora, més progressista i aperturista, en mans d'escriptors, filòsofs, cineastes, etc. En el cas valencià, s'incidirà en el conreu i difusió de la llengua i les tradicions valencianes, a través d'institucions oficials (Institució Alfons el Magnànim), entitats culturals (Lo Rat Penat), revistes, publicacions de llibres, etc. Tampoc s'ha d'oblidar, sobre una ràpida revisió dels diferents formats de la cultura popular dels anys 40 i 50, com a reflex il·lustratiu d'una cultura d'entreteniment i d'evasió, generalment, orientada al món del futbol, dels bous, els programes de la ràdio i les publicacions periòdiques de quiosc.

Al segon capítol es parlarà sobre els trets més representatius de l'art oficial, a través de les iniciatives artístiques promogudes pel sector oficialista i falangista del Moviment Nacional, per la benedició de l'Església i les seues filials corporacions, i pel recolzament oficialista de les entitats culturals i sales d'art privades. I per altre costat, s'esbrinarà sobre els factors culturals i esdeveniments artístics més aperturistes que, de ben grat, ajudaren a bastir una progressiva evolució dels pressupostos artístics vers l'art modern, tant a l'Estat Espanyol com en el País Valencià. Dins d'aquest segon capítol, es dedicarà un primerenc apartat relacionat amb l'art d'abans de la dictadura. En aquest ordre, s'intentarà entrellaçar les formulacions plàstiques de la dècada dels anys 20 i del període republicà amb l'art oficial i aperturista del temps de la postguerra. I, per cloure aquest capítol, es farà cinc cèntims sobre la formació artística de l'Escola Superior de Belles Arts de Sant Carles.

El tercer capítol anirà enfocat a les causes i pretensions que motivaren la gestació del primer conat d'Els Set, fins a esdevenir en una formació artística amb certa entitat. Es tractarà d'un capítol que girarà entorn a l'intent d'establir unes etapes en la seua curta trajectòria. S'hi estudiarà el *modus operandi* del grup, les possibles estructures organitzatives i la seua definició grupal.

En un quart capítol, es tractarà de matissar sobre els trets més representatius del grup, a

nivell estètic i formal, a través de llurs activitats culturals i artístiques. Es reflectirà l'evolució de les propostes estètiques del col·lectiu, en funció dels espais expositius i la instauració de les seues tertúlies d'art. Es tracta del capítol que narrarà l'activisme cultural, l'impacte mediàtic i l'efímera popularitat de la jove formació. També, serà l'apartat que, de forma sobtada, aquesta engrescadora agrupació desapareixerà de la memòria cultural i artística dels valencians.

I, en el cinquè capítol, anirà dedicat als seus protagonistes, diferenciant entre els seus components: els membres fundadors i les noves incorporacions. Així doncs, com a membres fundadors o primers membres de la formació, ho conformaren els noms dels pintors Castellano, Fillol, Genovés, Gómez, Hueso, Llorens i Masiá. I, quant als membres posteriors o les noves incorporacions, ho constituïren la pintora Ballester i els pintors Michavila i Sempere. Al llarg d'aquest capítol, s'analitzarà la poètica estètica i trajectòria artística de cada artista, amb relació a les obres materialitzades durant els anys formatius i els anys de vigència de l'agrupació d'Els Set.

Per a acabar aquest punt introductori, l'estudi d'Els Set pretén enriquir i obrir nous fronts a la bibliografia valenciana sobre l'art de postguerra. En certa mesura, vol esbrinar sobre els vertaders protagonistes que feren possible la retrobada o reinterpretació de l'art de preguerra i, sobretot, l'arribada de l'art modern no figuratiu, tant matèric com geomètric. En aquest darrer sentit, no s'ha d'oblidar pas que, en moltes de les exposicions que realitzà o organitzà el grup, es pogueren presenciar una heterogènia barreja de llenguatges plàstics, que aniria des de formulacions estètiques més realistes, surrealistes i, en alguns casos, més abstractes.

Sense deixar el paràgraf adés, també, s'ha de tenir en compte que, en aquest estudi, es voldrà reivindicar la justa i proporcional aportació de la formació vers l'art modern i la historiografia artística valenciana.

Capítol 1.

Recreant les coordenades conjunturals del període històric de la València del Primer Franquisme (1939-1959).



Gran Feria de València, 1939. Cartell, 103x71,20 cm, col. Carlos Velasco¹

¹ AA. VV. *Posguerra. Publicidad y propaganda (1939-1959)*. (SUEIRO. S., curadora). Madrid: Círculo de Bellas Artes y Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, 2007, p. 28.

1. Recreant les coordenades conjunturals del període històric de la València del Primer Franquisme (1939-1960).

Abans d'entrar en matèria, és a dir, de presentar intencionalitats, neguits, descobertes, i, fins i tot, frustracions envers a un determinat treball de camp, l'investigador, primerament, ha de delimitar l'objecte d'estudi amb relació a l'espai geogràfic i temporal que el va envoltar. En aquest cas concret, es tracta d'aprofundir en la incidència plàstica d'una petita i breu agrupació d'artistes que, baix el nom d'Els Set, intervingueren en la ciutat de València, des de les darreries dels anys 40 fins a la primera meitat de la dècada dels 50. L'objecte d'estudi és múltiple, ja que no només ens afrontem a les característiques semàntiques, estètiques i formals col·lectives, pròpies d'un grup, sinó que, alhora, s'ha d'avaluar l'especificació creativa de cadascuna de les individualitats artístiques que, si més no, es varen conformar durant el període històric de la València del Primer Franquisme. Es tracta d'un període històric que, mai es podria entendre, sense analitzar els trets més representatius del seu marc contextual. En altres paraules, de les coordenades conjunturals al voltant de l'àmbit polític, econòmic, social i cultural. I dins d'aquest darrer àmbit, cal destacar l'emfatització de la dimensió artística, a propòsit de l'anàlisi de les primeres incursions de l'art modern valencià, en connivència amb l'art oficial i tradicional, i les aportacions dels seus protagonistes.

L'expressió "Primer Franquisme"² respon a la primera etapa de la Dictadura de Franco (1939-1959), que començà durant els darrers moments de la Guerra Civil Espanyola i finalitzà amb l'abandonament de la política econòmica autàrquica, gràcies a l'entrada al poder dels tecnòcrates de l'Opus Dei. Un llarg i fosc període que, de forma sintètica, es va associar amb les nocions de postguerra, fam, misèria, repressió, exili, estat de guerra contra els vençuts, aïllament polític internacional, apropament a les potències de l'Eix³, autarquia econòmica, mercat negre, nacionalsindicalisme i nacionalcatolicisme, folklore cultural, etc.

² Segons el diccionari.cat defineix el terme de franquisme com un "*Règim polític dictatorial implantat a l'estat espanyol com a resultat de la guerra civil en el qual el general Franco detingué el poder hegemònic*". Consulteu l'enllaç <http://www.diccionari.cat/lexicx.jsp?GECART=0066899> (visitat el 13/07/2009).

³ Les potències de l'Eix es tractà d'aquell bàndol que lluità contra els aliats en la Segona Guerra mundial. Les principals potències de l'Eix foren Alemanya, Itàlia i Japó. Amb la victòria nazi sobre França (juny de 1940), una part del govern francès col·laborà amb els nazis. Gràcies a les pressions de Hitler, els països de l'est d'Europa foren pressionats perquè s'uniren a l'Eix, com ara Romania, Hongria, Bulgària i Iugoslàvia.

Coincidint amb aquest primer període dictatorial del Primer Franquisme, resulta simptomàtic conèixer quins foren els trets més rellevants de les diferents coordenades contextuals que, per una banda, emmotllarà totes les dimensions de la vida pública, sociopolítica, econòmica, cultural i intimista arreu de la geografia espanyola. Des de l'òptica del grup, s'ha de valorar en quina mesura aquestes constants conjunturals incidiren en la construcció dels bagatges formatius i les experiències personals dels seus membres. A més a més, s'hauria de saber, en quina mesura, influïren en la morfologia de les agrupacions d'art, conformaren la necessitat d'establir unes bases organitzatives, canalitzaren inquietuds intel·lectuals i aspiracions estètiques.

En termes més polítics, dins de l'etapa del Primer Franquisme, s'ha d'emfatitzar les subetapes nacional-sindicalista (1939-1945) i nacional-catòlica (1945-1959) com a rerefons sociopolític més immediat que aixoplugà i testimonià l'emergent gestació i fugaç durabilitat de les formacions valencianes, com per exemple els col·lectius d' Els Set, Grup Z, Parpalló o Rotgle Obert. També, convé destacar la proliferació d'altres agrupacions artístiques i culturals peninsulars, com ara el Grup Pòrtic de Zaragoza, els Indalians d'Almeria, Dau al Set a Barcelona, El Paso de Madrid, etc.

De forma sintètica, l'etapa de falangització o feixistització que aniria entre els anys 1939 i 1945, correspongué al període més proper als estats totalitaris de l'Alemanya nazi i de la Itàlia feixista. Al mateix temps, és l'etapa més terrorífica quant a la sistematització de la repressió, tot i que es perllongà fins a la següent etapa, la més bel·licista i feixista. Per altra banda, l'etapa nacionalcatòlica, que abastaria des de l'any 1945 fins a l'any 1959, correspongué a un llarg període on hi prenen força protagonisme les línies ideològiques dels catòlics moderats-reaccionaris i més avinguts amb la Santa Seu, a través de la pròpia institució de l'Església Catòlica i les organitzacions seculares catòliques d'Acció Catòlica (AC), Associació Catòlica Nacional de Propagandistes (ACNP), l'Opus Dei, o les confraries, entre d'altres. A més a més, dins d'aquest període s'ha de fragmentar entre la subetapa de l'aïllament internacional (1945-1950) i la subetapa de l'acceptació del règim franquista pels països occidentals (1950-1959). En el primer estadi, suposà la retirada dels ambaixadors a Madrid, el tancament de les fronteres franceses i el breu boicot polític i econòmic (1946-48). I, en el segon estadi, suposà un procés d'acceptació d'Espanya als organismes internacionals, de l'obertura

econòmica exterior, o bé de l'apropament polític-econòmic als Estats Units⁴.

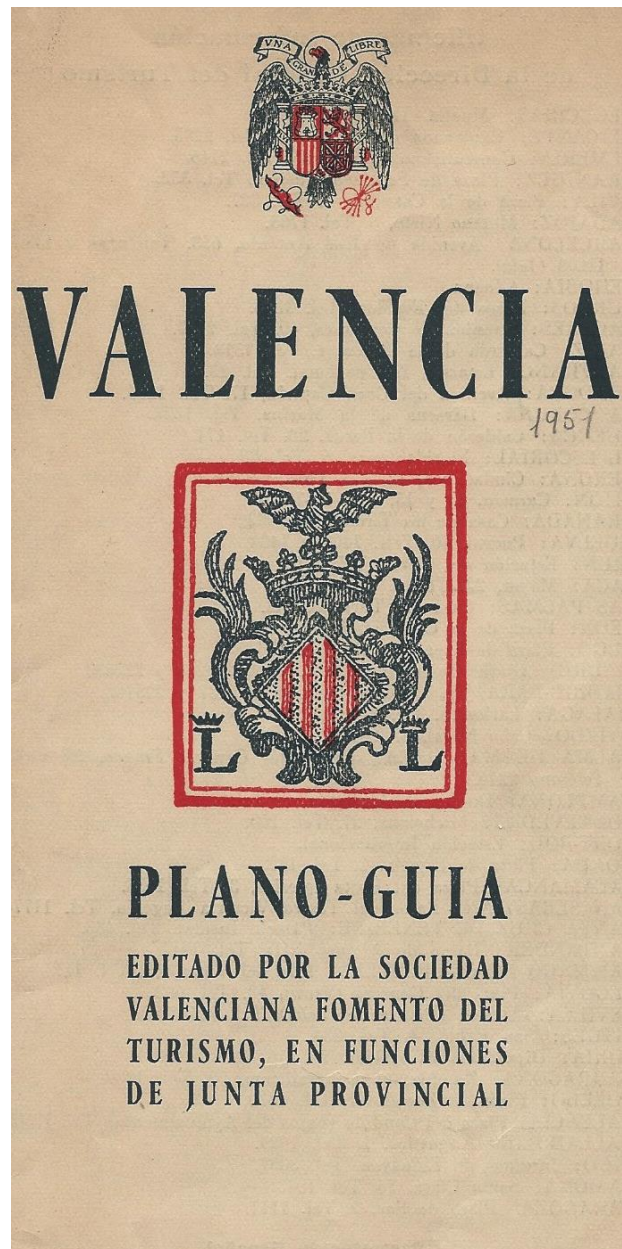
De forma paral·lela a les etapes polítiques, s'ha de matissar que de les tres fases que determinaren la política econòmica del règim, la fase autàrquica, la fase del desenvolupisme, i la fase de la transició, només interessa, per qüestions pragmàtiques, la fase de l'autarquia econòmica. Al mateix temps, s'ha de fer ressò que de les seues subetapes, es concretarà en els darrers anys de la subetapa de l'auto-abastiment i els primers anys de l'anomenada subetapa de la lenta recuperació econòmica o període frontissa. En aquest capítol, s'explica els grans esforços voluntariosos que, malgrat els ajustats pressupostos dels grup i dels seus components, aconseguiren connectar amb un públic generós que comprava les seues obres i apostaven per les seues tasques, com a col·lectiu i projecte cultural, mitjançant col·laboracions gratuïtes en exposicions, xerrades, conferències, etc. També, ací s'inclou la capacitat d'establir xarxes afectives, estètiques i intel·lectuals, a l'hora de prestar materials, intercanviar obres d'art i optimitzar espais d'exhibició que funcionaven com a seu social, tallers d'artistes eventuais i centres expositius.

Des d'una òptic més cultural, la formació d'Els Set lluità contra l'hermetisme, la censura i l'oficialitat cultural d'aquest període històric, especialment en torn a l'art i les exposicions. La trajectòria artística i cultural d'Els Set orbità entre els darrers temps de l'estadi oficialista (1939-1947) i gran part de l'estadi de recuperació de l'art modern (1947-1957). Al llarg d'aquesta investigació, s'esbrina en quina mesura els context conjuntural dotaria a la formació valenciana d'una especial idiosincràsia, pel que fa a la seua morfologia, les seues intencionalitats i aspiracions estètiques.

Quant a l'evolució social, a partir dels anys 50, trobaríem una joventut universitària no implicada amb la guerra que, allunyada dels dictats oficialistes del Sindicat Español Universitario (SEU) i dels control de l'Església, explicaria que el grup s'hi articulés com una plataforma de gran pluralitat creativa i cultural. Així doncs, des dels pressupostos més moderns i, si més no, des de l'agosament estètic, comptava amb intel·lectuals, escriptors i artistes més progressistes d'esquerres, i d'altres procedències ideològiques. Una plataforma heterogènia que unia diferents sensibilitats i compartia el desig per canviar les coses, gràcies als nous ideals estètics permesos.

⁴ TUSELL, J. *Historia de España en el siglo XX*. Madrid: Taurus, 2007, p. 290-300.

Fins a ací, de forma esbossada, s'ha presentat quins serien els eixos primordials d'aquestes tres grans coordenades conjunturals que, a través dels diferents subapartats s'aniran explicant més avall. També, s'ha d'aclarir que cada coordenada, a nivell metodològic, partirà de l'anàlisi comparatiu entre un àmbit geopolític més gran o macro, representat per l'Estat Espanyol, i un àmbit més específic o micró, especificat en la ciutat de València.



Plànol turístic de la ciutat de València, 1953⁵.

⁵ A. *Plano-Guía. València: Sociedad Valenciana Fomento de Turismo*, 1953. Remet a un mapa turístic de la ciutat de València. Document original pertanyent al meu arxiu personal.

1.1. Aproximació a les coordenades polítiques del primer franquisme.

A l'hora d'enllestir la complexitat política i generosa extensió d'aquest primer marc contextual, conegut com a Primer Franquisme (1939-1959), en un primer subapartat, es farà una aproximació sobre els esdeveniments més rellevants relacionats amb la política interior i exterior que succeïren al voltant de les dues subetapes del Primer Franquisme, és a dir, l'etapa del nacionalsindicalisme i l'etapa del nacionalcatolicisme.

La incidència de les estratègies polítiques, tant a la vida quotidiana a l'interior del país com a l'exterior, anirà lligada en el mateix procés d'institucionalització del Nou Estat i en la construcció d'un lideratge, a partir de la concentració dels poders absoluts en la figura del general Francisco Franco. A més a més, aquestes estratègies encabiren els terribles anys de la postguerra amb relació a la fam, la misèria, les malalties i, sobretot, amb el terror de la repressió vers els vençuts.

Un segon subapartat, s'ocuparà de la conjuntura política del País Valencià i, més concretament, de la ciutat de València, a partir de la reflexió de la instauració d'un govern repressiu, que a través de les institucions autòctones i el paper maquiavèlic de l'Església, es veurà com s'implantà un fort nacionalisme espanyol exclouent i unitari. S'anul·là qualsevol relació amb les institucions republicanes i s'anorrea qualsevol intent de reivindicar la llengua, la identitat i la cultura valenciana. Com a contrapartida, triomfà l'ideal d'una ingènua i provincial "valenciana"⁶ de segona classe.

1.1.1. Des dels primers bastiments del Nou Estat a llur acceptació internacional.

La fi de la contesa bèl·lica de la Guerra Civil Espanyola, significà el punt de partida d'una nova taula rasa vers a la instauració de les noves estructures administratives, jurídiques, econòmiques i polítiques d'un Nou Estat⁷, personalitzat en la figura de

⁶ El terme de la sana "valenciana" es relacionava a un valencià ingenu, rural, patriòtic i catòlic. Es pot trobar ampliat aquest terme a REIG, R. ET PICÓ, J. *Feixistes, rojos i capellans*. València: PUV, 2004, p. 58-67.

⁷ El terme Nou Estat respon al règim polític que fou instaurat durant la guerra civil pels militars insurrectes i que, a causa de la concentració del poder absolut en la figura de Francisco Franco, es va traduir com el règim o la dictadura franquista. El Nou Estat parteix d'uns fonaments ideològics que uneix l'ideari feixista (partit únic, líder i sindicat

Franco i coneguda, en la Història d'Espanya, com la Dictadura de Franco (1939-1975).

Com tot sistema polític de llarga durada, existeix una data històrica clau, l'1 d'abril de 1939, considerada com a l'any de la Victòria de les tropes colpistes i el triomf de totes les forces de la dreta (tradicionalistes, catòlics, monàrquics, falangistes, carlistes) dirigides sota la figura de Franco amb el títol de “Caudillo de España”⁸. En aquest moment, totes les ràdios llegiren el darrer part bèl·lic oficial⁹. Un mes més tard, el Generalíssim va iniciar la seua gira per les principals ciutats espanyoles, representant una castrense desfilada, acompanyada d'una litúrgia triomfal que recordava a la cultura visigòtica i al cerimonial religiós catòlic.

Si ben bé, el règim franquista suposà una ruptura simbòlica e històrica amb el passat liberal i monàrquic del S.XIX i la liquidació de qualsevol record amb l'experiència democràtica republicana, no es pot alinear, del tot, amb els règims totalitaris de l'Alemanya nazi o la Itàlia feixista, ni molt menys amb una típica insurrecció militar vuitcentista que afavorisca la reinstauració monàrquica. Més aviat, es va configurar com una dictadura autoritària, personalista i adaptativa que, eixida del triomf d'una guerra, tenia una clara voluntat de permanència.

La construcció d'un Nou Estat parteix dels mateixos pressupostos ideològics dels qui signaren el recolzament de la sanjurjada¹⁰ (1934) i dels qui prepararen l'alçament de 1936. Des d'aquest moment s'anà enllestint la materialització d'una administració, l'obligatorietat d'una unificació política i el desenvolupament d'un règim polític. Junt a aquestes necessitats, la institucionalització del franquisme, de forma progressiva, s'inicià en la Junta de Defensa de Burgos, més tard transformada en Junta Tècnica de

vertical) amb el tradicionalisme conservador del corporativisme catòlic, de l'Exèrcit i de l'oligarquia. Bàsicament, des dels seus primers plantejaments de preguerra (1934), aixoplugava els ideals de l'anticomunisme, antiliberalisme, nacionalcatolicisme, nacionalsindicalisme, centralisme, tradicionalisme i militarisme. Aquest amalgama ideològic fou el fruit de la coalició de les famílies polítiques que recolzaren la insurrecció militar contra la II República.

⁸ Veieu a TÉRMINÉ, E.; BRODER, A. et CHASTAGHARET, G. *Historia de la España Contemporánea. Desde 1808 hasta nuestros días*. Barcelona: Ariel, 1982, p. 289. En aquesta obra, els autors ens remetent al terme de cabdill amb relació al franquisme com a concepte de poder que es va gestar a la guerra i va créixer més amb la victòria, determinant així un tipus de règim d'excepció, extremadament personalitzat. La seua durada va dependre de la vida del seu cap o cabdill. A més a més, es concentrà en una persona els títols de Cap d'Estat, Generalíssim de les Forces Armades, President de la Falange i Cabdill d'Espanya.

⁹ TUSELL, J. *Historia de España en el siglo XX. 3. La dictadura de Franco*. Madrid: Taurus, 2007, p. 11. El locutor de ràdio Fernando Fernández de Córdoba, informà sobre el darrer comunicat bèl·lic, a les 23:15 de l'1 d'abril de 1939, amb aquestes paraules: “Cautivo y desarmado” el Ejército rojo, las tropas del general Franco alcanzaron los últimos objetivos militares.

¹⁰ La “sanjurjada” fa referència al cop d'estat fracassat contra la II República. Aquesta insurrecció fou iniciada la matinada del 10 d'agost de 1932 i liderat pel general Sanjurjo. Extret de CULLÀ I CLARA, J.B; “Una sanjurjada virtual”, en El País del 13 de gener de 2006. Consultat 25 de febrer de 2015 a http://elpais.com/diario/2006/01/13/catalunya/1137118043_850215.html.

l'Estat¹¹, passant pels anys més foscos de la postguerra, fins a l'aprovació de la Llei Orgànica de l'Estat de 1967 a les Corts Espanyoles.



Retrat de Franco en la portada del diari *El Correo Español*, 1939¹².

Per descomptat, la construcció de la legitimitat del seu cabdill, anava sempre unida amb el procés d'institucionalització del mateix règim franquista, des dels primers dies de la postguerra fins a les acaballes de las Dictadura. En aquest sentit, es tractava d'una progressiva concentració del poder en el jove general africanista, Francisco Franco Bahamonte¹³. El Generalíssim, sense ficar-se molt en ideologies polítiques, com a bon

¹¹ Els primers bastiments institucionals del Nou Estat naixeren en les primigènies comissions de la Junta de Defensa Nacional -Hisenda, Justícia, Cultura i Ensenyament, Obres Públiques i Comunicacions-, i en la creació d'un president i d'un Governador General. Amb la llei del 30 de gener de 1938, es desenvolupà l'estructura administrativa precedent i s'hi cosificà el govern de l'Estat, baix la Junta Tècnica de l'Estat. L'administració estatal s'organitzà en els següents departaments ministerials amb els seus ministres i sotssecretaris: Afers Exteriors, Justícia, Defensa Nacional, Ordre Pública, Interior, Hisenda, Indústria i Comerç, Agricultura, Educació Nacional, Obres Públiques, etc. Aquesta informació ha sigut extreta de l'obra SABÍN RODRÍGUEZ, J.M. *La dictadura franquista (1936-1975). Textos y documentos*. Madrid: Akal, 1997, p.15-114. Aquest autor, alhora, va recórrer al BOE núm. 467, 1-2, 1938. Llei del 30 de gener de 1938.

¹² Portada extreta de <<Pretendido escenario de El Correo Español. "Diario de la Falange española tradicionalista y de las JONS" >>. En: Rocando en el rostro. (consultat el 24/09/2015).

¹³ Un cop s'havia assegurat la decapitació dels altres rivals forts, la construcció del títol de Cabdill en la persona de Franco va començar a forjar-se, des del mateix dia que va presidir la Junta de Defensa de Burgos (1937). En aquest sentit, cal recordar les sobtades morts per accident d'avió (en dies diferents) dels generals veterans Mola i Sanjurjo. També, s'hauria de fer menció del líder de la Falange, el jove Jose Antonio Primo de Rivera, que fou afusellat durant la guerra (segons la versió oficial del Règim) pels comunistes. Tota la informació relativa a les lleis amb les seues disposicions i articles que atorgaren jurídicament la concentració absoluta del poder a Franco es pot consultar a SABÍN RODRÍGUEZ, J.M. Op. Cit., 1997, p. 13-114.

militar, era un home tradicionalista, catòlic i conservador. Sentia un gran menyspreu al voltant de tots aquells mals que provocaren el declivi d'Espanya¹⁴, reencarnats en el liberalisme, parlamentarisme, monarquia (al principi), socialisme, anarquisme, maçoneria, llibertat, partits polítics i sindicats, entre d'altres.

Amb el constant record de la guerra, el Cabdill renovava constantment les adhesions fidels dels seus col·laboradors a la seua figura. Per tant, li recolzaren les famílies polítiques i els grans i mitjans terratinents, i la burgesia rural, industrial i financera. Franco va actuar com a àrbitre de les diferents famílies polítiques, unes forces que romangueren unides durant la guerra i al principi del franquisme, fins que s'adonaren compte de què el seu líder no afavoria els seus interessos en aquesta nova Espanya. Dins de l'ampli i heterogeni grup de famílies polítiques, en primer terme s'ha de mencionar l'exèrcit, el seu gran suport i valedor. Després li seguirien els falangistes, carlistes i altres corrents ultradretanes, fusionades entorn a la FET de las JONS. Uns altres incondicionals adeptes ho conformaren l'Església Catòlica, el monàrquics borbònics i d'altres forces dretanes regionals¹⁵. Al llarg dels successius quinze governs franquistes, s'intentà sempre incloure diferents representants de cadascunes de les famílies polítiques. Tanmateix, s'ha de reconèixer que en determinades èpoques, ha existit un predomini d'unes famílies sobre d'altres en càrrecs i òrgans decisius del règim, com es pot observar en el predomini dels militars i, després, dels falangistes en els primers governs, entre el 1936 i el 1945, de catòlics reaccionaris de l'Associació Nacional de Catòlics Propagandistes (ANCP), emmarcat en el període de 1945 i 1959, fins a arribar als tecnòcrates de l'Opus Dei i d'altres sectors liberals, per volts del 1959 fins a arribar l'any 1975¹⁶.

Durant l'època hegemònica del nacionalsindicalisme (1936-1945), el règim franquista volgué alinear-se cap a les potències de l'Eix, degut a l'ajuda militar d'aquestes potències a Franco (durant la Guerra Civil) i al creixent procés de feixistització, instigat per l'exaltació falangista i d'altres seguidors dels nazis, i les primeres victòries

¹⁴ Això explicaria el desig del Cabdill d'esborrar de la Història d'Espanya el segle de la Il·lustració, el segle XIX fins a arribar a la Segona República. Consulteu el text de Stanley G. Pane a AA.VV. *Franquismo. El juicio de la historia.* (coord. Jose Luis Garcia Delgado). Barcelona: Colección Booket, 2005, p. 298-322.

¹⁵ La insurrecció militar fou recolzada per militants de la Dreta Valenciana Regional i la Lliga Catalana, degut el caos que regnava pels nombrosos aldarulls dels moviments obrers i sindicalistes.

¹⁶ Consulteu les obres de AA.VV. *Franquismo. El juicio de la historia..* (coord. Jose Luis Garcia Delgado). Madrid: Booket, 2005 i MORADIELLOS, E. *La España de Franco (1939-1975)*. Madrid: Síntesis, 2000.

alemanyes. No s'ha d'oblidar pas la figura del falangista Serrano Súñer¹⁷, “el Cuñadísimo”, que, junt als militars germanòfils i falangistes més exaltats, s'encarregà d'orquestrar l'apropament polític a aquests règims totalitaris. En aquest sentit, aquest acostament vers les potències totalitaristes es materialitzà mitjançant l'adopció d'estructures econòmiques (Autarquia, INI, INV), l'enquadrament social (SEU, Secció Femenina, Front de Joventuts, Auxili Social), la potenciació d'un aparell de propaganda, el control d'una xarxa pròpia de mitjans de comunicació i el foment d'un nacionalisme patriòtic, és a dir, el del nacionalsindicalisme. En aquest context, també, s'hi inclogueren les signatures dels tractats secrets d'amistat i col·laboració amb Itàlia (28/11/1936) i Alemanya (31/03/1939), i l'adhesió al Pacte AntiKominern (7 d'abril de 1939)¹⁸.

A nivell intern, les aspiracions falangistes aconseguiren el control mediàtic i cultural, i, per descomptat, l'enquadrament de la població en diverses organitzacions afins. El règim franquista concedí nombroses llicències als falangistes, a l'hora d'enllestir molts dels seus objectius i projectes (extrets dels 27 punts del partit), i, al mateix temps, els permetia ocupar decisius òrgans de direcció política arreu del país, des de les carteres ministerials, l'administració de governacions provincials i gestories municipals, fins a les prefectures del Moviment, a nivell provincial, comarcal i local¹⁹.

No obstant tot allò, les ànsies de poder i les presumpcions dels falangistes foren mal vistes per les altres famílies polítiques rivals, com ara els militars, els carlistes, els catòlics i els monàrquics. Els catòlics i els falangistes es disputaren el control de l'educació, sent els primers els guanyadors d'aquest pols, degut a que l'Església era la depositària de la tradició educativa cristiana a Espanya. Aviat, les tensions més fortes es materialitzaren entre els falangistes i els militars, protagonitzant la crisi ministerial de la primavera de 1941²⁰ i els incidents de la basílica de Begoña del 16 d'agost de 1942. Des

¹⁷ Serrano Súñer es va casar amb Zita Polo Martínez-Valdés, la germana de la dona de Franco. Súñer, baix el sobrenom de “cuñadísimo” aconseguí acumular força poder i influència. Per a més informació, aneu al següent enllaç: <http://www.forofundacionserranosuñer.es>, consultat 24/02/2015.

¹⁸ Segons el glossari de l'enllaç <http://www.historiasiglo20.org/GLOS/pactoantikom.htm> (consultat el 10/10/15), el pacte antikomintern fou un tractat d'enemistat contra la URSS i la Internacional Comunista, signat entre l'Alemanya del Tercer Reich i el Japó imperial. Itàlia s'hi afegí un any més tard i l'Espanya de Franco el 1939.

¹⁹ MARÍN CORBERA, M. “Los gobernadores civiles del franquismo: 1936-1963. Seis personajes en busca de autor”. En la revista *Historia y política*, núm. 29, gener-juny de 2013, p. 269-299.

²⁰ Resseguint les fonts ens il·lustra, ben bé, les dues crisis internes que col·lapsaren el règim franquista durant la primavera de 1941 i l'estiu de 1942. La primera crisi ministerial fou causada per una sèrie d'atacs injuriosos entre militars i falangistes, entre els anys 1940 i 1941. De forma més concreta, l'esclafit de la primera crisi partí d'una remodelació de carteres ministerials (Governació en mans de Galarza) i càrrecs decisius a persones no relacionades a la falange. En aquest sentit, els falangistes es sentiren traïts per Franco i, acte seguit, es produïren deu dimissions de caps provincials de la FET, la destitució de Ridruejo i la presentació de la dimissió de Serrano Súñer. I, la segona crisi

d'aquest rerefons, començaren a obrir-se les primeres esquerdes internes entre els adeptes i col·laboradors del règim i nasqué entre la ment dels opositors més moderats i conservadors del general, una possible transició monàrquica com a alternativa política viable²¹. Com a cloenda d'aquest paràgraf, cal fer menció que, davant els incidents de Begoña, Franco destituí al ministre de Treball, el general Varela, i al ministre d'Afers Exteriors, Serrano Súñer, per volts de l'any 1942.

Canviant de terç, davant el nou rumb de la contesa bèl·lica mundial, Espanya passà d'una inicial neutralitat a una desafiant no-bel·ligerància (juny de 1940), sobretot els primers anys de la guerra (1939-1942). Però, de forma forçada, fins a la tardor de 1943, no es tornà a posicionar com a país neutral. Val a dir que el primer posicionament neutral (decretat el 4/09/1939) no es va complir del tot, ja que, de forma soterrada, el règim proporcionà ajuda logística a Alemanya i col·laborà amb l'Eix, en qualitat d'espia. No obstant allò, a causa de les múltiples victòries germàniques sobre França i als Països Baixos, sumant l'entrada d'Itàlia en la guerra (l'estiu de 1940), la posició espanyola es tornà no-bel·ligerant i pretengué alinear-se amb els seus amics de l'Eix. D'aquest context, es relacionarien les ambicions imperialistes de Franco en el Nord d'Àfrica i en el projecte d'annexió de Gibraltar. Ambdues estratagemes, manifestades en l'entrevista de Franco amb Hitler a Hendaia el dia 23 d'octubre de 1940, foren incentivades mitjançant l'enviament de tungstè, el subministrament dels submarins alemanys a les costes espanyoles o l'enviament de la Divisió Blava al front rus oriental. Però, definitivament, Espanya no entrà a la guerra per la desconfiança del general, ja que, Hitler va desestimar les peticions espanyoles, perquè menyspreava a Franco i els seus polítics, i preferia a la França de Vichy com a aliat. També s'ha d'afegir la manca d'unanimitat entre falangistes i militars. L'Estat Major informà a Franco del descontent general dels militars per la manca de subsistències alimentàries i la recomanació de no

interna, es materialitzà el 16 d'agost de 1942, quan un grup de radicals falangistes llançaren granades contra la gent que eixia d'escoltar missa, a les portes de la basílica de la Mare de Déu de Begoña (Bilbao). Entre aquesta multitud, es trobava el ministre de l'Exèrcit, el general Varela, que aní a presidir una missa d'homenatge als combatents carlistes caiguts.

²¹ Amb relació a la causa monàrquica, adreceu-vos a TUSELL, J. *Historia de España en el siglo XX. 3. La dictadura de Franco*, Madrid, Taurus, 2007, p.202-209. Per volts del mes de març de 1943, Juan de Borbó escriví a Franco per assenyalar-li una necessària restauració monàrquica, davant la victòria aliada en la contesa bèl·lica. Franco no acceptà aquesta pressió i començà a impulsar una sèrie de canvis cosmètics vers una constitució orgànica. El mes de març de 1945, de nou, Joan de Borbó escriví al cabdill el conegut *Manifest de Lausana* (Suïssa), on presentà la monarquia com a transició vers a un règim constitucional, respectuós amb les llibertats regionals i els drets humans. L'any vinent, l'ex-rei es traslladà a Estoril (Portugal), on intentà atraure a la dreta i a l'esquerra no comunista. Després de l'entrevista entre Franco i Joan de Borbó al iot de l'*Azor* (Guipúzkoa, agost de 1948), les esperances monàrquiques desaparegueren fins a arribar a la llei de Successió, en què es designà com a hereu del règim al príncep Joan Carles de Borbó, fill de Joan de Borbó.

entrar en la guerra. Finalment, amb el desembarcament aliat al Nord d'Àfrica (novembre de 1942) i la caiguda de Mussolini (abril de 1943), a corre-cuita, el cabdill decretà l'1 d'octubre de 1943 l'estricta neutralitat.

Després de la victòria aliada, ens trobem en l'etapa nacional-catòlica²² que, al mateix temps, se l'hi hauria de subdividir entre la subetapa d'aïllament internacional (1945-1948) i la subetapa del reconeixement internacional (1948-59). Es tractà del període en què, per una banda, es blindarà la legitimitat religiosa de la dictadura, a través de la notòria presència de catòlics, molts d'ells, lligats a l'Associació de Propagandistes d'Acció Catòlica i a les encíclics del Papa. Per altra banda, aquest rellevant component catòlic formà part de l'ordenació d'una sèrie de mesures polítiques cosmètiques que, sota la pretensió de guanyar-se l'amistat dels aliats, consistiren en depurar qualsevol rastre feixista²³ i conformar un aparent estat constitucional orgànic, a través de la promulgació de gran part de les lleis fonamentals que, a nivell teòric, es podrien equiparar amb les lleis bàsiques d'altres països europeus.

Resseguint el paràgraf anterior, val a dir que el règim franquista volgué maquillar la realitat política interior, a través de la institucionalització d'una democràcia orgànica, des de l'any 1942 fins a la transició democràtica. En la pràctica, fou un règim polític dictatorial que, baix el mandat de Franco, no acceptava el sufragi universal, ni de bon tros el concurs dels partits polítics. Aquesta democràcia orgànica, a nivell legislatiu, es recolzà en un conjunt de vuit lleis fonamentals que, malgrat la seua aprovació gradual, regularen l'organització i les atribucions de les institucions polítiques del règim franquista.

En relació amb les lleis exposades a la graella, cal fer menció especial del Fur de Treball amb relació a la voluntat imperiosa d'encabir els obrers i patrons en el sindicat vertical, en funció de la branca productiva. En el torn de l'àmbit polític, evidentment, el poder residia en el Cap d'Estat. L'única novetat introduïda fou la creació de les Corts, on hi estaven representats els municipis, els caps de família, i l'anomenat sindicat vertical. Es

²² Aneu a MONTERO, J. R. "Los católicos y el Nuevo Estado: Los perfiles ideológicos de la ACNP durante la primera etapa del franquismo". EN FONTANA, J (coord.). *España bajo el franquismo*. Barcelona: Biblioteca de bolsillo, Crítica, 2000, p.100-120. Després de la Segona Guerra Mundial es produí una forta identificació catòlica del règim. D'aquesta manera, la presència política i social de l'Església augmentà a través de l'ocupació de llocs rellevants de l'administració, del protagonisme dels homes de l'ACNP, de la reconstrucció d'edificis religiosos, de les missions populars a les ciutats, etc.

²³ El paper d'aquesta Falange domesticada i burocratitzada es focalitzà en el control i l'enquadrament de la població. Durant la dècada dels 50, la Falange aconseguí tornar a l'escena política pública, en què es celebrà l'únic congrés i la revifalla de la Secretaria del Moviment Nacional.

permetia una participació política pseudo-democràtica mitjançant la llei del Referèndum Nacional (1945) i la creació de les Corts Espanyoles (1942). A més a més, es va fer extensible el reconeixement dels drets i deures de la ciutadania amb el Fur dels Espanyols (17 de juliol de 1945). També es preocupava pel futur d'Espanya i del Cap d'Estat, fent concessions amb la causa monàrquica, gràcies a la promulgació de la Llei de Successió (1946).

| | |
|--|-------------|
| Fur del Treball | 1938 |
| Llei Constitutiva de les Corts | 1942 |
| Fur dels Espanyols | 1945 |
| Llei del Referèndum | 1945 |
| Llei de Successió de la Prefectura de l'Estat | 1947 |
| Lleis de Principis del Moviment nacional | 1958 |
| Llei Orgànica de L'Estat | 1967 |
| Llei per a la Reforma Política | 1976 |

Font pròpia

Malgrat els esforços cosmètics, Espanya fou aïllada internacionalment (1945-1950) i, exactament, entre els anys 1946 i 1948, va patir un boicot internacional, arrel de les condemnes de l'ONU, que considerava a Espanya com l'últim reducte del feixisme²⁴. A més a més, es va produir la retirada d'ambaixadors estrangers i el tancament de les fronteres franceses. En definitiva, l'única manera de vèncer l'aïllament internacional era

²⁴ TUSELL. Op. Cit. , 2007, p. 210-226.

potenciar l'autoconsum propiciat des de l'intervencionisme estatal autàrquic.

Finalment, a partir de l'any 1948, es normalitzaren les relacions exteriors i, gràcies al rerefons de la Guerra Freda i l'esclafit de la Guerra de Corea, s'iniciaren els primers apropaments amb els Estats Units. Durant la dècada dels anys 50, s'aconseguí una progressiva acceptació i reconeixement internacional del règim franquista. D'aquest context, cal destacar la signatura del Concordat amb la Santa Seu (27 d'agost de 1953) i els acords bilaterals entre Madrid i Washington (Pacto de Madrid, setembre de 1953)²⁵, l'entrada d'Espanya a l'ONU (1955) i en altres organitzacions internacionals, com ara el Fons Monetari Internacional (FMI), el Banc Mundial (BM) o l'Organització Mundial de la Salut (OMS).

1.1.2. Repressió i escenari polític durant la postguerra valenciana.

L'inici oficial de l'etapa del Primer Franquisme al País Valencià arrencà des del mateix moment que les tropes nacionals entraren a la ciutat de València, la vesprada del 29 de març del 1939. Aquella mateixa nit, s'informà per ràdio el comunicat oficial que posava fi a la guerra en València, amb el següents termes²⁶:

En Levante se llevó a cabo la ocupación de la capital de Valencia, siendo recibidas las fuerzas españolas con entusiasmo inenarrable y funcionando ya en ella todos los Servicios públicos.

L'ocupació del País Valencià adquirí la imatge d'una reconquesta, en la qual a Franco se li hi identificà amb el rei Jaume I. Com a contrapartida, als "rojos" se'ls hi associà amb els musulmans. L'arribada dels militars fou acompanyada de funcionaris, catedràtics, mestres, guàrdies civils i capellans que, ocupant llocs neuràlgics de la societat civil,

²⁵ Tot i que el règim franquista fou exclòs de l'ajuda del Pla Marshall (iniciat el mes de juny de 1947), durant la guerra freda Espanya interessà als Estats Units com a punt estratègic. Com a fruit de les converses entre Madrid i Washington, el Chase National Bank atorgà a Franco el primer crèdit de 25 milions de dòlars per volts de 1949. Gràcies a la pressió nord-americana, el 4 de novembre de 1950, l'Assemblea General de l'ONU revocà la condemna a Espanya i, aleshores, tornaren els ambaixadors a Madrid. Les relacions bilaterals militars i polítiques començaren com a converses secretes (juliol 1951), fins que es consagraren els tres acords hispanoamericans, el 26 de setembre de 1953. Aquests acords es resumiren en el conveni d'ajuda per a mútua defensa, conveni defensiu i conveni econòmic. Consulteu MONTERO, J. R. (Op. Cit.), p. 95-102. I, de forma més detallada sobre el triple conveni, consulteu el "Discurso a las Cortes del Ministro del Ejército Barroso". En: BOCE núm. 579 de 21 de desembre de 1957.

²⁶ *Almanaque del diario de Las Provincias*, València, 1939, p. 43.

perpetraren la unitat lingüística i nacional. El dia següent esdevingué una gran desfilada triomfal, sent el general Aranda qui la va presidir des del balcó de l'Ajuntament²⁷. A partir d'aquest moment, començà la postguerra valenciana, restablint-s'hi l'ordre anterior a la República, sota la benedicció d'una Església Catòlica combativa i venjativa²⁸, que s'integrà en la política de reconstrucció de la Nova Espanya, impregnada d'un fort nacionalisme espanyol antiseparatista, centralista, antiliberal, nacionalcatòlic i amb elements feixistes²⁹.

Com a la resta de l'Estat, la postguerra valenciana fou sotmesa per la llei marcial i les fortes repressions. El País Valencià es podria considerar com un dels llocs amb més detencions i execucions, ja que es tractava de les darreres zones republicanes conquerides. Des d'aquest rerefons, a mesura que s'anava ocupant el territori republicà, la materialització de la violència esdevingué en afusellaments als carrers, camins, places o tàpies de cementiris, a la instrucció d'expedients a detinguts que sense sentències eren condemnats a mort o a la presó, fins a arribar als paròdics consells de guerra, és a dir, els coneguts judicis militars sumaríssims.

Des del dia 30 de març, la sistematització de la repressió a València fou organitzada per la Columna de Orden y Policía de Ocupación, dirigida pel coronel Antonio Aymat Jordà i, com a segon cap, el tinent coronel Joan Gallart Valero. La seu de la comandància residí a la plaça Canalejas. El coronel, a més, fou ajudat per 86 tinentes que s'encarregaren dels jutjats dels pobles de la província. La Columna de Orden y Policía de Ocupación³⁰ estava formada per un nucli de militars i al seu voltant, s'inclouïen les unitats de la Guardia Civil, Carabiners, Milícia i Batallons d'Ordre Públic. A més a més, disposava de serveis d'investigació i vigilància, correus i telègrafs, transports i serveis urbans, ... Des d'ençà, s'establí un Consell de Guerra Permanent i el 2 d'abril es

²⁷ Dins d'aquest context triomfal, cal assenyalar com a fets patriòtics l'alçament de creus de culte als caiguts, el trasllat públic del cos present de Jose Antonio Primo de Rivera des d'Alacant fins al Monestir de l'Escorial, o bé la gran cavalcada de Franco en un cotxe descobert, que recorregué el litoral valencià el 3 de maig de 1939.

²⁸ A l'obra REIG, R; PICÓ, J. *Feixistes, rojos i capellans*. València: PUV, 2004, p. 25-30, s'insisteix sobre l'arribada dels insurrectes militars junt a l'Església, mitjançant la sacralització de l'ordre nou com a conseqüència d'una croada victoriosa. A més a més, cada acte civil i militar anava seguit d'un ritual religiós. Des de ben principi, es multiplicaren les misses, es beneïren els actes dels vencedors i permeteren els ajusticiaments militars.

²⁹ CASANOVA, J. *La Iglesia de Franco*. Barcelona: Crítica, 2011.

³⁰ Consulteu la tesi doctoral GINÈS SÁNCHEZ, A. *La instauració del franquisme al País Valencià: Castelló de la Plana i València*. Tesi doctoral. Barcelona: Universitat Pompeu Fabra (Institut Universitari d'Història Jaume Vicens i Vives), 2008. p. 196-198. La Columna d'Ordre Públic i Policia d'Ocupació s'encarregà d'organitzar la ciutat de València i les seues comarques, a nivell administratiu, econòmic i d'infraestructures d'obres i serveis públics, fins els darrers dies d'agost que fou substituïda per la Secretaria d'Ordre Públic del Govern Civil de València.

va donar a terme el primer sumaríssim contra 21 membres del Servei d'Intel·ligència Militar republicà (SIM), que foren a l'endemà afusellats³¹.

La vertadera guerra, encara, no s'havia acabat, perquè s'instaurà un veritable clima d'odi i de por constant que, des del propi governador, el senyor Planas de Tovar, encoratjà a familiars i veïns a delatar i a denunciar als traïdors del règim i a antics col·laborador republicans. Amb la llei de Responsabilitats Polítiques del dia 9 de febrer de 1939, es pretenia eradicar qualsevol rastre relacionat amb el passat republicà³² i sotmetre i manipular les consciències. Fins a les darreries dels anys 40, es produïren nombroses desaparicions entre la població, a través de l'empresonament, les execucions massives, les morts per manca d'higiene, malalties i tortures, i l'exili exterior. Sobre aquest temes, és necessari inserir la veu d'Amparo Salvador Villanueva en les següents paraules³³:

Una vegada entraren a València les tropes franquistes el 30 de març de 1939, segons coincidien totes les persones amb què vàrem parlar, supervivents d'aquella època, es va iniciar per banda dels franquistes una repressió salvatge i indiscriminada que arribà a tots els sectors socials: persones grans, xiquets i xiquetes, malalts, ferits, dones prenyades ... fins i tot es feien públicament llistes diàries amb les persones que devien presentar-se <<voluntàriament>> en els centres de detenció habilitats a l'efecte, patint en cas contrari les seves famílies les conseqüències, com segrestos, assassinats, tortures, confiscació de béns... El franquisme va fer de la nostra ciutat una immensa presó, convertint en presons, a més a més de les ja existents (presó Cel·lular, Sant Miquel dels Reis, la presó de dones de la Petxina, ...), el quarter de Monteolivete, a la plaça de bous, als convents, a diferents instal·lacions militars, comissaries, el manicomi del pare Jofre. Fins i tot el mateix Hospital provincial.

Com ben bé expressa la senyora Salvador, es té constància que el govern militar de València instava a que totes les persones de l'exèrcit republicà es presentaren al camp de concentració més propers o a la plaça de bous de la ciutat, baix l'engany de què tornarien als seus llars i se'ls hi proporcionaria aliments.

En funció de la resolució dels Consells de guerra, els tribunals militars se celebraren a les delegacions que tenien Audiència de Guerra de les tres capitals de província, o bé als

³¹ Consulteu l'epíleg de l'obra FURIÓ, J. *Història del País Valencià*. València: Tres i Quatre, 2001, p. 615.

³² L'eradicació del passat republicà suposà l'abolició d'institucions polítiques democràtiques i autonòmiques, els partits polítics, els sindicats, les associacions, les entitats i les publicacions hostils als principis del Nou Estat. També s'hi inclogueren cançons, himnes, banderes, monuments, etc.

³³ A SALVADOR VILLANOVA, A. "La repressió franquista a València: Les fosses comunes del cementiri". EN AA.VV. *La guerra civil als Països Catalans* (dir. PAGÈS I BLANC, P.). València: PUV, 2007, p. 357-364. Amparo Salvador és membre de la plataforma ciutadana pel Fòrum de la memòria del País Valencià que va nàixer per esbrinar, a grans trets, on anaren a parar les persones que moriren pels afusellaments, les tortures, la manca d'higiene i de nutrients en les presons i camps de concentració, etc. Aquesta plataforma descobrí en el cementiri de València cinc fosses comunes camuflades.

caps de comarca. Quant a les execucions, a València ciutat se'n solien fer en el camp de tir de Colom o al cementiri de Paterna. A Castelló les execucions es desenvoluparen en el seu cementiri. I a Alacant, els afusellaments es produïren a terra Campa de Rabassa. Dins del món carcerari, València ciutat comptà amb la Presó Cel·lular o Model, l'antic Monestir de Sant Miquel dels Reis, la Presó Militar de Monteolivete, la Presó Nova de Santa Clara (presó femenina), la Presó Provincial de Dones, les torres de Quart i les torres de Serrans, etc. A l'àmbit rural, es crearen dipòsits de presons locals que es tancaren entre els mesos de setembre i octubre de 1939, traslladant els captius a les presons comarcals del Monestir del Puig, d'Alzira, de Gandia, de Lliria, de Xàtiva i de Sueca. Amb els anys, els captius podrien aconseguir la redempció de penes, a canvi de treballs físics o de comptats indults oferts pel dictador³⁴.

De forma resumida, la repressió, en totes les seues dimensions, simbolitzà la instrumentalització de la por, de la venjança, de l'angúnia i de la pròpia privació de la vida, per part dels vençuts. Sobre aquesta darrera data, la majoria de les execucions es realitzaren entre 1939 i 1940, incidint més en les zones de comarques, i no s'aturarien fins a l'any 1956. Les execucions sovintejaven en el caps de partit judicial, tot i que també hi hagueren centres d'extermini, com en el cas del cementiri de Paterna. A nivell general, la repressió al País Valencià es va saldar amb 4.714 persones que foren condemnades i executades entre els anys 1938 i 1956³⁵.

Canviant de terç, a propòsit de la imposició d'un nou ordre, és el torn de parlar sobre l'organització administrativa i la direcció dels principals organismes institucionals que, de forma resumida, es centrarien en la Diputació General Provincial de València, la Governació Provincial, l'Ajuntament de València, l'Església Catòlica i la Prefectura Provincial de la FET de les JONS. A partir d'aquestes institucions, el Nou Estat pretengué reforçar el centralisme estatal i la cohesió territorial, difondre el nacionalisme espanyol, tancar el valencià com a llengua domèstica i accentuar la dependència i el dirigisme de Madrid.

Durant aquests temps, tant a València ciutat com a les seues comarques, per baix del

³⁴ Sobre el procés de sistematització i evolució de la repressió i de les seues diferents tipologies vers els convictes es pot ampliar la informació amb les obres de GABARDA CEBELLÁN, V. *Els afusellaments al País Valencià (1938-1956)*. València: PUV, 2007 i al capítol del TORRES BABRA, R.C. "Introducció al món penitenciari al País Valencià". EN: AA.VV. *La repressió franquista al País Valencià. Primera trobada d'investigadors de la Comissió de la Veritat*, (Pelai Pagès i Blanch editor). València: Tres i Quatre, 2009.

³⁵ GABARDÀ I CERBELLAN, V. *Els afusellaments al País valencià*. València: Institució Alfons el Magnànim, 1993.

poder militar, estaven supeditades jeràrquicament les figures del governador provincial, el cap provincial del Moviment Nacional i l'alcalde de la ciutat. El nomenament dels governadors provincials de confiança corresponia al Ministeri de Governació. Aquest governador provincial nomenava als presidents de les diputacions provincials i, també, als alcaldes de les capitals de província i de les ciutats importants, sempre baix el vistiplau del Ministeri de Governació.

El càrrec de governador civil de València, des del 31 de març de 1939 fins el 11 d'abril de 1943, fou ostentat per un militar de carrera i africanista, el coronel d'infanteria Francisco Javier Planas de Tovar. Aquest home fou l'encarregat de dinamitzar una forta repressió en la zona valenciana. La premsa d'aleshores, descrigué les seues tasques en les següents paraules³⁶:

Su gestión en la provincia de Valencia se caracterizó por la rectitud con que dirigió el Gobierno Civil, manteniendo en todo momento un elevado tono moral, el respeto a las leyes y la ayuda constante a los necesitados.

Retornant a la dinamització repressora del governador a les terres valencianes, el Dr. Andreu Ginés aferma que el senyor Planas fou nomenat governador civil per les qualitats repressores, a banda de mantenir importants lligams amb Franco i d'altres personalitats de l'esfera del dictador. La seves tasques repressores, compartides i complementades amb els tribunals militars, es centraren en la persecució de la dissidència i la vigilància de la moral i dels bons costums³⁷. Durant el seu mandat, no es va avenir molt bé amb l'oligarquia valenciana i, sobretot, amb el Cap Provincial de la FET de les JONS, Adolfo Rincón de Arellano. El líder falangista qüestionava les causes i els procediments de les depuracions i repressions portades a terme pel governador civil. Finalment, per volts del 1943, Planas de Tovar es traslladà a Madrid per ocupar el càrrec de delegat nacional dels Serveis Documentals de la Presidència del Govern Espanyol fins els seus darrers dies.

El segon governador civil valencià fou encarnat per la figura del mafiós i corrupte

³⁶ A. "Datos biográficos de don Francisco Javier Planas de Tovar." EN: *ABC*, edició d'Andalusia, 25/10/1946, nº 13.479, p. 9.

³⁷ GINÉS I SÀNCHEZ, A. "Francisco Javier Planas de Tovar, el governador de la repressió (València 1939-1943)", p. 589-620. EN VV.AA. *La repressió franquista al País Valencià. Primera trobada d'investigadors de la Comissió de la Veritat*, (Pelai Pagès i Blanch editor). València: Tres i Quatre, 2009. Els textos d'aquesta comunicació pertany a la tesi doctoral de GINÉS I SÀNCHEZ, A. *La instauració del franquisme al País valencià: Castelló de la Plana i València*, Institut Universitari d'Història Jaume Vicens Vives, Universitat Pompeu Fabra, 2008.

Ramon Laporta Girón³⁸, qui ostentà, allora, els càrrecs de Cap Provincial de la FET de les JONS i de governador. Laporta aconseguí els favors del règim, a causa de la seua denúncia contra els conspiradors falangistes que volgueren atemptar contra Franco en l'època del Quarter General de Salamanca. Durant el seu mandat, com a governador, suposà l'ascens de la família falangista als llocs més rellevants, relegant als ex-militants de la DRV a llocs menys polítics, com a la presidència de Lo Rat Penat, l'organització de conferències o dels Jocs Florals, entre d'altres, etc.

Quant a la Diputació de València, com a la resta de les diputacions, es va crear amb la Constitució Espanyola de 1812, prenent força el 1833, sota la pretensió de gestionar els interessos de la província, com ara, la conservació d'infraestructures d'obres públiques, el foment de la cultura, gràcies a la creació del Servei d'Investigació Prehistòrica (1927), i l'assistència benèfica-sanitària, mitjançant l'administració de la Casa de Misericòrdia, la Casa de la Beneficència, el Sanatori Psiquiàtric i l'Hospital General. Després de la Guerra Civil, la primera Comissió Gestora de la Diputació, amb caràcter interí, fou protagonitzada per l'antic interventor del fons de la Diputació, Rafael Palop i Ruiz. El senyor Palop, des de l'1 d'abril de 1939, es dedicà a la reconstrucció de llars benèfiques i centres sanitaris, el foment de la riquesa provincial, la depuració de funcionaris, i el condicionament de carreteres, ponts, ports, etc. El dia 8 d'agost de 1939, es constituí el primer govern oficial de la Comissió Gestora de la Diputació de València amb l'acadèmic (especialitzat en Economia Política i Hisenda) José María Zumalacárregui i Prats³⁹. Aquest primer president compatibilitzà les seues tasques de la Diputació amb les de Rector de la Universitat de València fins l'octubre de 1939, moment en què fou succeït pel seu vicepresident Rafael Cort Álvarez, familiar de la dona del governador civil Planas de Tovar. Cap a l'any 1943, el falangista Adolfo Rincón Arellano presidí la Diputació fins a l'any 1949, en el moment que començà com a procurador de les Corts Espanyoles.

A propòsit de l'alcaldia de València, després de la irrupció de les tropes franquistes, es

³⁸ Ramón Laporta Girón (1899-1965) estudià Ciències Químiques a la Universitat de Salamanca, dirigí els governs civils d'Albacete (1940-43) i de València (1943-50), formà part de les Corts, com a conseller provincial de València (1943-1959) i de Salamanca (1955-65), i fou Comissari General de l'Atur (1948). A més a més, com a falangista de camisa vella, exercí com a Inspector General del Moviment (1937 i 1943), i Cap Provincial del Moviment de Salamanca (1936-1940), Albacete (1940-1943) i València (1943-1950). Consultat a ALCALDE FERNÁNDEZ, A. "Cultura de guerra y excombatientes para la implantación del franquismo. EN: *Al-Basit. Revista de estudios albacetenses*. Albacete: editorial Instituto de Estudios Albacetences "Don Juan Manuel", n° 57, 2012, pp. 37-69.

³⁹ A la tesi doctoral de GINÈS I SÀNCHEZ, A. Op. Cit., 2008, p. 550-552, ens detalla l'ascendent trajectòria professional del senyor Zumalacárregui, fins al punt d'aconseguir el títol de duc de la Victòria i comte de Zumalacárregui amb Grandesa d'Espanya.

decidí que una Comissió Gestora dirigida per un alcalde s'ocupés del govern del consistori. Val a dir que, des de l'1 d'abril del 1939 fins a l'any 1959, fou composta normalment per la noblesa valenciana, industrials, grans comerciants, terratinents, antics membres de la DRV i la CEDA, catòlics, i, també, algunes personalitats que procediren de l'àmbit militar o de la magistratura⁴⁰. Com podem observar en la taula de més a baix, s'ha enumerat cinc alcaldes que encapçalaren les Junes Gestores de la ciutat de València, entre els anys 1939 i 1960, període cronològic d'interès d'aquesta recerca.

Tanmateix, abans de parlar del primer alcalde, s'ha d'assenyalar la brevíssima i provisional alcaldia de Francesc Londres Alfonso, entre el 29 i el 31 de març del 1939. Es tracta d'una persona associada a l'àmbit tradicionalista i lligada a la classe política valenciana. Durant l'època de la dictadura de Miguel Primo de Rivera va ocupar el càrrec de tinent alcalde.

El primer alcalde oficial fou Joaquín Manglano i Cucaló de Montull, aristòcrata que ostentava el títol de Baró de Llaurí i de Càrrec. Es llicencià en Dret i Filosofia i Lletres per la Universitat de València. Es tractà d'un polític valencià rellevant que milità en el Partit Liberal Conservador (1916-1919). Durant la dictadura de Primo de Rivera, ocupà una regidoria de l'Ajuntament de València, i amb la II República, s'apropà a les files del carlisme, sent diputat en 1933 per la Comunió Tradicionalista. Amb el règim franquista, aconseguí els càrrecs d'alcalde de la ciutat de València (1939-1943), de Conseller Nacional i procurador de les Corts Espanyoles (1958-1967), i de cap regional del Moviment Nacional. Com a alcalde, s'encarregà d'enllestir una important depuració dels funcionaris, de la restauració de les finances, de la reparació i condicionament de la catedral, o bé, de l'obertura de l'Avinguda de l'Oest, entre d'altres.

A Manglano li succeí un altre noble, Juan Antonio Gómez Trénor qui obtingué el títol de comte de Trénor. Gómez Trénor ocupà l'alcaldia de la ciutat entre els anys 1943 i el 1947. Presidí el Sindicat dels Cereals i formà part de les Corts Espanyoles (1943-1946) com a procurador. La seua gestió fou acompanyada pels fantasmes de la misèria i del mercat negre, fins que, finalment, renuncià a l'alcaldia per motius de salut.

En quant a la tercera alcaldia, correspongué a José Manglano Selva, militar de carrera

⁴⁰ PÉREZ PUCHE. *50 alcaldes. Ayuntamiento de Valencia en el siglo XX*. València: Prometeo, 1976. p. 147. A propòsit de les institucions valencianes franquistes, l'autor Pérez Puche associava el bon llinatge dels seus membres en aquets termes: <<tots provenen de l'aristocràcia, de les finances o el comerç, tots són homes de la nova situació, falangistes o militars.>>

(comandant d'artilleria) i polític monàrquic relacionat amb Renovació Espanyola. Durant la guerra fou secretari local de la Falange i, en temps de postguerra, fou l'alcalde de València i, alhora, procurador de les Corts franquistes entre el 1947 i el 1951. Com a alcalde, s'ha de remarcar que hi hagué d'afrontar les destrosses de la riuada del riu Túria de l'any 1949.

Davant de la dimissió de Manglano, li seguí el jutge Baltasar Rull Vilar, sent l'alcalde de la ciutat i procurador de les Corts entre el 1951 i 1955. Aquest jurista d'Onda, estudià dret a la Universitat de València i a la Universitat Complutense de Madrid. En temps de la guerra, exercí com a jutge fins a l'any 1936, a Xelva, Sogorb, Alzira i Castelló de la Plana. I, després de la guerra, fou nomenat cap de la secretaria política de la Secretaria General del Moviment Nacional i, més endavant, magistrat de l'Audiència de València.

| Alcaldes de la ciutat de València: 1939-69 | | | | | |
|--|--|---------------------|---------------------|--|----------------------------------|
| 1939-1943 | 1943-1947 | 1947-1951 | 1951-1955 | 1955-1958 | 1958-1969 |
| Joaquín Manglano i Cucaló de Montull, Baró de Llaurí i de Càrcer | Juan Antonio Gómez Trénor, Comte de Trénor | José Manglano Selva | Baltasar Rull Vilar | Tomás Trénor Azcárraga, II marquès del Túria | Adolfo Rincón de Arellano García |

Taula d'alcaldes entre 1939-1969. Font elaborada pròpia⁴¹.

En el cinquè lloc, s'hi troba Tomás Trénor Azcárraga, un altre noble que gaudí del títol de II marquès del Túria. Estudià Enginyeria i ingressà a l'Exèrcit. Durant la Guerra Civil s'enrolà al bàndol insurrecte i aconseguí el càrrec de comandant. Des del 1955 fins el 1958, fou designat com a alcalde de València i procurador de les Corts espanyoles.

⁴¹ Aquesta graella s'ha elaborat a partir de les dades extretes del llibre PÉREZ PUCHE. *50 alcaldes. El ayuntamiento de València en el siglo XX*. València: Prometeo, 1979.

Malauradament, després de la riuada de València de 1957, li processaren per protestar contra la manca d'ajuts del règim.

I per acabar, s'ha de citar a Adolfo Rincón de Arellano García, qui encapçalà l'alcaldia entre el 1958 i el 1969. Aquest cardiòleg de professió, fill d'un metge militar, es casà amb Maria Isabel de Castellví Trénor, emparentant-se amb la noblesa local. Durant la guerra civil fou escollit Cap Provincial de la FET de les JONS de València (1939-1943), càrrec que, més tard, li portà a diversos enfrontaments contra el governador Planas de Tovar. Cap a l'any 1969, Rincón de Arellano protagonitzà les segones topades amb el règim, degut al seu desacord amb la pujada dels tecnòcrates de l'Opus Dei al govern. Durant la seua alcaldia, desenvolupà les obres del Pla Sud, aconseguint el desviament del riu Túria, sota la pretensió de posar fi a més riuades. També s'encarregà d'ampliar el palau de la Generalitat, de les obres de l'Hospital Provincial, del Psiquiàtric, de la Casa de la Misericòrdia i del nou recinte de la Fira Mostrari Internacional.

Com a dades curioses, cal mencionar la continuïtat de l'ordre anterior a la guerra i una certa endogàmia política, pel fet d'atorgar els càrrecs a les classes dominants locals de sempre. També, s'ha de fer notar el fet de què les mateixes persones ocuparen diferents càrrecs, però en diferents moments. En aquest sentit, s'ha de destacar a Adolfo Rincón de Arellano que va ocupar el càrrec de Cap Provincial de la FET-JONS, des del 15 de febrer de 1939 fins el 1943, la presidència de la Diputació Provincial de València, l'any 1943 i, a més a més, la direcció del consistori de la ciutat València, entre els anys 1958 i 1969.

Dins de l'espectre polític valencià, en funció de l'adscripció majoritària ideològica de l'ajuntament, de la diputació o del govern civil esdevingueren en vertaderes confrontacions ideològiques, ensopegades administratives i interposicions d'interessos. De manera que, si més no, els qui pagaren la seua inoperant gestió administrativa era el poble.

D'entre les famílies polítiques, en primer lloc, s'ha d'esmentar el paper de la institució de l'Església Catòlica en la pràctica política i social valenciana de postguerra. En aquest sentit, l'Església disposava d'un braç polític (en teoria desaparegut pel decret d'unificació de partits de 1937)⁴² que li ajudà a aconseguir la direcció de la Diputació

⁴² El braç polític catòlic estigué representat, des d'inicis del segle, pels partits Unión Patriótica Militar, la Comunió

Provincial, o bé de la Junta Gestora de l'Ajuntament de València. No obstant això, els preceptes del catolicisme polític foren compartits per la Dreta Regional Valenciana (DRV), les oligarquies locals (la noblesa autòctona i l'alta burgesia agrària i financera) i els sectors monàrquics i catòlics. D'aquesta manera, es feia minvar el poder dels falangistes als càrrecs institucionals, tot i que, també en comptaren amb alguns representants.

La FET de les JONS valenciana, en temps de preguera, era una organització feble amb escassos partidaris. Durant la guerra i els primers anys de postguerra cobrà més importància degut a les seues tasques de control i enquadrament social. Tot i que la falange estava supeditada a les autoritats civils i militars, molts cops, els caps provincials del partit plantaren cara i es convertiren en rivals dels governadors civils. En aquest ordre, s'ha de valorar que la falange ja havia establert una sèrie de disposicions administratives i polítiques que abastaren les competències de les principals institucions locals i provincials. Així doncs, en part, l'actuació dels caps provincials estigué marcada per les tèrboles relacions amb les institucions.

Per acabar, la Prefectura Provincial de la FET de les JONS fou dirigida pel Cap provincial Adolfo Rincón de Arellano i García, entre el 29 de març de 1939 fins l'abril de 1943. Aquest senyor complí un paper cabdal en la fundació de la Falange a València i, a més, arribà a ocupar càrrecs del partit, a nivell local i provincial. Intentà consolidar l'estructura del partit a través de l'atracció de les classes dominants en els diferents serveis i desenvolupar una tasca pública i propagandística al voltant de la problemàtica de la manca d'aliments i de treball. En definitiva, es tractava d'una persona ben arrelada amb la política local, com a antic militant de la DRV, i mantingué molt bones relacions amb la noblesa local.

Tradicionalista i la Dreta Regionalista Valenciana. Des d'aquests tres partits, només s'ha de destacar la DRV, degut a la supervivència dels seus ex-membres en temps de la dictadura i llur capacitat organitzativa. Les altres formacions desaparegueren a causa de la manca de cohesió i força política.

1.2 Anàlisi de les coordenades socioeconòmiques: l'autarquia i l'enquadrament social.

Aquest segon punt conjuntural pretén atendre els trets més representatius de les coordenades socioeconòmiques que envoltaren el Primer Franquisme, coincidint amb el període cronològic de la conjuntura política (1939-1960). Es pot distingir dos estadis autàrquics: primer període autàrquic (1938-1950) i segon període autàrquic o període frontissa (1950-1960). Tots dos períodes giraren al voltant del concepte d'autarquia que, etimològicament, ve del grec *autárkeia* (*autarkía*) i reflecteix l'organització política o econòmica que tendeix a l'autosuficiència i evita qualsevol contacte amb l'exterior⁴³. En aquest sentit, durant els anys 40 i part dels 50, la política econòmica autàrquica respongué més a un programa econòmic militarista i ideològic que pragmàtic.

Entrant en matèria, el primer estadi autàrquic s'identificà, de bon grat, amb les tesis falangistes, constituïnt el període més hermètic vers les relacions comercials exteriors i, alhora, el més intervencionista per part de l'estat. L'estudi d'aquesta primerenca fase parteix de l'anàlisi de les causes i conseqüències del programa polític econòmic de l'autarquia, centralitzat en el sector de la indústria i el sector agrícola, arreu de l'Estat Espanyol i del País Valencià. Junt a aquest control i dirigisme estatal econòmic esmentat, a nivell social, suposà, per una banda, la implantació de la por i de la repressió vers els enemics de la pàtria franquista (anarquistes, comunistes, maçons, republicans o separatistes), i, per altra banda, l'enquadrament i control de la població, baix sota els filtres del nacionalsindicalisme del Moviment nacional i de l'anacrònic i reaccionari nacionalcatolicisme de l'Església Catòlica, dos potencials formacions ideològiques ben estructurades que, des de ben principi, competiren per l'abastiment d'un gran nombre d'espais socials i públics.

Enllaçant amb el paràgraf anterior, el segon estadi autàrquic (1950-1960), conegut sota el nom d'etapa frontissa, abastí tota la dècada dels anys 50 fins a l'arribada al poder del tecnòcrates de l'Opus Dei. Durant aquest estadi, convisqueren les fórmules inoperants autàrquiques i intervencionistes amb la represa del liberalisme internacional. Per tant, es

⁴³ Aneu a l'enllaç online <http://www.enciclopedia.cat/EC-GDLC-e00014529.xml> (consultat 12/06/2015). El *Gran Diccionari de la llengua Catalana* remet al terme d'autarquia pel seu tarannà autosuficient en l'àmbit econòmic, en la base filosòfica dels cínics i estoics i en l'organització política. Però, si el que es pretén és acotar el terme d'autarquia com un sistema econòmic, polític i social, aleshores, s'hauria de consultar el següent enllaç <http://www.enciclopedia.cat/EC-GEC-0082001.xml> (consultat 12/06/2015), corresponent a la *Gran Enciclopèdia Catalana*.

tractà de l'estadi econòmic que, de forma tímida, donava els primers passos de l'alliberament de l'economia, arrel de les primeres ajudes econòmiques i intercanvis diplomàtics amb els Estats Units i l'impuls dels tímids progressos del sector industrial. En certa mesura, aquest il·lusionisme econòmic primerenc, seria l'antesala del futur liberalisme econòmic, la fi del mercat negre i la desaparició del racionament alimentari⁴⁴.

En termes més socials, s'ha de comentar dos aspectes fonamentals: l'aparició d'una nova església postconciliar⁴⁵ i les protestes obreres i estudiantils. En el primer cas, cal esmentar la significativa evolució de l'enquadrament del nacionalcatolicisme cap a un catolicisme més social i popular, en concordança amb les noves idees gestades en el Concili Vaticà II. I en el segon cas, cal assenyalar que al llarg dels anys 50 esdevingueren les primeres protestes obreres i estudiantils i s'iniciaren les primeres transformacions laborals, lligada amb el lent desenvolupament industrial. Dins d'aquest context, s'ha de recordar que la joia de viure dels empresaris no fou compartida pels obrers de les fàbriques, que hi havien de suportar treballs molts durs, durant llargues jornades, a canvi d'ínfims salaris que feren insostenible la supervivència diària. Davant les míseres condicions de vida dels jornalers, el catolicisme social de l'arquebisbe de València, Marcelino Olaechea, intentà consolar aquesta població explotada i desarrelada, a través de les seues obres socials i caritatives, la mobilització processional de sants i verges de torn, les plegaries, etc. Tanmateix, ni els esforços comprensius del catolicisme social, ni molt menys, les amenaces del règim pogueren canalitzar i minvar la ràbia i el malestar de la classe treballadora, que esdevingué en vagues, protestes o manifestacions en Madrid, en la zona minera asturiana i en els nuclis industrials del País Basc, Catalunya i País Valencià.

Per finalitzar, cal anotar que els emergents intents industrials dels anys 40 i 50 visualitzaren el fracàs de la política econòmica de l'autarquia i la imperiosa necessitat d'obrir el mercat a l'exterior, de la intervenció del capital estranger i, en definitiva, de tornar al liberalisme econòmic internacional. Així doncs, fins a la dècada dels anys 60, prenent com a punt d'arrancada el Pla d'Estabilització de l'any 1959, l'Estat Espanyol i el País Valencià no experimentaren un veritable procés transformador econòmic i social.

⁴⁴ DELGADO, J. L. "El cambiante escenario del decenio bisagra". En: AA.VV. *Franquismo. El juicio de la historia*. (coord. Jose Luis García Delgado). Madrid: Colección booket, 2005, p. 174-190.

⁴⁵ L'expressió església postconciliar fa referència al Concili del Vaticà II, promogut pel Papa Joan XXIII, entre els anys 1962 i 1965.

Aquest fracàs del model econòmic autàrquic, ajudà més a accentuar la bretxa social entre les classes dominants i dominades, entre el bàndol vençut i vencedor, entre els rics i els pobres, entre els patrons i els jornalers, o bé entre els amos de fàbriques i obrers de fàbriques. El poble lla podia sobreviure amb prou feines als terribles foscos anys de la postguerra, des d'un nivell alimentari, higiènic i salubre.

1.2.1. De l'autarquia econòmica als tímids progressos industrials del període frontissa.

Durant els anys 40 i 50, la política econòmica del govern franquista girà entorn a tres eixos primordials: la política econòmica autàrquica que, suposadament, afavoria l'economia interior front a les importacions estrangeres⁴⁶, l'intervencionisme directe estatal, a través de l'establiment de mesures i prioritats de control de la producció, i la limitació de la competència real entre empreses. Aquesta triple fórmula pretenia afrontar l'aïllament internacional, potenciar l'autosuficiència pàtria, la substitució d'importacions exteriors, bloquejar l'entrada de capital estranger, evitar la competència deslleial, etc.

Des de l'època de la Segona Guerra Mundial, en què Espanya mantenia una suposada neutralitat, l'aplicació de la política autàrquica respongué més a les finalitats ideològiques del nacional-sindicalisme, instigada per la FET de les JONS, propers als estats totalitaris. Amb la signatura de l'armistici de pau i la victòria aliada, l'Espanya de Franco fou condemnada per l'Assemblea de l'ONU i aïllada internacionalment, amb el tancament de les fronteres franceses i la retirada dels ambaixadors (llevat dels representants d'Argentina, Portugal, Irlanda i El Vaticà). En aquest rerefons, la política autàrquica cobrà major justificació i autoritat ideològica, fins i tot, els darrers anys dels 50, moment que s'alçaren les sancions de la ONU i tornaren els ambaixadors⁴⁷.

⁴⁶ SÁNCHEZ RECIO, G. "El franquismo como red de intereses". EN: SÁNCHEZ RECIO, G; TASCÓN FERNÁNDEZ, J. *Los empresarios de Franco. Política y economía en España, 1936-1957*. Alicante: Publicación Universidad de Alicante, 2003, p. 14-19. Al llarg de la història de l'economia espanyola contemporània, les fórmules proteccionistes i intervencionistes de l'autarquia franquista foren emprades en l'època de la Restauració monàrquica (1918), durant la Dictadura de Primo de Rivera i, fins i tot, en el breu període de la II República.

⁴⁷ RICHARDS, M. *Un tiempo de silencio. La guerra civil y la cultura de la represión en la España de Franco, 1936-1945*. Barcelona, Crítica, 1999, p. 99-120. Segons el Director General del Ministeri d'Indústria, José María de Areilza, deixà ben clar que s'havia de potenciar la producció nacional de materials essencials i d'altres importants i evitar les importacions estrangeres. Els economistes falangistes Juan Velarde Fuertes i Higinio París Eguilaz

Tot i que, des de ben principi, es va oferir un marc legal⁴⁸ per a la potenciació de la indústria nacional durant el període de 1939 i 1951 però, es va entrebancar per les greus mancances energètiques (restriccions elèctriques) i per l'escassetat de matèries primeres i de béns d'equip.



Cartilla de racionament de Francisco González Rodríguez, 1946⁴⁹.

A l'hora de canalitzar i potenciar l'intervencionisme estatal en el sector industrial nacional es creà l'Institut Nacional de la Indústria (INI) l'any 1941 que, gràcies al seu inspirador, dinamitzador i director, l'enginyer naval Juan Antonio Suanzes, romangué actiu fins a l'any 1963. L'INI⁵⁰ fou un organisme autònom d'intervenció directa de l'Estat en l'economia industrial, basat, fonamentalment, en crear indústries de caràcter estratègic, en potenciar l'àmbit de les armes, i en exercir una tasca supletòria d'auxili a

justificaren la instauració de la política autàrquica, com a estratègia d'autosuficiència per sobreviure les dificultats comercials, durant la contesa bèl·lica mundial.

⁴⁸ TAMAMES, R. *La república. La era de Franco*. Madrid: Alfaguara, col. Historia de España, 1973, p. 458-464. Es refereix a la promulgació de la Llei d'Ordenació i defensa de la indústria nacional (24/11/1939), Llei de protecció i foment de la indústria nacional (24/09/1939) i la Llei que creà l'Institut Nacional de la Indústria de 1941.

⁴⁹ "Cartilla de racionamiento". En: *Hemeroteca digital de Madrigal de las Altas Torres*. <http://www.madrigal-aatt.net/hemeroteca/MainAnnounce2.asp?key=74> (consultat el 3 de març de 2015)).

⁵⁰ Les empreses del grup de l'INI (com a forma de holding) gaudiren dels privilegis crediticis i fiscals, la protecció d'aranzels, les llicències d'importació de matèries primeres i béns d'equip, l'adquisició de divises, la qualitat d'interès nacional, etc. Al llarg de la primera fase (1942-1950), l'INI creà 36 empreses. Sent nou empreses dedicades al sector militar (Empresa Nacional de Hélices, Enosa), 8 amb fins energètics (Endesa, Enher, Adaro), 7 relacionades al món del transport (Seat, Iberia) i 2 de l'àmbit siderúrgic (Ensidesa). I durant la segona fase de l'INI (1950-1963) es consolidaren els principals projectes i es portà a terme una ampliació d'empreses (de 36 a 61 empreses), pertanyents al sector metal·lúrgic, miner, químic, aeronauta, automobilístic, elèctric, etc.

les indústries d'interès nacional. Al mateix temps, es fomentà la col·laboració de l'Estat amb els seus empresaris, es generalitzà la nacionalització dels sectors industrials privats i estrangers, s'encoratjà l'edificació i centralització exclusiva de la indústria pesada (electricitat, carbó, ferro, refineries petrolíferes, automoció, ...), etc.

Finalment, l'ocàs de l'INI es rematà amb l'entrada dels tecnòcrates de l'Opus Dei al govern de 1957, els quals renovaren la política econòmica mitjançant l'aplicació del Pla d'Estabilització de 1959, que consistí en corregir els desequilibris econòmics, incidir en l'obertura comercial exterior, fomentar l'entrada de capitals i importacions estrangeres i prioritzar les iniciatives empresarials privades. El nomenament de López Rodó com a ministre d'Indústria l'any 1962, comportà l'eixida immediata de Suanzes i la liquidació de l'INI.

Un altre aspecte que s'ha de tenir en compte quant a l'àmbit industrial són les dificultats que s'interposaren als empresaris a l'hora d'aconseguir una prèvia autorització estatal per muntar el seu negoci. El règim no només incentivava aquella indústria catalogada com a interès nacional, centrada en la indústria pesada, sinó que afavoria situacions de monopoli. Normalment aquests monopolis anaren a parar a les mans dels adeptes del règim. Des d'aquest context, s'ha de citar les situacions avantatjoses de la indústria pesada i de la banca basca que visqueren un auge econòmic extraordinari en els anys 40, com per exemple Altos Hornos de Vizcaya (AHV)⁵¹. Com a contrapartida, les indústries de béns de consum no varen ser mai ateses com a interès nacional i, amb escreix, resultà força difícils de proveir-les de recursos energètics i matèries primeres.

En el món agrícola, l'intervencionisme estatal es manifestà mitjançant la implantació de taxes més baixes respecte als preus naturals dels productes, l'organització de la recollida dels cups i la seua repartició a la població, sota el format de les cartilles de racionament, l'expropiació, la recuperació de les terres dels antics propietaris (agilitzat per l'Institut Nacional de Colonització) i el sotmetiment dels llauradors. Els òrgans primordials que s'encarregaren d'aquesta intervenció agrària foren, primordialment, el Servei Nacional del Blat i la Comissaria General de l'Abastiment i Transports, orquestrats per les simplistes mesures autàrquiques que no evitaren pas la fam del poble i el

⁵¹ Altos Hornos de Vizcaya fou el resultat d'una fusió (el 29 d'abril de de 1902, Bilbao) de tres empreses siderometal·lúrgiques: *Altos Hornos y Fábricas de Hierro y Aceros de Bilbao, La Vizcaya i La Iberia*. Aquesta societat aconseguí, durant els anys 50 del segle XX, el monopoli del sector productiu de l'acer. Consulteu "Altos Hornos de Vizcaya." En: Auñamendi Eusko Entziklopedian, l'enllaç <http://www.euskomedia.org/aunamendi/9103>. (consultat 10/08/2015).

desenvolupament del mercat negre⁵².

Aquest intervencionisme estatal al món agrari comportà la creació d'un lucratiu mercat negre, també anomenat estraperlo. Aquest mercat paral·lel venia clandestinament el productes de necessitat bàsica a preus desorbitats, ocultava el conreu a les autoritats estatals, adulterava els productes, etc. Hi havia una institució que s'encarregava de controlar l'estraperlo. Normalment, gràcies a la manca d'operativitat dels seus organismes coercitius i a la seua participació en aquestes il·lícites activitats, els únics beneficiaris d'aquest mercat negre foren els mitjans i grans terratinents. Així doncs, es podria parlar de tot un seguit de nous rics que aprofitaren aquests guanys per invertir-los en l'especulació immobiliària⁵³. Molts cops, el mercat negre superà al mercat oficial. No obstant això, degut a la impunitat o la dependència del clientelisme dels propis organismes interventors o dels càrrecs polítics, el règime negà l'existència de la pràctica estraperlista.

En el cas del País Valencià, els primers deu anys de la postguerra suposaren un vertader caos econòmic que s'estenia a la indústria i a l'agricultura. L'exportació de taronges entre el 1942-1943 caigué al nivell de l'any 1893, concentrant-se en el consum intern. El sector de l'arròs, també, patí una forta recessió, perdent un 50% dels guanys, ja que en molts casos el producte fou substituït per conreus més rentables⁵⁴. Davant el col·lapse del mercat exterior i interior, es destinà les bones terres de regadiu a la producció de blat per assegurar-ne l'autoconsum. No obstant això, els terratinents continuaren amb l'especialització de conreus, amb l'objectiu de col·locar gran part de la seua producció al mercat negre. En aquest ordre, declaraven una producció inferior a la real i, a més, es beneficiaren de la concentració dels crèdits oficials.

Degut a la fam extesa a tota la població valenciana, es tingué que canviar els costums alimentaris, substituint els articles tradicionals per sucedanis d'ínfima qualitat. Per tal d'obtenir alimentació, cadascuna de les unitats familiar feien servir múltiples estratègies, com per exemple el conreu d'un hort a prop de casa o a zones properes de la producció agrària, l'estraperlo de petites dimensions, és a dir, el bescanvi d'aliments, o bé, l'obtenció d'aliments a canvi de diners i viceversa.

⁵² BARCIELA, C. "El mercado negro de productos agrarios en la posguerra, 1939-1953. EN: AA.VV. *Franquismo. El juicio de la historia*. (José Luis García, coord.). Barcelona: Colección Booket, 2005, p. 193-201.

⁵³ Ídem.

⁵⁴ FURIÓ, A. *Historia del País Valenciano*, València, tres i quatre, 2001, p. 621-623 .

A la fam, la manca d'higiene i la propagació de malalties (tuberculosi, sarna, tifus, etc.), s'hi afegiria el problema de l'habitatge que deixava a una considerable població vivint rellogada o en barraques al llit del Túria, a la platja del Cabanyal i a la platja de Natzaret. Malgrat que el mercat immobiliari privat s'havia aturat, a causa de la manca de compradors i de les dificultats d'aconseguir matèries primeres, les institucions públiques (ajuntaments o diputacions) i els organismes paraoficials, com ara l'Obra Sindical de la Llar, s'esforçaren per cobrir la manca d'habitatges de les classes populars, sobretot a la vinent dècada dels 50.

A partir de la dècada dels anys 50, s'experimentà un lleu creixement de la renda nacional i la fi de la cartilla de racionament, gràcies a la política de liberalització econòmica del govern de 1951 i la concessió d'un crèdit de 62,5 milions de dòlars, a llarg termini, per part del banc nord-americà Export-Import Bank. A més a més, l'entrada al govern dels tecnòcrates de l'Opus Dei (1957), suposà la fusió del capitalisme internacional amb l'autoritarisme polític. Gràcies a les bombolles d'oxigen que provenien del Pla d'Estabilització de 1959 (elaborat per tècnics espanyols i del FMI i OECE), es posaren fi als controls directes, es reformà el sistema financer i s'establiren les negociacions per poder entrar en la Comunitat Econòmica Europea (CEE). Aquest programa econòmic es portà a terme entre l'any 1959 fins l'any 1964, moment en què començaren els Plans de Desenvolupament⁵⁵.

Davant d'aquest rerefons d'emergent eufòria econòmica liberal, s'ha d'encabir moltes empreses valencianes, que experimentaren tímids avanços en els anys 50 fins a arribar a la dècada dels 60, on vertaderament experimentaren un significatiu augment dels seus guanys econòmics. La indústria valenciana, generalment protagonitzada per la petita i mitjana empresa, fou localitzada a les localitats de Castelló, Elx, Elda, Onda, València, la comarca de l'Alcoià i la zona d'Alacant. Es tractava de zones de llarga tradició manufacturera, és a dir, una base artesanal i industrial arrelada en els sectors del cuir, calçat, fusta, moble, joguina i tèxtil, entre d'altres⁵⁶.

Amb consonància amb l'èxit industrial valencià, cal destacar que en el seu àmbit agrari, el règim franquista aconseguí una lenta remuntada, a causa del procés d'obertura comercial a l'exterior. L'excedent agrícola fou destinat a una població dedicada al sector

⁵⁵ MOLINERO, C; YSÀS, P. *El règim franquista. Feixisme, modernització i consens*. Vic: Eumo, 2003, p. 67-72.

⁵⁶ PICÓ I LÓPEZ, J. *Empresario e industrialización. El caso valenciano*. València: Tecnos, 1976.

industrial i al creixent sector terciari.

Per acabar aquest apartat, s'ha de recordar que malgrat aquest creixement econòmic inicial, no ajudà a que Espanya ixquera, totalment, de la seua depressió econòmica. Una greu crisi econòmica que radicà, entre d'altres raons, en el desaprofitament dels avantatges que el conflicte de la Segona Guerra Mundial oferia als països neutrals, a l'ofegament d'oportunitats per al desenvolupament de les fàbriques, a la reducció de les importacions, al selectiu intervencionisme, als desequilibris econòmics, a l'exhauriment de les divises, i a les fortes inflacions.

1.2.2. L'enquadrament social i les primeres revoltes obreres.

Durant les primeres dècades del franquisme, l'esfera pública i privada de la societat espanyola s'intentà adoctrinar segons els preceptes ideològics del Nou Règim, gràcies al control ideològic, filtre i enquadrament social del Moviment Nacional i l'Església Catòlica. Dins de la dictadura de Franco, el tarannà falangista cobrà més rellevància social i política en la primera subetapa del període del Primer Franquisme, és a dir, entre els anys 1938 i 1945. Una època en què es pretenia construir un imperi al Nord d'Àfrica, gràcies al seu possible alineament amb les potències de l'Eix. No obstant, davant les discrepàncies internes, el desaire alemany i la definitiva pèrdua de la contesa bèl·lica per part de l'Eix, el règim franquista hagué de fer una sèrie de canvis cosmètics de cara a l'exterior. Des d'aquest rerefons, s'explicaria l'entrada al poder, de ple, de la família política catòlica, el maridatge entre el nacionalisme franquista i nacionalcatolicisme i la identificació d'Espanya amb la religió cristiana catòlica⁵⁷.

El món de les accions polítiques públiques i de la militància més activista es materialitzarien a través del Moviment Nacional o el seu Partit Únic, que era el mateix que dir la Falange Espanyola Tradicionalista de les Juntes d'Ofensives Nacionals Socialistes (FET de les JONS)⁵⁸. El Moviment Nacional és el referent polític-social totalitari i l'única forma de participació pública. El seu cap suprem fou el Generalíssim Franco i els seus postulats ideològics, inspirats en els principis feixistes de la FET de les JONS, foren aprovats en la Llei Fonamental de Principis del Moviment Nacional l'any

⁵⁷ Casanova. Op. Cit.

⁵⁸ El Partit Únic, segons els seus estatuts aprovats a l'agost de 1937, fa referència que el partit hi és integrat per afiliats militants i adherits.

1958, constituint les bases doctrinals oficials de la dictadura. Essencialment, el Moviment Nacional estigué conformat per un únic partit, la Fet de les JONS, un únic sindicat, l'Organització Sindical Espanyola (OSE), i el conjunt del funcionariat i polític estatal i els diferents organismes de mobilització i control social d'inspiració falangista.

La Falange, dins del seu projecte revolucionari, pretenia controlar i adoctrinar l'àmbit subjectiu i públic de la població, sota els principis del nacionalsindicalisme, al llarg de tot el cicle de la vida (en funció del sexe i l'edat). En aquest sentit, la forja de l'esperit patriòtic i nacionalista falangista començà amb l'organització juvenil del Front de Joventuts⁵⁹ (vigent entre el 1940-1960), des d'on s'hi encabiren des dels més petits fins als adolescents. En funció de les franges d'edat, el Front de Joventuts se subdividí en els següents tres subgrups: Fletxes, Pelais i Cadets. En certa mesura, la seua estructura organitzativa s'inspirava en les organitzacions juvenils alemanyes (Hitlerjugend, Joventuts Hitlerianes) i italianes (Balilla i Arditi). A grans trets, es pretenia formar l'esperit del jovent en els ideals falangistes, tant a l'escola com a l'àmbit extraescolar, mitjançant l'organització d'activitats culturals de la sort de marxes i desfilades, l'assistència social, com per exemple els menjadors socials, i la dinamització del lleure, a través de l'esport, les excursions, els campaments, etc.

En el cas de les nenes, paral·lelament, el Front de Joventuts, també, les organitzà en franges d'edat i responia amb els noms de les Margarides, Fletxes Femenines i Fletxes Blaves. No obstant això, el món femení (des que eren petites fins a l'edat adulta) anà a parar a la Secció Femenina (SF), gràcies als esforços de la seua directora Pilar Primo de Rivera⁶⁰. S'entenia que l'educació masculina i femenina no era pas igualitària i, per tant, l'educació de les dones es fonamentà en cosir, brodar, cuinar, rentar, fer de mares i educar als seus fills, organitzar la llar i obeir al seu marit. Dins d'aquest grup, ressaltà la secció de "Cors i danses" i la secció de "Servei Social". Amb la primera secció es pretengué conservar les tradicions i els valors culturals patris. I pel que fa a la segona secció, la seva integració esdevingué en un requisit obligatori per poder formar part dels

⁵⁹ Des de l'enllaç de la Fundació Nacional de Francisco Franco es podrà detallar més sobre aspectes organitzatius, objectius i, fins i tot, de cançons del Front de Joventuts de la FET de les JONS. Aneu a PÉREZ GARCÍA. M.P. "El Frente de Juventudes. Fundación Nacional Francisco Franco". http://www.fnff.es/El_Frente_de_Juventudes_177_c.htm (consultat el 06/06/2015).

⁶⁰ La Secció Femenina, dirigida per Pilar Primo de Rivera, associà més la figura de la dona amb les funcions de matrona que a les de la dona revolucionària. En aquest sentit, el seu germà Jose Antonio Primo de Ribera accentuà aquestes paraules: <<el vertader deure de les dones amb la Pàtria consisteix en formar famílies amb una base exacta d'austeritat i alegria on es fomenta tot allò tradicional. >>

concursos i oposicions, per traure el carnet de conduir, i per obtindre el passaport, les llicències de pesca, etc.

Als/a les estudiants de batxiller i, sobretot, a tota la comunitat estudiantil universitària se'ls obligava a inscriure's al Sindicat Espanyol Universitari (SEU). Es tracta d'un dels primordials organismes falangistes per preservar i promoure l'ideari franquista, per censurar la llibertat de pensament i de reunió, i per perseguir comportaments perniciosos i amorals. Amb el temps, a partir de la dècada dels 50, des del mateix SEU de les diferents universitats, naixeren una multiplicitat de propostes culturals agosarades, com ara els cinefòrums, cineclubs, edició de llibres i revistes, etc. I, al mateix temps, si més no, des de les bases militants i infraestructures del SEU emergiren les futures formacions polítiques i sindicals antifranquistes. Per cloure aquest paràgraf, la dissolució del SEU esdevingué l'any 1965, provocada per part d'alguns membres exaltats que reivindicaren un paper més dinàmic i revolucionari de l'organització i, a més, s'atreuren a criticar la política del règim.



Medalles, uniforme i insignes del joves falangistes⁶¹.

L'enquadrament i vigilància de la classe obrera corresponia als sindicats verticals que, a

⁶¹ Imatge extreta de "Falanges juveniles de Franco: 1940-1960". En *Medallas e insignias de la guerra civil, postguerra y franquismo*. <http://coleccindemedallas-serteco.blogspot.com.es/2015/03/falanges-juveniles-de-franco-1940-1960.html> (consultat 25/09/2015).

nivell infraestructural, pertanyia a l'Organització Sindical Espanyola (OSE). Es tractava d'una organització complexa que -integrada en la secretaria General del Moviment i dirigida pel Delegat Nacional, nomenat per Franco-, reflectia la unificació sindical en mans del Partit Únic i s'organitzava a través d'una doble estructura: la Central Nacional Sindicalista amb delegacions provincials, comarcals i locals, i els Sindicats Nacionals. El segon cas constituïa la part més sectorial, articulada a través de les diferents branques productives que, al mateix temps, disposava d'una estructura provincial, comarcal i local. Aquesta part, també era dirigida pels falangistes, però contava amb més presència dels patrons⁶².

Malgrat la imposició d'unes mínimes garanties laborals (subsidi familiar de 1938, segur de la vellesa i invalidesa de 1939, segur obligatori de malaltia de 1942) i les reglamentacions laborals, suposà la imposició de la tirania dels patrons, la instauració d'una mena de presó laboral i una atroç explotació laboral. Semblava que els deures i obligacions vers al sindicalisme vertical, en la pràctica, anava més focalitzat a la classe treballadora que a la patronal, ja que molts empresaris es negaren a inscriure-s'hi.

Pel que fa al món de l'esbarjo, destacaren les agrupacions institucionals, les formacions d'Educació i Descans i Auxili Social. En el primer cas, el grup d'Educació i Descans consistí en una organització lúdica que depengué del Sindicat Vertical i es basà en l'organització del temps lliure i esbarjo dels treballadors, a través de l'organització d'activitats artístiques, esportives i turístiques, entre d'altres. Disposà d'una xarxa de residències, infraestructures esportives, biblioteques, centres culturals, etc. Moltes de les grans empreses del franquisme, que pertanyien al holding de l'Institut Nacional de la Indústria, podien gaudir de les subvencions d'Educació i Descans, en forma de viatges, excursions, permanències en ciutats residencials o en zones costeres, etc.

Una altra organització a comentar, però, orientada al món de la beneficència i de l'assistència social, és l'Auxili Social⁶³. L'origen fundacional d'aquesta entitat prové de

⁶² APARICIO, M.A. "Sobre los comienzos del sindicalismo franquista", 1939-1945. EN: FONTANA, J. (ed.). *España bajo el franquismo*. Barcelona: Crítica, 2000, p. 78-100. Amb la Llei d'Unitat Sindical de 26 de gener de 1940 es monopolitzà la tasca sindicalista en el Partit Únic, centralitzat en la Central Nacional Sindicalista. Així mateix, gràcies a la Llei de Constitució dels Sindicats del dia 2 de desembre de 1940 es fixà la direcció de les masses a càrrec de la CNS. En canvi, els Sindicats Nacionals s'organitzaren sense tindre en compte a les masses. Per últim, cal destacar que amb el Decret de 17 de juliol de 1944 es reglamentà les primeres eleccions sindicals (22 d'octubre de 1944), on els treballadors podien traslladar les seues queixes als seus enllaços sindicals i jurats d'empreses.

⁶³ Sobre els orígens fundacionals, l'organització i els protagonistes de l'*Auxili Social*, cal adreçar-se a CENARRO LAGUNAS. A. "Historia y memoria del Auxilio Social de Falange". EN: *Pliegos de Yuste: revista de cultura y pensamiento europeos*, núm. 11 i 12, 2010, p. 71-74. També, a l'obra SÁNCHEZ BLANCO, L; HERNÁNDEZ

l'Auxili d'Hivern. Des de ben principi, l'Auxili Social es basà en ajudar els més necessitats i desfavorits de la rereguarda insurrecta, fins que es va fer extensible a la zona republicana. La seua força organitzativa es fonamentà en una dinàmica aportació voluntària d'homes i dones falangistes convençuts, d'altres persones adeptes al règim i de professionals de diferents disciplines. Entre les tasques de més renom, cal destacar el repartiment de menjar als menjadors infantils, Cuines de Germanor (menjadors per a gent gran i aturats) i Cases de Mares (menjador per a dones embarassades), l'assistència dels orfes, l'habilitació d'una xarxa de residències, de llars professionals i d'estudis superiors. Per a finalitzar aquest paràgraf, cal comentar que, a banda de la Secció Femenina, es tractà de la segona institució oficial orientada a les dones. En aquest context, no només Mercédez Sanz (vídua d'Onésimo Redondo i fundadora d'Auxili d'Hivern, 1936) aconseguí que s'obligués a les dones a prestar serveis a l'Auxili social, sinó que, també, es materialitzà la creació del Servei Social de la Dona el 9 octubre de 1937, gràcies al vistiplau de Franco.

L'Església Catòlica sempre havia anat lligada a les monarquies absolutes de l'Antic Règim i vetllava pel manteniment dels privilegis eclesiàstics del seu món teocràtic. Des dels primers inicis del cop militar, l'Església i el món catòlic polític assumí, de bon grat, aquesta insurrecció providencial i justificà la guerra civil com una manera de fer retornar l'ordre anterior. Amb la victòria de Franco, constituí la família política que millor s'integrà en els plans ideològics del Nou Estat, a través de l'assumpció de l'ideal visigòtic de la reconquesta i el caràcter bel·licista de les croades medievals. Per tant, s'imposà un ferm maridatge entre l'Església i el Nou Estat. La influència social i política de l'església espanyola fou absoluta en els primers moments de la postguerra. La confrontació entre l'Església i la República propicià a que els catòlics accidentalistes i catastrofistes i l'alta jerarquia eclesiàstica recolzaren la insurrecció dels militars, sota la pretensió de tornar a l'ordre anterior a la II República. El primat de Toledo, Isidro Gomà, justificà l'aixecament militar, com un fet providencial i un plebiscit armat⁶⁴.

HUERTA, J. L. "La educación política de los hogares de auxilio social", extreta d'aquest enllaç <http://hdl.handle.net/11162/45520> (consultat 06/06/2015). Fa referència a les diferents xarxes de llars d'acollida de l'educació nacional que, en funció de l'edat dels orfes, s'ha d'esmentar la Llar Bressol (0 a 3 anys), Llar Infantil (3-6 anys), Llar Escolar, Llar d'Aprenentatge (oficis) o Llar d'Estudis (destinat a superdotats i als més catòlics), etc. Generalment, l'acolliment i l'emparament d'aquestes llars tenien preferència els orfes de mutilats, d'excombatents o de morts a la guerra del bàndol nacional.

⁶⁴ CASANOVA, J. *La Iglesia de Franco*. Barcelona: Crítica, 2011, p. 48-80. La idea de plebiscit armat fou orquestrada per l'arquebisbe de Toledo i Prímat d'Espanya, Isidro Gomà a la "Carta col·lectiva dels bisbes espanyols als bisbes de tot el món amb motiu de la Guerra d'Espanya". Aquesta document fou signat el mes de juliol de 1937 i

L'Església constituí la part intel·lectual del caràcter corporatiu i orgànic del règim, mitjançant el desenvolupament d'un cos ideològic entorn al nacionalcatolicisme, on s'associava el nacionalisme patriòtic espanyol amb la seua tradició cristiana catòlica. Gran part de les famílies polítiques que recolzaren a Franco, assumiren la inclusió del catolicisme en la retòrica oficial com a punt convergent dels diferents posicionaments ideològics i interessos sociopolítics. Dins d'aquest rerefons, al principi, l'Església adoptà la retòrica falangista en les seues pastorals, actes públics i homilies⁶⁵.

Per altra banda, els homes de l'església esdevingueren els guardians morals de la cultura cristiana i els valors tradicionals, els més temibles inquisidors (censors) contra qualsevol conducta, escrit i producció oral o radiofònica titllats d'indecents, impúdics o sacrílegs i, a més, els garants oficials de l'educació nacional religiosa.

En el marc del País valencià, s'hi imposà una psicosis col·lectiva vers un fervor religiós patriòtic amb potents pastorals, que condemnaven la barbàrie roja de la rereguarda republicana i exaltava les victòries del Caudillo. En aquest rerefons, es pretenia convèncer als pobres del seu paper rellevant en la nova Espanya, sempre que respectaren els seus amos. A grans trets, s'implantà l'ideari d'una teologia teocràtica de reconquesta i de venjança, portada a terme entre els anys 1940 i 1945, pel bisbe de Vitòria i Madrid-Alcalà i arquebisbe de València, Prudencio Melo (Burgos, 1960-València, 1945). Des de l'any 1923, el Papa Pius XII nomenà a Melo com a arquebisbe de València, com a substitut del l'arquebisbe Enrique Reig i Casanova. Durant la contesa bèl·lica, presencià la mort de més de 300 capellans i les destrosses de les esglésies. A la seua tornada, des d'un tarannà de croada i aristocràtic, començà a reconstruir edificis religiosos, a consagrar cementiris i altres espais religiosos profanats pels republicans, a edificar el Seminari de Montcada (1944), i a potenciar el moviment secular d'Acció Catòlica, gràcies a l'ajuda del seu bisbe auxiliar Juan Hervàs i Benet⁶⁶.

L'arquebisbe deixà clar, en els seus comunicats, la justificació necessària de la guerra, la tornada a l'ordre, o bé la neteja dels enemics de la pàtria i de Déu. Amb els antimoderns i antideomocràtics postulats del nacionalcatolicisme, s'assentaren les bases de la

reproduït al Butlletí Eclesiàstic de l'Arquebisbat de Burgos. Seguint aquesta línia, el seu successor, el cardenal Pla i Daniel fou qui desenvolupà la teoria de la croada religiosa.

⁶⁵ Ídem, p. 330-344.

⁶⁶Sobre les dades biogràfiques de l'arquebisbe Prudencio Melo aneu a l'enllaç: www.archivalencia.org/contenido.php?pad=100&modulo=67&epis=71 (consultat 10/08/2015). Veieu l'obra REIG, R; PICÓ, J. *Feixistes, rojos i capellans. Església i societat al país Valencià (1940-1977)*. València, PUV, 2004.

mediació eclesiàstica, dels bons costums i valors cristians i, per descomptat, els camins a la salvació divina. S'hi imposà un nacionalcatolicisme provincià que, recelós amb la Falange, acaparà el control de l'educació en els centres docents i en la formació religiosa del jovent. També, s'ha de destacar la suma cautela i censura vers el pudor sexual als balls populars, al cinema, a la literatura, al teatre, etc. I, com a contrapartida del seu mandat a l'arquebisbat, contribuí a ensorrar la cultura i la llengua valenciana en favor del castellà. L'única manera que es consentí l'ús del valencià, evidentment col·loquial i vulgar, fou a través del format dels llibrets fallers i els sainets, de les tradicions religioses dels miracles de Sant Vicent, els Gloriosos o les creus de maig, i d'altres actes de segon ordre.

Tot i que, l'Església inundà tots els espais públics i privats de la societat (ensenyament, costums, administració), no aconseguí pas recatolitzar al poble pla i humil, especialment els obrers. Davant les mancances dels discurs teocràtic del nacionalcatolicisme, al llarg dels anys 50 i 60, sorgí tot un entramat de moviments apostòlics seglars que -de la sort d'Acció Catòlica, la seua filial l'Associació Catòlica Nacional de Propagandistes i l'Opus Dei -, junt a la Companyia de Jesús, apostaren per una mobilització religiosa popular més autèntica, vivencial i social, allunyada dels cops de pistoles i les imposicions castrenses. En consonància al nou ordre internacional, es podria afirmar que l'Església Catòlica es decantà més pels aspectes socials que polítics, esdevenint en un element social dinamitzador i aglutinador. Des d'aquest rerefons, l'ambient catòlic valencià passà d'una església de croada, instigada per l'arquebisbe Prudencio Melo, a una església més social i consoladora, a través de les activitats socials de l'arquebisbe Marcelino Olaechea⁶⁷.

Marcelino Olaechea, junt al seu equip importat de Navarra, protagonitzaren l'anomenada dècada miraculosa (1945-55), a través de les campanyes de cristianització, les peregrinacions a Santiago, les processons de sants que visiten la ciutat, els cursos de cristianització d'Acció Catòlica, les tómboles benèfiques (1948-1954)⁶⁸, la creació de l'Institut Social de l'Arquebisbat, etc. De forma resumida, Olaechea pretengué despertar les consciències vers un fervor religiós popular, fomentant la sentimentalitat valenciana

⁶⁷ Marcelino Olaechea Loizaga nascut a Baracaldo (Biscaia), estudià amb els salesians. Amb 17 anys, formà part de la Congregació d'En Bosco a Torí i a la ciutat belga de Lieja. Tornà a Espanya com a bisbe auxiliar a Pamplona. Quan es produí el cop d'estat, no signà la carta de la pastoral col·lectiva. L'any 1939 fou bisbe titular de Pamplona i, entre 1945 i 1960, presidí la diòcesi valenciana, acompanyat d'un seguit de cultes capellans navarresos.

⁶⁸ Els diners recollits d'aquestes tómboles foren destinats a construir estatges nous a la gent més pobre de les zones de Tendetes, Patraix i Sant Marcelino, per mitjà de l'administració del Banc de Nostra Senyora dels Desemparats.

envers a la mobilització mariana de la Mare de Déu dels Desemparats i l'entusiasme popular.

Canviant de terç, la dècada dels anys 50 esdevingué, malgrat el dirigisme estatal i la passivitat política i sindical dels treballadors, un genuí escenari de les primeres revoltes i vagues empentades per la fam i la misèria. La passivitat de la classe treballadora rauria de la manca d'unitat de les organitzacions sindicals i polítiques d'esquerres i, sobretot, per la seva presència testimonial a les grans ciutats. Els grups antifranquistes d'esquerres que restaven al país, només es dedicaren a desenvolupar campanyes de protesta, o bé a enrolar-se a dins de les estructures legals de l'OSE (PCE).

Reduïda o neutralitzada l'oposició obrera i sindical, l'única manera de fer sentir el malestar obrer fou a través de les protestes individuals a les magistratures de treball. Tanmateix, davant l'alt cost de la vida, les misèries diàries i els baixos sous, des de mitjans de 1945 fins a les darreries de la dècada dels 50, s'organitzaren mobilitzacions reivindicatives espontànies i organitzades, vagues de transport, enfrontaments amb les autoritats i protestes estudiantils. Sent els punts calents més importants dels aldarulls, les zones industrials de Catalunya i el País Basc, la zona minera asturiana i la ciutat de Madrid⁶⁹.

Així doncs, durant l'any 1946 i gran part de 1947, es produïren seriosos aldarulls en les indústries de tèxtil, metal·lúrgia i química de la ciutat de Barcelona i les seues comarques envoltants. El mes de gener de 1946 esdevingué la primera vaga general a Manresa. En el cas del País Basc, les protestes i vagues obreres es dugueren a terme entre l'estiu de 1946 i els primers mesos de 1947. Les protestes obreres esdevingueren en una gran vaga l'1 de maig de 1947 a la ria de Bilbao i el dia 2 de maig s'estengueren per la zona de Guipúscoa. Tant en la zona basca com en la catalana, el govern reaccionà amb acomiadaments, pallisses o detencions als obrers participants i instigadors dels aldarulls, manifestacions i vagues obreres.

Les protestes més virulentes es produïren entre els anys 1951, 1953 i 1956. L'1 de març de 1951 esdevingué una espontània i massiva manifestació popular per la pujada del preu del bitllet del servei de tramvies de Barcelona. Aquest massiu boicot obligà a les

⁶⁹ YSÀS, P. "El movimiento obrero durante el franquismo. De la resistencia a la movilización (1940-1975)". EN: AA.VV. *Cuadernos de Historia Contemporánea*. (Dir. Octavio Ruiz). Madrid: 2008, vol. 30, p. 165-184. També consulteu YSÀS, P. *La societat durant el franquisme*. Vic: Eumo, 2003, p. 96-108.

autoritats locals a restablir el preu anterior. Davant aquest èxit, entre els dies 12 i 14 del mateix mes, esclatà una vaga general contra l'alt cost de vida i a favor de la llibertat dels detinguts que protagonitzaren l'esmentat boicot. En el context basc, entre els dies 23 i 24 d'abril de 1951, s'organitzaren unes jornades de vaga general a les zones de Guipúscoa i Biscaia. Aquestes protestes foren seguides, uns dies després a les zones de Vitòria i Navarra. I els darrers dies de maig del mateix any, el Partit Comunista convocà a Madrid el boicot de tramvies, transports, comerç, premsa i espectacles⁷⁰.

Durant el trienni de 1956 i 1958, s'agreujaren els conflictes socials, especialment a la mineria asturiana que es va estendre a Catalunya i al País Basc. Aquestes protestes forçaren al Ministre de Treball, José Antonio Girón, a establir dues pujades salarials entorn a l'any 1956. Tanmateix, entre els primers mesos de l'any 1958, Franco va suspendre el Fur dels treballadors i declarà l'estat d'excepció a la zona asturiana.

⁷⁰ Pere Ysàs. (Op. Cit.), p. 165-184.

1.3. Radiografia de la conjuntura cultural de postguerra.

L'anàlisi de la cultura de postguerra parteix de la resistència silenciada que, a poc a poc, aniria ocupant llocs en l'àmbit públic (oficial i privat) i, al mateix temps, desplegant el seu pensament reflexiu, a través de consignes, paraules claus, projectes i accions culturals. Com a conseqüència del frustrat intent d'enllestir una cultura oficial i la tolerància del règim envers els inofensius intel·lectuals liberals, empentà una lenta i progressiva tornada del passat liberal i connexió amb els liberals europeus, d'aleshores, incloent els espanyols exiliats.

A banda de les aspiracions liberals, s'ha de reflexionar sobre la primerenca obsessió de materialitzar una cultura del règim, per part dels militaristes, falangistes exaltats i d'altres sectors pronazis. A aquesta dèria oficialista, també s'ha d'incloure l'aportació de l'Església i el seu nacionalcatolicisme en el món de l'ensenyament, dels costums i de la moral pública. La intromissió del catolicisme polític despertà les alarmes dels falangistes i, en el transcurs de la dictadura, existí una vertadera competició entre les dues famílies, concretament en l'àmbit educatiu i de l'enquadrament social.

Darrere d'aquestes disputes en el si del règim, el poble redimit i fatigat de la seua misèria quotidiana, acollí de bon grat el continuisme de la cultura popular de la cançó melòdica o el folklore andalús, l'entreteniment popular dels programes radiofònics, els diumenges de futbol, les vesprades de bous, el teatre de varietats i d'humor, etc.

Pel que fa el context de la cultura valenciana, s'ha de fer una menció especial de la presència del folklore andalús i castís, i sobretot del procés d'espanyolització del folklore i les tradicions populars valencianes, com per exemple les representacions teatrals dels miracles de Sant Vicent, la celebració dels Jocs Florals, la processó del Corpus Cristi, la festivitat de les falles, la representació dels sainets valencians, etc.

Al marge d'aquest populisme barat i col·laboracionisme caspós amb el règim, emergí una mena de resistència cultural que, en forma d'agrupacions literàries i d'art, per una banda desenvoluparen els projectes culturals més agosarats i diversificats i, per altra banda la publicació i difusió pública de la llengua i literatura valencianes, a través de l'edició de revistes i llibres, plataformes i institucions culturals i els cursos de valencià.

1.3.1. De les consignes i el folklore nacional a la represa cultural liberal.

Els començaments de la dictadura franquista suposaren una imposada taula rasa amb el panorama cultural de preguerra de l'Estat Espanyol. En termes generals, significà la ruptura amb les experimentacions més avantguardistes esdevingudes durant els anys 20 i 30 del segle XX i l'eradicació física i simbòlica d'institucions, entitats culturals i personalitats rellevants lligades, de forma directa o indirecta, amb la Segona República. També, s'ha d'afegir l'aïllament hermètic i desconnexió radical de l'Espanya franquista envers les línies primordials del moviment modern internacional.

El trauma de la guerra civil i la posada en marxa de la repressió franquista foren els principals responsables de la desaparició de gran part de les principals personalitats del camp de l'educació (Fernando de los Ríos, José Castillejo), la literatura (García Lorca, Miguel Hernández, Max Aub), la filosofia (María Zambrano, García Bacca) l'art plàstic (Joan Miró, Maruja Mallo), el cinema (Luis Buñuel), la música (Manuel de Falla, Pau Casals), la ciència (Julián Fuster, Juan Bautista Peset), etc.

Com a contrapartida, es podria parlar d'una tornada metafòrica dels temps culturals més foscos de l'Alta Edat Mitjana, degut a la imposició de la cultura dels vençuts (a través de la sistematització de la repressió, la interiorització de la por i el record de la guerra), la creença dogmàtica d'una Església teocràtica, anacrònica i nacionalcatòlica, el fanatisme ideològic del nacionalsindicalisme del primer franquisme, el clientelisme i la corrupció dels homes del règim, la manipulació de la història, l'elitisme de l'educació i l'augment de l'analfabetisme entre les classes populars.

Un cop desapareguts els protagonistes i projectes pedagògics de la Institució Lliure Ensenyança⁷¹, l'educació nacional (pública) i privada tornà a estar baix les mans de les

⁷¹ Visiteu l'enllaç Nacimiento de la Institución Libre de Enseñanza. En: Fundación Giner de los Ríos. <http://www.fundacionginer.org/historia.htm> (consultat 01/08/2015) i l'obra d'OTERO URTAZA, E. "Misiones y misioneros en la cultura rural republicana. Aportaciones al estudio de las misiones pedagógicas". En: AA.VV. *La República de los Letres. Los Letres de la República*. . (Fortuño/Colón, eds.). Castelló de la Plana, Universitat Jaume I, 2008, p. 209-226. La Institució Libre de Ensenyanza (ILE) nasqué el 1876 a Madrid, com una institució privada laica, en torn als catedràtics Fernando Giner de los Ríos, Gumersindo de Azcárate i Nicolás Salmerón. Tots tres foren apartats de la docència universitària, perquè no acceptaren el dogmatisme religiós i polític i defensaren la llibertat de càtedra. Des d'ençà fins a la Guerra Civil, aquesta institució es dedicà a conrear els nous plantejaments pedagògics en l'àmbit universitari (primerament) i, després, en l'ensenyament secundari i primari. L'ILE orientà molts dels seus esforços en alfabetitzar les zones rurals (missions pedagògiques), formar les noves fornades de professors, reformar el sistema jurídic, social i educatiu, desenvolupar activitats de la sort de les colònies d'estiu, i les pensions per estudiar a

ordes religioses. L'educació es transformà en un mitjà propagandístic i controlador de les consciències, a més d'interioritzar els ideals patris del franquisme, les consignes del nacionalsindicalisme i les conviccions d'una Església de croada. Una església victoriosa que s'apressava a restaurar edificis religiosos i reparar i reproduir imatges religioses de sants i verges, baix la finalitat d'establir la normalitat del culte religiós de moltes parròquies i de la pròpia catedral de València⁷².

Quan a la conformació d'una cultura oficial, durant la subetapa més falangista, s'intentà reprendre els ideals imperials dels regnats dels Reis Catòlics, de Carles I i de Felip II, a partir del conreu de la poesia neoclàssica del Renaixement, les biografies i narracions hagiogràfiques dels místics espanyols, la filosofia neoescolàstica, els valors plàstics de l'art del segle d'Or (Velázquez, Zurbarán, Ribera, Goya), l'arquitectura herreriana, etc. Ensem a aquests valors imperials, s'ha d'afegir la càrrega ideològica dels valors nacionalsindicalistes, emulant la sistematització propagandística dels seus aliats feixistes, a través d'una literatura pamfletària, bel·licista i religiosa, la pintura mural d'Aguiar, la il·lustració de Sáenz de Tejada, els retrats pictòrics i escultòrics de Franco i Jose Antonio Primo de Rivera, els monuments commemoratius als caiguts en el bàndol franquista (*Valle de los Caídos* de Pedro Muguruza, 1940-59), la producció de pel·lícules bel·licistes (*Raza* de Jose Luis Sáenz de Heredia, 1941 i *¡A mi la legión!* de Juan Orduña, 1942), la reorientació franquista de la historiografia espanyola (*Historia de la Cruzada Española*, dirigida per Joaquín Arrarás i Carlos Sáenz de Tejada entre els anys 1939 i 1943), etc.

No obstant, aquesta tendència més patriotera esdevingué en un format buit de continguts que, a causa de la despreocupació del règim per vertebrar els patrons estètics i formals d'una cultura oficial, va permetre la convivència d'una pluralitat de poètiques culturals provinent dels falangistes ortodoxos, falangistes liberals, catòlics conservadors, catòlics aperturistes, el tradicionalisme monàrquic, oficialistes i erudits independents que, o bé no s'exiliaren, o bé tornaren prompte de l'exili (Ortega i Gasset). La suma d'aquestes

l'estranger. Tampoc, s'ha d'oblidar que, gràcies al constant dinamisme de l'Institut, es va dur a terme la creació de noves institucions culturals, de cabdal importància, com per exemple el Museu Pedagògic, la Junta per l'Ampliació d'Estudis, l'Institut Nacional de Ciències Físic-Naturals i la Residència d'Estudiants.

⁷² Aneu a CARABAL MONTAGUD, MA; SANTAMARINA CAMPOS, B; ROIG PICAZO, P. "Tareas de rescate de la escultura sacra en la postguerra valenciana". En: *Arché. Publicación del Instituto Universitario de Restauración del Patrimonio de la UPV*, núm. 3, 2008, p. 43-50. En matèria de restauració, l'arquebisbat de València creà el 1939 la Junta Diocesana de Arte Sacro i la Junta para la Reparación de Templos. Al mateix temps, el règim franquista creà dos òrgans que promogueren la reconstrucció arquitectònica dels edificis religiosos força deteriorats o destruïts durant la guerra, és a dir, la Junta Nacional de Reconstrucción de Templos Parroquiales (1941) i la Dirección General de Regiones Devastadas y Reparación (1938).

adscripcions ideològiques, materialitzades en llibres i revistes, conferències, seminaris i pensament intel·lectual, empentaren la represa de la cultura liberal de preguerra, la construcció d'un pont d'intercanvi d'idees entre els erudits que romangueren en el règim franquista i els erudits exiliats, l'exteriorització dels primers símptomes apàtics cap a la cultura oficial, la confrontació entre un sector més immobilista i un d'altre, de més progressista, o bé la dualitat entre el sector falangista i catòlic⁷³.

La tornada del liberalisme cultural es materialitzà, gràcies a la presència de molts intel·lectuals liberals de la generació del 98, a la tornada de l'exili d'Ortega i Gasset (1948), a les aportacions dels anomenats falangistes liberals i a les adhesions d'aquells erudits que evolucionaren de posicions més falangistes i nacionalcatòliques a postures més progressistes (Luis Felipe Vivanco, Sánchez Ferlosio). En el camp de les lletres, existia un nucli d'intel·lectuals falangistes liberals⁷⁴ que al voltant de les revistes *Jerarquía* (1936-1938), *Vértice* (1937-1946), *Ínsula* i, sobretot, *Escorial* (1940-50), conrearen una cultura literària minoritària, culta, filosòfica i menys ideològica. Es tractava d'un heterodox grup de falangistes progressistes que, junt a la col·laboració assídua d'ex-falangistes, monàrquics, catòlics i independents, reivindicaren el gust per la cultura grecollatina, la idealització de Castella, la recuperació del pensament espanyol de la generació del 98, el restabliment de la comunitat d'intel·lectuals liberals, la viabilitat d'un pont de contacte amb els intel·lectuals exiliats, etc.

Al mateix temps, dins dels paràmetres oficials del Sindicat Espanyol Universitari (SEU), fructificaren una multiplicitat d'iniciatives culturals, socials i polítiques que, al llarg de la dècada dels anys 50, esdevindria un vertader caldo de conreu de les futures formacions sindicalistes i polítiques, de tarannà més centrista, esquerrà i democràtic. En matèria més cultural, es desenvoluparen un munt de conferències, seminaris, recitals literaris, edicions de revistes (Laye o Alcalá), exposicions d'art plàstic, representacions d'obres de teatre (pertanyents a l'entitat Teatre Espanyol Universitari, TEU), projeccions de pel·lícules estrangeres i experimentals en l'extensa xarxa de cineclubs, etc. Així doncs, el conjunt de totes aquestes iniciatives culturals, no només, ajudaren a

⁷³ GRACIA, J. *Estado y cultura. El despertar de una conciencia crítica bajo el franquismo, 1940-1962*. Barcelona: Anagrama, 2006.

⁷⁴ Dins de la Falange existia, per un costat, un sector més ortodox i polititzat, i, per altre costat, un sector més progressista i aperturista, també conegut com a falangistes liberals. Aquest darrer grup, al mateix temps, acollia altres afinitats ideològiques de l'estil del tradicionalisme dretà monàrquic, del catolicisme polític, del liberalisme europeu, etc. Entre les personalitats més rellevants, cal enumerar a Menéndez Pidal, Gregorio Marañón, Zubiri, Pedro Laín Entralgo, Dionisio Riduejo, Luis Rosales, Antonio Marichalar, etc.

bastir els primers sediments aversius i contraculturals amb la cultura imperant de la segona meitat dels anys 50 i al llarg de la dècada dels anys 60, sinó que contribuïren a la gestació i la difusió d'emergents llenguatges, formats i estils creatius.

Sota el paraigua tolerant i ambigu del liberalisme intel·lectual, s'hi aixoplugaren postures més crítiques i contestatàries amb el règim. En altres paraules, postures connectades amb els discursos marxistes, el reformisme del cristianisme social i el pensament progressista del liberalisme europeu, explicaria la gestació d'una literatura més realista, social i compromesa. En el cas de les novel·les, s'ha de destacar la influència del neorealisme italià i l'existencialisme de Sartre. En aquesta línia, es posaria com a exemples *La familia de Pascual Duarte* (1942) i *La colmena* (1951) de Camilo José Cela, o bé la novel·la titulada *Nada* (1944) de Carmen Laforet. Ambdós autors, en termes generals, narraren en les seues obres la realitat quotidiana de la classe obrera i dels jornalers del camp, el conflicte generacional, les converses prosaiques, l'anàlisi de les classes socials, i la crítica de l'immobilisme burgès. En el camp poètic predominà una mena de poesia més intimista, desarrelada i compromesa, com es podrà veure en *Los hijos de la ira* (1944) de Dámaso Alonso, en *Sombra del Paraíso* (1944) de Vicente Aleixandre i en *Compañeros de viaje* (1959) de Gil de Biedma. I, entremig del teatre burgés de luxosos escenaris, continguts banals i rialles fàcils, irrompí una altra sort de teatre més social, realista i crític, materialitzat amb les representacions de *Historia de una escalera* (1947-48) de Buero Vallejo o *La Mordaza* (1954) d'Alfonso Sastre⁷⁵.

En matèria artística, el fracàs de la supeditació d'un corpus plàstic oficial suposà la continuació de la tradició acadèmica (remuntant-se als darrers anys del S.XVIII) i regionalista de cada indret. Molts dels artistes plàstics que, o bé romangueren o bé tornaren de l'exili a Espanya, foren silenciats sota la pena capital o separats de la seua professió. D'altres ni s'atreviren a alçar la seua veu i s'autoimposaren l'exili interior. També existiren molts casos que col·laboraren amb i per al règim, com una manera de sobreviure, de continuar les seues recerques personals i, de forma tímida, de connectar amb la modernitat plàstica europea. En aquest darrer sentit, s'explicarien els paisatges en claus expressionistes i fauvistas de Benjamín Palencia i Vázquez Díaz, les formes més estructurades i planimètriques dels personatges d'Angeles Ballester i dels paisatges

⁷⁵ TUSELL, J. "Cultura y Sociedad en la primera postguerra". En: *Historia de España en el siglo XX. 3. La dictadura de Franco*. Madrid: Taurus, 2007, p. 248-271.

de Sempere i Benet, el primitivisme en els personatges de Manolo Gil, la desolació de l'expressionisme realista d'un Solana o les formulacions més oníriques i surrealistes de José Segrelles i Juan Navarro Ramón⁷⁶.

Canviant de terç, caldria parlar de la cultura de postguerra o del primer franquisme. Aquesta si més no, també s'associaria amb la primacia d'una cultura popular evasiva i d'entreteniment de les classes populars⁷⁷, al voltant del teatre còmic i rialler, dels sainets valencians, el cinema, els espectacles musicals folklòrics i les revistes cantades, les retransmissions de la ràdio, el futbol i les corregudes de bous, etc.

Així doncs, resseguint el refrany romà de donar pa i circ al poble, s'ha de fer al·lusió als dos esports nacionals: el futbol i els bous. El món de l'esport fou controlat per la falange, a través de la Delegación Nacional de Deportes, pertanyent a la Secretaria General del Movimiento pel decret de 22 de febrer de 1941. Des d'aquesta delegació, s'organitzaven campionats escolars i universitaris coordinats per les entitats del Front de Joventuts, de l'Obra Sindical d'Educació i Descans i de la Secció Femenina. I, dins de l'àmbit dels bous, es popularitzà tota una plèiade de torers famosos, com per exemple Manolete, el Litri i Jose Luis Dominguín.

Des de l'òptica del camp dels espectacles, s'hi inclourà el teatre popular de fàcil rialla, les comèdies simples o els sainets valencians⁷⁸, el ressorgiment de la sarsuela i la popularització dels teatres musicals i de varietats. Dins de l'àmbit de la cançó, s'ha de remarcar la popularització de la cançó lleugera, dels boleros, de les melodies romàntiques, del folklore andalús i del castíssim madrileny.

El cinema de la dècada dels 40 fou caracteritzat com a mitjà de propaganda, diversió, entreteniment i evasió, allunyat dels refinaments de les classes burgeses. El nou règim instaurà la censura de les filmografies que s'havien de projectar, eliminant les parts del cel·luloide que es consideraven nociu i amoral. A més, s'imposà l'obligatorietat del doblatge al castellà i, fins i tot, existí una primerenca obsessió de nacionalitzar i de

⁷⁶ Aquest tema el reprendré en el capítol segon d'aquesta investigació.

⁷⁷ Aquesta tendència cap a l'evasió i alienació de les masses s'articulà com una mena de doble estratagema, no pas inadvertida per la censura oficial, ja que interessava fer oblidar les misèries i desgràcies quotidianes i desmobilitzar qualsevol rastre insurgent en contra el règim franquista. En definitiva, es tractava de desmobilitzar a la població.

⁷⁸ El sainet valencià és una mena de peça teatral d'un acte que, normalment s'hi inclouïa a l'entreacte d'una obra major, es caracteritzà pel seu tarannà alegre, burlesc i satíric. L'origen del sainet es remunta a les farses medievals, els entremesos del SXVII i, com a antecedent més immediat, la literatura de canya i cordill del S.XVIII. El sainet valencià és un reflex de la realitat social i política valenciana que, sense cap mena d'ambició sociolingüística i literària, enfronta a les classes baixes amb les classes acomodades o foranies. Adreceu-vos a l'Enciclopèdia Catalana on line <http://www.enciclopedia.cat/EC-GEC-0140679.xml> (consultat 10/08/2015).

vehicular la indústria cinematogràfica com a mitjà de propaganda oficial⁷⁹. Des d'aquest darrer parer, s'explicaria el nombre de pel·lícules de rerefons patriòtic, religiós, històric i militar.



Fotograma de la pel·lícula *Raza* de José Luis Sáenz de Heredia, 1941⁸⁰.

Aprofundint una mica més sobre el món del cinema, val a dir que a causa de les mancances econòmiques, les llastimoses infraestructures i la desconexió entre la producció i la resta dels factors industrials (estudis, distribució, producció) de les empreses privades cinematogràfiques, el cinema esdevingueren una indústria d'interès nacional i estigué baix la protecció estatal. D'entre les productores nacionals més importants, cal ressaltar Cifesa i Suevia Films. Cifesa nasqué dins d'una família d'olivers valencians que fou capaç de crear a Madrid un sistema de producció i comercialització capaç de competir amb el cinema nord-americà. La valenciana Cifesa aconseguí monopolitzar el mercat nacional fins a mitjans del anys 50, moment en què fou reemplaçada per Suevia Films. Darrere d'aquests dos colossos de la indústria cinematogràfica nacional, aparegueren d'altres productores més petites, però estables, com ara Altamira Films, UNINCI, Films 59 o Chanmartin. La indústria cinematogràfica

⁷⁹ Nodo és l'acrònim de Noticiarios y Documentales. Es tractà d'un noticiari setmanal que, des del 1942 fins el 1976, precedí qualsevol reproducció de pel·lícules en els cinemes. Aquest noticiari fou creat per la Vicesecretaria d'Educació Popular el 29 de setembre de 1942.

⁸⁰ Extret de la pel·lícula *Raza*, edició personal. La pel·lícula va ser produïda a través de la Cancelleria del Consell de la Hispanitat. Es va estrenar la nit del 5 de gener de 1942 al Palau de la Música de Madrid. El guió fou escrit per Pedro de Andrade, pseudònim del general Franco.

espanyola en la dècada dels 40, produïa una mitjana de 40 o 50 pel·lícules a l'any i, en la dècada dels 50, es multiplicà cap a 80 pel·lícules. Entre els gèneres cinematogràfics que més destacaren cal esmentar la comèdia amable (*Deliciosamente tontos* de Juan de Orduña, 1943), la temàtica religiosa (*Alma de Dios* d'Ignacio F. Iquino, 1940), el folklore andalús (*Lola la Piconera* de Luis Lucia, 1952) i el castíssim madrileny, el cinema històric (*La leona de Castilla* de Juan de Orduña, 1950) i les adaptacions literàries (*Don Quijote de La Mancha* de Rafael Gil, 1949)⁸¹.

A propòsit del cinema folklòric es produí una saturació de films cantats, protagonitzats per les cantants folklòriques de la sort d'Estrellita Castro (*La gitanilla* de Fernando Delgado, 1940), Conchita Piquer (*Filigrana* de Luis Marquina, 1949), Imperio Argentina (*Goyescas* de Benito Perojo, 1942), Juanita Reina (*Lola se va a los puertos* de Juan de Orduña, 1947), Lola Flores (*Morena clara* de Luis Lucia, 1954) o Carmen Sevilla (*Violetas Imperiales* de Richard Pottier, 1952). Dins d'aquesta modalitat ressaltaria els xiquets cantants, com els casos de Marisol (*Un rayo de luz* de Luis Lucia Mingarro, 1960), Joselito (*Aventuras de Joselito en América* d'Antonio del Amo, 1960) o Rocío Durcal (*Rocío de La Mancha* de Luis Lucia Mingarro, 1962). I, entre les veus masculines, cal incloure-hi, entre d'altres, Juanito Valderrama (*El rey de la carretera* de Juan Fortuny, 1956) o Manolo Caracol (*Embrujo* de Carlos Serrano de Osma, 1947).

Al llarg de la dècada dels 50, tot i que l'evolució industrial fou lenta, s'iniciaren els primers passos per distanciar-se de l'autarquia, mitjançant el control de les taquilles, l'eliminació de les empreses efímeres, la potenciació de la figura econòmica del productor, la diversificació dels seus professionals i tècnics, l'organització de conferències (*I Congreso Internacional de Cine* en Barcelona, 1959) i seminaris o la creació de festivals de cinema (*Festival Internacional de Cine de San Sebastian*, 1953).⁸² A més a més, durant aquesta època, per una banda proliferà una enriquidora xarxa de cineclubs arreu de l'Estat Espanyol que, al marge de la censura oficial, aconseguiren projectar films estrangers, prohibits i experimentals. I, per altra banda, cal esmentar la irrupció del neorealisme cinematogràfic a les pantalles peninsulars amb pel·lícules rellevants com ara *Surcos* (1951) de José Antonio Nieves Conde, *Los chicos* (1958) de Marco Ferreri, *Esa pareja feliz* (1951) i *Muerte de un ciclista* (1955) de Juan Antonio Bardem, *Bienvenido, Mister Marshall* (1952) i

⁸¹ HEREDERO, C.F. *Las huellas del tiempo. Cine español 1951-1961*. Valencia: Filmoteca de Valencia, 1993.

⁸² Ídem.

Calabuch (1956) de José Luis García Berlanga, etc.

En el torn de la ràdio, es tractà d'un fenomen popular que va nèixer en la dècada dels anys 20, popularitzada durant la dècada vinent i manipulada durant el franquisme com a mitjà de propaganda i d'adoctrinament social. Radio Nacional d'Espanya, creada a Salamanca, va retindre el monopoli de la informació. Per tant, totes les emissores estaven obligades a connectar amb Radio Nacional per a retransmetre les notícies del dia. La dècada dels 50 representà el període daurat de la ràdio amb locutors com per exemple José Luis Pécker o Matías Prats, amb actors com ara Pedro Pablo Ayuso i Matilde Conesa, amb humoristes de la sort de Miguel Gila o Tip i Coll, i amb programes de l'estil de Cabalgata de fin de semana, El criminal nunca gana, Carrusel Deportivo, Ustedes son formidables, etc. Per acabar aquest paràgraf, la radiodifusió privada del primer bloc del franquisme estigué focalitzada al voltant de la Cadena de Ondas Populares Española (COPE), controlada per l'Església, i per la Cadena SER (Servicio Español de Radio)⁸³.

Amb relació a la literatura de quiosc, aquesta s'especialitzà en la novel·la rosa de Corín Tellado, els westerns de Marcial Lafuente i l'enginy gràfic dels tebeos. El sector del tebeo, conegut per la veu anglesa de còmic, es podria dividir per gèneres (aventures, didàctic, humor, westerns), sexes (Mis chicas, Florita, Inspector Dan de la Brigada Volante, Puma) i edats (Anita diminuta, Pulgarcito). Es podria dir que al voltant del tebeo⁸⁴, nasqué tota una indústria editorial (Bruguera, Clipper, TBO), conformada per il·lustradors (Vázquez, Nadal), guionistes i personatges ficticis (Juan Centella, Jorge i Fernando, Roberto Alcázar i Pedrín). De forma paral·lela, llevat d'aquests formats més populars, la classe mitjana reclamà productes culturals més sofisticats i de qualitat literària, consumint els best-sellers estrangers de Morris West o Leon Uris, o bé la narrativa realista tradicional espanyola d'un Pérez Galdós.

⁸³ Llegiu l'article de MURELAGA IBARRA, J. "Historia contextualizada de la radio española del franquismo (1940-1959)" a l'enllaç <http://www.euskonews.com/0483zbk/gaia48303es.html> (consultat 05/08/2015). Al mateix temps, aquest article ha sigut extret de la tesi doctoral de MURELAGA IBARRA, J. "Historia contextualizada de la radio española del franquismo (1940-1960)", Universidad del País Vasco, 2009.

⁸⁴ MOIX, T. *Historia social del cómic*. Barcelona: Bruguera, 2007.

1.3.2. La cultura valenciana de postguerra entre l'espasa i la paret: folklore espanyol i resistència cultural.

L'arribada de la Segona República, en la primavera del 14 d'abril de 1931, fou acollida de forma molt entusiasta per gairebé tots els sectors intel·lectuals, artístics i literaris de l'època. La Segona República representà el començament dels feliços anys vint europeus, però emmarcada en la dècada dels anys 30. Fou un nou rumb polític més democràtic i, sobretot, aconfessional que incidí en una educació laica, lliure i democràtica⁸⁵, així com un període d'àmplies llibertats i esperances socials, materialitzades en la concessió d'un marge d'actuació i gestió política autonòmica (Estatut autonòmic català de 1932), en la legalització del vot femení (1932) i la possibilitat de ser triades dones diputades (Margarita Nelken, Victoria Kent i Clara Campoamor), o la posada en marxa de la reforma agrària.

En matèria d'art, llevat d'una minoria d'intel·lectuals i artistes que es localitzaren a les ciutats de Barcelona, Bilbao i Madrid, les novetats i ruptures avantguardistes procedents dels salons parisencs foren incompreses per les escoles i acadèmies d'art, la crítica i el públic en general. Només una minoria força sorollosa aconseguiren trencar amb la monotonia acadèmica, mitjançant l'adopció i reinterpretació dels diferents llenguatges avantguardistes.

Pel que fa al món de les lletres valencianes, durant el període republicà es potencià la cooficialitat de la llengua, l'ensenyament de la llengua valenciana a les escoles i instituts, la dinamització i defensa de les tradicions culturals valencianes i la modernització de la producció literària. Les noves onades literàries més avantguardistes arribaren tard i sempre carregades de polèmica entre els seus detractors i defensors⁸⁶.

Durant el període bèl·lic, moltes de les noves i experimentals aventures artístiques i literàries personals foren interrompudes, degut a que molts dels escriptors i artistes

⁸⁵ En la pàgina web <http://www.foroporlamemoria.info> ens mostra una exposició gràfica sobre el món de la república organitzada pel *Foro de la memoria*. D'aquesta exposició destaca un plafó titulat *Educar por la libertad*, perquè ens fa referència al següent model escolar: << *La escuela ha de ser laica. La Escuela no puede ser dogmática ni puede ser sectaria. Toda propaganda política, social, filosófica y religiosa queda prohibida en la Escuela...*>> Dintre d'aquesta exposició s'hauria de citar el paper de les *Missions Pedagògiques*, les quals consistiren en apropar la cultura a les classes populars, mitjançant la creació de la Universitat Popular.

⁸⁶ Més informació a AA.VV. *La República de les Lletres. Les Lletres de la República*. (Fortuño, Santiago / Colón, Germà eds.). Castelló de la Plana: Universitat Jaume I, 2008, p. 36-40. Els seus detractors, representats per autors conservadors de l'estil de Miquel Dural o Eduardo Martínez, denunciaren la ruptura de la tradició i dels valors locals. I els escriptors més avantguardistes, representat per Carles Salvador, Bernat Artolà, Enric Navarro o Maximilià Thous, defensaren la modernització i actualització de la poesia valenciana.

plàstics es posaren al servei de la causa republicana. En aquest sentit, predominaren les consignes propagandístiques i polítiques, pròpies d'un realisme social més combatiu i antifeixista, a través de la canalització de col·lectius esquerrans i sindicalistes, com és ara la delegació valenciana de l'Aliança d'Intel·lectuals per a la Defensa de la Cultura i la Unió d'Escriptors i Artistes Proletaris.

Durant l'efímera capitalitat de València del govern republicà, entre el mes de novembre de 1936 i el mes d'octubre de 1937, s'organitzaren nombrosos congressos internacionals (*II Congrès Internacional d'Escriptors Antifeixistes*, 2-18 de juliol 1937), es traslladaren les obres del museu d'El Prado, es multiplicaren les edicions de revistes literàries (*La República de les Lletres*, *Nova Cultura*), naixeren un munt de companyies de teatre, s'inauguraren moltes exposicions d'art, i, per suposat, es crearen tota una sort de centres educatius, ateneus, i plataformes sindicals i polítiques⁸⁷.

Malgrat aquesta passatgera follia de viure, des del sud i nord-oest de la península, s'aproparen ràpidament uns núvols grossos, famolencs de guerra i de destrucció en el nom del Déu més anacrònic, antiliberal i antimodern. La maquinària de la guerra s'inicià en la Guerra civil espanyola i va continuar, per tot Europa, en la segona Guerra Mundial. La imminent amenaça de les forces de l'Eix anticipava la fi del món. Aquest malson feixista, prompte, desaparegué de l'escenari europeu que, a excepció d'Espanya, es va perllongar fins a la mort del dictador, adquirint totes les tonalitats del gris.

La confecció cultural del nou estat franquista al País Valencià, es va articular a partir de la cultura de la por i la repressió, de l'espanyolització del folklore i les tradicions autòctones, de l'anorreament de la memòria històrica i col·lectiva, i de l'exaltació del sa regionalisme o valencianisme provincià, sempre supeditat a la grandesa dels valors hispànics.

Les premisses de la por i la repressió partiren de la prepotència dels vencedors que, amb el pretext del record de la guerra i el continu estat de setge, aconseguiren silenciar les veus més dissidents i aniquilar qualsevol oposició i record republicà. En definitiva, aquest silenci dissident es traduí en un forçat buidat de rellevants personalitats científiques, literàries o artístiques. I per descomptat, també caldria fer referència als

⁸⁷ AA.VV. *La República de les Lletres. Les Lletres de la República*. (Fortuño, Santiago / Colón, Germà eds.). Castelló de la Plana: Universitat Jaume I, 2008, p. 140-148.

casos d'exili interior que, o bé a contracor foren apartats de les seues professions i activitats liberals, o bé foren silenciats temporalment o per sempre.

Els artistes valencians que havien recolzat la causa republicana, des de les institucions republicanes, revistes satíriques, partits polítics o sindicats, foren tractats com a perillosos enemics de l'Estat. Molts pintors, caricaturistes, dibuixants, arquitectes, catedràtics de Dibuix, crítics d'art i historiadors valencians foren empresonats arreu els nombrosos camps de concentració i presons valencianes i de l'Estat Espanyol⁸⁸ que, en molts casos, s'havien habilitat provisionalment. Una part important d'aquests captius mai més veieren la llum exterior, com fou el cas de l'escultor Alfredo Gomis afusellat el 1942 a Paterna, després d'un sumaríssim consell de guerra. Al llarg de la dura postguerra, junt als artistes que es varen salvar dels afusellaments, les cel·les foren engreixades per d'altres nous artistes condemnats pels Tribunals de Responsabilitats Polítiques, la Quinta Columna o pels Serveis Informatius⁸⁹. A banda dels empresonaments i execucions, també se succeïren confiscacions de béns, saqueigs d'estudis i tallers i desterraments de les seues localitats nats.

Un altre aspecte a destacar, és l'esterilitat intel·lectual que va comportar l'exili interior de molts professionals de les arts i de les lletres, tant de les persones que es quedaren, com de les persones que tornaren de l'exili amb la cua entre les cames. En aquest ordre, l'exili interior va comportar, per una banda, el silenciosament ideològic i estètic de molts artistes que havien experimentat en la preguerra els llenguatges moderns. En aquesta línia, s'ha de destacar els artistes valencians Genaro Lahuerta o Francisco Lozano, que continuaren exercint la seua professió a la postguerra, però des de postulats més conservadors. En el cas de les lletres valencianes, molts escriptors es passaren al castellà o escriviren en valencià de forma clandestina. I, també molts artistes i escriptors preferiren abandonar la seua trajectòria artística i viure en el més absolut oblit.

⁸⁸ En AA.VV *La gran historia de la Comunitat Valenciana. Una larga dictadura. Los años del franquismo (1939-75)*. (CERDA. M). València: Levante, tomo 9, 2008. Gran nombre de republicans foren jutjats i condemnats per tribunals militars. Les autoritats franquistes crearen camps de concentració i escamots disciplinaris. A Alacant, s'hi habilitaren camps de concentració i presons improvisades en Los Almendros, la plaça de bous, els castells de Santa Bàrbara i Sant Ferran, l'antic Hospital Provincial, els cinemes, etc. A la província de València, la 83 Divisió del Cos de l'Exèrcit de Galícia hi establí camps de concentració a Catarroja, a Riba-Roja de Túria, Benaguasil i Venta Poyo.

⁸⁹ AGRAMUNT LACRUZ. F. "Valencia bajo la venganza de los vencedores". En: *Historia 16*, Madrid, any XVI, núm. 192, abril del 1992. L'artista Pérez Contel contava que, als primers moments, les denúncies, detencions, pallisses i empresonaments foren força intenses. Segueix dient l'artista que, després de la guerra, es convocaren a tots els artistes, professors i catedràtics de Dibuix a una reunió en l'Escola de Belles Arts de Sant Carles. Tots el que acudiren foren detinguts i conduïts per la policia a una caserna habilitada a l'Escola de nenes del Sagrat Cor de Jesús, molt a prop de la plaça de la Verge.

Pel que fa el procés de folklorització espanyol de la cultura valenciana, d'entrada, s'ha d'apuntar que al País Valencià no va patir el mateix nivell de repressió de la cultura popular que a Catalunya o al País Basc. El període republicà valencià no va garantir que es creara un sentiment nacionalista valencià homogeni, i, molt menys, independentista. Per aquest motiu, el règim franquista permeté la continuïtat de les seues festes i tradicions més arrelades, sota la pretensió de propiciar el bon valencianisme sentimental, folklòric i patriota. I, al calendari valencià, s'hi afegiren les següents celebracions commemoratives: la Festa de la Victòria, la Festa de la Unificació, el Dia de la Independència, el Dia de Sant Josep, etc.

El terme de bon valencianisme estaria relacionat amb la idea del mite de la València feliç o la *sana valenciana*⁹⁰ que, en altres paraules, tractava de manipular i supeditar el consens col·lectiu de les tradicions populars, manifestacions religioses i valors culturals valencians a la idea totalitzadora de l'Espanya regionalista de Franco. En aquest ordre, el dirigisme ideològic i control censorador de les instàncies oficials s'encarregaren de reglamentar continguts, dates i trets formals i estètics d'activitats culturals promogudes per Lo Rat Penat (Jocs Florals, els Gloriosos), les pròpies manifestacions religioses (processó del Corpus Cristi, les creus de maig), la producció dels sainets valencians, la celebració de la Fira de juliol, el funcionament de les comissions falleres, etc.

Aquesta obsessió controladora del règim comptà amb un estimat sector col·laboracionista, conformat pels intel·lectuals Martí Domínguez, Ferrandis Luna i Federico García Sánchiz i les següents institucions valencianes: Lo Rat Penat, Societat Valenciana d'Autors, Acció Bibliogràfica Valenciana, Casa dels Obrers Catòlics de Sant Vicent Ferrer, i el Centre Escolar Mercantil. Des de bon principi, aquest col·laboracionisme es basà en la difusió dels valors patriòtics del regionalisme hispànic i provincià, en l'exaltació de la llengua castellana, en magnificar els ideals mítics de Castella, i en la manipulació de la memòria històrica, cultural i social del poble valencià i dels seus protagonistes. A més, d'incentivar la desmobilització social, la interiorització de l'autoodi i l'averkonyiment de l'ús de la llengua vernacle⁹¹.

La història del País Valencià patí una traumàtica desinformació i deformació dels seus

⁹⁰ S'entenia com a *bona valenciana* una actitud o *modus operandi*, basat en una indumentària regionalista, una humilitat provinciana, una devoció pietista cap el seu sants patrons, l'adhesió al món faller i la simpatia puntual d'una llengua casolana.

⁹¹ LORENTE Angel. *Arte y ideologia en el franquismo 1936-1951*. Madrid: Visor, 1995.

continguts i dels seus personatges -Sant Vicent Ferrer, el rei Jaume I, el papa Alexandre VI o l'humanista Vicens Vives-, fins al punt d'emparentar les accions de rellevants figures històriques al destí universal i imperial espanyol. A mode d'exemple, s'exaltà a la figura de Sant Vicent Ferrer, per un costat, com a model de santedat, i per altre costat, com a símbol del procés d'unitat dinàstica en la Corona de Castella i en la Corona d'Aragó.

Gràcies a aquesta sana valenciania, les autoritats franquistes i falangistes permeteren, de forma tímida, l'existència de l'única institució valencianista, és a dir, Lo Rat Penat i l'ús puntual del valencià col·loquial en les representacions dels sainets, l'edició dels llibrets fallers, els rètols dels monuments fallers, etc. Des d'aquest rerefons s'explicaria la següent cita de Ramon Serrano Súñer⁹²:

Es tan sano el regionalismo valenciano, que lejos de cercenarlo, hay que procurar por todos los medios difundirlo.

Després del parèntesi bèl·lic, la institució de Lo Rat Penat (LRP) tornà a reunir-se i a organitzar les seues activitats, des del dirigisme i la censura oficial. Des d'un principi, els ratpenatistes que romangueren a València declararen la seua adhesió al Nou Estat, presentant els seus honor als nous dirigents i revestint els seus actes de rituals regionalistes i falangistes. El Nou Estat va veure aquesta institució inofensiva. Aviat es va produir un intens matrimoni entre LRP i les autoritats franquistes, sobretot, a partir de la primera visita oficial del general Aranda a la seu⁹³. Aquesta entesa va representar, per una banda, la continuïtat de les activitats del LRP i, per altra banda, la implantació dels ideals del règim i del bon valencianisme⁹⁴.

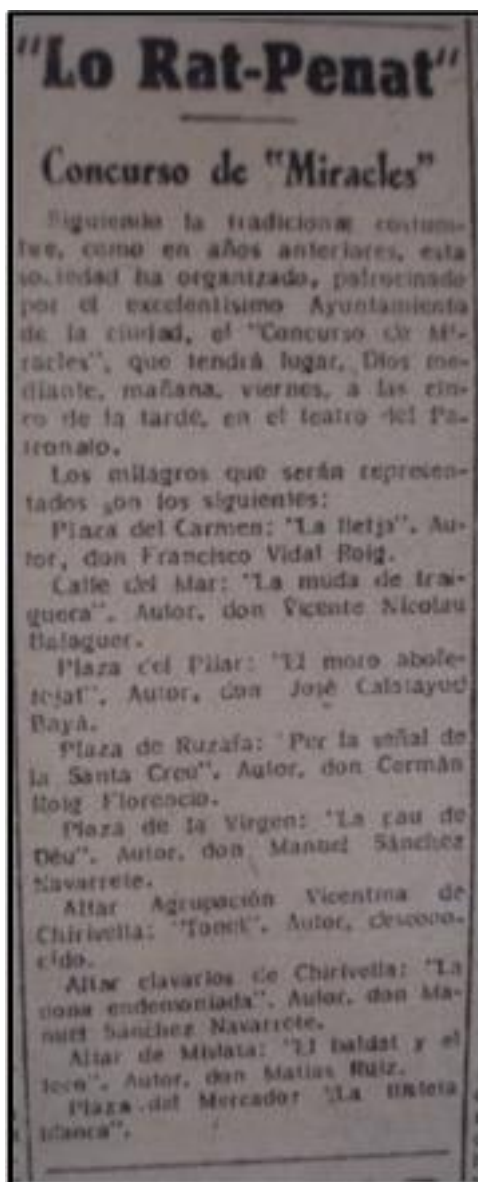
Les activitats ratpenatistes es centraren en revitalitzar les tradicions festives i religioses, com ara el concurs vicentí dels miracles, la tradició dels Gloriosos amb la seua repartició o sorteig de mones, les vetllades a la Mare de Déu dels Dolors, l'organització de conferències i actes commemoratius, la celebració dels certàmens literaris dels Jocs Florals, el del·laïta de les audicions musicals i els recitals poètics, etc. D'entre les

⁹² SERRANO SÚÑER. "Valencia al día". En: *Las Provincias*, València, 23 d'agost de 1940.

⁹³ Arrel de l'estret col·laboracionisme amb les autoritats militars, falangistes i del règim, nomenaren com a regina dels Jocs Florals a la filla del general Aranda (1941) i a Carmencita Franco (1940). També es dedicaren excelsos homenatges com a socis d'honor a Antonio Aranda, Antonio Goicochea, García Sanchis ...

⁹⁴ AA.VV. *Història de Lo Rat Penat*, (Dir. Martínez Roda). València: Lo Rat Penat, 2000.

diferents activitats ratpenatistes, primerament, es citarà els certàmens dels Jocs Florals de postguerra que, allunyats dels valors literaris de la Renaixença valenciana, impulsaren la consolidació d'una literatura regional, propagandística, intranscendent i patriòtica. En altres paraules, la literatura vernacle se la considerà, en la València franquista, com la germana petita de la literatura castellana.



Retall de premsa sobre un concurs de miracles de LRP, 1952⁹⁵.

Quant a la festa fallera, el franquisme instrumentalitzà ideològicament la festa de les falles per atraure el consens general vers una imatge positiva i integradora de la dictadura. El procés de folklorització de la festa fallera, consistí en captar i reconduir els

⁹⁵ A. "Lo Rat Penat Concurso de Miracles". En: *Jornada*. València, 177 d'abril de 1952, p. 4.

sentiments populars i valors valencians al voltant de la festa, en dotar a la festivitat un sentit més religiós, gràcies a la seua associació amb Sant Josep i la Mare de Déu dels Desemparats, i en la conversió de la festa principal dels valencians en una de les festes nacionals més famoses i turístiques⁹⁶.

En el torn dels sainets valencians, es va permetre certa tolerància de les seues representacions públiques en llengua vernacle, perquè es tractava d'un teatre d'evasió i sense cap contingut polític. A la ciutat de València, la representació dels sainets foren represos per la companyia de Vicent Broseta, en la temporada 1945-46, al teatre Alkàzar. Gran part dels teatres valencians programaren sainets, degut a que el públic aclamava els típics tòpics saineters en obres com *La cotorra del Mercat* de Francesc Barchino, *La dolçor d'una llàgrima* de Joan Antoni Muñoz Sáez o *La Plaça Redona* de Lluís Martí Alegre.

Malgrat aquest panorama de censura, prohibicions i vigilància cautelar, a dins del país Valencià, començaren a moure un seguit d'accions i projectes culturals en pro de la normalització i divulgació de la llengua valenciana i l'organització d'unes primeres infraestructures, al marge de la producció literària fallera i ratpenatista. Entre els primers intents normalitzadors⁹⁷, els va encapçalat el cursos de valencià que, en el si de Lo Rat Penat, Carles Salvador impartí als treballadors del diari Levante l'any 1949. Ensem amb aquests cursos, s'hi hauria de comptar l'esforç productiu de les editorials Lletres Valencianes (encapçalada per Sanmartin, 1948), Sicània (fundada per Nicolau-Primitiu Gómez i Serrano, Sueca, 1954) o Torre (dirigida per Adlert i Casp entre 1943-1966), la publicació periòdica de revistes semblants a l'Esclat (revista literària clandestina, 1948), l'anuari faller Pensat i fet (a partir del 1942), la revista Mediterráneo (1943-53) i el Butlletí de la Societat Castellonenca de Cultura i l'Almanaque de Las Provincias.

Tampoc s'ha d'oblidar l'impuls lingüístic de les institucions Alfons el Magnànim (constituïda per la Diputació de València, 17 de març de 1948), Cercle de Belles Arts, Lo Rat Penat (etapa de 1948 a 1975)⁹⁸, i la Societat d'Autors Valencians (fundada el

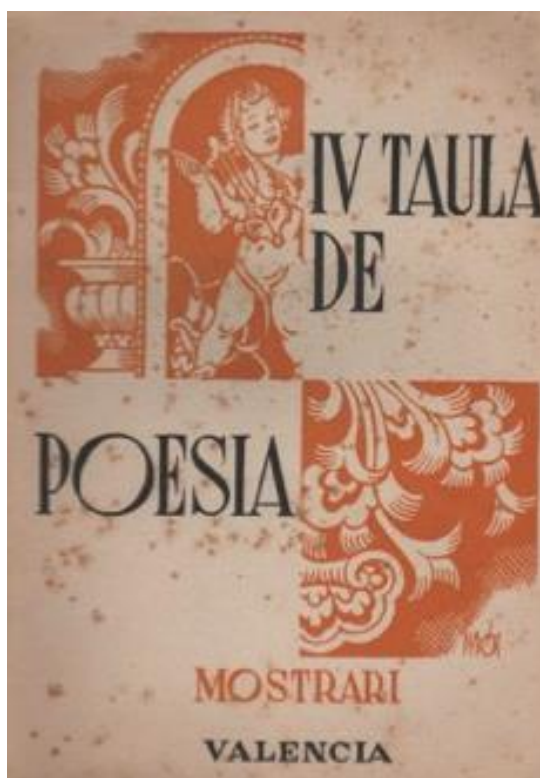
⁹⁶ HERNÁNDEZ I MARTÍ, G-M. *Falles i Franquisme a València*. Catarroja (València): Afers, 1996, p 87-266. La censura franquista supervisà els continguts del reglament faller, controlà les activitats festives, i designà les comissions falleres, la Junta Central Fallera de cada indret i, fins i tot, el títol de fallera major

⁹⁷ Adreceu-vos al següent llibre: CORTÉS CARRERES, S. (Op. Cit., 1995).

⁹⁸ Consulteu CORTÉS CARRERES, S. *València sota el règim franquista (1939-1951)*. València/Barcelona: Institut de Filologia Catalana, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1995, p. 245-255 i a l'obra AA.VV, *Història de Lo*

1933 i represa el 1945).

Finalment, com a darrer terme, s'ha de rendir homenatge a les tasques literàries pancatalanistes dels escriptors Miquel Adlert i Xavier Casp, a les noves entrades d'aire fresc de l'agrupació literària d'Amigos de la Poesía (1949), a les mostres públiques de Taula de Poesia⁹⁹ o als autors del Diccionari Català-Valencià-Balear¹⁰⁰, entre d'altres.



*IV taula de poesia, València, aprox. 1950*¹⁰¹.

Rat Penat. (Dir. Martínez Roda). València: Lo Rat Penat, 2000, p. 252-257. Davant la dimissió del falangista José Calatayud Bayà, a les darreries de 1948, el governador civil nomenà a Manuel Gómez Martí, com a nou president de Lo Rat Penat. Es tractà d'un intel·lectual de dretes amb inquietuds valencianistes que atorgà els càrrecs més rellevants al sector més nacionalista i esquerrà de la institució. Des d'aleshores, la programació cultural girà al voltant de l'alfabetització i normalització de la llengua i el redreçament de les tradicions culturals autòctones, sempre des d'un valencianisme constructiu. En aquest context, es podria enumerar les oportunes esmenes realitzades als llibrets fallers i als textos dels miracles vicentins, les lúdiques xocolatades, les creatives vetllades teatrals, etc.

⁹⁹ Amb el nom de Taula de Poesia respon a la exhibició pública, damunt d'una taula, d'una sèrie de carpetes decorades amb poemes en valencià. Aquesta idea s'originà l'any 1927 en la tertúlia del Lyon d'Or i es va reprendre, de nou, l'any 1951, en el Cercle de Belles Arts de València.

¹⁰⁰ Gràcies a l'empenta d'Antoni Maria Alcover i l'esforç redactor de Francesc de Borja Moll, Manuel Sanchis Guarnier i Aina Moll es va poder enllestir el Diccionari Català-Valencià-Balear. Un projecte que va començar amb la publicació de dos volums i es va concloure amb déu volums més.

¹⁰¹ Imatge extreta de <http://nausicanova.blogspot.com.es/2013/06/el-llibre-vell-al-carrer-campo-maria.html>

Capítol 2.

Cartografia del context artístic de la València del *Primer Franquisme*.



Catàleg de mà de l'exposició d'Art Normatiu, Ateneu Mercantil de València, 1960¹⁰².

¹⁰² Coberta d'un catàleg de mà de l'exposició d'Art Normatiu. Pertany a l'arxiu d'Alfons Roig. Reproduïda a AA.VV. *Alfons Roig (1903-1987). Una vida dedicada a l'art*. (Dir. Juan Manuel Bonet). València: MUVIM, 2007, p. 59.

2. Cartografia del context artístic de la València de Postguerra.

A l'hora de plantejar una cartografia, més aviat generalista, sobre el panorama artístic que esdevingué en la València del Primer Franquisme, ningú hauria d'obviar el protagonisme de nocions com ara repressió, depuració, exili exterior i interior, ruptura i censura, consignes propagandístiques, nacionalcatolicisme, nacionalsindicalisme, etc. De forma paral·lela a aquestes nocions esmentades, s'ha de considerar rellevant la hipòtesi sobre la supervivència de l'art de preguerra durant el període de la postguerra. En altres paraules, un art d'abans de la dictadura franquista que aflorí de nou, a través dels tímids gestos d'artistes que romangueren amb el règim franquista, d'artistes que tornaren de l'exili i de joves generacions d'artistes que no patiren la guerra. La creença d'aquest continuisme, rauria en les seues infiltracions en els llenguatges més acadèmics i tradicionals imperants, és a dir, en el realisme social dels personatges de José Gutiérrez Solana, en els paisatges neoexpressionistes de Benjamín Palencia, en els apunts neofauvistes de Pedro de València o Jaime Mercadé, en les recerques neocubistes d'Ángeles Ballester o Vázquez Díaz, en l'estructuralisme del món camperol de Zuloaga, i en el caràcter màgic i surrealista de Modest Cuixart, Joan Ponç, Tharrats i Antoni Tàpies.

La pretensió d'indagar sobre aquest continuisme o redreçament de les arts de les primeres avantguardes, obliga a qualsevol investigador a la dedicació d'un punt sobre el període cronològic d'abans de la dictadura de Franco, tant a l'Estat Espanyol com a la ciutat de València, en concordança amb la metodologia seguida en aquesta investigació. Resseguint el plantejament cronològic de les etapes d'Aguilera Cerni, aquest capítol es dedica a una primera apertura artística, en torn als corrents continuistes de l'era finisecular i l'arribada de les primeres avantguardes.

En el segon epígraf, es tracta el panorama artístic espanyol i valencià dels anys 40 i 50, en funció de dos eixos: l'art oficial i la segona apertura artística. Quant al primer eix, emmarcat entre el 1939 i el 1950, s'esbrina aquella producció artística encotillada entre l'art militant franquista, l'estètica tradicional i acadèmica, el dogmatisme del nacionalcatolicisme i falangisme, i l'*aggionamiento orsià* que es desenvolupa més

endavant. Pel que fa a l'eix de l'anomenada segona apertura artística, contextualitzat en els darrers anys de la dècada dels 40 i tota la dècada dels anys 50, s'analitza les primeres petjades del redreçament de l'art modern anterior i coetani, i la incidència d'una possible convivència discursiva dels diferents llenguatges abstractes.

Entremig dels llenguatges més tradicionals i moderns, s'analitza la proliferació de conats d'artistes disconformes que, des de la intenció de recuperar l'art modern anterior i de connectar amb els corrents plàstics europeus, conformaren autèntiques canteres d'artistes que, si més no, contribuïren en les primeres petjades del redreçament cultural i el futur de l'art espanyol i valencià.

Per altra banda, també es pretén connectar el primer aperturisme artístic de les primeres avantguardes i els diferents llenguatges més moderns de la segona apertura artística de postguerra, a partir del compartiment d'un mateix rerefons comú força paradigmàtic, és a dir, l'exteriorització de la disputa entre la tradició i la novetat, tant en el període finisecular com en el temps de la postguerra franquista. En aquest sentit, es pot avançar que els representats de la tradició i l'acadèmia afermaren les veritats del seu corpus teòric, amb molta gelosia, en contra de qualsevol transferència forana i pertorbació moderna. Com a contrapartida, les tendències més aperturistes cantaren les excel·lències de l'art nou i de la modernitat, com una necessitada actualització cultural i artística, en consonància amb el que passava en les grans ciutats europees.

Per acabar, cal posar l'accent sobre les possibles reaccions que es produïren en l'obligada convivència entre els diferents plantejaments estètics. En aquest ordre, es parlaria de situacions melodramàtiques i viscerals tensions entre els defensors i detractors d'un corrent estètic (neoclàssics i romàntics), un format o registre creatiu (cartellisme, pintura, escultura), una escola d'art, o bé d'un artista determinat.

2.1. L'art d'abans del franquisme entre el continuisme finisecular i els aldarulls avantguardistes.

El panorama pictòric valencià de preguerra civil, com a la resta de l'Estat Espanyol, es centrà en les experiències pictòriques emmarcades entre les darreries del segle XIX fins a les darreries dels anys 30 del segle XX. Un total de gairebé cinc dècades que, a nivell històric, testimonià els avatars del Sexenni liberal, la restauració monàrquica, el Directori militar i la II República, fins a l'esclat de la Guerra Civil Espanyola.

En matèria artística, predominà el continuisme dels gustos estètics vuitcentistes al voltant de la reglamentació formalista acadèmica, el revisionisme artístic de la grandesa del Segle d'Or espanyol, el realisme costumista i popular, i l'estirament d'una tardana paleta romàntica. Al mateix temps, convisqueren les sensuals i fantasioses apostes de l'organicisme modernista i l'evasiva desraó dels simbolistes, pròpies de la cultura decadentista finisecular. En aquest capítol es perfila alguns aspectes cabdals dels diferents posicionaments poètics que, malgrat les seues agitadaes controvèrsies i polèmiques oposicions, acabaren per assentar els gustos estètics predominants. La sort d'aquestes predileccions de torn, a efectes pràctics, acapararen els escassos canals d'art que, en definitiva, es basaren en concursos nacionals i regionals, exhibicions en galeries i museus d'art, escoles d'art, ateneus, revistes, assaigs, etc.

Des de l'època de les revolucions liberals europees, l'ensenyament i la divulgació de les arts foren supeditades a un conjunt de dictàmens acadèmics que, sota la regulació estatal, determinaren la composició i la tipologia dels museus d'art¹⁰³, acceptaren la inserció de candidatures als concursos d'exposicions nacionals, pensions i beques, i, fins i tot, conformaren els continguts de l'ensenyament artístic de les il·lustres acadèmies de Belles Arts, escoles superiors d'art, escoles d'arts i oficis, i tallers d'artistes. L'ensenyament artístic s'havia atrofiat, degut a una abusiva repetició formal de fórmules i regles neoclàssiques que, a la llarga, sentenciaren a l'ostracisme social qualsevol rastre de llibertat expressiva.

¹⁰³ L'Espanya de la restauració borbònica disposà d'un primerenc museu d'art modern que, a l'agost de 1918, rebé el nom de Real Museu de Pintura i Escultura (El Prado). Durant la regència de Maria Cristina, el Museu d'Art Contemporani es creà el 1894 en Madrid, gràcies a la donació d'una part dels fons d'El Prado i del Museu de la Trinitat, i de les obres premiades dels salons oficials. En altres indrets perifèrics, l'any 1894 es constituí el Museu d'Art Modern del parc de la Ciutadella de Barcelona, el Museu d'Art Modern de Bilbao (1923), o bé el Museu d'Art Modern de Jaime Moreza de Lleida (11 març 1927). En la resta d'Espanya, les produccions més modernes engreixaren els museus provincials de Belles Arts, com ara el Palau de Belles Arts de Sant Pius V de València.

El record de les grans fórmules plàstiques i temàtiques de l'art del Segle d'Or espanyol¹⁰⁴, focalitzat en la imatgeria barroca valenciana d'un Ribera o Ribalta, constituïren un gran llast plàstic que, a tot estirar, romandrà latent en algunes paletes del període franquista. En altres paraules, a nivell plàstic, es traduí en una reiteració improductiva dels seus celatges, l'abús de claroscurs, la predilecció per recargolades composicions, el predomini de les temàtiques religioses, etc.

La càrrega emotiva i el sentimentalisme nostàlgic del postromanticisme plàstic connectaria, per una banda, amb un sentiment cultural i polític, relacionat amb la conscienciació de la identitat i els valors nacionals espanyols i, alhora, amb l'emergència de les reivindicacions regionalistes¹⁰⁵. Dins de les fronteres de l'Estat Espanyol, l'estètica romàntica es traduí, en gran part dels casos, en la reinterpretació del Goya del realisme costumista, satíric i social, per part d'una rellevant nòmina de seguidors, com ara Valeriano Domínguez Bécquer, Eugenio de Lucas i Leonardo Alenza¹⁰⁶. I, per altra banda, la idea de romanticisme també fou interpretada per les experiències coloristes, la captació atmosfèrica de la pintura a l'aire lliure i les evasions fantasioses i tel·lúriques. Aquestes darreres experiències esdevingueren com a precursors d'altres llenguatges de la pintura finisecular europea, com ara l'estudi de la llum i del color dels impressionistes i postimpressionistes, l'erotisme i misticisme dels simbolistes, i el caràcter decoratiu i organicista del modernisme.

L'aposta catalana vers la consolidació del llenguatge modernista¹⁰⁷ en tots els àmbits de l'art, rauria en l'adopció vernacle dels corrents culturals i artístics europeus

¹⁰⁴ El segle d'or espanyol és un període de gran vitalitat literària i artística a l'Espanya del segle XVII, emmarcat en un temps de gran declivi polític. En matèria d'art, s'emmarcà entre el renaixement i el barroc espanyol, en què destacaren pintors com ara Velázquez, El Greco, Murillo i Zurbarán. Dins de l'àmbit literari, cal ressaltar la figura de Cervantes, Quevedo, Góngora, Calderón de la Barca o Lope de Vega. I en música, s'ha d'enumerar a Juan de la Enzina, Alonso Lobo i Tomás Luis de Victoria. Consulteu MORENO CULLELL, V. "El segle d'or de la pintura espanyola". En Revista *Sàpies* on line, a l'enllaç <http://blogs.sapiens.cat/socialsenxarxa/2010/11/21/el-segle-d%E2%80%99or-de-la-pintura-espanyola/> (consultat el 20/04/ 2015).

¹⁰⁵ En el torn de les reivindicacions nacionals perifèriques, s'ha de vincular el primer romanticisme històric del primer terç del S.XIX amb el retorn idealitzat del passat medieval, les aspiracions regionalistes basques i l'autonomisme renaixentista català i, en menor mesura, valencià.

¹⁰⁶ Segons l'obra CALVO SERRALLER, F. "Del futuro al pasado: la conciencia histórica del arte español". En: AA.VV. *La Huella del 98 en la pintura española contemporánea*. Curador Vázquez de Parga. Madrid: Museo El Prado, 1999, p. 19-34, s'apuntava sobre el Goya més esperpèntic i satíric, materialitzat en les sèries d'aiguaforts dels *Desastres de la guerra*, (1808-1814), i dels *Capritxos* (1897-1899), i el seu famós quadre *Els afusellaments del 3 de maig* (1808). El llegat del geni aragonès esdevingué com a font d'inspiració obligada, en la trajectòria formativa i creativa dels artistes espanyols i valencians dels darrers anys del S.XIX i de la primer meitat del segle vinent.

¹⁰⁷ BOZAL, V. "Arte del siglo XX en España. Pintura y escultura 1900-1939". En: AA.VV. *SUMMA ARTIS. Historia general del Arte*. Madrid: Espasa, 2000, volum I, p. 23-124. L'autor estableix el modernisme com un tarannà modern i un estil associat a algunes manifestacions de l'art català de les darreries del segle XIX i principis del XX. Tot i que, incideix més com un llenguatge arquitectònic, també es deixaria transferir en la pintura i en l'escultura. L'eclosió del modernisme català es donà a terme en un context de canvis socials, transformacions urbanes i desenvolupament industrial.

(preraphaelites, simbolistes, impressionisme), la conscienciació nacionalista -impulsada per la Renaixença cultural, la burgesia catalana i la Lliga Regionalista de Catalunya -, la recuperació de la tradició medievalista i l'afirmació espiritual del simbolisme. L'estètica modernista, primordialment arquitectònica i decorativa, va fer algunes concessions en l'àmbit plàstic, a través de la càrrega eròtica i simbolista d'Anglada Camarasa, la quotidianitat de les dones en els cafès de Ramon Casas, l'evasiu paisatgisme de Santiago Rossinyol, la sensualitat escultòrica d'un Josep Llimona o Miquel Blai, el simbolisme cristià dels membres del Cercle de Sant Lluc (1893)¹⁰⁸, etc.

Continuant amb l'estètica modernista, la pujant burgesia agrària valenciana, allunyada de les grans composicions romàntiques, es decantà per una imatgeria més realista, connectada amb el llegat de Goya i la tradició costumista i folklòrica local. No obstant, a principis del segle XX, es deixà seduir per la sintaxis arquitectònica modernista catalana, a través de la materialització d'obres cabdals, com és ara els edificis públics de l'Estació del Nord de Demetrio Ribes (1917), el Mercat de Colón de Francisco Mora Berenguer (1916) i el Mercat Central dels arquitectes Francesc Guàrdia i Vial i Alexandre Soler (1928). A nivell pictòric, es podria advertir en la trajectòria professional d'alguns artistes valencians, la barreja de la línia costumista amb les suggestives fantasies del modernisme¹⁰⁹. En aquest sentit, cal esmentar el sensualisme modernista de *¡Miau!* (1908) de José Pinazo, el modernisme popular de José Mongrell en els mosaics de la façana de l'Estació del Nord i del Mercat de Colón, o bé els retrats d'Emilio Sala. Tampoc s'ha d'oblidar les pinzellades postimpressionistes i composicions romàntiques de Muñoz Degraín, el costumisme de Francisco Domingo, el simbolisme orientalitzant i esotèric de José Segrelles, i l'elegant i fràgil feminitat de Cecilio Pla.

Enmig d'aquesta convivència, s'ha de ressaltar l'anomenat art indigenista o regionalista que naixeria gràcies a la suma dels següents ingredients: la factura naturalista del realisme popular i costumista, l'obertura expressiva de la pintura paisatgística romàntica¹¹⁰, les esbossades filtracions tècniques de les àgils pinzellades

¹⁰⁸ BOZAL. (Op. Cit. 2000), p. 43-51.

¹⁰⁹ Informació extreta de les bibliografies AA.VV. *Tierras de España. València*. Madrid: Fundació Juan March i Noguera, 1985. També a AA.VV. *València modernista*. València: Ajuntament de València, 1999, p. 42-55.

¹¹⁰ L'aposta evasiva i empírica del paisatge romàntic -com per exemple els paisatges fantàstics de Turner, Constable, Füssli-, serví com a pretext per a l'experimentació lumínica i atmosfèrica, i, com a precedent de les futures propostes dels paisatgistes de Barbizón i de les perícies tècniques dels impressionistes i postimpressionistes. Dins de l'àmbit peninsular, s'ha de ressaltar la llibertat expressiva dels paisatges d'un Pérez Villaamil, Carlos de Haes o Gonzalo Salvá que, a la llarga, influirà en els paisatges castellans de Benjamín Palencia, Díaz Vázquez o Ignacio Zuloaga.

impressionistes, la supremacia expressiva de les taques de color postimpressionistes, els arabescos modernistes, l'obscurantisme i dobles lectures simbolistes, i, per suposat, l'assumpció de les tradicions temàtiques autòctones. La poètica indigenista, en funció de la localització geogràfica, adquirí diversos matisos lingüístics de l'estil del folklore andalús (Julio Romero de Torres), del luminisme valencià (Pinazo, Sorolla i la gran plèiade de sorollistes: Fillol, Benedito, Tuset), del castissisme madrileny (Aureliano de Beruete), de l'herència modernista catalana amb la seua veta valenciana, i del classicisme mediterrani en torn el noucentisme català d'Ors¹¹¹. Per acabar aquest paràgraf, en el marc conjuntural pictòric de la cornisa cantàbrica, es podria parlar de la convivència dels ingredients humorístics, realistes i psicològics del gallec Alfonso Rodríguez Castelao, el realisme costumista basc (Zubiarre i Zuloaga), o bé l'assumpció dels problemes de la classe proletària asturiana en les obres d'Evaristo Valle¹¹².

Dins de les aportacions plàstiques dels artistes regionalistes, resulta simptomàtic esmentar l'impacte ideològic del regeneracionisme de la Generació del 98¹¹³ en el camp de la literatura, la filosofia i l'art. L'estètica regeneracionista, a grans trets, consistí en exaltar els valors, costums i tradicions hispàniques dins de la cultura europea, a banda d'elogiar la grandesa imperial espanyola, de reivindicar la cultura del Segle d'Or o d'enllaçar les tradicions autòctones amb el conjunt espanyol. Aquest regeneracionisme s'infiltrà, ben bé, en el regionalisme valencià més conservador i de tarannà "blasquista"¹¹⁴. El regionalisme valencià, en oposició al discurs de la renaixença, difondrà la idea del Levante feliç espanyol, a partir de les diferents plataformes culturals (Cercle Artístic de Belles Arts, Centre Cultura Valenciana, Lo Rat Penat, Acadèmia de Belles Arts de Sant Carles), de *l'Exposició Regional de 1909* i

¹¹¹ L'art noucentista és un corrent català batejat per l'escriptor i filòsof Eugeni D'Ors el 1910. El noucentisme aconseguí el seu màxim apogeu, a mitjans dels anys 20, a través dels artistes Joaquim Torres García, Joaquim Sunyer o Xavier Nogués. El llenguatge noucentista excel·lí una retornada al classicisme grecoromà, una revisió del barroc i la idealització de la cultura Mediterrània.

¹¹² Consulteu el capítol "El desarrollo del arte regionalista". En: BOZAL, V. *Historia del Arte en España*. Madrid: Istmo, 1995, p. 321-326. A més, del llibre GAYA-NÚÑEZ, J.A. *La pintura española del siglo XX*. Madrid: Ibérico Europea de Ediciones SA, 1970.

¹¹³ CALVO SERRALLER. (Op. Cit., 1990). Aquesta obra matisà la recerca de la puresa, l'autenticitat dels costums i l'ésser espanyol, allunyats de la moda afrancesada del segle XVIII i els tòpics romàntics. Serraller relacionà el costumisme de Goya amb el coratge brau espanyol.

¹¹⁴ El terme de "blasquista" fa referència a l'opció política republicana, anticlerical, autonomista regional i anticatalana del País Valencià que, coneguda baix el nom de Partit d'Unió Republicana Autonomista (PURA), fou instigada per l'escriptor, periodista i polític Vicente Blasco Ibáñez, des dels seus escrits en el diari *El Pueblo*. La PURA nasqué de l'escissió d'Unió Republicana l'any 1908, provocat per les diferències ideològiques entre Blasco Ibáñez, Nicolás Salmerón i Alejandro Lerroux. El ideari polític de PURA s'oposà a *Solidaritat Catalana*, a les associacions valencianistes i a la recuperació de l'ensenyament del valencià. Aneu a l'enllaç <http://www.encyclopedia.cat/EC-GEC-0084915.xml>, (consultat 31/08/2015).

l'*Exposició Nacional de 1910*¹¹⁵, de l'aportació literària de Blasco Ibáñez, i del "luminisme realista" de Joaquim Sorolla.

Reprenent les fites cronològiques de les dues exposicions valencianes de dalt, s'ha de remarcar que, des d'aleshores, representà un vertader punt d'inflexió estètic degut a que es feren servir com a aparadors de les principals tendències vuitcentistes locals, del noucentisme català i, sobretot, de l'art modern occidental. En aquest darrer sentit, s'ha d'esmentar sobre l'enviament d'una eclèctica col·lecció d'art universal, integrada pels artistes Henri Thomas, Van der Maarel, Enma Ciardi, Thevenot i Rodin, Mir, Masriera i Zuloaga¹¹⁶. Aquesta irrupció al monocromàtic ambient provincià, no només provocà cridaneres desaprovacions entre els artistes més rigorosos amb la tradició acadèmica, sinó que, en certa mesura, encoratjà a alguns joves artistes a aventurar-se en els primers balbuceigs compositius més avantguardistes, en base d'un substrat formatiu acadèmic i casolà¹¹⁷.

Abans de passar a la part de les avantguardes, s'ha de plantejar entre els artistes indigenistes l'existència no casual d'autors que reciclaren (reinterpretaressin) els diferents corrents estètics finiseculars i, en alguns casos, abraçaren les primeres empremtes dels llenguatges avantguardistes. En paraules de Javier Pérez Rojas¹¹⁸, es tractà d'una generació que realitzà les seues millors produccions entre els anys 90 i els primers deu anys del segle XX. Finalment, aquest sentir poètic regionalista es tornarà a replantejar, tant en el període republicà com en les primeres dècades de la postguerra¹¹⁹.

La segona part d'aquest epígraf gira al voltant de l'expressió de la "primera apertura", plantejada pel crític d'art valencià Vicente Aguilera Cerni¹²⁰ com una aptitud i afirmació conscient de l'adopció de les recerques i problemàtiques plàstiques de les diferents avantguardes artístiques europees. Es tractaria de la manera d'associar una sèrie de pràctiques i moviments artístics (de la primera meitat del segle XX) amb les nocions de novetat, actualitat, modernitat i avantguarda. Des d'aquesta efervescència moderna, s'hi

¹¹⁵ Consulteu AGUILERA CERNI, V. "Valencia años 30: notes sobre ideología y compromiso". En: AA.VV. *Arte valenciano años 30*. València: Generalitat Valenciana, Consell Valencià de Cultura, 1988, p. 9-36.

¹¹⁶ L'enviament d'aquestes obres fou possible a les tasques organitzatives dels Museus Municipals de Barcelona.

¹¹⁷ Ídem.

¹¹⁸ Aneu PÉREZ ROJAS, J. "La pintura española desde el modernismo a la guerra civil". En: AA.VV. *La pintura en Europa. La pintura española*. Milán: Electa. 1995. Volum II. P. 467-514.

¹¹⁹ Vegeu AGUILERA CERNI, V. *Panorama del nuevo arte español*. Madrid: Guadarrama, 1966, p. 21-34.

¹²⁰ Vegeu l'obra AGUILERA CERNI, V. *Iniciación al arte español de la postguerra*. Barcelona: Península, 1970, p. 21-39. Aguilera estableix la primera apertura com el resultat d'un conjunt de dinàmiques modernes, gràcies als radicals plantejaments de l'impressionisme, modernisme i els artistes que emigraren a la capital francesa i assoliren els llenguatges plàstics del cubisme, dadà i surrealisme.

inclouria el cosmopolitisme de l'eclèctic Art Déco, els artistes del noucentisme català, l'eclecticisme regionalista i el corrent literari dels ultraistes, fins a arribar als diferents istmes.

Per altra banda, reprenent la idea d'avantguardistes i no d'avantguarda espanyola de Valeriano Bozal¹²¹, es rebutjaria l'existència a l'Estat Espanyol d'una avantguarda arrelada a l'estil francès, perquè no s'establirien uns paràmetres teòrics o manifestos consensuats entre els intel·lectuals, crítics d'art, literats i artistes de l'època. Com ben bé sabem, les millors produccions de figures com Picasso, Blanchard, Cossío, González, Gargallo, Gris i Miró s'engrescaren a portes d'enfora, és a dir, a dins de l'ambient filosòfic i intel·lectual de l'Escola de París.

Connectant amb el paràgraf d'abans, el que sí es podria parlar, en la línia de Bozal, fou la successió d'un seguit d'actituds, accions i projeccions avantguardistes. Des d'aquest rerefons, cal citar les recerques poètiques de Torres García i Joaquim Sunyer que, en part, s'aproparen a les composicions geomètriques de Cézanne. També, s'ha de ressenyar la gestualitat expressionista i fauvista dels artistes regionalistes que, durant la postguerra, el tornaran a reprendre. Una altra projecció avantguardista foren les obres inicials de Pancho Cossío, Salvador Dalí, Bejamín Palencia, Joan Miró o Josep Renau, que recordarien a les simplificacions geomètriques cubistes. S'ha de recordar la importància del llenguatge cubista que, per un costat, va fer de pont entre els artistes espanyols i les avantguardes europees. I, per altre costat, el cubisme es va fer servir com a antesala o trampolí envers el llenguatge surrealista. La plàstica surrealista, a mitjans dels anys 20, assolí un rellevant dinamisme cultural en les àrees de Catalunya, Madrid, Zaragoza i Canàries¹²².

La irrupció dels artistes avantguardistes aterrava, de forma tardana i gradual, a la perifèria peninsular, específicament, en les ciutats de Barcelona, Madrid, Bilbao i, en menor mesura, als nuclis urbans de València, Sevilla o Santa Cruz de Tenerife. La permeabilitat avantguardista s'enllestiria, entre el primer terç del segle XX i els anys de

¹²¹ BOZAL, V. "Arte del siglo XX en España I. Pintura y escultura 1900-1939". En: AA.VV, *SUMMA ARTIS. Historia general del Arte*. Madrid: Espasa, 2000, p. 359-367.

¹²² BOZAL, V. (Op. Cit., 2000). En Catalunya, el surrealisme fructificarà mitjançant l'aportació intel·lectual i crítica de Sebastià Gasch, dels poetes Salvat-Papasseit i Foix, dels escrits de Dalí, i de les obres de Miró, Dalí, Planells, Massanet i Carbonell. A Madrid, des de la Residència d'Estudiants, destacaren les projeccions surrealistes del trio Dalí-Lorca-Buñuel. El focus de Zaragoza ho protagonitzà González Bernal. A l'illa de Tenerife, el surrealisme canari es materialitzà gràcies a la contribució de la revista *La Rosa de los vientos* (1927-28), *Gaceta de Arte* d'Eduardo Westerdahl i els artistes canaris. Gràcies els bons contactes dels artistes canaris amb els surrealistes parisencs, aconseguiren dur a terme la mostra col·lectiva titulada *Exposició Surrealista* l'any 1935.

la guerra civil, gràcies a l'impuls dinamitzadors dels viatges i pensions a l'estranger, la influència estrangera, la genialitat d'algunes personalitats, la publicació de revistes i assaigs, les exposicions individuals i col·lectives i les agrupacions d'art.

Els artistes que viatjaren a l'estranger, per motius d'estudis (pensions) o plaer, importaren les novetats estilístiques de l'art, a través de les seues obres, de la divulgació de noves idees en conferències i tertúlies d'art, la publicació d'articles, etc. Pedro Sánchez, a causa de la beca d'estudis a Roma experimentà una paleta més estructurada i planimètrica, degut a la seua participació en els salons del *Novecento* italià¹²³. Molts dels artistes que anaren a París experimentaren decisius canvis en les seues recerques artístiques personals, a través de la introducció dels nous ingredients plàstics del cubisme (Manolo Hugué, Pablo Gargallo), del futurisme (Borah), del constructivisme rus (Torres García), de l'expressionisme alemany (Genaro Lahuerta) i del surrealisme d'André Massó (Dalí, Miró).

La influència d'artistes estrangers¹²⁴ que s'instal·laren a l'Estat Espanyol, aprofitant la seua neutralitat en la Primera Guerra Mundial, ajudà a quallar les sintaxis avantguardistes en l'art espanyol, en la primera meitat del segle XX. Barcelona esdevingué un centre d'inspiració i experimentació avantguardista, a nivell nacional i internacional. Aquesta idoneïtat envers l'art nou i la bona disposició a allò forà, convertiren a la ciutat comtal en un centre cabdal d'acollida d'estrangers. Barcelona aconseguí reunir un nombre rellevant d'artistes avantguardistes estrangers. D'entre els quals, s'assenyalaria els següents noms: Sonia Delaunay, Albert Gleizes, Juliette Moche, Marie Laurencin, Otto von Kogen, Maximilian Gauthier, Arthur Cravan, Canudo, Picabia, Natalia Goncharova, etc.

Aquesta concentració d'artistes europeus i, en alguns casos, de transoceànics (Barrada i

¹²³ El *Novecento italià* respon a una associació d'artistes (1922-1943) presentada en la galeria Pesaro a Milà, l'any 1923. Aquesta agrupació, des de ben principi, s'oposà a les avantguardes europees i defensà un art figuratiu arrelat en la tradició clàssica italiana. Entre els seus membres més destacable, cal destacar els artistes com Campigli, Carrà, De Chirico i Marini. Molts dels artistes del *Novecento* feren costat al feixisme italià. Extret de l'obra AA.VV. *Diccionarios Oxford-Complutense. Arte del siglo XX*. Madrid: Complutense, 2001, p. 598.

¹²⁴ Consulteu GARCÍA GARCÍA, I. "La influencia de los artistas extranjeros en la vanguardia española (1910-1950)". En: AA.VV, *X Jornadas de Arte. El arte español del siglo XX. Su perspectiva al final del milenio*. (Coord. Miguel Cabáñas Bravo). Madrid, Departamento de Historia del Arte "Diego Velázquez" i Instituto de Historia del CSIC, 2001, p. 229-37. L'autora plantejà en aquest article tres períodes sobre la incidència de l'art estranger en l'entrada i consolidació de les avantguardes peninsulars. En aquest sentit, l'autor estableix una primera etapa en torn els anys 10 i 20, en què convisqueren les recerques poètiques del cubisme, futurisme, expressionisme i l'inici de l'ultraisme. La segona etapa abastí els anys 20 i 30, on predominà l'estètica del surrealisme. I la darrera etapa s'ubicaria en la postguerra espanyola, al voltant de les figures de Mathias Goeritz i Willi Baumeister que protagonitzaren el desenvolupament del projecte de l'Escola d'Altamira (1949-50).

Torres García) es traduï, a grans trets, en exposicions d'art, conferències, tertúlies, o bé la publicació de la revista 391. A nivell de mostres d'art, destacaren nombroses exposicions individuals (Picabia en Dalmau, 1922) i col·lectives. Des d'aquest segon cas, s'hauria de citar l'Exposició d'Art Cubista (1912) en les Galeries Dalmau amb la participació de Duchamp, Gris, Laurencin, Le Fauconnier, Metzinger i Gleizes. Una altra cita important fou l'Exposició d'Art Francès d'Avantguarda (1920)¹²⁵, exhibida en la mateixa sala amb l'aportació d'obres de Braque, Gris, Herbin, Léger, Lhote, Miró, Picasso, Rivera, etc.



Cartell de l'Exposició d'Art Francès, Barcelona, 1917¹²⁶.

Des de l'àmbit de les revistes d'art, s'ha d'apuntar la circulació de revistes estrangeres d'art, especialitzades en les avantguardes, com per exemple *Valori Plastici*, *Der Sturm* i *L'Art Vivant*, i el naixement de noves revistes, com ara la revista dadà 391 de Francis

¹²⁵ L'Exposició d'Arts Françaises, celebrada a Barcelona el 1917, fou dinamitzada pel comitè organitzador de l'Ajuntament i de la Junta de Museus. En aquesta exposició s'acollí un total de 1428 obres de pintors, escultors, arquitectes i gravadors de l'art francès dels darrers anys del segle XIX i principis del segle XX. Així doncs, gràcies a la col·laboració de les entitats del *Salon des Artistes Français*, el *Salon de la Société Nationale de Beaux Art* i el *Salon d'Automne*, es gaudiren d'obres impressionistes (Degas, Manet, Monet), neoimpressionistes (Seurat), postimpressionistes (Cézanne, Gauguin), simbolistes (Puvís), fauvistes (Matisse, Marquet) i cubistes (Braque). Baix aquest mateix títol es presentà una altra mostra d'art francès a Madrid (El Retiro, maig 1918), sent menys pretensiosa, i a la ciutat de Zaragoza l'any 1928.

¹²⁶ Extret de l'*Enciclopèdia Catalana* a l'enllaç: <http://www.enciclopedia.cat/EC-GEC-0107607.xml>, (consultat el 20/09/2015).

Picabia o la revista surrealista *L'Amic de les Arts*. L'aportació de les novetats arquitectòniques i decoratives relacionades amb l'art Déco i el racionalisme internacional, deixarà una important empremta en el pavelló alemany de l'Exposició Internacional de Barcelona (1929), en l'*Exposició d'Art Modern nacional i estranger* (1930), i en les conferències impartides per Théo van Doesburg, per volts de 1930, en la Sala Mozart de Barcelona i en la Residència d'Estudiants de Madrid.



Portada del núm. 1 de la revista 391, 1917¹²⁷.

Molts dels artistes que, primerament, s'instal·laren a Barcelona, al poc temps, marxaren a la ciutat de Madrid, com per exemple Rafael Barradas, Torres Garcia, Celso Lagar o Sonia Delaunay. De totes les formes, la capital també aconseguí atraure els seus propis artistes estrangers que, ensembles les iniciatives dadaistes del moviment ultraista, dinamitzaren un clima artístic més modern i aperturista. Des d'aquest sentit, cal esmentar les mostres col·lectives de l'*Exposició de Pintors Íntegres* del Saló Kuhn (1915), on hi destacaren algunes obres cubo-futuristes. També s'ha de mencionar l'exhibició d'un grup d'artistes polonesos (Wladyslaw Jahl, Wanda Pankiewicz, Marjan

¹²⁷ Enllaç consultat el 22/09/2015 a <http://www.bnc.cat/Exposicions/Revistes-catalanes/Continguts-de-l-exposicio>.

Paszkievicz) en el pati del Ministeri de l'Estat (1918) i l'exposició de *Gravat alemany Contemporani* (1920). Abans de canviar de ciutat, cal ressaltar les conferències de Marinetti en la Residència d'Estudiants, en el Lyceum Club Femení i en el Cercle de Belles Arts.

En altres indrets més perifèrics, com és la ciutat de Bilbao, s'hi constata les activitats expositives dels artistes polonesos Milada Sindlerová i Kowalski, l'artista hongarès Segismundo Nagy i l'escultor rus Ivan Chuklin, al llarg de les dues primeres dècades del S. XX. A Tenerife, s'organitzà una mostra d'art surrealista en el mes de maig de 1935, gràcies a l'esforç organitzatiu de l'Ateneu de Sant Cruz de Tenerife. Dins d'aquesta exhibició, s'hi contemplaren obres d'Arp, Bellmer, Brauner, De Chirico, Duchamp, Magritte, Man Ray, etc. I a la ciutat de Zaragoza, es presencià *l'Exposició I Hispano-Francesa* entre els mesos de maig i juny de 1919.

Pel que fa al tema de les genialitats artístiques, cal assenyalar les personalitats de Picasso o Gris que, junt al francès Braque, lideraren els nous corrents lingüístics del cubisme. Dins del llenguatge surrealista, durant els anys 30, destacà l'aportació de Salvador Dalí en la creació d'un nou vessant surrealista, conegut com el mètode paranoic-crític.

En el torn de l'emergència de les plataformes artístiques, tindria cabuda el món editorial, les revistes culturals, les associacions d'artistes i els espais expositius. En primer lloc, quant al món de les publicacions, s'ha de ressaltar la proliferació de revistes culturals i els espais dedicats a la teoria, la crítica d'art i, especialment, a les cròniques expositives de la premsa periòdica. Des d'aquests paràmetres, val comentar la publicació del text íntegre del "Manifest futurista" de Marinetti en la revista *Prometeo* (Madrid, 1909), gràcies a la traducció de Ramon Gómez de la Serna. Aquest mateix autor, des de la mateixa revista, publicà l'article "Proclames futuristes als espanyols" per volts de 1910. Entre les revistes artístiques especialitzades, cal enumerar els 25 números d'*A.C (Documentos de Actividad Contemporánea, 1930-1937)*, exponent de GATEPAC, els 38 números de *La Gaceta de Arte* (Tenerife, 1932-36), i la revista *D'Ací i d'allà* (Barcelona, 1918-38). També cal recordar altres revistes culturals que dedicaren un considerable espai al món de les arts, com ara les revistes catalanes *Un enemic del poble* (1917-1919) de Joan Salvat Papasseit, l'avantguardista *Trozos* (1918), la revista *Arc-Voltaic* (1918) i la revista *L'Instant*. Aquesta darrera revista es fundà a

París el 1918 (per Pérez-Jorba), però durant l'agost de 1919 es traslladà a Barcelona. En el País Valencià, es va fer ressò les revistes valencianes *Cuadernos de Cultura* (1930-33), els 20 números de la revista llibertària *Orto* (1932-34), els 21 número de *Nova Cultura* (1935-37), la revista *Avant* (1930-31), portaveu de l'Agrupació valencianista Republicana, La República de les Lletres, des d'on es publicaren les activitats d'Acció d'Art, etc. D'entre altres revistes perifèriques, citar la revista basca *Hermes* (1917-22) i la saragossana *Noreste* (1932-35)¹²⁸.

A propòsit de la democratització¹²⁹ de l'art i la seua exhibició pública, es generaren altres formes de canalitzar les exposicions, a través de la proliferació d'espais expositius de la sort d'ateneus, casinos, establiments comercials, espais cedits per l'ajuntament i la Diputació, cercles de Belles Arts, museus provincials i, especialment, galeries o sales d'art. La galeria i sala d'art és el fenomen modern per celsitud, a l'hora de canalitzar la difusió, la crítica d'art i la transacció econòmica entre el públic-client i un intermediari (marxant i galerista). Les galeries, des dels darrers anys del S.XIX, s'anaven concentrant en les ciutats de Madrid i Barcelona i, en el decurs del S.XX, arreu de les altres ciutats peninsulars.

Entre els anys 20 i 30, la ciutat de Madrid comptà amb nous salons d'art de l'estil de Sala Vilches (1924), Sala Easo (1925), La Galería (1929), Sala Cano, etc. També oferiren el seus locals per les mostres d'art: el Lyceum Femenino, l'Agrupació Castro Gil, El Centro de Galicia, El Hogar Vasco, Casa de Velázquez, Legación de Portugal, Hotel Palace, Jardín Botánico, etc¹³⁰. A Catalunya, a banda de la degana Sala Parés, destacaren les Galeries Dalmau, Galeries Laietanes, Galeria Faiança Català, La Pinacoteca, Galeria Syra, Sala Esteve, Sala Reig, Galeria Emporium (local de GATEPAC, 1931), Salons del Cercle Artístic de Sant Lluç, Galeria Fuster...

¹²⁸ Aneu a les bibliografies de BRIHUEGA, J. *Las vanguardias artísticas en España. 1909-1936*. Madrid: Istmo, 1981 (Op. Cit.), p. 147-376. Dins d'aquesta obra, també s'hi aprofundeix sobre el sentiment ultraista amb l'art, a través de les revistes madrilenyes *Reflector* (1920), *Ultra* (1921-1922) i *Tableros* (1921-1925). Des d'un context més perifèric, destacaren la revista sevillana *Grecia* (1918-1920) i l'aportació gallega *Alfar* (A Corunya, 1920-1927). I, en matèria de revistes valencianes, consulteu ARAGÓ, L; AZKÁRRAGA, J.M; SALAZAR, J. *Valencia 1931-39. Guía urbana. La ciudad en la 2ª República*. València: PUV. 2010.

¹²⁹ S'ha de puntualitzar sobre la idea de la democratització de l'art i la seua apertura al gran públic, que aniria vinculada a la caiguda de la producció artística tradicional, destinada als encàrrecs palatins de la reialesa, la noblesa i l'alta cúria. Aquest tradicional mecenatge serà substituït per una altra clientela de nous rics (mitjana i alta burgesia) que, a través de l'exposició pública en salons d'art, galeries, museus i associacions d'art, va fer arribar les obres al gran públic. D'aquesta manera, naixia el negoci de l'art en torn a un marxant i els nous col·leccionistes. L'artista negociava amb un client anònim, l'art es democratitzava i, ahora, es generava un gust. I, en acabant, es produïa literatura al voltant de la crítica i la teoria de l'art.

¹³⁰ Consulteu BRIHUEGA, J. *Las vanguardias artísticas en España. 1909-1936*. Madrid: Istmo, 1981, p. 83-92.

D'entre totes les sales expositives, s'ha de destacar les tasques avantguardistes de les Galeries Dalmau (1912) que, des de la seua inauguració, esdevingué en un enclavament d'interacció avantguardista entre els artistes locals, nacionals i internacionals. Des d'aquest espai, ubicat al carrer Portaferriça número 18 de Barcelona, el galerista Josep Dalmau organitzà exposicions individuals i col·lectives, desenvolupà xerrades i conferències i, també, acollí a la revista dadaïsta 391 de Francis Picabia.

Un altre espai capdavanter fou les Galeries Laietanes, en què es materialitzaren rellevants exposicions contemporànies, a nivell català, nacional i internacional. Des d'aquests termes, cal enumerar l'exhibició monogràfica de l'uruguaià Barradas (1918) amb les seues composicions vibracionistes, és a dir, composicions on es barrejaven les preocupacions plàstiques futuristes i cubistes. També s'ha de ressaltar el *Primer Saló Noucentista* (1922) i l'*Exposició de Dibuixos i Paisatge i tipus característics catalans* (1922).

Canviant d'àmbit geogràfic, dins de la ciutat de València, s'organitzaren mostres d'art al Palau de Belles Arts i Indústries, al Palau Municipal, als salons de la Real Acadèmia de Belles Arts de Sant Carlos, al Cercle de Belles Arts, a l'Ateneu Mercantil i la Sala Blava. També s'hi afegiren, des d'ençà, el Saló Abad, la Sala Imperium, el Teatre Principal i les sales de l'Associació de Premsa¹³¹.

Amb la pèrdua del proteccionisme i del mecenatge artístic, gran part dels artistes, llevat dels consagrats, es forçaren en conformar agrupacions d'art, amb la finalitat de protegir els seus interessos, dignificar l'estatus de l'artista i conquerir un mercat més anònim. Des d'aquesta necessitat, s'originaren les primeres agrupacions al voltant de les primeres dècades del segle XX, com és ara la madrilenya Associació de Pintors i Escultors (1910) i l'eclèctica Societat d'Artistes Ibèrics (1925). Entre els col·lectius catalans, s'ha de ressenyar les formacions de Les Arts i Les Artistes (1910), Els Evolucionistes (1918), Agrupació Courbet (1918), Nou Ambient (1919), Associació d'Amics de les Arts (A.A.A.), Grup d'artistes i tècnics catalans per al progrés de l'arquitectura contemporània (G.A.T.C.P.A.C, 1929)¹³² i Amics de l'Art Nou (ADLAN, 1932). Gràcies a les gestions curadores de la bilbaïna Associació d'Artistes Bascos

¹³¹ Ídem.

¹³² El Grup d'artistes i tècnics catalans per al progrés de l'arquitectura contemporània (G.A.T.C.P.A.C, 1929) comptà amb la seua versió espanyola, coneguda amb el nom de *Grupo de artistas y técnicos españoles para el progreso de la arquitectura contemporánea* (G.A.T.E.P.A.C, 1930).

(1911-1936), no només, revifà el nacionalisme basc en la paleta de Zubiarre, sinó que donà a conèixer les obres de Sonia Delaunay, Celso Lagar o Torres García. I per finalitzar, cal incidir en les dinàmiques expositives dels següents grups valencians: Associació d'Artistes de València (1927), Agrupació Valencianista Republicana (AVR, 1931), Acció d'art, Unió d'Escriptors i Artistes proletaris (UEAP), i Aliança de Intel·lectuals per la Defensa de la Cultura (AIDC)¹³³.

Un cop enllestit la incidència avantguardista en l'Estat Espanyol, seria el torn de dedicar unes línies al context artístic valencià. D'entrada, com s'ha anat apuntant a dalt, la recepció dels llenguatges avantguardistes fou de caràcter marginal i es va reduir a un nombre d'artistes, escriptors i intel·lectuals inquiets i, per suposat, disconformes amb les tradicions locals. En matèria d'art plàstic, s'ha de focalitzar en l'empenta inicial dels joves artistes dels darrers anys 20, provinents de l'Escola Superior de Belles Arts de Sant Carles, i els artistes retornats dels seus viatges o beques a l'estranger. Es tracta d'un conjunt significatiu de creadors que, atrets per les noves sensibilitats plàstiques europees, volgueren difondre les noves plàstiques al voltant de quatre eixos centrals: l'exposició i els seus espais, la tertúlia d'art, les agrupacions d'art i el món de la premsa diària i de les revistes¹³⁴.

Sobre el primer eix, enfocat a les exposicions i els espais expositius, molts dels artistes valencians, units per la necessitat de mostrar les seues evolucions i de reivindicar un art més aperturista, solien exposar junts, i, alhora, compartien llenguatges i projectes, com ara els fotomuntatges de Josep Renau i Manuel Monleón. En l'horitzó de les exhibicions individuals, s'ha de ressaltar l'única mostra d'Enric Cunyat en el baix comercial de mobles de Vicente Abad. Aquest baix comercial, durant la postguerra franquista, es transformarà en la Sala Abad, un espai engrescador que animà les joves fornades d'artistes envers l'art nou, com fou el cas del Grup Z. I, quant a les exposicions conjuntes, s'ha de destacar les expectatives que despertaren entorn a la *Primera Manifestació Valenciana d'Art Jove* en la Sala Imperium (1928), les mostres col·lectives de l'Ateneu Mercantil (*II Exposició de la Societat d'Artistes Ibèrics* i *l'Exposició d'art noucentista*, ambdues organitzades el 1932), les fires d'art de l'Agrupació Valencianista Republicana, la *I Exposició Regional* (1934) del Cercle de

¹³³ Més informació a BRIHUEGA, J. (Op. Cit., 1981), p. 92-108. I, també, en l'obra RODRIGUEZ AGUILERA, C. *Crónica de arte contemporáneo*. Barcelona: Ariel. 1971.

¹³⁴ Extret d' ARAGÓ, L; AZKÁRRAGA, J.M; SALAZAR, J. *València 1931-39. Guía urbana. La ciudad en la 2ª República*. València: PUV, 2010.

Belles Arts de València, i les apostes avantguardistes de la Sala Blava¹³⁵.

Amb relació al paràgraf anterior, la configuració no nominal de l'associació Pedro Sánchez i Genaro Lahuerta es va repetir en l'exposició del Cercle de Belles Arts de Madrid i, sobretot, en les convocatòries organitzades per la Societat d'Artistes Ibèric, en què s'inclogué el nom de l'artista Enric Climent. Aquesta triada d'artistes tornà a repetir-se a les mostres d'art espanyol, i a les ciutats europees de Copenhague (sales de Charlottenborg, setembre de 1932), de Berlín (Neue Spanische Kunst, Galerie Flechtheim, desembre de 1932) i de París (*L'art Espagnol Contemporain*, febrer de 1936)¹³⁶.



Interior de la Sala Blava, 1930¹³⁷.

Pel que fa als espais expositius, cal dedicar una menció especial a la Sala Blava¹³⁸ que nasqué l'any 1929, gràcies al ceramista i dibuixant Fernando Gascón Sirera, conegut amb el pseudònim del Nano. La Sala Blava s'ubicà en el baix d'un antic palauet d'estil gòtic al carrer Redempció número 5, al bell mig del casc antic. Degut al seu tarannà progressista i obert vers les avantguardes, aglutinà una bona representació dels artistes,

¹³⁵ PÉREZ I MORAGÓN, F. "Las dificultades de la vanguardia. Nuevos pintores en Valencia, 1928-1939." En: *Un siglo de pintura valenciana*. València: IVAM, Generalitat Valenciana, 1994, p. 131-142.

¹³⁶ Obtindreu més informació detallada a BONET, J.M.; BRIBUEGA, J. *Enrique Climent, Genaro Lahuerta, Pedro Sánchez. Els tres ibèrics valencians*. València: IVAM. 1998.

¹³⁷ Fotografia extreta del catàleg AA.VV. *Arte valenciano años 30*. València: Generalitat Valenciana, 1998, p. 18

¹³⁸ Extret dels articles AGRAMUNT LACRUZ, F. "La Sala Blava, núcleo de la vanguardia artística de los años 30". En: *Cimal: Cuadernos de Cultura artística*, núm. 19-20, 1983, p. 19-24. AGRAMUNT LACRUZ, F. "Testimonios y recuerdos de la sala Blava: La primera galería de Valencia que mostró arte de vanguardia". En: *Valencia Atracción*, núm. 575, febrer 1983, p. 19-20.

escriptors i erudits valencians de l'època. De forma més específica, canalitzà una joventut que anhelava l'art més modern i, alhora, rebutjava els aburgosat salons del Cercle Artístic de Belles Arts i els acadèmics salons oficials. Entre les activitats més importants, s'ha d'especificar les conferències, concerts, exposicions, classes de dibuix, homenatges, tertúlies i vetllades festives. A propòsit de la primera exposició de la galeria, dedicada al pintor José Gutiérrez Solana (1930), el literat Ernesto Giménez Caballero pronuncià una memorable conferència. Malauradament, degut a les dificultades econòmiques de l'espai, Gascón Sirerà traspassà el local a la formació Acció d'Art (1933-1936), ampliant el seu públic a dramaturgs i escriptors d'esquerres, afins a l'Associació Valencianista Republicana.

En el segon eix, dedicat a les tertúlies, s'ha de revalorar els enriquidors debats i intercanvi d'idees dels artistes, escriptors i intel·lectuals que participaren, de forma animada, en les tertúlies desenvolupades en l'Ateneu Mercantil, el Bar Aparicio, les cafeteries (Colón, Berlín, Fénix, As de Oros i Lyon d'Or) i el cafè-restaurant Ideal Room.

Un tercer eix, ho constituí, per descomptat, l'apreciable engrescament de les agrupacions d'art que, de forma breu, es detalla a continuació.¹³⁹ L'Agrupació Valencianista Republicana (1930-35) fou un partit republicà i nacionalista valencià que, encapçalat per Francesc Bosch, organitzà un munt d'activitats polítiques i culturals, de l'estil de conferències, exposicions, xerrades o audicions musicals. Des del mateix si d'AVR sorgí la formació d'Acció d'Art que, de forma sovint, reunia gairebé tota la plana major d'artistes, literats i erudits més avantguardistes en l'espai de la Sala Blava Sala, fins que es traslladaren al carrer Barcelonina de València. La Unió d'Escriptors i Artistes Proletaris (1932-1936) fou una formació esquerrana i valenciana que, imitant l'Associació d'Escriptors i Artistes Revolucionaris de París, acollí un grup de artistes plàstics i escriptors compromisos, com per exemple Manuela Ballester, Antonio Ballester, José Bueno, Francisco Carreño, Ángel Gaos, Pérez Contel o Josep Renau. Als començament de la Guerra Civil Espanyola, es fusionaren les agrupacions UEAP, Acció d'Art i el grup de la revista *El Buque Rojo* en la formació de l'AIDC. Aquesta formació contava amb les seccions de literatura, música, publicacions (*Nueva Cultura* i *Hora de*

¹³⁹ BLASCO CARRASCOSA, J. A. *La escultura valenciana en la Segunda República*. València: Ajuntament. 1988. A propòsit de l'estudi de l'escultura valenciana, l'autor estableix uns paràmetres culturals en el que confluïren les dues tendències predominants de l'escultura postbenlliure, és a dir, el realisme renaixentista castellà (Macho) i el classicisme mediterrani català.

España) i arts plàstiques (dividida en els tallers de propaganda gràfica, d'esbossos, d'art popular i d'agitació i propaganda)¹⁴⁰.

Com a quart eix, s'ha de parlar de la contribució dels artistes en el món de la premsa diària, dels llibres i de les revistes, a través d'ex-libris i il·lustracions de cobertes de llibres¹⁴¹ i revistes de l'alçada de *Nueva Cultura* (1935-1937), *Nuestro Cinema* (1932-1935), *Murta* (1931-1932), *Orto* (1932-1936), *Semana Gráfica* (1927-1932) o *Taula de Lletres Valencianes* (1927-1930). A nivell de publicació d'articles, destacaren les contribucions dels escriptors Carles Salvador, Maximilià Thous i Enric Navarro. No obstant això, en termes de proclames d'art, cal esmentar el Manifest Groc o Manifest d'Art de Llevant de Josep Renau (1929) que, a propòsit de l'*Exposició de Llevant* al Palau Municipal, criticà aquelles obres de joves artistes que recordaven estils del passat o dels vells mestres¹⁴².

Arribats ací, a propòsit de les projeccions avantguardistes valencianes, s'ha de donar més importància a la diversificació de formats i llenguatges d'avantguarda que a l'obsessió numèrica del grau d'acceptació i consolidació de les avantguardes. Des d'aquest argument, Miguel Molina matisa el valor i transcendència de les aportacions de cada autor en aquestes paraules¹⁴³:

Estos jóvenes dieron su respuesta particular al panorama artístico provinciano y conservador de Valencia de aquellos años, que lo expresaron igualmente en el formato de manifiesto propio de las vanguardias ...

Finalment, per acabar aquest epígraf, es presenta una breu tercera part relacionada amb la rereguarda dels anys de la contesa bèl·lica de la Guerra Civil Espanyola (1936-1939). Així doncs, com en tota guerra, existeix dos bàndols ben diferenciats: el bàndol del insurrectes dirigit pel jove general Francisco Franco Bahamonde i el bàndol del govern

¹⁴⁰ ARAGÓ, L.; AZKÁRRAGA, J.M. SALAZAR, P. (Op. Cit.).

¹⁴¹ Veieu el catàleg AA.VV. *Enrique Climent, Genaro Lahuerta, Pedro Sánchez. Els tres ibèrics valencians*. València: IVAM. 1998, p.12. De d'aquest catàleg, Manuel Muñoz ressaltà les il·lustracions de cobertes amb gravats originals de Josep Mateu en alguns llibres de la col·lecció literària de l'editorial Estel (1928-1930). D'entre aquests llibres, l'autor cità les següents obres: *Proses de viatge* de López Chavarri (1929), *Vocabulari Valencià-Castellà* de Joan de Resa (1929) o *L'espill a trossos* d'Almela i Vives (1929).

¹⁴² Informació extreta de MOLINA ALARCÓN, M. "Rastros de arte sonoro, entre la tradición y la experimentación, en los precedentes y postrimerías de la Vanguardia Histórica Valenciana (1884-1944)". En: AA.VV. *100 anys d'art sonor valencià. 1912-2012*. Actes del Festival Nits d'Aielo i Art. (Coord. Llorenç Barber i Montserrat Palacios). València: Universitat Politècnica de València, p. 118-150. Al mateix temps, Miguel Molina ho ha tret de RENAU BERENGUER, J. *A raíz de la Exposición de Arte de Levante. Nuestros puntos*. València, 1929. Còpia del manifest original cedit per Juan Ángel Blasco Carrascosa.

¹⁴³ MOLINA. (Op. Cit., 2012).

de la República. Ambdós bàndols feren servir totes les tècniques i modalitats de l'art plàstic al servei de llurs propagandes polítiques, predominant les il·lustracions gràfiques de les revistes (culturals, combatives i satíriques), el cartellisme, el gravat i, en menor mesura, l'escultura i la pintura de cavallet. Per tant, es produí un necessari (voluntari) tall en les investigacions personals de cada creador, perquè s'adaptaren als esquemes reglats del realisme figuratiu més exaltat i ideològic. Les exigències polítiques negaren qualsevol orientació més esteticista, neutral o apolítica. L'art abandonà la mirada narcisista per unir-se a les diferents causes, sota les pretensions d'informar (deformar), formar i convèncer al seu enemic¹⁴⁴. En aquest sentit, en la rereguarda del bàndol nacional, s'ha de distingir les il·lustracions gràfiques de José Caballero, Álvaro Delgado i Carlos Sainz de Tejada en les revistes *Vértice* (Delegació Nacional de Propaganda, 1937) i *Jerarquía*, i les pintures i dibuixos il·lustratius de Domingo Viladomat, Andrés Conejo, Pere Pruna, etc.

Des de la rereguarda republicana, s'ha d'esmentar una important nòmina d'artistes que, independentment de la seua adscripció estètica, treballaren al servei de la República al voltant de les modalitats artístiques del cartellisme (Bardassano, Renau, Cañanete), de la il·lustració satírica de revistes polítiques, culturals (Les vinyetes de Vela Zannetti en la revista *Nuevo Ejército*) i fulls de mà (*El Miliciano Rojo*, 1936, editat per les Milícies de la Caserna Carlos Marx de Barcelona), del gravat social (Arturo Souto, Eduardo Vicente) i surrealista (Enrique Climent, Benjamín Palencia), i, finalment, del format pictòric i escultòric, visualitzat en exposicions col·lectives, com per exemple l'*Exposició Internacional d'arts i Tècniques de París* de 1937¹⁴⁵.

¹⁴⁴ Adreceu-se a JULIÁN, I. "Las artes plásticas del siglo XX en España". EN: *X Jornadas de Arte. El arte español del siglo XX. Su perspectiva al final del milenio*. (Coord. Miguel Cabañas). Madrid: Instituto de Historia, CSIC, p. 89-103 i BOZAL, V. *Historia del Arte en España*. Madrid: Alianza, 1998. La creativitat artística fou canalitzada per les organitzacions polítiques, sindicals, institucionals i independents. Des d'aquest sentit, s'ha de singularitzar les *Milícies de la Cultura* que desenvoluparen tasques pedagògiques en els fronts, a través de biblioteques ambulants, representacions de teatre, sessions de cinema i xerrades. Baix la dependència del Ministeri d'Instrucció Pública, cal assenyalar els cartells encarregats per la Junta de Defensa de Madrid. A més a més, no s'ha d'oblidar de citar el protagonisme de l'Aliança d'Intel·lectuals Antifeixistes per la Defensa de la Cultura amb una potent delegació catalana i valenciana. Al mateix temps, s'ha d'enumerar aquestes formacions: el Comissariat del Grup d'Exèrcits, lligat als artistes Francesc Carreño, Tónico Ballester i Josep Renau, l'Altaveu del Front amb els dibuixos de Ramón Puyol, o bé el taller madrileny de La Gallofa, vinculat a la Joventut Socialista Unificada, etc.

¹⁴⁵ Ídem.

2.2. La preeminència de les diferents ortodòxies oficials en la primera dècada franquista (1939-1950).

Abans d'aprofundir en les diferents expressions artístiques oficials que coparen el panorama espanyol i valencià, durant el primer estadi autàrquic (1939-50), s'hauria d'esbrinar les diferències conceptuals entre els termes art oficial i oficialista, art franquista, art falangista o feixista i art del nacionalcatolicisme. Primerament, el mot oficial ens remet, segons el Diccionari de la llengua catalana¹⁴⁶, en allò que té relació amb l'Estat o amb les autoritats, i no és gaire particular. Així doncs, dins d'aquest rerefons semàntic, encabirien aquelles exposicions, concursos i propostes artístiques més fidedignes i adeptes dels valors de l'Estat franquista, dels seus tres primordials col·laboradors (Exèrcit, Església i Falange) i, per descomptat, del seu líder.

Pel que fa a la paraula oficialista¹⁴⁷, fa referència al partidisme o a la pertinença d'una persona, d'un grup o d'una institució a l'esfera oficial. En aquest context, s'explicaria la filtració de consignes, idees i formes de l'art oficial entre els llenguatges plàstics més tradicionals i populistes, vigents durant els temps de la República. D'aquesta manera, degut a les mancances econòmiques i a les rivalitats entre les famílies polítiques, aquestes alternatives oficialistes reemplaçarien un art més genuí i militant, a canvi de l'adequació dels gustos burgesos d'aleshores, i d'una àmplia acceptació de la plana major del règim, fins al punt de representar les autèntiques vies legals de l'univers plàstic de la dictadura.

Molts cops, l'expressió d'art oficial s'ha relacionat amb la idea generalista de les expressions art del franquisme, art franquista, art falangista o feixista i art nacionalcatòlic. L'art del franquisme apuntaria més a aquelles manifestacions artístiques que es produïren en el marc contextual de la Dictadura de Franco, és a dir, entre els anys 1939 i 1975. En canvi, l'art franquista indicaria una mena d'art més militant amb els valors ideològics i propagandístics del règim de Franco, sobretot, en el primers anys de la postguerra. D'una sort semblant, des del meu parer, l'art feixista seria un art militant, monumental, populista i, majoritàriament, de tendència realista i classicista que fou

¹⁴⁶ GENERALITAT DE CATALUNYA. Optimut. Consultes lingüístiques [en línia]. Disponible en l'enllaç http://www14.gencat.cat/llc/AppJava/index.jsp/__ac0x3llc0x3AppJava0x2Autoservei!A/_pm0x3llc0x3AppJava0x2Autoservei!A_view?action=Principal&method=cerca_generica&input_cercar=set&tipusCerca=cerca.tot (consultat el 15/03/2011).

¹⁴⁷ Consultat de l'obra AA.VV. *REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. Diccionario de la lengua española*. 23 ed. Madrid: Real Academia de la Lengua Española, 2010. (Consultat el 2 de febrer de 2009).

destinat per convèncer i captar a les masses. A causa del desenvolupament d'una maquinària propagandística, l'art esdevingué un maquiavèlic instrument prolífic, a l'hora de difondre les consignes ideològiques del feixisme italià (1922-1945), dels nacionalsocialistes alemanys (1933-1945), i, en menor mesura, en el vessant espanyol de la Falange Espanyola Tradicionalista i de les Juntas Ofensives Nacionales Socialistas. L'art feixista italià s'inicià entre els components avantguardistes del futurisme i racionalisme arquitectònic dels anys 20. Tanmateix, a mesura que s'avançava la consolidació totalitària del règim feixista del *Duce*, les preferències estètiques es tornaren més clàssiques¹⁴⁸. L'Alemanya nazi concentrà tots els seus esforços cap a la primacia de l'arquitectura i la predilecció per llenguatges plàstics més realistes, classicistes i romàntics. I en el cas espanyol, dins de la Falange, existiren dos grups estèticament oposats. El primer grup pretengué assolir la uniformització d'una rànica plàstica acadèmica, catòlica, militant i viril. I, com a contrapartida, un segon grup, més minoritari, conegut com a falangistes liberals, apostà pel redreçament d'una intel·lectualitat liberal regeneracionista i l'apropament a llenguatges més moderns, o almenys, més oberts. En darrer terme, arriba el torn de l'expressió art nacionalcatòlic, que faria referència a una mena d'art més confessional i devot. A través dels encàrrecs d'obres d'art, restitucions de talles escultòriques d'altars, restauracions o remodelacions d'edificis religiosos, exposicions i concursos d'art, s'intentà difondre una visió teocràtica del món que, en funció dels preceptes dogmàtics del nacionalcatolicisme, afectà totes les dimensions de la vida de les persones.

A grans trets, tots aquests conceptes esmentats, que s'encabiren en l'anomenat bàndol dels vencedors de la guerra, compartiren com a factors comuns les consignes ideològiques, la instrumentalització propagandística de l'art, la manipulació i coacció del pensament col·lectiu, i el constant record de la guerra. D'entre tots els factors, s'ha de posar més èmfasi en el caràcter maquiavèlic de l'art de la propaganda, no pas exclusiu en l'art feixista o soviètic. Des d'aquest context, la instrumentalització propagandística de l'art a l'Espanya franquista consistí en posar l'art al servei de la política i de la ideologia, baix la missió principal de captar, convèncer, alienar i dominar l'opinió col·lectiva. Entre els principals formats artístics que millor respongueren a la manipulació política, foren els cartells, les il·lustracions per a revistes, les escultures, i

¹⁴⁸. "La vida en la Italia fascista". En LOZANO, A. *Mussolini y el fascismo italiano*. Madrid: Marcial Pons Historia, 2012, p. 251-314.

les pintures murals i de cavallet.

Finalment, abans de passar a l'anàlisi del panorama artístic oficial de l'Estat Espanyol i valencià, s'ha de dedicar cinc cèntims sobre la qüestió de l'intervencionisme estatal de l'art que, a través de les institucions oficials i paraoficials, ajudaren a bastir les preferències plàstiques, els plans d'estudis, i els formats i llenguatges creatius. En el cas oficial, cal destacar la tasca del professorat en les escoles superiors d'art i en les escoles d'art i oficis. I, des d'un àmbit privat, cal afegir-hi l'àmplia xarxa d'organismes no oficials, conformada essencialment per la Vicesecretaria d'Educació Popular del Moviment Nacional, les diferents organitzacions falangistes i l'associacionisme polític i social del món catòlic.

2.2.1. El panorama artístic oficial en l'Estat Espanyol.

Dins del panorama artístic espanyol, la consolidació cultural de l'*establishment* franquista suposà, en part, una liquidació física de l'avantguarda, ja que molts artistes i intel·lectuals simpatitzants de la II República moriren en el front o foren assassinats. A més, uns altres artistes s'exiliaren a l'estranger, o bé patiren violentes persecucions polítiques i profundes marginacions professionals.

Francisco Agramunt Lacruz, en la seua obra *Arte y represión en la guerra civil espanyola*¹⁴⁹, fa un treball colossal sobre l'estudi dels artistes plàstics, artesans, arquitectes, crítics d'art, fotògrafs, gravadors, il·lustradors i professors d'art que foren internats a presons, camps de concentració franquistes, francesos i nord-africans, camps d'extermini nazi, i batallons disciplinaris de treball. Fruits d'aquest captiveri respondria un munt d'escrits, poesies, dibuixos, caricatures i pintures que, des d'una òptica angoixant, descriptiva i humorística, testimoniaren la vida quotidiana dels presos, airejaren els seus pensaments i sentiments més íntims i s'enfrontaren als seus turments i frustracions existencials. Al mateix temps, l'autor reivindica els artistes i altres professionals de l'art que foren depurats dels seus llocs de treball, després de passar les oportunes reprimendes en els interrogatoris. Depuracions retroalimentades per la pràctica arbitrària de les delacions, per part d'antics enemics, arribistes i competidors

¹⁴⁹ Consulteu AGRAMUNT LACRUZ, F. *Arte y represión en la guerra civil espanyola*. Salamanca: Junta de Castilla y León; Generalitat Valenciana, 2005.

d'una oposició. Malauradament, sovint, molts d'aquests artistes depurats (Vicente Beltrán Grimal, José Manaut Viglietti, Julio Peris Brell, Juan Bautista Porcar, Rafael Pérez Contel), patiren nombroses espoliacions dels seus béns materials, desterraments, vexacions públiques i continus internaments a presons i camps de concentració arreu de la geografia peninsular (llevat de Portugal) i insular¹⁵⁰.

Purgat qualsevol rastre d'avantguarda, es produí un sorprenent retrocés de l'art plàstic, degut a que s'imposà la freda i caduca lògica de l'academicisme del segle XVIII i del XIX. En altres paraules, triomfà el nostàlgic realisme vuitcentista, la repetitiva pintura de gènere, les diferents visions regionals, el classicisme arqueològic i la profusió de temes espirituals. En resum, ja es podia pensar en el futur estil dels vencedors, l'oficial, però sobretot el de tall falangista.

Així doncs, tots aquells artistes que es quedaren a l'Estat Espanyol i volgueren seguir treballant, havien de fer-ho a partir dels paràmetres dels llenguatges plàstics més arcaics, conservadors i acadèmics. No obstant això, des de la present distància històrica, no es podrien jutjar aquests artistes com a seguidors dels ideals del règim, tot i que hi hagueren casos d'artistes fidedignes als ideals del nou ordre, com ara José Caballero, Pancho Cossío o Pere Pruna. El que sí es pot afermar, d'un mode generalitzat i habitual, és que molts d'ells havien sigut col·laboradors del règim, més o menys a la força, amb l'objectiu de poder seguir treballant en art¹⁵¹.

Altrament, es tractà d'una època en què el règim s'havia apropiat a les potències de l'Eix (entre el 1939 i el 1945) i el Generalíssim va veure complir-se, per fi, els seus somnis imperialistes sobre Gibraltar i el continent africà. En aquell moment, els

¹⁵⁰ Ídem. Durant els primers moments de la guerra, degut al gran volum de detinguts, se'ls internava als camps de concentració de Miranda de l'Ebro (Juan Navarro Ramón), Zamora (José Gumbau Vidal), San Juan de Mozarrifar (José Pardo), Miguel de Unamuno (Rafael Gil Cucó), Infanteria de Santoña (Cecilio Guerrero Malagón), Tarragona (José Licerias López, Juan Reus Parra), Valdepeñas (Juan Bautista Toledo Pinazo), etc. Des de l'àmbit valencià, s'ha d'esmentar els penals alacantins d'Albatera, Oriola i Los Almendros (el crític d'art Rafael Santos Torroella, pintor i escultor José Acid Espallargas), els centres castellanencs de Moncofà, i els valencians del Molino de Batán de Requena (José Martínez Guerricabeitia), Monteolivete, Montcada i Puig, i Sanatori de Portacoeli (Vicente Abad, Rafael Raga Montesinos). Amb els anys, es traspasaren els presos dels camps de concentració a les presons madrilenyes de Porlier (Ramón Puyol, Carlos Gómez Carreras "Bluff", José Manaut Viglietti), de San Antón (Joaquín Alba Santizo), Santa Rita (Tomás Gayo), de Carabanchel (Juan Manuel Díaz canaja, Ricardo Bastid) i del Penal d'Ocaña (Joaquín García, Eugenio Puig). Entre els centres penitenciaris valencians, destacaren la Presó Model (Rafael Pérez Contel, Vicente Beltrán, Ricard Rosso), el Penal de Sant Miquel dels Reis (escultor Manuel Silvestre Montesinos, pintor Tomás Fabregat), la Presó Militar de Monteolivete, el castell de Santa Bàrbara d'Alacant i el Reformatori d'Adults d'Alacant. I, des d'altres llocs geogràfics, també ressaltaren la presó Model de Barcelona, la navarresa Presó d'Estella, el Penal de Burgos, el Penal del Port de Santa Maria, el Castell de San Felip del Ferrol, la Presó de Fyffes en Tenerife, etc.

¹⁵¹ BOZAL, V. *Arte del siglo XX en España. Pintura y escultura 1939-1990*. Madrid: Espasa Calpe, 1995. p. 25-26. Gran part dels artistes que es quedaren a la península, no tingueren gaire forces per poder resistir. Magrat això, la pròpia presència i el seu treball constant en la clandestinitat representaren la veritable resistència.

falangistes controlaren la majoria de les carteres ministerials i dirigiren els organismes i institucions culturals. Tanmateix, des de les files de la Falange sorgí un grup minoritari d'intel·lectuals liberals¹⁵² amb una mentalitat més moderna que intentaren materialitzar tot un programa i estil ideològic i cultural que unifiqués els diferents estaments de la cultura. Aleshores, l'art cobrà un paper medial i instrumental, és a dir, de transmissor propagandístic de la política i dels valors universals i espirituals del règim.

En certa mesura, aquest selectiu grupet volia imitar les pautes dels programes culturals dels seus homòlegs alemanys i italians, a partir de la subordinació de qualsevol aspecte, contingut o institució cultural a les premisses ideològiques de l'Estat Totalitari¹⁵³. Davant la dialèctica estilística, a l'hora de triar entre el model alemany i italià, es descantà pel model alemany. El model germànic, molt més tradicional, agradà més a la majoria dels membres de la Falange i a la resta de les famílies polítiques. L'opció filogermànica fou filtrada per les diferents manifestacions plàstiques preexistents, com ara l'historicisme, realisme, tradicionalisme o academicisme. I pel que fa al model desestimat, l'italià, fou admirat per aquest grup de falangistes liberals, més propers a les formes plàstiques futuristes i el racionalisme arquitectònic¹⁵⁴.

Malgrat tots els esforços d'aquesta elit intel·lectual, no s'aconseguí codificar cap programa cultural i artístic feixista. No obstant això, es pot constatar l'existència de diverses intencionalitats plàstiques que, gràcies a la canalització del Ministeri de Governació (Departament de Plàstica) i del Ministeri d'Educació, airejaren els plantejaments del nacionalcatolicisme de la pròpia Falange. Per tant, aquests dos ministeris foren capaços de coordinar un programa d'art militant, a partir de l'abastiment de les diferents formes i llenguatges artístics del grup dels continuistes. Aquest art més militant de tarannà franquista i falangista s'articulà, durant els primers anys de la postguerra, a partir del camp de la il·lustració i el món gràfic, el gravat, la pintura mural, la pintura de cavallet, l'escultura de monuments commemoratius, relleus

¹⁵² BOZAL, Op. Cit. 1995. p 36-39. L'autor assenyala com els principals protagonistes d'aquest sector a l'artista Giménez Caballero (*El Arte y el Estado*, 1935), a Rafael Sánchez Mazas i als teòrics d'art Manuel Sánchez Camargo i José Aguiar. Tots plegats, apostaren per un art viril, recte i acadèmic. Però, alhora, hi hagueren excepcions que recolzaren un tipus d'art més expressiu i modern, com foren els crítics i teòrics d'art Luis Felipe Vivanco i Pedro Laín Entralgo.

¹⁵³ Sobre aquest aspecte, existeixen coincidències formals entre els posicionaments estètics del realisme soviètic d'un Stalin i el classicisme germànic d'un Hitler. Tots dos apuntaren sobre la perillositat de les avantguardes, des de diferents raons ideològiques, i la necessitat de conrear un art més tangible, realista, popular i, en definitiva, connectat amb l'aparell propagandístic de cada sistema totalitari.

¹⁵⁴ OTAZÚ, F. D. "Las vanguardias; futurismo, fascismo y arte". En *Revista Arbil*, núm. 73, de l'enllaç: <http://www.arbil.org/%2873%29vang.htm> (consultat el 23/08/2015).

i estàtues exemptes, les composicions tipogràfiques o la publicitat comercial. A continuació, s'explica els seus protagonistes i la tipologia d'obres de les diferents modalitats artístiques abans exposades.

La pintura mural fou l'opció més acord al Nou Estat, a través de les històries èpiques de la guerra civil i les interseccions religioses de José Aguiar (*Moviment*, Madrid, 1943), de Josep Maria Sert (Pavelló Pontifici de l'Exposició Universal, 1938), i els frescos del *Monument dels màrtirs de la creuada* de Ramón Stolz Viciano (Pamplona, 1950).



Retrat de Franco del pintor Valverde, 1939¹⁵⁵.

Tant en l'àmbit escultòric com pictòric, proliferaren els retrats de Franco, de Jose Antonio Primo de Rivera i de la resta de sants del règim. Dins de l'estatuària, el retrat de Franco solia interpretar-se en forma de bust (Enric Monjo), de figura exempta (figueta de Manolo Hugué) o d'estàtua eqüestre (Viladomat, José Capuz). En el format pictòric, destacaren els retrats idealitzats i hagiogràfics del Generalíssim (Aguiar, Valverde, Zuloaga, Ismael Blat). Normalment, eren retrats emmarcats a dins d'un

¹⁵⁵ Aquesta imatge es troba en les primeres pàgines de la publicació ARRARÁS IRIBARREN; SÁENZ DE TEJADA, C. *Historia de la cruzada española*. Madrid: Ediciones Españolas, volum I, tom I, 1939.

paisatge, en què el Generalíssim solia ser revestit amb els atributs simbòlics del Nou Estat. Molts cops, a Franco se'l retratà lluint l'uniforme militar, o bé l'uniforme falangista, o bé l'uniforme requetè. Altres cops, aparegueren retrats del dictador amb els atributs d'un cavaller croat, simbolitzant la protecció de la fe cristiana i la defensa de les tradicions catòliques.

Una altra mena d'estatuària pro-règim es concentrà en suplir la gran demanda de l'estatuària religiosa i, en menor mesura, dels emblemes i les al·legories civils. I, en el torn de l'escultura monumental¹⁵⁶, estigué focalitzada en els monuments commemoratius dedicats a la victòria, com l'estàtua de la *Victòria* de Frederic Marés (Barcelona, 1940), o bé l'ornamentació escultòrica de Ramón Arregui, Moisés Huerta i José Ortells en l'Arc de la Victòria de Madrid (Ciutat Universitària, 1950-56). A més a més, es va reservar força monuments públics per rememorar la insurrecció militar, com per exemple el *Monument a la batalla de l'Ebro* de Lluís Maria Saumells (Tortosa, 1966). També s'ha de citar aquella escultura destinada a la memòria dels herois i caiguts en la guerra, com es poden observar en el *Monument a Onésimo Redondo* de l'escultor Manuel Ramos i l'arquitecte Jesús Vaquero (Valladolid, 1957-60), i el grup escultòric de Josep Clarà per al *Monument a José Antonio* (Barcelona, 1964).

La pintura de cavallet s'ocupà de temes al·legòrics al voltant d'àngels, soldats caiguts, herois, mares, camperols, famílies i victòries. Uns altres temes treballats se centraren en la producció d'assumptes religiosos de la mà de Frederic Marés, Ignacio Pinazo o Miguel Sacanel, d'iconografies falangistes de Pere Pruna, Mariano Bertuchi i Pedro Mozos, i d'escenes militars, com es veuran en les obres *Ecos de Guerra* (1943) de Pedro Mozos, *El Alcázar en llamas* (1938) de Zuloaga o *Los héroes del Alcázar* (1939) de Domingo Viladomat. Normalment, el llenguatge plàstic més emprat fou el realisme costumista, el naturalisme acadèmic, i alguns apuntaments surrealistes, executats per José Caballero¹⁵⁷.

Un altre àmbit artístic a destacar fou el camp de la il·lustració de llibres, premsa diària i revistes que, en certa mesura, constituïren el front principal de la propaganda

¹⁵⁶ Informació extreta de AA.VV. *L'art de la victòria. Belles Arts i franquisme a Catalunya*. (Coord. Carles Santacana). Barcelona: Columna, 1996, p. 111-136 i p. 99-110.

¹⁵⁷ Més informació a LLORENTE, A. *Arte e ideologia en el franquismo* (1936-1951). Madrid: Visor, 1995, p. 187-219.

franquista¹⁵⁸. Pintors i dibuixants, com ara José Caballero, Carlos Sáez de Tejada, Romero Escasi, Kemer, Joaquín Valverde o Benjamín Palencia s'encarregaren d'alimentar el món de les il·lustracions, des d'un to naturalista, expressiu, èpic i surrealista. Dins de la il·lustració de les revistes, a banda de les aportacions de les prestigioses revistes d'*Escorial* (1940-50) o el setmanari *Destino* (1937-80), s'ha de singularitzar l'alt component militant de la revista *Laureados de España* (1936-39) i els vuits volums d'*Historia de la Cruzada Española* (1939-1943) de Joaquín Arrarás Iribarren (director literari) i Carlos Sáenz de Tejada (director artístic).

Tampoc s'ha d'oblidar la importància de l'arquitectura civil que s'inspirà en l'estil arquitectònic herreria d'El Escorial i del Madrid dels Àustries i, alhora, en l'estil neoclàssic de Villanova. A nivell pràctic, el tarannà imperial d'aquests dos llenguatges es tingué que integrar, de bon grat, en una sort de sintaxi historicista i praxis racionalista, imperant en l'arquitectura oficial, en els habitatges de les classes benestants i mitjanes i, fins i tot, en les famoses cases barates de renda mínima, destinada a les classes populars¹⁵⁹.

La capacitat del Nou Estat d'instrumentalitzar les exposicions d'art ajudà a donar una imatge positiva d'un règim que respectava i encoratjava els seus artistes, o, més aviat, aquells artistes que perpetuaren la tradició artística del Segle d'Or i relacionaren l'essència espanyola amb la genialitat artística. Aquest intent de concretar una activitat artística oficial i propagandística es materialitzà en els concursos d'art, les mostres d'artesanía, les imatges religioses i les solemnes exposicions de clara orientació política, com ben bé es veuria en l'*Exposició d'Art Sacre* de Vitòria i l'*Exposició de Pintura, Escultura i Art Decoratiu* de Bilbao. Ambdues exposicions foren celebrades durant el mes de maig de 1939. La primera exposició fou inaugurada el 22 de maig de 1939, en el Palau de Villasuso de Vitòria, davant la plana major del règim. Sota els esforços curadors d'Eugeni D'Ors, com a Prefecte Nacional de Belles Arts, s'hi exposaren un total de 1.500 obres. I en la mostra bilbaína, sota el patrocini de la Diputació de Biscaia

¹⁵⁸ Ídem.

¹⁵⁹ AA.VV. *L'art de la victòria. Belles Arts i franquisme a Catalunya*. (Coord. Carles Santacana). Barcelona: Columna, 1996, p. 45-90. Entre les obres arquitectòniques de més de renom, s'ha d'assenyalar el Ministeri de l'Aire (Madrid, 1958) de Luis Gutiérrez Soto i la Universitat Laboral de Gijón (1946-56), dirigida per Luis Mayo Blanco. En aquest àmbit, s'ha de destacar l'alçament d'arquitectures efímeres, en forma d'arcs triomfals, altars, púlpits i estrades; el bastiment d'edificis cerimonials religiosos, com és ara el panteó i monument del Generalíssim de l'abadia benedictina del *Valle de los Caídos* (1940-58), executada pels arquitectes Pedro Muguruza i Diego Méndez; i l'erecció d'altres monuments commemoratius.

i l'Ajuntament de Bilbao, s'exposaren obres de Alberto Arrúe, Gustavo de Maeztu, Jenaro de Urrutia o Ignacio Zuloaga¹⁶⁰.

A partir de la dècada dels 50, s'intensificà la instrumentalització de l'art patri, sota la intenció d'aconseguir una ampla acceptació internacional del règim. En aquest ordre, no només augmentà el nombre de recursos i ajudes econòmiques, sinó que es tolerà, patrocinà i recolzà els diferents llenguatges moderns, incloent l'art de l'abstracció matèrica i geomètrica, mitjançant el desenvolupament de seminaris, publicacions o exposicions d'art. En aquest treball, es reprèn sobre aquest canvi de rumb de la política artística oficial.

Davant el fracàs de l'art del Movimiento¹⁶¹, predominaren una sèrie d'alternatives que, en concordança a les preferències estilístiques dels burgesos i sense representar cap mena de novetat, tractaren de recuperar els estils de sempre. En altres paraules, es faria referència a la continuació i primàcia dels llenguatges plàstics més tradicionals, clàssics i acadèmics. Amb la instauració de la dictadura, aquests llenguatges no només s'enrolaren al règim amb més vigor, sinó que recuperaren antigues poltrones i càrrecs, abans ocupades pels avantguardistes. A més a més, les instàncies oficials foren recolzades pels seus mecanismes de promoció i difusió, com ara les Exposicions Nacionals de Belles Arts o els Salons de Tardor de Madrid i Barcelona, i els centres d'ensenyament d'art i les institucions culturals (Direcció General de Belles Arts)¹⁶².

La guerra no representà una definitiva irrupció amb l'art anterior, llevat de les avantguardes artístiques. Tot i que durant la dècada dels anys 20 i 30, l'Estat Espanyol experimentà la seua primera eclosió avantguardista, fomentada des del govern republicà, seguí sent un tipus d'art minoritari, propi dels cercles artístics i intel·lectuals més capdavanters i moderns. Fora d'aquests cercles, gairebé no s'entenia el seu art, ni

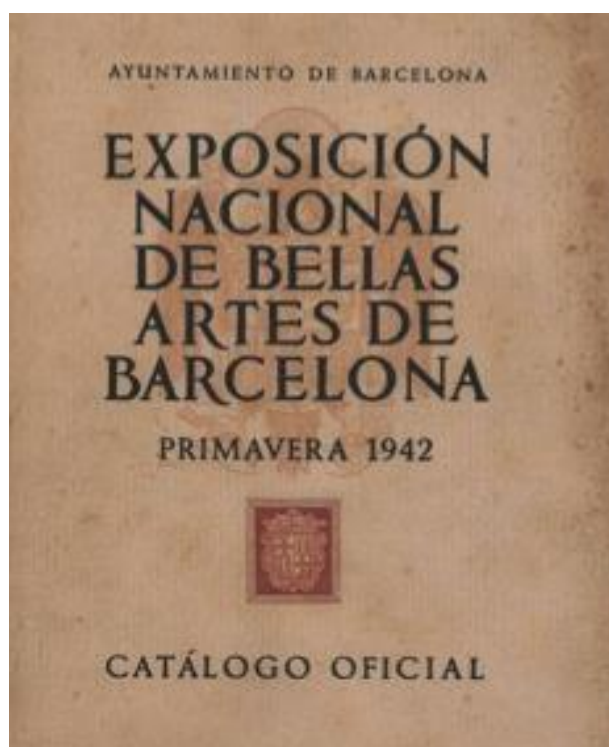
¹⁶⁰ Extret de l'obra d'UREÑA, G. *Las vanguardias artísticas en la postguerra española 1940-1959*. Madrid: Istmo, 1982, p.18-21.

¹⁶¹ Aneu a LLORENTE, A. "Artes Plásticas y franquismo (1939-51)". En VV. AA. *L'Art de la Victòria. Belles Arts i franquisme a Catalunya*. (Coord. Carles Santacana). Barcelona: Columna, 1996, p. 9-30. En aquest text, Llorente escrigué que el gust burgès substituï el programa cultural franquista, a causa de la mancança de debats sobre art i cultura, a l'escàs interès per les arts plàstiques, i al predomini d'un art acadèmic, conservador i tradicional, des d'abans de la guerra.

¹⁶² VILLAVIEJA LLORENTE, C. *Arte y autarquía en la crítica de arte valenciano*. València: UPV, 1995. La perpetuació de l'art tradicional i acadèmic es va atrinxerar en torn a les escoles de Belles Arts, les reals acadèmies, els certàmens d'art, els museus i els seus aparadors naturals de les Exposicions Nacionals de Belles Arts, les Exposicions Nacionals de Barcelona (des de 1941), l'Exposició Nacional d'Arts Decoratives (inaugurades a Madrid el 1944 i amb caràcter bianual), el Saló d'Aquarel·la (Palau de Biblioteques i Museus de Madrid, a partir del 1945), els salons de la Tardor de Madrid (reanudat el 1942), i, finalment, l'assaig de Saló de Primavera i Saló de Tardor de Parma de Mallorca (Palau de la Llotja, 1945).

molt menys a dins de les escoles i acadèmies de Belles Arts. Per tant, el vertader llustre que triomfà dins del món de les arts, foren aquells artistes, galeristes, concursos i exposicions que es decantaven per “l’art de sempre”.

Les Exposicions Nacionals de Belles Arts, datades des de 1854, es reprengueren l’any 1941, a propòsit de la *Exposició Nacional de Pintura y Escultura* organitzada per la Prefectura Provincial de la Fet de les JONS de València. Després d’aquesta convocatòria, es va repetir de forma anual en els palaus del *Retiro* de Madrid, davant la gran expectació de la premsa i la crítica d’art. A grans trets, es caracteritzà per la mateixa mediocritat que en temps de preguera i el mateix rigor jeràrquic en torn als premis, medalles, modalitats artístiques, requisits d’inclusió d’obres, etc. A mesura que passaren els anys, l’entusiasme inicial d’aquestes exposicions decreixé, degut a la manca d’originalitat, qualitat i sentit artístic.



Portada del catàleg de l’Exposició Nacional de Belles Arts de Barcelona, 1942¹⁶³.

La normalitat del règim, associada amb l’exclusivitat acadèmica, es va veure reflectida en les reobertures de museus anteriors i la creació de nous museus. L’any 1941 es tornà obrir el Museu d’El Prado amb les obres retornades de Ginebra. Cap a l’any 1945 es

¹⁶³ Catàleg oficial AA.VV. *Exposició Nacional de Belles Arts de Barcelona*. Barcelona: Ajuntament de Barcelona, 1942.

refundà el republicà Museu d'Art Modern en el Museu Nacional d'Art Contemporani. Des d'aquest museu, s'oferiren exposicions de més qualitat, gracies a l'organització de mostres antològiques, les exhibicions dels Salons dels Onze de l'Acadèmia Breu de la Crítica d'Art, i la importació d'obres estrangeres que, en el cas de l'art no figuratiu, solien exposar-se en l'anomenada *Sala Negra*.

Dins de l'eclèctic marc artístic oficial, existí una sèrie d'artistes plàstics procedents de diferents punts del país, que desenvoluparen un tipus d'estil personal, intimista i subjectiu. Un estil expressiu i localista que se'ls varen conèixer com a *estil indigenista postbèl·lic*¹⁶⁴. Indigenisme que fou forjat des del 1939 fins al 1948. En gran part dels casos, aquest indigenisme simbolitzava la supervivència del discurs regionalista vuitcentista que es perllongà al llarg de les primeries del segle XX. Malgrat les sospites de molts membres integristes, pertanyents a les files falangistes i al nacionalcatolicisme, el franquisme l'acceptà la presència d'un sector esquerrà i rebel¹⁶⁵ en el si del postregionalisme. Una acceptació no gens gratuïta, perquè s'imposà la incorporació iconogràfica de tots aquells temes relacionats amb el castissisme, el nacionalisme, l'integriste, el misticisme de Castella i el tradicionalisme. Per altra banda, s'ha de fer memòria sobre els incondicionals recolzaments de figures com Menéndez Pelayo, Ramiro de Maeztu o el grup d'Acció Espanyola. No obstant això, s'ha de matissar que la ratificació d'aquells artistes que treballaren en aquesta línia, no significà que tots estigueren d'acord amb la ideologia del règim. En molts casos, baix la meua opinió, les obres dels artistes no foren ben interpretades i, inclús, de vegades, foren emprades per a fins propagandístics del règim.

Entre els artistes regeneracionistes més representatius, s'hauria de ressaltar la figura d'Ignacio Zuloaga, José Pinazo, Santiago Russinyol, Benjamín Palencia, Ortega Muñoz, Rafael Zabaleta, Daniel Vázquez Díaz, Gerardo Lahuerta, Pedro de Valencia, els membres de l'antiga Escola de Vallecas¹⁶⁶, i l'Escola de Madrid o Solana, entre d'altres.

¹⁶⁴ L'expressió art indigenista postbèl·lic ha sigut emprat a AGUILERA CERNI, V. *Iniciación al arte español de la postguerra*. Valencia: Bolsillo, 1970. A grans trets, l'autor ens remet a un tipus d'experiències artístiques, de caràcter autòctones i localistes. Aquestes experiències foren desenvolupades durant el període de la postguerra, reivindicant, en la majoria dels casos, la seua connexió amb l'esperit del 98.

¹⁶⁵ CABRERA GARCÍA, M. I. *Tradición y vanguardia en el pensamiento artístico español (1939-59)*. Granada: Universidad de Granada, 1998. Es tractà d'una línia teòrica de la Generació del 98, que defensà el progrés, el lliure examen, el regeneracionisme, el laïcisme i l'europèisme, front a postures que reivindicaren el passat immediat, la confessionalitat de l'Estat, la restauració monàrquica, etc.

¹⁶⁶ En CABRERA GARCÍA. (Op. cit., 1998), la autora assenyala l'Escuela de Vallecas (1927-36) amb relació a la seua vocació paisatgística, costumista i realista. I, per altre costat, Cabrera emfatitzà certes llicències modernes procedent de les experiències del cubisme o del surrealisme, interpretades pels seus màxims exponents, com foren

Entre les temàtiques més reproduïdes s'ha d'assenyalar els paisatges castissos, les artesanies, els costums populars hispans, els motius folklòrics, la crònica social, la superstició o el realisme testimonial. I, pel que fa a la interpretació formal, aquesta predominà des de postulats més tradicionals, fins a exemples més agosarats. El paisatge es constituí en un gènere més lliure i expressiu, a l'hora de poder incorporar-hi ingredients fauvestes i expressionistes, com ben bé es podrà observar en moltes obres de Benjamín Palencia i J. Gutiérrez Solana.

Per altra banda, de forma sobtada, convisqué una altra línia oficial de caràcter més renovadora en torn a la figura d'Eugeni D'Ors, un intel·lectual català que gaudí de càrrecs culturals durant la República (Director d'Instrucció Pública de la Mancomunitat de Catalunya, membre de la Real Acadèmia Espanyola), a més de protagonitzar l'avantguardisme estètic del moviment noucentista. Des dels primers moments de la insurrecció militar, col·laborà en les institucions culturals franquistes, aconseguí importants càrrecs culturals (Prefectura Nacional de Belles Arts, secretari perpetu de l'Institut d'Espanya), i assolí estrets vincles amb el món intel·lectual dels falangistes liberals i dels regeneracionistes. Des d'aquest ambient intel·lectual, es començà a reflexionar sobre la necessitat de recuperar l'art de preguera i relacionar-ho amb l'art coetani. Des d'aquesta necessitat de concebre una linealitat espiritual de l'art espanyol nasqué la institució de l'Academia Breve de la Crítica¹⁶⁷ l'any 1941, sota la direcció d'Eugeni D'Ors. El nucli inicial de l'ABCA parteix dels col·laboradors de la revista falangista *Santo y Seña*¹⁶⁸ (1941), conformada per crítics d'art, historiadors i membres de l'alta societat. Les finalitats de l'ABCA, segons els seus estatuts es basaren en difondre l'art modern, afavorir la publicació i edició d'articles sobre art modern, organitzar exposicions i conferències.

Alberto Sánchez, Maruja Mallo, Ramón Gaya, Moreno Villa, Benjamín Palencia, etc. Per últim, l'autora afirma que, sota el nom d'escola, respongué a un grup heterogeni d'artistes que coincidiren i treballaren a Madrid.

¹⁶⁷ Segons l'obra de BOZAL, V. *Arte del siglo XX en España. Pintura y escultura 1939-1990*. Madrid: Espasa Calpe, 1995, p. 65-67, els orígens fundacionals de l'Acadèmia Breu de la Crítica d'Art es remuntà a l'any 1941, quan es creà la primera clàusula integrada pel propi Eugeni d'Ors en qualitat de president, Enrique Azcoaga com a secretari, la comtessa de Campo Alange, S. A. R José Eugenio de Baviera i Borbón, S.E Yahichiro Suma (ministre del Japó), S.E.A Fombona (ambaixador de Veneçuela), José María Alfaro, José Camón Aznar, Eduardo Lloset Marañón, Luis Felipe Vivanco i el doctor Blanco Soler.

¹⁶⁸ La revista quinzenal *Santo y Seña. Alerta de las letras españolas* es fundà a Madrid l'any 1941, com a portaveu oficial de l'Acadèmia Breu de la Crítica d'Art. Malgrat el seu any de vida, aquesta revista fou dirigida pel director del Museu d'Art Modern Eduardo Lloset i comptà amb prestigioses col·laboracions que s'encarregaven d'explicar sobre els esdeveniments artístics que succeïen en Madrid i Barcelona, a més d'il·lustrar les exposicions del Saló dels Onze. Més informació en la tesi doctoral ÀLVAREZ CASADO, A. I. *Bibliografía artística del franquismo: Publicaciones periódicas: 1936-1948*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 2002, volum I, p. 230-233.

L'Acadèmia es domicilià a la galeria Biosca, on es realitzaren els Salons dels Onze un cop a l'any, cap a finals de la tardor o a principis d'hivern. Normalment, la participació de cada saló era determinada per un nombre d'onze artistes que, de forma prèvia, eren seleccionats pels onze acadèmics. Després de la primera exposició dedicada a l'artista Isidre Nonell, la programació expositiva anirà pautaada, segons el primer Saló dels Onze de la següent manera¹⁶⁹:

Los expositores fueron (indico entre paréntesis el nombre del académico que lo seleccionó): María Blanchard (Condesa de Campo Alange), Pedro Bueno (Enrique Azcoaga), Fujita (A. Zarega Fombona), Grau Sala (Eugenio D'Ors), Pedro Mozos (doctor Blanco Soler), Jesús Olasagasti (José María Alfaro), Pedro Pruna (Infante de Baviera), Olga Sacharoff (José Camón Aznar), Eduardo Vicente (Y. Suma), Rafael Zabaleta (L. F. Vivanco) y Manolo Hugué (E. Lloset).

La sintonia de les exposicions anaren entre un art tradicional i una aposta moderna més suavitzada i no gaire avantguardista, representada per les obres més clàssiques de Torres García, Ángel Ferrant, Pancho Cossío o Miquel Villa. També s'hi inclogueren l'evolutiu llenguatge expressiu d'un Palencia, Eduardo Vicente o Zabaleta. Malgrat això, cap al 1949, l'atonia dels salons fou interrompuda per l'exhibició de les obres de Cuixart, Dalí, Guinovart, Millares, Miró, Oteiza, Ponç, Saura, Tàpies, etc. Amb el temps, dins de l'ABCA s'inclogueren figures cabdals que protagonitzaren l'apertura artística dels anys 50, com ara Ángel Ferrant, Luis Moya, José María Alfaro, Ricardo Gullón, Cesáreo Rodríguez Aguilera, Gaya Nuño, Santos Torroella, etc.

Gràcies al seu reconeixement oficial, prompte es constituí com l'única institució d'aquesta primera etapa autàrquica, capacitada per organitzar els prestigiosos Salons dels Onze. Aquests salons anuals, des de l'òptica de l'eclecticisme artístic o de certes actituds modernes, intentaren suplir les mancances expositives de l'art plàstic nacional, eliminar les possibles pors i alienacions de certs sectors del Movimiento cap a l'avantguarda, i formular noves alternatives plàstiques antiacadèmiques.

¹⁶⁹ BOZAL, V. "Pintura y escultura españolas del siglo XX (1939.1990)". En: AA.VV. *Summa Artis. Historia general del arte*. Madrid: Espasa-Calpe, 1992, p. 51-57. També es pot veure més detallat, a propòsit dels salons inicials, en l'obra d'AGUILERA CERNI, V. *La postguerra. Documentos y testimonios I*. Madrid: Ministerio de Educación y Ciencia, 1975, p. 25-41.

Finalment, aquesta institució *orsiana*, en teoria, s'hauria de dissoldre en el moment que l'avantguarda espanyola aconseguira la seua normalització¹⁷⁰. Així doncs, segons aquesta afirmació, D'Ors deixà clar que, a propòsit del VII è Saló dels Onze de 1949, l'avantguarda necessitava el mecenatge de la política, l'església i la burgesia¹⁷¹.



Portada del catàleg *Salón de los once*¹⁷².

A mode de conclusió d'aquest punt, hauríem d'entendre que durant aquest primer decenni autàrquic persistí una certa histèria front a qualsevol manifestació que recordara a la República. Davant d'això, des de les institucions oficials i afins, es va promocionar una sèrie d'iniciatives artístiques que reflectiren l'afecció de l'ideari del règim. No obstant, a causa de la manca de consens entre les diferents famílies polítiques, va fer fracassar qualsevol projecte artístic oficial unificador. I, com a contrapartida, els grans beneficiats d'aquest fracàs foren els grans mestres de l'art acadèmic i tradicional, la triada del Segle d'Or pictòric Velázquez-El Greco-Goya, les casposes imatgeries i

¹⁷⁰ Aneu a AGUILERA CERNI, V. *Ortega y d'Ors en la cultura artística española*. Madrid: Raycar, 1966, p. 105-152.

¹⁷¹ Extret del llibre MARZO, J.L. *Art modern i franquisme. Els orígens conservadors de l'avantguarda i de la política artística en Espanya*. Barcelona: Fundació Espai, 2006, p. 14-17.

¹⁷² Catàleg original consultat en l'Arxiu de la Diputació Provincial de València.

estampes religioses, i la reinterpretació mimètica, artificiosa i amb poca traça de l'art tradicional.

2.2.2. L'art oficialista a la València de la primera autarquia.

En el País valencià, en l'àmbit artístic, la fi de la guerra civil representà, l'extermini i persecució de qualsevol petjada moderna o rastre artístic que es lligaria amb la Segona República. Els estils que imperaven en el món expositiu privat i oficial, els museus, les institucions de l'art i els centres d'ensenyament artístic foren pautats pel continuisme estètic dels pintors precedents de la preguerra, com per exemple Pons Arnau, Tuset, Ramon Stolz o Porcar¹⁷³. A més a més, s'ha d'incloure les paletes més classicistes dels artistes Pedro de València i Genaro Lahuerta, protagonistes de la primera renovació artística valenciana, com una forma d'interactuar amb el règim i de manifestar els seus personals exilis interiors.

Per altra banda, caldria esmentar el continuisme postsorollista de postguerra, com a nota clau i comuna de la representació regionalista o postindigenista valenciana. Aquesta tendència s'institucionalitzà com una sort de llenguatge acadèmic que es venerà, tant en l'Acadèmia de Belles Arts, com en la pedagogia de molts professors de l'Escola Superior de Belles Arts de Sant Carles. En el seu conjunt, des de les produccions postsorollistes, passant pels rancis *revivals* neobarrocs i classicistes, fins a arribar el torn de la tradició local postromàntica i realista, cobririen els capritxosos gustos burgesos que, bàsicament, es fonamentaren en la proliferació de temàtiques connectades amb la tradició autòctona, com ara, les escenes costumistes valencianes, els quadres d'història, els paisatges urbans, rurals i marins, el retrats individuals i col·lectius, les natures mortes, els quadres florals, les recreacions mitològiques i llegendàries, etc.

Tampoc, cal oblidar-se dels diferents i dispersos esforços de les autoritats locals, institucions culturals, formacions religioses i altres organismes identificats amb el règim, que procuraren promocionar i normativitzar un tipus d'art militant amb el Movimiento Nacional, sobretot els primers deu anys. En general, es tractà d'un art de fàcil lectura, impregnat per un classicisme mal filtrat i un heroic realisme. La seua iconografia estava plena d'al·lusions als herois de la Croada de Franco, de ressenyes

¹⁷³ LLORENS, T. "Problemes i tendències de la pintura valenciana actual". En: *Suma y Sigue del Arte contemporáneo*, marzo, 1966, p. 16-32. Això s'explicaria, a causa de l'alt grau de provincianisme cultural de València que, tant a les institucions artístiques oficials com als organismes públics, reduïren l'art a una tècnica de producció d'objectes ornamentals convencionals. En aquest sentit, es parlaria de l'art de repetir fórmules i tècniques apreses.

militaristes i falangistes, d'imatges religioses afins amb la ideologia del nacionalcatolicisme, etc.

A més a més, tant la premsa valenciana com un ample sector de teòrics i crítics d'art dels primers anys de l'autarquia contemplaren l'art com una peça fonamental de l'aparell propagandístic. Aquesta crítica invident dels anys 40 reivindicà l'ordre i la tradició, sota la pretensió de construir l'art del Nou Estat. Tanmateix, afortunadament hi hagué una part de la crítica i de la teoria de l'art que -representada per Eduardo Chavarri, Felipe María Garín o Sentí Esteve-, s'oposà a l'esterilitat de l'art acadèmic, dels anodins salons nacionals, i locals i dels pressupostos fonamentalistes. Aquesta crítica inconformista amb la politització de la cultura preferí recolzar una mena de propostes més vives i expressives, sense caure en la dèria de les avantguardes.

Abans de canviar de terç, s'ha d'incloure en l'apartat d'un art militant franquista, les obres reproduïdes pels artistes valencians captius arreu dels centres penitenciaris valencians i estatals. Aquest art militant, a través de la fórmula de l'encàrrec, de l'exposició col·lectiva, l'organització del taller plàstic o la revista *Redención*, feren partícip desenes de professionals del món de les arts, independentment de la seua adscripció ideològica. Per tant, la integració en els equips de treball dels tallers plàstics i en les improvisades escoles d'art representaren l'única garantia factible per reduir i redimir les seues penes, evadir el seu dolor i dignificar les seues vides professionals.

Des de la Model de València, ubicada en mig de l'horta i a les afores de Mislata, s'organitzà el primer taller plàstic i escola d'art, aprofitant l'avinentsa de la creació del Patronat de Redempció de Penes pel Treball. Els artistes proposaren al director de la presó, Ramón de Toledo, la creació d'un taller d'arts plàstiques, també conegut com escola d'Art, on es desenvoluparen classes de formació teòrica i pràctica artística. A més, s'hi realitzaren treballs col·lectius i individuals per tal de pal·liar les demandes oficials, que anirien des de la decoració ornamental fins a la construcció de mobles, pintura mural, artesanía, imatges religioses, retrats i monuments.

Aquestes mateixes experiències es podien veure en el taller d'Arts Plàstiques del sanatori de Portacoeli, dirigit pel cartellista i pintor valencià Rafael Raga Montesinos,

en el Penal de Sant Miquel dels Reis i en el Reformatori d'Adults d'Alacant¹⁷⁴.

A continuació, gràcies a les fonts escrites dels historiadors de l'art Carlos Villavieja¹⁷⁵ i Àngel Llorente, les ressenyes de la premsa i les troballes de documents originals dels diferents arxius de la ciutat¹⁷⁶, es traça una breu radiografia sobre alguns esdeveniments artístics que es dugueren a terme durant el primer període autàrquic en la ciutat de València (1939-1950). Foren esdeveniments artístics que, en funció dels seus promotors i organitzadors, transmeteren les seues consignes ideològiques en les bases dels concursos, la pronunciació de conferències, la realització d'homenatges, l'execució de mostres col·lectives i individuals o la concessió de premis i mencions honorífiques.



Bust de Franco realitzat pel taller d'art plàstica de la Model de València¹⁷⁷.

¹⁷⁴ Malgrat aquest col·laboracionisme amb les instàncies oficials, no pas exclusiu en aquesta presó, existeix tot un imaginari testimonial d'aquesta vida reclosa i silenciada en els diferents camps de concentració i presons. En aquest sentit, cal mencionar l'exposició *La pintura valenciana des de la postguerra fins al Grup Parpalló, 1939-1956*, realitzada el 1996 en el Centre Cultural La Beneficència de la Diputació de València. Per primer cop, eixiren a la llum pública una sèrie d'obres realitzades per artistes valencians captius, de la sort de Miguel Abad, Manuela Ballester, Ricard Bastid, Rafael Pérez Contel, etc.

¹⁷⁵ VILLAVIEJA. (Op. cit.), 1998.

¹⁷⁶ Arxiu de la Real Acadèmia de Belles Arts, Arxiu Municipal de la ciutat de València i l'arxiu de la Diputació Provincial de València.

¹⁷⁷ Imatge pertanyent a l'obra AGRAMUNT, F. *Arte y represión en la guerra civil española*. Salamanca: Junta de Castilla y León i Generalitat Valenciana, 2005, p. 316.

D'entrada, la immediata postguerra suposà l'emergència de la construcció dels nous valors i pressupostos ideològics de l'estat franquista, a través de la proliferació d'un seguit d'exposicions de caràcter més militant i activista. Es tractaren de mostres d'art en què s'immortalitzaren la transcendència universal i salvadora del règim, es rendí culte a la personalitat del seu líder, i es perpetuaren els valors nacionalsindicalistes i del catolicisme bel·ligerant.



Portada catàleg *Dibujo, acuarela y grabado mediterráneo*, 1939¹⁷⁸.

En aquest bloc més polititzat, primerament, es dona més rellevància a aquelles activitats artístiques que foren desenvolupades des de les diferents corporacions o seccions de la Falange Espanyola Tradicionalista i de les JONS. Així doncs, s'ha de ressaltar la inauguració de la *Exposición Monográfica de Acuarela, Dibujo y Grabado Mediterráneo*¹⁷⁹ el dia 2 de gener de 1940, sota el patrocini l'Ajuntament de València, en els locals de la Prefectura Provincial de la FET i de les JONS. Normalment, aquesta

¹⁷⁸ BAS CARBONELL, Biblioteca Valenciana.

¹⁷⁹ Aneu al catàleg *Dibujo, acuarela y grabado mediterráneo 1839-193*. València, [s.n.], 1940. Extret de BAS CARBONELL/7324, Biblioteca Valenciana.

convocatòria s'hi anava organitzant anualment i durant l'estiu. Aquestes exhibicions, amb vigència anual i conegudes com a salons d'*Art Mediterrani*, foren encotillades entre les estacions de la tardor i de l'hivern. Dins del moviment falangista, l'entitat del Front de Joventuts encoratjà nombrosos esdeveniments relacionats amb els concursos de dibuix i pintura, mostres d'artistes locals i solemnes inauguracions d'exposicions provincials. I, per cloure aquest paràgraf, cal destacar les famoses Exposicions Provincials d'Art Universitari, organitzades pel Sindicat Espanyol Universitari. Aquesta anual convocatòria que, inicià la seua primera edició l'onze de maig del 1940, fou restringida als alumnes de l'Escola Superior de Belles Arts de Sant Carles que estaven afiliats a l'esmentat sindicat¹⁸⁰.

Per altra banda, des dels organismes oficials locals, l'Ajuntament de València s'encarregà de coordinar una mostra benèfica d'obres de Chicharro, Vázquez-Díaz, Pantorba, Lahuerta, Benedito, Tuset i Pedro de Valencia (1947), de construir la Creu dels Caiguts, de sufragar la restauració de la Creu del Puig, de restaurar les escultures dels ponts del Real i del Mar, entre d'altres¹⁸¹. I sense eixir d'aquest marc local, es reprengueren les pensions artístiques de la Diputació Provincial que, sent creades en el S. XIX, foren destinades a les seccions de pintura, escultura i gravat cap a l'any 1941. La Diputació Provincial de València, des de les infraestructures del Palau de la Generalitat, organitzà una retrospectiva al pintor Pinazo (1949) i una altra exhibició dedicada als relleus i escultures de Martínez Perelló (1949).

En el bloc de les manifestacions artístiques més religioses, s'hi encabirien les exposicions promogudes per les confraries, les associacions catòliques i la pròpia institució de l'Església Catòlica. En termes general, aquestes mostres d'art anaven adreçades a la reconstrucció del patrimoni arquitectònic i monumental, la restauració de la imatgeria religiosa, malmesa durant la guerra, i l'augment de la devoció cristiana, a través del culte de les imatges. A propòsit del camp de la restauració, cal donar renom a l'exposició sobre el *Martiri de l'art i les petjades de la barbàrie roja*", organitzada pel

¹⁸⁰ En el plec 117/2/IVV, arxiu de l'Acadèmia de Sant Carles, València, 24/12/1940, el Cap del Districte Universitari del SEU remarcà en una carta enviada al president del Patronat Roig de l'Escola de Belles Arts, la rellevància d'un expedient policial polit de l'alumnat que optés a la concessió de premis, beques i altres beneficis.

¹⁸¹ Extret del document número 117/8/1DD, arxiu de la Real Acadèmia de Belles Arts, València, 1 de maig de 1946.

Servei de Defensa del Patrimoni Artístic Nacional (València, 1939), i, per altra banda, a les tasques de reconstrucció de la catedral i del palau arquebisbal de València¹⁸².



Inauguració de la restitució de les imatges dels ponts del Real i del Mar, 1946¹⁸³.

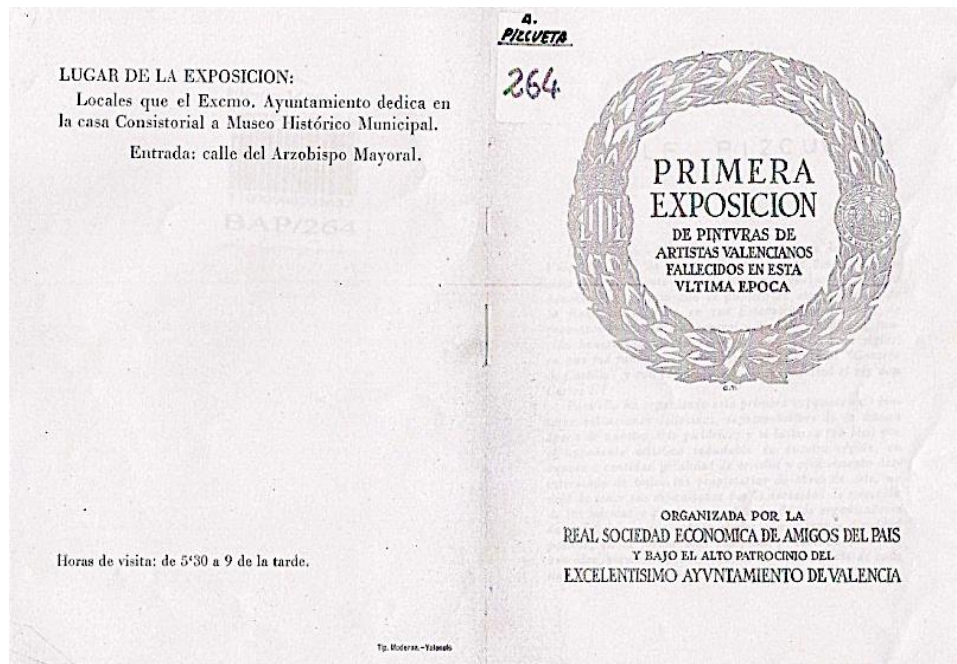
Quant al món de la imatgeria religiosa, les talles de fusta i altre mena d'escultures es caracteritzaren per un accentuat dramatisme d'arrels barrocs que, de forma latent, cobraren força notorietat en un seguit de mostres, com per exemple l'*Exposició d'Artistes Valencians*, realitzada el 1940 en el Centre d'Incorporació Industrial i Mercantil, l'*Exposició d'Art en fusta*, en honor a Sant Josep, o bé l'*Exposició d'artesanía* a l'església del Patriarca de València (1941), on s'hi destacà la presència d'imatges populistes i espirituals. A més a més, s'ha d'afegir l'*Exposició d'art vicentí* (abril 1950), celebrada en el Cercle de Belles Arts, dins de la programació del *VIè Centenari del natalici de Sant Vicent Ferrer*.

Pel que fa a les altres instàncies culturals privades i, per tant, oficialistes, cal assenyalar el cas de la Real Societat Econòmica d'Amics del País, que organitzà el 10 de maig de 1945 l'*Exposició de pintures d'artistes valencians morts*, en el saló d'actes de

¹⁸² Es remet al document 117/1/1D, arxiu de l'Acadèmia de Belles Arts de Sant Carles, València, 11/12/1939. Es tracta d'un escrit enviat al president de l'Acadèmia de Belles Arts, per part del departament de Foment i obres particulars de l'Ajuntament de València. I des del mateix arxiu, en el plec 117/1/1D, existeix una carta del mateix departament esmentat a dalt, on es demanà a la Real Acadèmia de Belles Arts la restauració de la Casa Consistorial.

¹⁸³ Extret de l'Arxiu municipal de València, València, registre n° 26, 1939.

l'Ajuntament de València¹⁸⁴. Dins d'aquests paràmetres, s'ha d'incloure el concurs de cartells, organitzat pel Col·legi de farmacèutics (1941)¹⁸⁵, les mostres col·lectives anuals del Cercle de Belles Arts, i les bases del concurs de cartells de la Fira Mostrari Internacional de València (1948)¹⁸⁶. També s'ha de recordar un llarg llistat de guardonats dels premis Fundació Roig en l'Escola de Belles Arts (1944)¹⁸⁷ i la conferència de J. M. Bayarri sobre Mulet en el Centre Cultural de la Llotja (1946)¹⁸⁸.



Catàleg de la *Primera exposició de pintures d'artistes morts, 1945*¹⁸⁹.

En el cas de les sales d'art especialitzades, els primers anys de postguerra es caracteritzaren per un lògic enfonsament comercial del mercat artístic, a causa, per un costat, de l'exili o la desaparició d'artistes, mecenes i marxants, i, per un altre costat, la quasi nul·litat de les demandes i els encàrrecs d'art. No obstant, en la dècada dels anys 40, es començaren a reobrir antigues sales d'art, com per exemple la Sala Prat (19 de

¹⁸⁴ Veieu el catàleg *Primera exposición de pinturas de artistas fallecidos en esta última época*. València: Real Sociedad Económica de Amigos del País, 1945. BAP Pizcueta-264, arxiu de la Biblioteca Valenciana de Sant Miquel dels Reis de València. A propòsit d'aquesta mostra, es feren cicles de conferències impartides pels professors de l'Escola Superior de Belles Arts de Sant Carles (Bayarri, Felipe Maria Garín Ortiz i Sanchis Yago), el director del Museu Provincial (González Martí) i l'acadèmic López Chavarri.

¹⁸⁵ Aneu 117/3/1T, arxiu de l'Acadèmia de Sant Carles, 25 de gener de 1941, en què el president del Col·legi Oficial de Farmacèutics demana a l'Acadèmia de Belles Arts, dos persones per constituir el jurat del seu concurs de cartells.

¹⁸⁶ 117/10/1PP, Arxiu de la Real Acadèmia de Belles Arts de Sant Carles, València, octubre de 1948.

¹⁸⁷ 118/2/1ÑÑ, Arxiu de la Real Acadèmia de Belles Arts, València, 31 de desembre de 1944.

¹⁸⁸ 117/8/1DD, Arxiu de la Real Acadèmia de Belles Arts, València, 2/12/1946.

¹⁸⁹ Pizcueta-264, fons de la Biblioteca Valenciana.

març de 1942)¹⁹⁰, i a generar-se nous espais artístics, ja siga de curta o de llarga durada. En el primer cas, s'ha d'incloure l'efímera Sala Ribalta (1940), la Galeria Vilella (amb la col·lecció de talles de fusta i escultura de José Maria Bayarri, 1942) o la Sala Vilches (1945). I quant al segon cas, s'ha de ressaltar les exposicions del Grup Z en la sala Abad i la Llibreria Faus, l'exposició de Genaro Lahuerta i de Pedro de Valencia en la Sala Mateu (1947), les mostres més conservadores de la Sala Prat (1942) o les exhibicions col·lectives d'*Els Set* en la Sala Colom o d'*Els Set* (1950-53).

A partir de la segona meitat de la dècada dels 40, la ciutat de València va rebre l'excel·lent visita d'Eugenio d'Ors, un dels gurus de l'*aggiornamento* artístic vers l'expressionisme, a través de la plataforma cultural de l'Acadèmia Breve de la Crítica de Arte. Aquesta llegendària figura del noucentisme català aconseguí influenciar i aclaparar part de la crítica d'art i de l'alumnat, a través de la pronunciació d'unes decisives conferències sobre la incidència estètica entre els trets subjectivistes i expressionistes de l'art¹⁹¹.

Finalment, dins d'aquest context, s'organitzaren una sèrie d'insòlites exposicions procedents de l'estranger, com ara la mostra titulada *Des de Manet fins als nostres dies*, provinent del Museu d'Art Modern de París, organitzada en la sala de l'Associació de Premsa (València, 1942). Des d'aquesta rerefons, tres anys més tard, cal destacar l'organització de l'exposició titulada *Artistes francesos contemporanis* i la mostra *Aquarel·les, dibuixos i gravats alemanys dels segles XIX i XX*. Fou de les poques vegades que el públic valencià s'enfrontà a les obres dels artistes fauistes, expressionistes i cubistes francesos. La primera mostra, *l'Exposició d'artistes francesos contemporanis*, fou instal·lada en l'antiga Fira Mostrari de València entre el 7 i el 15 de febrer del 1945, a causa del patrocini de l'Associació Francesa d'Acció Artística i l'Institut Francès d'Espanya. La segona exposició estrangera que respongué baix el nom *Aquarel·les, dibuixos i gravats alemanys dels segles XIX i XX* fou realitzada entre el 14 i el 25 d'abril, en el vestíbul de la Fira Mostrari. Aquest esdeveniment fou organitzat pel Centre Alemany de Cultura i patrocinat per l'Acadèmia i Museu de BB.AA de Sant Carles de l'any 1945. En el seu conjunt, aquestes irrupcions plàstiques injectaren una

¹⁹⁰ MUÑOZ IBÁÑEZ, M. *La pintura valenciana de la postguerra*. València: Universitat de València, 1994, p. 195. Des d'aquesta sala comercial, s'hi exposaren pintors tradicionals valencians de l'estil de Pepino Benlliure, Salvador Abril, Salvador Tuset, etc.

¹⁹¹ Visiteu cronologia Eugeni D'Or, concretament, del mes de juny de 1940, pàgina web de la Universitat de Navarra que correspon a l'enllaç <http://www.unav.es/gep/dors/cronologia233.htm> (consultat el 20/09/2015).

primera glopada d'aire fresc modern i, per consegüent, el primer contacte i enfrontament real de l'espectador local amb l'art modern europeu. Junt a aquest imminent entusiasme, tampoc s'hauria d'oblidar la ira dels sectors més oficialistes i conservadors de la ciutat, motivat pel fort hermetisme artístic local respecte a l'art europeu i, sobretot, a l'art modern¹⁹².

2.3. Les primeres petjades de la renovació artística en la segona dècada del franquisme.

Aquest segon estadi contextual, emmarcat entre els anys del segon període autàrquic (1950-60), es centra en analitzar els primers símptomes de la recuperació de l'anomenada segona obertura artística i consegüent normalització artística arreu de l'Estat Espanyol i, de forma específica, en la ciutat de València. Es tractà d'un estadi més entusiasta, fructífer, obert i tolerant al qual, gràcies a la suma d'una sèrie de inèrcies, coincidències, necessitats i voluntats, se li afegiria la idoneïtat d'un clima conjuntural polític favorable.

Quant a aquesta idoneïtat política, existeix tota una literatura artística que relaciona l'auge dels llenguatges abstractes amb el patrocini oficial. Una associació parcial que no atén les singularitats d'aquelles individualitats i col·lectius artístics que bastiren les primeres petjades de l'art modern, gràcies a la reinterpretació de l'art modern de preguera i l'enllaçament de l'art modern occidental. Dins d'aquesta literatura, s'ha d'incloure opinions tendencioses que estigmatitzaren l'art modern com un intencionat col·laboracionisme amb el franquisme. Sobre aquesta afirmació, no es tracta de negar o crear un prejudici vers els artistes col·laboracionistes o l'art forjat d'aquesta entesa més oficial, sinó que més aviat de matissar un col·laboracionisme conscient, voluntari i/o oportunista que, independentment de l'adscripció ideològica, beneficià tant a les trajectòries professionals i formatives dels artistes com a les estratègies polítiques i culturals de torn¹⁹³.

En consonància amb el nou clima polític internacional (guerra freda, guerra contra

¹⁹² Hem de saber que l'única manera de conèixer l'art estranger era per via de les pensions, dels viatges, de les contades visites d'estrangers o de les revistes i llibres d'art que s'infiltraren al País Valencià.

¹⁹³ Mentre que el règim instrumentalitzava les genialitats del nou art, en ares de la moda europea, els artistes més aventurats s'hi afanyaren en beneficiar-se de les infraestructures i ajudes estatals, baix les pretensions d'aconseguir una projecció internacional i credibilitat en l'interior del país.

Corea, l'ajuda nord-americana, etc.), la difusió pública i el debat intel·lectual dels diferents llenguatges moderns¹⁹⁴ abastiren les seues màximes cotes oficials, gràcies a l'actiu compromís institucional de la Direcció General de Belles Arts, la Direcció General de Relacions Exteriors, l'Institut de Cultura Hispànica, l'Institut Iberoamericà, el Museu d'Art Contemporani de Madrid, els museus d'art modern provincials, els ajuntaments, les diputacions i d'altres organismes extraoficials. Les entitats extraoficials valencianes que, en certa mesura, ajudaren o feren perllongar el fil discursiu estatal, estigueren representades per l'Institut Francès, l'Institut Britànic, la Casa d'Amèrica, la Real Sociedad de Amigos del País, l'Escola d'Arquitectes o l'Ateneu Mercantil, entre d'altres.

Com s'ha comentat abans, la primera institució oficial que contribuí en el procés de normalització de l'art modern fou l'Acadèmia Breu de la Crítica i els Salons dels Onze¹⁹⁵, a partir dels plantejaments més eclèctics d'Eugeni d'Ors i els seus acadèmics. Els cercles intel·lectuals oficials eren conscients de la impossibilitat de retindre els rígids controls de la cultura, i, molt menys, de frenar la imminent arribada dels nous llenguatges plàstics. Per això, gràcies a la intervenció del ministre d'Educació i Cultura, Joaquín Ruiz Giménez, s'accelerà el procés d'assoliment d'aquesta modernitat que, d'un mode més directe, determinà l'estètica imperant de les tres edicions de la Bial Hispanoamericana. Junt a l'ajut institucional, s'ha d'incloure la pròpia pressió d'un seguit de projectes i iniciatives culturals que aconseguiren difondre i expandir nombroses experiències i activitats artístiques -en forma de revistes, articles en la premsa diària, plataformes i associacions d'artistes, conferències, exposicions, homenatges, articles i monografies d'art - pertot arreu del territori espanyol, fins al punt d'assolir la desitjada normalitat artística.

Al voltant de l'any 1958, es podria parlar d'una certa normalitat artística, com a argument propagandístic, a través del patrocini i recolzament estatal de les exposicions nacionals del *Primer Saló Nacional d'Art no Figuratiu a València* (1956), les mostres d'origen estranger, com per exemple l'exposició *Tendències recents de la pintura francesa del 1945-55* (1955) i l'*Exposició dels Fons del Museu d'Art Modern de Nova*

¹⁹⁴ En altres paraules, com a llenguatges moderns fa referències els ecos fauves i expressionistes, les irreverències surrealistes, l'abstracció matèrica i l'abstracció geomètrica.

¹⁹⁵ BONET, A (coordinador). *Arte del franquismo*. Madrid: Càtedra, 1981, p. 331. A mode de curiositat, l'edició del *Saló dels onze* de 1949 es caracteritzà per fer costat a les inquietuds modernes del moment, ja que s'hi exposaren obres de Tàpies, Saura, Cuixart, Miró, Oteiza i Torres García.

York (1955), l'organització del *Primer Congr s d'Art Abstracte a Santander* (1953), i l'èxit internacional dels escultors Eudald Serra o Oteiza, o bé, dels pintors Tàpies o Saura. Com a conseq ncia d'aquest entusiasme propagandístic, s'explicaria la creació del primer museu d'art modern en Santa Cruz de Tenerife (1953), gràcies a Eduardo Westerdahl.

Tampoc s'ha de descuidar les engrescadores projeccions culturals que, en forma d'exposició, manifest, revista, seminari i conferència, protagonitzaren afamades individualitats artístiques, dinàmiques agrupacions d'art (Dau al Set, Indalians, Els Set, Pòrtic, Parpalló o El Paso) i les integradores plataformes d'art de l'estil de l'Escola d'Altamira i el Club 49.

Per cloure aquest punt introductori, en paraules de Vicente Aguilera Cerni, es tractaria del període de la recuperació o de l'inici de la segona modernitat artística, emmarcada entre els anys 1948 i 1958. Aix  doncs, de forma tardana, els artistes recuperaren parts del discurs avantguardista de les experiències plàstiques de preguerra. En aquest ordre, Aguilera afirmà aquest redreçament de l'art en aquestes paraules¹⁹⁶:

Por consiguiente, en la etapa de la recuperación de las corrientes modernas hubo una t cita alianza entre los supervivientes de la anteguerra y las generaciones que iban madur ndose y definiendo su propia voluntad en el ambiente posb lico.

Més endavant, el crític d'art establir  un darrer període amb el nom de "disjuntiva" que comença a partir del 1958 i encabiria, ensems l'auge de l'informalisme i de l'abstracció geomètrica, l'arribada de la nova figuració com a competent directe dels llenguatges abstractes. L'expressió de nova figuració incidiria m s en el car cter informatiu, social i testimonial dels llenguatges neofiguratius i de les anomenades cròniques de les realitats. Aquesta darrera expressió englob  les formacions artístiques de l'Equip Cr nica, l'Equip Realitat i l'Estampa Popular¹⁹⁷.

¹⁹⁶ AGUILERA CERNI, V. *Iniciación al arte español de la postguerra*. Barcelona: Edicions 62, 1970, 46-57.

¹⁹⁷  dem.

2.3.1. La consolidació dels llenguatges artístics moderns a l'Estat Espanyol.

La segona etapa de l'autarquia, que aniria des del 1950 fins al 1957, es va conèixer com l'etapa de la recuperació en tots els seus nivells. Serà durant aquest període que confluiran tot un seguit d'experiències i iniciatives artístiques pertot arreu de l'Estat Espanyol, i, especialment, en els punts geogràfics més perifèrics, lliures dels dictàmens centralistes. En termes generals, es tractà d'un autèntic estadi de metamorfosi estètica vers les noves experiències artístiques més modernes i no figuratives, a partir de les individuals i col·lectives proposades artístiques, de l'impuls cultural de l'Acadèmia Breu de la Crítica i del seu Saló dels Onze, i de la tolerància i, més endavant, recolzament oficial dels nous llenguatges plàstics.

En consonància amb la internacionalització dels llenguatges abstractes o no figuratius, l'aposta oficial s'obsessionà en assolir la internacionalització d'un art abstracte espanyol, a través dels pioners cursos d'art abstracte en Santander, l'organització de les tres edicions de les Biennals Hispanoamericanes¹⁹⁸, i la proliferació d'exposicions individuals i col·lectives d'artistes no figuratius nacionals i estrangers. En aquest context, es produí un sobtat contagi positiu dels nous llenguatges plàstics en el sector de la crítica d'art. I per acabar, també es comptà amb la promoció de les trajectòries artístiques més destacades en les biennals i mostres d'art internacional.

El règim estava convençut de les bondats d'aquell incompreensible i estrany art no imitatiu que, com si fos una metxa de traca, inundà ràpidament tots els racons artístics d'Europa i part del continent americà. Hom pensaven que es tractava d'una forma d'art despolititzada, degut al grau d'ignorància i la incapacitat de descodificar l'art modern per part del poder. D'un art incapaç d'atemptar, ni molt menys, contra la ideologia oficial. Des d'aquest context, s'hi explicaria la proliferació d'artistes de l'Estat Espanyol que, a mode d'ambaixadors de l'art abstracte nacional, participaren en exposicions internacionals d'arreu del món¹⁹⁹, i, sobretot, en les consagrades Biennals d'Alexandria, Biennals de Venècia o Biennial de Sao Paulo. Des d'aquest rerefons

¹⁹⁸ A l'obra de CABAÑAS BRAVO, M. *Artistas contra Franco*. México D.F: Universidad Autónoma de México, 1996, ens descriu de forma detallada sobre les principals característiques i relacions dialèctiques que determinaren la configuració de les tres biennals hispanoamericanes.

¹⁹⁹ UREÑA, G. (Op. Cit.), p. 135-139. Ureña esmentà com a exemples d'exposicions d'artistes espanyols organitzades a l'estranger *l'Exposició de Pintura Espanyola Contemporània*, en el Palau Fox de Lisboa (1958), *l'Exposició de Tretze pintors espanyols* en el Louvre (1958), *Vuit pintors contemporanis espanyols* en la sala O'Hana Gallery, etc.

internacional, Àngel Ferrant rebí la Medalla d'Or d'Escultura en la Triennial de Milà de 1951, Tàpies fou guardonat amb el segon premi de pintura de la *XXIX^a Biennial de Venècia*, Eduardo Chillida aconseguís el Gran Premi d'Escultura en la mateixa Biennial, i, en la *Biennial de Sao Paulo* del 1957, atorgaren el Primer Premi d'Escultura a Jorge Oteiza.

Altrament, és ben cert que existiren algunes actituds per part d'individualitats artístiques (Tàpies, Guinovart, Millares) i d'agrupacions d'art (Dau al Set, el Grup Parpalló o El Paso) que tractaren de desmentir les previsions del règim en pro de la neutralització de l'art, mitjançant el desenvolupament de cauteloses estratègies que, de forma indirecta, difongueren actituds i determinats missatges aversius al règim. També, es podria afirmar l'existència d'algunes postures que deixaren de col·laborar en les exposicions oficials, tot i que no representà la tendència més generalitzada.

Prosseguint sobre la voluntat empàtica, si més no interessada del règim franquista dels anys 50 en les noves estètiques, s'ha de fer una obligada aturada en la relació de l'Escola d'Altamira amb les ponències desenvolupades al voltant del famós VI Curs de problemes contemporanis. Si anem per parts, en primer lloc, es definiria l'Escola Altamira com una plataforma artística que, sota la pretensió de debatre sobre art abstracte i cultura moderna, s'originà en la localitat càntabra de Santillana del Mar, per volts de 1948. Gràcies al poder de convocatòria del pintor alemany Mathias Goeritz, s'hi aglutinaren arquitectes (Alberto Sartoris), historiadors i crítics d'art (Ricardo Gullón, Luis Felipe Vivanco i Santos Torroella), escultors (Àngel Ferrant, Jesús Otero) i pintors (Llorens Artigas, Willi Baumeister, Modest Cuixart, Tony Stubbing).

Des de ben principi, les activitats d'Altamira reberen l'ajut econòmic i patrocini del governador civil de Santander, Reguera Sevilla, i, per descomptat, el vistiplau generalitzat del món intel·lectual i artístic estatal. Les activitats se centraren en conferències i col·loquis organitzades en torn a la *Primera Setmana d'Art* (del 15 al 25 de setembre de 1949) i la *Segona Setmana d'Art* (del 21 al 28 de setembre de 1951), ambdues en la localitat càntabra de Santillana del Mar. Aquestes conferències es complementaren amb altres activitats culturals, de l'estil dels concerts de guitarra, de la mostra titulada *Primera Exposició d'art abstracte*, de lectures poètiques de textos, i dels recitals de poesia. Finalment, s'ha d'apuntar que l'Escola d'Altamira, en un breu espai

temporal, aconseguí obrir nous horitzons en l'hermètic panorama artístic espanyol²⁰⁰.



Cartell de l'Escola d'Altamira de Mathias Goeritz, 1948²⁰¹.

L'entroncament de l'escola i els esmentats cursos provenen de l'organització del Primer Congrés d'Art Abstracte²⁰², entre els dies 1 i 10 d'agost de 1953, en el Palau de la Magdalena de Santander. Aquest congrés fou inserit en l'agenda de ponències del *VIIIè Curs de Problemes Contemporanis* de la Universitat d'Estiu Internacional Menéndez Pelayo que, des de 1947, s'havia convertit en un esperat esdeveniment intel·lectual nacional. La iniciativa dels cursos parteix del rector de la Universitat d'Estiu de

²⁰⁰ CALVO SERRALLER, F. *Del futuro al pasado. Vanguardia y tradición en el arte español contemporáneo*. Madrid: Alianza, 1988. p. 234-235. Segons Serraller, l'origen de l'Escola d'Altamira es remunta amb el descobriment de les coves d'Altamira per part de Mathias Goeritz. L'origen teòric de l'escola (1948), parteix de la interacció de Goeritz amb Àngel Ferrant i altres artistes joves, de les converses i intercanvis d'idees amb Ricardo Gullón i Pablo Beltrán de Heredia, i de l'ajut incondicional del governador civil de Santander. Així doncs, entre els anys 1949 i 50, es gestaren tot un seguit d'activitats a la localitat de Santillana del Mar, és a dir, des de conferències, converses, debats i exposicions. Des dels seus inicis, comptà amb l'adhesió d'una part dels membres del Club 49, d'artistes com Pancho Cossío o Eudald Serra, de crítics i teòrics com Luis Felipe Vivanco, Eduardo Westerdahl, etc. A més del recolzament dels artistes Baumeister, Miró, Ben Nicholson i Barbara Hepworth. La seua repercussió arribà a crear altres focus de debats a les ciutats de Barcelona, Madrid i Santa Cruz de Tenerife.

²⁰¹ Consulteu l'enllaç <http://www.makma.net/tag/ida-rodriguez/> (visitat el 03/09/2015).

²⁰² Més informació al catàleg *Exposición Escuela de Altamira*. Madrid: Ministerio de Cultura, 1981.

Menéndez Pelayo, Juan Manuel Fraga, qui encarregà a José Luis Fernández del Amo l'organització de la setena edició dels cursos. Des d'aquest congrés es continuaren les polèmiques iniciades en Barcelona i Madrid, al voltant de l'historicisme barroc, l'academicisme, la neofiguració i l'abstracció.

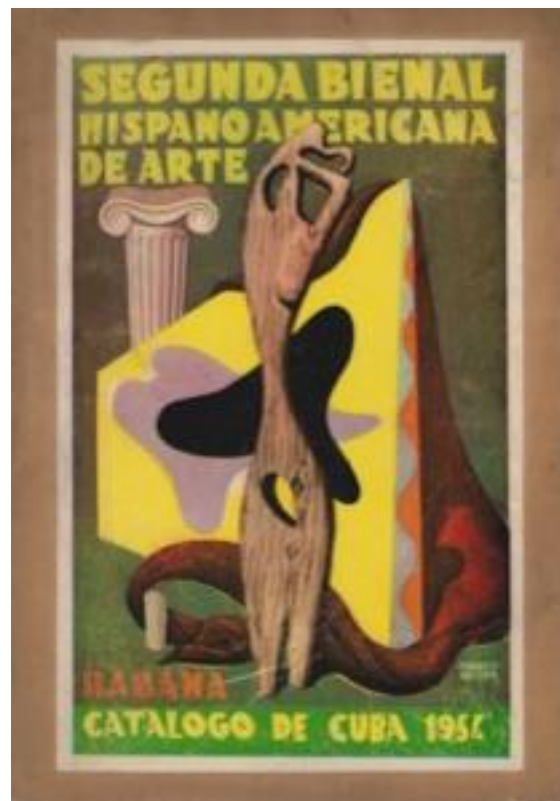
Les llargues disputes i desacreditacions mútues entre les postures tradicionals i modernes esdevingueren en el triomf de les segones postures. Tanmateix, l'eterna batalla del binomi antic/modern serví com a punt d'inflexió consuetudinari que, segons Jorge Luis Marzo, gran part de la crítica d'art del moment i del discurs artístic oficial associaria l'art espanyol amb el conceptes de despolitització, individualitat, nacionalitat, sobrietat i universalitat²⁰³. Conceptes que connectarien, de bon grat, amb el suposat caràcter apolític, espiritual, esteticista i universal de l'abstracció.

En el torn de les Biennals Hispanoamericanes, seguint els esquemes més essencials de la Biennale de Venècia, es tractà de consolidar un esdeveniment artístic internacional que donés a entendre una progressiva normalitat pseudo-democràtica de l'estat franquista i potenciés l'hispanisme, ja que només hi podien participar les nacions de Sud-Amèrica i els hispans dels Estats Units. En termes generals, dominà un gust més acord a l'estètica de l'eclecticisme i academicisme. Però, al mateix temps, també s'acceptà altres solucions plàstiques més modernes i no figuratives, especialment en la tercera biennial de 1953. Al voltant de les tres edicions, també s'organitzaren contra-biennals per part dels artistes espanyols exiliats, com ara Picasso o els artistes mexicans Rivera o Orozco que, des d'un principi, simpatitzaren amb la causa de la República Espanyola.

La Primera Biennial Hispanoamericana s'organitzà en Madrid, entre l'octubre de 1951 i el febrer de 1952, perllongant-se entre els mesos de març i d'abril de 1952, en Barcelona. Per altra banda, dins d'aquesta edició s'hi inclogueren les obres dels artistes consagrats del règim, les obres d'artistes supervivents de l'avantguarda (Maruja Mallo, Juan Manuel Caneja, entre d'altres.), i d'altres creadors coetanis més renovadors, procedents de les noves generacions artístiques (Tharrats Tàpies). La segona edició es realitzà a La Habana (Cuba), entre el mes de maig i de setembre del 1953, gràcies a la col·laboració del govern de Batista. El format d'aquesta edició, amb menor repercussió

²⁰³ MARZO, J.L. *Art modern i franquisme. Els orígens conservadors de l'avantguarda i de la política artística a l'Estat Espanyol*. Girona: Espais, 2007, p. 21.

mediàtica i eclèctica selecció plàstica, es va complementar amb mostres antològiques, per ordre cronològic, en la República Dominicana, Veneçuela, Colòmbia, Equador, Perú i Xile. I la darrera biennial es desenvolupà en la ciutat de Barcelona, entre els mesos de setembre de 1955 i de gener de 1956. Tot i que, més o menys, es reiteraren els mateixos criteris de selecció eclèctica de les obres, els acostumats rituals de les exposicions preparatòries, les composicions de jurat i les modalitats dels premis, es diferencià de les dues edicions anteriors, pel fet d'incloure més obres abstractes. Per altra banda, l'edició catalana fou enriquida pel desenvolupament del *Festival de Documentals d'Art* del MOMA de New York, de l'*Exposició de Precursors i Mestres d'Art Contemporanis*, del *VIII Saló d'Octubre*, etc.



Portada del catàleg de la segona edició, La Habana, 1953²⁰⁴.

I, per finalitzar el capítol de les biennals, es té constància de les projeccions teòriques d'una quarta Biennial Hispanoamericana, entre els anys 1957 i 1958, en la ciutat de Caracas (Veneçuela), i d'una cinquena edició, entre el 1959 i el 1961, en la ciutat de Quito (Equador). Malgrat les ímpetus dels seus organitzadors, mai es varen realitzar aquestes darreres projeccions. No obstant això, l'esperit de les biennals continuaren fins

²⁰⁴ Catàleg *II Bienal Hispanoamericana*. La Habana (Cuba): Palacio de Bellas Artes, 1954.

a la mort del seu inspirador Leopoldo Panero, membre dels òrgans directius de l'Institut de Cultura Hispànica. En la dècada dels 60, el nom de les biennals fou substituït pel títol d'*Art d'Amèrica i Espanya*, com a recomanació de Luis González Robles, principal comissari de les biennals i de totes les mostres que s'organitzaven en l'estranger²⁰⁵.

Quant a la interacció de la crítica d'art amb l'art modern, és ben cert que part dels crítics canviaren el seu discurs més academicista i antiavantguardista²⁰⁶, llevat d'algunes personalitats més radicals i fidels als principis del *Movimiento Nacional*, per un discurs més tolerant, oportunista i optimista. A mesura que passaven els anys i, especialment, arrel de les ponències d'Altamira, de les edicions de les *Biennals Hispanoamericanes* i del desembarcament d'artistes estrangers abstractes, propiciaren a normalitzar, potser a imposar l'estètica de l'art nou en les galeries privades i museus d'art i en l'opinió de la crítica i la teoria de l'art²⁰⁷.

Gran part de la crítica, de forma més apologetica, es decantà a justificar els llenguatges abstractes en articles de premsa, revistes i publicacions de llibres. Des del món de l'edició de llibres, s'ha de ressaltar l'assaig titulat *De Goya a l'art abstracte* (1952) de Ricardo Gullón, la cèlebre *Historia y crítica de las exposiciones de Bellas Artes celebradas en España* (1948) de Bernardino de Pantorba, les publicacions de les ponències *Problemas de l'art abstracte* (1956) del Congrés d'Art Abstracte a Santander, la *Col·lecció de monografies de Arte Moderno* (1946-47) d'Alberto Duce, l'*Antologia española del Arte Contemporáneo* (1955) de Rodríguez-Aguilera, etc. I dintre de l'esfera de les monografies d'artistes, cal esmentar la publicació dedicada a l'artista Maria Blanchard de la comtessa de Campo Alange, la monografia de Zuloaga de Lafuente Ferrari o els llibres dedicats als artistes Gaudí i Miró del poeta i crític d'art Juan Eduardo Cirlot²⁰⁸.

Les revistes, ja siga en forma de revista cultural amb generosos espais dedicats a la crítica d'art (*Goya, Estafeta Literaria, El Español, El Escorial*), ja siga en forma de revista més especialitzada (*Algol, Gaceta del Arte, Arte Vivo*), es conformaren en

²⁰⁵ CABAÑAS. (Op. Cit.), p. 86-115.

²⁰⁶ Durant els anys 40 i part dels 50 del segle XX, la crítica d'art publicada en la premsa diària destacà per una literatura cronista i descriptiva de les exposicions. Els seus autors, normalment periodistes aficionats a l'art, interpretaren la genialitat artística, a partir dels conceptes d'acadèmia, catolicisme, militància nacional, tradició, etc. No obstant, a partir de les darreries de la dècada dels 40, sorgiren altres veus disconformes i més preparades, en matèria d'art i estètica, que traçaren el futur de la crítica d'art espanyola.

²⁰⁷ DÍAZ SÁNCHEZ, J; LLORENTE HERNÁNDEZ, A. *La crítica de arte en España (1939-1976)*. Madrid: Istmo, 2004.

²⁰⁸ Aneu a GAYA, J.A. *Historia de la crítica de arte en España*. Madrid: Ibérico Europea, 1975.

dinàmiques plataformes d'intercanvi d'idees, de reflexió teòrica i de recreació filosòfica. Així doncs, molts cops, les revistes constituïren el complement, la veu d'expressió i la prolongació d'un col·lectiu d'art, com veuríem la revista *Arte Vivo* del grup valencià Parpalló.

Per últim, la importància mediàtica de l'edició de les revistes i de la integració d'articles en la premsa periòdica, per una banda, rau en la seua capacitat de transmetre i difondre, de forma extensiva, raonada i pública, les noves idees que s'hi anaven coent en biennals, exhibicions nacionals i internacionals (Cuadernos Hispanoamericanos, 1948-80), i tallers i estudis d'artistes. Per altra banda, en l'afirmació (visibilitat) intel·lectual del nou art, independentment de la seua adhesió o revulsió, cal dedicar unes línies a les autories més rellevant del món de la crítica i de la teoria de l'art en les figures de Manuel Abril, Aguilera Cerni, Rodríguez Aguilera, Enrique Azcoaga, Eduardo Cirlot, Camón Aznar, Eugeni D'Ors, Enrique Lafuente Ferrari, Felipe Maria Garín, Rodríguez Filloy, Sebastià Gasch o Santos Torroella. Es tracta d'un productiu llistat que, per qüestions de pragmatisme, no s'allargarà en més paraules.

Pel que fa a la pretensió al canvi cosmètic exterior del règim, les autoritats oficials començaren a promocionar i organitzar exposicions individuals i col·lectives d'artistes no figuratius, tant de l'Estat Espanyol com de l'estranger. Així doncs, entre les mostres estrangeres portades a terme en la dècada dels anys 50, es registraren l'exhibició monogràfica de l'artista cubà Servando Cabrera en la galeria Clan (Madrid, 1952), la breu exhibició col·lectiva de *Mestres de l'art abstracte*, organitzada en el Museu Nacional d'Art Contemporani (Madrid, 1954), l'exhibició *Art Modern en Els Estats Units*, visualitzada en les sales del Palau de la Virreina, entre el 24 de setembre i el 24 d'octubre de 1955, i l'*Exposició de pintura italiana contemporània* presentada en el palau barceloní de la Virreina (entre els mesos de març i abril de 1955) i, acte seguit, en el Palau del Retiro de Madrid (maig i juny, 1955). Alhora, s'ha de fer constar la mostra itinerant titulada *Tendències recents de la pintura francesa* en les ciutats de Barcelona, Madrid i València (1955) o l'exhibició titulada *Pintors suïssos contemporanis*, presentada en les ciutats de Barcelona i Madrid (1956).²⁰⁹.

Abans de passar a l'apartat dels col·lectius d'art, s'ha de dedicar un racó al llegat cultural del surrealisme de preguerra i postguerra, gràcies al contacte amb els artistes

²⁰⁹ UREÑA, G. (Op. Cit.), p. 129-135.

exiliats (Picasso, Buñuel, Maruja Mallo), els artistes retornats (Dalí, Miró) i els artistes que treballaren des de la creença falangista (José Caballero). La pervivència del surrealisme més màgic i contestatari de Dau al Set, oníric (Dalí, Domínguez) i fantasiós (Oscar Domínguez) constituïren la base de tot artista que, en acabant, passaria als llenguatges artístics més abstractes.

En el torn de les agrupacions i plataformes d'art, cal comentar que proliferaren nombrosos i dispersos fronts arreu dels diferents punts geogràfics de l'Estat Espanyol. Es tractà d'un munt d'emergents i efímeres agrupacions que, en base de la necessitat d'exposar, de trencar amb l'art imperant, de compartir experiències i de crear quelcom nou i diferent, dinamitzarien i enriquirien l'ambient cultural. Aquests mateixos fronts artístics farien de cantera de les noves generacions artístiques, interactuarien amb altres agents culturals i, si més no, contribuirien amb el redreçament de la modernitat, en un camí sense retorn. Per fer-ho més aclaridor, a continuació es farà una relació aproximada del nombre d'iniciatives, projectes i formacions artístiques que es duren terme en el territori nacional, durant la segona etapa autàrquica.



Portada del catàleg de *Tendencias recientes de la pintura francesa 1945-1955*²¹⁰.

²¹⁰ Catàleg original de *Tendencias recientes de la pintura francesa 1945-1955*. Barcelona: Instituto Francés en España, abril de 1955.

Primerament, començarem a descriure l'arribada i proliferació dels llenguatges postavantguardistes i abstractes en la ciutat de Barcelona. Des de molt aviat, la ciutat comtal contà amb la presència dels rupturistes Dau al Set²¹¹ (1948) que, en els seus orígens, es remuntaren l'any 1946, quan Arnau Puig, Joan Ponç i Joan Brossa, publicaren l'únic número de la revista *Algol*. El mes de novembre de 1946, a causa de l'exposició de Ponç, August Puig, Pere Tort i Francesc Boadella en un local semipúblic, és a dir, en la Societat excursionista Els Blaus de Sarrià, conegueren als artistes Tàpies i Cuixart. Però, fins el mes de setembre de 1948, no es publicà el primer número de la revista *Dau al Set*, conformant així, el primer grup inicial la següent nòmina d'artistes: Tharrats, Arnau Puig, Tàpies, Joan Ponç, Modest Cuixart, Brossa i les col·laboracions d'Eduardo Cirlot. *Dau al Set* suposà la primera ruptura artística i la conformació d'uns dels fronts de la contemporaneïtat plàstica més agressius i trencadors, pel fet de què, tant la seua formació com la seua revista seguiren les línies entre el nihilisme radical de Brossa, el compromís social d'Arnau Puig, o bé entre l'esoterisme i la investigació moderna.

Sense eixir del mateix espai temporal, s'organitzaren els anomenats Salons d'octubre (1948-57) de la barcelonina Galeries Laietanes que, ensems el Grup Lais (1949), conformaren un gust estètic molt més eclèctic i, al mateix temps, pretengueren instaurar la normalitat artística i cultural. Sobre la mateixa època, cal ressaltar la plataforma artística Club 49²¹², una agrupació artística i cultural barcelonina de caràcter interdisciplinària que, des del principi, seguí l'esperit de l'antic moviment artístic dels Amics de l'Art Nou (A.D.L.A.N), ja que molts dels seus membres fundacionals procediren d'aquest darrer grup d'abans de la guerra. Els seus inicis es remuntaren a les tertúlies del bar Bagatela. Un tradicional lloc on es reuniren els exmembres d'A. D. L. A. N. Des d'ací, aquests artistes decidiren organitzar una entitat cultural i artística alternativa a l'oficial anomenada Club 49. Però, malgrat la mancança d'autoritacions legals, s'adheriren primerament a l'editorial i revista *Cobalto*, anomenant-se ara *Cobalto 49*. No obstant això, aquesta aventura no durà gaire, ja que el 1951 el director de *Cobalto*, Santos Torroella i els seus seguidors abandonaren aquesta experiència, a causa de les seues diferències ideològiques i idiomàtiques. Des del 1951 fins a la dissolució del grup el 1971, estigueren encabits a dins d'una entitat de jazz anomenada el Hot Club

²¹¹ BONET, A. (coord.). Op. Cit., 1981, p. 216-218.

²¹² Aneu a *Club 49. Reobrir el joc, 1949-71*. Barcelona: Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya, 2000.

de Barcelona. Dins d'aquest club de jazz, es rebatejaren amb el nom de Club 49 del Hot Club de Barcelona.

Per altra banda, també s'ha de mencionar l'aportació de les cinc exposicions d'art nou dels anomenats *Cicles Experimentals* (1948-53) d'Àngel Marsà en la Galeria El Jardín, les efímeres agrupacions d'art de Tahüll (1954), Indika (1952), Sílex (1955) i Cadmio (1956), l'impuls cultural innovador de l'abadia de Montserrat, i les beques d'estudi a l'estranger del Cercle Maillol de l'Institut Francés de Barcelona.²¹³

I pel que fa a l'àmbit de l'arquitectura, cal destacar el Grup R (Reintegració cultural i arquitectura), com una agrupació d'arquitectes barcelonins que, influïts pels arquitectes escandinaus i italians, tractaren de ressuscitar les premisses de l'antic GATEPAC, des del sentit orgànic i neohumanista de l'arquitectura²¹⁴.

Des de l'àmbit de l'arxipèlag balear, es feren ressò les formacions Ibiza (1954) conformada per artistes alemanys i locals, Grup Teix de Mallorca (1963), Grup Menorca (1963) i Grup Tago (1959). I, pel que fa a l'altre arxipèlag canari, concretament a Les Palmes de Gran Canaria, destacà el col·lectiu Los Arqueros del Arte Contemporáneo (LADAC), creat el 1951 amb la presència dels pintors Felón Monzón, Juan Ismael, Alberto Manrique, José Julio, Elvireta Escobio, Manolo Millares i l'escultor Plácido Feitas. Aquesta última agrupació es caracteritzà per dur a terme un llenguatge més modern, dintre de la línia de l'abstracció matèrica.

En la ciutat de Saragossa, cap a l'any 1947, sorgí el primer moviment d'art abstracte anomenat Grup Pòrtic, gràcies a l'empenta de figures com Santiago Lagunas, Fermín Aguayo i Eloy G. Laguardia, i la participació d'artistes com Alberto Duce, Vicente García, Manuel Lagunas, López Cuevas, Pérez Losada, Baqué Ximénez i Pérez Piqueras.

Des de les terres valencianes, assenyalem les dues agrupacions pioneres en la recuperació de l'art modern, és a dir, el Grup Z (1947-49) i l'agrupació Els Set (1948-1954). També cal mencionar la formació del Grup Parpalló (fundat el 1956), com el primer moviment artístic valencià que normalitzà l'art abstracte geomètric i allotjà part de la primera generació valenciana. Parpalló, a instàncies de l'Institut Iberoamericà de

²¹³ Es recomana que aneu a l'obra de MIRALLES, F. *Història de l'art català*. Barcelona: edicions 62, 1983. VIII vol.

²¹⁴ RODRÍGUEZ-AGUILERA, C. *Antología española del arte contemporáneo*. Barcelona: Seix Barral, 1955, p. 143-144.

València, fou fundat pels crítics d'art Giménez Pericás i Vicente Aguilera Cerni, ensems, els artistes Agustín Albalat, Andreu Alfaro, Vicente Castellano, Juan Genovés, Manuel Gil, Monjalés, Hernández Mompó, Eusebi Sempere i Salvador Victoria. A inicis dels anys 60, s'originà el col·lectiu Rotgle Obert, com una formació mixta integrada per artistes informalistes i neofiguratius.



Fotografia dels components Indalianos en el Cercle de Belles Arts de Madrid, 1967²¹⁵.

A dins de la geografia andalusa, la ciutat d'Almeria donà a conèixer l'eclèctica i surrealista agrupació dels Indalianos (1946-1952), encapçalat pel pintor Jesús Perceval. Baix el simbolisme del concepte d'Índalo, déu ibèric, s'envoltà un grup d'artistes d'Almeria que, a nivell teòric, reivindicaren la cultura prehistòrica de l'Algar i les societats ibèrica, com a punt de partida d'un art nou, allunyat de l'academicisme i lliurat dels falsos artificis impressionistes. De forma sintètica, es valorà el domini de l'ofici, l'estudi d'antigues tècniques i la recerca d'allò autèntic i constructiu²¹⁶.

Sense eixir de l'àmbit andalús, s'ha de remarcar el caràcter integrador d'artistes i intel·lectuals en el Grup Granada i el primer grup espacial cordovès, conegut sota el nom de Grup Espai (1954), encapçalat per l'escultor Oteiza. De la unió d'Oteiza i diversos alumnes de l'Escola d'Arts i Oficis, liderada per José Duarte, es conformà

²¹⁵Aneu a BOCERO, A. "I Congreso Indalianos: 65 años". En: *La opinión de Almería*, de l'enllaç <http://www.laopiniondealmeria.com/2012/06/i-congreso-indaliano-65-anos.html>. En la foto apareixen, d'esquerra a dreta, Cantón Checa, Luis Cañadas, Francisco Alcaraz i Jesús Perceval.

²¹⁶RODRÍGUEZ-AGUILERA. (Op. Cit., 1985), p. 121-122.

l'Escola Experimental de Còrdova (1955). Finalment, des d'aquest darrer grup normativista nasqueren el grups Equip 57 de Madrid i els col·lectius cordovesos Grup Espai i Grup Còrdova.

A la ciutat de Madrid, la representació de la modernitat fou coberta per la iniciativa de les galeries Buchloch, Biosca o Clan, l'eclecticisme de l'Escola de Vallecas²¹⁷; l'anomenada Jove escola madrilenya. L'Escola de Vallecas, degut a la seua possible contribució en el redreçament de l'art modern, serví de pont entre artistes coetanis avantguardistes i artistes coetanis dels anys 40 i 50, a causa de la seua continuació en l'anomenat convivio²¹⁸ i en les reformulacions de la Jove Escola de Madrid. No obstant, fins a l'any 1957, no es veieren cap formació d'art vinculada amb l'art abstracte matèric, com ara el Grup el Paso²¹⁹ i la codificació de l'art abstracte geomètric, representat per l'Equip 57. El primer grup, de tarannà informalista, fou integrat pels artistes Rafael Canogar, Luis Feito, Juana Concepción Francés, Manolo Millares, Manuel Rivera i Martín Chirino. A més, hi pertanyeren els crítics José Ayllón i Manuel Conde. El seu manifest publicat el 1959 reflectí la seua oposició a la plàstica tradicional i acadèmica, esdevenint el principal promotor col·lectiu dels llenguatges informals. I, quant el segon grup, l'Equip 57, es consolidà gràcies a les iniciatives de Juan Cuenca, José Duarte, Angel Duart, Agustín Ibarrola i Juan Serrano. Entre els seus membres fundadors, s'ha de matissar a l'artista Jorge Oteiza, tot i que no va voler participar-hi, com a principal inspirador. En el si mateix d'aquest grup, es desenvolupà la línia més impersonal, científica, i geomètrica respecte a la resta dels grups i de les personalitats de l'Art Normatiu.

Com a contrapartida del predomini de l'abstracció matèrica, a l'Estat Espanyol els impulsos de moviments com l'Equipo Córdoba (Segundo Castro, Alejandro Mesa, Manuel García, José Pizarro, Manuel González i Segundo Arenas), part dels membres

²¹⁷ CHAVARRI, R. *Mito y realidad de la Escuela de Vallecas*. Madrid: Ibérico Europea de Ediciones, 1975. La idea de l'Escola de Vallecas nasqué de l'encreuament entre l'escultor Alberto Sánchez i el pintor Benjamín Palencia. Aquests artistes decidiren prestar més atenció al paisatge rural i castellà i a cercar l'essència espanyola, instigada pels intel·lectuals i literats de la Generació del 98. A posteriori, s'uniren a ells, els artistes Juan Manuel canaja, Maruja Mallo, Luis Castellanos i un grup d'estudiants de Diplomàcia o Arquitectura. Aquest grup solien fer excursions i pintar a l'aire lliure en les afores de Madrid, concretament en les immediacions del poble de Vallecas. L'acte més simbòlic d'aquest grup de preguerra fou representat per l'erecció d'un monòlit en el turó de Cerro Artesa, com a testimoni d'una nova actitud col·lectiva i envers a la renovació de l'art espanyol. La fi de la guerra suposà la pèrdua de gran part dels seus components, llevat de Benjamín Palencia i Luis Castellanos que romangueren en Madrid.

²¹⁸ AZCOAGA, E. "La Escuela de Vallecas". En: revista *Artes Plásticas*, p. 68-72.

²¹⁹ A l'obra de MARÍN VIADEL, R. *El realismo social en la plástica valenciana (1964-75)*. València: Departament d'Estètica, Facultat de Filosofia i Ciències de l'Educació, 1981.

del Grup Parpalló (Andreu Alfaro, Eusebi Sempere), els pintors Manolo Calvo, José María de Labra, i, sobretot, l'Equip 57, constituïren l'altra cara de l'abstracció, de caire més geomètrica i amb moltes connexions amb els llenguatges neoconstructivistes i postpictoricistes. Tots plegats, per primer cop, crearen al nostre país una vertadera plataforma d'abstracció geomètrica que, sota el recolzament i els auspicis de Vicente Aguilera Cerni, foren batejats baix l'expressió d'Art Normatiu Espanyol, a propòsit de la seua primera exposició col·lectiva a l'Ateneu Mercantil de València (des del 12 al 25 de març del 1960)²²⁰.

Com a conclusió d'aquest punt, malgrat les atribucions del món oficial, val a dir que els vertaders valedors i protagonistes d'aquesta segona apertura artística es trobaren en els projectes i les iniciatives culturals d'individualitats i agrupacions artístiques que, des de els darrers anys 40 i gran part de la dècada dels anys 50, anirien superant tots els entrebancs de la censura i teixint una xarxa d'interconnexions entre tots els agents dinàmics del món cultural de la postguerra. Així doncs, s'inicià el camí sense retorn envers la normalització artística i de l'adreçament de la cultura moderna. Els artistes, galeristes, escriptors, llibreters, intel·lectuals d'esquerres i liberals, marxants, i algunes personalitats independents del règim, de forma arriscada, cercaren noves formes expressives, reformularen els estils plàstics d'abans de la guerra, dinamitzar en les infraestructures expositives i canals artístics, i, en darrer terme, potenciaren un dinàmic mercat d'art²²¹.

De mica en mica, tots plegats, aconseguiren sobreviure del seu estat semi clandestí i marginal, ja que molts artistes, de forma cautelosa, començaren a canalitzar la ràbia i lantipatia contra el sistema a través de l'encriptat llenguatge abstracte. Tanmateix, amb l'arribada de la dècada dels 60, aquest tímid activisme polític i de contestació social va adquirir força protagonisme, sota els paràmetres dels diferents llenguatges de la crònica de la realitat i de la realitat política, materialitzada per les figures plàstiques de Joan Genovés o Eduardo Arroyo i els col·lectius artístics de l'Equip Crònica, el Grupo Hondo i les diferents sucursals de l'Estampa Popular.

²²⁰ MARÍN, R. Op. cit., 1981, p. 71-74. Aneu a BOZAL, V. *Historia del Arte en España. Desde Goya hasta nuestros días*. Madrid: Istmo, 1973. També consulteu l'obra de CALVO SERRALLER, F. *Del futuro al pasado. Vanguardia y tradición en el arte español contemporáneo*. Madrid: Alianza, 1988.

²²¹ UREÑA, G. *Las vanguardias artísticas en la postguerra española. 1940-1959*. Madrid: Istmo, 1982, p. 33.

2.3.2. L'assoliment de l'art modern en la València de la dècada dels anys 50.

La persistència del llegat academicista, tradicional i regionalista, encara monopolitzava les exposicions de les sales oficials i privades, l'ensenyament i l'obtenció de beques i premis dels anys 50. Aquesta ancorada continuïtat respongué, per una banda, a les mediocres demandes burgeses que controlaren el mercat de l'art, i, per altra banda, a les prerrogatives polítiques, religioses i privades que s'encarregaren de l'organització, tant d'exposicions més patriòtiques i religioses, com d'altres exhibicions més agosarades, fins i tot, provinents de l'estranger.

Les crítiques contra la manca d'expressivitat, espiritualitat o autenticitat creativa de l'art imperant es varen fer patents en la famosa ponència magistral d'Eugeni D'Ors que, el 5 de juny de 1942, pronuncià en l'Escola Superior de Belles Arts de Sant Carles. Fou una conferència que va impactar a tota la comunitat artística, perquè desenvolupà el seu *aggiornamento dorsità*, a grans trets, en dos direccions. La primera direcció es focalitzà vers una crítica d'art lliure de prejudicis i de lligadures polítiques. I, la segona direcció, es canalitzà cap a un art més expressiu i eclèctic que equilibrés la tradició i les formes modernes. D'Ors volia superar la mediocritat i repetició mecànica de l'art academicista i tradicional, imperant en els anys 40 i part dels 50, en favor de l'espiritualitat, singularitat i l'expressivitat subjectiva²²². Aquestes trencadores idees s'infiltraren en el bagatge formatiu dels joves estudiants de Belles Arts que, en molts casos, es traslladaren en les seues obres posteriors. I, des del camp de la crítica d'art, sorgiren algunes veus discordant, com ara López Chavarri, Felipe María Garín o José Ombuena, que amb els seus escrits desprestigiaren l'obsessió acadèmica pel domini de l'ofici, la copia mimètica de la natura i la reiteració insubstancials de natures mortes del acadèmics. El crític d'art i periodista José Ombuena sintetitzà les paraules D'Ors com un "*equilibrio antiacadémico sin peligro en caer en anarquizantes desviaciones lindantes con la aberración.*"²²³ A mesura que transcorria la dècada dels 40, gran part de la crítica coincidirí en l'esgotament de la pintura de gèneres, la supeditació del mercat als gustos burgesos i la greu crisi creativa de la pintura espanyola.

²²² UREÑA, Gabriel, *Las vanguardias artísticas en la postguerra española 1940-1959*, Istmo. Madrid: 1982, p. 37-52.

²²³ OMBUENA, J. "Notas para la comprensión del arte de Pedro de Valencia". En: *Jornada*, València, 1 de setembre de 1942, p. 3.

Un altre aspecte a destacar fou la incidència de les tres Biennals Hispanoamericanes en la ciutat de València, a través de l'organització d'una mena de prebiennial regional o exposició preparatòria a l'oficial, que reberen el nom de *Biennial d'Art del Regne de València*. Així doncs, la *Primera Exposició de la Biennial d'Art del Regne de València*, s'organitzà durant el mes de juliol de 1951, gràcies a les gestions coordinatives de l'Institut Iberoamericà de València, encapçalada pel seu director Francisco Marco Merenciano. En el seu conjunt, constituí una cèlebre mostra que, inaugurada el 2 de juliol de 1951 en el locals de la Fira de Mostres, fou representada pels artistes locals més coneguts des dels temps de preguera (Luis Dubón, Genaro Lahuerta, Francisco Lozano), artistes depurats i captius (Gastón Castellón, José Gumbau), artistes tradicionals (José Américo, José Benedito), i artistes més moderns (Eusebi Sempere) de les modalitats de pintura, escultura, gravat i dibuix i arquitectura, arreu de la geografia del País València²²⁴. La *Segona Exposició de la Biennial d'Art del Regne de València* s'organitzà en les infraestructures de l'Ateneu Mercantil de València (secció de pintura) i del Cercle de Belles Arts (secció d'escultura i aquarel·les), durant l'octubre de 1953.

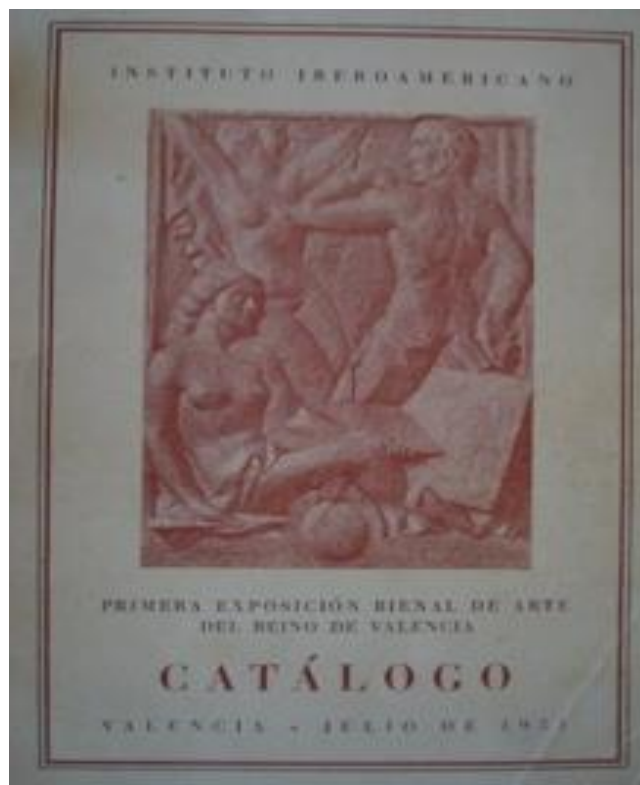
Pel que fa a la segona edició de la Biennial Hispanoamericana, Ombuena en un article publicat en el *Levante*²²⁵, comentà sobre el prestigi i reconeixement dels artistes locals que exposaren en l'esdeveniment. Entre els artistes exposats, assenyala aquelles paletes millor encaminades, sense caure en l'abstracció, i allunyades de l'estil més tradicional. En aquesta línia més prometedora, ressaltà l'estil italianitzant de Genovés, la duresa dels personatges de Manolo Gil, l'apropament de l'estil de Solana en Emilio Ros, els paisatges urbans de Fillol Roig o l'obra *La nena amb la nina* de Ricardo Llorens. Des de la línia de l'art de sempre, concretat en el domini de l'ofici i la recreació de la pintura de gènere, cità els paisatges de Peris Aragó o l'execució tradicional de l'Amazona d'Estellés Bartual, entre d'altres.

A banda de les noves expectatives aportades en les biennals, s'aconseguí detectar una lenta incorporació de resolucions plàstiques més modernes, incrementada pels artistes que eixiren a l'estranger (principalment a París, Roma, Amsterdam) a continuar els seus estudis, gràcies a l'obtenció de les pensions de la Diputació Provincial o les beques de l'Institut Francès. En el conjunt artístic del País València, només en la ciutat de València

²²⁴ Catàleg de la *Primera Bienal de Arte del Reino de Valencia*. València: Instituto de Cultura Hispánica, 1951.

²²⁵ OMBUENA, J. "Segunda Bienal de Arte del Reino de Valencia. La pintura en el Ateneo Mercantil". En: *Levante*, 25 d'octubre de 1953, p. 3.

es podria admetre una mena de pintura impressionista, sempre filtrada pel desgastat sorollisme.



Portada del catàleg de la *I Biennial de Arte del Reino de València*, 1951²²⁶.

Reprement una altra vegada el tema de les pensions de la Diputació Provincial de València²²⁷, s'ha de reflexionar sobre l'efectivitat d'aquestes pensions, a l'hora de consolidar i millorar les trajectòries dels artistes amb escassos recursos econòmics. Des de la seua creació, l'any 1863, s'han caracteritzat com una passarel·la a l'exterior, en què l'artista arribava a conèixer les diferents manifestacions artístiques europees i el seu quefer artístic experimentava una favorable evolució. Després dels vuits anys de suspensió, les pensions foren repeses el 25 de febrer de 1942 i es dividiren en tres modalitats: escultura, gravat i pintura. Al mateix temps, la pròpia secció de pintura es dividí entre la secció de paisatge i la secció de figura. El gaudi de les pensions fou d'un any prorrogable i se n'aconseguien, a través d'un concurs d'oposició per cada modalitat. A banda de les pensions de la Diputació, els joves artistes valencians podien concórrer a les convocatòries de les beques d'estudi de la SEU i de les beques de paisatge de

²²⁶ Imatge del catàleg original *Primera Exposición Bienal del Arte del Reino de Valencia*. València: Instituto Iberoamericano, juliol de 1951.

²²⁷ GRACIA, C. *Las Pensiones de pintura de la Diputación de Valencia*. València: Alfons el Magnànim, 1986.

Granada i del Paular.

De forma paral·lela, un altre al·licient en la trajectòria artística estigué composta per les bases dels concursos d'artesanía (cistelles, estels, objectes devots), cartells, dibuixos, escultures i pintures, impulsats des de les diferents entitats falangistes (Front de Joventuts, Educació i Descans, Secció Femenina, SEU), de la Fira Mostrari, de l'Institut Iberoamericà, del Cercle de Belles Arts o de l'Institut Francès, entre d'altres.

Des d'un altre marc para-oficial, es tornaria a parlar de les *Exposicions Provincials d'Art Universitari* de la Seu, contemplades com a plataforma expositiva alternativa que, amb els anys, reencarnà l'essencialisme de l'esmentat *aggiornamento dorsià* i el futur esperit de l'inconformisme juvenil. En altres paraules, malgrat el seu origen propagandístic, es traduí com a plataforma del nou art, connectada amb una joventut valenciana ansiosa d'incorporar les bones noves de l'exterior²²⁸.

Paral·lelament, la via comercial de les sales i galeries d'art especialitzades anava enllestit el seu propi mercat artístic, a través de la multiplicació de mostres d'art individuals i col·lectives, el patrocini d'altres activitats culturals afins i la fundació de nous espais artístics. En general, la vida artística valenciana comptava amb la presència de les següents sales d'art: Sala Asociación de la Prensa, Sala Braulio, Sala Cortis, Sala Gran Via, Sala Mateu, Sala Prat, Sala Rat Penat, Sala Rodilla, entre d'altres. D'entre totes les sales d'art, entesos com a espais més oberts a un art més aperturista, cal emfatitzar la Llibreria Faus, la Sala Abad, la Sala Colom, la Sala Braulio i la Sala Mateu. La *Sala Abad*²²⁹, ubicada en el carrer Joaquim Sorolla, fou creada per Vicente Abad Álvarez amb la intenció de promoure i difondre l'art d'avantguarda en els anys 30 i 40. Aixoplugà nombroses (onze) exposicions del Grup Z, junt amb la sala de la Llibreria Faus, ubicada en el carrer Moro Zeit. Els espais artístics de la Sala Colom i de la Sala Braulio esdevingueren, temporalment, com a seus artístiques i culturals del col·lectiu Els Set, que s'analitza més endavant. Finalment, cal esmentar la Sala Mateu²³⁰, propietat del ceramista valencià José Mateu Cervera que, entre els anys 1941 i 1972, es trobava en el carrer Pintor Sorolla número 15. Aquesta sala testimonià els esdeveniments artístics més representatius de l'avantguarda valenciana, gràcies al

²²⁸ Extreta la informació de l'obra VILLAVIEJA LLORENTE, C. *Arte y autarquía en la crítica de arte valenciano*. València: Universitat Politècnica de València, 1995, p. 85-100.

²²⁹ AGRAMUNT, F. *Diccionario de artistas valencianos del Siglo XX*. València: Albatros, vol. III, 1997, p. 1556.

²³⁰ Aneu, AA.VV. *Desde la Sala Mateu. Homenaje a José Mateu*. (Curador Juan Ángel Blasco Carrascosa). València: Generalitat Valenciana, Reales Atarazanas, 22 de juny a 31 d'agost de 1998.

recolzament de molts joves artistes, tant de l'àmbit local, estatal i supranacional. Des d'aquesta darrera sala, s'ha de recordar la primera mostra pictòrica d'art abstracte en la ciutat de València per l'artista Eusebi Sempere, al llarg del mes de juliol de 1949. Després del seu primer viatge a la capital francesa, Eusebi Sempere decidí exposar les primeres aportacions abstractes en la Sala Mateu ²³¹. En aquesta sala, l'autor presentà 23 aguades no figuratives sobre paper, realitzades durant la seua estada a París entre els anys 1948 i 1949, gràcies a una beca dispensada per la Universitat de València. La crítica i el públic valencià va carregar negativament contra les seues aguades, a més de desprestigiar la professionalitat de l'artista. Com a conseqüència d'això, Eusebi Sempere va eliminar les obres. Salvant les distàncies, això mateix també li va passar al pintor Joan Miró quan exposà per primer cop a Barcelona a les Galeries Laietanes (1948).

Durant les acaballes dels anys 40 i les primeries de la dècada dels 50, els alumnes que cursaven estudis artístics o s'havien graduat en l'Escola Superior de Belles Arts de Sant Carles, començaren a manifestar el seu inconformisme i malestar contra el sistema pedagògic, la capacitat docent, la tirania dels professors i els valors tradicionals i postsorollistes²³². Es tractà d'un compromès i actiu grup d'artistes que, a la valenta, articularen un moviment pictòric més enfosquit, tenebrista i expressiu, emparentat amb la tradició de la pintura barroca espanyola i valenciana. Es tractà d'un conjunt d'irreverents estudiants que exaltaren els valors plàstics de la desmaterialització d'El Greco, la força psicològica de Goya i, en definitiva, la sobrietat expressiva de la tendència regeneracionista del 98.

A més a més, aquests mateixos joves inconformistes plantejaren activitats artístiques i culturals alternatives, sempre que no alçaren sospites a la censura franquista, de la sort de tertúlies artístiques, exposicions en casa de l'enginyer Emilio Bello²³³, i salons d'art d'aquarel·la, fotografia o dibuix, i les primeres agrupacions d'art.

Els salons d'art valencià es constituïren al llarg dels anys 40 i 50, com una mena d'associació d'art, que comptaren amb els següents tres factors: l'espai expositiu, la

²³¹ Ídem

²³² AA.VV. *Geomètrica Valenciana*. (Curador Pascual Patuel Chust). València: Sala Parpalló; Diputació Provincial de València, 1999, p. 407. Els joves estudiants es sentiren estranys i insatisfets amb l'Escola de Belles Arts de Sant Carles, degut a les seues formalistes i clàssiques pautes estètiques.

²³³ L'enginyer Emilio Bello organitzà dues exposicions col·lectives en el mes de gener i juliol, en el seu domicili particular del carrer Quart número 13.

participació i el públic. Sense aquests tres condicionants, els salons d'art no hagueren materialitzat els seus projectes expositius, ni molt menys, aglutinat els nombrosos seguidors o participants dels diferents esdeveniments artístics. Entre els salons més importants²³⁴, caldria destacar el Saló de Dibuxants (Sala gran Via, 1947), el Saló d'Aquarel·listes Valencians (Cercle de Belles Arts, 1951), el Saló de Benimar (plaça Natxaret, 1952), el Saló de Retratistes (Saló d'exposició de l'Ateneu), l'Agrupació d'Aquarel·listes Valencians El Micalet o el Saló de fotografia. La importància d'aquests salons rau del fet de propiciar nous espais físics per exposar els joves artistes, i, també, d'actuar de plataforma de promoció de les noves fornades artístiques. En definitiva, tot i que encara predominava un tipus de pintura més tradicional, l'entrada a escena d'aquestes associacions d'art possibilitaren un pas més endavant cap a la recerca d'un art més obert, o bé un art més possibilista. Des d'aquest darrers termes, es plantejà una tercera via, situada entre l'art d'avantguarda i l'art més militant o fervorós amb el catolicisme.

Des de l'any 1955 fins a l'any 1982, la vuitcentista institució cultural de l'Ateneu Mercantil de València acollí, un cop a l'any, les prestigioses edicions dels Salons de la Tardor. Normalment s'hi organitzaven durant el mes d'octubre, llevat de les dues primeres i dues últimes convocatòries que es feren el mes de desembre. Tot i que el naixement del primer esdeveniment partí de la iniciativa de l'Institut Iberoamericà, de mica en mica, la junta organitzativa recaiguí en mans de l'ateneu²³⁵. D'així doncs, la imatge corporativa de l'Ateneu Mercantil constituí la cara visible del *Saló de la Tardor* de València.

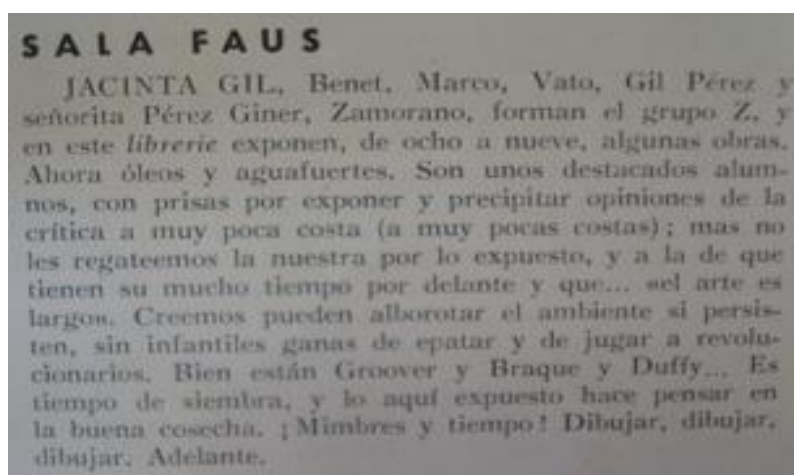
Aquest cúmul d'energies justificaria l'aparició de les dues primeres agrupacions d'art de postguerra, és a dir, el Grup Z en el 1947 i la formació oficial d'Els Set en el 1949. En aquest punt, per qüestions pràctiques, només s'analitza la primera agrupació. L'aparició de la formació valenciana del Grup Z, s'ubicà entre l'escalfor dels fums i les cabòries dels tertulians, per volts de l'any 1947. L'entrada a escena d'aquest grup i de la formació d'Els Set representaren els primers passos moderns vers al futur redreçament de l'art modern valencià que, en acabant, esdevingueren en els futurs bastiments del

²³⁴ PATUEL CHUST, P. *Salones valencianos de arte (1955-1990)*. València: Diputació de València; Institut Alfons el Magnànim, 1999, p. 182.

²³⁵ Amplieu la informació en el llibre de GIL SALINAS, R. *La colección artística del Ateneu Mercantil de Valencia*. València: Ateneu Mercantil, 1998, p. 237. A més, s'ha de citar a MARTÍ SORO, J. *Crònica del Ateneu Mercantil (1879-1978)*. València: Ateneu Mercantil, 1978, p. 517.

Grup Parpalló.

El nom d'aquesta nova agrupació, corresponent a l'última lletra de l'alfabet, és a dir, el Grup Z, parteix de la voluntat de despertar el panorama valencià de la dormilega acadèmica, de traspassar els motlles més tradicionals i inoperants de l'art oficial, i de cercar nous llenguatges artístics més avançats. Al llarg de la seua curta vigència, és a dir, des del 1947 fins a l'any 1950, les activitats expositives dels Z foren rebudes positivament per la crítica. La primera notícia, a nivell més massiu, fou publicada al setmanari valencià de *Jornada* pel crític Ombuena. En la seua primera exposició a la *Llibreria Faus*, Ombuena els va anomenar sota el nom de "Los ochos"²³⁶, en funció dels nombre total dels membres que hi participaren. També es pot veure altres notes de premsa o escrits en la revista *Ribalta*, en què els autors dels diferents mitjans de comunicació lloaren les obres exposades dels seus membres.



Fragment de premsa del *Grup Z* en la Sala Faus²³⁷.

Quant als membres integrants del Grup Z, estigueren conformat per un col·lectiu d'artistes individualistes i heterogenis, procedents en gran part de l'Escola Superior de Belles Arts de Sant Carles de València. El primer nucli nasqué al voltant de les tertúlies, però a mesura que passava el temps, el nucli es va anar ampliant. També hi hagué altres artistes que només participaren puntualment en les exposicions dels Z, pel fet de ser amics o companys de l'escola de Belles Arts.

²³⁶ *Jornada*, València, 26/11/1947.

²³⁷ "Sala Faus". *Ribalta*. València: núm. 41, desembre de 1947.

En el mes d'octubre de 1948, els integrants del Grup Z signaren els seus primers i únics estatuts. Entre les diferents disposicions es va remarcar la idea d'una agrupació artística oberta i respectuosa, que acollís a qualsevol artista, malgrat la seua ideologia política i creença religiosa. Dins d'aquesta línia, s'apunta un fragment dels seus estatuts que diu el següent²³⁸:

*La finalidad es dar a conocer auténticos valores dentro de las artes plásticas por medio de las exposiciones colectivas.
Todos los miembros tendrán el derecho al voto en cualquiera de las cuestiones que se discutan.*

Quant a les seues exposicions, cal comentar que les mostres col·lectives del Z es realitzaren al voltant de la llibreria del vell ceramista i pintor Salvador Faus Sanz i, alhora, en la avantguardista Sala Abad. A partir del mes de març de 1948 fins el mes de gener del 1950, el Grup Z va canviar l'espai expositiu de la llibreria per la Sala Abad. Aquest decisiu canvi va comportar una gran notorietat de les obres i promoció dels artistes. Normalment, a les seues exhibicions les temàtiques que més predominaren foren les natures mortes, els paisatges naturals i urbans, o els retrats. L'eclecticisme d'aquesta agrupació, no només es va focalitzar en l'àmbit de la capital, sinó que també arribaren a exposar a les localitats d'Alzira o Sabadell, i, fins i tot, a l'estranger, concretament a la ciutat d'Estocolm.

| | |
|---------|---|
| Membres | Custodio Marco, Manuel Benet, Federico Montañana, Carmen Pérez, Manolo Gil, Begoña Vilate, Carmelo Castellano, José Benedito, Jacinta Gil, Xavier Oriach, José Vento, Adolfo Martínez, Víctor Manuel Gimeno i Ricardo Zamorano. |
|---------|---|

Per acabar, la dissolució del Grup Z l'any 1950 es produí a causa de l'escissió interna del grup en dues línies ben diferenciades. Per una banda, cal destacar la línia dels artistes més acadèmics i conformistes, i, per altra banda, la línia dels artistes més innovadors i inquietos, com per exemple Manolo Gil, Jacinta Gil, Josep Benedito, José

²³⁸ Veieu MUÑOZ IBÁÑEZ, M. *La pintura contemporánea del País Valenciano (1900-1980)*. València: Prometeo, 1981, p. 363.

Vento i Xavier Oriach²³⁹. A més a més, la fi d'aquesta agrupació coincidí, de forma casual, amb la gestació del segon grup d'avantguarda de la segona obertura, la formació d'Els Set (1949-1954).

L'arribada del Grup Parpalló (1956-60)²⁴⁰ suposà la unificació i canalització d'intencions i estímuls vers a llenguatges plàstics rupturistes. En aquest ordre, es manifestaren els primers senyals informalistes i geomètrics valencians, junt als llenguatges moderns figuratius d'abans. El Grup Parpalló, fundat el mes de desembre de 1956, representà una guia per a les noves fornades d'artistes en el si de l'Institut Iberoamericà i de la mà del crític Vicente Aguilera Cerni. En termes generals, aquest col·lectiu significà l'assimilació valenciana de l'art modern internacional, sobretot gràcies a la superació de la incomunicació amb la plàstica estrangera, de la incomprensió social i de les mancances per canalitzar els treballs artístics. Per altra banda, s'ha d'identificar Parpalló amb la idea de reafirmar una dinàmica cultural i alternativa o amb la trobada d'unes arrels ètiques de llibertat individual. Entre les activitats més recordades, a banda de les seues exposicions col·lectives com a grup i els polèmics debats interns sobre les veritats i predileccions de l'abstracció, s'ha de mencionar l'organització de l'exposició d'Art Normatiu de 1960, celebrada en l'Ateneu Mercantil de València. Des d'aquesta exposició, sota la coordinació dels crítics Antonio Giménez Pericás, Moreno Galván i Vicente Aguilera Cerni, s'arribà a sintetitzar l'art geomètric espanyol més representatiu en les obres d'alguns artistes dels col·lectius Grup Parpalló, Grup Córdoba i Equipo 57²⁴¹.

Paral·lelament a Parpalló, des de la mateixa ciutat de València, el periodista Juan Portolés Juan ideà una activa plataforma artística interregional que, sota el nom de Moviment d'Art del Mediterrani (MAM), romanguí en funcionament entre el 1956 i el 1959. MAM se conformà com una plataforma d'art que, des d'una voluntat integradora

²³⁹ Consulteu AA.VV. *Ángeles Ballester. La imatge de la dona a la pintura*. (Curadora Susana Vilaplana). València: Universitat de València, 2003, p. 165.

²⁴⁰ Segons MUÑOZ IBÁÑEZ, M. *Pintura contemporánea del País Valenciano*. València: Prometeo, 1981, p. 336. Aquesta formació fou integrada per Manolo Gil, Monjalés, Andreu Alfaro, Hernández Mompó, Salvador Victoria, Agustín Albalat i Aguilera Cerni. I, entre les seues activitats, cal assenyalar les exposicions al saló de l'Ateneu Mercantil o del Cercle Maillol de Barcelona, la publicació de les seues intencions a la *Carta Oberta*, i l'edició de la revista *Arte Vivo*.

²⁴¹ Catàleg AA.VV. *Geométrica valenciana. La huella del constructivismo 1949-1999*. (Curador Juan Ángel Blasco Carrascosa). València: Sala Parpalló, 1999. L'itinerari expositiu fou articulat en tres parts: 5 escultures dels artistes Juan José Ramón Azpiazu, Martín Chirino i Ángel Ferrant; 24 pintures pertanyents a Rafael Canogar, Eduardo Alcoy, Francisco Ferreras, Luis Feito, Santiago Lagunas, José Gumbau, Carles Planell, Eusebi Sempere, Manolo Millares, Manuel Rivera, Antonio Saura, J. J. Tharrats i Antonio i Valdivieso; i, finalment, 40 dibuixos d'Ángel Ferrant.

i transversal, pretenguí interconnectar les experiències, preocupacions i recerques poètiques dels diferents artistes abstractes de l'arc del Mediterrani. En aquest darrer sentit, hi tingueren cabuda els següents col·lectius: Associació d'Artistes Actuals, Equipo Forma, Grupo Córdoba, Indalianos, Ibiza 49, Parpalló, Rotgle Obert, Picasso, entre d'altres.

Pel que fa a la capacitat engrescadora de les tertúlies literàries, filosòfiques i, sobretot, artístiques, s'ha de ressaltar les tertúlies que s'organitzaren arreu de la ciutat de València, concretament en els entorn del barri del Carme i dels carrers immediats de l'Estació de Renfe. En aquest sentit, des del període republicà, la ciutat de València gaudia de nombroses tertúlies artístiques, com les que s'organitzaren en la famosa Sala Blava des de l'any 1929²⁴².

En temps de la postguerra, a les darreries de la dècada dels 40 i al llarg dels anys 50, moltes cafeteries, tasques i restaurants foren irrompudes per grups de contertulians, com ara les sessions del Grup Z, les xerrades artístiques de l'agrupació Els Set i el grup de contertulians de Manuel Real Alarcón. De totes les tertúlies esmentades, ací només es dedica un breu espai a les tertúlies artístiques coordinades per Real Alarcón, entre els anys 1948 i 1957, materialitzades, principalment, en el cafè Fènix i les cafeteries Lara i Monterrey.

Les aventures dels contertulians foren narrades en el llibre *Història dels Llibres d'Or de les tertúlies de pintors i escultors valencians*. Un títol que va ser confeccionat per Real Alarcón, a partir dels tres volum que l'autor va portar al llarg dels vint anys de les tertúlies, conjuntament amb els diferents estris per guixar. Cada llibre, per una banda, reuní una síntesi testimonial de les diferents etapes que va protagonitzar les tertúlies. I per altra banda, era la manera de no deixar perdre els dibuixos i pintures dels artistes, que al principi ho feien en espontanis tovallons de la cafeteria. En paraules de Real Alarcón, s'assenyalaria sobre la consecució dels tres volum el següent fragment textual²⁴³:

La larga tesonería en mi empeño de dejar esta pequeña historia de arte valenciano me

²⁴² MUÑOZ IBÁÑEZ, M. *La pintura valenciana de la postguerra*. València: Universitat de València, 1994, p. 194. Segons Muñoz, a les tertúlies participaren els artistes José Sabina, Antonio Vercher, Manuela Ballester, Rafael Raga, Genaro Lahuerta, Pedro Sánchez i Josep Renau. També hi eren escriptors com és ara Almela i Vives, Juan Gil Albert o Max Aub.

²⁴³ Aneu a REAL ALARCÓN, M. *Historia de los libros de Oro de las Tertulias de pintores y escultores valencianos*. València: Ajuntament de València, 1985, p. 116.

*hizo dotación del fuerte equilibrio y pragmática para llevar a término esta acta notarial con humildad, sencillez, humanidad y aplicación.
Las tertulias durante más de veinte años todos los viernes, cargado de grueso libro, plumier de tintas chinas y frascos de gouache para el alma del arte juvenil quedara impuesto en los mismos.*

Segons l'obra d'Alarcón, les tertúlies es divideixen en tres llibres d'or: *I llibre d'Or* de 1948 al 11 de maig de 1956, *II llibre d'or* del 18 de maig al 26 d'octubre de 1956 i, per últim, el *III llibre d'or* del 2 de novembre de 1956 al 27 d'abril de 1957. Els tres llibres d'or tenen la forma de tres grans quaderns blancs, que foren emprats pels artistes com a suport de les immediates inspiracions en cada sessió, com a fons de retalls de premsa i de fotografies, i com a dietari de cada tertúlia.

Tornant a les tertúlies, en general, aquestes trobades foren força concorregudes per joves estudiants de l'Escola Superior de Belles Arts de Sant Carles de València, artistes consagrats, escriptors i intel·lectuals. Tot i que el seu aforament fou nombrós, sempre hi comptaren amb el següent nucli fundador: Jose Cillero Dolz, Vicente Corbín, Nassio Bayarri, Joaquim Michavila, Ignacio Lorente Tallada, Ricardo Llorens Cifre, Salvador Montesa, Manuel Real Alarcón, José Soler Vidal. A més, també s'hi afegiren els artistes Salvador Vitoria, Eusebi Sempere, Salvador Sanz Faus, Jacinta Gil, Manolo Gil, Vicente Castellano i Luis Arcas Brauner. Els inicis d'aquest nucli de tertulians s'originà, per volts de 1948, en el taller de ceràmica i de rajoles del carrer Nàquera número 6, davant de l'estudi de Ricardo Llorens Cifre. Solia ser un grup més o menys fix, que es reunia de forma contínua en un determinat dia i horari, fins a aconseguir la seua màxima difusió i popularització. Al poc temps, aquest primer conat es reunia en una tasca a prop de la plaça del Tossal. Més endavant, les tertúlies es traslladaren en el Cafè Fénix i, cap al 1952, canviaren a la Cafeteria Monterrey.

Al llarg d'aquesta darrera cafeteria, es va instituir la figura de Manuel Real Alarcón com a coordinador de les tertúlies i el naixement del *Primer llibre d'or*. Aquest primer llibre d'or de 306 pàgines fou inaugurat el 16 de desembre de 1955 i concebut per Alarcón, sota la intenció de no perdre els dibuixos que els artistes recreaven a sobre dels tovallons de bars i cafès. El *Segon llibre d'or* de 256 pàgines, abastí totes les reunions que s'hi organitzaren, entre el 18 de maig fins el 26 d'octubre de 1956. El segon llibre comença d'aquesta manera:

El II Libro de Oro de las tertulias de pintores y escultores y un actor, valencianos, empiezan el día 18 de mayo de 1956, con los siguientes concurrentes que firman y

rubrican su nombre: J. Lledó, Andrés Alfaro, Armando Cardona, Pepe Monjalés, Vicente Corbín, Francisco Brines, Real Alarcón, Nestor García, Antonio Ruiz ...

I el *Tercer llibre d'or* es caracteritzà per ser ornamentat per tres tintes que el perfilaren, segons la forma dels pergamins, i dibuixat pel pintor Monjalés, el 26 de novembre de 1956. El mateix Real Alarcón, anticipà un futur quart volum o llibre que s'hauria de fer amb gouache, però, malauradament mai es va dur a terme.

Per a acabar aquest punt, cal insistir en el fet que el redreçament de la cultura artística moderna en la ciutat València no fou gens fàcil, més aviat el cas contrari, ja que estigué farcida de polèmiques, disputes i censures. Els artistes que s'atreviren a anar en contra de la norma imperant, és a dir, en contra l'Acadèmia i les tradicions autòctones imperants, solien ser tractats com a persones estranyes, il·luminades o desafectes amb el regim. Les seues produccions artístiques solien ser considerades com a víctimes de modes estrangeres i passatgeres. Davant d'aquesta ignomínia, l'única manera de sobreviure a la marginació sistemàtica del món cultural era agrupar-se en col·lectius d'amics i de col·legues de professió, afins o no. Des del format de la confraternització dels grups, els artistes solien intercanviar i discutir sobre idees estètiques, plantejaments filosòfics i, sobretot, d'exposicions i artistes coetanis²⁴⁴.

A mesura que passava el temps, la diversificació d'activitats artístiques i culturals d'aquests col·lectius artístics s'anaren coneixent entre el públic i la crítica. Des d'aquest moment, les obres d'aquest artistes havien ocupat un espai considerable que, tard o d'hora, competí i superà les produccions plàstiques de sempre. En altres paraules, la insistència i capacitat organitzativa d'un grup, sempre ajudaria més a projectar i enllestir les intencionalitats individuals de cada artista.

A la conjunció de propostes plàstiques dels col·lectius d'art (Grup Z, Els Set, Parpalló, MAM) i de les iniciatives individuals (Aguilera Cerni, Alfons Roig, Manolo Gil i Eusebi Sempere), s'ha de sumar la bona disposició de la cultura oficial envers l'art no figuratiu, a través de l'articulació de l'Institut Iberoamericà de València, de la Diputació Provincial, de l'Ajuntament, i d'altres entitats culturals locals (Institut Francès de València, Ateneu Mercantil). El següent pas estaria determinat, aprofitant l'avinentsa oficial, pel desig de teoritzar i canalitzar els diferents llenguatges abstractes en una sort

²⁴⁴ Extrets de les diferents entrevistes inèdites realitzades a Ballester, Castellano, Gómez i Genovés, per volts de l'any 2009.

de mostra antològica (*I Exposició d'Art No Figuratiu*, 1956) o plataforma d'art (MAM). I, a partir de l'any 1957, la ciutat de València, també protagonitzà el reemplaçament de l'art abstracte matèric per l'estudi geomètric i espacial de la realitat empírica²⁴⁵.

2.4. L'ensenyament artístic en l'Escola Superior de Belles Arts de Sant Carles.

Durant els anys de l'autarquia, el País Valencià comptava amb una llarga tradició de formació i aprenentatge acadèmic de les belles arts, focalitzat en les entitats públiques oficials de l'Escola Superior de Belles Arts de Sant Carles, l'Escola de Ceràmica de Manises (1914), l'Escola de Ceràmica d'Onda (1925) i l'Escola d'Arts i Oficis. Cal matissar que la formació superior de les Belles Arts estigué centralitzada en l'Escola Superior de Belles Arts de Sant Carles i l'Escola Superior de belles Arts de Sant Ferran de Madrid. Més endavant, es posà en funcionament com a centres d'aprenentatge artístic superior l'Escola Superior Belles Arts de Sant Jordi de Barcelona i l'Escola Superior de Belles Arts de Santa Isabel d'Hongria de Sevilla²⁴⁶. El conjunt d'aquestes escoles públiques, junt a l'Escola d'Artesans, de titularitat privada, cobriren la demanda artesanal i de l'obrer especialitzat en la indústria. Al voltant d'aquests centres artístics, per una banda, es nodriren les futures canteres d'artistes i artesans, que si més no, protagonitzaren la continuïtat del passat artístic, o bé el redreçament de la segona modernitat plàstica valenciana. I, per altra banda, aquests centres d'art esmentats relacionaren, dins dels seus itineraris curriculars acadèmics, els principis rectoris del sistema d'ensenyament artístic amb els idearis estètics del franquisme autàrquic.

De forma paral·lela, val a dir que existiren altres alternatives per accedir a l'aprenentatge artístic, a través dels tallers d'artesans i d'altres artistes professionals, de les acadèmies de dibuix privades, com és el cas de l'Acadèmia Fuster²⁴⁷, dels cursos de

²⁴⁵ UREÑA, G. (Op. Cit.), p. 139-143.

²⁴⁶ Aneu a la tesi doctoral LLORENTE HERNÁNDEZ, A. *Arte e ideologia en la España de la postguerra*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Geografía e Historia, p. 377-408. Gràcies als decrets de juliol de 1940 i d'octubre de 1942, es reorganitzaren els estudis superiors de Belles Arts i es crearen l'Escola Superior de Sant Jordi de Barcelona (1940), l'Escola Superior de Santa Isabel d'Hongria (Sevilla) i la de Santa Cruz de Tenerife (1948). L'Escola Superior de Belles Arts de Sant Ferran de Madrid, coneguda com la Central, fou la que coordinà i estipulà la formació de les altres escoles.

²⁴⁷ En HUERTA, R. "Academia Fuster, un centro privado de educación artística en Valencia". En: AA.VV. *Arte, Individuo y Sociedad*. València, 2004, vol. 16, p. 50-72. Ricardo Huerta ens explica que l'Acadèmia Fuster fou creada l'any 1910 pel dibuixant i delineant Josep Fuster. Un home força emprenedor, que va aconseguir el millor centre

dibuix dels instituts de segon ensenyament²⁴⁸, i dels cursos de les aules de dibuix i de pintura en les institucions privades, com per exemple la del Cercle de Belles Arts.. En definitiva, tots aquests centres i aules foren emprats com a estadis preliminars a l'accés als estudis superiors d'art o d'arquitectura, a la formació artesanal, i a la complementació artística.

Amb la instauració del franquisme, es mantindria l'antiga estructura jerarquitzant, on les Escoles Superiors de Belles Arts segregaven els seus ensenyaments superiors dels ensenyaments "menors". Aquests segons ensenyaments s'impartiren als tallers, centres privats, Escoles d'Art i Oficis i d'Arts Decoratives. En el cas primer, s'impartiren estudis superiors de pintura, escultura i gravat amb la finalitat de crear artistes i professors de dibuix. Aquests estudis estigueren sota el control de la Direcció General de Belles Arts (Secció Ensenyament Artístics). En el segon cas, depenent de la Direcció General d'Ensenyament Professional i Tècnic, es tractaren d'ensenyaments artístics destinats a l'artesanat i l'obrer manual específic. I dins d'aquest darrer grup, concretament en l'Escola Superior de Belles Arts de Sant Ferran de Madrid, s'hi afegí l'Ensenyament Nacional d'Arts Gràfiques.

Per acabar, només s'analitza breument els trets principals de l'Escola Superior de Belles Arts, ja que es tractà del marc físic i intel·lectual que compartiren els joves protagonistes d'Els Set, durant els primers indicis de l'agrupació. En primer lloc, s'ha d'exposar la dilatada trajectòria de l'Escola Superior de Belles Arts²⁴⁹, que es remuntà a la creació de l'Acadèmia de Santa Bàrbara en el 1753, un any després de la fundació de la Real Acadèmia de Belles Arts de Sant Ferran. El nom de l'acadèmia obeeix el desig d'obtenir el favor de la muller del rei Ferran VI, la reina Bàrbara de Bragança. No obstant això, el veritable protagonisme recau en els germans Vergara, el primer director Manuel Téllez-Girón i, per descomptat, en els seus professors. La ubicació d'aquesta acadèmia residí en les tres aules de la Universitat Literària, cedides per l'Ajuntament de

especialitzat en la preparació de les proves d'accés en l'Escola Superior de Belles Arts i en Arquitectura. Les proves d'accés eliminatòries de l'Escola de Belles Arts es basaren en l'estudi del dibuix tradicional i clàssic. En els casos dels aspirants a delineants i arquitectura, es focalitzà cap a un dibuix més tècnic. Finalment, malgrat que el seu creador i director morí per un bombardeig de l'any 1938, la tasca docent de l'acadèmia continuà fins el 1974.

²⁴⁸ En funció de la llei d'Instrucció Pública de 9 de setembre de 1857, coneguda com la *Llei Moyano*, concretament en l'article 14 de la secció primera de títol II: Del segon ensenyament, s'establí l'estudi de dibuix en el primer període. I, en el cas dels Estudis d'aplicació a les professions industrials, en el mateix títol, s'afegí en l'article 15, les matèries de Dibuix lineal i de figura. Consulteu en línia http://personal.us.es/alporu/historia/ley_moyano_texto.htm (visitat el 11/05/2011).

²⁴⁹ Aneu a PINEDO HERRERO, C; MAS ZURITA, E; MOCHOLÍ ROSELLÓ, A. *250 anys. L'ensenyament de les Belles Arts a València i la seua repercussió social*. València: Facultat de Belles Arts (UPV), 2003, p. 272.

València (Fig. 1-2). Amb la mort del rei Ferran VI (1759), l'acadèmia es dissolgué l'any 1761, a causa de l'escassetat de recursos econòmics. Davant d'aquesta imminent dissolució, gran part dels acadèmics insistiren davant l'Acadèmia de Sant Ferran sobre la necessitat de crear una nova acadèmia, coneguda com l'Acadèmia de Sant Carles, en honor al rei Carles III que aprovà els seus estatuts, el 14 de febrer de 1768. La docència es va iniciar el febrer del 1766, en els mateixos locals universitaris. Malgrat el canvi de nom, s'heretà la ubicació, l'estructura, el ideari i el sistema d'ensenyament de la primera acadèmia. Un ideari que barrejà els estudis artístics, segons les nocions del dibuix al natural i les arts plàstiques de l'academicisme francès barroc, amb els postulats positivistes de la Il·lustració francesa.



**Escut de la Reial Acadèmia de Sant Carles.
Gravat de Manuel Monfort Asensi²⁵⁰.**

A partir de l'any 1850, l'Acadèmia i l'Escola de Belles Arts es traslladà a l'exconvent del Carme, compartint l'espai amb el Museu Provincial (creat el 1837), la Comissió Provincial de Monuments i els Estudis Elementals de Dibuix, sent el precedent de l'Escola d'Arts i Oficis (1900). Des de l'any 1946 fins ara, l'Acadèmia i el Museu ocupen el Museu de Sant Pius V. L'Escola Superior de Belles Arts, després d'independitzar-se de l'Acadèmia (1918), formarà part de l'Estat, baix la direcció d'una

²⁵⁰ PINEDO HERRERO, C. (Op. cit., 2003), p. 39.

Junta Patronat, fins el 1932 que dependrà del Ministeri d'Educació Pública i Belles Arts. Finalment, el 1973 l'escola es transformà en la Facultat de Belles Arts de Sant Carles, sent incorporada el 1975 en la Universitat de València. Però, cap el 1978, la jove facultat es tornà a reubicar, concretament, en el campus de Vera de la Universitat Politècnica de València (UPV).



Antiga porta d'ingrés a l'Acadèmia de Sant Carles en la Universitat de València, gravat de P. Llorente²⁵¹.

Des de la fundació de l'Acadèmia de Santa Bàrbara, la metodologia educativa respirava un fort conservadorisme, on l'ensenyament partí de la base del domini tècnic del dibuix, a través de les còpies de dibuixos i làmines de les parts del cos humà, la còpia d'estàtues d'algeps clàssiques i de vestimentes, fins a assolir el dibuix al natural²⁵². Durant l'època de l'Acadèmia de Sant Carles, l'ensenyament es dividí entre la secció d'estudis

²⁵¹ PINEDO HERRERO, C. (Op. Cit.), 2003, p. 56.

²⁵² Aquest procés d'aprenentatge representà les bases del dibuix, hereditari del tradicional llegat del sistema gremial, que fou compartit pels estudis superiors de pintura, escultura i gravat. Amb l'Acadèmia, aquests primers rudiments de dibuix s'assimilà amb la matèria de Dibuix de Principis, després coneguda com a Estudis elementals de dibuix. L'acadèmia, a diferència dels tallers gremials, afegí d'altres assignatures més intel·lectuals, com ara Anatomia, Teoria i Història de les arts, Geometria, Perspectiva i paisatge, etc.

superiors de pintura, escultura, gravat i arquitectura²⁵³, i la secció d'estudis menors, destinat al món artesanal, mitjançant la matèria de Dibuix de principis. A partir del 1849, aquesta darrera assignatura es transformarà en Estudis Elementals del Dibuix.

Amb l'aprovació de la reforma educativa del Reial decret de 1849 (ratificada per la Llei Moyano de 1957)²⁵⁴, els estudis superiors restaren com a estudis lliures i s'hi començà a impartir les assignatures de Dibuix de principis, Dibuix natural i estudi de vestimentes, Dibuix antic, Història de les Arts, Anatomia, Perspectiva, Paisatge, Colorit i Modelat, entre d'altres. Com a contrapartida, els recents Estudis elementals de dibuix adquiriren un caràcter oficial i romangueren sota la tutela de l'Acadèmia, fins a la seua independència el 1895. Davant el proteccionisme estatal envers els estudis industrials, l'Acadèmia anirà oferint una àmplia oferta de matèries destinades a les arts aplicades i industrials, com ara les matèries de Dibuix aplicat a les arts i fabricació, Modelatge i buidatge de l'ornament. Però en el moment que es tornà a oficialitzar els estudis superiors (1903), ràpidament deixà de banda els seus quefers amb el món artesanal i industrial²⁵⁵.

Finalitzada la contesa bèl·lica, el règim franquista inicià una sèrie de reformes educatives que, concretament en el camp de les arts, significà la reorganització provisional dels estudis de l'Escola de Belles Arts.²⁵⁶ Però fins al Decret del 30 de juliol de 1940 i el Decret del 21 de setembre de 1942, no s'arribà a una veritable ordenació de les escoles superiors de Belles Arts²⁵⁷. En funció d'aquests dos decrets, s'establí l'existència de quatre escoles de Belles Arts: l'Escola Central de Sant Ferran (Madrid) i les Escoles Superiors de Sant Carles (València), de Sant Jordi (Barcelona) i de Santa Isabel d'Hongria (Sevilla).

D'altra banda, les matèries s'organitzaren entre els ensenyaments preparatoris i la secció de pintura, la secció d'escultura, la secció de gravat i restauració, la secció d'ensenyaments complementaris per a professors de Dibuix, i la secció d'ensenyaments

²⁵³ Des de l'època de l'Acadèmia de Santa Bàrbara, s'impartia estudis superiors d'arquitectura, orientada a la formació de mestres d'obres i arquitectes. No obstant, amb la creació de l'Escola d'arquitectura de Madrid en el 1844, començà a desvincular-se de les Acadèmies de Belles Arts. En el cas de València, després de la Llei d'Instrucció Pública de 1857, només, es conservà els estudis de mestría d'obres i d'aparelladors fins el 1871.

²⁵⁴ Amb el Real Decret de 31-10-1849 s'organitzaren les Acadèmies provincials i els seus ensenyaments.

²⁵⁵ PINEDO HERRERO, C.(Op. Cit.) , 2003, p. 147-150.

²⁵⁶ Segons l'Ordre del 23 de setembre de 1939, BOE, 3-10-1939, datat el 17 de juliol del 1939, l'única variació respecte a l'ordre anterior, fou la introducció de l'Ensenyament General d'Art Sacre que s'impartí, obligatòriament, un cop a la setmana.

²⁵⁷ Amb els decrets del 30 de juliol de 1940 (BOE, 11-08-1940) i del 21 de setembre de 1942 (BOE, 2-12-1942) es concretà la reordenació acadèmica de les escoles superiors de Belles Arts.

especials establerts per les escoles. Ací baix, s'adjunta una graella sobre les assignatures que s'impartiren en funció de la secció artística i del curs. En aquest apartat, i en funció la graella de baix, només s'especifica la secció del curs preparatori, de pintura i escultura, ja que les seccions de gravat i restauració depengueren de les dues darreres seccions. En el cas de la secció de restauració, si es volia especialitzar en pintura, s'havia de seguir els plans d'estudi de la secció de pintura i, a més, cursar l'assignatura de Restauració de quadres. I si es decantés per la restauració d'escultura, s'havia de seguir els estudis d'escultura i, també s'afegiria la matèria de Restauració d'estàtues.

Connectant amb el paràgraf anterior, la secció de gravat seguí les seccions del camp de la pintura o de l'escultura, afegint-s'hi, en el cas primer, la disciplina de *Gravat calcogràfic*, i, en el segon cas, la matèria del *Gravat en buit*. Una altra secció artística que no ix en la graella, és l'especialitat corresponent als ensenyaments especials, degut a que es relacionava amb aquelles matèries optatives ofertes, en funció de les necessitats i l'arbitri de cada escola. El Curs preparatori que, de ben lluny, recordaria al curs de Dibuix de Principis, es va fer servir com a primer esglaió obligatori, abans de que l'estudiant es decantés per una de les seccions de pintura, dibuix o gravat. Un cop finalitzat els quatre cursos, l'alumne obtenia un certificat de suficiència. No obstant això, gran part dels estudiants preferiren el títol de professor de dibuix. En aquest cas, l'ensenyament de professor de dibuix que correspondria al cinquè any d'estudis, anava destinat per aquells alumnes que havien aprovat els tres cursos de la secció triada. Al llarg d'aquest curs, els alumnes es formaren en Pedagogia del dibuix, Dibuix geomètric i projeccions, i Ampliació de la història de les Arts aplicades en Espanya.

En el darrer terme de l'aprenentatge acadèmic, els estudiants que cursaren els darrers anys de la carrera, o bé ja havien acabat els seus estudis, havien de realitzar les seues pràctiques en tallers d'artistes consagrats locals o nacionals, gestionades per l'Escola Central de Sant Ferran. Molts dels artistes substituïren les pràctiques per l'assistència a les residències de Pintors d'El Pualar (Segòvia) i de l'Alhambra (Granada), mitjançant la sol·licitud d'una beca, l'obtenció de la beca *Velázquez* en Madrid i les prestigioses pensions de la Diputació Provincial, on l'alumne optava continuar els seus estudis en les ciutats de Roma o París²⁵⁸.

²⁵⁸ En matèria de beques, primerament, s'ha d'esmentar la Residència de Paisatge d'El Pualar (1918) i la Residència de Pintura de l'Alhambra (1922). La beca de la casa Velázquez, constituïda pel govern francès el 1920, admetí en la

Pel que fa al professorat, exactament en l'època de la immediata postguerra, sofrí un dur colp per a les esperances de renovació pedagògica, degut a la desaparició de molts professors, l'obligat exili i una tràgica depuració²⁵⁹. Només els pintors Isidoro Garnelo, Eugenio Carbonell i Pedro Ferrer, i un escultor, José María Bayarri, romangueren al front de l'escola, de l'Acadèmia de Belles Arts i de l'Escola de Ceràmica de Manises.

La reorganització de l'Escola de Belles Arts de Sant Carles s'inicià en el mes de setembre de 1939, a partir d'una comissió formada i designada per la Direcció General de Belles Arts. Junt a aquesta reorganització, durant el mes de novembre del 1939, es convocaren les oposicions per a places vacants de catedràtics i professors ajudants i auxiliars, sota l'atenta supervisió del ministre d'Educació José Ibáñez Martín. Quan a l'ensenyament de la Història de l'Art, molts dels seus tribunals estigueren encapçalats per les figures de Diego Angulo Íñiguez, catedràtic d'Art Modern i Contemporani de la Universitat Complutense de Madrid, i l'omnipresència del Director General de Belles Arts, Juan Contreras i López de Ayala, marquès de Lozoya.

Per volts del 1940, es reprengueren les classes amb la incorporació d'una onada de professors d'estètica i ideològicament conservadors: José Américo, Adolfo Ferrer, Felipe M. Garín Ortiz de Tarancón, Enrique Ginesta Peris, J.M. Bayarri Hurtado, Rafael Sanchis Yago, Salvador Tuset Tuset, entre d'altres²⁶⁰. El professorat es diferencià, de forma jeràrquica, en catedràtics numeraris, professors auxiliars i numeraris, i ajudants temporals.

seua secció artística a aspirants menors de 40 anys, procedents de les modalitats de pintura, escultura, gravat, arquitectura, cinema, música, fotografia i arqueologia. Una altra mena de beca foren les Pensions de la Diputació Provincial creades el 1863, amb l'objectiu de promoure els joves artistes a l'estranger i controlar els corrents estètics. Al principi, els artistes becats solien anar a Roma, però des de mitjans del S. XX, París va eclipsar a la primera ciutat fins els darrers dies de les pensions, cap a la dècada dels anys 70.

²⁵⁹ En LLORENTE, A. *Arte e ideología del franquismo*. Madrid: Visor, 1995, p.176-179. L'autor ens relata sobre un ban que, publicat en els diferents diaris, convocà a tots els professors i catedràtics a l'Escola Superior de Belles Arts. El SEU fou el responsable de la depuració del professorat. Davant la depuració dels professors, moltes places vacants foren cobertes per personalitats del món de l'art pro règim i per convocatòries públiques. Sent la primera convocatòria d'oposicions la celebrada el mes de febrer de 1940.

²⁶⁰ A partir de l'Ordre de 21 de desembre de 1940, BOE 13 de gener de 1941, p. 292, s'acordà aprovar la següent plantilla de professors de l'Escola Superior de Belles Arts de Sant Carles: Rafael Sanchis Yago per Dibuix i Colorit, Preparatori de colorit, i els Procediments tècnics de la pintura, José Hernández Díaz per Teoria i Història de les Belles Arts, Enrique Ginesta Peris per Perspectiva i paisatge, J.M. Bayarri Hurtado per Anatomia, Adolfo Ferrer Amblar per Dibuix natural (primer curs) i Dibuix natural (segon curs), i Restauració de pintura, Salvador Tuset Tuset per les matèries Colorit (segon curs) i Colorit i composició, Eugenio Carbonell Mir per Dibuix natural en moviment, Enrique Giner Canet per Gravats en os i Modelat del natural, Carmelo Vicent Suria per Talla de pedra i fusta, José Gimeno García per Dibuix decoratiu, Ernesto Furió Navarro per Gravats calcogràfic, Alfonso Roig Izquierdo per Litúrgia i cultura cristiana, Alfonso Blat Monzó per Ceràmica experimental i artística, Gabriel Estrich Fuentes per Colorit de primer any, Rosario García Gómez per Pedagogia del dibuix, Enrique Bonet Minguet per Dibuix geomètric i projeccions, Manuel Moreno Jimeno per dibuix i pintura i Tècniques de les Arts Menors, Luis Roig Alós per Restauració d'escultura, Luis Bolicias Company per Modelat, Felipe M. Garín Ortiz de Taranco per Teoria i Història de les Belles Arts, Juan García Cordellat per Pintura, Joaquín Mompó Salvá per Perspectiva, i, per últim, Benjamín Suria Borrás per Pintura.

Molts d'aquests professors esmentats simultaniejaren la docència a l'Escola Superior de Belles Arts i a l'Escola d'Arts i Oficis. Dins d'aquesta línia, cal citar els noms de Salvador Tuset, Manuel Silvestre Montesinos, José Américo Salazar, Enrique Navas Escuriet, Ernesto Furió Navarro, Genaro Lahuerta López o Alfons Roig²⁶¹ .

Dins de la nòmina del professorat, en primer lloc s'ha de rescatar la figura de Salvador Tuset Tuset²⁶² (1883-1951), com a alumne d'aquesta institució i seguidor dels ensenyaments de Sorolla, professor i catedràtic de les matèries de Colorit i Composició de l'Escola Superior de Belles Arts de Sant Carles (nomenat el 1943), director de l'escola (1946-51) i acadèmic numerari de la Real Acadèmia de Belles Arts de Sant Carles (1940). Abans de la seua entrada a l'Escola Superior de Belles Arts, des de l'any 1930 fins els seus darrers dies, ocupà el càrrec de professor ajudant meritori de l'Escola d'Arts i Oficis.

Tuset era un home conscient de l'ofici d'artista i amb gran vocació docent. Totes les idees que li passaven pel cap les anotava per exposar-les a l'aula. Era un professor rigorós i donava molts consells als alumnes sobre problemes tècnics de llum, color, composició, dibuix, etc. Des d'aquest sentit, és de suma importància extrapolar el pensament de Tuset amb relació amb el color en les següents paraules²⁶³:

Nosotros vivimos en una región de mucha luz y mucho color, y por lo mismo no podemos prescindir de ambas cosas, so pena de incurrir en falta grave como pintor. Pintar en blanco y negro en esta región es el absurdo más grande del mundo. Al que pinta negro ¿Ud. Lo ve así? Vd. Está muy mal de la vista. Y si o hace así por un capricho o seguir una moda, en todo tiempo es malo, y en los comienzos, pero; pues los vicios que se toman al principio ya no hay quien los corrija; así que como Vd. No de haga el firme propósito de abandonar todo modismo, su perdición es segura.

²⁶¹ Aneu a SOLDEVILLA, M. *Del artesano al diseñador. 150 años de la Escuela de Artes y Oficios de Valencia*. València: Alfons el Magnànim, 2000, p.155 .

²⁶² La seua biografia es pot seguir a l'enllaç <http://www.pintor-tuset.com/principal.html> (consultat el 04/08/2015).

²⁶³ KURTZ MUÑOZ, J.A. *El pintor Salvador Tuset*. València: Intitució Alfons el Magnànim; Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Valencia, 1978, p. 151

**Matèries de l'Escola Central de Sant Ferran
i de les Escoles Superiors.**

| Cursos | Curs preparatori | Pintura | Escultura |
|--------|--|---|---|
| Primer | Dibuix Antic i vestimenta. Litúrgia i cultura cristiana Preparatori de colorit | Dibuix al natural Anatomia artística Colorit Procediments pictòrics | Dibuix del natural (1er) Anatomia artística Modelat i talla escultòrica |
| Segon | Preparatori de modelat. | Dibuix al natural 2º Colorit i composició (1er) Perspectiva Història general d'arts plàstiques | Dibuix del natural (2on) Modelat i composició Perspectiva Talla escultòrica (2on) Història general de les Arts Plàstiques |
| Tercer | | Dibuix al natural en moviment. Colorit i composició (2on curs) Teoria i història de la pintura i paisatge | Dibuix del natural en moviment Talla escultòrica (3 er) Policromia Modelat i composició (segon) Teoria i història d'escultura |

Font elaborada pròpia²⁶⁴.

Amb relació a aquesta cita, molts dels artistes entrevistats de la formació d'*Els Set* s'han posat d'acord en destacar la bondat, rigor i vocació docent de Tuset. No obstant això, també es ressalta la tossuderia dogmàtica del professor, a l'hora d'impartir les fórmules del colorit sorollà. Davant d'aquesta obsessió, molts dels alumnes de la generació dels 40 es decantaren per una paleta més propera al tenebrisme o a les pintures negres de Goya. La rectitud del Tuset com a professor es manifestà com a

²⁶⁴ Font elaborada a partir de la informació extreta de l'Ordre de 21 de desembre de 1940, BOE 13 de gener de 1941, p. 292.

director de l'escola, perquè demanava al claustre de professors disciplina, ordre, puntualitat i professionalitat en l'ensenyament. Quant a la puntualitat, de forma honesta i directa, ho manifestà amb aquests termes²⁶⁵:

Es indispensable que el profesor asista con puntualidad extrema a su clase, sin pretexto alguno; avisando el día anterior si por cualquier motivo ha de faltar, para avisar a quien le haya de substituir; y en caso de enfermedad, hacerlo lo antes posible para el mismo efecto.

A més a més, com a director vetllava que els alumnes compliren les normes ètiques i morals a dins de les aules i del centre. Potenciava l'honestedat, la decència moral i la disciplina, fins al punt de relacionar la bona conducta amb el bon companyonia. En altres paraules, digué²⁶⁶: “*No veo bien entendido que por compañerismo no se delate a quien comete una falta moral o en perjuicio de la Escuela.*”



Tuset a la classe de colorit a l'Escola Superior de Belles Arts de Sant Carles (1949)²⁶⁷.

²⁶⁵ KURTZ (Op. Cit., 1978), p. 154.

²⁶⁶ Ídem. P. 157.

²⁶⁷ Op. Cit. (KURTZ). Imatge LXVII.

L'any 1946, Salvador Tuset substituï al catedràtic Rafael Sachis Yago en la direcció de l'Escola Superior de Belles Arts de Sant Carles. Sachis Yago (1891-1974), natural de Castelló de la Plana, va fer carrera com a retratista femení, tant a l'Estat Espanyol com al continent americà durant els anys 20 i 30. Un cop finalitzada la guerra, formà part de la nòmina de professors de l'Escola com a catedràtic de "Dibuix antic i vestimenta" i, al poc temps, fou nomenat com a director de l'escola.

En el camp de la teoria de l'art, es configurà en postguerra una nova matèria denominada "Enseñanza general de Liturgia y Arte Sacro" que, a mitjans dels 40, modificà el seu nom per "Liturgia y Cultura cristiana", a càrrec del mossèn Alfons Roig (1903-1987). Una assignatura de nova creació en l'àmbit de l'Escola Superior de Belles Arts de Sant Carles que el Cap nacional de Belles Arts, Eugeni D'Ors, definí en aquestes paraules²⁶⁸:

Esta docencia se profesará en lección semanal, de carácter teórico, teórico-práctico, y asistencia obligatoria para todo el alumnado de la Escuela.

El pare Roig començà com a professor i catedràtic interí d'aquesta nova matèria, des del curs 1939-1940 fins al curs 1973-1974. Al llarg de les seues classes solia fer un recorregut de l'art sacre en la Història de l'Art i emfatitzava el sentit religiós de l'art. En aquesta línia, sent conscient de l'ambient hermètic de l'escola, el mossèn s'arriscà a establir connexions espirituals entre el sentit messiànic i les aportacions estètiques dels artistes occidentals més moderns, de l'alçada d'un Kandinsky, Le Corbusier, Matisse, Piet Mondrian, Picasso o Polikoff. En paraules de Josep Monter²⁶⁹, "*les assignatures de l'Alfons eren considerades maries*", ja que era més fàcil d'aprovar.

La seua aportació vers l'art modern es focalitzà en les seues conferències, publicacions, viatges i, sobretot, en la docència en l'Escola de Bells Arts i en el Seminari de Montcada (València). De des l'àmbit del Seminari, aconseguí influir en les joves vocacions, a través de les assignatures d'Arqueologia cristiana i Història de l'art i de l'estètica. En resum, el professor Roig era una persona molt comprensiva, tenia un sentit

²⁶⁸ COMES, V. "El contexto histórico de Alfons Roig". En: AA.VV. *Alfons Roig (1903-1987). Una vida dedicada a l'art*. (Dir. Juan Manuel Bonet). Actes de les jornades realitzades al MUVIM, 14 al 15 de juny de 2007. (Curador Juan Ángel Blasco Carrascosa). València: MUVIM, 2007, P. 52-57.

²⁶⁹ MONTER, J; "Alfons Roig, professor". En: *Alfons Roig (1903-1987). Una vida dedicada a l'art*. Actes de les jornades realitzades al MUVIM, 14 al 15 de juny de 2007. (Dir. Juan Manuel Bonet). València: MUVIM, 2007, p. 101-107.

molt obert de la docència, engrescava als alumnes a aconseguir beques d'estudi a l'estranger, mantenia contacte amb artistes nacionals i estrangers, visitava galeries i tallers d'artistes a París i constituí l'ermita de Llutxent com un veritable enclavament d'intel·lectualitat i modernitat artística.



Professor i mossèn Roig al seu despatx²⁷⁰.

Com a darrer professor, s'ha de distingir la tradició acadèmica del catedràtic de Teoria i Història de l'Art Felipe Maria Garín Ortiz de Tarancón (1908-2005). Malgrat el seu doble vessant formatiu, és a dir, com a llicenciat en Dret per la Universitat de València (1929) i llicenciat en Filosofia i Lletres per la Universitat de Zaragoza (1934), finalment es decantà per la branca de la Història, sent Doctor en Filosofia i Lletres de la Universitat Complutense de Madrid (1942).

Dins de l'àmbit de l'Escola Superior de Belles Arts de Sant Carles, exercí com a professor entre el 1935 i el 1936, aconseguí el lloc de catedràtic numerari per l'assignatura Teoria i Història de l'Art (1942-68), ingressà en la Real Acadèmia de Belles Arts de Sant Carles (1942) i, des de l'any 1951 fins el 1968, s'encarregà de la direcció de l'escola. De forma paral·lela, cal destacar l'obtenció de la càtedra d'Història de l'Art en la Facultat de Filosofia i Lletres de la Universitat de La Laguna (1952-1953) i, l'any vinent, el nomenament de la mateixa càtedra en la Facultat de Filosofia i Lletres de la Universitat de València. Destacà la seua gran erudició, predilecció pels clàssics i

²⁷⁰ Fotografia pertanyent a les actes AA.VV. *Alfons Roig 1903-1987. Una vida dedicada a l'art.* (Curador Juan Ángel Blasco Carrascosa). València: MUVIM, 2007, p. 110.

indiferència amb l'art abstracte, vocació docent i tarannà aristocràtic, a més d'un extret maridatge amb les seues tasques docents en la Facultat de Filosofia i Lletres i en l'Escola Superior de Belles Arts. Segons Sol Giner²⁷¹, exalumna de l'Escola de Belles arts de Sant Carles, deia que “ ... *Siempre tenia muchas visitas de antiguos alumnos, siempre lo visitaban, y era muy generoso a la hora de dejarles libros...*”



Felipe M. Garín en sa casa del carrer Rellotge Vell, fotografia de José Penalba²⁷².

Canviant de tema, l'Acadèmia de Santa Bàrbara comptà amb més de dos-cents alumnes. Els inicis de l'Acadèmia de Sant Carles foren molts semblant a l'anterior acadèmia desapareguda. Tanmateix, amb legalització (i posterior independència) dels Estudis elementals de dibuix, l'Acadèmia perdí el gruix fort de les inscripcions. Els requisits per poder ingressar en les escoles superiors de Belles Arts, consistiren en el compliment dels següents ítems: a) tindre o estar a punt de complir els catorze anys, b) aprovar l'examen de dibuix d'estàtua²⁷³ i, c) acreditar que s'ha superat els quatre cursos de batxillerat, o bé, superar l'examen de cultura general. Amb relació a l'apartat c, en el Decret del 21 de setembre de 1942, es va preveure fer excepcions d'aquest apartat per

²⁷¹ Entrevista a l'exalumna i catedràtica de restauració de la Facultat de Belles Arts de València, extreta de l'obra AA.VV. *Felipe María Garín Ortiz de Taranco. Trayectoria académica, social y científica*. (María Ayala ed.). València: Universitat Politècnica de València; Universitat Catòlica de València, 2013, p. 86-90.

²⁷² Ídem, 2013, p. 87.

²⁷³ En l'Ordre de 10 de juny de 1939, es va admetre la substitució de la prova de dibuix d'escultura per un diploma, que acreditara la superació dels cursos de dibuix en les escoles d'Arts i Oficis.

aquells alumnes amb talent. En aquest cas, es cita textualment el que deia el Decret sobre aquest aspecte²⁷⁴:

En casos excepcionales de talentos reconocidos para el Arte que no hayan alcanzado el nivel cultural deseado, y cuya genialidad no debe dejarse perder, podrá aplazarse esta prueba de ingreso hasta la terminación de los estudios de la Escuela.

La incorporació de les dones en la formació pública de l'Escola de Belles Arts de Sant Carles va ser prohibida, o bé limitada als ensenyaments de les arts aplicades. Fins el 1901, no es va considerar seriosament l'entrada de les dones a l'escola. En aquest sentit, durant aquest any se concebí una classe especial per l'ensenyament femení, basat en les disciplines de Dibuix d'adorn o l'aquarel·la. Les dones no podien estudiar anatomia, ni molt menys assistir a les pràctiques de dibuix amb models vius²⁷⁵. El propi mossèn Roig reconegué les grans dificultades econòmiques que els alumnes patiren que, amb escreix, foren pal·liades per les beques de la Diputació Provincial, de l'Institut Francès i del SEU²⁷⁶. En general, molts dels alumnes provenien de tradicions familiars artesanals.

Cal afegir que molts dels alumnes cansats del fort conservadorisme de l'escola i l'acadèmia, començaren a rebel·lar-se estèticament i a bastir les bases de la renovació formal plàstica valenciana, a través de les tertúlies artístiques, la formació de les agrupacions artístiques del Grup Z, Els Set i Parpalló, els enfrontaments dialèctics amb desacreditacions dels professors, etc²⁷⁷. Des d'aquest context, Juan Genovés explicà una acció de protesta dels alumnes de l'escola contra el món oficial de les Belles Arts, a propòsit de la visita del marquès de Lozoya, aleshores Director General de Belles Arts. Aquesta acció de protesta consistí en embrutar els patis i llançar els cavallets a dins d'un pou (d'un dels dos claustres) i, acte seguit, cremar-los²⁷⁸.

Resseguint el paràgraf anterior, cal assenyalar també les agosarades discussions del pintor Manolo Gil amb els professors de l'escola sobre la caducitat de l'academicisme i

²⁷⁴ Decreto de 21 de setembre de 1942, BOE, 2 d'octubre de 1942, p. 7793.

²⁷⁵ SOLDEVILLA, Op. Cit., 2000, p. 114. L'autora observà un obvi caràcter masclista de la societat espanyola, durant el franquisme, especialment, a l'hora de separar les classes de l'Escola d'Arts i Oficis per sexes.

²⁷⁶ MONTER, J. "Jornades Alfons Roig". En: *Alfons Roig (1903-1987). Una vida dedicada a l'art*. Actes de les jornades realitzades al MUVIM, 14 al 15 de juny de 2007. València: MUVIM, 2007, p. 25-66.

²⁷⁷ AGRAMUNT LACRUZ, F. *Diccionario de artistas valencianos del siglo XX*. València: Albatros, 1999, vol. 3. L'autor afirma que l'agosarament artístic d'aquests alumnes, els transformà en els veritables protagonistes de l'avantguarda valenciana entre les dècades dels anys 40 als 60. Aquests mateixos artistes lluitaren per un renovació pedagògica, ben llunyana del sistema acadèmic.

²⁷⁸ Aquesta acció s'ha inclòs com ha resultat del projecte I+D: "Recuperació de pràctiques pioneres de l'art d'acció de l'avantguarda històrica espanyola i la seua contribució a la història de la performance europea. Projecte concedit pel Ministerio de Economía y Competitividad (projecte ref. HAR2014-58869-P).

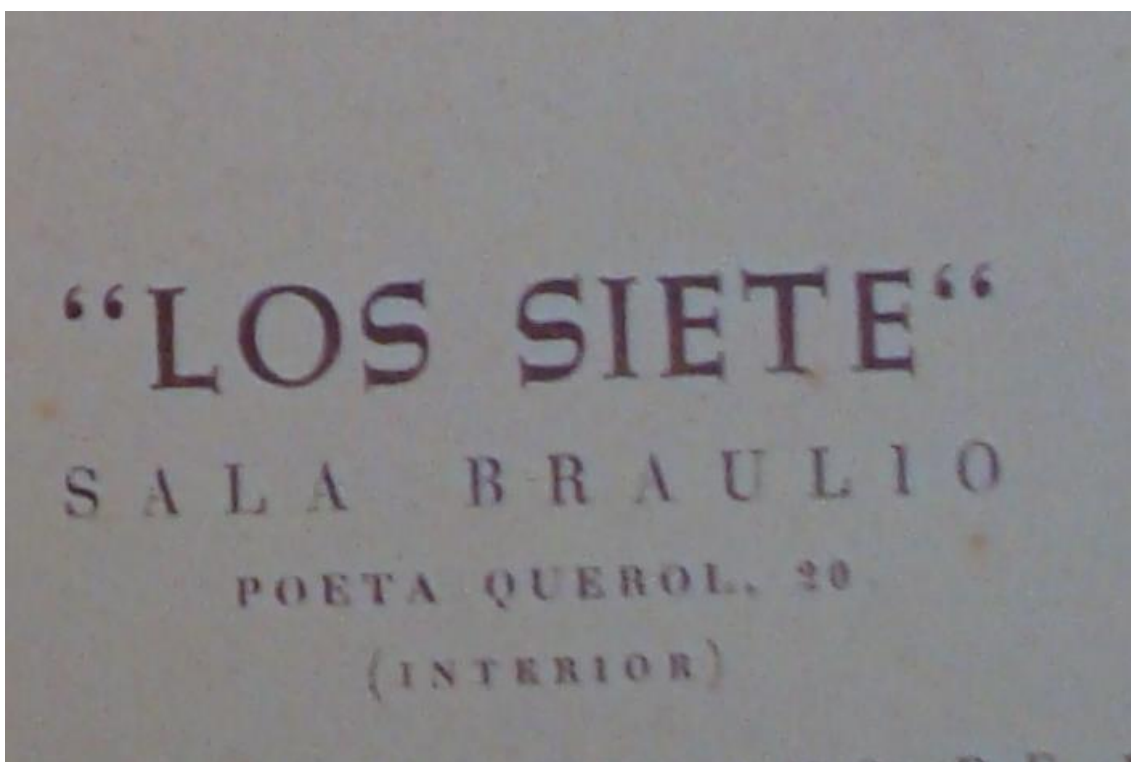
la perpetuació estèril del sorollisme. Gil escriví un text titulat “Arte y Academia” de 1953, a propòsit de l’orientació realista i acadèmica del govern soviètic. En aquest text, resumeix l’art academicista com una manera de donar normes fixes per crear bellesa, a partir d’una sèrie de normes de cànons, composició, color o mesures sintetitzades dels grans mestres del Renaixement. L’artista pensà que el fracàs de l’Acadèmia resideix en el fet de crear un estàndard de la bellesa i de no atendre a la singularitat de cada artista amb les seues pròpies normes. Per tant, Gil conclouí que “*las Academias no sirven para nada que no sea para echar un sueñecito los lunes después de comer.*”²⁷⁹ Aquestes paraules, salvant les distàncies, encaixaria en l’antiacademicisme i inconformisme de les joves generacions d’alumnes de l’Escola de Belles Arts en la dècada dels anys 20, recollit per Agramunt en el seu article de la revista Estudi²⁸⁰.

²⁷⁹ Ídem.

²⁸⁰ AGRAMUNT LACRUZ, F. “Escuela de San Carlos: vanguardia artística de los años treinta”. En: Estudi, núm. 19, Universitat de València, abril 1984.

Capítol 3

L'origen de l'agrupació artística d'*Els Set*.



Fragment d'un catàleg de mà de l'exposició d'*Els Set*, aprox. 1953²⁸¹.

²⁸¹ Extret de l'arxiu personal de Vicente Gómez.

3. L'origen de l'agrupació artística d'Els Set.

Aquest tercer capítol parteix de la definició etimològica i de les possibles connotacions semàntiques que orbitarien al voltant de l'expressió Els Set. Es tracta d'una expressió que adquirí, des dels primers albors, una gran riquesa simbòlica des del camp de la religió, la màgia, l'alquímia, la numerologia, fins a arribar a constituir la saba d'una emergent formació de set pintors en el context artístic i cultural de la postguerra. L'emergència d'aquesta nova agrupació s'insereix dins del context de la postguerra i de l'encetament del segon període autàrquic. Això vol dir que, encara, s'ha de salvar tota una mena d'obstacles, provinents de les instàncies oficials, de la censura, de l'Església i de les institucions artístiques, formant tots aquells un ambient artístic provincià que recelava de qualsevol novetat, idea nova o qualsevol aspecte que vinga d'enfora. Davant d'aquesta supeditació tan casposa, els membres de les dues agrupacions valencianes més primerenques, és a dir, Els Set i el Grup Z, organitzaren llurs activitats culturals i romangueren interconnectats amb altres agents culturals i altres col·legues o companys del món de l'art, des d'una tossuda valentia i una màxima cautela.

En matèria expositiva, en aquest capítol també s'esbrina les diferents possibilitats de promoció pública de les obres dels joves artistes, a través dels escassos espais i plataformes d'art més aperturistes, junt a les convocatòries dels premis nacionals i provincials, els premis Roig, les beques de paisatge d'El Paular i de Granada, les beques d'estudi i mostres d'art universitari del Sindicat Universitari Espanyol, i les iniciatives privades de l'Institut Francès, del Cercle de Belles Arts o de l'Ateneu Mercantil de València. La incidència de les activitats culturals i expositives d'Els Set, oferirà una alternativa més oberta respecte al programa cultural oficial i l'agenda artística de les institucions esmentades. I, d'entre els organismes i associacions culturals privats, s'ha de contemplar, en ocasions, algunes iniciatives més progressistes provinents de l'Institut Francès, de l'Ateneu Mercantil i de les posteriors mostres de l'Art Universitari.

Per acabar, s'analitza l'origen i gradual conformació de l'estructura i organització interna del grup, caracteritzada per un bàsic ideari, uns objectius principals, uns formats artístics i una discontinua composició del seus membres, arrel de l'enquadrament de les entrades i eixides dels artistes.

3.1. Envers una interpretació semàntica d'Els Set.

D'entrada, sota l'expressió d'Els Set, es fa referència a una agrupació artística valenciana de pintors, que es va posar en funcionament entre els anys 1949 i 1954, en la ciutat de València. En aquest ordre, la paraula set indica el nombre exacte dels components de l'agrupació, des dels seus inicis fundacionals fins a la seua dissolució. Malgrat els diferents intervals d'eixides i d'entrades d'artistes al llarg dels 5 anys d'activitats, sempre es va respectar el número inicial dels integrants del grup. En aquest sentit, s'ha de diferenciar entre Els Set artistes fundadors, conformat per Vicente Castellano Giner, Vicente Fillol Roig, Vicente Genovés Candel, Vicente Gómez García, Juan Bautista Llorens Riera, Ricardo Hueso de Brugada i José Masiá Sellés, i els altres artistes, que s'incorporaren més tard, com ara Joaquín Michavila Asensi, Ángeles Ballester Garcés i Eusebi Sempere Juan. Gràcies a l'enrolament dels artistes substituïts, s'assegurava que no s'alterara el nombre inicial del grup, raó d'ésser de la nomenclatura de l'agrupació.

A propòsit de la seua nomenclatura, l'expressió d'Els Set correspon originalment al seu homònim castellà Los Siete. Aquesta segona expressió és la forma més identificable pels artistes, o bé més mediàtica per la premsa i la ràdio, i fins i tot, la més popularitzada pels amics, companys i professors de Belles Arts, i pel públic en general. Tanmateix, s'ha pres la llicència de traduir Los Siete en la forma catalana d'Els Set, per donar coherència a la llengua que s'empra en aquesta investigació i, a més, es pretén suposar l'existència hipotètica d'aquest segon títol, en el cas que no haguera existit la censura i el menyspreu lingüístic del règim franquista. Aquesta suposició respondria al fet de que la majoria dels membres empraven la llengua valenciana, en un nivell quotidià i professional.

Un cop feta aquest aclariment, s'ha d'aprofundir sobre les diferents connotacions semàntiques del terme set al llarg dels temps, amb l'objectiu d'emmarcar semànticament el propi origen conceptual de l'agrupació artística d'Els Set. També es vol amplificar les possibles interpretacions semàntiques, més enllà de la definició consensuada pels artistes i historiadors de l'art (especificat en el primer paràgraf). En aquest ordre, cal dedicar cinc cèntims al pintor Vicente Castellano que, de forma

anecdòtica, arribà a relacionar el nom del grup amb la seua transcendència simbòlica al llarg dels temps²⁸².

Entrant en matèria, abans d'aventurar-se en el món dels símbols, es comença per esbrinar el seu significat més bàsic, tant en el terme en castellà de siete com en la seua veu catalana de set. Així doncs, el *Diccionario de uso del español* de María Moliner²⁸³ defineix el mot Siete com un adjectiu numeral, provinent de la veu llatina septem. Dins d'aquesta accepció, afegisc la correspondència del set en l'enumeració aràbiga (7) i romana (VII). En una segona accepció, relaciona la noció de set amb l'estri en forma de set, que els fusters empren per subjectar un banc. En una altra accepció, s'associa el set amb la forma que s'esquinça un teixit. A més, de forma més curiosa, destaque l'equivalència d'aquest mot amb la paraula anus en les diferents expressions col·loquials de l'espanyol d'origen colombià, argentí, cubà i uruguaià. Per altra banda, cal destacar la seua relació amb el popular joc de cartes, el set i mig i amb l'expressió adverbial equivalent a molt. Com a contrapartida a la definició castellana, podem observar que tant el Diccionari català, balear i valencià²⁸⁴ o l'obra editada per l'Institut d'Estudis Catalans²⁸⁵, afegeixen altres accepcions ben diferents que no hi són a l'obra de María Moliner²⁸⁶. En aquest aspecte, destaquem el mot set (del llatí *septe*) que fa referència a una fisiologia animal, és a dir, a la necessitat de beure; al desig impacient d'obtindre o desitjar quelcom; al nom d'un riu que naix a la serra de Prades i corre i desaigna al Segre; a la forma verbal del participi del verb ser, emprat sovint en els dialectes del català occidental i oriental (eivissenc); al joc que es guanya en el tennis; i al tercer fill d'Adam i Eva.

De totes les definicions exposades a dalt, es pretén connectar l'accepció catalana de set com a sinònim d'ambició amb els objectius primordials que determinaren l'aparició de la formació i el seu posterior activisme cultural. Des d'aquest context, la poètica de la formació artística es basaria en aquesta set de desitjar i aconseguir alguna cosa, en altres

²⁸² Entrevista inèdita al pintor Vicente Castellano, el 22 de desembre de 2010 a València, en el seu domicili particular.

²⁸³ Definició castellana de Siete en MOLINER, M. *Diccionario de uso del español*. 3ª ed. Madrid: Gredos, vol. D-z, p. 2718.

²⁸⁴ Consulteu el ALCOVER, A. *Diccionari català-valencià-balear*. Palma de Mallorca: Moll, 1988. Tom IX, p. 882.

²⁸⁵ Aneu al AA.VV. *Diccionari Català*. Barcelona: Institut d'Estudis Catalans, 2000, p. 757.

²⁸⁶ No obstant, en l'obra de MOLINER, M. Op. Cit., 2007, vol. D-z, p.2718. Existeixen dues definicions de siete que no s'ha esmentat, la primera està relacionada amb l'expressió argentina i uruguiana *de la gran siete* en un sentit de manifestar empipament, desil·lusió i disgust. I el segon cas, és el fet d'emprar el nombre set en el sentit de l'adjectiu molt.

paraules, de trencar l'aïllament artístic i cultural de la societat valenciana, d'obrir nous i alternatius circuits expositius, i de connectar amb l'art que es feia a Europa.

Pel que fa al món de la simbologia²⁸⁷, el nombre *set* ha esdevingut com un concepte força transcendental al llarg de la història, des d'un punt de vista mitològic, religiós, alquimista, astrològic, quotidià, etc. D'entrada, segons la numerologia²⁸⁸, el nombre *set* representa l'equilibri, la perfecció i la totalitat. *Set* és el producte de la suma del número tres que simbolitza la divinitat i el número quatre que representa l'àmbit terrenal. Aquest sentit de perfecció i totalitat ve donada per la tradició africana de sumar el nombre tres que representa el principi masculí amb el quatre, principi femení. En el món de les supersticions, dels rituals, la màgia i el misticisme religiós, l'aparició més primerenca del nombre *set*, la podem trobar immers entre les antigues tradicions de les civilitzacions orientals. En altres paraules, s'esmentaria els *set* dimonis de la tradició literària sumèria, o bé la simbolització egípcia d'aquest nombre amb la vida eterna, la perfecció o el tancament d'un cicle²⁸⁹.

En un altre indret, proper al país de les piràmides, la cultura hebrea potencià el caràcter màgic i sacre del *set*, a l'hora de comptabilitzar els *set* dies que l'exèrcit israelià assetjà Jericó i, ensems, l'enderrocament de les muralles, després de donar *set* voltes. Dins d'aquesta mateixa cultura, el terme *set* és el nombre de braços del *menora* o el *setè* dia de la setmana jueva, conegut com el *sàbat*²⁹⁰.

A partir de l'era cristiana, el nombre *set* fou força emprat en la Bíblia, especialment en les profecies apocalíptiques de sant Joan l'evangelista (*set* segells, *set* trompetes, *set* caps de la bèstia, etc.), en el nombre de dons de l'esperit sant, del pecats capitals, dels sacraments o dels patiments de la Verge, en l'etapa medieval. En l'actual tradició islàmica, és vigent que tot fidel musulmà que vaja de pelegrinatge a La Meca, ha de donar *set* voltes a la pedra sagrada (Kaaba). En altres religions, com per exemple el

²⁸⁷ Es recomana la definició de *set* en el següent diccionari especialitzat en el món dels símbols, CHEVALIER, J. GHEERBRANT, A. *Diccionario de símbolos*. Madrid: Herder, 2003. 1107 p.

²⁸⁸ Creença que afirma que existeixen nombres amb propietats particulars que poden incidir en la vida física o amagar missatges reveladors. Va nàixer amb Pitàgores i va aplicar-se als textos sagrats, buscant màgia a les paraules divines.

²⁸⁹ Ídem

²⁹⁰ Aneu a la pàgina web Filosofia i pensament, <http://www.alcoberro.info/planes/judaisme8.html> (consultat el 23/08/2015).

budisme, es concep la idea d'els set esgrons per arribar a la perfecció de l'ànima, i en el hinduisme els set xacres²⁹¹.

Tampoc hauríem d'oblidar que, des de l'antiguitat clàssica, es pensava que la totalitat còsmica i temporal estava configurada pels sis planetes més el sol. Aquest mateix sistema planetari, determina el nom dels dies de la setmana i la seua funcionalitat, depenent de l'adscripció divina de cada dia. Al mateix temps, els alquimistes arribaren a associar el potencial màgic dels metalls amb les diferents deïtats planetàries.

I a l'àmbit de la vida quotidiana, podem constatar un munt de referències del nombre set amb relació als dies de la setmana, les notes musicals, els colors de l'Arc de Sant Martí, les set meravelles del món, els títols d'obres literàries i cinematogràfiques (Els Set samurais d'Akira Kurosawa, Japó, 1954), fins a arribar a la l'agrupació d'art d'*Els set*, objecte d'estudi d'aquesta investigació. A propòsit d'aquesta darrera expressió, s'hauria de considerar la seua atzarosa gènesi que coincidí amb l'extinció del *Grup Z*. Un grup que, inicialment, es va fer conèixer amb el nom màgic d'Els Vuit, pel crític Ombuena²⁹².

3.2. Les etapes del grup.

L'agrupació d'Els Set fou marcada pel seu caràcter efímer, ja que tan sols estigué en funcionament durant sis anys, és a dir, des del 1948 fins el 1954. Al llarg d'aquesta curta existència, s'estableix la trajectòria artística i cultural del grup en aquestes tres etapes: l'etapa constituent (1948-1950), l'etapa Colom (1950-1953) i l'etapa Braulio (1953-1954). Totes les tres etapes estigueren determinades per les eixides i entrades de nous membres, i, alhora, pel canvi d'espai expositiu i de punt de trobada de les tertúlies. En altres paraules, es fa referència al moment que passaren de la Sala d'Els Set a la Sala Braulio i, alhora, al trasllat del cafè La Llotja a la cafeteria Lara.

L'etapa constituent o formativa, emmarcada entre els anys 1948 i 1950, representà un dels primers intercanvis d'idees, xerrades sobre art i filosofia, i l'exteriorització d'un

²⁹¹ Ídem.

²⁹² Dins del mateix període cronològic, per volts de l'any 1947, s'originà la revista i agrupació artística barcelonina *Dau al Set*. I sense deixar el mateix marc cronològic i espacial, durant l'any 1948 aparegué el grup artístic dels Vuit. Fins i tot, dins del període republicà valencià, moltes exposicions i mostres d'art s'organitzaren al voltant dels artistes Pedro de València i Genaro Lahuerta. Se'ls arribà a denominar com una mena de grup, conegut com els dos, sobre tot, per la crítica local.

mund de queixes. Sovint, gran part de les queixes, protagonitzades pels primers membres fundadors, companys d'escola i estudiants afins, es focalitzaren al voltant del professorat, del sistema artístic oficial i dels valors acadèmics. Per aquestes primeres converses, solien reunir-se en el si de les infraestructures de l'Escola Superior de Belles Arts de Sant Carles de València, o bé en les tasques més properes de l'escola. Amb el temps, aquestes improvisades reunions es formalitzaren, cada divendres a la nit, com el grup tertulià d'Els Set en el Cafè La Llotja²⁹³. Com el seu nom indica, l'etapa constituent es referí als primers balbuceigs de la formació d'Els Set. Durant aquest període, són força conegudes les seues reunions en el local llogat del carrer Quart, anomenat El Tramvia. Al llarg de l'etapa constituent, Els Set experimentà un confós i ambigu procés gestacional, entre les espontànies xerrades, les tertúlies del cafè La Llotja i les primeres reunions assembleàries, ja com a grup.

Per altra banda, dins d'aquesta mateixa etapa, s'ha trobat necessari articular dos estadis ben diferents: l'estadi prefundacional (1948-1949) i l'estadi fundacional (1949-1950). L'estadi prefundacional correspongué a les primeres trobades dels artistes a l'escola i les tasques immediates. I l'estadi fundacional nasqué en el moment que les converses artístiques són conduïdes pel primer conat d'Els Set i s'institucionalitzaren, sota el format de tertúlia, en el cafè La Llotja. Des d'aquest segon estadi, també, es fixà el nucli fundacional de la formació, protagonitzat per la següent nòmina d'artistes: Vicente Castellano Giner, Vicente Fillol Roig, Juan Genovés Candel, Vicente Gómez García, Ricardo Hueso de Brugada, Juan Bautista Llorens Riera i José Masiá Sellés.

Després de l'etapa constituent, vingué l'etapa Colom (1950-1953), caracteritzada per constituir la primera sala expositiva i seu social referencial del grup. Es tractava d'un baix comercial de l'oncle de Genovés, dedicat a l'exposició i venda de mobles, en el carrer Colom número 38. De dia, es feia servir com a botiga de mobles, i de nit, es transformava en la sala expositiva d'Els Set. Dins de l'etapa Colom, els membres fundacionals del grup hi romangueren intactes fins a l'any 1951, degut a que en aquest any es produí l'eixida de José Masiá i l'ingrés de Joaquín Michavila. Per finalitzar aquest període, s'ha d'assenyalar que els seus membres foren conscients de la significació i de la repercussió mediàtica i social d'Els Set, en qualitat d'alternativa artística i cultural.

²⁹³ AA.VV. *Jacinta Gil Roncalés. Exposición Plástica*. València: Sala Parpalló, Diputació de València, 1999. L'artista i membre fundadora del Grup Z, Jacinta Gil, participà en les primeres tertúlies d'art d'Els Set.

A propòsit de les exposicions de l'etapa Colom, la primera exposició col·lectiva del grup es realitzà l'any 1950, concretament entre el 26 de gener i el 7 de febrer. Aquesta mostra rebí una calorosa acollida del públic, de la crítica i, especialment, de la reflexió que escrigué el crític Josep Gassent, en el catàleg expositiu de la formació. En aquest període, l'agrupació començà a organitzar exposicions col·lectives del grup i a presentar exposicions individuals i conjuntes d'altres grups aliens. A més, en aquest mateix espai, es dugueren a terme nombroses activitats culturals, de la sort de conferències, cicles sobre cinema, recitals de poesia, audicions de música instrumental i òpera o projeccions de cinema.

Com a darrer estadi, s'assenyala l'etapa Braulio (1953-1954), com el període més productiu i popular de la formació, artísticament i culturalment parlant, dins de l'àmbit comercial de la Sala Braulio. Al llarg de l'any 1953, el grup constituí el segon punt d'inflexió, dins dels desajustes dels membres integrants del grup. En aquest sentit, cal esmentar l'entrada de la pintora Ángeles Ballester Garcés, com a substitució del pintor Vicente Fillol Roig, que s'en va anar a treballar a París. En un mateix sentit, durant l'any 1954, es produí la marxa del pintor Juan Genovés a la ciutat de Madrid. Davant d'aquesta eixida imminent, l'artista cinètic Eusebi Sempere decidí substituir-li, tot i que només va constar en la darrera exposició, celebrada entre els 13 i 15 de maig de 1954 .

Pel que fa a l'àmbit expositiu, es tracta d'un període força prolífic, sobretot a partir del mes d'abril, quan es traslladaren a la Sala Braulio del carrer Poeta Querol núm. 20. Des de la Sala Braulio també s'encetaren altre tipus d'activitats extra-artístiques, sota el patrocini de la galerista Vicenta Braulio, com ara recitals literaris, concerts, conferències i tertúlies artístiques. A més a més, cal comentar que l'1 de febrer d'aquest any el diari de Las Provincias batejà la formació sota el nom Sala Los Siete, amb relació a l'espai expositiu del carrer Colom²⁹⁴:

“Se ha inaugurado en la Sala de los Siete (Colón 36) la nueva exposición del grupo que ha despertado vivo interés por la calidad e intención estética de las obras presentadas. La exposición tiene la novedad de presentar al miembro recién ingresado, Ángeles Ballester, que por primera vez une su labor a la del grupo...”

Malgrat el seu activisme cultural i artístic, cap a l'estiu del 1954, el grup es dissolgué, imminentment, degut a circumstàncies personals i a les necessitats artístiques de cada

²⁹⁴ AA.VV. *Ángeles Ballester. La imatge de la dona a la pintura.* (Curadora Asunta Vilaplana). València: Universitat de València, 2003, p. 165.

membre. Així doncs, molts dels seus membres hagueren de provar sort en altres ciutats més favorables a l'art, com ara Madrid o París, i d'altres romangueren en la ciutat del Túria.

3.3. La gestació d'Els Set entre les aules i les cafeteries: el dinamisme cultural de les tertúlies artístiques.

L'origen ontològic de l'agrupació artística d'Els Set esdevingué en la ciutat de València, cap a les darreries dels anys quaranta. L'emergent gestació del grup fou impulsada gràcies als eventuais intercanvis d'idees i d'inquietuds entre les aules o els passadissos de l'Escola Superior de Belles Arts de Sant Carles i el dinamisme cultural de les tertúlies artístiques desenvolupades arreu de les cafeteries i cafès de la ciutat.

Com s'ha anunciat en l'apartat de les etapes, la trajectòria del grup transcorregué en tres etapes al llarg de la seua trajectòria: l'etapa constituent, l'etapa de Colom i l'etapa de Braulio. En aquest apartat, només s'emfatitza la primera etapa. L'etapa constituent, es el període més inconnex, complex i difícil de determinar. En aquest marc s'encabiren els primers clarors i bastiments constituents de la futura formació artística d'Els Set, en ple auge de la postguerra valenciana. La formació, per una banda, es va anar nodrint, com a contraposició del clàssic i paupèrrim sistema d'aprenentatge i educatiu de les escoles d'art, o bé com a alternativa del grisenc i, gairebé, restringit context cultural i artístic valencià. I per altra banda, s'associà la irrupció del grup a una llumeta que hauria de mostrar el camí envers un art més viu, expressiu i modern. Dins del seu procés gestacional, es poden establir els següents estadis diferenciats: l'estadi prefundacional i l'estadi fundacional. A continuació, es despleguen els trets més significatius de cada estadi.

L'estadi prefundacional s'enquadra entre els anys 1948 i 1949, corresponent als darrers anys formatius de l'escola de Belles Arts dels seus protagonistes. Al llarg d'aquest primer estadi, es va anar gestant els primers balboteigs creatius dels futurs membres fundadors de l'agrupació, conformada per Vicente Castellano, Juan Genovés, Vicente Gómez, Fillol Roig, Llorens Riera, José Masiá i Ricardo Hueso, i d'altres artistes, com ara els pintor Vicente Mir, o bé els escultors Salvador Montesa, José Coma i Pi Belda.

Com podem observar, encara no es pot parlar de cap mena d'agrupació d'art, sinó més aviat d'individualitats artístiques que, enmig del seu procés formatiu i dels primers passos iniciàtics de llurs trajectòries artístiques, començaren a verbalitzar i manifestar el seu rebuig acadèmic i classista del sistema d'aprenentatge de l'escola de Belles Arts i dels circuits expositius de la ciutat, a través de les xerrades o converses artístics en grup.

Com es deia al paràgraf de dalt, davant d'aquesta situació tan llastimosa, una colla d'amics i companys de curs decidiren reunir-se eventualment en forma de grups de conversa o de contertulians, entre les aules, els passadissos i els claustres de l'escola de Belles Arts de Sant Carles de València, ubicada en l'antic convent del Carme (en el bell mig del barri del Carme). Aquests grups de contertulians pretengueren intercanviar impressions, comentaris o queixes sobre el panorama artístic valencià d'aleshores. Seria en aquests puntuals aforaments, on s'anà gestant, de forma embrionària, el futur grup d'artistes fundadors d'Els Set. Aquests primers moments escolars es veuen reflectits en l'entrevista de Carlos Sentí Esteve, a propòsit de l'article titulat *Un inquieto y brillante grupo de jóvenes pintores valencianos*²⁹⁵:

La creación del grupo tuvo su origen en los últimos años de nuestro aprendizaje en la Escuela Superior de San Carlos, en cuyos claustros, tan queridos por todos, sentimos el peso de las primeras dificultades, que, gracias a Dios, vencimos con el mejor espíritu.

La periodista Maria Ángeles Arazo, en el diari Levante, també va fer ressò d'aquests primers moments gestacionals al voltant de l'any 1948, a propòsit de l'exposició d'Eusebi Sempere²⁹⁶:

Nos hemos reunido en el Club Universitario. Eusebio Sempere expone actualmente en el citado local, y sus compañeros, como si se tratase de una exposición colectiva del grupo, están con él casi todos los días, saboreando su éxito, unidos por esa cordial camaradería que, desde 1948, año en que, desde 1948, año en que "Los Siete" comenzaron a trabajar, los ata como invisible lazo.

Podem observar que, al considerar l'any 1948 com a data inicial de l'agrupació, per una banda, engrandeix el seu període cronològic en sis anys de vida, entroncant-lo amb el Grup Z, tres anys abans de la seua desaparició. I per altra banda, complementaria a alguns autors de la historiografia artística de la postguerra valenciana, com per exemple

²⁹⁵ SENTÍ, C. "Una entrevista a siete voces. Un inquieto y brillante grupo de jóvenes pintores valencianos". *Levante* [València], 8 de febrer de 1953, p. 5.

²⁹⁶ Aneu ARAZO, M.A. "Unos minutos con el grupo <<Los Siete>>", *Levante* [València], 20 de novembre de 1954, p. 6.

Pascual Patuel Chust, Manuel Muñoz Ibáñez o Pablo Ramírez, que consensuaren l'any 1949 com a data fundacional d'Els Set. En aquest sentit, la consideració de l'any 1948 com a punt de partença, partiria del moment en què un grupet d'amics i companys de classe, aconseguiren associar-se en torn a un grup d'art amb cert cos formal i de responsabilitat col·lectiva. De mica en mica, les converses artístiques abandonaren l'edifici de l'escola per desenvolupar-se a lloure en les diferents tasques de vi i olives del barri del Carme, o bé en el restaurant Casa Pepe, situat a prop de la Filmoteca Valenciana. Així doncs, el grup d'El Set com a tal, naixeria una bona vesprada del 27 de maig de 1949. Valenzuela, en el seu article *Charlando con Los Siete, grupo de pintores jóvenes y entusiastas*²⁹⁷, ho descrigué en aquestes paraules:

Ha sido organizada por un grupo de chicos entusiastas con ansias de nuevas perspectivas, llenos de inquietudes y con ambiciones de superación. Todos ellos son estudiantes de tercer curso de San Carlos. El grupo lo constituyen siete. Según el relato de uno de ellos, una buena tarde, a la salida de una de las clases se metieron en una tasca. Allí charlaron hasta por los codos.

I, amb el temps, aquest grupuscle d'estudiants d'art, companys i amics es va anar reunint en l'entresolat del cafè La Llotja, ubicat a la banda esquerra del Mercat Central.



Fotografia exterior del Cafè La Llotja, 2009²⁹⁸.

²⁹⁷ VALENZUELA, <<Charlando con "Los Siete", grupo de pintores jóvenes y entusiastas>>. *Jornada* [València], 30/03/1950, p. 3.

²⁹⁸ Fotografia in situ, realitzada per un servidor, València, 9 maig de 2009.

Pel que fa a l'estadi fundacional, s'inicià amb la sistematització de les tertúlies artístiques en el cafè La Llotja i finalitzà en el moment d'organitzar la primera exposició col·lectiva del grup en la Sala Colom, cap al mes de gener del 1950. Així doncs, gràcies al brou de cultiu de les xerrades a l'escola de Sant Carles i a les tasques, es potencià un nucli afectiu d'artistes contertulians, fidels seguidors de les primeres converses i protagonistes d'aquella vesprada mítica, on es decidí associar-se en forma d'un grup d'art, en una tasca del barri del Carme. A partir d'aquesta bona intenció, la idea de grup es va anar quallant, sia en les famoses tertúlies d'Els Set a La Llotja, sia en reunions privades en altres indrets, aixoplugats sota unes mateixes causes, objectius i idearis. Més endavant, s'observa, a partir de les seus actes, l'existència d'una voluntat pseudoestatuària en l'organització interna, a l'hora de fixar unes pautes o regles per pertànyer al grup, d'establir paràmetres de format i participació de les exposicions o de disposar els nomenaments dels càrrecs de l'agrupació.

Pel que fa a l'heterogènia nòmina dels membres del grup, conformada inicialment per joves pintors i escultors, només varen romandre a l'agrupació els pintors. Els tres escultors decidiren retirar-se, degut a que en paraules de Pi Belda²⁹⁹, no se sentiren ben integrats ni atrets en un col·lectiu dominat per pintors. A més, a l'hora d'organitzar una exposició, als escultors se'ls deixava els darrers racons o forats per tapar. Davant d'aquesta desbancada, constaren com a membres fundacionals: Vicente Castellano, Fillol Roig, Juan Genovés, Vicente Gómez, Juan Bautista. Llorens, José Masiá i Vicente Mir Roig. No obstant això, Vicente Mir, també va deixar el grup al poc temps. En el lloc d'aquest pintor, es va convidar al pintor Ricardo Hueso de Brugada, que s'integrà a la formació en qualitat d'artista fundador.

Canviant de tema, pel que fa a les reunions en el cafè La Llotja, es tractaren d'unes tertúlies artístiques i culturals organitzades pels membres d'Els Set, entre els anys 1949 i 1953, coincidint, per tant, entre el segon estadi del període constituent i tota l'etapa de Colom. De forma més sistemàtica, tots els divendres i alguns dissabtes solien reunir-se en l'entresolat d'aquest acollidor cafè, entre les nou del vespre i la una de la matinada. El cafè La Llotja s'ubica en la banda esquerrana del Mercat Central, on recau l'edifici de la Llotgeta³⁰⁰, concretament en el carrer Palafox número 1. Aquest establiment

²⁹⁹ Entrevista personal de l'escultor Pi Belda en el seu taller de Torrent, el dia 11 de desembre del 2009.

³⁰⁰ La llotgeta fou el primer edifici que es construí de tot el conjunt del Mercat central de València, concretament, l'any 1918. En origen, aquest eclèctic edifici amb cert tarannà neomedieval, es va fer servir com a oficina municipal

començà a funcionar per volts dels anys quaranta i, actualment, roman obert al públic - després d'alguns canvis de propietaris, d'algunes remodelacions internes i la desaparició de l'entresolat-, com un dels restaurants de menjar típic valencià, més populars del barri del Mercat. Al voltant de les tertúlies de La Llotja, llevat del nucli d'artistes, acostumava a vindre amics, companys de classe, estudiants universitaris, artistes locals reconeguts, escriptors, intel·lectuals i curiosos. Un ampli i heterogeni grup desitjós per debatre, xerrar, riure o discutir entre grans fumarades, fins a altes hores de la nit. Sobre aquest aspecte, es torna a citar a l'anterior article del periodista Valenzuela³⁰¹ que publicà l'any 1950, des del diari Levante. Aquest article, a la manera d'una crònica cultural, narra el format de les reunions, els temes i els assistents. Així doncs, l'autor comença parlant sobre la nombrosa aflluència, seguint una estructura de diàlegs que ací baix es reproduïx:

_ Esta es la segunda tertulia que celebramos- aclara Vicente Castellano.

_ Y como verás es de éxito completo, pues la mayoría ha respondido a nuestra llamada- añade Fillol Roig, mientras esparce su mirada por el local, casi totalmente lleno de jóvenes que charlan y fuman.

Més a baix, segueix una enumeració de l'heterogeni públic que hi solia assistir, a propòsit de la resposta que Juan Genovés realitzà a la pregunta *¿Son todos compañeros vuestros?*

_ ¿ Son todos compañeros vuestros?

_ Sí, todos son alumnos de San Carlos. A excepción, claro está de...

... Escribà, el pintor Gumbau, Maximiliano Thous, un noruego muy amante de España y gran entendido en la pintura y otros, figuran como invitados.

La descripció de l'espai físic fou ornamentada pel fum de les pipes i de les cigarretes, per l'aroma del cafè i dels licors, i pel saturat ambient. Acte seguit, fa incidència sobre l'adscripció organitzativa de la tertúlia, relacionada a un emergent i jove grup artístic amb aquests termes:

Ha sido organizada por un grupo de chicos entusiastas con sus ansias de nuevas perspectivas, llenos de inquietudes y con ambiciones de superación. Todos ellos son estudiantes de tercer curso de San Carlos. El grupo lo constituyen siete.

d'administració de mercats. Extret de l'enllaç <http://www.jdiezarnal.com/valenciallalongeta.html> (consultat el 22/07/2015).

³⁰¹ VALEZUELA. Op. Cit., 1954.

Al darrer paràgraf de l'article, Valenzuela descrigué el procés d'acomiadament de la vetllada amb relació al seus organitzadors de la següent manera:

La tertulia, a medida que avanzaba la noche, fué languideciendo. Uno tras otro todos fueron retirándose. Como capitanes de barco, los últimos en salir fueron “Los Siete”, simpático y entusiasta grupo de jóvenes que merecen, por su fe y espíritu de lucha, toda suerte de aventuras.

Canviant de terç, durant l'estadi fundacional, alguns membres llogaren el local del Tramvia³⁰² del carrer Quart, durant vora dos anys, amb la intencionalitat d'organitzar-hi les exposicions d'Els Set i treballar-hi els seus quadres. El nom del Tramvia respongué a un estudi allargat i menut, situat a dalt del tot d'un edifici multifamiliar, aproximadament en la cinquena planta. Cada pintor va pintar una paret al seu gust. Des d'allà, es duia a terme converses d'art entre els artistes i els seus amics, es pintava, i, en ocasions, constituïa el lloc idoni per qualsevol aventura amorosa. La nòmina dels artistes que compartiren les despeses d'aquest estudi foren Castellano, Genovés, Gómez, Fillol i Llorens. La fi d'aquest estadi, coincidí en el moment que es va plantejar la necessitat de trobar un espai expositiu, per mostrar les seues creacions i difondre el nous ideals artístics. Aquest problema físic, prompte, es va solucionar gràcies a l'oncle de Genovés que va permetre que la seua botiga de mobles del carrer Colom, s'emprara també com a sala d'art. I a propòsit de la primera exposició, durant el mes de gener del 1950, el nom del grup fou suggerit pel crític d'art i musicòleg de la ràdio Mediterrània, José Gassent, que hi participà en el lloc de Ricardo Hueso, perquè aquest es trobava malat, com el setè membre del grup amb el seu text crític. Aquesta ocasional participació mai més es va repetir en tota la història del grup.

3.4. El sistema organitzatiu del grup.

En aquest quart subcapítol, s'esbrina els diferents tipus d'agrupaments que esdevingueren a l'Estat Espanyol, entre les dècades dels anys 40 i 50. Es tractaren d'agrupaments que presentaren una mínima estructura organitzativa democràtica.

³⁰² A l'article de PATUEL CHUST, P. "El Grupo Z i Los Siete en la pintura valenciana dels anys quaranta"; *L'Espill*, 29 d'octubre, 1991, núm. 31, p.65, descriu l'estudi del Tramvia con una mena d'àtic construït en fusta sobre el Cinema València, on les parets foren decorades amb set murals al fresc. També, hi escriviren frases de pensadors i artistes.

Existeixen casos, on la força de les decisions més quotidianes es gestiren gràcies al consens de les assemblees horitzontals, o bé a través d'una estructura piramidal, dirigida per una Junta Directiva que, alhora, és ajudada per diverses comissions o grups de treballs. Una estructura que, per una banda, defineix i identifica la tipologia de grup, les funcions i objectius del grup, i per altra banda, regula mitjançant uns estatuts i reglaments interns les reunions, les activitats a desenvolupar, les formes de participació, l'admissió dels seus components, els tipus càrrecs representatius i les seues funcions, els corresponents sistemes disciplinaris i el fons econòmic. En aquest subcapítol, entre les diferents definicions i limitacions formals dels grups, es passa a encabir-hi l'agrupació artística d'Els Set, a l'hora de poder donar forma el seu sistema organitzatiu, a través de les úniques i inèdites fonts escrites: el llibre de comptes i el quadern de les actes. L'emfatització dels adjectius úniques i inèdites es fonamenta en el grau de novetat que suposa analitzar semblants documents per primera vegada, sota el format d'un treball d'investigació.

3.4.1. El grup com a tipologia artística.

Abans d'endinsar-se en el sistema organitzatiu de l'agrupació artística d'Els Set, paga la pena dedicar unes breus línies sobre els diferents conceptes que envoltaren els agrupaments artístics valencians i espanyols dels anys esmentats a dalt. En aquest sentit, es refereix ací a conceptes com per exemple: acadèmia, escola, agrupació o grup, equip, saló i moviment. Conceptes que, tot i que parteixen de la idea de grup, revelen rics matisos cromàtics entre ells per les seues diferents ascendències semàntiques. Matisos que s'anirien manifestant en funció de les pròpies estructures o lògiques organitzatives, finalitats artístiques i culturals, ideologies o programes estètics, entre d'altres.

Així doncs, es començarà a parlar del terme d'acadèmia amb la representació més rellevant de l'orsiana Acadèmia Breu de la Crítica d'Art, institució que fou impulsada per Eugeni d'Ors amb els objectius de promoure i difondre un art més expressiu i modern, en la primera postguerra espanyola (1941-1954). El terme acadèmia³⁰³ (del lat. *academĭa*, i del gr. Ακαδημία) prové de l'escola platònica que es va crear al S. IV a C a

³⁰³ Visiteu l'enllaç <http://buscon.rae.es/draeI/>, <http://www20.gencat.cat/portal/site/Llengcat/template>, (consultat el 15/08/2010)

les proximitats del jardí de l'heroi mitològic *Academos*. En el Renaixement, es va recuperar aquest terme com a sinònim de centre d'aprenentatge de les tècniques artístiques, fins que es varen assolir a partir del S. XVII les acadèmies reials sobre llengua, medicina, història, belles arts, etc. Des d'un sentit més associatiu, tant l'acadèmia com l'escola, denotaren un cert tarannà institucional, formalista i pedagògic. Aquestes dues instàncies pretengueren treballar i organitzar les activitats, a partir d'objectius pedagògics; fixar normes o fórmules artístiques, segons les necessitat educatives; generar models a seguir; etc.

En el cas de l'escola, la seua etimologia prové del grec *σχολή* i, concretament, fa referència al moment de l'esbarjo o de l'esplai. Més tard, va passar a la llengua llatina amb la forma *schola* que, coincidint en les llengües indoeuropees, ens remetia al lloc on s'impartia qualsevol mena d'ensenyament. En matèria artística, l'escola implica un estil determinat que els alumnes aprenen d'un mestre o d'una tendència estètica que remetia a un lloc físic o a una institució³⁰⁴. Des de l'òptica de la dinàmica dels grups, moltes formacions com l'Escola de Vallecas o l'Escola d'Altamira naixeren amb la voluntat de crear una tendència estilística localista, a partir del dinamisme de les seues activitats culturals i artístiques.

L'equip és la noció que es va identificar amb formacions tan transcendents com els madrilenys Equip 57, els andalusos Equip Córdoba i els valencians Equip Crònica o Equip Realitat. La definició més senzilla d'equip, segons el Diccionari de la llengua catalana, ens remet a grup de persones organitzades per un objectiu determinat. No obstant això, Karl Heinz Hillman³⁰⁵ afirma que l'equip és l'aprofitament d'agilitats personals i professionals dels seus components, gràcies a la força cooperativa dels quals s'assoleix els objectius comuns. Els seus membres interactuen de forma coordinada i sistemàtica, sense perdre la seua integritat individualista.

Pel que fa al concepte de moviment (del llatí *movere*), es concebria, com en el cas del Moviment d'Art del Mediterrani, com un macro projecte (un grup dels grups) basat en la coordinació i projecció d'exposicions itinerants en diferents indrets, capaç de

³⁰⁴ Aneu a la definició d'escola en el AA. VV. *Diccionari de la llengua catalana*. Barcelona: IEC i edicions 62, 2007. p. 691.

³⁰⁵ Aneu a HILLMANN, K-H. *Diccionario Enciclopédico de Sociología*. Barcelona: Herder, 2001. p. 289. Hillman descriu les característiques de l'estructura social de tot equip basat en la cooperació democràtica i el reconeixement de l'autoritat, en funció del seu rendiment, l'alt nivell d'independència personal i tolerància mútua, discussions intenses sobre mètodes i objectius, etc.

configurar una àmplia tendència estilística i continu procés creatiu. Durant aquest moviment s'esdevindrien manifestacions artístiques amb certa unitat ideològica i estètica, capaces de provocar un canvi respecte a la situació anterior³⁰⁶.

Per finalitzar, el terme grup o agrupament fou la forma més extensa i generalitzada d'associar les formacions artístiques com Dau el Set, els saragossans el Grup Pòrtic, Els Indalians d'Almeria, els valencians Grup Z, Els Set i el Grup Parpalló o els madrilenys Grup El Paso i Grup Hondo. A grans trets, la idea de grup faria de matriu de les altres tipologies exposades. La pròpia definició bàsica en relació ³⁰⁷ amb la pràctica artística emmarcaria la noció de grup com el fet d'acollir a un nombre d'artistes, crítics o intel·lectuals en una mateixa organització que, de forma periòdica, es trobarien en un lloc específic. Aquesta mena d'organització seria articulada per uns objectius capaços de posar en funcionament una lògica organitzativa més democràtica, basada en el consens i el sistema de votació en reunions assembleàries; d'apostar per un art més viu, expressiu, i, en definitiva, més modern; de dinamitzar l'ambient artístic i cultural, mitjançant exposicions, conferències, recitals de poesia; o de configurar una identitat social capaç d'interactuar en el conjunt de la societat.

En relació amb el paràgraf anterior, el camp de la sociologia estableix la identificació de grup a partir de la presència dels següents trets comuns³⁰⁸: la constitució d'una identificació social a través de l'adhesió d'un nombre de persones, el conreu d'un llenguatge propi, la conformació d'objectius, interessos i criteris vertebradors, la interiorització d'un sentiment col·lectiu, la cohesió i integració del grup, la sistematització de rols socials i posicionament a dins del grup. En aquest àmbit, s'hi introduirien les aportacions del sociòleg Federico Munné, analitzades en *l'obra Grupos, masas y sociedades* (1987)³⁰⁹, on l'autor defineix la noció de grup de la següent forma:

Un grup consisteix en una pluralitat de persones, interrelacionades per desenvolupar cadascú una determinada funció, definida en funció d'uns objectius comuns, més o menys compartits, i que hi interactuen, d'acord amb un seguit de pautes establertes.

³⁰⁶ MOLINER, M. *Diccionario del Uso del español*, Madrid, ed. Gredós, 2007, vol. I, p. 2005. Es defineix moviment com un corrent d'opinió o tendència artística unitària en determinada època, i a un conjunt de persones pertanyents al moviment, a través de llurs activitats i obres.

³⁰⁷ Ídem. Definició extreta del volum I.

³⁰⁸ Aquestes característiques han sigut extretes de la definició de grup en HILLMANN, K-H; *Diccionario Enciclopédico de Sociología*, Barcelona, Herder, 2001, p.395-396.

³⁰⁹ BARROSO VILLAR, Julia. *Grupos de pintura y grabados 1939-59*. Tesi doctoral inèdita, Oviedo, Universidad de Oviedo, Departamento de Historia del Arte y Musicología, 1977. Aquesta tesi em va permetre conèixer les teories de Munné sobre els grups i llurs tipologies, recollides en MUNNÉ, F. *Grupos, masas y sociedades. Introducción sistemática a la sociología general y especial*. Barcelona: promociones y Publicaciones Universitarias, 1987.

Munné segueix analitzant el concepte de grup a partir de la diferenciació de la percepció dels membres i de la percepció del propi grup com a tal, i l'aprofundiment sobre les tipologies dels grups que l'autor divideix en funció dels caràcters interns i externs dels grups. En aquest darrer ordre, primerament s'assenyala a continuació els possibles trets que anirien apareixent tant en les escoles, les agrupacions, els equips o els salons, en funció del caràcter intern.

En general, a nivell intern es tractaren, quantitativament, de microgrups amb una organització més o menys formal i de durada efímera. Normalment treballaren de forma col·lectiva i, a partir d'un mínim d'objectius comuns, solien actuar en un àmbit local o més acotat. Com que solien ser agrupacions reduïdes, la relació entre els membres fou més directa i propera. La base formativa dels components de cada col·lectiu, sovintaja, ser-hi voluntari, natural o per invitació. I pel que fa al caràcter extern, s'hauria de dir que la majoria dels grups es caracteritzaren per una relació intergrup al simple, de caràcter endogrupal, llevat del Moviment d'Art Mediterrani (*MAM*) que fou més aviat exogrupal, perquè hi van cabre diversos individualitats i grups artístics.

A més a més, s'ha d'explicar el fort grau d'integració social que varen forjar el col·lectius al llarg del temps. Des de l'òptica del grau de conformitat, es troben casos que segueixen les directrius formals de l'ordre establert, com per exemple l'Acadèmia Breu de la crítica d'Art. Tanmateix, com a contrapartida, moltes agrupacions de la sort de Dau al Set, Equip Crònica i Grupo Hondo s'atreverien a qüestionar els cànons estètics establerts i a polemitzar, d'una manera indirecta, amb l'ordre sociopolític imperant.

Arribats ací, seria el torn d'establir connexions entre les definicions tipològiques de Munné i la jove formació d'Els Set. En aquest ordre, en funció del seu caràcter intern, es definiria com un microgrup, afectiu i utilitari. Utilitari, perquè malgrat la gran heterodòxia estilística i ideològica dels seus components, els uní un bon nombre d'objectius i causes comunes. Amb relació a la seua breu nòmina de components, implicaria una relació directa, afectiva i primària. No obstant, pel que fa a l'accés dels nous membres es definiria com un grup semiobert. En principi, la integració dels nous membres depengué de l'eixida d'altres membres, com en el cas de l'entrada de Ximo Michavila com a substitut de José Masiá. També s'afegiria la qüestió afectiva i la qualitat artística, com a garants de les noves admissions. Això explicaria l'entrada de

l'única dona en l'any 1953, Ángeles Ballester, gràcies a la invitació de Michavila. Quant a l'àmbit d'actuació de les seues exposicions i activitats culturals, cal explicar que es limitaren a la ciutat de València. I, des d'una òptica organitzativa, el quadern de les actes i el llibre de tresoreria constataren, per una banda, el caràcter formal de la formació, i, per altra banda, una voluntat transcendental d'enregistrar les seues decisions i activitats.

Per finalitzar aquest punt, cal fer ressò que, malgrat la curta vida d'Els Set, sempre hi hagut una voluntat de relacionar-se i d'interactuar amb altres grups locals i peninsulars, com per exemple els saragossans del Grup pòrtic, o bé el Grup Valentí d'Escultura. Els Set es va forjar, des del seu naixement, com un referent artístic positiu, tant per la premsa com pel públic en general. No es tractava d'un grup políticament radical ni contestatari, més aviat, moderat i integrat en la societat. Davant la censura i la repressió policial, els artistes només els interessava produir art i exposar.

3.4.2. El valor testimonial de les actes i del quadern de tresoreria.

Al llarg de la historiografia artística de la postguerra valenciana, alguns dels primers estudiosos que cartografiaren els fenòmens artístics i culturals que interactuaren entre les dècades dels anys 40 i 50, també foren els primers que donaren notícies sobre l'agrupació artística valenciana d'Els Set. Ens estem referint a les aportacions d'historiadors i estudiosos de l'alçada d'en Pascual Patuel Chust amb l'article de la revista *Espill*, d'en Manuel Muñoz Ibáñez en els seus capítols que hi va dedicar en diferents llibres, d'en Pablo Ramírez a partir del seu llibre dedicat a El grupo Parpalló, i també, d'en Francisco Agramunt Lacruz en el seu famós *Diccionario de Artistas Valencianos*³¹⁰. A través d'aquests estudis primerencs, es pot considerar el grup d'Els Set, junt al Grup Z, com les primeres formacions col·lectives que vacil·laren l'art

³¹⁰ Pel que fa a les referències bibliogràfiques de cadascun dels autors s'ha d'assenyalar les següents referències: PATUEL CHUST, P. "El Grupo Z i Els Siete en la pintura valenciana dels anys quaranta", revista *L'Espill*, núm. 31, 29 d'octubre del 1991, p. 65-69; MUÑOZ IBÁÑEZ, M; "La Pintura Valenciana desde la Posguerra hasta el Grupo Parpalló, 1939-1956" en el catàleg AA.VV. *La Pintura Valenciana desde la Posguerra hasta el Grupo Parpalló*. València: ed. Sala Parpalló i Diputació Provincial de València, febrer-maig 1996, p. 25-95; MUÑOZ IBÁÑEZ, M. *La pintura valenciana de la postguerra*. València: Universitat de València, 1994; RAMÍREZ, P. *El Grupo Parpalló. La construcción de una Vanguardia*. València: Alfons el Magnànim, Colección Formas Plásticas 6, 2000, p. 23; AGRAMUNT LACRUZ, F. *Diccionario de Artistas Valencianos*. València: Albatros, 1998.

imperant i, a més, assentaren les bases de la segona renovació artística valenciana, reencarnada de forma més visible en el Grup Parpalló a partir de l'any 1956.

Tanmateix, arrel de l'entrevista personal al pintor Juan Genovés, en el seu domicili d'Aravaca (Madrid)³¹¹, ens va revelar l'existència d'un llibre de comptes i d'un antic quadern escolar, que recull les actes de les diferents reunions del grup, entre els anys 1949 i 1953. A propòsit d'aquest dos documents originals, primerament, es descriu les característiques formals i els continguts del llibre de tresoreria, i, després, s'analitza el quadern de les actes.

a) El llibre de comptes

El llibre de comptes o de tresoreria enregistrarà les oscil·lacions econòmiques que el grup dugué a terme al llarg de dos anys. Així doncs, des del dia 14 de setembre de 1950 fins el gener de 1952, Juan Genovés es va fer càrrec de les competències de la tresoreria així com la responsabilitat d'anotar els diferents moviments econòmics del grup en un llibre de comptabilitat. Quant a aquesta darrera tasca, s'ha de dir que no tots els enregistraments foren elaborats de forma puntual, ja que existeix un buit entre el mes de juny de l'any 1951 i el mes de gener de 1952. El concepte d'entrades correspon als guanys de l'associació. En aquest sentit, la sort de les entrades aniria en funció de les quotes de cada membre, fixades mensualment a cinc pessetes, el quinze per cent de la venda de les obres i, en alguns casos, de les donacions privades. En el cas de les quotes, no tots els membres pagaven puntualment, ja que molts d'ells preferien abonar-ho trimestralment. Les eixides són les despeses que el grup genera mensualment. Baix el concepte d'eixides, cal destacar les despeses generades per condicionar les infraestructures de la sala, sufragar els catàlegs i el material d'oficina o pagar les planxes dels catàlegs.

Un altre aspecte a remarcar sobre les eixides, és el fet de que a partir del mes de març, concretament, entre el curs 1951 fins el febrer de 1952, no consta cap mena de despesa realitzada per la formació. Ací baix, s'adjunta dos exemples d'entrades i eixides³¹² que s'operaren en el mes de novembre de 1950. Així doncs, es pot constatar mantes

³¹¹ Entrevista a Juan Genovés en el seu domicili i taller d'Aravaca, Madrid, el 7 de juliol del 2009.

³¹² Ambdós exemples pertanyen a les pàgines 7 i 8 del llibre de comptes original, arxiu de Genovés.

d'entrades relacionades amb les quotes dels membres per un valor de cinc pessetes, els guanys obtinguts per la venda d'un quadre, sent exactament l'estipulat 15% en el reglament intern, i el donatiu generós del pintor Ricardo Hueso. I en el torn de les eixides, es pot percebre una sèrie de despeses per sufragar l'enviament de dibuixos a una revista universitària i diverses cartes a Zaragoza, per la compra de segells, i pels costes esdevinguts amb l'exhibició de l'artista José Orús del Grupo Pórtico de Zaragoza.

Per acabar aquesta part més numèrica, cal adjudicar al responsable de la dinamització de la tasca de la tresoreria i de l'actualització del llibre de comptes a l'artista Juan Genovés que, coincidint en el mateix temps, ocupà el càrrec de secretari. Possiblement, els enregistraments dels comptes, és a dir, dels diferents moviments econòmics de l'agrupació es deixaren d'enregistrar en el moment que Genovés fixà la seua residència i lloc de treball en la ciutat de Madrid.

| Entradas | | NOVIEMBRE 1950 | |
|-----------|----|---------------------------------|-----|
| Noviembre | 1 | existencias ant. | 31 |
| " | 3 | Filloi taloweno I n° 17 | 5 |
| " | 3 | Llorens " " " 21 | 5 |
| " | 3 | Hueso " " " 20 | 5 |
| " | 4 | Genovés " " " 18 | 5 |
| " | 17 | Gomez " " " 19 | 5 |
| " | 23 | Castellano " " " 16 | 5 |
| " | 27 | 15% de la venta cuadro de Hueso | 45 |
| " | 27 | Donativo de Hueso | 55 |
| | | | 161 |

Entrada del quadern de comptes, 1950³¹³.

³¹³ Ídem.

| NOVIEMBRE 1950 | | Salidas | |
|----------------|----|---|------|
| Noviembre | 3 | Dibujos "claustró" enviados a Unchevile | 150 |
| " | 19 | 100 sellos de 0'05. | 5- |
| " | 22 | carta a Zaragoza | -70 |
| " | 22 | obsequio a Manja | 20- |
| " | 23 | carta a Zaragoza | -70 |
| " | 25 | 100 sellos de 0'05 | 5- |
| " | 30 | gastos con José Orús de Zaragoza | 23- |
| | | | 5590 |

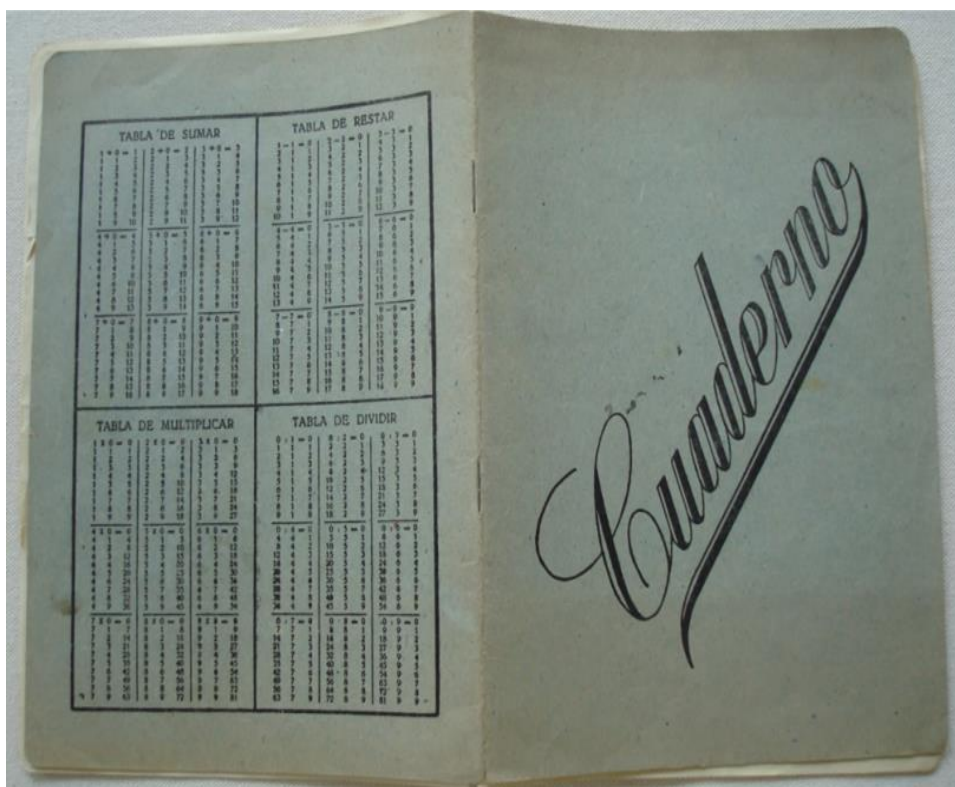
Eixida del quadern de tresoreria, 1950³¹⁴.

b) El quadern de les actes

Pel que fa al quadern d'actes, es tracta d'un recull arbitrari d'algunes reunions que sota el seu format seriós, pretén donar fe i validesa formal a la nova agrupació. En algunes sessions apareixen els punts de les actes, o bé els punts i les resolucions, o bé directament les resolucions consensuades. També es troben casos on s'ha fet constar observacions sobre mesures preses en sessions anteriors, o bé d'una excepcional convocatòria extraordinària per tractar urgentment la dimissió de l'escultor Salvador Montesa.

Quant al format del quadern que recollia les actes, es tractava d'una tradicional llibreta de notes de la mida de Din. 5, conformada per una portada llisa i de color blanca grisosa. Al centre de la portada, només constava la paraula *Cuaderno* en un tipografia caracteritzada per una cursiva lletra lligada. Una lletra d'impremta que simula una cal·ligrafia més artesanal. I la seua contraportada està atapeïda per l'alliçonadora taula de multiplicar escolar.

³¹⁴ Arxiu personal de Genovés.



Portada del quadern d'actes ³¹⁵.

L'activitat d'elaborar les actes de les diferents reunions del grup es varen emmarcar entre el 27 de maig de 1949 i el 31 de gener de 1952, com un fet testimonial de la història de l'art valencià de postguerra. La primera fita correspon a la mítica vesprada, que es fundà el grup en una tasca del barri del Carme. I la darrera data recollida, des del meu parer, podria intuir el moment que el seu darrer secretari Juan Genovés es deslligà del grup per poder treballar a Madrid. De forma esquemàtica, s'enumera en una graella les dates de les diferents reunions enregistrades en el quadern d'actes, en funció del seu període cronològic.

Segons aquesta graella, només es fa constar l'enregistrament escrit de les actes entre els anys 1949 i 1952, malgrat els sis anys de vida del grup. De tots aquests anys, es destaca el període dels anys 1949 i 1950, perquè es tractà del marc cronològic més productiu quant a enregistraments d'escrits. I, com a contrapartida, el període menys fructífer correspongué als dos darrers anys, és a dir, entre el 1951 i 1952. L'enregistrament de les actes d'aquest breu període cronològic, no implicà que es deixara d'organitzar reunions, sinó que més aviat, es podria relacionar a un canvi d'hàbits de caràcter menys formal i

³¹⁵ Fotografiat in situ, domicili de l'artista Genovés, Arxiu de l'artista, Aravaca, Madrid, el 5 de juliol de 2009.

més immediat. I una altra raó, potser, es podria associar amb l'eixida del darrer secretari del grup, Juan Genovés, degut a que s'havia instal·lat definitivament a Madrid.

| Cronologia de les actes | | | | | | |
|--------------------------------|-------------------|------------------|------------------|-------------------|-------------------|-----------------|
| 27-V-1949 | 11-IX-1949 | 22-X-1949 | 29-X-1949 | 11-XI-1949 | 18-XI-1949 | |
| 4-II-1950 | 2-III-1950 | 9-IX-1950 | 21-IX-50 | 26-IX-50 | 25-XI-50 | 28-XI-50 |
| 21-II-1951 | | | | 31-I-1952 | | |

Font d'elaboració pròpia³¹⁶.

En funció del seu emmarcament cronològic, s'ha considerat que la trajectòria de les sessions enregistrades es podrien dividir en tres etapes processuals, condicionades pels diferents processos evolutius del reglament intern del grup, pels nombre de sessions enregistrades anualment, pel canvi de secretaris, i pels primers reajustaments dels membres fundacionals. Aleshores, es parlaria de l'etapa fundacional, de l'etapa de les dimissions o retirades i de l'etapa de la legislació del definitiu reglament intern. La primera etapa aniria des del 27 de maig de 1949 fins l'11 de setembre de 1949. Es tracta del primer testimoni d'aquella vesprada fundacional, en què es va decidir, a sobre del tapet d'una taula de tasca de barri, la formació d'una agrupació d'art nou, un emergent grup de joves creadors valencians, constituït per pintors i escultors. Durant aquesta reunió es constituïren els membres fundadors, que a les actes ixen alguns noms tatxats, perquè fa referència als artistes que abandonaren el grup. Tanmateix, la tasca més important d'aquesta vesprada és el fet de determinar en disset notes el primer reglament intern del novell grup. Un reglament que pretén regular el format del grup, les reunions, les exposicions, els càrrecs, etc.

³¹⁶ Font elaborada del quadern de comptes de l'agrupació d'Els Set, cortesia de Genovés.

La segona etapa reflectiria les graduals dimissions dels escultors Salvador Montesa, José Coma i Rafael Pi Belda, i del pintor Vicente Mir. En aquest ordre, aquesta etapa s'inicià l'11 de setembre de 1949, on s'aprovà la dimissió dels escultors Rafael Pi i Belda i José Coma. Les causes amb les quals ambdós escultors justificaren sendes dimissions, es basaren en el fet de que no es veien capaços de respondre a les demandes productives i al format del grup. En aquesta mateixa data, es va convocar les eleccions dels càrrecs de president i secretari, sent reeixit de nou els anteriors depositaris del càrrecs. El mot de delegat se'l canviarà pel nom de president, ocupat per Llorens Riera. I el terme de sotsdelegat passarà a dir-se secretari, ostentat per Vicente Mir. La reunió de l'11 de novembre implicà l'acceptació de la baixa del membre fundador Salvador Montesa. I l'última sessió, d'aquesta segona etapa, correspongué a l'eixida de Vicente Mir el 4 de febrer de 1950.

Abans de canviar de tema, és necessari fer un parèntesi sobre les eixides de l'escultor Rafael Pi Belda i del pintor Vicente Mir Roig. Ambdós artistes, segons una entrevista inèdita amb Pi Belda, pretengueren formar un altre grup diferent que s'hauria d'anomenar Grup Zal. El seu nom està relacionat amb l'estètica musical de Chopin, concretament, en una composició de piano. Aquesta idea de crear un grup es va anar forjant en va, entre les tasques de Casa Tàrraga i Casa Pepe, del barri del Carme de València.

També durant aquest període, concretament en la sessió del 22 d'octubre de 1949 se li dotà de més poder al president dins de les reunions i es determinaren les pretensions del grup, sota l'objectiu de despertar l'endarrerit ambient cultural valencià, mitjançant la creació d'una biblioteca o fons literari i la fundació de les tertúlies. Quant a la primera pretensió no n'hi ha cap constància. Altrament, en la segona pretensió es determinà la institucionalització de les vetllades nocturnes en el cafè de La Llotja i, després, en la cafeteria Lara.

Pel que fa a la darrera etapa, aquesta s'inicià el 2 de març de 1950 i finalitzà el 31 de gener de 1952. Començà amb el canvi de càrrecs en la sessió del 9 de setembre del 1950, sent el president Llorens i el vicepresident Genovés. La fita més important d'aquest període correspon al 26 de setembre del 1950, just en el moment en què es canviaren les bases del reglament intern de l'agrupació. En aquest entorn, es batejà l'agrupació baix el nom d'Els Set, segons indica la primera nota. Els punts d'aquest

reglament s'estructuraren al voltant de les competències dels components definitius, dels càrrecs, de les exposicions i de les reunions. Durant aquest període, s'acceptà l'admissió del pintor Joaquim Michavila, com a nou component i substituït del pintor José Masiá.

De forma paral·lela a la divisió per etapes cronològiques, alhora, cal assenyalar una nova divisió orientada a la tipologia dels continguts de les actes. En aquest sentit, s'observaria una primera part molt extensa que ocuparia les diferents sessions enregistrades, en mig de les sessions s'insereix una pàgina sencera sobre despeses, i, després, vindria dues parts més breus, seguides una darrera de l'altra. Dins d'aquestes parts més curtes, s'ha de ressaltar la il·lustració del format dels futurs catàlegs de les exposicions col·lectives d'Els Set (ocupant dues planes), i l'enumeració dels domicilis dels membres. Aquesta última part està formada per dues pàgines que es relacionen pel contingut, però no s'hi troben ubicades de forma consecutives. En una de les pàgines, només es fa referència a cinc artistes i, en l'altra plana, consten tots els autors amb els seus corresponents domicilis.

Amb relació a les sessions enregistrades, entre els continguts més rellevants i repetitius que apareixen al llarg d'aquest quadern d'actes, s'ha de ressaltar la configuració processual del reglament intern de la formació, les successives dimissions i noves incorporacions, els incidents interns, l'organització d'activitats expositives, l'evolució dels càrrecs i la pretensió cultural. El primer contingut a explorar està relacionat amb el procés gestacional i evolutiu de les normatives o bases internes del grup. Es tracta d'una temptativa d'establir, de forma informal i no oficial, una mena d'estatuts. No obstant, a efectes pràctics, representà la configuració d'unes regles, normatives o bases que, sota el format d'anotacions o punts enumerats, regularen el funcionament intern de les reunions del grup, l'expulsió i admissió dels membres, la participació a les exposicions, les funcions dels càrrecs, etc.

Bosch.

En València 27 - Mayo - 1949. Quèd
 constituido el grupo con la denominación
 con los siguientes componentes; pintores
 y escultores de saber:

Juan D^a Planch Picra
 Juan Genoves Candel
~~José Coma Ruiz (Retirado)~~
~~José Pi Belda (Retirado)~~
 Manuel Piquer Garcia
~~Salvador Montesa Mansana (Retirado)~~
 Vicente Tillof Poy
 Vicente Castellano Piner
~~José María Sallés~~
~~Vicente Miró~~
 Ricardo Hueso de Brugada

Fragment de l'acta fundacional del 27/05/1949³¹⁷.

El primer reglament intern es materialitzà el 27 de maig de 1949, el mateix dia que nasqué l'acta fundacional de la formació. Aquest reglament, conformat per disset notes, fou consensuat i signat per tots els membres fundacionals. A través de les dues primeres notes, es va determinar les funcions dels dos càrrecs que representarien el grup a l'exterior, és a dir, el del delegat i sotsdelegat. Quant al nom de l'agrupació, tot i que,

³¹⁷ Arxiu de Genovés, Aravaca, Madrid.

encara no se n'havia decidit res, es va determinar en la nota onzena que el canvi del seu futur nom no es realitzaria mentre romanguera un dels membres fundacionals. Entre les notes 3 i 12 es va disposar els requisits imprescindibles per participar en les exposicions en la seua sala, tant a les exhibicions col·lectives del grup com a les mostres d'altres col·lectius externs. En els mateixos requisits, s'obligà als components a exposar amb un nombre mínim d'una obra, llevat de casos justificables. En altres punts, fa referència a la restricció d'aquelles obres que ja havien sigut exposades en la ciutat de València, o bé no arribaren a una certa qualitat artística. Dins d'aquest tema, la nota quarta limità la participació dels seus components en altres exposicions, llevat dels premis, concursos i les exposicions nacionals o provincials de Belles Arts. També cal assenyalar les notes 14, 15 i 16 que s'ocuparen de determinar el sistema d'autofinançament i el fons comú. L'autofinançament es cobrí a partir de les quotes dels membres i del percentatge (15%) que restava, davant la venda d'un quadre. Aquests esmentats ingressos s'havien de mantindre sans i estalvis en un fons bancari. Per últim, la darrera nota es centra en dotar una màxima notorietat a les reunions, de tal forma, que en el propi punt ho descriu en la següent forma³¹⁸:

Nota 17. Todo aquel componente del grupo que falte a las reuniones convocadas y sus faltas no sean justificadas, abonará la cantidad de 5 ptas., que será abonada en fondo no teniendo derecho a reclamación de los derechos tomados en esta reunión.

Entre l'interval temporal del primer reglament fins a les definitives bases, existeixen, entremig, reunions on s'establiren canvis i ampliacions del primer reglament, i d'altres sessions, on es feren evident la necessitat d'altres bases noves i millorades. Aquesta cita evidència sobre en punts que s'inclogueren en l'ordre del dia de diverses sessions, on es recordava als components l'emergent necessitat de canviar les normes de l'associació.

En definitiva, la legislació de les bases internes s'assolí en la jornada del dia 26 de setembre de 1950, tot i que també foren objectes de posteriors ampliacions. A diferència de la primera normativa, en aquestes bases es varen dictaminar un total de vint punts. Els diferents punts es desenvoluparen i s'ordenaren estructuralment, en funció dels següents tres apartats: l'organització del grup, les exposicions i les reunions. L'organització del grup abastí els primers sis punts, on s'estableix el nom (nota 1) i el

³¹⁸ Aquesta nota apareix en el quadern d'actes, concretament entre les pàgines 4 i 5. Arxiu de Genovés, Aravaca, Madrid.

nombre del grup (nota 2), s'enumerà els components (nota 3), s'emfatitzà les funcions, la durada i el sistema d'elecció dels càrrecs de delegat i de sotsdelegat (notes 3 i 4), i es fixà la quota i els dies que s'ha de pagar-la (notes 5 i 6). Segons les darreres notes, es manté les cinc pessetes de quota del primer reglament i s'afegí que l'ingrés de les quotes s'han d'efectuar entre els primers cinc dies. En la pràctica, aquesta periodicitat no es va dur a terme de forma rigorosa, ja que molts dels membres pogueren pagar les quotes de forma trimestral.

En l'apartat de les exposicions, els components han de presentar dues obres per cap, en cadascuna de les exhibicions (nota 7). En el punt vuitè i novè es torna a restringir aquelles obres que no siguin insòlites i originals, i limitar als seus components de participar en altres exposicions, sense el previ consens de la formació. També, ací es determina el 15 % de comissió per cada obra venuda (nota 11). Com a novetat d'aquesta secció, es destacà la donació rotativa d'una obra al propietari de la *Sala Els Set*, l'oncle de Juan Genovés (nota 12). A més a més, el muntatge i l'organització de les exposicions depengueren dels dos càrrecs esmentats abans (nota 13).

Quant a l'apartat del funcionament de les reunions, es tracta sobre el caràcter democràtic per convocar les reunions (nota 14), la confecció i direcció de l'ordre del dia pel delegat (nota 16), la redacció i lectura de les actes pel sotsdelegat (nota 17), el sistema per consensuar els acords mitjançant la votació general (nota 15), i el caràcter disciplinari per aquells components que s'absenten de les reunions de forma injustificada (notes 18, 19 i 20). Amb relació a les absències injustificades, existí un règim disciplinari que penalitzà aquestes absències amb una multa de cinc pessetes, a banda de perdre el dret per discutir sobre qualsevol decisió.

Amb relació als continguts que narren els successius reajustaments dels membres de la formació, es va refer, concretament, a les graduals retirades o dimissions dels primers membres que es varen constatar en les reunions de l'11 de setembre de 1949, del 18 de novembre del mateix any i del 4 de febrer de 1950. Així doncs, la primera fita correspongué a la retirada dels escultors Montesa i Pi Belda, la segona data es relacionà amb l'eixida de l'escultor Salvador Montesa, i la darrera reunió representà l'acceptació de la dimissió del pintor Vicente Mir. En aquest grup, de forma més tardana, cal destacar la marxa imminent de José Masiá l'any 1951 a l'Argentina, i la definitiva residència de Juan Genovés en Madrid, a partir de l'any 1953.

Reunión del día 4 de Febrero
Presenta la dimisión como
secretario y miembro del grupo Señor
D. Vicente Mir Prig.
Es admitido por unanimidad
el nuevo componente del grupo el
S. J. Ricardo Hueso y de Brugada.
Es reelegido como presidente
el S. J. Florens, y es nombrado
secretario el S. J. Gómez.
Valencia 4 de Febrero 1950
El Presidente El Secretario
V. Gómez

Fragment de l'acta del 4 de febrer de 1950³¹⁹.

Com a contrapartida a les dimissions, a les actes també es constaten l'entrada o l'admissió per votació general dels artistes Ricardo Hueso de Brugada i Joaquim Michavila Asensi, en diferents moments cronològics. Hueso hi ingressà el 4 de febrer del 1950, com a substitució de Vicente Mir. I, en el cas de Joaquim Michavila, hi va entrar com a substitut de l'alcoià José Masiá, el 9 de setembre del 1950³²⁰.

El tema dels càrrecs es va limitar en la figura d'un delegat i sotsdelegat. Aquests mateixos noms, al llarg de les sessions foren substituïts pels noms de president i vicepresident, o bé per les nomenclatures de president i secretari. Les diferents regulacions dels càrrecs apareixen, de forma immediata, en la primera normativa interna del 27 de maig de 1949. A partir d'aquesta data, es va anar determinant les funcions dels dos càrrecs, a nivell de representació del grup a l'exterior i com a àrbitre a l'interior. Al mateix temps, se'ls va dotar de més poder, i, a més, s'establí una duració dels càrrecs de tres mesos, que podrien ser susceptibles de ser renovats.

³¹⁹ Quadern d'actes, arxiu de Genovés.

³²⁰ Ídem.

En la 4ª exposición de el grupo celebrada los días del 20 al 25 de Noviembre. Se han vendido los siguientes cuadros: el nº 11 de el catálogo titulado "Pintura" de Vte. Gomez por 200 ptas. El nº 9 titulado "Forma" por 300 ptas. y el nº 14 titulado "Ofelia" de Hueso por 300 ptas. Como penden al fondo de el grupo a razón de el 15 por ciento 120 ptas en total.

El delegado
[Signature]
Valencia 25 de Noviembre de 1950.

El subdelegado
- Genovés -

Detall de l'acta de la sessió de 25 de novembre de 1950³²¹.

Quant a les exposicions, en les actes només ixen acords sobre propostes de futures dates expositives, a més de l'acceptació de mostres d'altres grups en la sala d'Els Set, com per exemple l'exhibició del Grup femení de Sant Carles que exposà entre el 26 de febrer i 3 de març de 1951, i les referències sobre els catàlegs de les exposicions, com ara l'adaptació dels catàlegs a la famosa exhibició del grup femení. Com a cloenda d'aquest paràgraf, cal explicar, en forma d'anècdota, l'èxit de vendes de la formació, amb motiu de la seua quarta exposició. Aquesta exposició fou reflectida en les actes de la sessió del dia 25 de novembre, com es pot observar en la imatge inserida a dalt. En general, en aquesta acta es fa referència, per una banda, a l'èxit de vendes de tres obres corresponents als pintors Gómez, Genovés i Hueso, i per altra banda, fa recordar que el 15% dels beneficis de les obres venudes han de recaure en el grup. Tanmateix, en la reunió del 29 de novembre es rectificà els percentatges d'aquests beneficis que li pertocava el grup.

A nivell anecdòtic, comentem un important incident en la sessió del dia 29 d'octubre de 1949, degut a que els membres Mir i Gómez s'anaren en plena reunió amb el pretext de comprar material de dibuix. Al capdavant, s'assabentaren que aquests dos membres havien mentit, perquè en comptes d'anar a la botiga d'art anaren al cinema a veure la

³²¹ Ídem.

pel·lícula de *Don Quijote de la Mancha* (Rafael Gil, 1948). Aquesta mentida va provocar la sobtada dimissió del president, Llorens Riera. Finalment, a petició unànime del grup, el mateix Llorens tornà a acceptar el càrrec³²².

Quant el document, podria provenir de quatre mans diferents, corresponent en la majoria dels casos al seus respectius secretaris. La primera mà, d'origen anònim, correspon a l'acta fundacional i el primer reglament intern del grup. La segona mà aniria relacionada amb el primer secretari, Vicente Mir Roig, que ostentà el càrrec des de la primera reunió, el 27 de maig del 1949 fins el 4 de febrer de 1950. Després de deixar el grup Vicente Mir, li seguí una tercera mà, pertanyent al pintor Vicente Gómez García fins el 9 de setembre del 1950. Per últim, es parlaria com a quarta autoria a Juan Genovés, qui fou el responsable de redactar la darrera acta de reunió, datada el 31 de gener del 1951.

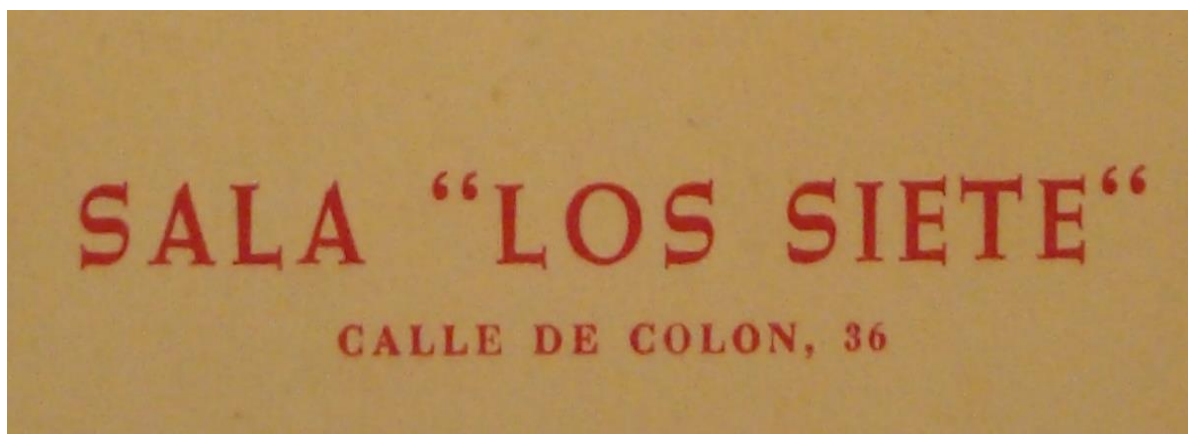
Per acabar, les activitats culturals del grup es concretaren en l'organització d'exposicions pròpies i d'altres grups, la col·laboració amb la revista valenciana *Claustro. Revista Universitaria*, a instàncies de Michavila, la dinamització de tertúlies, i el desig de desenvolupar una biblioteca d'art (22 d'octubre de 1949)³²³.

³²² Extret del Quadern d'actes, pàgina 10, extret de l'arxiu de Juan Genovés.

³²³ Aquest acord apareix en el Quadern de les actes, pàgina 21, de l'arxiu personal de Juan Genovés.

Capítol 4.

Desenvolupament i dissolució de l'activitat cultural i artística del grup.



Fragmento de un catalogo de l'arxiu d'Ángeles Ballester, 1953³²⁴.

³²⁴ Fragment d'un catàleg de mà.

4. Desenvolupament i dissolució de l'activitat cultural i artística del grup.

4.1. Les propostes artístiques del grup.

D'entrada, el naixement de qualsevol grup artístic, literari, polític o econòmic, mai ha sigut pas gratuït. En aquesta línia, sempre existeixen uns perquès o unes causes que justifiquen l'emergència constituent de cada tipologia grupal, del seu camp d'acció i àmbit contextual, i, fins i tot, de les intencions o propostes de treball específiques a dur a terme. Aquestes propostes són la base i raó essencial i existencial de cadascuna de les formacions que, de mica en mica, s'anirà perfilant en forma d'uns estatuts, d'un reglament intern, d'un programa, d'una metodologia, d'uns objectius i d'unes activitats concretes. El mot proposta prové del llatí *propositus*, *-a*, *-um*, participi de *proponere* 'proposar'. A grans trets, se'l definiria com la proposició o idea que es manifesta i s'ofereix a algú, amb una finalitat concreta³²⁵.

Tanmateix, aquest mateix terme s'ha fet servir en diversos contextos semàntics que, en part, mantenen un cert lligam comú. En aquest ordre, el podríem veure relacionat amb els següents conceptes: avantprojecte, esmena, correcció, contraproposta, intenció, ponència i finalitat. Però, en matèria artística, concretament en el context de la postguerra valenciana dels anys quaranta i cinquanta, les propostes es conformaren com a respostes, contrapropostes alternatives i, al capdavant, com a crítica i denúncia de la paupèrrima i insana situació cultural i artística imperant. Normalment, aquestes propostes funcionaren com a motivacions, reptes o lluites que es portaren a terme, tant a nivell individual, com va ser en el cas de Manolo Gil o Salvador Soria, com a nivell col·lectiu, protagonitzat per les agrupacions Z i Els Set i, més endavant, pel Grup Parpalló.

Com s'ha esmentat abans, el grup Grup Z fou el primer grup de la postguerra valenciana que s'encoratjà contra el tradicional i obsolet ambient artístic valencià. Des de la seua pròpia gènesi, el Grup Z cridà als quatre vents -tant en les seues intervencions en la premsa com en els seus manifestos- la seua intenció de dinamitzar l'art valencià, a

³²⁵ Veieu la definició de la proposta en http://buscon.rae.es/draeI/SrvltConsulta?TIPO_BUS=3&LEMA=propuesta. (consultat el 12/02/2011).

través de l'organització d'exhibicions artístiques, on l'espectador pugua gaudir d'una obra més expressiva i viva, ben llunyana de l'estètica academicista i postsorollista. Amb la dissolució del Grup Z, aparegué Els Set, com la segona agrupació valenciana de postguerra. L'agrupació d'Els Set, en la pràctica, esdevingué com a continuador lògic del primer grup, degut a que va tornar a activar les propostes de l'anterior grup i, a més, en va afegir d'altres, de noves. Els Set es tractà d'una agrupació de pintors valencians que, tot i que no va tindre la pretensió de concretar una ideologia, ni molt menys una estètica, volien agrupar les seues forces per poder oferir una alternativa estètica a l'ambient acadèmic valencià. Aquest ambient es focalitzava en l'Escola Superior de Belles Arts de Sant Carles i el tradicional i ranci sistema expositiu de la ciutat de València, entre les darreries dels anys 40 i els inicis de la dècada dels 50. Aquesta emergent agrupació representà una alternativa plàstica, en el sentit de que fomentà una mena d'art més expressiu i viu, en front a l'art descompassat de la buida estètica vuitcentista dels salons oficials i interiors burgesos. Promovent un art, en certa mesura, modern, perquè apostaren pels llenguatges proscrits d'abans de la guerra, com l'estètica expressionista, fauvista, postcubista o surrealista. En definitiva, conrearen un art de veritat, allunyat dels casposos esquemes del mediocre i regionalista gust burgès i del desfasat il·luminisme sorollista. En aquest context, cal extrapolar la famosa entrevista realitzada per Carlos Sentí Esteve l'any 1953³²⁶, en el diari Levante, de la qual es reproduïxen unes frases que destacaren les queixes dels components d'Els Set contra l'inoperant ambient expositiu de València, en aquestes paraules:

Un afany de superació artística i la intenció de reanimar l'ambient pictòric de la ciutat amb l'aportació en bloc d'una obra que respongué al vertader esperit juvenil que ha d'impulsar tota creació artística, ... Actualment, el principal problema que ens ocupa és trencar amb l'ambient anquilosat en què discórrer la vida artística de València...

I sense deixar el mateix retall de premsa, els joves protagonistes aconseguiren manifestar la següent proposta empenedora:

... Altre dels nostres grans anhels és el fet de crear un Saló d'Octubre, en el que exposen les seues obres tots els artistes valencians, sempre que romangué la més pura qualitat artística.

En aquest fragment, es reflexa el desig dels seus components per importar el famós saló

³²⁶ Sentí, C. "Una entrevista a siete voces. Un inquieto y brillante grupo de jóvenes pintores valencianos", *Levante* [València], 08-02-1953, p. 5.

d'Octubre³²⁷, que la ciutat de Barcelona gaudia des de l'any 1948. Aquest saló no va arribar a la ciutat de València fins a l'any 1955, baix el nom de Saló de Tardor, gràcies al patrocini de l'Institut Iberoamericà i de l'Ateneu Mercantil de València.

A l'hora de desenvolupar una resposta alternativa a l'art imperant, el primer problema que havien de solucionar era el fet de trobar espais i circuits expositius alternatius. En aquest sentit, a la ciutat de València existia algunes galeries de força empenta per l'art modern, és a dir, la Sala Mateu, la sala Abad (fins a la mort sobtada del seu propietari en el 1950) o la Sala Braulio (un xic més comercial que les altres). Malgrat això, no sempre garantien les expectatives dels joves artistes que eixien de l'escola de Belles Arts, escopetejats per la intransigència militant dels seus conservadors professors. Així doncs, el novell agrupament d'Els Set aconseguí organitzar les seues exposicions col·lectives en una botiga de mobles de l'oncle de Genovés, ubicada en el carrer Colom núm. 38 de la ciutat de València.

Després dels fructífers anys en la botiga de mobles, coneguda com la Sala d'Els Set, cap a l'any 1953 es varen traslladar a la Sala Braulio, una petita galeria d'art situada al desaparegut carrer Poeta Querol núm. 20. En aquest context, el pintor Vicente Gómez declarava en una entrevista inèdita el següent comentari³²⁸:

Es va crear Els Set com una forma de poder mostrar els nostres treballs i mantindre la relació entre art i amistat.

Des d'aquest mateix sentit, l'escultor Rafael Pi Belda, que va pertànyer al grup en els primers moments, declarava³²⁹:

Els set era un grup per exposar, dinamitzar. En principi no era res, un grupet que es reunia per fer exposicions. Les primeres trobades no són formals. Encara no hi havia res definit.

Al llarg de la trajectòria de la formació, es va potenciar i diversificar les inicials respostes alternatives vers l'art i la cultura, gràcies a la presentació i organització d'exposicions d'altres artistes locals o forans, l'intercanvi d'idees i pensaments en les

³²⁷ UREÑA, G. *Las vanguardias artísticas en la posguerra española. 1940-1959*. Madrid: Istmo, 1982, p. 574. Narra l'autor que el primer *Saló d'Octubre* s'inaugurà el 9 d'octubre de 1948, en les Galeries Laietanes de Barcelona. El projecte inicial fou elaborat gràcies a la col·laboració dels pintors Josep Maria de Sucre, Jordi Mercadé, Fornells-Plá, López Obrero, l'escultor Boadella i el col·leccionista Víctor Maria d'Imbert. Aquest saló pretengué fomentar el redreçament de l'art modern, a través de l'aposta d'obres d'art més avantguardistes.

³²⁸ Entrevista inèdita en casa de Vicente Gómez García en València, el 16/05/2009 a les 11:30 hores.

³²⁹ Entrevista inèdita en el taller de Rafael Pi Belda, en Torrent, el 19/01/2010 a les 10 hores.

tertúlies artístiques, la dinamització d'activitats culturals de la sort d'audicions de música instrumental, de recitals de poesia, de conferències, de passes de cinema, etc. En resum, les seues activitats pretengueren despertar la ciutat de València de la seua letargia artística, mitjançant la revitalització d'altres circuits expositius més alternatius i agosaraments moderns i la dinamització de nombroses activitats culturals de caire interdisciplinari. Sobre aquest ordre, tant els seus espais expositius com els cafès, on es desenvoluparen les tertúlies, funcionaren com a vertaderes plataformes interdisciplinàries, on hi tenien cabuda els artistes plàstics, els literats, els filòsofs o els intel·lectuals, entre d'altres.

El propi Vicente Castellano³³⁰, en sa casa de València, afirmava que Els Set volia *“Trencar el sorollisme i apostar per coses noves. Era un grup obert que invitaven molta gent, com ara el Grup Pòrtic de Saragossa, un grup de pintors de Madrid i de dones de Sant Carles”*. I el pintor Joaquim Michavila arribà a comentar en una entrevista publicada en una tesi doctoral, el següent text³³¹:

Fonamentalment el grup no tenia una ideologia ni estètica. Agrupa forces a un desert cultural. Obrint una galeria pròpia, sala d'exposicions situada en el carrer Colom. Allà treballaven, exposaven i conviden a pintors d'altres llocs, impartien conferències... Els set insistia en la necessitat de posar al dia la informació d'art contra l'acadèmia.

En el cas de les exhibicions artístiques, els components d'Els Set aspiraven a crear una plataforma de difusió i de coneixença entre les noves fornades d'artistes locals i peninsulars, els artistes consagrats o d'altres artistes desconeguts. Sobre aquestes intencions, cal mencionar el número de la revista Ribalta³³² de l'any 1950, on es va recollir les següents paraules:

Han sigut els primers en escoltar la nostra crida, feta pública amb ocasió de la nostra primera exposició, en què Els Set invitaven a tots els joves artistes que en la nostra sala volgueren exposar.

Com estava dient més a dalt, Els Set, en justa mesura, es veieren obligats a fomentar un ambient expositiu més idoni i creatiu en pro de les noves fornades artístiques. Aquesta

³³⁰ Entrevista inèdita en casa de Vicente Castellano en València, el 16/05/2009 a les 18:25 hores.

³³¹ En la investigació de BARBERÀ ZAMORA, J; *Joaquim Michavila, del constructivismo al paisaje, análisis de un proceso evolutivo*. Tesi doctoral inèdita. Valencia: Facultat de Belles Arts, Universitat Politècnica de Valencia, 1987. En aquesta tesi, Barberà aclaria l'ambient del grup en els següents termes: *Els Set fou una època important per a mi, perquè va ser el principi d'una aventura cap a la pintura contemporània. Nosaltres ens reunien. Alguna vegada vaig assistir a projeccions de cinema a casa d'un amic.*

³³² Ribalta, València, abril del 1950, núm. 76.

mateixa inquietud es va deixar constar en l'entrevista de Valenzuela titulada "Charlando con Los Siete, grupo de pintores jóvenes y entusiastas"³³³:

_No, en absoluto. Muchas diferencias son algo más que matices. No nos encontramos unidos por la misma escuela. Cada uno tiene estilo distinto. Sólo estamos vinculados, por una misma ambición y unos mismos deseos.

_Y esa ambición es crear en Valencia un ambiente para el pintor joven.

_ Eso es. Pero que conste que no nos guía un fin comercial. Ni mucho menos. Solo pretendemos que los pintores jóvenes encuentren una fácil modo de desenvolverse en nuestra ciudad, que se sientan acogidos y alentados ...

- Aspiramos a pintar mucho y superarnos cada día. Ambicionamos que nuestras Exposición se haga permanente y que nuestra tertulia adquiera solera.

Observem en aquest fragment que, malgrat les diferències estilístiques i ideològiques de cada membre, existiren una sèrie d'ambicions o intencions que, a nivell de col·lectiu els unificà i els identificà. Dins d'aquesta favorable actitud vers l'art jove valencià, en l'entrevista de Carlos Sentí, l'agrupació apuntà algunes de les problemàtiques que, des d'aleshores, l'art jove patia, junt a una sèrie de propostes o peticions que s'haurien de posar en pràctica en pro de les manifestacions més emergents. Ací baix es remet l'esmentat fragment:

_ ¿Qué pienseu quant a l'art jove en València?

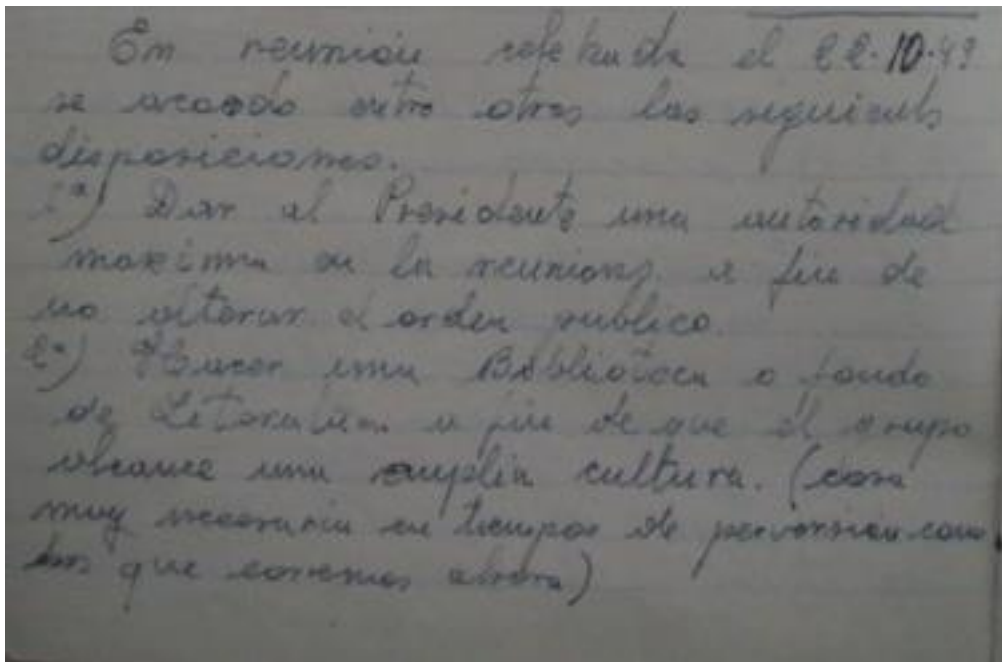
_ Creem que manca cohesió, amb l'excepció del nostre grup; els valors plàstics es troben dispersos. Amb el nostre exemple, llancem una crida a una tasca eficaç i contínua, que s'ha de reprendre per prestigiar València. Així mateix, demanem, cada cop més, col·laboració i protecció per part dels qui per la seua situació econòmica o oficial poden crear beques.

A més a més, en algunes sessions del mateix quadern d'actes, tractat en el capítol anterior, el grup es pronuncià sobre la importància de generar una transcendència cultural i artística en la ciutat de València, és a dir, de crear un futur substrat per a les futures generacions d'artistes valencians. En aquest marc, citaria la reunió del dia 22 d'octubre de 1949³³⁴, en la qual es va fer menció sobre la creació d'una biblioteca o fons literari amb la finalitat d'enriquir la cultura del grup. També, en la mateixa sessió es va decidir fundar una tertúlia d'art, sota la finalitat de poder debatre sobre temes artístics rellevants. En una altra reunió, enregistrada en les actes del dia 21 de setembre

³³³ Valenzuela. *Charlando con Los Siete, grupo de pintores jóvenes y entusiastas. Jornada*, València, 31-3-1950, p. 3.

³³⁴ Extret del quadern de les actes, arxiu de Genovés.

de 1950³³⁵, es proposà que el grup col·laborara amb la revista universitària Claustro. De forma resumida, es pot comprovar una preocupació col·lectiva i solidària envers el bastiment d'un ambient artístic més normalitzat, des d'un sentit estètic més modern. Durant aquells anys, tant els membres dels dos col·lectius esmentats com d'altres individualitats artístiques, tenien present la necessitat de desenvolupar un redreçament cultural que connectara amb les avantguardes de preguerra i, alhora, sintonitzara amb l'art que esdevenia en les grans capitals occidentals.



Fragment de l'acta de la sessió de 22/10/1949³³⁶.

Per concloure aquest punt, val a dir que gràcies als primerencs pressupostos i desafiaments de les formacions Grup Z i Els Set³³⁷, aquestes ajudaren, per una banda, a bastir la cantera dels futurs creadors i components del Grup Parpalló en el 1956, i, per altra banda, avançar les seues propostes envers un programa estètic més consistent i programat. En definitiva, el Grup Parpalló es constituí com el primer front d'art modern que es va afrontar directament a "l'establishment" de l'art i va aconseguir esquarterar el món de l'art oficial i mercantilista valencià. Al mateix temps, gràcies a la conformació

³³⁵ Ídem.

³³⁶ Acta original, cedida per cortesia de Juan Genovés.

³³⁷ LLORENS MONTORO, J. B. Homenatge a Juan Bautista Llorens Riera. [DVD]. València: Facultat de Bellas Artes de Cuenca, ca 1990, 48 min., 45 seg. Descriu que Els Set, junt el grup Z, conformaren el panorama artístic valencià dels anys 50 i 60, en e sentit de fomentar inquietuds, conceptes personals i propostes.

de Parpalló, s'aconseguí superar les ambigües experiències dels artistes de postguerra vers el retrobament de l'art avantguardista de preguerra. Aquest retrobament amb l'art de preguerra, moltes vegades, significà una reinterpretació sui generi del cubisme, futurisme o surrealisme. Altres vegades, sovintejà la inserció del gest expressionista o fauvista en els paisatges o escenes costumistes del postindigenisme valencià. Per tant, des del meu parer, la formació Parpalló delimità, de forma categòrica, l'art modern amb la sintaxi no figurativa, especialment, en l'abstracció geomètrica.

4.2. Les sales d'art, les exposicions artístiques i els seus catàlegs.

Des dels orígens genètics d'Els Set, la formació fou pensada com una agrupació d'amics i d'artistes que plantejaria una alternativa artística contra l'art que imperava en la ciutat de València. Aquesta idea d'alternativa plàstica, en el sentit de renovació o modernitat, ja era latent entre les parets de l'escola de Belles Arts de San Carles de València, on el primer conat del grup (format per pintors i escultors) s'hi reuniren per intercanviar propostes, idees, o queixes. Aquestes converses solien continuar en les tasques i cafès immediats de l'escola, en els tallers i estudis dels artistes, o bé en altres locals de la Ciutat Vella, especialment, en el barri del Carme de València.

Al llarg dels primers anys embrionaris fins a la seua constitució formal, es tractà d'una formació de pintors que pretengué articular un circuit expositiu alternatiu a les galeries privades i els salons oficials existents. Així mateix, es prioritzà la cerca d'un espai expositiu propi, que mostrara els avanços creatius del grup, i, que ensems, funcionara com a seu social fixa i punt de referència cultural. De mica en mica, la jove formació de pintors es va anar bastint, gràcies a les sessions assembleàries, amb diversos reglaments interns i un consensuat ideari estètic col·lectiu. A banda de les experiències viscudes en l'estudi conegut amb el nom de "Tramvia", val a dir que la popularització del col·lectiu es fonamentà en les animades tertúlies materialitzades, primer, en el cafè La Llotja, i, després, en la cafeteria Lara, en les exitoses exposicions de la Sala d'Els Set, fins a arribar, a l'activisme cultural de la Sala Braulio.

Tanmateix, els nostres joves protagonistes, no només cercaren un espai propi per enaltir el prestigi mediàtic i social del grup, sinó que més aviat, pretengueren articular una

vertadera plataforma de promoció i difusió d'idees, inquietuds artístiques i projectes culturals. Al llarg d'aquest capítol, es va desentranyant la idiosincràsia artística i cultural del grup, a través de la implementació dels catàlegs artesanals, la presentació d'exposicions alienes, la projecció dels diferents formats plàstics, i la interacció coordinada entre les diferents disciplines artístiques, com ara la poesia, la pintura, la filosofia o la música.

4.2.1. El tramvia.

Just en el moment de constituir-se la primera plantilla de la formació i de redactar-se els primers reglaments interns, alguns components es posaren d'acord per llogar un àtic molt estret i petit del carrer Quart número 22, anomenat el Tramvia³³⁸, abans emprat com a colomaire. El nom respon a les estretes i allargades dimensions de l'espai, similar a l'estructura paral·lelepípede dels vagons dels tramvies. Malgrat això, els propis artistes el feien servir com a estudi i espai expositiu privat, on hi exhibiren els seus treballs a un públic molt reduït, i, en comptades ocasions, com a escenari d'*affaires* passionals. Per finalitzar, aquest estudi amb, gairebé, dos anys d'existència, no ajudà a solucionar el problema de trobar un espai més o menys ample, diàfan i que donasse directament al carrer. Ni de ben lluny, aquest estudi es pogué fer servir com un nou espai d'art capdavanter que servís com a aparador comercial i, alhora, referent d'una estètica més fresca i moderna, a l'abast de tothom.

4.2.2. Les sales d'art i els espais dels tertulians.

Després d'un breu període, aquest esglai primerenc no va trigar gaire temps en trobar una eixida, perquè l'oncle de Juan Genovés, Vicent Genovés, va permetre que es faça servir la seua botiga de mobles del carrer Colom número 38, com a sala d'art durant la franja horària de les 19 a les 21 hores. Tanmateix, degut a la funció principal d'aquest baix com a botiga d'exposició de mobles, hi hagueren de condicionar la sala, és a dir, de pintar les parets, instal·lar una bona il·luminació, col·locar uns penjadors, etc. Durant el

³³⁸ Informació extreta de l'entrevista inèdita amb l'artista Genovés, en el seu domicili d'Aravaca (Madrid), realitzada el 5 de juliol de 2009.

temps que romania les exposicions, cada dia havien de guardar els mobles de l'exposició a la rebotiga i, alhora, cobrir amb paper continu les parets de la sala principal per poder instal·lar degudament els quadres. I un cop s'acabava la jornada, havien de desmuntar els quadres, tornant-hi a col·locar els mobles de l'exposició. Un treball força esgotador, que des de l'any 1950 fins al 1953, s'havia de repetir, especialment els dies que comprenien les exposicions. Aquest darrer període correspon al segon estadi del grup, conegut com l'estadi o l'etapa de Colom. L'etapa de Colom fou iniciada amb la inauguració de la primera exposició pública del grup, el 26 de gener de 1950. Amb aquest primer testimoni expositiu, s'obrí la temporada expositiva d'Els Set que, junt al cafè La Llotja, representaren dos potents bastions culturals. Dos espais, on la jove formació llançà la seua força expressiva contra la normalització oficial, a partir del comissariat d'exposicions endogàmiques, la presentació d'altres grups d'art coetanis, l'organització de recitals de poesia i d'audicions de música, o bé la realització de decorats per als grups de teatre universitaris. Per volts de l'any 1950, la premsa va batejar aquest baix comercial del carrer Colom número 38 com la Sala d'Els Set.

Per concloure, en l'actualitat, ja no queda res de la mítica sala d'exposicions. Actualment, aquest baix s'està aprofitant com a botiga de la cadena de roba Punto Roma. Tanmateix, la sort del cafè La Llotja ha sigut ben diferent, perquè després dels diferents canvis d'amos, de les remodelacions internes i del tancament de la sala de dalt, continua funcionant com a cafeteria i restaurant de dinars casolans valencians³³⁹.

A partir de l'abril de 1953 fins el mes maig de 1954, es dugué a terme la tercera etapa de la formació, coneguda com l'etapa de la Sala Braulio. El grup, conscient de la seua forta transcendència mediàtica i de l'entusiasta acceptació del públic, decidiren traslladar les seues activitats a una galeria comercial que rebí el nom de la Sala Braulio, regentada per la galerista Vicenta Braulio. Aquesta petita sala d'art comptava amb dos espais: un primer espai molt estret que donava directament al carrer i un segon espai interior rectangular. Malauradament, no podem conèixer la ubicació original de la sala en el carrer Poeta Querol número 20, perquè es va enderrocar una part del carrer, degut a la remodelació de l'antiga avinguda de l'Oest, actual avinguda Baró de Càrcer. Com s'anava dient, aquesta etapa se caracteritzà com l'estadi més prolífic i productiu en tots

³³⁹ En una entrevista inèdita a la cuinera del cafè La Llotja, el dia 2 d'agost de 2009, explicà que, des que començà a treballar als anys 70, solien organitzar-se en la cafeteria trobades de tertulians i intel·lectuals, a més de reunions de gent distingida. El seu antic amo li havia explicat de la tradició tertuliana de l'indret en la dècada dels 50 i 60.

els nivells, és a dir, des de les exposicions fins a les activitats culturals. A més, s'ha d'afegir que el canvi de sala coincidí amb el trasllat dels contertulians artístics del cafè la *Llotja* a la cafeteria *Lara*, ubicada en el aburgosat carrer de La Pau, un estret carrer, però guarnit de luxoses cases eclèctiques i modernistes que unia la plaça de la Reina (l'entrada barroca de la catedral) amb el passeig de l'Alameda.



Antiga botiga de mobles i sala d'exposicions, edifici del mig. (Foto, González, Felip, 2008).

4.2.3. La dinàmica expositiva i les exposicions.

En el torn de la dinàmica organitzativa de les exposicions, primerament, s'ha de subratllar que les exposicions solien ser col·lectives, tant per la manera de mostrar les obres del grup com les peces d'altres grups locals, estatals i internacionals. En segon terme, les exhibicions, normalment, s'organitzaren cada dos mesos i el nombre d'obres presentades oscil·là entre una mitjana de 20 i 30 obres per exposició. Quant a les mostres d'art col·lectives del grup, les actes especifiquen l'obligatorietat d'un mínim de tres obres per cada component, i, en el cas de manca de participació, les mateixes actes exigeixen la justificació d'aquesta absència. En la pràctica, de forma general, se complí

amb aquesta imposició numèrica però, en algunes edicions, es comprovà a alguns autors que només presentaren un quadre, o bé d'altres artistes que arribaren a exposar set peces. En tercer lloc, les exposicions s'organitzaren mitjançant sessions prèvies de treball conjunt³⁴⁰, en el domicili d'algun membre. Durant aquestes sessions, els artistes realitzaren la selecció d'obres, decidiren sobre el tipus de format i la temàtica, i, també, elaboraren les respectives invitacions i catàlegs. Un altre aspecte important, sent el quart punt, és el fet d'obligar un cert rigor d'exclusivitat de les obres presentades en les mostres del grup. En aquest sentit, els artistes no podien presentar aquelles obres que ja s'havien exposat en altres sales de la ciutat. A més, exigí una òptima qualitat plàstica, acord als ideals més essencials de la formació. I, en darrer lloc, s'ha de ressaltar que moltes de les inauguracions de les exhibicions foren presidides per una audició de música instrumental, gràcies a la mediació de Michavila que aconseguís la participació gratuïta de molts professors i alumnes del Conservatori de Música de la ciutat. Per altra banda, segons les referències de les notes de premsa, en d'altres exposicions s'inseriren recitals de poesia, conferències o xerrades.



Detall del baix comercial convertit en una botiga de Punto Roma, (2009).

³⁴⁰ Les sessions de treball conjunt es feien a casa d'algun dels membres, però, sobretot, a casa de Michavila.

| Calendari d'exposicions d'Els Set | | |
|--|---|--|
| Sala Els Set | | |
| 1950 | 1951 | 1953 |
| <p>_ Exposició d'Els Set, del 26 de gener al 7 de febrer</p> <p>_ Exposició d'Els Set, del 18 al 28 d'abril.</p> <p>_ Exposició del Grup Valentí d'Escultura, del 27 maig al 4 de juny.</p> <p>_ Exposició d'Els Set, del 13 al 26 d'octubre.</p> <p>_ Exposició d'Els Set, del 20 al 25 de novembre.</p> <p>_ Exposició d' Orús i Antón González, del 9 de desembre.</p> <p>_ Del 16 al 22 de desembre.</p> | <p>_ Exposició del Grup SAGAV, del 26 de febrer al 3 de març.</p> <p>_ Exposició d'Els Set, del 5 al 10 de març.</p> <p>_ Exposició del matrimoni holandès Mertens, del 10 al 15 de maig.</p> <p>_ Exposició d'Els Set, del 20 al 25 de novembre.</p> | <p>_ Exposició d'Els Set, del 2 al 14 de febrer.</p> |

Font d'elaboració pròpia³⁴¹.

³⁴¹ Font elaborada a partir del catàlegs de mà i les ressenyes de premsa diària.

| Calendari d'exposicions d'Els Set | | |
|--|--|--|
| Sala Braulio | | |
| 1953 | | 1954 |
| <ul style="list-style-type: none"> _ Exposició d'Els Set, del 20 al 29 d'abril. _ Exposició d'Els Set, del 19 al 31 octubre. | <ul style="list-style-type: none"> _ Exposició de la Jove Escola Madrilenya, el 19 novembre. _ Exposició de targetes nadalenques el 16 desembre. | <ul style="list-style-type: none"> _ Exposició d'Els Set del 3 al 15 de maig. |

Font d'elaboració pròpia³⁴².

En funció d'aquests graells, primerament, fa esment les exposicions col·lectives del grup, i, més endavant, apareixen les altres exposicions alienes, tant a nivell de col·lectius, com de personalitats artístiques. Ambdós casos, les exposicions són articulades en funció de les dues etapes i, ensems, els seus espais expositius a dalt esmentats.

Un cop enllestit la dinàmica expositiva, es passarà a esmentar les exposicions més rellevants, durant el període del baix comercial del carrer Colom, conegut com la Sala Colom o Sala d'Els 7 i el període de la Sala Braulio. També, des del punt de vista dels expositors, s'inclou les exposicions col·lectives del grup i les mostres individuals i col·lectives foranes. En funció d'aquests criteris i de les fonts escrites esbrinades³⁴³,

³⁴² Ídem.

³⁴³ En aquest sentit, fa referència a les dades extretes de les ressenyes, entrevistes o notícies d'art que s'ha esbrinat en la premsa periòdica valenciana (*Levante, Las Provincias, Jornada i Hoja del Lunes*), la revista *Ribalta*, els catàlegs, les invitacions i les actes.

s'ha traçat una graella de totes les exposicions organitzades per la formació, al llarg de la seua trajectòria artística.

a) La sala i etapa d'Els Set.

D'entrada, la carrera expositiva d'Els Set s'inicià, just en la segona etapa, coneguda com l'etapa Colom, en honor al nom del carrer on s'ubicava la primera sala d'exposicions del grup, al llarg de tres anys. Aquesta important i aburgesa via comercial del centre de la ciutat de València, testimonià la primera exposició col·lectiva i pública de la formació, entre el 26 de gener del 1950 i el 7 febrer de 1950. Una incipient exposició que amb un total d'onze obres, pertanyents a sis artistes, cridà als quatre vents l'inici de la temporada expositiva del grup. En aquest ordre, s'ha de enumerar com a artistes participants a Vicente Castellano amb *Nens*, a Fillol Roig amb les obres *Nen de l'ampolla*, *Pomes i peres*, i *Teulats*, a Juan Genovés amb *Els cecs*, a Vicente Gómez García per *Estudi*, a Llorens Riera amb les obres *Paisatge*, *Ampolles i Granades*, i a Masià Sellés amb el *Retrat de la meua cosina* i *Paisatge*. A propòsit d'aquesta primerenca exposició, els especialistes i crítics d'art dels tres diaris principals de la ciutat -Chavarri per Las Provincias, Garín pel Levante i Ombuena per Jornada-, i de la revista Ribalta (encapçalada per l'artista i poeta José Maria Bayarri), encoratjaren una positiva rebuda de l'esdeveniment. La ressenya de José Ombuena en l'article "*Los Siete rompen el fuego*"³⁴⁴ en el diari Jornada, va esmentar el caràcter emergent del grup i l'origen formatiu i acadèmic dels seus components. A banda d'indicar l'adreça de l'espai, també descriví els aspectes formals i estilístics de les obres de cada artista, llevat del pintor Ricardo Hueso que no hi participà, perquè es trobava malalt.

Un nuevo grupo artístico se ha constituido en Valencia el grupo de "Los Siete", integrado por siete- claro es- jovencísimos pintores, alumnos todos de San Carlos.

Su primera demostración pública ha sido una exposición celebrada en un local de la calle de Colón; exactamente, una planta baja del número 38.

Seguint la línia anterior, el catedràtic en Història de l'Art, Felipe Maria Garín Ortiz de Tarancón, sota el títol d'*EXPOSICION DE "LOS SIETE"*, vaticinà, gratament, el futur de la formació. A més, Garín analitzà, breument, les obres presentades³⁴⁵. En aquest mateix article, l'articulista adjuntà una fotografia que reproduïx un angle de la Sala

³⁴⁴ OMBUENA, J; "Los Siete", rompen el fuego", *Jornada* [València], 1 febrer de 1950.

³⁴⁵ GARÍN, F. "EXPOSICION DE LOS SIETE", *Levante* [València], 9 de febrer del 1950.

Colom. En aquesta imatge, concretament, es pot observar un espai deshabitat, on només roman la persistència matèrica de les obres, com és el cas de l'obra d'*Els cecs* de Joan Genovés, les *Ampolles* de Llorens Riera i el *Retrat de la meua cosina* de Masiá Sellés. Continuant amb la ressenya de Garín, acte seguit es reproduïx en aquest fragment:

Su camaradería escolar en San Carlos ha dado pie a un grupo, de muy jóvenes pintores para constituirse en una unidad de mayor alcance, con vistas a su presentación pública y al mutuo apoyo que en los vaivenes de la vida social artística, puedan necesitar...

Enrique Lafuente Chavarri del diari de Las Provincias, publicà un article que relacionava la identificació del grup al nombre dels seus components. Fins i tot, relacionà el simbolisme numèric d'Els Set amb el famós trio d'Alexandre Dumas i amb els compositors russos, anomenats Els cinc.



Vidal, L. Fotografia sobre l'exposició de *Els set*, Sala Colón, 1950³⁴⁶.

A més a més, l'autor va fer una introspecció personal en els records, experiències i sensacions que li inspirà l'exposició en matèria de pintura i de música, com antic creador de les dues disciplines. En aquest darrer sentit expressà les següents paraules³⁴⁷:

Excelente impresión. Al cronista siempre le causaron gran simpatía estas exposiciones juveniles. No puede verlas (lo repetimos una vez más) con empaque de <<Crítico>>, porque nunca quiso serlo. Fue, eso sí, muy modesto, artista a su manera; en sus lejanas mocedades también acudió a San Carlos, en los tiempos felices de don Salustiano Asenjo, don Gonzalo Salvá, el profesor señor Soler... Bien que la música fue estudiada al

³⁴⁶ Ídem.

³⁴⁷ CHAVARRI. "Exposición de Los Siete", *Las Provincias* [València], 1 de febrer del 1950, p. 7.

mismo tiempo y acabó por dedicarse a ella preferentemente, en cuanto a las Artes se refiere. Queremos decir con esto que sabemos cómo se pinta, cómo se siente la fiebre de poner el color; cómo se lucha por obtener las mezclas de tonos y colores, en suma, el mucho trabajo que supone un cuadro juvenil y la mucha ilusión que en su labor se puso. Cuando se llega al resultado, la obra representa un trozo de vida (juventud es siempre sinceridad) y allí está la vida de cada joven artista con toda su virtud.

Al llarg de la jornada inaugural, es donà als assistents un petit catàleg, en forma de díptic. Aquest catàleg de caràcter rectangular i horitzontal, a banda d'enumerar les obres presentades amb les corresponents autories, adjuntà l'únic text teòric, sotasignat per un crític d'art. En altres paraules, ens estem referint a José Gassent, el crític d'art de l'emissora Ràdio Mediterrània. En aquest text, Gassent aprofundeix en el grau de cohesió i de la bona salut del grup. A més, assenyala el dinamisme cultural, la visió de realitat i l'entusiasme pictòric manifestat en les exposicions i les tertúlies celebrades els divendres³⁴⁸. Reprenent, un altre cop, a la figura del crític Gassent, s'ha d'explicar que, degut a la baixa per malaltia del pintor Ricardo Hueso en aquesta primera exposició conjunta, el consens democràtic del grup decidí que, temporalment, el crític José Gassent s'hi enrolara com el setè component, a través de la seua aportació literària.

Davant l'èxit de la primera exposició, les actes de la reunió del 2 de març de 1950³⁴⁹ recolliren, entre un dels punts del dia, la proposta d'organitzar una altra exposició pel volts del dia 22 de març. No obstant això, aquesta inicial proposta es va ajornar per al mes vinent, concretament, entre el 18 i el 28 abril del 1950, baix l'admiració de la premsa valenciana³⁵⁰. En aquesta edició, es presentà un catàleg força vertical, on en el seu advers hi consta la part gràfica i el nom de l'agrupació, a més d'una part que es doblega cap a dins, on es podia escriure el nom de la persona que rebia el catàleg. Amb relació als expositors, hi participaren tots el membres fundacionals, és a dir, Castellano amb tres pintures titulades *Autoretrato*, *Bodegón* i *Adolescente*, Genovés amb *Lavadero*, *Muchachas de perfil*, Vicente Gómez per *Retrato i Estudio*, Llorens amb *Estudio 1º 2º 3º*, Hueso amb *Fantasia*, *Jardin i Apunte*, Fillol amb *El concierto de los jorobados y el Pajar (tulipanes y gauchas)*, i Masià per *Pintura i Paisaje*. Després d'aquesta exposició, el nom de l'agrupació s'estandarditzà en el futurs catàlegs, mitjançant la reproducció

³⁴⁸ Veieu el catàleg de la primera exposició d'Els Set. Còpia en blanc i negre cedida per l'artista Genovés.

³⁴⁹ Actes de la reunió del 2 de març del 1950, cedides per Juan Genovés.

³⁵⁰ En els articles de GARÍN. "Exposición de Los Siete", en *Levante*, 30-04-1950; OMBUENA. "Los Siete", en *Jornada*, 27-04-1950; i de CHAVARRI. *LOS SIETE*, en *Las Provincias*, 19-04-1950, estructuren les seues cròniques artístiques en la localització de la Sala Colón, l'augment qualitatiu i quantitatiu de les obres, el caràcter juvenil, simpàtic i entusiasta del grup, i per últim, d'una breu relació de les obres amb els seus autors. En resum, reflecteixen les ànsies per veure un nou art més jove, viu i autèntic, respecte a l'art que imperava aleshores.

mecànica en la impremta.



Imatge de l'exposició d'Els Set, Sala Colom, octubre de 1950³⁵¹.

En les actes del 9 de setembre³⁵², es va proposar una nova data d'exposició del grup cap al 2 d'octubre. Tanmateix, la manca de dades que verificara l'execució de la mostra, faria pensar en una possible data inaugural cap el 13 d'octubre fins el dia 26 del mateix mes. En aquesta ocasió, es donà als assistents un catàleg de reduïdes dimensions i de caràcter vertical. Es tractà d'un catàleg que es podia doblegar per la meitat. A més, per un costat s'hi trobava el títol del grup i la representació gràfica. I quant als participants, cal fer referència a la primera intervenció del pintor i company d'escola Joaquim Michavila. Aquest nou integrant aportà les següents pintures: *Canícula*, *Soledad* i *Última luz*. La participació de Michavila simbolitzà la retirada definitiva de l'artista Masià de l'agrupació. A causa d'aquest primer canvi de membres, la jove agrupació restà constituïda amb el noms de Vicente Castellano, Vicente Fillol, Juan Genovés, Vicente Gómez, Ricardo Hueso, Juan Bautista Llorens i Joaquim Michavila.

A propòsit de l'edició expositiva d'octubre, es publicà una llarga columna (dividida en

³⁵¹ Ídem.

³⁵² Actes de la sessió del 9 de setembre del 1950, cedides per Joan Genovés, en el mes de juliol del 2009.

dos parts) en el diari Levante, sota el títol *Exposición de “Los Siete”*³⁵³ i signada amb les sigles S. R. L’ autor relatà l’ origen formatiu dels components en l’ Escola Superior de Sant Carles, l’ adreça de la sala d’ exposicions, els gèneres artístics que s’ hi presentaren i els comentaris descriptius i estètics de cadascunes de les pintures. D’ aquesta crònica, s’ ha de matissar l’ afegiment d’ una fotografia ambiental sobre l’ exposició.

Entre les dates del 20 i 25 de novembre de 1950, es va ressenyar la quarta exposició del grup, reflectida en les actes del 25 de novembre del 1950 i els articles de premsa dels diaris Las Provincias i el Levante³⁵⁴.

Durant les festes de Nadal de l’ any 1950, el grup decidí guarnir la sala amb motius i música nadalenca, entre el 16 i 22 de desembre. Cadascun dels membres elaborà una nombrosa i variada mostra de targetes nadalenques, amb diferents tècniques i formes de concebre l’ art. Aquesta exhibició de motius tradicionals va ser precedida per una invitació petita i rectangular.



Invitació nadalenca³⁵⁵.



Il·lustració nadalenca³⁵⁶.

Amb motiu d’ aquests esdeveniment nadalenc, el catedràtic Felipe M. Garín descriví l’ ambientació visual i acústica de l’ esdeveniment en aquestes paraules³⁵⁷:

En su sala de Colón 38, esta vez gratamente “ambientada” con un oportuno y artístico

³⁵³ Aneu a S.R. “Exposición de Los Siete”, *Levante* [València], 22-10-1950, p. 3.

³⁵⁴ Veieu CHAVARRI, E.L. “ Los Siete en su sala de Colón, 38”, *Las Provincias* [València], 23-11-1950 i GARÍN, F. “Exposición de Los Siete”, en *Levante* [València], 26-11-1950.

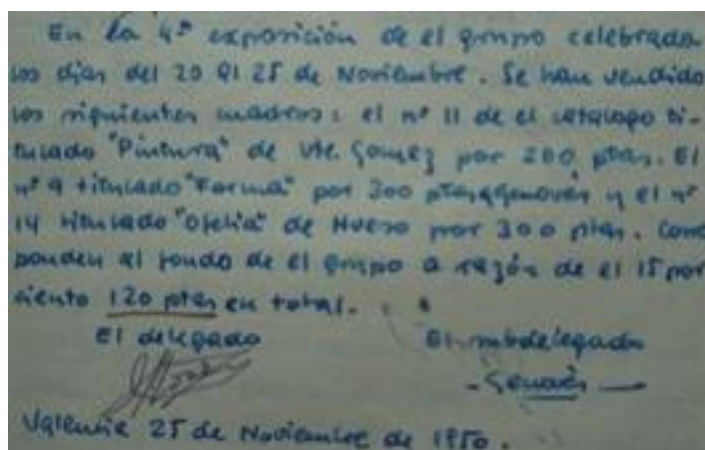
³⁵⁵ Arxiu de Michavila.

³⁵⁶ *Levante*, València, 24-12-1950.

³⁵⁷ Consulteu GARÍN, F. “Exposiciones de tarjetas de navidad organizada por Los Siete”, *Levante* [València], 24 de desembre de 1950.

adorno de guirnaldas de pino y coronas de Navidad, luces de color, etc., expusieron los "siete" una numerosa serie de ciento cincuenta felicitaciones _ a modo de "christmas", según la terminología extraña y tan en uso _ que colgaban, con sencillez de tiras de serpentinas de múltiples colores, y, a más, la adecuada música "de fondo", escuchada a través de las cortinas completaba el conjunto. Con el son ingenua de los villancicos, ayudando a atraer y retener al visitante.

Canviant de temporada, cal rememorar la primera exposició de l'any 1951, realitzada entre el 5 i el 10 de març, acompanyada d'un catàleg il·lustrat per un gravat conjunt que, resseguint l'estètica dels trencaclosques, integrà set parts fragmentàries (per autor) en la composició. En aquesta línia es pot entreveure diferents mans, estils d'entendre l'art inserits en una superfície bidimensional de la portada del catàleg. Al darrere, es pot observar la relació d'obres que presentaren cadascun dels artistes, conformant un conjunt total de 21 obres, tres obres per cada component³⁵⁸.



Fragment de les actes del 25 de novembre de 1950³⁵⁹.

En la exposició col·lectiva del 20 al 25 de novembre de l'any 1951, es presentà un catàleg molt horitzontal, i, en les actes del dia 25 de novembre³⁶⁰, s'anuncià l'èxit de venda dels artistes Vicente Gómez amb "Pintura" per 200 pessetes, "Forma" per 300 pessetes de Genovés, i "Ofelia" per 300 pessetes de Ricardo Hueso.

Per acabar aquest estadi, cal esmentar la darrera intervenció pública en la Sala Colom

³⁵⁸ Sobre aquesta primera exposició de l'any 1951, tenim dos ressenyes del diari Levante, concretament, en *Levante* [València], 9-03-1951 i en *Levante* [València], 22-03-1951.

³⁵⁹ Arxiu Genovés.

³⁶⁰ Actes de la reunió del dia 25 de novembre del 1951, p. 24. Cortesia de Juan Genovés.

que, realitzada entre el 2 i 14 de febrer de 1953³⁶¹, fou complementada per un catàleg rectangular i en forma de díptic. La seua portada es redueix en el rètol del grup i la imatge gràfica. En la contraportada llisa, consta només una mínima informació sobre l'horari de visita, el lloc on s'ha imprès i el nombre d'exemplars dels mateixos catàlegs. La novetat d'aquest catàleg resideix en la presentació manifesta de l'artista Ángeles Ballester Garcés amb el següent escrit en majúscula: *Los Siete presentan a su nuevo miembro Ángeles Ballester*. Durant aquesta exposició, es presentaren una mitja de quatre obres per membre, tret de Michavila que presentà només una peça, i de l'artista Vicente Gómez amb dues pintures. A més, es tractà de la darrera exposició en la Sala Colom i l'única on intervingué Ballester. La pintora Ángeles Ballester aportà, des d'una tècnica més constructiva i geomètrica, les peces *Dona pàl·lida*, *Natura morta i Camp roig i cases*. En Felipe Maria Garín descrigué l'estil de l'autora en termes de gràcia, subtilesa i delicadesa³⁶². Per tant, allò de més novetat d'aquesta darrera intervenció en el carrer Colom número 38, fou la inclusió femenina de l'artista Ballester, fins a la dissolució del grup. Així doncs, el grup quedà constituït pels següents protagonistes: Ángeles Ballester, Vicente Castellano, Juan Genovés, Vicente Gómez, Ricardo Hueso, Llorens Riera i Joaquim Michavila.

b) La sala i etapa Braulio.

A partir del mes d'abril del 1953, la trajectòria artística i el dinamisme cultural d'Els Set continuà en la Sala Braulio, ubicada en l'antic carrer Poeta Querol. Es tractava d'una sala d'art comercial, famosa per la seua aposta amb l'art modern, sense deixar de conciliar amb l'estètica del moment. Durant aquesta etapa, la figura d'Ángeles Ballester es va consolidar com una component més, fins els darrers dies de l'agrupació. El dinamisme de la Sala Braulio, prové del patrocini de la seua propietària, Vicenta Braulio³⁶³. Des d'aquest espai, el grup articulà la seua primera mostra conjunta entre el

³⁶¹ D'aquesta darrera mostra hivernal del grup, es va fer menció en dues dates diferents del diari *de Las Provincias*. De forma concreta, en l'article anònim titulat "Exposición de "Los Siete", *Las Provincias* [València], 1 febrer de 1953, s'explicita en el segon paràgraf les següents paraules: "*Seis nombres ya conocidos de entre los fundadores Juan Genovés, Joaquín Michavila, Vicente Castellano, Vicente Gómez, Juan Llorens y Ricardo Hueso- presentan como séptimo nombre nuevo a Angeles Ballester*". L'altre article, CHAVARRI. "Los Siete". *Las Provincias* [València], 3 de febrer del 1953, a banda d'introduir a Ballester, conté un breu comentari sobre les seues obres presentades.

³⁶² En GARÍN, F. "Los siete", *Levante* [València], 6 de febrer del 1953, l'autor descrigué amb més detalls la integració de Ballester com a nou membre del grup. Sense dir noms, Garín escrigué que l'artista Ballester cobrí la baixa d'un altre artista membre fundador que s'aní viure a l'estranger.

³⁶³ Catàleg *30 años de arte en Castellón*, Castellón: AUSA, 2002. Des d'aquest catàleg es vincula l'origen de la Galeria Braulio de Castelló (1971) com a sucursal de la mítica Sala Braulio de València, dirigida per la galerista Vicenta

20 i 29 d'abril de 1953. En aquesta edició, els artistes hi presentaren una mitjana de quatre obres (d'ídèntiques mesures), llevat del pintor Michavila que presentà dues peces i de la pintora Ballester amb tres quadres. A més a més, s'organitzà un recital de poesia (el dia 24 del mateix mes), a càrrec dels Amics de la Poesia, que s'explica més endavant.

Com era de costum, la premsa valenciana no va voler perdre's aquesta primera cita en la nova sala d'art. Així doncs, cal destacar la crònica artística d'en José Ombuena, el nou crític d'art del diari Levante. En aquest article, titulat "Exposición de "Los Siete", en Sala Braulio"³⁶⁴, destacava la continuïtat o trasllat de les activitats culturals del grup en el nou espai i, a més a més, la seua indiscutible consagració. El crític d'art José Ombuena, des de les pàgines del diari Jornada, es centrà en descriure formalment les obres de cada artista, però ací afegí algunes notes de caràcter estilístic. Per cloure aquesta part, es considera important extrapolar el primer paràgraf d'aquest article:

El grupo de "Los Siete, simpático en tan elevada medida por su ímpetu juvenil, su inquietud creadora y hasta por su modestia, presentó en la Sala Braulio la más cuajada de sus exposiciones. No se le deben regatear por ella ni los alientos, que ampliamente merece, ni tampoco las alabanzas a que ha sabido hacerse acreedor. Sencillamente "Los Siete" acaban de iniciar una nueva etapa en el camino que recorren cada vez con paso más firme, seguro y decidido.

Dos dies després de la cloenda de la darrera exposició, s'organitzà una nova exposició del grup entre el 3 i 13 de maig de 1953. Des d'aquesta exhibició, el catedràtic d'Història de l'art Felipe M^a. Garín publicà una ressenya crítica en el diari Jornada, en què s'incidí sobre la nova etapa del grup, marcada per la seua qualitat tècnica i maduresa. En la mateixa ressenya, Garín ressaltà, òptimament, l'elecció de la Sala Braulio, en aquests termes de qualitat i dimensions³⁶⁵:

La mayor amplitud especial del local ahora utilizado parece influir en el efecto producido que esta vez es, ciertamente, favorable. Y, sin duda, no es sólo por lo propicio y despejado del ambiente, sino por su propia entidad artística, más lograda objetivamente, por lo que la obra de "los Siete" atrae y retiene ahora con interés mayor.

Braulio Traver. Vicenta Braulio, natural de Castelló, es traslladà a valència amb els seus pares, per volts dels anys 50. Des d'aleshores, començà a dirigir la sala Braulio, arribant a convertir-la en una dels espais d'art més prestigiosos i agosarats amb l'art modern. Cap a la dècada dels 70, decidí obrir una altra sala d'art Braulio a Castelló, baix la direcció de José Manuel Valls, amb el propòsit de difondre i promocionar els seus joves artistes locals. Finalment, a partir del 1977, el jove galerista Valls aconseguí independitzar-se de la sala mare, ubicada en la capital del Túria.

³⁶⁴ OMBUENA. "Exposición de Los Siete", en Sala Braulio", *Levante* [València], 30-04-1953, p. 6.

³⁶⁵ GARÍN. "Los Siete, en Sala Braulio". *Jornada*, València, 2 de maig de 1953, p. 9.

La tercera exposició d'aquest segon període fou materialitzada entre els dies 19 i 31 del mes d'octubre de 1953. Durant aquesta mostra, la majoria dels artistes penjaren tres obres, llevat de Llorens Riera que presentà set peces i d'Ángeles Ballester que exposà cinc quadres. En paraules de Chavarri, aquesta tercera exposició encapçalà l'obertura del nou curs expositiu en la ciutat. En el mateix paràgraf, l'articulista connectà el nom del grup amb els colors d'un prisma, degut al seu gust consensuat pel color. I en el següent paràgraf, l'autor assenyalà la fructífera trajectòria del grup, des del punt de vista de la tècnica i de l'expressió artística³⁶⁶. Ací baix es remet part d'aquest article esmentat d'Eduardo Chavarri:

Por instinto estos jóvenes realizan lo que d'Udine decía en su "Arte y gesto", cuando afirmaba que toda obra de arte era un gesto humano nacido de una emoción y que, por serlo, queríamos exteriorizar y compartir aquélla con nuestros semejantes. El gesto se manifiesta por la actitud del cuerpo en sus movimientos y en sus reacciones con la materia (color, sonido, masas, lenguaje, etc.). Esta moderna estética de la emoción es la que se ve en estos trabajos, en donde se acude a una técnica por ella misma, sino por la espiritualidad que representa. Cuando en este punto se llega a la liberación, cuando no se es esclavo del "hacer", se está en constante camino de perfección y está en otra de las bellas cualidades que ofrecen "Los Siete", un anhelo de los espíritus propiamente Artistas.

També, en la vespertina Jornada, es publicà un article signat baix el nom de Rafael, on l'autor narrà sobre l'entusiasme i els avanços estètics de la formació, les noves troballes vers les noves orientacions estètiques i el creixement artístic personal. A banda de la relació formal de les obres amb els seus autors, l'autor reservà el darrer paràgraf per emfatitzar la incursió del grup en la temporada artística, degut a les seues apostes cap a nous corrents estètics. Ací baix, s'ha adjuntat, textualment, el darrer fragment de l'esmentat article³⁶⁷:

Esta nueva salida de "Los Siete" a la palestra, es muy digna de ser tomada en consideración, por su valeroso intento de abrir cauce a nuevas corrientes artísticas y la sinceridad con que realizan su empeño, en el que van obteniendo estimables éxitos.

Abans d'acabar el mes d'octubre, per volts del dia 27, els joves artífexs organitzaren la famosa audició d'arpa de la professora Maria Luisa Jiménez, introduïda per la conferència del mestre Alaman.³⁶⁸ Com ocorregué en el passat recital de poesia del mes d'abril, aquesta activitat cultural es va fer coincidir amb el període expositiu de

³⁶⁶ CHAVARRI. "Los Siete en la sala Braulio". *Las Provincias*, València, 22 d'octubre de 1953, p. 16.

³⁶⁷ RAFAEL. <<Los Siete en la sala Braulio>>, *Jornada* [València], 28/10/1953, p. 3.

³⁶⁸ Sobre aquest esdeveniment musical s'explicarà en el capítol 3.3.

torn, és a dir, tant d'una exhibició individual com la d'un determinat col·lectiu d'art. Durant les dates de Nadal de 1953, el jove grup dissenyà artesanalment nombroses targetes nadalenques per poder vendre-les a la *Sala Braulio*. A les tradicionals postals, s'hi afegiren cartells, dibuixos i pintures, responent a la mateixa temàtica. Des d'ací, s'ha afegit un retall de la revista Ribalta, on l'autor descrigué, de forma general, la producció de les populars "Christmas" en aquestes paraules³⁶⁹:

Los Siete, en la Sala Braulio, exponen sus carteles y tarjetas de Navidad. Seis de los expositores presentan sendos dibujos o pinturas en tamaño regular, y todos exponen tarjetas de <<Christmas>> pintadas directamente y sin repetir ningún dibujo.

En aquest mateix àmbit festiu, l'article anònim "PINTURA y MUSICA" del diari Las Provincias³⁷⁰, és semblant a l'emmet per la revista Ribalta, però més ampliat. Ens fa suposar que la ressenya de la revista Ribalta haja plagiat el primer paràgraf de l'article del diari Jornada. Amb motiu d'aquesta acusació de plagi, s'afegeix el següent fragment sobre les postals nadalenques:

<<Los Siete>>, en la Sala Braulio, exponen sus carteles y tarjetas de Navidad. Simpático grupo con su constante afán de perfección. Seis de los expositores presentan sendos dibujos o pinturas en tamaño regular. Y todos exponen tarjetas de <<Christmas>> pintadas directamente y sin repetir dibujo.

Per altra banda, en aquest mateix article, l'autor estableix les relacions d'autoria i estilística d'algunes targetes nadalenques, com per exemple l'*Anunciació* de Ballester, descrita des d'un esperit deliciós i femení. En aquest darrer sentit, el responsable de l'article arribà a escriure que la condició femenina de l'artista Ballester li delimità a l'hora d'assolir la mestria tècnica i les noves troballes en el camp de l'estructuració geomètrica i cubista de la pintura. En altres paraules, en comptes de focalitzar aspectes més tècnics, es ressaltà aspectes més subjectius, com ara la fantasia o la sensibilitat, vetat a les dones. Quant a les obres dels altres membres masculins, l'autor, breument, establí aquells trets tècnics i estilístics que es relacionaren a una estètica més viril. Sobre aquest darrer aspecte, s'ha de singularitzar comentaris de l'estil del sòlid traçat o dibuix de Llorens, l'enèrgica i bella aquarel·la de Michavila, o bé l'original interpretació de la Sagrada Família de Castellano.

³⁶⁹ Junt a aquesta cita de la revista Ribalta, trobem una altra ressenya en l'apartat *Notas de Arte* del diari *Levante* [València], 24-12-53, p. 4.

³⁷⁰ Pintura y música, *Las Provincias* [València], desembre de 1953.



Vicenta Braulio en el centre de la fotografia, Galeria Braulio, Castelló, 1972³⁷¹.

La darrera intervenció pública de l'agrupació es desenvolupà en la famosa exhibició col·lectiva de la Sala Braulio, datada entre el 3 i el 13 de maig de 1954. Sobre aquesta insòlita exposició, sortiren dos articles extensos dels diaris Levante i Jornada, a més, d'una breu nota informativa de l'exposició en el diari de Las Provincias³⁷². En el cas de l'article del diari Levante, s'ha de fer referència a la firma d'un antic seguidor d'*Els Set*, José Ombuena. Aquest autor publicà l'article titulat "Los Siete", en Sala Braulio", al llarg d'una extensió de mitja pàgina, Allò més representatiu d'aquesta ressenya fou l'aportació d'una fotografia de grup, on només es veu retractats a cinc components. D'aquest il·lusionat grupet, Ángeles Ballester centralitza la composició fotogràfica. D'esquerra a dreta, es pot identificar a Eusebio Sempere, Vicente Gómez, Joaquim Michavila i Luis Prades. Dins d'aquesta crònica, Ombuena ressaltà la plàstica de Ballester, a propòsit del quadre *Jóvenes en la ventana*, en termes de rigideses geomètriques i preocupacions constructives. Del pintor Castellano, l'autor destacà la peça de *Jesús en el templo*, pel seu tarannà primitiu i, alhora, modern. Acte seguit, apuntà que la pintura de Vicente Gómez restava endarrerida, en quant a intencionalitat i tècnica. En el torn de Ricardo Hueso, el crític relacionà el seu art amb l'estil de Matisse,

³⁷¹ Catàleg, op. cit., 2002, p. 375.

³⁷² "Los <<Siete>>, en sala Braulio", *Las Provincias* [València], 7-05-1954, p. 7. En aquesta breu nota d'art, es focalitzà en el avanços estilístics i tècnics dels membres de la formació, gràcies al caràcter solidari i independent del grup i al desig de superar qualsevol formalisme del passat.

degut a la seua manera de reflectir l'alegria i la gràcia del color. A propòsit de l'obra *Reflejo* de Llorens Riera, el crític apuntà la capacitat persuasiva del quadre, en base d'un vigorós color i unes estructurades formes. També destacà la mestria tècnica de Michavila amb relació al quadre *Estudio*. Finalment, el crític ressaltà la intervenció inèdita de l'alacantí Eusebio Sempere, en qualitat de substitut de Fillol.³⁷³

Respecte a la segona ressenya d'aquesta memorable exhibició, s'ha d'assenyalar la generosa columna i un terç del diari la Jornada, titulat "Los Siete, en Sala Braulio"³⁷⁴, signat amb les sigles d'HACE. L'autor començà l'article amb una mena d'història mitològica en torn a l'esperit d'Els Set. Encisat sobre aquesta introducció fantasiosa, narrà alguns trets remarcables dels artistes, en el sentit d'identificar a Ballester com a musa del grup, o bé s'establí l'obra titulada *Balcón* de Sempere com una mena de realisme irrealista. Des d'aquest darrer sentit, es tractaria d'una sort de figuració, que partiria de les contradiccions d'un dibuix simplista, d'unes formes geomètriques i d'una figuració de transició.

4.2.4. Les altres exposicions.

Sota el títol "Les altres exposicions", s'articula aquelles individualitats i grups artístics forans que presentaren les seues produccions i propostes en les respectives sales del grup. El propis components d'Els Set actuaren d'intermediaris, patrocinadors i curadors de les diferents mostres. Entre els col·lectius artístics que passaren per la Sala Colom, es té constància de la presència de les formacions valencianes Grup Valentí d'Escultura i Grup Femení de Sant Carles, sent aquest segon grup conegut amb les sigles de SAGAV. En el cas de les individualitats artístiques que passaren per la Sala Colom, s'ha de mencionar als artistes aragonesos Orús i Antón González, ambdós integrants del Grup Pòrtic, i al matrimoni holandès Suzanne i Bruno Mertens. Per altra banda, en la Sala Braulio, només es coneix l'exhibició col·lectiva de l'agrupació titulada Els pintors

³⁷³ Unes de les raons que el nucli d'El Set havia permès l'entrada efimera de Sempere, es devia a la llarga amistat que havia mantingut amb els artistes del grup, des de l'època de l'escola. El mateix Vicente Castellano assegurarà que en els seus primers anys en París (1951), hi havien compartit pis i, des d'aleshores, li posava al corrent de les activitats d'Els Set. Per altra, és ben segur, que Sempere quan anava a València participés en les tertúlies de la cafeteria Lara, entre d'altres indrets.

³⁷⁴ Complementeu aquesta cita fragmentada en HACE. "Los Siete, en Sala Braulio", *Jornada*, 12-05-1954, p. 8

joves madrilenys³⁷⁵.

Entrant en matèria en les mostres de les formacions artístiques col·lectives, es comença per analitzar l'aportació del Grup Valentí d'Escultura. D'entrada, es tractà d'una efímera agrupació de cinc escultors valencians, procedents de l'Escola Superior de Belles Arts de Sant Carles. La relació amb Els Set rauria a partir de la relació afectiva i el vincle acadèmic de l'escola de Belles Arts dels dos únics escultors que pertanyeren als inicis formatius del grup d'Els Set, és a dir, Juan Coma i Rafael Pi Belda. Possiblement, la resta dels integrants, com per exemple Miguel Ángel Casañ, Francisco Catalá Blanes i José Vicente Gaitano Nieto, coneixeren als membres d'Els Set perquè, potser, algun cop hagueren participat a les tertúlies artístiques de La Llotja, o bé havien sigut companys de classe dels primers cursos, o bé, a tot estirar, s'havien vist pels passadissos. Aquest novíssim grup d'escultura debutà a la Sala Colom, sent-ne l'única exposició en el camp escultòric. Entre les obres presentades, en termes generals, s'hi exhibiren les terracotes i el *Nu d'una dona* de Miguel Ángel Casañ. Francisco Catalá Blanes presentà la talla de fusta d'un *Sant Joan*, el *Retrat* d'escaiola i la peça d'argila anomenada *Mater*. L'artista Gaitano aportà una *Eva* força suau i clàssica, un esbós arquitectònic del monument Sacre Cor, una escaiola d'Encarnita Bono i una talla titulada *Dona manxega*. Coma exhibí l'*Estudi de fusta*, el *Cap de dona* i la talla de fusta d'un *Ecce Homo*. Finalment, cal destacar el cap d'escaiola pintada i la figureta tallada en nogall de Pi Belda³⁷⁶. Per cloure aquest paràgraf, s'ha de dir que gràcies a les actes³⁷⁷ enregistrades el dia 21 de febrer del 1951, es sap el dia que exposaren, és a dir, entre el 26 de febrer i el 3 de març de l'any 1951, en la Sala Colom.

A propòsit d'aquesta mostra d'escultura, la degana revista d'art Ribalta transcriguí una sèrie de comentaris inèdits sobre els membres d'aquesta agrupació. Com es pot observar en aquest fragment adjuntat³⁷⁸, establí el bon companyonatge i el caràcter empàtic entre els joves escultors i els artistes de l'època. En aquest mateix article, no es va fer cap

³⁷⁵ Aquesta afirmació parteix de la meua experiència investigadora, ja que no he trobat cap altra dada que indique el cas contrari.

³⁷⁶ Segons l'article signat per Ombuena. "Otros cinco escultores", *Jornada* [València], maig del 1950, ens descriu, en forma de crònica artística, la insòlita intervenció dels cinc membres de la jove i breu formació Grup Valentí d'Escultura. A més a més, cite l'article Lafuente-Chavarri, E. "<<Los Siete>>, EN ESCULTURA", *Las Provincias* [València], 25 de maig del 1950. L'autor emfatitzà el caràcter altruista d'Els Set, pel fet d'acollir en el seu espai aquest grup escultòric. En acabant, l'autor dedicà la resta del paràgraf per descriure, formalment, les escultures exposades de cada autor. A diferència de la ressenya del diari *Jornada*, en aquest cas, les descripcions i adjudicacions d'autoria de les peces són més completes i encertades.

³⁷⁷ Actes de la sessió del 21/02/1951, cedides per cortesia del pintor Juan Genovés.

³⁷⁸ *Ribalta* [València], maig de 1951.

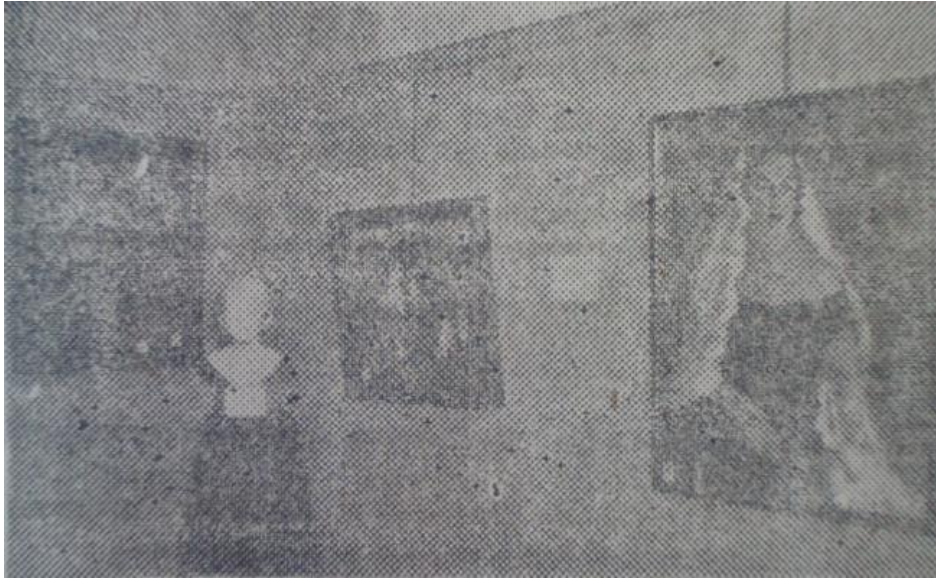
mena d'al·lusió a qüestions estètiques, ni molt menys, a descripcions de les obres. Més aviat, es podria afirmar que fa referència a les interrelacions dels artistes i a la pertinença d'una gran família de professió. Una família que, a través de les tertúlies, xerrades i exposicions, protagonitzaren els primers bastiments de la modernitat valenciana.



Fragment extreta de la revista d'art Ribalta, maig de 1951³⁷⁹.

Un altre aspecte a assenyalar d'aquest text, és el dinamisme cultural de l'agrupació a l'hora de fer servir el seu espai expositiu com a plataforma artística de les noves fornades artístiques, o bé d'acollir i patrocinar a altres col·lectius d'art, referint-se, específicament, al Grup Valentí d'escultura.

³⁷⁹ «Los Siete presentan al Grupo Valentino de Escultura en su primera exposición». *Ribalta*. València, maig 1951.



Vidal. L. Fotografia sobre l'exposició del grup SAGAV³⁸⁰.

El Grup SAGAV fou el segon grup valencià que exposà en la Sala d'Els Set, entre el 27 de febrer i el 3 de març de 1951. Baix aquestes sigles respongué a una inèdita formació conformada per les següents quatre dones artistes: l'escultora Asunción Ferrer i les pintores Inés Bas, María Gonzalbo Climent i Mercedes Lajara. Totes les components havien estudiat en l'Escola Superior de Sant Carles. Al llarg d'un total de 20 obres, la temàtica predominant orbità en la recreació de natures mortes, retrats i paisatges. Malgrat la seua factura figurativa, el professor i crític d'art Garín afirmà que les pintores es desencadenaren envers a la diversitat d'estils. A més a més, aquest article s'il·lustrà amb una fotografia sobre el interior de la sala d'art, on hom pot apreciar el bust de Ferrer en un angle i el Retrat de Mercedes Lajara. Sobre aquest aspecte, es pot citar el darrer paràgraf de la crònica de Garín en les següents paraules³⁸¹:

Merecen, ciertamente, ambiente y aplauso los jóvenes y gentiles expositoras integrantes de este grupo, un poco enigmáticamente, denominado Savag.

En matèria de les individualitats artístiques, paga la pena aclarir que es tractaren d'exhibicions de més d'una personalitat artística, i, fins i tot, es podrien catalogar com a mini grupets de duets artístiques. Aquest duets d'artistes, potser, compartirien algunes

³⁸⁰ Ídem.

³⁸¹ Consulteu GARÍN, F. "Exposición del Grupo SAVAG", *Levante* [València], 9-03-1951, p. 4. Dins del mateix grup, es publicà una mena de nota artística anònima que anuncià la cloenda de la mostra de SAVAG en el diari *Jornada* [València], 3-03-1951, 4.

constants formals, tècniques i inquietuds estilístiques. Malgrat això, la pròpia immediatesa i espontaneïtat dels duets impediren que quallés la idea de col·lectiu a nivell formal. Des d'aquest sentit, s'assenyala als artistes aragonesos José Orús i Antón González que, el 9 de setembre de 1950, inauguraren un total de 22 obres pictòriques en la Sala d'Els Set. Ambdós artistes formaren part del saragossà Grup Pòrtic (1947), el primer grup abstracte de l'Estat espanyol. Es tractà d'una exhibició trencadora, ja que fou només la segona vegada que s'exposà art abstracte a la ciutat de València. A diferència de l'escàndol i desacreditació de l'artista Eusebi Sempere en la Sala Mateu (1949), els dos joves aragonesos reberen una certa acceptació mediàtica. A més a més, el propi Felipe María Garín relacionà ambdues aportacions amb la nova estètica abstracta popularitzada en el panorama artístic internacional, en el seu article "Exposición José Orús y Antón González". El crític d'art, de seguida qualificà aquesta forma d'entendre l'art com una estètica incompresa i insípida per a l'ensenyament acadèmic i una tècnica virtuosa de la tradició artística espanyola. A l'hora de contextualitzar aquestes opinions, és rellevant rescatar una part fragmentària de l'article, de la següent manera:

No tenemos antecedentes para apreciar, fuera de estos cuadros ahora ofrecidos, la personalidad artística de uno y otros pintores aragoneses; y tampoco, por ellos podemos venir en cabal conocimiento de su capacidad y designio estético. Porque, influidísimos de las más vanguardias tendencias de ultrapuertos, y quizá sin la templanza que una acabada habilitación escolar interior peninsular (con muy probable disposición para la plástica) inciden en un modo de concebir y de crear casi totalmente "abstracto" que, al carecer en las más de las obras, y en una evidencia expresiva y, no menos, de una, para todos asequible, efectividad placentera, hedonística, queda como una pintura algo "en el aire"...

En el moment que el Doctor en Història de l'Art, Felipe M^a. Garín, fa referència a l'expressió "queda como una pintura en el aire", es tractaria d'una cautelosa resposta vers el llenguatge de l'abstracció, degut a la desconexió de l'autor amb l'art internacional. Finalment, la realització d'aquesta exposició es va dur a terme gràcies a un viatge que feren alguns membres d'Els Set a Saragossa. Durant aquest viatge, els artistes conegueren a José Orús i Antón González. Fruit d'aquestes bones relacions, animaren que aquests dos artistes saragossans exposaren en la seua sala.

De la mateixa manera que els artistes aragonesos, també exposaren en la Sala d'Els Set el matrimoni holandès Susanne y Bruno Mertens, entre el 10 i 15 de maig de 1951.

Amb motiu d'aquesta exhibició, eixiren dos articles del diari Levante, en un breu interval de temps. El primer article, d'autoria anònima, explicà la procedència i la motivació del periple itinerant europeu d'aquesta parella holandesa, fins a arribar a la ciutat de València en les següents paraules³⁸²:

Los esposos Mertens salieron, hace medio año, de Holanda, y desde entonces vienen recorriendo diversas ciudades europeas estudiando las costumbres, los tipos, los paisajes y museos más importantes.

Hasta ahora han expuesto, siempre, trabajos nuevos hechos en los países por donde han pasado, en París, Berna, en algunas ciudades de la Alemania Occidental y en otras.

Ahora se encontrarán recorriendo España en su coche-vivienda, y desde Valencia se dirigirán a Madrid, Toledo, Ávila y, luego, descenderán por el Sur.

El caràcter nòmada dels artistes, per arreu de les ciutats europees, els proporcionà un considerable bagatge de motius temàtics, procediments i estils artístics, a l'hora de concebre les seues obres. A propòsit de llur visita a la ciutat de València, l'article de Felipe M^a Garín, titulat "EXPOSICIÓN SUZANNE Y BRUNO MERTENS"³⁸³, explicità l'estètica dels seus quadres. L'autor articulà la seua crònica d'art en funció del patrocini de la formació i l'estil personal de cada artista en els següents termes:

L'exposició dels neerlandesos consistí en dibuixos, pintura, gravats. En funció de l'article de Garín, ens descriu l'obra de Suzanne com una factura més surrealista. I Bruno se li caracteritza per la capacitat de representar la psicologia dels paisatges urbans i naturals que ha captat als voltants de la ciutat de València.

El diari vespertí de la *Jornada* publicà un concís article sobre la parella holandesa, on hi constà el lloc i l'horari de l'exposició, això com quatre pinzellades sobre la tècnica artística emprada i l'estil dels quadres. A diferència de la resta dels articles publicats en altres mitjans, s'hi adjuntaren dues fotografies de dues pintures que s'hi exposaren³⁸⁴. La primera imatge, pertanyent a Bruno Mertens, capturà el retrat del cap de Jesucrist, realitzat amb la tècnica de l'aiguafort. Malgrat la baixa qualitat de la imatge, es pot observar la duresa expressiva en el seus ulls i els traços que dibuixen les faccions del rostre. Per altre costat, es pot admirar la càrrega gestual, a l'hora d'interpretar la cruesa del martiri, exemplificat per la corona d'espines que presideix al seu cap i la sang que

³⁸² Veieu "Los pintores holandeses, Suzanna y Bruno Mertens, inauguran su exposición en el grupo Los Siete", en *Levante*, València, 13-05-1951, p. 3.

³⁸³ Consulteu GARÍN, F. "Exposición Suzanne y Bruno Mertens", en *Levante* [València], 11-05-1951, p. 2.

³⁸⁴ Veieu "Exposición Mertens en la Sala de los Siete", *Jornada* [València], 16-05-1951, p. 5.

va caient al seu front, en forma de gotes allargades. Malgrat el fosc rerefons que alberga el cap, l'autor ressalta el rostre, a partir de la potencialitat del dibuix i l'expressió directa, centralitzada en la construcció dels aspectes físics de la cara, com ara la barba, els ulls, les galtes, el nas, etc. Quant a l'estil, potser, Bruno Mertens podria ser un deutor del llenguatge expressionista del gust d'un Kirchner, no només per la tècnica del gravat, sinó també per la manera de canalitzar les figures vers a les formes estilitzades i per la seua manera d'estructurar – en ràpids i àgils traços - els personatges.

L'altra imatge a destacar, pertanyent a Suzanne Mertens, representà una escena de figures de diferents formats, encabides a dins d'un fons intangible o desnaturalitzat. Aquest fons eteri barreja, en un mateix pla, fragments d'una barca al costat d'una estructura arquitectònica que recorda les entrades dels temples clàssics, sobretot per la presència de les columnes que flanquegen el suposat atri. Des d'aquest edifici, una gran mà sobresurt amb la intenció d'agafar un gerro gegant. I pel que fa als personatges representats, observem diverses figures de diferent alçada, inserides de forma arbitrària.



Imatge de Crist de Bruno Mertens, 1951³⁸⁵.

La figura agegantada de l'esquerra supera el grup d'hòmens i dones reunits a baix de l'edifici esmentat. Aquest grup de personatges inacabats s'aglutinen entre si, arribant a

³⁸⁵ Veieu "Exposición Mertens en la Sala de los Siete", Jornada [València], 16-05-1951, p. 5.

formar en la composició, una mena de figura geomètrica ovalada. En resum, es tracta d'un ambient sense sentit, oníric i surrealista, que aprofundeix sobre les essències més inconnexes i expressives dels objectes, les figures i la pròpia arquitectura.

El crític d'art de Las Provincias, Eduardo López Chavarri, emfatitzà el quefer plàstic de la parella Mertens en un article³⁸⁶. En aquesta ocasió, introduí el nombre de la formació d'Els Set, a propòsit d'una cançó francesa lleugera que deia <<*Nous étions sept*>>. L'autor extrapolà aquest record de quan estudiava en l'Escola Superior de Sant Carles per justificar el nombre de la formació que va *in crescendo*, ja que altres personalitats artístiques, com el matrimoni holandès, participaren en el seu espai expositiu. A propòsit d'aquest article, s'ha de ressaltar la manca de seriositat a l'hora de considerar la interacció de les dones en l'art. En aquest sentit, l'autor presenta al senyor Bruno Mertens com a arquitecte i a la seua dona, Suzanne Mertens, com una aficionada a la pintura.



Imatge d'una pintura de Suzanne Mertens, 1951³⁸⁷.

El segon i darrer paràgraf de l'article de Chavarri aprofundí sobre la tècnica i l'estil de la parella, com una mena de catalitzadors de molts estils vigents a Europa. A més, Garín, en el diari Levante, fa menció de la capacitat notòria del matrimoni a l'hora de representar el paisatge valencià. Bruno fou el responsable de reproduir paisatges força

³⁸⁶ CHAVARRI, E. L. "Bruno y Suzanne Mertens, en "Los Siete"", *Las Provincias* [València], 15-05-1951, p. 8.

³⁸⁷ Veieu "Exposición Mertens en la Sala de los Siete", *Jornada* [València], 16-05-1951, p. 5.

fidedignes, expressius i geomètrics. I, la seua dona, Suzanne Mertens, fou la intèrpret de l'expressió en els seus retrats i en d'altres figures, gràcies a la força gestual dels seus traços i línies.

Per acabar de tractar la incursió del matrimoni Mertens, només resta destacar l'aportació de la degana revista d'art Ribalta que, baix la meua opinió, s'analitzà la transcendència mediàtica de la parella, concretament en la premsa escrita. Per altra banda, cal assenyalar les positives observacions dels entesos en art de la ciutat de València. Sobre aquest aspecte, defineix l'estil de Suzanne des d'un to més surrealista, a través dels seus paisatges, dibuixos i figures. I, quant a la paleta de Bruno, el considerarà com un extraordinari pintor, pel seu caràcter més directe i viu, en totes les seues modalitats artístiques, és a dir, en els aiguaforts, retrats, dibuixos i paisatges.

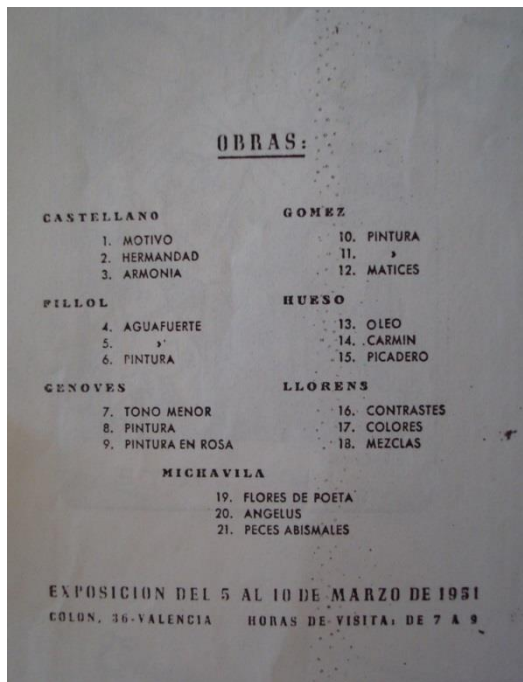
Canviant de sala i d'etapa, l'únic col·lectiu que col·laborà amb Els Set en l'època de la Sala Braulio fou la formació madrilenya que respongué amb el nom de *Los pintores Jóvenes Madrileños*. Aquest jove col·lectiu de pintors, que exposà en la Sala Braulio cap al novembre del 1953, estigué constituït per la següent nòmina d'artistes: Julio Álvarez, Ángel Duarte, Enrique Calvo i Adela Parrondo. En la seua crònica artística del diari *Las Provincias*³⁸⁸, Chavarri afirmà que la jove formació d'Els Set els convidà a exposar en la nova sala d'art, amb la pretensió de què el públic valencià coneguera totes les tendències i maneres de treballar l'art. A més, en aquesta mateixa crònica, especificà el gust dels joves madrilenys pel color i les taques, com a dos aspectes fonamentals per traduir els sentiments, l'expressió artística o l'emotivitat pictòrica en termes de cops vibratoris.

4. 2. 5 Els catàlegs.

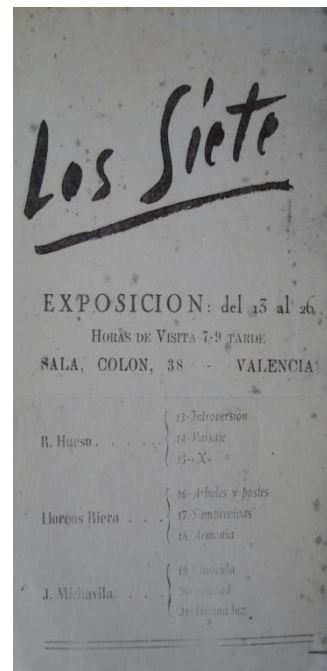
Amb relació a l'execució dels catàlegs, tots n'eren reproduïts mecànicament en una impremta, però sempre es deixava un espai que es deixava lliure en l'anvers, per a que cada component els personalitzara amb la seua empremta artística. En aquest sentit, s'organitzaren sessions de treball conjunt per pintar manualment - a l'aquarel·la o a la tinta xinesa- les seues il·lustracions. La temàtica gràfica de cada invitació, solia vindre

³⁸⁸CHAVARRI. “<<Los Siete>> presentan a los pintores jóvenes madrileños en Sala Braulio”, en *Las Provincias* [València], 19-11-1953, p. 4.

suggerida per un dels artistes que, de forma rotativa, l'artista de torn havia de dir en veu alta un concepte. Al llarg dels 300 o 500 exemplars que es solien donar-se en cada inauguració expositiva, es poden trobar des de cares, natures mortes, pardalets, paisatges, natures mortes, símbols cal·ligràfics, fins a arribar a experimentacions abstractes. Quant al format dels catàlegs, solien ser-ne confeccionats amb cartolina, i la mida aniria des del format de quartilla, passant per trams longitudinals, fins a arribar als díptics. El format de quartilla està imprès en les dues cares. Per tant, a la zona de l'anvers aniria el rètol del grup, la part gràfica, la informació corresponent al dia i al lloc de l'exposició, i un espai per escriure les dades de la persona convidada. I, en el revers, constaria la relació d'autors amb les seues obres presentades. Aquest mateix esquema es repetí en els formats verticals.



Catàleg de març de 1951³⁸⁹.



Catàleg de 1951³⁹⁰.

Tanmateix, trobaríem exemples de formats verticals amb una part superior que es podria doblegar cap a l'exterior. D'aquesta manera, en aquest sobrant s'escriuria les dades de l'espectador convidat. Sobre el model dels díptics, força freqüents a l'etapa de Braulio, constaren d'una portada i contraportada. A la portada es podria veure la il·lustració feta pels artistes o bé un ex-libris, el títol del grup i les dades de l'exposició. A l'interior

³⁸⁹ Arxiu Vicente Castellano.

³⁹⁰ Arxiu Vicente Gómez.

aniria la relació dels artistes participants i les seues obres. A la contraportada, només s'explicitaria les dades de la sala, el nom de la impremta Rigalt i el nombre d'exemplars. Segons les paraules de Vicente Castellano en una entrevista inèdita, els catàlegs eren el producte d'una tasca col·lectiva i, per tant, no s'havien de signar. Tanmateix, als darrers temps, en molts dels catàlegs s'inclogueren dedicatòries amb les signatures dels seus autors. A nivell temàtic, sovintejaren natures mortes, retrats, figures humanes, paisatges marins, escenes bíbliques, etc. En principi, totes aquestes temàtiques continuarien la tradició pictòrica de l'art valencià. No obstant això, es tractaren de vertaders pretextos assagístics per poder parlar sobre colors, llum, textures, traços o composicions. En resum, reflectiria plantejaments estètics més moderns que, salvant les distàncies, recordaria les experiències avantguardistes de preguerra.



Catàleg original, 1950³⁹¹



Catàleg original, 1950³⁹²



Catàleg original, 1950³⁹³

Així doncs, a partir dels dibuixos i les pintures dels catàlegs i de les obres exposades, veuríem autèntiques ostentacions policromàtiques en les figures d'un Fillol Roig que recordaria a les vibracions fauvistas, l'energia del dibuix i dels colors d'un Juan Genovés, que ens faria pensar en el gest plàstic de l'expressionisme alemany, la capacitat de reduir les figures, els objectes i la composició en formes geomètriques, en

³⁹¹ Arxiu de Llorens Riera.

³⁹² Arxiu de Llorens Riera.

³⁹³ Arxiu de Genovés.

les obres d'Ángeles Ballester; la recreació d'un intimisme naturalista més tradicional en la mà de Vicente Gómez, els èters paisatges i fantasioses figures de Ricardo Hueso; els primers tempteigs de Llorens Riera o Juan Genovés cap a formes orgàniques abstractes i el nostàlgic lirisme dels paisatges d'un jove Michavila.

Entre tots els catàlegs, s'ha de donar especial rellevància als catàlegs destinats a l'exposició del mes de 1951, concretament, realitzada entre els dies 5 i el 10 de març. La importància d'aquests catàlegs resideix en el fet de poder veure diversos gravats alhora. A nivell formal, el conjunt d'aquest gravat segueix la tipologia d'un trencaclosques, en què es simultanieja, en el mateix pla, set fragments geomètrics corresponents als següents autors: Vicente Castellano, Juan Genovés, Fillol Roig, Vicente Gómez, Ricardo Hueso, Llorens Riera i Ximo Michavila. Ací baix, s'adjunta els dos gravats extrets dels catàlegs que obsequiaren als assistents. Com es pot comprovar, els set fragments reflectirien diferents maneres d'entendre i de treballar els procediments tècnics i formals, els aspectes iconogràfics, temàtics i estilístics de la pintura. A nivell formal i iconogràfic, es diferencia aquells motius, figures i objectes que es decantarien cap a formes més naturals o tangibles, exemplificat en l'escut de la figura 1, o bé en l'Arlequí de la figura 2. Ben diferents són les figures allargades i estilitzades de la figura 1, ja que tendeixen a la desmaterialització i desnaturalització de la carn. En aquest mateix sentit, s'ha de citar aquells personatges de generoses proporcions fins arribar a desmaterialitzar-los en formes orgàniques i indeterminades, com es pot veure en la figura 2.

A nivell temàtic, s'ha de matisar l'estudi de la figura humana, la natura morta i el paisatge. Tots plegats han sigut treballats des d'una concepció plàstica propera al lirisme abstracte de Kandinsky (fragment de l'ull, fig. 1) i del cubisme (natura morta, fig. 2).

Per altra banda, des del punt de vista de l'estil, s'ha de ressaltar alguns apunts vers la capacitat expressiva de les figures, ja que recordarien a la plàstica postfauvista i postexpressionista. També es podria percebre un cert aire de surrealisme i de realisme màgic en cada escena. En resum, tots aquests fragments respondrien al desig de cercar noves maneres de narrar, a través de la realitat incompleta, els somnis i la imaginació.



Fig.1³⁹⁴



Fig. 2³⁹⁵

³⁹⁴ Arxiu de Vicente Gómez
³⁹⁵ Arxiu Vicente Gómez.

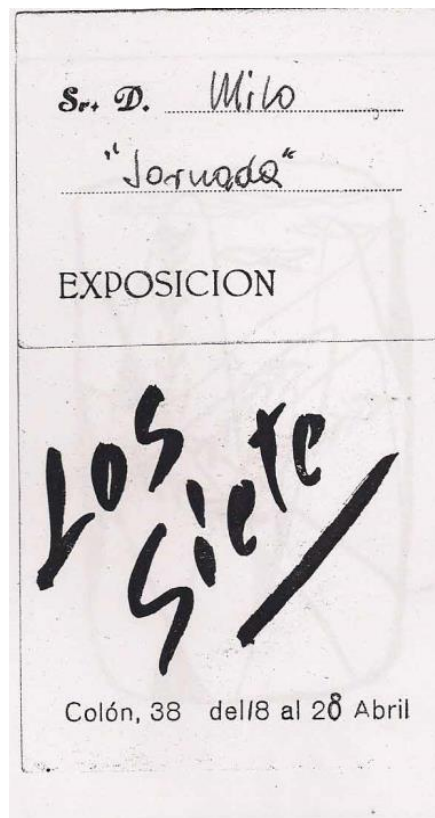
A banda dels catàlegs, a partir de les entrevistes amb els artistes es confirmaren l'existència d'unes invitacions a les exposicions en forma de senzilles targetes. En aquesta mena de tipologia, només s'ha pogut descobrir una petita targeta horitzontal, que convidava a l'exposició de les targetes nadalenques del mes de desembre del 1950. També es podria esmentar les dues invitacions verticals amb la solapa que es doblega, per tal de poder escriure el nom de les persones convidades. En aquesta línia, s'ha de mencionar el programa de mà de l'audició d'arpa de Maria Luisa Jiménez (27/10/1953) i les respectives invitacions sobre la conferència impartida per Rafael Bosch i la cita literària dels Amics de la Poesia (abril del 1950).

De forma sintètica, tant les activitats expositives com la producció dels catàlegs, partiren de la desinformació, la ingenuïtat formativa i les ànsies d'alliberament plàstic. Tanmateix, això no impedí que aquests joves pintors incitaren als joves valencians a cercar nous llenguatges plàstics i noves maneres de crear i entendre l'art. Les ànsies d'alliberament dels nostres protagonistes, a l'hora de materialitzar formes, conceptes i estils agosaradament nous - respecte a "l'establishment"-, s'observarien en la materialització gràfica dels catàlegs i de les obres exposades.

Finalment, aquesta ingenuïtat, es transformà en motor propulsor per executar nous llenguatges plàstics, obrir nous espais d'art, portar a terme exposicions i esdeveniments artístics, publicar textos d'art en revistes i la premsa periòdica, etc. Malgrat aquests enormes esforços, no poden ser considerats com a artistes vertaderament moderns, des d'una perspectiva de l'art contemporani occidental.



Catàlegs d'abril de 1950³⁹⁶.



Catàlegs d'abril de 1950³⁹⁷.



Catàleg d'octubre de 1953³⁹⁸



Catàleg de maig de 1953³⁹⁹

³⁹⁶ Arxiu Genovés.

³⁹⁷ Ídem.

³⁹⁸ Arxiu Michavila.

³⁹⁹ Arxiu de Vicente Gómez.

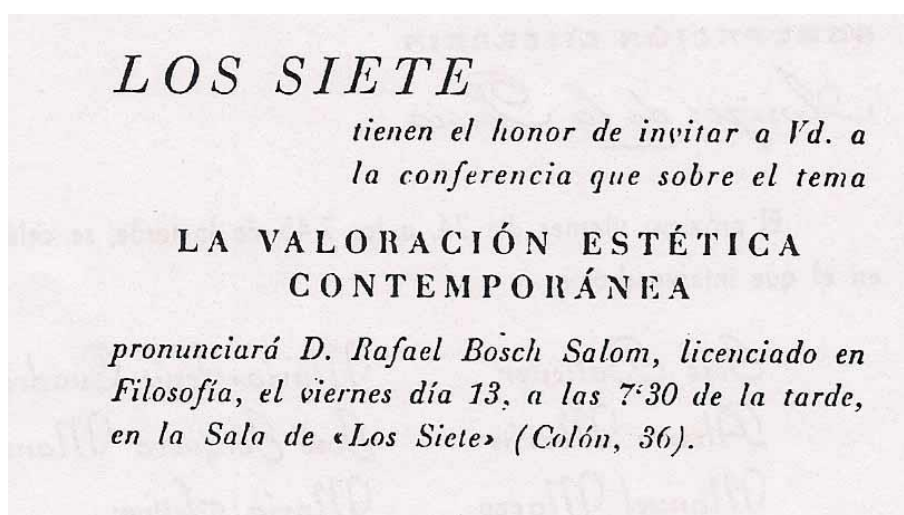
4.3. L'activisme cultural de l'agrupació més enllà del quadre.

D'entrada, emprar el terme d'activisme cultural en la postguerra valenciana, es podria interpretar com el resultat d'un conjunt d'accions i d'activitats culturals agosarades per part dels nostres protagonistes. Altrament, aquest activisme es podria traduir com una possible lectura sobredimensionada del qui signa aquest estudi. Davant d'aquest dilema, a continuació s'esbrina totes les activitats artístiques i culturals d'Els Set amb la pretensió de connectar-les amb la possible temptativa activista, que s'argumenta al llarg d'aquest capítol.

L'activisme, segons el *Diccionari de la llengua catalana* de l'Institut d'Estudis Catalans (2a edició), remet a *la propaganda activa al servei d'una doctrina política o social, d'un partit, d'un sindicat, etc. [...]* En aquest sentit, la noció d'activisme implica una protesta, confrontació, dissertació, crítica, denúncia o resposta d'una situació política, social, econòmica o cultural que s'oposa i, per tant, es vol canviar, modificar o tombar. L'activisme, a efectes pràctics, es manifesta de diverses formes: editant revistes, col·laborant en diferents mitjans de comunicació, o fent campanyes i boicots. De totes les menes d'activismes, en aquest estudi s'analitza l'activisme cultural en la trajectòria pública de l'agrupació d'Els Set, en torn a tres fronts cabdals: el front de les exposicions, el front de les tertúlies i el front de les activitats culturals. Els integrants del grup pretengueren despertar la ciutat de València del seu estancament artístic i cultural, posar al dia la informació cultural i artística d'altres indrets transnacionals i generar intercanvis d'impressions, de conceptes o d'idees entre els intel·lectuals, artistes i escriptors locals i forans. En aquest darrer sentit, es potencià la interrelació entre posicionaments estètics allunyats del règim, però sense ser ofensiu o crític amb "l'establishment" cultural franquista.

El primer front fa referència a la vocació principal d'aquesta agrupació de pintors, és a dir, el fet de mostrar els avenços formals i estilístics de les seues obres, mitjançant exposicions col·lectives. La manca d'un circuit expositiu alternatiu, molt prompte, forçà aquest jove grup a articular el seu circuit expositiu, a través d'un espai propi, conegut com la Sala d'Els Set, i, a partir del 1953, en la Sala Braulio. Més endavant, aquesta activitat expositiva de caràcter més endogàmica es va obrir amb l'objectiu d'acceptar la coordinació i presentació d'obres d'altres grups locals (Grup Valentí d'Escultura),

estatals (Jove pintura madrilenya) i, fins i tot, internacionals (el matrimoni holandès Mertens). El conjunt d'aquestes exposicions serviren per articular una alternativa i contraposició estètica a les obres més oficialistes. En aquest ordre, els components d'Els Set desplegaron una diversitat estilística que, en part, recordaria certa adscripció formal amb el realisme, l'estructuralisme geomètric dels postcubistes, la vibració cromàtica dels fauvestes i la força gestual dels expressionistes. També, les exposicions foren emprades per fomentar un ambient plàstic més heterogeni, fluid i modern, a través de la presentació d'individualitats artístiques i col·lectius d'art locals i forans. Aquest ambient, de mica en mica, aniria arrelant un propici caldo de brou que ajudà a nodrir les noves fornades d'artistes. Entre aquestes novelles fornades, eixiria els futurs protagonistes del desitjat redreçament de l'art modern valencià.



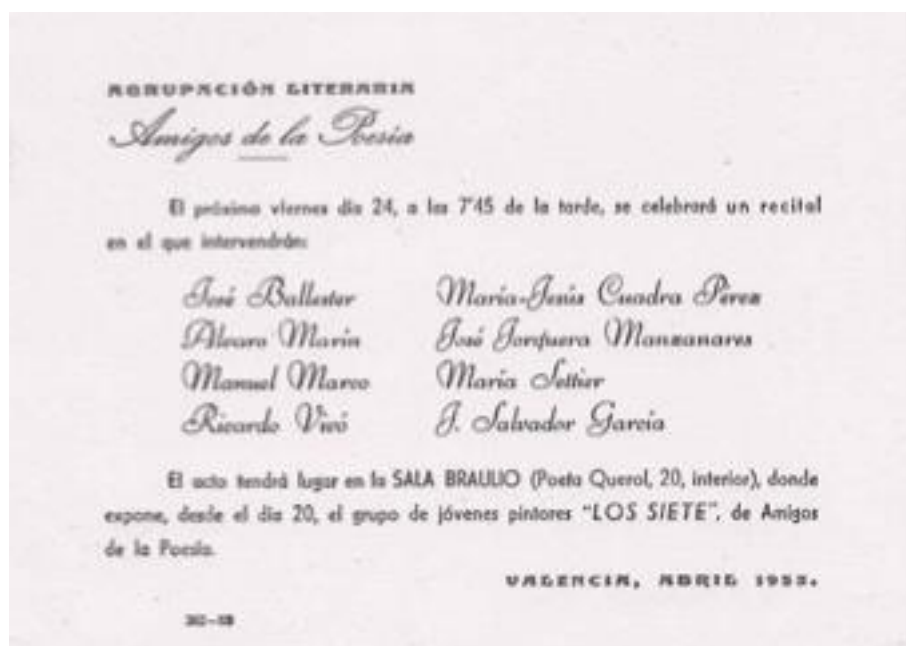
Invitació de la conferència pronunciada per Rafael Bosch⁴⁰⁰.

Pel que fa a l'àmbit cultural, acolliren en les diferents seus - Sala Colom i Sala Braulio , un conjunt d'iniciatives culturals de la sort de conferències, audicions de música instrumental i de cant, recitals de poesia, col·loquis sobre cinema, etc. La dinamització d'aquestes iniciatives o programacions culturals respongueren a la necessitat de lluitar, de forma indirecta, contra l'escàs i obsolet ambient cultural oficial. Molts cops, algunes activitats culturals foren juxtaposades i relacionades amb les exposicions. En aquest sentit, moltes inauguracions de les exposicions anaren encapçalades per breus concerts de música instrumental, recitals poètics, o bé conferències, durant el període que era en

⁴⁰⁰ Invitació original, arxiu de Genovés.

curs l'exposició d'art. Entre les activitats culturals esmentades, primer s'analitza les conferències, que, en part, tractaren sobre temes filosòfics, d'història de l'art, o de la història de la música. De l'àmbit musical, només ens consta la invitació sobre la conferència titulada *La valoració estètica contemporània*, que va ser pronunciada pel marit d' Ángeles Ballester, el Dr. Rafael Bosch Salom en la Sala Colom. També cal destacar la conferència sobre *Nuestra música* del mestre i director de la Coral Simfònica de València, Agustín Alamán y Rodrigo, el dia 24 d'octubre en la Sala Braulio⁴⁰¹.

Dins de l'àmbit de les xerrades, s'ha d'assenyalar els col·loquis sobre cinema, gràcies a la col·laboració del director de la Filmoteca Nacional que organitzà una setmana de xerrades sobre cinema d'avantguarda. I en aquest mateix context, a causa dels vincles amb l'Institut Francès, s'arribà a fer un cicle sobre cinema francès. Ambdós esdeveniments cinematogràfics, segons Michavila en la seua entrevista comentada⁴⁰², es portaren a terme entre els anys 1953 i 1954⁴⁰³.



Invitació del recital de poesia dels Amigos de la Poesia, Braulio, 1953⁴⁰⁴.

Canviant de terç, s'ha de tractar els recitals de poesia que organitzà els Amics de la Poesia, conjuntament amb Els Set, el dia 24 d'abril de 1953, a tres quarts de vuit, en la

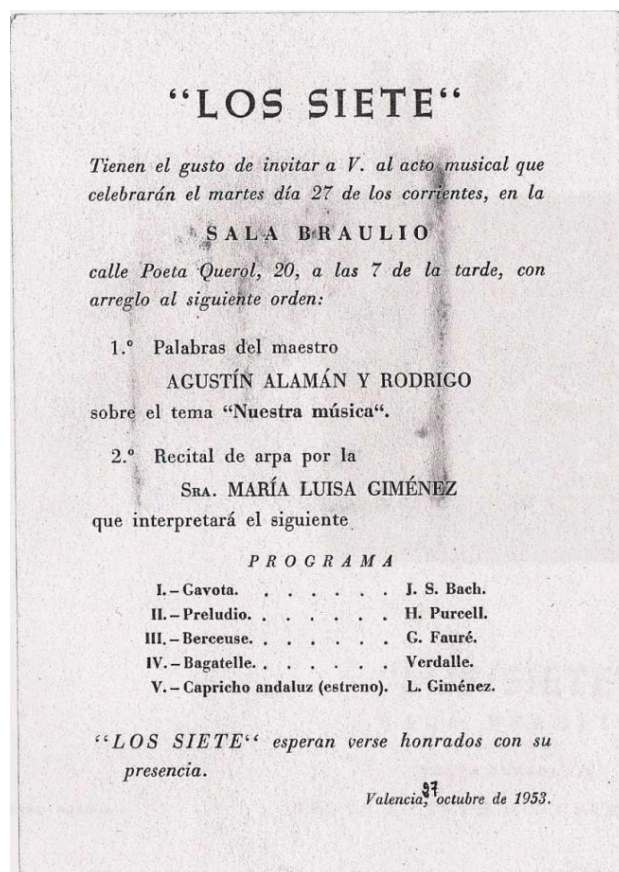
⁴⁰¹ Invitació de l'arxiu de Genovés.

⁴⁰² AA.VV. *Diccionari de la llengua catalana* de l' Institut d'Estudis Catalans. 2a edició. Barcelona: Institut d'Estudis Catalans, 2003, p. 420

⁴⁰³ Entrevista inèdita en casa de l'artista Michavila, Albalat de Tarongers, abril de 2002.

⁴⁰⁴ Invitació original, fotografiada in situ, arxiu de Genovés, Aravaca (Madrid), juliol, 2009.

Sala Braulio. En aquest acte hi participaren els següents poetes: José Ballester, Álvaro Marín, Manuel Marco, Ricardo Vivó, l'actriu Maria-Jesús Cuadra Pérez, José Jorquera Manzanares i J. Salvador García. Aquesta jove i prometedora agrupació literària va desenvolupar, durant aquests anys, els famosos certàmens anuals de poesia, coneguts com les Taules de Poesia. Amb relació a Els Set, només es té testimoni d'una invitació, on s'informa sobre els components que materialitzaren el recital de poesia en la Sala Braulio, i, al mateix temps, una notícia que va eixir al diari Levante, el 25 d'abril de 1953⁴⁰⁵. Quant a la notícia, en realitat, es tractà d'una crònica sobre l'esdeveniment poètic que es desenvolupà, a propòsit d'una exhibició d'art del grup, el 20 d'abril de 1953.



Programació de la conferència i del recital d'arpa⁴⁰⁶.

Des del món de la música, s'ha de fer esment de la mediació de Joaquim Michavila entre el grup i el conservatori de música, degut a la seua predilecció i formació musical.

⁴⁰⁵ Anòm. “Recital poético, en la sala Braulio”, *Levante* [València], 25 d'abril de 1953

⁴⁰⁶ Programa de mà original, arxiu de Genovés.

Michavila fou el responsable d'aconseguir que nombroses inauguracions foren presidides per concerts de música de cambra. Aquest artista mantingué un bon contacte amb el Conservatori i, molts cops, aconseguí portar a professors o alumnes a les dues sales d'art del grup⁴⁰⁷.

També, s'ha de tenir en compte les afectives relacions entre els membres del grup i la compositora Matilde Salvador, perquè des dels inicis de la formació del grup, la compositora solia participar a les exposicions i a les tertúlies d'art, junt al seu marit. Dins d'aquest àmbit, també s'ha de fer ressò del programa del recital d'arpa de l'artista i mestra Maria Luisa Giménez, a partir dels testimonis de les invitacions i el ressò mediàtic de la premsa valenciana, concretament en els diaris Jornada i Las Provincias, ambdós diaris publicats el dia 28 d'octubre de 1953⁴⁰⁸. Com ben bé indica la invitació, aquesta audició musical fou precedida per la conferència del mestre Agustín Alaman.



Invitació teatral, encàrrec del TEU, Llorens Riera⁴⁰⁹.

Des del món de les arts escenogràfiques, concretament en el teatre universitari, arrel de les entrevistes realitzades als artistes Genovés, Michavila i Ballester es té constància de diverses col·laboracions amb grups teatrals, a través de l'execució de decorats i la

⁴⁰⁷ Informació extreta de l'entrevista realitzada a Michavila, en el seu domicili d'Albalat dels Tarongers, el dia 30 d'abril de 2009.

⁴⁰⁸ *Las Provincias*, 28 d'octubre de 1953, p. 3.

⁴⁰⁹ Ídem.

il·lustració d'invitacions. Des d'aquest àmbit, només, s'ha trobat una il·lustració d'una invitació realitzada per Llorens Riera, a propòsit d'un espectacle produït pel Teatre Espanyol Universitari (TEU)⁴¹⁰.

Finalment, el tercer focus principal del grup fou protagonitzat per les tertúlies i els debats artístics que, des de la seua pròpia gènesis i evolució, s'iniciaren en l'àmbit de l'escola de Belles Arts i les tasques més immediates, i, més endavant, adquiriren un punt de referència cultural fixe en el Cafè la Llotja, i, a partir de l'any 1953, en el Cafè Lara. Baix el concepte de xerrades artístiques, s'ha de fer constar que abans, durant i després de qualsevol exposició d'art que es portara a terme, tant en les seues sales, com en altres espais de la ciutat, es generaren al·luvions de crítiques, comentaris i reflexions que s'anaren enllestint, de forma espontània, o bé organitzada en les sales d'art, cafeteries, bars, places i altres espais improvisats.

4.4. L'impacte mediàtic d'Els Set.

4.4.1. La premsa valenciana, les seccions d'art i els protagonistes en els inicis de la postguerra.

Des dels inicis de la instauració del règim franquista, les primeres accions que es dugueren a terme consistiren en possessionar, espoliar i controlar els diferents mitjans de comunicacions, tant els escrits, radiofònics i cinematogràfics⁴¹¹. En el cas del País Valencià, se constatà la desaparició del Mercantil Valenciano (fundat el 1872) el 30 de març del 1939, a causa de la seua requisita per la III^a Compañía de Radiodifusión y Propaganda de los Frentes. Amb la defenestració del Mercantil, es va refundar l'Avance l'1 d'abril del 1939, fins que, al capdavant, se li conegué sota el nom de Levante Órgano Regional de la FET i de les JONS, i, en democràcia, passà a dir-se Levante. El 14 d'abril del 1939, nasqué La Hoja del Lunes, que consistí en un grup de diaris editats per les associacions de premsa provincials a Espanya. La Hoja del Lunes era l'únic periòdic

⁴¹⁰ Arxiu de Llorens Riera.

⁴¹¹ La FET de les JONS, des dels temps de la contesa bèl·lica, ja havia començat a controlar la premsa de la zona alçada, i, per altra banda, a acumular els diaris i emissores de ràdio requisats de la zona republicana. Al capdavant, s'arribà a constituir una vertadera xarxa mediàtica del Moviment, coneguda com el patrimoni de la Delegació Nacional de Premsa i Propaganda del Moviment. Aquest substanciós patrimoni estigué constituït pels diaris matutins i vespertins, revistes especialitzades, butlletins oficials, noticiaris, etc. També s'hi inclogueren les emissores de ràdio, encabides en els següents organismes: Radio Nacional de España (RNE), Red de Emisoras del Movimiento (REM), la Cadena Azul de Radiodifusión (CAR) i la Cadena de Emisoras Sindicales (CES). Consulteu VILLAVIEJA LLORENTE, C. *Arte y Autarquía en la crítica de arte valenciano*, València: UPV, 1995, p. 211.

que fou autoritzat a ser publicat el dilluns, entre 1925 i 1982. Las Provincias, fundada el 31 de gener del 1866 per Federico Doménech, com a successor de La Opinión (1860-1866), es reactivà el 16 d'abril de 1939. I per últim, des del taller del Levante, naixí el 4 d'octubre de 1941, el diari vespertí de la Jornada. Diario de la tarde. A banda d'aquest diaris d'abast supraregional, s'ha d'afegir les capçaleres del castellanenc diari Mediterráneo, nascut el 16 de juny del 1938, i el rotatiu alacantí Información, amb la seua primera publicació el 18 de juliol del 1941.

Durant els primers temps de las postguerra, totes les publicacions respongueren a les estrictes directrius de la Llei de Premsa del 1938⁴¹² que, en la pràctica, es materialitzà en la uniformització d'editorials i la proliferació de notícies commemoratives sobre els fets històrics, protagonistes i màrtirs de la Croada. Al mateix temps, els diaris locals publicaren condemnes contra els comunistes, maçons i liberals. També, s'ha d'incloure l'elaboració de narracions hagiogràfiques sobre Franco i Jose Antonio Primo de Rivera i la descripció de cerimònies i diades religioses. D'aquesta manera, a través del control i de la filtració falangista dels mitjans de comunicació, la premsa aconseguí inculcar la ideologia del règim franquista i la persuasió de l'opinió i consciència col·lectiva del poble. Malgrat el fort component propagandístic i conservador de la premsa, els diferents diaris valencians, sovint, deixaren un espai destinat al món de la cultura, és a dir, un espai relacionat a l'àmbit dels espectacles i, en comptades ocasions, a l'àrea de les exposicions d'art. Depenent del nombre o de la rellevància dels esdeveniments artístics, la dimensió espacial dels articles, o bé de les referències artístiques podrien arribar des d'una columna, passant la mitja pàgina, fins a arribar a la plana sencera. En aquest darrer sentit, es fa ací referència als articles dedicats a les Biennals Hispanoamericanes, o bé els articles sobre les discrepàncies de l'art abstracte.

Una plèiade d'historiadors, escriptors o crítics d'art s'encarregaren d'enllestir la secció cultural i artística de la premsa valenciana, a través dels seus articles. Aquestes ressenyes periodístiques, en general, se caracteritzaren per il·lustrar vertaderes cròniques de societat de les exposicions i dels artistes. Altres cops, es pogueren llegir

⁴¹² Amb la Llei de Premsa del 22 d'abril del 1938, el ministre de Governació, Serrano Suñer, inicià una ferotge censura de totes les emissores de ràdio i publicacions escrites, de la sort de les revistes, diaris, llibres, conferències, obres de teatre, guions de cinema o còmics. Resseguint els models propagandístics dels feixistes italians, la FET de les JONS s'encarregà de filtrar, controlar i manipular la premsa i la propaganda del país, d'executar la depuració dels periodistes, i, alhora, d'infiltrar d'altres professionals adeptes al Moviment. Entre l'any 1941 i 1945, des del si de la Secretaria General del Moviment, nasqué la Vicesecretaria d'Educació Popular, un organisme que continuà amb les tasques iniciades pel "Cuñadísimo", però ampliada al sector de l'educació, la propaganda, la premsa, el teatre, la cinematografia, etc.

articles més seriosos amb tímids anàlisis formals i estilístics de les obres, o bé amb plantejaments filosòfics i estètics. D'altra banda, també s'ha d'afegir la inserció de les opinions personals de la persona que signava en gran part de les ressenyes.⁴¹³

Continuant amb el món de les ressenyes, durant la dècada dels anys 40, la crítica valenciana estigué representada per Eduardo López-Chavarri Marco, Jose Maria Bayarri, Adolfo Azcárraga, Felipe Maria Garín Ortiz de Taranco, José Ombuena i José Gassent. Eduardo López-Chavarri escrivia cròniques i reflexions crítiques d'art per al diari Las Provincias, des de la dècada dels anys 20. El pintor José Maria Bayarri, màxim responsable de les pàgines de la revista Ribalta entre els anys 1943-1959, se li conegué pel seu estil formalista, literari, barroic i convencional. Adolfo Azcárraga feia les seues acurades crítiques des de Ràdio Nacional, en la dècada dels 40. José Ombuena col·laborà com a cronista i crític d'art en el diari Jornada en els anys 40, però a partir dels anys 50, es traslladà a la redacció del Levante. Sobre aquest últim col·laborador, s'ha d'incidir que malgrat la ceguesa d'Ombuena vers l'abstracció plàstica, sempre apostà pels joves artistes, a més de defensar la plasticitat dels grups Z i Els Set. Felipe María Garín de Tarancón representava l'intel·lectual refinat, culte i savi. Durant els anys 40, col·laborà com a crític d'art en el diari Levante fins a l'any 1951. I José Gassent, treballà per la ràdio Mediterráneo entre les dècades 50 i 70, com a crític d'art radiofònic⁴¹⁴.

Resseguint el paràgraf anterior, durant la dècada dels 50, la producció crítica girà al voltant del debat dialèctic entre la figuració i l'abstracció, incrementada per la proliferació de nombrosos suplementos. En aquest ordre, s'ha d'enumerar entre les col·laboracions les següents personalitats: els intel·lectuals Alejandro Gaos o Almela i Vives, el teòric i crític d'art Vicente Aguilera Cerni, el pintor Manolo Gil, els periodistes Juan Portolés Juan, Ernesto Contreras i Maria Ángeles Arazo, el pare Alfons Roig, els poetes Joan Fuster i Vicent Ventura o el ceramista Manuel Real Alarcón.

D'entre tots aquest noms, primerament, s'ha de citar al teòric d'art Vicente Aguilera Cerni, creador del Grup Parpalló de València i del moviment Art Normatiu (1960) i

⁴¹³ Els noms dels col·laboradors en la premsa valenciana, al llarg de les dècades 40 i 50, s'han extret del capítol "La actitud crítica de arte durante durante la 2ª renovación valenciana". En MUÑOZ IBÁÑEZ, M. *La pintura valenciana de la posguerra*, Valencia, UV, 1994, p.147-153. I en el capítol de MUÑOZ IBÁÑEZ, M. "La pintura valenciana des de la postguerra fins el grup Parpalló, 1936-1956". En AA.VV. *La pintura valenciana desde la posguerra hasta el Grup Parpalló (1939-1956)*, Coord. Manuel Muñoz Ibáñez. València: Sala parpalló, Centre Cultural La Beneficència i Diputació Provincial de València, febrer-maig 1996, p 25-94.

⁴¹⁴ Extret de les entrevistes inèdites amb els artistes, l'any 2009.

símbol de l'entrada de l'art modern a València. A més, cal esmentar que Aguilera destacà per les seues nombroses publicacions d'assaigs i articles d'art en diversos diaris i revistes de l'Estat Espanyol. Finalment, aquest crític d'art obtingué l'any 1958, el Primer Premi Internacional de la Crítica en la XXIX Biennal de Venècia. En segon lloc, s'ha d'esmentar a l'artista Manolo Gil, el qual inclogué diverses reflexions artístiques en la premsa (“Los caminos de las pintura”, 1956) i en les revistes Arte (editada en Barcelona) i Arte Vivo (editada pel Grup Parpalló, València). En tercer lloc, s'ha de rescatar les col·laboracions del periodista i crític Juan Portolés Juan, en les revistes Gran Vía (Barcelona) i Inquietud Artística de Vich, i en els diaris Levante i Las Provincias. Acte seguit, ocupant el quart lloc, és el torn de singularitzar al pare Alfons Roig, degut als seus coneixements en les avantguardes europees i en l'art sacre contemporani. Aquests coneixements foren manifestats, tant en els seus escrits com en les classes de l'Escola Superior de Belles Arts de Sant Carles. Després vindria l'escriptor Joan Fuster, en un cinquè lloc, qui destacà per publicar diversos assaigs sobre art, com per exemple “El descrèdit de la realitat” de 1955⁴¹⁵. Des del diari alacantí Información, el sisè lloc l'ocupà el periodista Ernesto Contreras, des de les seues aportacions en la secció cultural. En darrer terme, s'ha d'assenyalar al ceramista Manuel Real Alarcón, gràcies als seus escrits d'art i la coordinació de les tertúlies d'art dels anys 50, recollides en els tres volums de los *Libros de oro de las tertulias de pintores y escultores valencianos*.

Dins dels col·laboradors de la premsa dels anys 40 i 50, hi hagué una tendència més conservadora i immobiliària, representada per un gruixut grup de professionals que només es limitaven a lloar les glòries de l'art acadèmic i els valors tradicionals del passat, concretament en la pintura del Segle d'Or. Com a contrapartida, molts dels integrants d'aquest grup, com ara el crític José Guillot Carratalá, menysprearen l'estètica avantguardista i abstracta, ja que la consideraven com una mena d'art deshumanitzada i buida. Alhora, es pot constatar un sector de col·laboradors que, de forma recelosa, es mullaren en els aspectes artístics més agosarats i moderns, com ara José Ombuena, Eduardo Chavarri o Felipe Maria Garín. Aquests darrers crítics es combregaren en el famós *aggiornamento orsiano*, que es basà en la idea d'Eugeni d'Ors d'equilibrar els valors acadèmics amb la gestualitat expressiva de l'art modern⁴¹⁶.

⁴¹⁵ Consulteu FUSTER, J. *El descrèdit de la realitat*. Mallorca, Moll, 1955. Aquest assaig analitza l'estètica artística des del Renaixement fins a l'art abstracte, sempre baix la premissa de què l'art a de servir a l'home.

⁴¹⁶ La tendència artística de l'*aggiornamento orsiano* s'introduí a dins de la crítica valenciana, a partir d'una conferència que impartí Eugeni d'Ors l'any 1944, en l'Escola Superior de Belles Arts de València.

4.4.2. La repercussió mediàtica d'Els Set.

Des de la primera exposició del grup fins a la seua dissolució, la premsa periòdica valenciana i la revista *Ribalta* anaren reflectint en les seues pàgines, gairebé totes les activitats artístiques i culturals del grup, mitjançant sintètiques cròniques sobre la pròpia dinàmica de l'activitat cultural o expositiva. Així mateix, es publicaren rellevants ressenyes crítiques sobre la transcendència social i cultural del grup, o bé breus incursions sobre les excel·lències estilístiques i formals de les obres dels artistes.

En el marc de la premsa diària, s'ha de destacar les aportacions del diari Levante, a través de la secció Notas de Arte, on el catedràtic d'art i professor de l'escola Superior de Belles Arts, en Felipe M^a. Garín, col·laborà amb els seus articles fins a l'any 1951. A partir d'aquest any, el catedràtic fou substituït per José Ombuena, antic col·laborador de la secció cultural del diari la Jornada. Sense deixar el mateix diari, s'ha d'incloure-hi les esporàdiques intervencions de Carlos Sentí Esteve i de Maria Ángeles Arazo. En canvi, pel que fa al diari Las Provincias, es comptà amb l'apartat artístic titulat "DE Arte", atribuïda a l'autoria d'Eduardo López-Chavarri. I, finalment, en el cas del diari vesperí Jornada, molts cops, es trobaren reflexions crítiques de José Ombuena, dins del rètol "Exposiciones", o bé directament inserida en el diari, sense cap mena de referència. Malgrat el predomini dels articles dedicats a la formació d'Els Set per Ombuena, també aparegueren altres escrits que feren referències a l'agrupació, però signats baix els noms de Rafael i de Valenzuela. I, per a acabar aquest paràgraf, és el torn de parlar de la revista d'art Ribalta, creada l'any 1939 per l'escultor, escriptor i poeta valencià Jose María Bayarri (1886-1970), amb la pretensió de defensar i representar l'art acadèmic i tradicional de la ciutat. En el cas d'aquesta revista, la jove agrupació d'Els Set, normalment, apareixia en les seccions de l'agenda cultural, concretament, en aquella secció que rebí el nom d'"Exposiciones", o bé d'"Exposiciones en Valencia".

Entrant més en matèria, s'ha d'indagar sobre els aspectes més formalistes de les publicacions, en altres paraules, sobre les diverses tipologies dels textos publicats, tant en la premsa com en la revista Ribalta. En aquest sentit, s'ha de valorar des d'àmplies entrevistes directes als artistes, passant per entusiastes cròniques socials, on es descriviren les exposicions i s'analitzaren, formal i estilísticament les obres, fins a arribar, a les brevíssimes ressenyes de l'estil de les carteleres culturals. De les tres

tipologies esmentades, només les entrevistes foren les més emprades per la premsa periòdica. Així doncs, tornant al grup de les entrevistes, s'ha d'extrapolar l'article de Valenzuela "Charlando con "Los Siete", grupo de pintores jóvenes y entusiastas", publicat el mes de març del 1950, en el diari Jornada. Es tractà de la primera i única entrevista que, a banda d'insistir en l'origen de la formació i en els seus propòsits plàstics, fou acompanyat de caricatures dels set membres fundadors de la formació. Així doncs, observem de dalt a baix els següents artistes: Vicente Castellano, Joan Genovés, José Masiá, Llorens Riera, Vicente Gómez i Ricardo Hueso. Dins d'aquesta línia, s'ha de esmentar una altra entrevista publicada en el diari *Levante* (1953) per Carlos Sentí Esteve. Des d'aquesta segona entrevista, titulada *Una entrevista a siete voces. Un inquieto y brillante grupo de jóvenes pintores valencianos*, el lector pogué assabentar-se de les preocupacions, interessos i inquietuds artístiques de l'agrupació i dels artistes. I, a més, allò més rellevant d'aquesta entrevista fou la reproducció fotogràfica dels retrats dels protagonistes.

Sense deixar el món de les entrevistes, també s'ha de mencionar l'entrevista que va realitzar la periodista Maria Ángeles Arazo, des del diari *Levante*, a propòsit de l'exposició de Sempere. En aquesta darrera entrevista, la periodista, només aconseguí parlar amb sis dels set membres que assistiren a la inauguració, en altres paraules, de Ballester, Castellano, Gómez, Michavila, Riera i Sempere. En aquesta prolífica entrevista, es va tornar a immortalitzar l'esdeveniment amb una fotografia de grup.

Altrament, en els casos de les cròniques d'art, els articulistes es limitaren a narrar i a descriure el que veien, de forma molt animada, sobre les exposicions d'art, l'espai expositiu, els artistes participants, els assistents, l'estil i descripció formal de les obres, etc. Aquestes narracions solien seguir diferents formats, és a dir, des de petits espais rectangulars a diverses columnes. Normalment, en aquest format descrits, constaren d'una introducció i una conclusió. A la introducció, s'encoratjava la trajectòria plàstica d'*Els Set* i es connectava amb l'exposició del propi grup, o bé amb la capacitat organitzativa de portar altres col·lectius o individualitats artístiques foranes. I en la part conclouent, sovint, es justificava i s'amplificava, favorablement, les aportacions del grup. En el context de les cloendes, s'ha de rescatar l'últim paràgraf de l'article publicat en el

diari *Levante* de 1950 que deia el següent⁴¹⁷:

En resumen, con aciertos, sus exploraciones, y, desde luego, con su valentía al exponer y al pintar; conviene saludar a este grupo de jóvenes, que si no se malogra perdiéndose en artificios y seguimientos -y sigues tu lucha por encontrarse cada uno a si mismo, puede dar a otros tantos pintores a Valencia- ...



Caricatura sobre els artistes, firmada per Milo, per volts del mes de març de 1950⁴¹⁸.

⁴¹⁷ *Levante* [València], 22 d'octubre de 1950.

⁴¹⁸ Valenzuela. "Charlando con Los Siete, grupo de pintores jóvenes y entusiastas", *Jornada* [València], març de 1950.

Un inquieto y brillante grupo de jóvenes pintores valencianos

Constituyen la agrupación de Los Siete y han montado una interesante exposición

El grupo de los siete pintores valencianos que han formado una agrupación que se llama Los Siete, han montado una interesante exposición en el Museo de Bellas Artes de Valencia.

Este grupo, que pertenece a la generación de los años treinta, está formado por siete jóvenes pintores: Juan Sureda, Carlos Sentí, Juan Sureda, Juan Sureda, Juan Sureda, Juan Sureda, Juan Sureda.

Este grupo de jóvenes pintores valencianos que han formado una agrupación que se llama Los Siete, han montado una interesante exposición en el Museo de Bellas Artes de Valencia.

Este grupo, que pertenece a la generación de los años treinta, está formado por siete jóvenes pintores: Juan Sureda, Carlos Sentí, Juan Sureda, Juan Sureda, Juan Sureda, Juan Sureda, Juan Sureda.

Este grupo de jóvenes pintores valencianos que han formado una agrupación que se llama Los Siete, han montado una interesante exposición en el Museo de Bellas Artes de Valencia.

Este grupo, que pertenece a la generación de los años treinta, está formado por siete jóvenes pintores: Juan Sureda, Carlos Sentí, Juan Sureda, Juan Sureda, Juan Sureda, Juan Sureda, Juan Sureda.



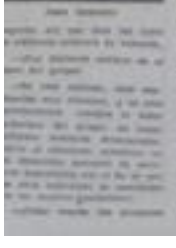
JUAN SUREDA



CARLOS SENTÍ



JUAN SUREDA



JUAN SUREDA

Este grupo de jóvenes pintores valencianos que han formado una agrupación que se llama Los Siete, han montado una interesante exposición en el Museo de Bellas Artes de Valencia.

Este grupo de jóvenes pintores valencianos que han formado una agrupación que se llama Los Siete, han montado una interesante exposición en el Museo de Bellas Artes de Valencia.

Este grupo de jóvenes pintores valencianos que han formado una agrupación que se llama Los Siete, han montado una interesante exposición en el Museo de Bellas Artes de Valencia.

Este grupo de jóvenes pintores valencianos que han formado una agrupación que se llama Los Siete, han montado una interesante exposición en el Museo de Bellas Artes de Valencia.

Este grupo de jóvenes pintores valencianos que han formado una agrupación que se llama Los Siete, han montado una interesante exposición en el Museo de Bellas Artes de Valencia.



JUAN SUREDA



JUAN SUREDA



JUAN SUREDA



JUAN SUREDA



JUAN SUREDA

Este grupo de jóvenes pintores valencianos que han formado una agrupación que se llama Los Siete, han montado una interesante exposición en el Museo de Bellas Artes de Valencia.

Entrevista de Carlos Sentí, febrer de 1953⁴¹⁹.

⁴¹⁹ SENTÍ, C. "Una entrevista a siete voces. Un inquieto y brillante grupo de jóvenes pintores valencianos", en *Levante*, València, 8 de febrer de 1953, p. 5.

Des del grup de les notes informatives, s'ha de fer ressò de les breus ressenyes artístiques, destinades a informar sobre els aspectes bàsics relacionats amb el tipus d'activitat cultural i artística, la relació dels artistes, el lloc on s'hi celebraren, l'hora i dia de la inauguració o de la cloenda, l'horari de visita, la relació dels participants, etc. En aquest àmbit, s'ha d'incloure les anotacions, no només, de les exhibicions d'art, sinó també dels recitals de poesia, conferències, cinefòrums i concerts de música de cambra. Finalment, es vol cloure aquest paràgraf amb la transcripció de l'anotació artística més sintetitzada que mai s'ha publicat⁴²⁰:

El día 19, en la Sala Braulio expondrán <<Los Siete>> sus obras, hasta el día 31. Horas de visita, de siete a nueve.

Un cop enllestida la qüestió dels diferents formats periodístics dels articles, ara, és el torn d'esmicolar els possibles continguts que s'emeteren al darrere de cada ressenya artística. Continguts que es desenvolupen més a baix, en funció de l'empatia mediàtica, la simbologia del grup, els espais expositius, els artistes, les exposicions, les activitats extra-pictòriques i la trajectòria poètica del grup.

El primer ítem dels continguts, se centra en el grau d'empatia que aconseguiren Els Set vers a la premsa i l'opinió pública, gràcies a la materialització de les idees de novetat, joventut, simpatia, sinceritat, entusiasme i esforç. Com ja havia passat amb el Grup Z, cada exposició i acte cultural d'Els Set fou reflectit per la premsa periòdica i la revista Ribalta. Totes dues ompliren les seues pàgines amb elògies i signes afectius força encoratjadors, basats en l'encert plàstic, la inspiració manifesta en l'alé i els estímuls, el treball constant i la ilusió. Un seguit de termes vinculats amb la retòrica victorialisista de l'època, però no gaire reveladors en la causalitat o el significat de les obres, ni gens ni mica, en les seues entranyes plàstiques.

En según lloc, cal esmentar-les contínues connexions simbòliques del nombre dels components del grup amb la seua pròpia nomenclatura. En aquest context, es pot veure autors que, en molts articles de premsa i de la revista Ribalta, assimilaren el nom i el nombre del grup, a partir de referències literàries, com ara *Els tres mosqueters*⁴²¹, o bé

⁴²⁰ *Las Provincias* [València], 18 d'octubre del 1953, p. 16.

⁴²¹ Aneu a la llarga columna de CHAVARRI. "EXPOSICION DE LOS SIETE", *Las Provincias* [València], 1 de febrer de 1950, p. 7. L'autor justificà aquí el nom del grup amb relació al nombre de membres, degut a què al llarg de

les alusions al món de la música, concretament, a causa del paral·lelisme que Eduardo López-Chavarri realitzà del grup amb “Els cinc” de l’escola russa⁴²², i el simbolisme telúric del prisma i dels colors de l’Arc de Sant Martí. Abans de cloure, val a dir que en la primera exposició de l’agrupació, alguns autors ironitzaren la relació del nombre i del títol de la mateixa, degut a la manca d’un membre, amb comentaris de l’estil << *No siete, sino seis son los expositores en esta ocasión. He aquí sus nombres: Castellano, Fillol Roig, Genovés, Gómez García, Llorens Riera y Masiá Sellés.* >>⁴²³

En tercer lloc, amb relació als espais expositius, com a marc físic i referent identitari i social, Els Set inicià les seues activitats plàstiques al baix comercial del carrer Colom número 38, del qual el nom de Sala Colom, al llarg dels tres anys d’activitat, s’anirà alternant amb el de Sala d’Els Set, en nombroses referències dels mitjans de comunicació. Amb el temps, la Sala d’Els Set se’ls va quedar petita, degut a les seues aspiracions socials i comercials. Així doncs, cap al març de 1953, l’agrupació traslladà el seu centre d’operacions a la Sala Braulio, dirigida per Vicenta Braulio. A propòsit de la nova sala i les possibles motivacions de canvi, ens aclarirà el següent retall del diari *Levante* el que segueix⁴²⁴:

En la sala Braulio, más céntrica, bien acondicionada, lucen más las obras de pintura; y así ocurre con la de nuestro grupo juvenil.

En el torn dels artistes, en molts casos, s’escriviren comentaris formals i estilístics de les obres que, en el cas de l’article d’Ombuena, exaltà els evolutius quefers artístics de Michavila i Genovés⁴²⁵. També la premsa dedica força línies en torn a la qualitat plàstica d’Ángeles Ballester i d’Eusebio Sempere. En el primer cas, es relacionà la concepció geomètrica i postcubista de les composicions de Ballester amb la ingenuïtat, gràcia i sensibilitat femenina. I en el cas de Sempere, malgrat que la crítica encara recordava la seua primera exposició abstracta en la Sala Mateu (1949), les obres exposades amb Els Set foren contemplades amb altres ulls, coincidint en la nova política cultural del règim, i, sobretot, perquè es tractaren d’obres menys abstractes.

la història d’altres grups anteriors, hi havien fet el mateix. I en el segon paràgraf, Chavarri relacionà al grup amb els personatges ficticis de la novel·la d’*Els tres mosqueters* d’Alexandre Dumas.

⁴²² Aneu a Ribalta, octubre del 1950, núm. 82.

⁴²³ Ressenya d’OMBUENA. “Los Siete, rompen el fuego”, *Jornada*, 1 de febrer de 1950. En la revista *Ribalta* de març de 1950, núm. 75 es va fer referència de l’absència del setè membre, a través d’un interrogant, després d’enumerar els sis integrants.

⁴²⁴ CHAVARRI, “Los Siete, EN LA SALA BRAULIO”, *Levante* [València], 22 d’octubre de 1953, p. 16.

⁴²⁵ OMBUENA. “Los Siete, en Sala Braulio”, *Levante*, 31 d’octubre del 1953, p. 4.

En el marc de les exposicions i activitats culturals, nombroses edicions foren testimoniades, llevat de l'any 1952, a través de notes de premsa, agendes culturals o cròniques d'art. Així doncs, es podria veure un cert seguiment regular per part del públic entès i dels mitjans de comunicació, fins a la dissolució del grup en el mes de maig de l'any 1954.

Finalment, s'ha de valorar el testimoniatge dels mitjans de comunicació, fonamentalment de la premsa periòdica valenciana, de la transcendència social, cultural i artística de l'agrupació d'Els Set. En aquest sentit, s'ha de dir que, des dels inicis de l'agrupació, la premsa encoratjà les juvenils i innocents propostes artístiques, sempre que es conree una mena de plàstica figurativa en la línia orsiana. Al llarg dels quatre anys d'exposicions, la mateixa premsa acollí, de bon grat, l'adquisició de les noves experiències tècniques, estilístiques o formals. Durant aquest temps, els joves creadors, de mica en mica, acceleraren un procés de deslligament de l'ancoratge estètic de l'escola, forjant així la seua personalitat i mestria tècnica. Al capdavant, es pot observar un processual i mutable entusiasme de la premsa valenciana vers l'agrupació, perquè arribà a tolerar la reinterpretació ingènua de les avantguardes de preguerra, especialment, en aquelles sensibilitats plàstiques que recordaren el fauvisme, expressionisme i cubisme, fins a encaixar, amb força escepticisme, les subjectives aproximacions vers l'art abstracte.

4.5. La fi d'un mite.

De bon de veres, la irrupció de l'agrupació artística d'Els Set en la ciutat de València, no només suposà la continuació de les propostes d'obertura plàstica i de dinamització expositiva del Grup Z, sinó que més aviat, significà l'articulació i desenvolupament d'un seguit d'activitats culturals, d'intercanvi d'idees i pensaments en tertúlies i debats artístics, i d'interrelació entre els professionals de les diferents disciplines humanístiques (art plàstic, arquitectura, música, literatura, etc.), independentment de l'edat, de la classe social i del lloc de procedència.

En certa mesura, totes aquestes accions o experiències individuals i col·lectives, esdevingudes entre els anys 1948 i 1954, conformaren una part de la història de la

cultura i de l'art valencià en l'equador del segle XX. Per altra banda, aquestes experiències es podrien encabir a dins de la categoria dels relats de la literatura mítica, o bé llegendària. En aquest darrer sentit, s'ha de valorar les gestes d'aquest discret i breu grup, perquè davant les dificultats conjunturals de la València de postguerra, aconseguiren, de mica en mica, iniciar o assentar les bases de l'adreçament de la modernitat valenciana en tots els seus àmbit. Un desitjat redreçament, portat a terme gràcies a l'assoliment dels seus propis canals de producció i difusió, és a dir, els espais expositius, les cafeteries i tasques, l'estudi del Tramvia, i els domicilis privats dels artistes.

L'expressió de la fi d'un mite respon al cessament de les extraordinàries aventures de l'agrupació, després de la darrera exposició col·lectiva en la Sala Braulio, entre els dies 13 i 15 de maig del 1954. Un comiat estable i civilitzat, sense cap mena de conflictes ni ruptures internes. Segons les diferents lectures dels artistes entrevistats, es tractà d'un final de l'estil dels contes infantils.

Aquest final fou provocat per uns lògics imperatius personals i professionals, és a dir, cadascun dels artistes decidiren provar sort en altres indrets, sota els propòsits de continuar alimentant la seua creativitat, de cercar noves vies plàstiques, d'assolir un mercat, d'aconseguir un prestigi professional, etc. Llevat d'alguns artistes que romangueren en la ciutat de València, la majoria d'ells, ja siga de forma temporal o permanent, es traslladaren als següents nuclis urbans: Madrid, París, Caracas i Còrdova (Argentina). Dins del grup dels que emigraren a una altra ciutat, s'ha de tenir en compte aquelles personalitats que marxaren als inicis o en plena evolució de la formació artística d'Els Set. En aquest marc, s'ha de citar, primerament, a l'artista alcoià José Masiá Sellés, qui junt a son pare, el pintor Juan Masiá Doménech, marxaren a la província de Còrdova en Argentina, cap a la tardor del 1950. Tres anys més tard, a partir dels mesos d'estiu, l'artista Vicente Fillol Roig es traslladà a la capital francesa, amb l'objectiu de seguir formant-se i viure de l'art. I, com a darrer artista d'aquest grup, cal fer esment del pintor Juan Genovés que, cap a principis del 1954, fixà la seua residència, definitivament, en la ciutat de Madrid.

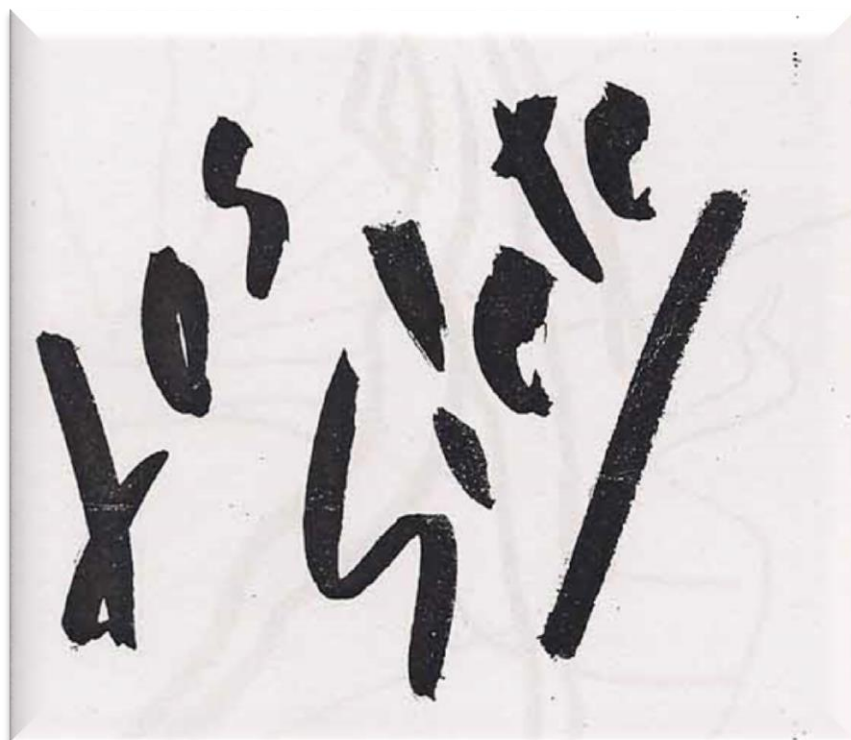
A continuació, establirem dos nous grups amb relació a les ciutats d'acolliment de les esmentades emigracions. En aquest sentit, s'ha de parlar del bloc d'artistes que estigueren, de forma temporal o fixa a Madrid, del bloc d'artistes que anaren a París i,

del bloc d'artistes que triaren d'altres destinacions. Pel que fa a la ciutat de Madrid, s'enumeraria la presència, tret del pintor Genovés, de la pintora Ángeles Ballester amb el seu marit, entre el 1955 i 1957, i l'estada de Vicente García Gómez, a les darreries dels 50. Pràcticament, gairebé tots els components, llevat de Ricardo Hueso, s'havien establert a la capital, de forma puntual o efímera. En el cas del bloc de les residències en París, s'ha d'assenyalar els llargs períodes de residència d'Eusebi Sempere des del 1948 fins el 1960, de Vicente Castellano entre el 1957 i el 1977, i de Fillol Roig des del 1953 fins a l'actualitat. I quant al darrer bloc, és a dir, el de les altres destinacions, s'ha de comptar amb els viatges de Joaquim Michavila per França, Suïssa, Alemanya Federal i, sobretot, Itàlia. També es parlaria dels viatges de Llorens Riera al voltant de Tànger, Estrasburg i París, als inicis dels anys 50. No obstant això, Llorens, en el moment de la dissolució del grup, romangué en la ciutat de València fins a la seua mort. I l'últim cas que es vol incloure en aquest grup, és la llarga estada de la pintora Ballester, junt al seu marit, en la ciutat de Caracas (Veneçuela), des del 1957 al 1960, i en les diverses ciutats dels Estats Units d'Amèrica, entre els anys 1960 i 1990.

Els artistes que romangueren a València de forma fixa, a banda dels artistes que tornaren de nou, a la ciutat, s'ha d'emfatitzar a la figura de Ricardo Hueso de Brugada, que es dedicà a l'administració de les rendes i de les terres familiars.

Per acabar, malgrat els esforços aperturistes del grup, encara restava molta feina a fer. A València es prioritzà uns forts i arrelats llenguatges regionalistes i tradicionals. Davant d'aquest context, la via més fàcil era optar per l'alternativa d'una emigració imminent. No obstant, aquesta alternativa migratòria, no implicà en cap dels sentits, sentenciar a mort el redreçament cultural, perquè molts dels artistes que es quedaren i, dels altres que marxaren, mai deixaren de contactar amb la ciutat de València.

5. Protagonistes



Fragment d'un catàleg de mà de 1950

5.1. Membres fundadors



Castellano



Genovés



Gómez



Fillol

Llorens



Hueso



Masiá



5.1.1. Els preludis de la recerca de l'estructura en la poètica de Vicente Castellano.

Aprofundir en l'obra de l'artista Vicente Castellano suposa esbrinar en l'experiència viscuda d'una vida que s'ha anat forjant gràcies a la superació dels entrebancs del pas del temps, la resistència de situacions límits de misèria material i alimentària, la tristesa nostàlgica de l'exiliat i la necessitat de nodrir-se en art. Al llarg de la seua dilatada trajectòria, l'artista ha aconseguit plasmar les metàfores de les seues vivències, gràcies a les integracions matèriques, l'adheriment de trossos de realitat amb el collage, i l'obsessiva preocupació per les estructures i formes geomètriques. En aquest darrer sentit, Michavila narrà que en un passeig primaveral entre Castellano i el crític Aguilera Cerni, el primer va interrompre per declarar el següent: *“el que més m'interessa a mi és l'estructura de l'espai, ajustar les formes i el color”*⁴²⁶.

Reprenent les paraules de Castellano de dalt, s'ha de suposar que l'artista ha tractat de treballar en art i materialitzar les seues pròpies descobertes, a través de l'harmonització del rigor empirista del llenguatge normatiu amb l'arbitrarietat atzarosa dels seus collages matèrics. Des d'aquest sentit, al llarg del seu procés creatiu, l'autor ha aconseguit canalitzar les emocions i sentiments, gràcies a la construcció de la sobrietat expressiva i la senzillesa de les formes.

Finalment, l'ànsia de Castellano per contemporitzar les seues produccions plàstiques amb les arts europees li conferí un rellevant protagonisme en el redreçament de la modernitat artística valenciana, a través de la seua incursió en les agrupacions d'Els Set, Parpalló, MAM i Arte Actual. Des d'aquest context, s'ha de ressaltar, com a triomf personal de l'artista, l'entrada en la Segona escola espanyola de París, gràcies a les seues aportacions al informalisme matèric, el llenguatge normatiu, i l'art objectual i crític del Nouveau Réalisme⁴²⁷.

⁴²⁶ Aquesta obsessió per l'ordenació estructural començà en l'època formativa, on l'execució dels gravats i pintures apuntaven un clar interès pels contorns delimitats i definits. Amb l'impacte parisenc, aquestes formes començaren a reconstruir espais, figures i objectes, generar universos abstractes, explicar històries personals i mites, fins a arribar a l'actual colorisme geomètric. Aneu a BORRÀS, M. LL. *Vicente Castellano. Del grupo “Parpalló” a la actualidad*, Almansa: UP Almansa, 1991. 22 p.

⁴²⁷ De forma aproximada, l'expressió *Nouveau Réalisme* respondria a un moviment artístic que va nàixer en el 1960, de la mà del crític Pierre Restany i l'artista Yve Klein, a propòsit de l'exposició col·lectiva en la galeria *Apollinaire* de Milán. Tanmateix, el *Diccionario Arte del siglo XX*. Madrid: Oxford-Complutense, 2001, p. 602, defineix *Nou réalisme* al voltant de tres accepcions relacionades amb l'art. La primera definició s'assimila al concepte *Nova*

a) Trajectòria artística.

La dilatada trajectòria artística de Castellano començà en la dècada dels anys 40, època de la seua formació artística, i es tancarà, en forma de fita històrica, en l'exposició



Retrat de Castellano⁴³⁰

retrospectiva que organitzà la ciutat d'Alzira el 21 de desembre de 2010, titulada “... de l'atelier, Vicente Castellano”⁴²⁸. Tot plegat, la trajectòria artística de Castellano abastí gairebé seixanta anys de producció artística. En aquest sentit, el crític d'art i catedràtic d'estètica Romà de la Calle encabí aquest itinerari curricular en les següents etapes artístiques: etapa formativa (1940-1955), etapa de París (1955-1977) i etapa de tornada a València (des de 1977).⁴²⁹

En el present treball es descriu sumàriament les etapes esmentades a dalt, sense massa canvis formals, llevat de l'afegiment dels següents quatre subapartats en l'etapa de París: subetapa d'arribada a París (1955-57), subetapa del “miserabilisme abstracte” (1957-1960), subetapa de l'estètica objectual del Nouveau Réalisme (1960-68) i subetapa d'introspecció lírica (1968-80). D'aquesta manera, ens ajuda a pal·liar el seu ampli marc cronològic i extensa producció.

Etapa formativa (1940-1955).

Vicente Castellano Giner nasqué el 13 de juny de 1927 en la ciutat de València, en el si d'una família d'artistes. La seua mare que morí als pocs dies de tenir-lo, es dedicava a la confecció artesanal de barrets. Son pare, Carmelo Castellano Ibáñez es dedicà a la imaginària de sants. El seu germà gran, Carmelo Castellano, estudià Belles Arts en la

figuració, com la nova tornada de la figuració envers el predomini abstracte. La segona fa referència a l'adhesió d'objectes tridimensionals (elaborats industrialment) a la pintura, i en la tercera accepció, es vincula amb el Pop art.

⁴²⁸ Consulteu el catàleg ... *de l'atelier, Vicente Castellano*. Alzira (València): Bromera, del 21 de desembre al 21 de gener, 2010. Aquest catàleg respon a una exposició itinerant, organitzada per Girarte, i iniciada en la localitat d'Alzira. Aquesta mostra retrospectiva recull una selecció de 46 obres i abasta el següent període: 1946-2010.

⁴²⁹ Sobre les etapes proposades, gran part dels seus continguts han sigut extrets de la CALLE, R. “Vicente Castellano. Del camí a l'estructura”. En *Vicente Castellano. Pintures. Exposición antològica*. València: Fundació Chirivella-Soriano; Generalitat Valenciana, 2010, p. 225. També, es pot ampliar la informació en el text XURIGUERA, G. “Vicente Castellano: comunicar el arte”, *Artegula*, núm. 59, p. 27-30, gener de 1991, i en els tres articles de premsa d'ARAZO, M.A. “Vida y obra. Vicente Castellano”, *Las Provincias* [València], 23, 24 i 26 de desembre de 1975. A més, de les declaracions personals de Castellano sobre les etapes en VENTURA MELIÀ, R. “Hay que prestar más atención al arte valenciano contemporáneo”. *Levante* [València], 6 de gener de 2002.

⁴³⁰ SENTÍ ESTEVE, C. “Una entrevista a siete voces”. *Levante* [València], 8 de febrer de 1953, p. 5.

modalitat de pintura i formà part del Grup Z. De ben jove, Vicente Castellano estudià els cinc anys de l'Escola d'Art i Oficis i en el 1946, amb 19 anys, ingressà a l'Escola Superior de Belles Arts. Davant la seua bona predisposició en les tècniques del gravat, aconseguí la pensió de gravat de la Diputació Provincial de València, per volts de l'any 1951⁴³¹. L'obtenció de la pensió li permetí ampliar els seus estudis a Madrid i en la residència de pintors de Segòvia i, a banda, de viatjar per l'antic protectorat espanyol del Nord d'Àfrica en el 1953. La pròrroga de la pensió es va allargar fins a l'any 1955, on aconseguí que li becaren la seua estada en l'Escola de Belles Arts de París.

Durant el tercer curs de l'escola, fundà l'agrupació d'Els Set, conjuntament amb els seus amics i companys de classe. La seua aportació al grup aniria des de la pròpia organització interna, les exposicions, les tertúlies d'art i la confecció de catàlegs, fins a la coordinació d'esdeveniments culturals. A més a més, es tractà d'un dels components que participaren en tota la trajectòria de la formació. L'experiència amb el grup condicionaria la seua actitud compromesa vers a l'art modern, l'ànsia per aprendre i conèixer altres llenguatges artístics i la necessitat d'eixir de l'hermètic panorama artístic valencià. Per cloure el paràgraf, l'artista sintetitzà l'experiència viscuda amb Els Set amb la frase: "*l'entusiasme de descobrir nous llenguatges pictòric*"⁴³².

Etapa de París (1955-1977).

Amb la subetapa d'arribada a París (1955-1957), s'inicià el periple de Castellano cap a les avantguardes, impulsada per l'obtenció de la tercera pròrroga de la pensió concedida per la Diputació (1951), i, ensems, l'ampliació d'estudis en L'Ecole des Beaux Arts, sota la direcció del professor Grieg. Per volts del mes de juliol de 1955, arribà al Col·legi Espanyol de la Cité Universitaire, on compartí habitació amb el pintor Eusebi Sempere, present en la ciutat des del 1948. L'amistat, sobretot, la convivència amb Eusebio Sempere, aviat, es traduí en el salt definitiu de Castellano vers el llenguatge de

⁴³¹ A banda de l'obtenció de la Pensió de gravat per l'obra *Façana i pòrtic de l'església de Sant Domènec*, cap a la tardor de 1953, la *IX Exposición Nacional de Arte del Frente de Juventudes* li atorgà el primer premi de gravat a Vicente Castellano amb l'aiguafort *Rincón de Segovia*. Junt a aquest guardó, també se concediren els dos primers premis de pintura i d'escultura als valencians Juan Genovés per *Ceramistes de la Sección Femenina* i José Maria Bayarri amb la peça *Busto de Santiago*.

⁴³² SANCHIS GONZÁLEZ, J.M. "Entrevista amb Vicente Castellano". En *Vicente Castellano. Pintures. Exposición antològica*. València: Fundació Chirivella-Soriano; Generalitat Valenciana, 2010, p. 90-94.

l'abstracció geomètrica. El propi pintor reconeix la influència semperiana en aquestes paraules⁴³³:

Sempere va ser fonamental. Era molt intel·ligent i coneixedor de l'art contemporani. Em va obrir la visió de l'art abstracte, introduint-me a l'obra de Matisse, Kandinsky, Klee, Picasso, Gris, Braque, Malevich.

Durant aquest primer i intens període parisenc, la producció pictòrica de Castellano es caracteritzà per analitzar les preocupacions estètiques de la metapintura, a través de l'ambigüitat gestual i matèrica de l'informalisme. En aquest ordre, les seues composicions d'una forta i clara ordenació geomètrica, on ancestrals centres circulars (buits) es juxtaposaven amb altres formes helicoidals i crocants i elements verticals superposats, entre d'altres. A la vella fórmula integradora del collage, l'artista hi afegí una certa textura, contrastada en la bidimensional superposició dels diferents plans dels irregulars cossos geomètrics⁴³⁴.



Formes de port, tècnica mixta, 65x81 cm, 1957⁴³⁵.

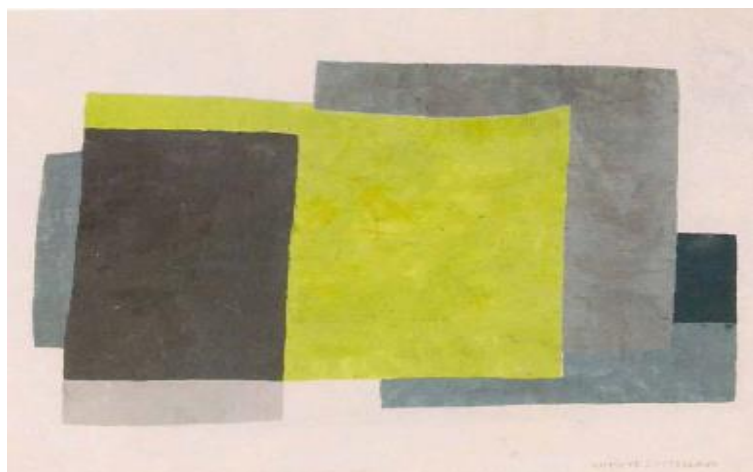
⁴³³ L'assoliment del gir estètic cap a l'abstracció, no només, fou possible gràcies a les xerrades estètiques amb Sempere, sinó que també, a través de les lectures, les visites a les exposicions d'art més avantguardistes de la ciutat, i els contactes amb la senyora de Kandinsky i l'escultor cinètic Nicolas Schöffer. Des del mateix context, també s'ha de recalcar l'aprofundiment de la plàstica cubista, l'adopció del rigor geomètric del suprematista Malevich, l'estudi de les connotacions socials dels constructivistes russos i, sobretot, de les tendències neoconcretes cinètiques, materialitzades en les personalitats de Poliakov i Mignelli. Aneu a XURIGUERA, X. "Vicente Castellano. Una obra evident i secreta", En *Vicente Castellano. Pintures. Exposición antològica*. València: Fundació Chirivella-Soriano; Generalitat Valenciana, 2010. p. 36-47.

⁴³⁴ Aquesta primerenca producció parisenca fou presentada, per primera vegada, en l'exposició col·lectiva del Palais des Beaux-Arts de la Ville de Paris, titulada *Salon International de l'Art Libre, Association des Artistes et Intellectuels Espagnols en France (1955)*. Sobre els trets definitoris d'aquesta etapa, consulteu el text del catàleg *Lo eterno y transitorio del catàleg Vicente Castellano*. València: Galeria Muro, del 6 de maig al 30 de juliol de 1998.

⁴³⁵ Extreta de l'obra de RAMÍREZ, P. *El grupo Parpalló. La construcción de una vanguardia*. València: Alfons el Magnànim, p. 207.

A causa de les intermitents anades i tornades a València, entre els anys 1955 i 1957, el pintor mantingué el contacte amb els grups culturals i artístics més emergents de la ciutat⁴³⁶. En matèria d'art, la seua producció parisenca encaixà perfectament en l'ideari estètic del Grup Parpalló⁴³⁷ i del Moviment d'Art del Mediterrani. En aquests dos moviments, l'autor destacà com a membre fundacional.

La segona subetapa, coneguda com la del “miserabilisme abstracte”, començà l'any 1957, quan Castellano fixà la seua residència a París, junt a la seua dona Charo Biurrún. En el seu conjunt, es tractà de l'etapa de més penúries econòmiques i de privacions⁴³⁸. Degut a l'escassetat dels seus recursos econòmics, l'artista transpira aquesta angoixa i desesperació existencial, mitjançant la consecució de noves formes de concebre les seues composicions geomètriques, conegut com a “miserabilisme abstracte”.



*Estructures 1. Verd i gris, guaix sobre paper, 44x60 cm, 1957*⁴³⁹.

Amb el mot “miserabilisme” es fa referència a una sèrie de sòbries i senzilles abstraccions geomètriques – en obres com ara *Estructures 1*, *Formes de port*, *Crocant cercle* - concebudes des d'un elegant procés de depuració de materials i recursos tècnics. Obres de clara composició i rusticitat formal, reforçada per l'emprament d'una

⁴³⁶ Ací, fa referència a la fundació dels grups artístics Parpalló i MAM, la col·laboració amb la revista *Arte Vivo*, la participació en les cèlebres tertúlies artístiques del ceramista Manuel Real Alarcón, etc.

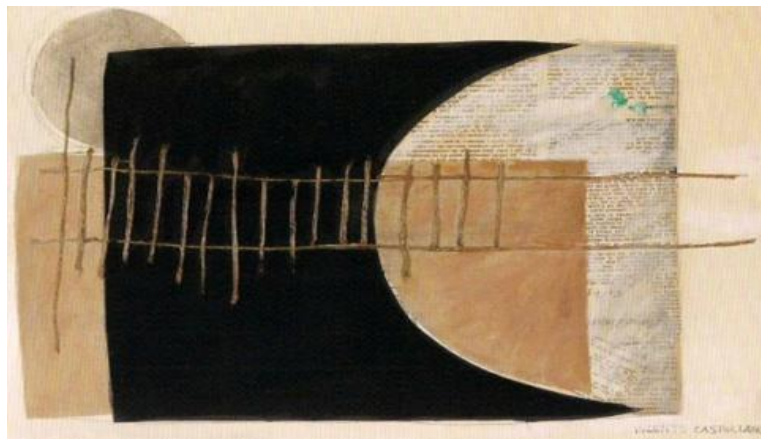
⁴³⁷ A propòsit de *Parpalló*, malgrat que no isca la seua signatura en l'acta fundacional, l'artista reivindicà la seua presència en el mateix moment gestacional del grup. Des d'aleshores, Castellano ha participat, tant en la revista *Arte Vivo* com en les cinc primeres exposicions. Si anem a RAMÍREZ, P. Op. Cit., 2000, l'autor justificà la breu estada de Castellano en Parpalló, pel fet de viure a París.

⁴³⁸ En ARAZO, M.A. “Vida y obra. Vicente Castellano”. *Las Provincias*. [València], 23 de desembre de 1975, p. 46. La periodista relatà sobre les formes que sobrevisqueren (amb alegria) de l'anomenada etapa bohèmia parisenca. Concretament, la periodista matisa en la introducció artística de la dona de Castellano, ja que aquesta es dedicà a pintar il·lustracions de cartells d'espectacles sobre gots.

⁴³⁹ Catàleg Fundació Chirivella-Soriano. Op. Cit., 2009, p. 157.

austera gama cromàtica, protagonitzada pels colors ocres, grisos, grocs, o blaus⁴⁴⁰. Finalment, cap als inicis dels anys 60, una altra nova forma d'entendre l'art eclipsà en el quefer artístic de Castellano, és a dir, les preocupacions estètiques i socials del *Nouveau Réalisme* francès.

Pel que fa a la subetapa de l'estètica objectual del Nouveau Réalisme (1960-1968), ja es podria parlar d'un segon gir estètic cap a l'acumulació d'objectes en les produccions plàstiques de Castellano, materialitzat en les seues capses-reliquiaris, cercles i natures mortes escultòriques. En el cas dels reliquiariis, com per exemple la *capsa-reliquiari* (1963), a nivell simbòlic, representarien una mena de contenidors de memòria personal i quotidiana, on s'acumulà, de forma ordenada, en el seu interior botons, clauers, claus i d'altres materials de rebuig. La sacralització de la quotidianitat i dels objectes trobats, parafrasejant el *ready-made* de Duchamp, residiria en l'adhesió de materials pobres i en la ironia del propi objecte d'art. Aquests reliquiariis foren proveïts d'uns majestuosos pedestals en els millors museus i galeries del món.



Crocant cercle 1958, tècnica mixta, 34,5x54 cm⁴⁴¹.

Per altra banda, coincidint amb la plàstica dels artistes que formaren aquest corrent artístic (Arman, Louise Nevelson, Joseph Cornell), l'artista criticà l'excés de consum

⁴⁴⁰ De l'etapa del *miserabilisme abstracte*, cal destacar les exposicions individuals, organitzades l'any 1960, en la sala d'art Zodiaque i la galeria Mistral, ambdues sales ubicades en la ciutat de Brussel·les. D'aquestes exhibicions, ens hem d'adreçar els següents articles de SOSSET, L. *Nouvelle Gazette* [Brussels], 3 d'abril de 1958; de MARC, A. *Lantern* [Brussels], 25 de març de 1958; i de P.C. *Le soir*, [Brussels], 28 de març de 1958. Per altra banda, s'ha d'afegir el text d'Arantxa Castellano en el text CASTELLANO BIURRUN, A. "Una reflexió sobre la obra de mi padre", i el catàleg *Vicente Castellano*, València: Galeria Muro, 1999, on l'autora afirmà que es tractaria d'un contacte més físic amb la natura i un desig de romandre en el temps. Pertany al Catàleg d'Alzira. Op. Cit., 2010, p. 43.

⁴⁴¹ Catàleg editat per l'Ajuntament d'Alzira. Op. cit., 2010, p. 43.

d'articles innecessaris de la creixent societat capitalista, gràcies a l'absurda acumulació d'objectes en estat residual.

Amb relació a la producció de cercles i natures mortes (*Alexandria cendrer*, 1966-7), es tractaren d'autèntiques troballes de materials naturals i de rebuig que, mitjançant l'*assemblage*, permeteren a Castellano saltar a l'esfera tridimensional de les escultures i dels objectes, jugar amb els volums i espais buits, reforçar els contrastos de llums i ombres, i desmantellar la noció d'art tradicional⁴⁴².



Alexandria cendrer 1966-7. Fusta i objectes, 23x27x18 cm⁴⁴³.



Caixa reliquiari 1963, fusta i objectes, 4x22x14,5 cm⁴⁴⁴.

Davant el rerefons dels fets revolucionaris del maig 68, el pintor encetà la subetapa d'introspecció lírica (1968-1977), on reinterpretà per una banda, els símbols i temes clàssics de la mitologia (*Caiguda d'Ícar*, *Baco*, *Verseau*, etc.) i, per altra banda, passatges literaris (els poemes de Lorca⁴⁴⁵). A nivell plàstic, aquest lirisme es traduiria en la manera d'incloure alguns elements figuratius, en el si de la pròpia ambigüïtat matèrica de l'informalisme. A més, moltes de les obres d'aquesta època respongueren a títols força descriptius sobre continguts humans (*Èxode*, *Vol*), jocs poètics (*Davant de*

⁴⁴² Molts autors veuen aquesta acumulació d'objectes de rebuig com una mena de barroquització arbitrària, on les seues caixes i nínxols acoblats en llenços farien recordar el concepte de col·leccionisme de les *Cambres de les meravelles* germàniques. Ampliar aquest comentari en ÀLVAREZ ENJUTO. "Vicente Castellano". *Arte-Guía*, núm.60, febrer-març, 1991. També, aneu a GASCÓ, A. "Barroco existencial. El pintor Vicente Castellano, presenta sus obras informales en Cànem", *Levante* [València], 7 de maig de 1999.

⁴⁴³ Catàleg de la Fundació Chirivella-Soriano. Op. Cit., 2009, p. 187.

⁴⁴⁴ Ídem, p. 183.

⁴⁴⁵ Amb relació als poemes de Lorca, Vicente Castellano exposà 60 olis sobre el tema del *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías*, en la Galeria Valle, titulada, *60 óleos. La elegía plástica de Vicente Castellano*.

*la pedra. Davant d'este cos amb les regnes trencades*⁴⁴⁶), i estructures geomètriques i cromàtiques. D'aquestes darreres composicions, s'ha de ressaltar els títols següents: *Cercle blanc, crocant, estructura i espai, forma blanca, escala en diagonal, pèndul, eclipsi dret, rectangle blau, caps circular, composició o fons de siena.*

Etapa de tornada a València (a partir de 1977).

Un cop mort el dictador, el pintor retornà a la seua ciutat natal cap al 1977, on roman fins a l'actualitat. Entre el 1981 i 1994, impartí la matèria de *Concepte i tècnica del color* pel Departament de Pintura, en la Facultat de belles Arts. Amb l'entrada del nou mil·lenni, la facultat de Belles Arts li concedí la Medalla al mèrit com a recompensa pels seus anys docents i per la seua trajectòria artística. El 10 de febrer de 2008, ingressà en l'Acadèmia amb el discurs "La pintura, mi aventura hacia lo desconocido".



Quadrat i cercle gris, 130x162cm, o.l., 1990⁴⁴⁷.

⁴⁴⁶ Catàleg Fundació Chirivella-Soriano, Op. Cit. , 2009, p. 195.

⁴⁴⁷ Extret de XURIGUERA, G. "Vicente Castellano: comunicar el arte". *Arteguía*, núm. 59, gener 1991, p. 27.

Des de l'òptica pictòrica, el retorn a València suposà el retrobament amb la pintura geomètrica parisenca dels anys 50, reinterpretat ara, des de la maduresa artística. Es tractaren de sòbries composicions, com per exemple l'obra *Quadrat i cercle gris* de 1980, on s'harmonitzaria la superposició dels plans dels cossos geomètrics amb l'absorció d'altres elements de la realitat, mitjançant el collage i l'austeritat cromàtica⁴⁴⁸. A més a més, d'aquesta etapa, també destacaren les formes circulars centrades i els traços enllaçats, on s'integraren les formes antropomorfes, crocants, eclipses o corbes.

Finalment, a propòsit de l'exposició d'Alzira, es podria considerar les darreres obres d'aquesta antologia, focalitzada entre els anys 2000 i 2010. Així doncs, l'artista ha anat dotant un viu i exaltant cromatisme, tant en les seues bidimensionals abstraccions geomètriques, com en les noves caixes-reliquiaris, com ben bé es pot observar en la peça *Caixa en color. La bote tressée*, 2009.

b) Aproximació plàstica en l'època d'Els Set.

La factura artística de Vicente Castellano, en l'època de l'agrupació d'Els Set, es podria



ubicar com un estadi intermedi entre l'època formativa dels anys 40 i la seua primera estada en la ciutat de París, cap al mes de juliol de 1955. Una simbòlica i pacient fase frontissa, on l'artista conjuntà el seu mestratge tècnic sobre el gravat i la pintura - heretats en temps de l'Escola Superior de Belles Arts - amb la necessitat imperiosa de reconduir la seua producció pictòrica cap a altres llenguatges més agosarats.

Caricatura de Castellano⁴⁴⁹.

La fase formativa del pintor s'inicià en els mateixos anys de la infància, quan es quedava observant a son pare, mentre pintava representacions de sants i mares de Déu.

⁴⁴⁸ Amb relació al retrobament, potser, nostàlgic i reinterpretatiu del llenguatge neoconcret dels anys 50, cal citar el text de XURIGUERA, G. *Vicente Castellano serie estructuras 1957-1970*, València: Galeria Muro, 2008. També, afegir l'article de GARCÍA RUBÍ, A. "Vicente Castellano. Obra de los noventa". *El punto de las artes*, 11-17 de gener de 2002.

⁴⁴⁹ SENTÍ, C. "Una entrevista a siete voces. Un inquieto y brillante grupo de jóvenes pintores valencianos". *Levante* [València], 8 de febrer de 1953, p. 5.

La relació amb les pintures religioses paternes, per una banda, explicaria la seua afició, des de xiquet, per la lectura hagiogràfica dels sants i dels màrtirs. I per altra banda, influenciaria en la factura i els motius temàtiques de les produccions juvenils, com per exemple, el seu *Autorretrat* de 1950, on es representà portant els estris del pintor en el interior del seu estudi. Un estudi on coprotagonitzà, com a elements destacables, la representació d'un sant, just al seu darrere, i la imatge anònima de la model, situada dempeus, en la banda dretana. Contagiats per l'ambient artístic familiar, la seua adolescència transcorregué entre els murs del taller de l'imatger Antonio Catalá i els cinc cursos de l'Escola Superior de Belles Arts. Gràcies a l'amistat de l'imatger amb son pare, el jove Castellano començà a treballar en el seu taller, ajudant-li a emmotllar figures de terracota i a copiar imatges del Renaixement⁴⁵⁰. Al mateix temps que treballava en el taller, aprofità l'horari nocturn per assistir a les classes de l'Escola d'Arts i Oficis, durant cinc cursos.



Autoretrat, 1948-49, oli sobre tela, 94 x 80 cm⁴⁵¹.

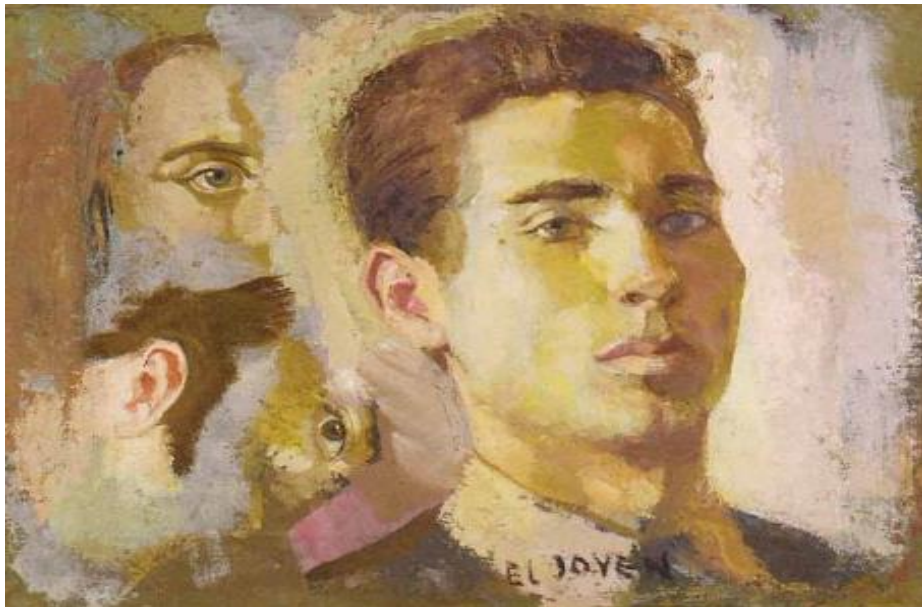
Tanmateix, el seu aprenentatge definitiu com a professional de la pintura i del gravat, segons els paràmetres acadèmics, l'assolí durant els anys de l'Escola Superior de Belles

⁴⁵⁰ ARAZO, M.A. “ Vicente Castellano ”. *Las Provincias* [València], 24 de desembre de 1975, p. 54.

⁴⁵¹ Catàleg Fundació Chirivella-Soriano. Op. cit., 2009, p. 146.

Arts de Sant Carles de València. En el cas del gravat, es tractà d'un llenguatge que ha anat supeditant a les descobertes estètiques de la pintura. No obstant això, des del principi, es tractà del medi plàstic que li atorgà la famosa pensió de gravat (1951), gràcies a l'obra *Façana del convent de Sant Domènec*.

Des de l'àmbit de la pintura, abans d'entrar en matèria, s'hauria d'incloure aquelles obres que responien a la lògica dels exercicis pràctics de l'escola, com ara la reproducció d'acadèmies, l'elaboració de dibuixos com per exemple *La fonteta de Sant Lluís* (1947), o bé l'estudi de les parts del cos que veuríem en el quadre *Autorretrat* de 1947-49. En aquesta obra, l'autor combinà, en un mateix pla, el seu jove retrat amb un clàssic exercici del Curs Preparatori. Hom sap que aquest exercici constituí unes de les proves cabdals, junt a l'examen de cultura, on els aspirant a artistes havien de ser capaços de copiar, de forma fidedigna, les làmines de dibuixos sobre les parts del cos humà.⁴⁵²



*Autorretrat, 1947-49, oli sobre tela, 33x45cm*⁴⁵³.

A banda d'aquests resultats més acadèmics, s'hauria de contextualitzar les obres realitzades entre el període escolar i l'aventura artística d'Els Set. En aquest sentit, cal destacar aquella producció plàstica continuadora de la tradició temàtica i formal del

⁴⁵² Per entendre aquesta fase de l'aprenentatge i domini tècnic del dibuix s'ha de revisar la metodologia del Curs Preparatori. Un curs hereu del llegat del Curs Elemental de Dibuix, esplaiat en l'apartat 2.2 del capítol segon.

⁴⁵³ Catàleg Fundació Chirivella-Soriano. Op. cit., 2010, p. 144.

postromanticisme i de les preocupacions lumíniques locals. Al mateix temps, també s'ha de contemplar l'aportació personal de Castellano vers la pintura indigenista valenciana. No obstant això, s'ha d'incidir que, durant aquest període, es gestà un progressiu procés estructurador i geomètric de les seues composicions neoprimitives. En aquest darrer sentit, es tractaren d'unes composicions coloristes, on predominaren àgils i gruixudes pinzellades. La profusió de grans taques de color, no només eliminà qualsevol rastre de dibuix, sinó que ajudà a conformar el fons i els diferents elements de la composició. En general, es tractaren de peces d'un marcat caràcter inacabat, on es potencià més la capacitat de transmetre els efectes lumínics.

D'aquest bloc, s'ha de fer ressò els quadres *Adolescent* (1951) i *Interior* (1948). La segona obra presentaria algunes anotacions cap a la fragmentació de la realitat de l'atmosfera, les cortines i mobles, gràcies a la fort incidència dels raigs solars que s'introdueixen per la finestra fins a abastir tot l'espai. Es podria afirmar l'estudi d'una llum filtrada que, alhora, es transformà en delicades i petites pinzellades. També n'hauria de ressaltar els rics contrastos de clarobscur, capaços de concebre una cromàtica i lumínica relació dels elements de la composició.



*La fonteta de Sant Iluís, 1947. Tinta xinesa sobre paper, 17x23cm*⁴⁵⁴.

⁴⁵⁴ Catàleg,... de l'atelier, *Vicente Castellano*. Alzira (València): Bromera, del 21 de desembre al 21 de gener, 2010.

L'indigenisme de Castellano consistia en reciclar els temes populars de la pintura valenciana, baix el propòsit de transmetre el patiment i la misèria humana de postguerra, la contínua cerca de la identitat nacional o la nostàlgia de temps gloriosos. En aquest ordre de coses, es tractaria de la recuperació de la versió regeneracionista valenciana de les darreries del segle XIX i principis del XX, impulsada per l'admiració dels grans mestres de l'Escola de Vallecas, com ara els pintors Benjamín Palencia, Vázquez Díaz i José Solana. Així doncs, proliferaren aquelles temàtiques populars autòctones, relacionades amb el paisatge valencià, els costums regionals, la misèria quotidiana, el caliu humà, etc.



Adolescent, 1951, oli sobre cartró, 33x45cm⁴⁵⁵. *Interior* de 1948, oli sobre tela, 94 x80 cm⁴⁵⁶.

Entre les obres més representatives d'aquest corrent, es pot destacar el quadre de *Nòmades* de 1949. En aquest oli sobre taula, l'artista representà a un grup ambulant de rodamons, que s'han vist obligats a voltar com una mena d'exili voluntari. Es tractarien d'uns personatges desarrelats que, sense cessar, no deixen de cercar una llar i una feina. L'esquematisme expressiu de les persones, del cavall i del carro, ens faria reflexionar sobre l'angoixa existencial d'uns personatges que intenten sobreviure, diàriament, contra la pobresa material, les inclemències de l'oratge, la fortuna, etc.

⁴⁵⁵ Catàleg Fundació Chirivella-Soriano, Op. Cit. , 2009, p. 146.

⁴⁵⁶ Catàleg Fundació Chirivella-Soriano. Op. Cit. , 2009, p. 147.



Nòmades, 1949, oli sobre tàblex, 33 x 57 cm⁴⁵⁷.

Pel que fa a la tendència neoprimitivista, a arrel d'un transcendent viatge per les terres del romànic català i navarrès per volts del 1953, coincidint en la fase de pertinença en l'agrupació d'Els Set, l'artista començà a interpretar la realitat tangible, des d'una òptica més geomètrica i estructuradora⁴⁵⁸.

L'impacte del primitivisme formal de la iconografia romànica ajudà a fer evolucionar la pintura de Castellano cap a composicions més rústiques, geomètriques i expressives. Aquesta rusticitat plàstica, significà en la paleta de l'artista, l'omnipresència del dibuix sobre el color. Aquesta tendència connectaria, ben bé, amb els seus gravats de temàtiques testamentàries de l'estil dels següents quadres: *La fugida a Egipte*, *El lavatori de peus*, *Els doctors de la llei*, *Jesús al temple* i *La mort de la verge*, etc. Entre aquests títols enumerats, es pot fer una breu menció de *La mort de la verge*, a propòsit de la publicació d'un article de premsa signat per la periodista Maria Ángeles Arazo⁴⁵⁹. En aquesta ressenya, la periodista accentuà la capacitat de l'autor de traslladar el formalisme tècnic del gravat en els seus olis, gràcies a la consecució d'una qualitat artesana i il·lustrativa.

⁴⁵⁷ Fotografia pròpia, realitzada en la casa del pintor.

⁴⁵⁸ Informació extreta de l'entrevista inèdita en sa casa, el dia 23 de desembre de 2009.

⁴⁵⁹ ARAZO, M.A. "Vida y obra. Vicente Castellano", *Las Provincias*, València, 23 de desembre de 1975, p. 46.



La fugida a Egipte, 1955 aiguafort, 53x34 cm⁴⁶⁰.



La dormició de la Mare de Déu, 1955, aiguafort, 54x34 cm⁴⁶¹.

⁴⁶⁰ Arxiu Castellano.

⁴⁶¹ Ídem.



La mort de la verge, aiguafort, 1954, 53 64 x 33 cm ⁴⁶².

En el darrer paràgraf del seu article, la periodista relacionà la bellesa arcaica i grotesca de les figures de Castellano amb la iconografia bizantina i l'art medievalista europeu. A més, en la mateixa ressenya, el pintor declarà que la inspiració de la cara de la mare de Déu provingué del rostre de la seua difunta germana en les següents paraules:

Para la virgen me inspiré en la cara de mi hermana Conchita, que había muerto a los 13 años, en espacio de quince días, a causa de un tumor cerebral. Fue un duro golpe en mi juventud. Un doloroso contacto con la muerte próxima. Pero he de aclarar que me basé en el dibujo que le hizo mi padre estando de cuerpo presente.

Junt a aquest oli, de manera comparativa, s'ha adherit ací un aiguafort⁴⁶³ sobre el mateix tema, però concebut des d'una composició molt més saturada i geomètrica. En ambdós casos, es respirà el mateix primitivisme medievalista que fou capaç de reduir els personatges en esquemàtics jocs lineals i mers cossos geomètrics. En definitiva, aquestes figures foren sintetitzades a una simplicitat geomètrica i expressivitat arcaica.

⁴⁶² Obra fotografiada per un servidor, en el domicili de l'artista.

⁴⁶³ Fotografia realitzada per un servidor en el domicili de l'autor.



*El lavatori de peus, 1955, aiguafort, 54 x74 cm*⁴⁶⁴.

Retornant al camp artístic del gravat, a propòsit de la seua exposició individual en el Saló Daurat de la Generalitat de l'any 1956, la crítica establí en les seues gravats una barreja de trets moderns i clàssics. El crític Ombuena relacionà un trasllat de la qualitat formal i estètica del gravat en les seues produccions parisenques⁴⁶⁵. Però, el crític d'art Aguilera Cerni assenyalà en aquests gravats trets més estructurals i emotius en les següents paraules⁴⁶⁶:

Castellano comienza a ser pintor (grabador parece haberlo sido siempre) cuando aparece la preocupación estructural, modificada luego por un grafismo enérgico bebido con emoción en las portentosas vidrieras de Chartres. Más tarde, el veloz aumento de su estatura pictórica le hace prescindir del contorno; descubre el plano luchando por extraerle la máxima pureza; experimenta el "collage"; persiste con los grises, que son el escollo y la posibilidad de ese París inagotable... En definitiva, se aproxima irresistiblemente hacia el predominio de elementos abstractos en la organización de color, forma y espacio.

Canviant de terç, la incidència de Castellano en Els Set suposà una manera de donar conèixer les seues obres. Al mateix temps, la pertinença en el grup, també representà la primera experiència en el món dels grups artístics, a l'hora d'elaborar uns idearis i

⁴⁶⁴ OMBUENA, J. "Vicente Castellano, en el Palacio de la Generalidad". *Levante*, València, novembre, 1956.

⁴⁶⁵ OMBUENA. "De la exposición de la Diputación Provincial de Valencia", *Levante* [València], 14 de desembre de 1956.

⁴⁶⁶ AGUILERA CERNI, V. *Exposición Vicente Castellano en el Salón Dorado del Palacio de la Generalidad*, València: Diputació Provincial de València, desembre, 1956.

objectius comuns, d'establir reunions assembleàries, o bé d'organitzar exposicions, tertúlies i activitats culturals⁴⁶⁷.



Rosita, oli sobre tela, 79x114 cm⁴⁶⁸.

Així mateix, aquesta primerenca experiència de Castellano amb Els Set, li serví com a precedent en les futures interaccions amb les agrupacions de Parpalló, de MAM i d' Art Actual. Castellano relatà l'experiència viscuda en les tertúlies artístiques de la cafeteria Lara⁴⁶⁹. En aquesta línia, el pintor esmentà sobre els contactes de la formació amb altres pintors aliens del grup i, concretament, sobre la breu estada en l'estudi el Tramvia, llogat del carrer Alta en aquestes paraules⁴⁷⁰:

<< Formamos el "Grupo de los Siete". Compartíamos un estudio en el que cada cual pintó una pared. Yo hice la pareja humana simbolizada en Adán y Eva, porque creo que no hay nada tan interesante como un hombre y una mujer que se amen.>>

En la mateixa entrevista d'Arazo, a nivell anecdòtic, el pintor narrà l'assistència assídua del filòsof Rafael Bosch i la seua núvia Ángeles Ballester (futura integrant del grup en

⁴⁶⁷ Gerard Xurriqueria entenia el grup d'Els 7 com un col·lectiu que pretenia trencar el pes hegemònic de la pintura tradicional de l'Estat Espanyol.

⁴⁶⁸ Fotografiat en casa de Vicente Castellano, 16 de maig de 2009.

⁴⁶⁹ Entrevista inèdita en el seu domicili, el 16 de maig de 2009.

⁴⁷⁰ Entrevista d'Arazo. Op. Cit. , 1975.

el 1953) i la de Vicente Asensio i Matilde Salvador. També, comentà sobre els àpats que servien en les inauguracions, essencialment, constituïts pel vi d'honor, cacauets i ametlles.

Al llarg de les nombroses exposicions col·lectives de l'agrupació, es podria observar que la producció del pintor, oscil·laria des d'obres deutores de la tradició local finisecular i regeneracionista, fins a altres peces associades en l'arcaisme neomedieval. Des d'un sentit més tradicional, es veuria el nus de *Rosita* de 1948, estipulat segons els paràmetres neoromàntics i els moderns fons tenebrosos⁴⁷¹. Per altra banda, s'ha d'extrapol·lar aquell gravat col·lectiu⁴⁷², on en el fragment de Castellano, s'observaria una traça de dibuix que es deformaria en senzills i escassos elements de la composició, a banda de forçar la seua bidimensionalitat.



Jesús en el temple, 1953, oli sobre llenç, 54x73cm⁴⁷³.

En el seu conjunt, Castellano, conscient de la creixent popularitat mediàtica del grup i de la capacitat atractiva entre el públic artístic més jove i inquiet, focalitzà una mena de pintura més agosarada, gràcies a la seua càrrega expressiva i a la manera de concebre, geomètricament, els objectes, la indumentària i els trets físics dels personatges. També

⁴⁷¹ OMBUENA. "Los Siete, rompen el fuego". *Jornada* [València], 1 de febrer de 1950. En aquest article, Ombuena va fer referència sobre la moda d'adoptar els fons tenebrosos entre els joves artistes. Des de la meua opinió, aquesta moda s'entendria com una reacció contra l'excessiu colorisme dels postulats postsorollistes, dictats per molts professors de l'escola de Belles Arts.

⁴⁷² Portada del catàleg de l'exposició col·lectiva en la Sala Colón, entre de 1951.

⁴⁷³ Catàleg Fundació Chirivella-Soriano. Op. cit., 2009, p. 148.

s'ha de destacar les coloracions dels cossos⁴⁷⁴ i el tarannà satíric i humorístic de les escenes⁴⁷⁵. Quant al sentit arbitrari dels colors, s'afegeix ací baix la personal recreació fauvista d'uns esquemàtics quadrúpedes, en l'obra titulada *Cavalls* de 1950. I pel que fa al to irònic i humorístic, s'hauria de citar les gesticulaves figures d'*Els doctors de la llei* i de *Jesús en el temple*, executats des d'un estat d'alegria histriònic que, ranejant el cinisme, ens recordaria les escultures somrients dels pòrtics gòtics germànics. Quan a la primera obra, en un article en el diari *Jornada*, signat per Rafael relacionà el seu tarannà carnavalesc amb la poètica de Solana en aquests termes⁴⁷⁶:

“Los Doctores de la ley”, es, a nuestro juicio, la mejor realización de las cuatro que expone Vicente Castellano. A través de ellas puede notarse una clara trayectoria, buscando calidades de materia y llegando en la obra citada a su objetivo, en una línea carnavalesca, un poco a lo Solana, pero con propia personalidad.

En el torn de l'obra *Jesús en el templo*, en un altre article del mateix diari⁴⁷⁷, s'apuntà una creixent tendència cap a l'abstracció, des dels paràmetres de la figuració. En el mateix diari, el crític José Ombuena relacionà aquest quadre amb una sort de primitivisme medievalista⁴⁷⁸.

Com a darrera instància, arribem als anys 1955 i 1957, coneguda com la primera etapa de París. Durant aquest breus anys, el pintor, influenciat per l'ambient expositiu de la ciutat, la lectura de llibres d'art i, sobretot, per l'encoratjament de Sempere vers l'art abstracte, absorbí tots els llenguatges estètics vigents i començà a reinterpretar les preocupacions lumíniques i cromàtiques del postimpressionisme francès (*Rue de París*, 1955), la sensualitat colorista de Matisse (*Matissia*, 1955 i *Homenatge a Matisse*, 1956), la construcció geomètrica del cubisme analític (*Homenatge a Picasso* o *Homenatge a Juan Gris*, ambdós del 1956), fins a arribar a les obres abstractes, d'aspecte matèric i geomètric. Dins de la producció parisenca, s'ha de destacar les obres *La anunciació* i *La visitació*, com exemples del procés transitori de la figuració vers formes abstractes.

⁴⁷⁴ CHAVARRI, E. “Los Siete”, *Las Provincias* [València], 22 d'abril de 1950, p. 3.

⁴⁷⁵ Aneu a les ressenyes CHAVARRI, “Los Siete en su sala”, *Las Provincias*, València, 23 de novembre de 1950, p. 7 i CHAVARRI. “Los Siete en la Sala Braulio”, *Las Provincias* [València], 22 d'octubre de 1953. Aquestes ressenyes emfatitzaren el caràcter caricaturesc de les obres de Castellano, a través de la relació amb els relats d'Edgar Allan Poe o les sàtires dels dibuixos de Goya.

⁴⁷⁶ RAFAEL, “Los Siete, en la Sala Braulio”, *Jornada* [València], 28 d'octubre de 1953, p. 3.

⁴⁷⁷ HACE. “Los Siete, en Sala Braulio”, *Jornada* [València], 12 de maig de 1954, p. 8.

⁴⁷⁸ OMBUENA, “Los siete, en Sala Braulio”, *Levante* [València], 13 de maig de 1954.



***Cavalls*, 1950 oli sobre taula, 20x31 cm⁴⁷⁹. *Els doctors de la llei*, 1952, oli sobre llenç, 100 x85cm⁴⁸⁰.**



***La visitació*, 1956, o./l. 81x54 cm⁴⁸¹.**

***L'Anunciació*, 1956, o./l. 92x73 cm⁴⁸².**

⁴⁷⁹ Fotografiada per l'autor, a casa de l'artista.

⁴⁸⁰ Ídem.

⁴⁸¹ Catàleg Fundació Chirivella Soriano. Op. Cit., 2009, p. 154.

⁴⁸² Catàleg Chirivella-Soriano. Op. Cit., 2009, p. 155.

C) Itinerari expositiu:

Exposicions individuals:

Exposició Vicente Castellano en Saló Daurat del Palau de la Generalitat, València 30 de novembre al 16 de desembre, 1956.

Castellano. Sala d'Art *La Decoradora*, Alacant, de l'1 al 15 de març de 1956.

Vicente Castellano. Collages, pinturas y aguafuertes. Galeria d'Art Danús, Palma de Mallorca, del 14 al 27 de març de 1957.

Vicente Castellano. (óleos, collages). Galeria Altamira. Madrid, de 6 al 18 de novembre de 1957.

Exposition Vicente Castellano. Galeria "Le Zodiaque", Brussel·les, del 22 de març al 4 d'abril de 1958.

18 pinturas abstractas de Vicente Castellano. Ateneo de Santander, de l'11 al 20 de juliol de 1959. Dins de la segona Exposició de Valores Plásticos Actuales.

Vicente Castellano. Sala Ares, Castelló, 1959.

Vicente Castellano. Sala Artis, Salamanca, 1959.

Vicente Castellano. Galeria Mistral, Brussel·les, de l'11 al 30 de març de 1960.

Exposicions col·lectives:

VIII Exposición de Arte Universitario. Salons d'exposicions de l'Ajuntament, València, 8 desembre de 1948.

Exposició d'*Els Set* en *Sala Colom*, València, del 26 de gener al 7 de febrer de 1950.

Exposició d'*Els Set* en *Sala Colom*, València, del 18 al 28 d'abril de 1950.

Exposició d'*Els Set* en *Sala Colom*, València, del 13 al 26 d'octubre de 1950.

Exposició d'*Els Set* en *Sala Colom*, València, del 20 al 25 de novembre de 1950.

Exposició d'*Els Set* en *Sala Colom*, València, del 16 al 22 de desembre de 1950.

Exposició d'*Els Set* en *Sala Colom*, València, del 5 al 10 de març de 1951.

Exposició d'*Els Set* en *Sala Colom*, València, del 20 al 25 de març de 1951.

Exposició del *Concurs Nacional de Pintura*, Palau de Cristall de Madrid, 1952.

Exposició de *Los pensionados de El Paular*, Segovia, 1952.

Exposició d'*Els Set* en *Sala Colom*, València, del 2 al 14 de febrer de 1953.

Exposició d'*Els Set* en *Sala Braulio*, València, del 20 al 29 d'abril de 1953.

Exposició d'*Els Set* en *Sala Braulio*, València, del 19 al 31 d'octubre de 1953.

Exposición nacional del Arte del Frente de Juventudes, Círculo de Bellas Artes, Madrid, novembre de 1953.

Concurso nacional de pintura d'Alacant, 1953.

Exposició d'*Els Set* en *Sala Braulio*, València, desembre de 1953.

Exposició d'*Els Set* en *Sala Braulio*, València, del 3 al 15 de maig de 1954.

II Bienal Hispanoamericana de Arte. L'Habana (Cuba), de l'1 al 30 de maig, 1954.

Exposició d'art plàstic, pintura i escultura. Domicili de Pepín Bello, del 5 al 25 de juny de 1954.

Saló de l'Art Lliure, Palais des Beaux Arts de la ville de París, del 10 al 28 de desembre de 1955.

Exposition des peintres résidents au Collège d'Espagne. Petit Salon du Collège d'Espagne. Cité Universitaire, París, de l'1 de març al 23 de maig de 1956.

Des artistes espagnols, Galeria Vidal, París, del 2 al 30 de juny de 1956.

Exposició del Grup Parpalló. Ateneu Mercantil, València, desembre de 1956.

Exposition de jeunes peintres espagnols. Collège d'Espagne, Cité Universitaire, París,

del 14 al 24 de juny de 1956.

Exposition Internationale. Centre Cultural International. Cité Universitaire, del 5 al 25 de maig de 1956..

Exposition des peintres résidents au Collège d'Espagne. Cité Universitaire de París, del 14 al 23 de de juny de 1957.

Exposició de pintura i escultura del Grup Parpalló. Cercle Maillol, Institut Francès de Barcelona, del 8 al 17 de maig de 1957.

Salon des Independents. Hommage a la literatura française. París, 1957.

Arte al aire libre. Jardins del palau de la Generalitat, València, març de 1957.

París a l'heure espagnole. Peintures, dessins, sculptures. Atelier d'art. París, del 4 al 23 de juny de 1957.

Exposició *Grup Parpalló*, Ateneo Mercantil, València, del 14 al 30 de juny de 1957.

Saló de l'art lliure: Hommage a Cervantes, Palau de Tòquio, París, 1958.

Segon saló de maig de Barcelona, 1958.

Homenatge a Manolo Gil. Exposició del Grup Parpalló. Sala del Prado en Ateneu de Madrid, del 14 al 25 de gener de 1958.

Exposició del MAM en la Asociación Artística Vizcaína de Bilbao, octubre de 1958.

5.1.2. Els precedents de la crònica figurativa en l'obra primerenca de Juan Genovés.

Desde el punto de vista de la historia del arte, el <<salto cualitativo>> dado por la obra de Genovés consistió en la cabal formulación de una <<crónica de la realidad>> donde el <<por qué>> desemboca directamente en el <<para que>>.

Vicente Aguilera Cerni⁴⁸³

L' estudi de la monografia artística de Juan Genovés, en aquest treball de recerca, es fonamenta en el seu imprescindible protagonisme en la cofundació de l'agrupació d'Els Set. A més a més, Genovés fou el responsable de l'habilitació de la primera seu social i expositiva del grup en el carrer Colom, gràcies a la seua mediació amb el propietari de l'immoble. També s'ha de ressaltar el protagonisme de l'artista a l'hora de posar en funcionament els aspectes més formals o burocràtics del col·lectiu. Tampoc s'ha d'oblidar l'efectiu dinamisme del pintor, ja que potencià les tertúlies artístiques del grup, organitzà les exposicions grupals i alienes, i coordinà les activitats extra-artístiques del grup.

Tot i que no es pot identificar cap mena de líder visible en la formació, a nivell pràctic, es podria considerar a Genovés com un possible líder vocacional, junt al pintor Llorens Riera⁴⁸⁴. Des d'aquest rerefons, segons el testimoniatge escrit dels llibres de comptes i de les actes de les reunions, el consens general de cada sessió assenyalà la intenció de crear dues figures responsables, és a dir, la d'un delegat i sotsdelegat, o bé, la d'un president i secretari. Aquests càrrecs recaigueren en els pintors Juan Bautista Llorens Riera, com a president o delegat, i en l'artista Genovés, com a secretari o sotsdelegat, a partir de 1951.

A propòsit d'aquestes reveladores fonts descrites, s'ha de fer un incís sobre la inèdita entrevista que es va fer amb l'artista Genovés, el 5 de juliol de 2009 en el seu xalet d'Aravaca. Arrel d'aquesta entrevista, el pintor obrí nous horitzons reveladors de l'agrupació, a través de l'aportació dels retalls de premsa, fotografies i inacabables anècdotes. Tanmateix, el moment més sorprenent d'aquesta trobada fou el descobriment de l'existència dels llibres de comptes i de les actes de les reunions de l'agrupació d'Els

⁴⁸³ AGUILERA CERNI, V. *Genovés, 20 años de pintura; 1962-1982*. Madrid: Centro Cultural de la Villa Madrid, 1982.

⁴⁸⁴ Entrevista inèdita a Vicente Gómez, en València, el 16 de maig de 2009.

Set. Aquesta descoberta evidencià l'existència en l'agrupació d'una voluntat de formalitzar unes regles o estatuts⁴⁸⁵.

Un altre aspecte que s'hauria de matisar, fou la capacitat experimental i evolutiva de l'artista de barrejar llenguatges més acadèmics amb altres estètiques més modernes i avantguardistes. Enmig d'aquest eclecticisme, Genovés trobà el seu personal llenguatge. Així mateix, s'ha d'esmentar un breu estadi neofiguratiu, representat per la recreació d'una plàstica més realista i compromesa. Una mena de plàstica que superant, segons l'autor, la tirania de l'informalisme pictòric i apropiant-se dels aspectes icònics dels principals mitjans de la comunicació, impregnaria a les figures de cada obra d'un al·legat contra la violència, l'opressió, la manca de llibertat, les injustícies, etc. En resum, cada obra respiraria una actitud sagnant, rebel i política contra el "mainstream" polític i social del franquisme.

Tampoc, s'hauria d'oblidar que l'experiència del pintor en l'organització d'Els Set determinaria la seua manera de treballar amb posteriors col·lectius. En aquest sentit, baix la premissa del respecte inqüestionable de la individualitat artística, Genovés participaria en les tres primeres edicions de l'Exposició d'Art a l'aire lliure en el parc del Retiro de Madrid, o bé pertanyeria als grups Parpalló, MAM, Grupo Hondo i Imagen Gráfica del Partit Comunista Espanyol.

Dins de l'agrupació d'Els Set, llevat de Sempere i Michavila, Genovés constituí un dels artistes més polèmics, famosos, polifacètics⁴⁸⁶ i rentables, a nivell nacional i internacional. El seu èxit fou constatat a partir de la mítica exposició del 1965, organitzada per la Direcció general de Belles Arts en la Biblioteca Nacional de Madrid. A més a més, el prestigi del pintor com a artista activista i antifranquista, tard d'hora, arribà a les oïdes del públic valencià. Juan Genovés seria dels pocs artistes que seria rebut en València amb tots els honors i oripells pertinents, materialitzats en la retrospectiva de l'IVAM de 1993, la concessió del Premi de les Arts Plàstiques de la Comunitat Valenciana (2002) o la dedicació d'un carrer en la ciutat de València.

⁴⁸⁵ A través del seu ajudant Leonardo, qui em va posar en contacte amb l'artista, m'envià per correu postal còpies dels llibres de comptes i de les actes de les reunions, dels catàlegs, dels retalls de premsa i d'informació de l'artista.

⁴⁸⁶ El terme polifacètic s'emprà ací per destacar el caràcter interdisciplinari de l'artista al llarg del seu quefer artístic, a través de la pronunciació de conferències i xerrades, la il·lustració de llibres, l'execució d'escultures, gravats i serigrafies, i la participació com a jurat d'art.

Per finalitzar, s'ha de detallar que, en el següent apartat, es traça breument la trajectòria artística de Genovés que, de forma general, aniria des dels anys formatius fins a les produccions més recents. En aquest ordre de coses, es centrarà en aquells períodes cronològics que envoltaren l'agrupació d'Els Set, és a dir, en la franja cronològica de 1945 i 1965. Dins d'aquest marc cronològic, s'encabiria, evidentment, el període formatiu (1940-1956), l'aparició de l'abstracció matèrica i geomètrica en la seua paleta, la seua posterior decantació cap a la pintura neofigurativa, fins a arribar a l'etapa de la crònica de la realitat o del realisme polític.

a) Trajectòria artística de Juan Genovés.

La història del pintor, il·lustrador i dibuixant Juan Genovés Candel s'inicià el dia del seu naixement, el 31 de maig de 1930, en el districte de *l'Exposició*⁴⁸⁷. Molts joves aprenents d'art de l'època solien pertànyer a famílies relacionades amb l'art i els gremis artesanals. En el cas de Genovés, la seua vocació artística fou influenciada per la



tradició artesanal del seu oncle Vicent Genovés, decorador de mobles, i de son pare, Juan Genovés Bosch, que es dedicà al gravat de metalls i a la decoració de mobles. Concretament, es podria considerar que les primeres aproximacions del xiquet Genovés amb els pinzells ocorregueren per volts dels deu anys, a l'hora de pintar i emprar esmalts en els mobles infantils del taller de son oncle⁴⁸⁸.

Retrat fotogràfic de Genovés⁴⁸⁹.

Durant la proclamació de la II República i l'inici de la Guerra Civil, l'infant visqué l'horror dels exaltats republicans i incendiaris d'esglésies, dels bombardeigs, de la metralla i dels afusellaments sistemàtics del bàndol insurrecte. Uns anys de forta

⁴⁸⁷ El districte de l'Exposició es situava a extramurs i, de forma concreta, en el costat esquerre de la riba del riu Túria. En l'època de la infantesa de Genovés, aquesta zona es tractava d'un ampli espai rural que, a banda dels nombrosos camps d'horta, contenia les casernes d'infanteria i cavalleria, el camp de futbol del Mestalla, les barriades populars i l'estació de trens d'Aragó.

⁴⁸⁸ Aneu a l'enllaç <http://www.juangenoves.com/es/biografia/cronologia.html> (consultat el 27 de novembre de 2015). En aquest enllaç, s'apunta que, per volts de l'any 1942, l'artista començà a ajudar a son pare com a decorador de mobles infantils en el taller del seu oncle. Aquest familiar serà en un futur, el primer mecenes del grup *Els Set*, ja que va fer servir la seua botiga de mobles del carrer Colom, com a sala d'exposició, després de l'horari comercial.

⁴⁸⁹ SENTÍ, C. "Una entrevista a siete voces. Un inquieto y brillante grupo de jóvenes pintores valencianos". *Levante* València, 8 de febrer de 1953, p. 5.

angúnia i extremada violència perllongada durant la immediata postguerra. La família assetjada en un barri envoltat de casernes d'infanteria i cavalleria i barris obrers, decidí traslladar-se a un poble de l'interior de València, anomenat Vilar de l'Arquebisbe⁴⁹⁰, cap a l'any 1938.

Etapa formativa (1940-1956).

A causa de la Guerra Civil, Genovés interrompí els seus estudis primaris en el Grup Escolar de *La Pasionaria* (ubicat en la zona de l'*Alameda*). Però amb el triomf del bàndol franquista, la seua formació continuà en un nou col·legi del règim, regentat per capellans venjadors, que impartien les classes en castellà i des de nocions força bel·licistes. A partir de l'any 1941, la família Genovés es mudà al districte marítim, i el futur artista tornà a canviar d'escola. En aquest cas, Genovés recorda, de forma gratificant, les il·lustres lliçons del seu mestre Santiago, un republicà que patí l'exili interior. Dos anys després, deixà l'escola de nou, per donar un cop de mà al negoci familiar de carboneria. Altrament, continuà la seua formació bàsica en l'escola nocturna del seu mestre Santiago. A partir de l'any 1944, assistí a les classes nocturnes de l'*Escola de Peritos Industrials*, on Genovés estudià en la secció de metal·listeria artística. En aquesta escola, l'artista inicià la seua instrucció en gravat i dibuix, a través de la còpia de làmines i escultures de guix (*Figura de guix*, 1945)⁴⁹¹.

En aquestes primeres aproximacions plàstiques, s'encabirien els treballs de classe de l'Escola Industrial, els dibuixos de carbó sobre personatges de còmics, com ara *El Coyote*, en les parets de la rebotiga de la carboneria familiar, les seues aquarel·les més impressionistes sobre l'horta i d'altres paisatges (S.T., 1948), fins a arribar a l'any de preparació per l'ingrés a l'Escola Superior de Belles Arts de Sant Carles de València. En aquest darrer sentit, el jove Genovés, durant l'any 1945 es va haver de preparar les proves teòriques i pràctiques d'accés⁴⁹².

⁴⁹⁰ Genovés: *obra 1965-1992*. Gijón: Palacio Revillagigedo Centro Internacional de Arte, 1992. L'esclat de la guerra significà una gran por familiar, degut a l'adscripció esquerrana de son pare i de la família paterna. Durant els anys 30, son pare donava classes nocturnes d'alfabetització a treballadors en la Casa del Poble del districte. L'any 1938, la família estigué a punt d'enviar a Juan i al seu germà Eduard a Rússia, des de l'estació de trens d'Aragó.

⁴⁹¹ Més informació en POSADA KUBISSA, T. "Genovés en la Vanguardia", en el catàleg AA.VV. *Genovés*. València: IVAM; Generalitat Valenciana, 1992.

⁴⁹² Vegeu SILVA SEBASTIÁN, H. *Arte y compromiso en la obra pictórica de Juan Genovés (1950-1975)*. Tesi inèdita, València, Facultat de Belles Arts, UPV, 1986 p. 52-61. En aquesta obra, l'autor narrà que, a causa de la manca

L'etapa d'aprenentatge artístic en l'Escola Superior de Sant Carles abastí els anys 1946 i 1950, un període on, no només, assolí tècnicament el dibuix i la pintura, sinó que també, consolidà nombroses amistats d'artistes més grans que ell, com ara Custodio Marco o Eusebio Sempere. Genovés i aquests artistes, encapçalaren un moviment d'oposició al sistema d'aprenentatge i al gust acadèmic i sorollista de l'escola. Cap a l'any 1948, es començà a detectar una línia de treball més intimista en els exercicis de classe -*Retrat d'Eduardo*, 1946- , dins de la línia, encara, postsorollista i acadèmica.

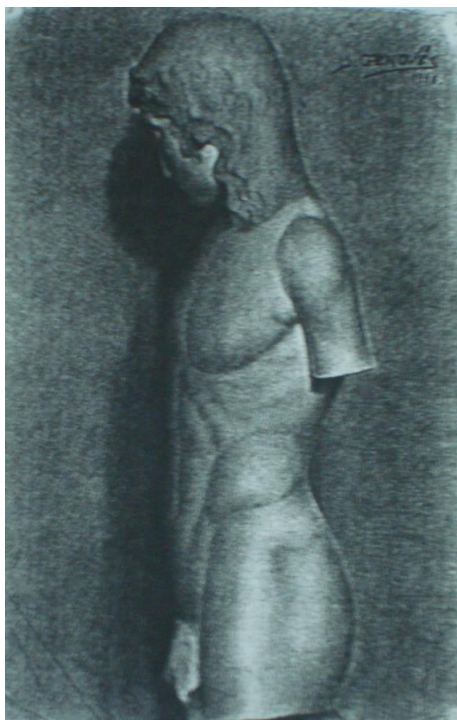


Figura de guix, 1945, llapis sobre paper, 62,50x 40 cm⁴⁹³ . *Eduardo*, 1946, o/l, 32x25 cm⁴⁹⁴.

Tanmateix, dins dels propis esquemes i rigors de l'ensenyament acadèmic, el jove pintor començà a definir nombroses creacions, des de posicionaments més agosarats. Així doncs, l'artista seguí la tendència dels artistes inconformistes que, aleshores, treballaren dins de la línia tenebrista, sòbria i embetumada del barroc espanyol i valencià. En altres paraules, aquesta tendència s'aproparia la línia expressiva i irònica de Goya i, a més, la

del títol de batxillerat, Genovés estigué obligat a passar l'examen sobre cultura general. Aquest examen se'l preparà el seu mestre de d'escola, conegut amb el nom de Santiago. Pel que fa a la part pràctica, solia acudir al claustre de l'Escola de Belles Arts, on els professors de dibuix en pràctiques li corregien els seus exercicis. Després de superar amb èxit les proves d'accés, en el 1947, el suspengueren en la matèria de pintura, dins del curs preparatori, degut al desconeixement de la tècnica de l'oli i per la manca de recursos econòmics per comprar oli. Aquest suspès suposà per l'artista i la família un gran cop, ja que patiren un gran greuge econòmic. Al capdavant, després de superar aquesta matèria, l'autor acabarà els seus estudis aïrosament, gràcies al recolzament econòmic del seu germà Eduard.

⁴⁹³ Tesi de SILVA, H. Op. Cit., 1986.

⁴⁹⁴ Ídem

càrrega existencial i psicològica de la pintura regeneracionista del 98. Junt a aquest front d'artistes irreverents, durant l'estiu de 1948, s'implementaren les incursions del pintor en l'art romànic i en la primera època picassiana⁴⁹⁵. També, s'ha de destacar que durant aquest anys formatius, l'artista participà en la formació d'Els Set.



S.T, 1948, aquarel·la sobre llenç, 20x 33cm⁴⁹⁶.

A mesura que avançava la dècada dels 50, en el llegat general de l'artista es reflectí una vertadera convivència eclèctica entre llenguatges postsorollistes i postimpressionistes (*Jove asseguda*, 1951; *Neteja*, 1951), fórmules més planes i cubistes, deformacions espacials i figuratives, exploracions més ancestrals que recordaria l'alfabet de la pintura rupestre llewantina, fins a arribar a les primeres posicions més abstractes i orgàniques. Aquesta barreja estilística respongué a una constant recerca del seu propi llenguatge que, amb l'impuls iniciàtic d'Els Set, s'aniria enriquint, gràcies al coneixement d'altres artistes, de llurs formes d'entendre l'art, dels intercanvis d'idees en les tertúlies d'Els Set, dels seus viatges per l'interior d'Espanya i a París, de l'estudi de les obres d'El Prado, de l'organització de les tres primeres exposicions d'*Art a l'aire lliure* en el parc del Retiro de Madrid, de l'obtenció de la beca de paisatge d'El Paular i de la residència de pintura en Segòvia (1951), i de la primera estada en Madrid⁴⁹⁷.

⁴⁹⁵ Juan Genovés, per volts del 1944, entaulà una gran amistat amb el seu cosí barceloní Francisco Candel. Fruit d'aquesta unió, el seu cosí li envià els catàlegs de les dues edicions dels *Salons de Tardor* de Barcelona.

⁴⁹⁶ Ídem.

⁴⁹⁷ AGRAMUNT, F. *Diccionario de artistas valencianos del Siglo XX*. València: Albatros, vol. II, p. 753-756. Genovés obtingué la pensió de figura de la Diputació Provincial amb l'obra *La Caritat* de 1951. Gràcies a aquesta pensió, l'artista aní a viure a Madrid, junt als pintors Duarte i Álvarez, en el carrer Beire de la zona de Quatre Camins. Arrel d'aquesta primera estada madrilenya, començà a establir amistats, organitzar exposicions, a començar a instal·lar la seua obra en el circuit artístic de la capital i a protagonitzar les nombroses anades i tornades entre Madrid i València, fins a la seua definitiva instal·lació en el 1957.

En aquest context de beques, grups, noves amistats i viatges, també s'encabirien la inclusió de les seues produccions en la *III Biennial Hispanoamericana* de Barcelona (1955), el *II Saló de la Tardor* de València (1956), les exposicions de *Parpalló*, l'exposició individual de la galeria Alfil de Madrid (1956), el primer premi en el XV Saló de Cercle de Belles Arts de Madrid o el premi en el concurs de pintura de la Casa d'Amèrica de València.



Jove asseguda, 1951, o./l., 55x0,60 cm⁴⁹⁸.



Neteja, 1952, o./l., 1,00x0,86 cm⁴⁹⁹.

Finalment, s'acaba aquest punt amb el rescat de la visió del seu cosí, l'escriptor Francisco Candel, que resumí aquest estadi escolar amb aquestes paraules⁵⁰⁰:

Como decía - bien por noticias dadas directamente por él, bien por haber vistos sus cuadros unas veces y otras por el eco que de un modo o de otro de su obra me ha llegado - yo he pulsado los diversos modos de hacer y de pensar artísticamente de Juan Genovés, desde su academicismo de San Carlos hasta su crónica de colorismo, ligera abstracción, feísmo, nueva figuraci ...

⁴⁹⁸ GRACIA BENEYTO, C. *Las pensiones de pintura de la Diputación de Valencia*. València: Alfons El Magnànim, 1987, p. 185-197.

⁴⁹⁹ Íbidem.

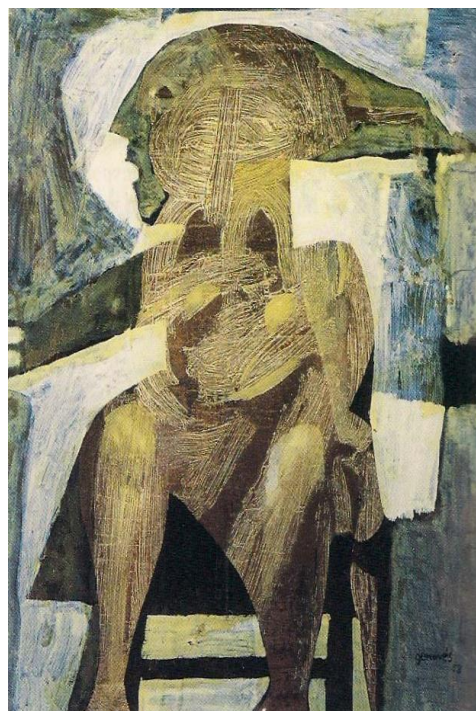
⁵⁰⁰ CANDEL, F. "Lo que cuenta Candel. Juan Genovés". *Canigó Figueras*, Barcelona, any XIII, núm. 145, 1966.

Breu etapa d'abstraccions matèriques i geomètriques (1956-60).

Aquesta segona etapa s'inicià cap a l'any 1956, en un moment en què el pintor col·laborà en algunes exposicions del Grup Parpalló i, més endavant, en el Moviment d'Art Mediterrani (MAM)⁵⁰¹. Al mateix temps, coincidí amb la seua instal·lació definitiva en la ciutat de Madrid, concretament, en el carrer Altamarino, després de celebrar les núpcies amb la pintora Adela Parrondo (1957).



Figures assegudes, 1958, o/l, 54x68 cm.⁵⁰²



Cabell al vent, 1958, o./l, 53x70 cm.⁵⁰³

Des d'una visió més pictòrica, seria en aquest moment quan l'artista aprofundí sobre les possibilitats expressives de les formes, els plans, les textures, la llum, el color i l'espai. Possibilitats desenvolupades, per una banda, en les seues composicions més geomètriques de tarannà postcubista (*Figures assegudes*, 1958) i, per altra banda, a partir d'altres peces més matèriques i informals (*Cabell al vent*, 1958), sense perdre mai la referència de la realitat tangible o, almenys, reconeguda.

⁵⁰¹ Veieu PATUEL CHUST, P. *El moviment artístic del mediterrani (1956-1961)*. València: Generalitat Valenciana, 1998, (sèrie minor), p. 172-173. Les col·laboracions de Juan Genovés amb el MAM s'iniciaren en el mes de maig de 1958. L'artista hi intervingué en poques exposicions, ja que ell vivia a Madrid i aquest moviment només estava connectat amb les ciutats de la franja mediterrània.

⁵⁰² RAMÍREZ, P. *El grupo Parpalló. La construcción de una vanguardia*. València: Alfons el Magnànim, 2000, p. 88.

⁵⁰³ Ídem.

L'etapa neofigurativa (1960-1965).

L'entrada de la nova dècada fou entesa pel jove autor com un transcendental canvi qualitatiu d'estil i de conceptes estètics, ja que s'aventurà a defensar una recuperació de la figuració que, desproveïda del seu passat històric, orbità entre les incontinències arbitràries de l'univers informalista. En altres paraules, es tractà de la introducció del llenguatge neofiguratiu (conreat en el nord d'Europa), a partir de grups tant potents com el col·lectiu Cobra⁵⁰⁴. L'autor va arribar a conèixer aquesta mena de llenguatge gràcies al seu viatge a París, Bèlgica i Holanda (1958)⁵⁰⁵.

L'Estat Espanyol tingué la seua rèplica amb la formació del Grup Hondo⁵⁰⁶ entre el 1961 i 1963, gràcies a l'encoratjament ideològic i, sobretot, a les múltiples reunions i discussions dels seus tres cofundadors: Fernando Mignoni, Paredes Jardiel i Juan Genovés. Aquesta emergent formació pretengué conrear una mena de plàstica que barrejà l'arbitrarietat informalista i les noves icones figuratives.

⁵⁰⁴ El col·lectiu abstracte matèric del *Grup Cobra* fou creat en París, entre els anys 1948 i 1950. El nom del grup fa referència a artistes fundadors provinents de Bèlgica, Països Baixos i Dinamarca. Per tant, l'acrònim Cobra ve de Copenhague, Brussel·les i Amsterdam. Els integrants d'aquesta formació destacà per la immediata gestualitat expressiva, a l'estil nord-americà, el caràcter fresc i espontani, etc. Aneu l'enllaç (consultat el 20/08/2015).

⁵⁰⁵ FERNÁNDEZ BRASO, M. "En el taller de Genovés", *Guadalimar*, Madrid, any VII, n°65, 1982, p. 21. Des d'aquest marc neofiguratiu, el pintor inicià els seus primers passos cap a l'agressió al món visual, una progressiva destrucció dels ésser humans i dels objectes. La crítica veia a aquestes obres properes a la metodologia de l'*action painting* de l'expressionisme abstracte americà, però des d'una orientació més informalista o matèrica de la mà de l'artista Dubuffet.

⁵⁰⁶ En el text manuscrit de l'autor Tomás Paredes, cedit per Genovés, baix el títol *Goya en los movimientos de nuestra vanguardia: El Grupo Hondo*, esclareix l'origen del nom en la identificació semàntica d'allò profund i autèntic.



Portada del catàleg del Grup Hondo⁵⁰⁷ . Fotografia dels components d'Hondo⁵⁰⁸ .



Maternitat del colom, 1960, o.l., 130x89 cm⁵⁰⁹. *Pastors*, 1960, o. l., 100x81 cm⁵¹⁰.

⁵⁰⁷ Portada il·lustrada per Juan Genovés per al catàleg *Grupo Hondo*. Madrid: Galeria Nebli, 1961.

⁵⁰⁸ *Genovés: obra 1965-1992*. Gijón: Palacio Revillagigedo Centro Internacional de Arte, 1992, p. 42.

⁵⁰⁹ *Genovés*. Madrid: Cuaderno de Arte del Ateneo Madrid, 1960.

⁵¹⁰ Ídem.

Així doncs, es pretengué soterrar el predomini de l'abstracció i incorporar una nova plàstica figurativa o neofigurativa, desarrelada amb la tradició realista i acadèmica i de la figuració anecdòtica. Aquesta jove formació organitzà setmanalment reunions, visites a estudis d'artistes, lectures d'obres d'Heidegger, audicions de la música de Tomaso Albinoni i estudis de l'obra de Goya, a més d'un total de tres edicions expositives⁵¹¹. D'aquesta línia s'ha d'assenyalar les pintures *Maternitat del colom* i *Pastors*, ambdues peces realitzades el 1960. Finalment, amb l'amarga dissolució del Grup Hondo⁵¹², el pintor deixà la pintura durant un any, dedicant-se a la confecció de joies i a l'activisme polític en el Partit Comunista Espanyol.

Etapa de la crònica de la realitat i del realisme polític (1965-1980).

Després de l'any de crisi pictòrica, l'artista tornà a enfrontar-se a la pintura, des de posicionaments lingüístics figuratius, propers al món del pop art. En aquest ordre de coses, Genovés va fer servir els recursos dels mitjans de comunicació (seqüència, muntatge paral·lel, contrastos expressius), els registres del món del cinema i del còmic, i una resolució compositiva més clara i directa, propi del món del muralisme i del cartellisme, amb la intencionalitat de vendre un programa poètic més polític, social i testimonial de la dictadura franquista.

La primera exposició que va incidir en aquesta nova plàstica, es va dur a terme l'any 1965, en les sales de la Biblioteca Nacional, gràcies al patrocini de la Direcció General de Belles Arts⁵¹³. L'exposició fou dividida en dos blocs. Una primera part estigué dedicada al tema de l'home solitari fuetejat per la por, l'opressió, la persecució, etc. Un home solitari, tractat en collage, en relleu i amb robes reals. I el segon bloc, el constituí la temàtica de la multitud, on es treballà el conjunt de les individualitats humanes que es

⁵¹¹ Si anem al catàleg original *Grupo Hondo*. Op. Cit., ens documenta sobre la primera exposició celebrada en la Galeria Neblí i ens aporta textos dels artistes i una introducció del crític Manuel Conde. La segona edició s'organitzà en una petita galeria de París. I la tercera exposició es va dur a terme, entre els mesos de maig i juny de 1963, en les sales de la Biblioteca Nacional, gràcies al patrocini de la *Sociedad de Amigos del Arte*. D'aquesta darrera exposició, consta la participació de José Vento i Carlos Sansegundo. Consulteu les referències de SANCHEZ CAMARGO, M. "Segunda exposición del Grupo Hondo, *Pueblo*, 6 de juny de 1963, i de FARALDO, R. "Tres exposiciones que deben verse. Baeza-Grandio-Grupo Hondo", *Ya* [Madrid], 18 de maig de 1963.

⁵¹² Text de Tomás Paredes, Op. Cit. La desaparició del grup fou provocada per l'augment d'enemics procedent del món de l'informalisme matèric. A més, s'ha d'incloure la manca d'interès demostrada per la crítica en la darrera exposició i, sobretot, en la iniciativa de Luis González Robles de portar-los a la Biennal de Venècia per separat.

⁵¹³ Consulteu text d'AGUILERA CERNI. *Juan Genovés*. Madrid: Salas de la Biblioteca Nacional, Madrid, Direcció General de Bellas Artes, 1965. I l'article de premsa Anònim. "Arte y artistas". *ABC* [Madrid], 27 d'octubre de 1965.

desdibuixaven en les concentracions col·lectives de les protestes i manifestacions arreu dels carrers i de les places.



Contra la paret / De cara a la paret, 1965, tècnica mixta sobre tela 190 x 125 cm ⁵¹⁴.

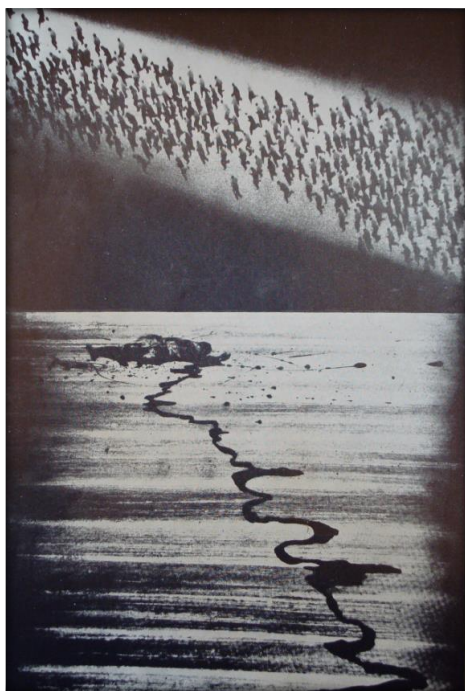


L'home, 1968, acrílic i oli sobre tela, 200 x 150 cm ⁵¹⁵.

Es tractaren de masses humanes que pretengueren simbolitzar la protesta de nombroses situacions injustes arreu del món. D'aquesta manera, s'universalitzà l'estat d'opressió, d'amenaça, de violència i d'aniquilació de les persones que patien sistemes dictatorials en molts indrets. Finalment, aquesta exposició suposà un gran escàndol per les autoritats, la premsa i el públic adepte al règim. Altrament, a nivell de la crítica especialitzada, de l'art i del món de l'esquerra, suposà un èxit nacional i internacional que li propicià un contracte amb la galeria americana Marlborough i la seua participació en la Biennial de Venècia del 1966, amb la pretensió de demostrar la normalitat cultural del règim.

⁵¹⁴ Catàleg de l'IVAM. Op. Cit., 1983.

⁵¹⁵ "Juan Genovés". *Litoral. Revista de poesía y pensamiento*, Torremolinos, núm. 10, octubre-novembre de 1969.



Dos camins, 1969, acrílic/l, 130x120 cm⁵¹⁶. *Sis joves*, 1975, acrílic/l, 160 x 135 cm⁵¹⁷.

Després d'aquesta exposició, aquesta dualitat temàtica representada en les constants de l'home solitari (*L'home*, 1968; *Contra la paret*, 1965) i la multitud (*Dos camins*, 1969), es repetí al llarg de les dècades dels anys 60 i 70. Per tant, es tornà a desenvolupar la idea d'home individual o la massa que crida, pateix o es tortura. Sobre aquest aspecte, el crític d'art Vicente Aguilera Cerni relacionà aquestes obres amb el paradigma de la crònica de la realitat⁵¹⁸. Aquesta crònica de la realitat s'establí en l'avantguarda espanyola dels anys 60, com a punt de partida, ideologia, postura estètica i corrent artística. Des d'un punt de vista més pràctic, aquesta narració testimonial es materialitzà en les diferents afiliacions de l'Estampa Popular, el grup valencià Equip Crònica (Rafael Solbes i Juan Valdés) i les aportacions individuals d'Arroyo, Canogar, Ortega, Hernández Mompó i Genovés⁵¹⁹. Aquest compromís polític es relacionaria amb

⁵¹⁶ Catàleg IVAM. Op. Cit., 1983.

⁵¹⁷ Ídem.

⁵¹⁸ Vegeu a AGUILERA CERNI, V. "*Genovés: una proposta humanizadora. El arte impugnado*. Madrid: Cuadernos para el diálogo, 1969. Aguilera desenvolupà la seua teoria de la crònica de la realitat a partir de tres components: la forma, la imatge i la comunicació. En els treballs de Genovés, s'ha de dir que es compliria una comunicació directa i clara. Les imatges correspondrien als hàbits contemporanis i la forma respondria a una lògica seqüència visual. També consulteu AGUILERA CERNI, V. "Genovés. 20 años de pintura 1962-1982". En catàleg *Genovés*. Madrid: Centre Cultural de la Villa de Madrid, 1982. I, finalment, aneu a AGUILERA CERNI, V. "Genovés; pintura y política", *Nuestra bandera* (revista del partit comunista d'Espanya), núm. 116, gener-febrer de 1983, p. 83-85.

⁵¹⁹ CIRICI, A. "Joan Genovés el 'Raimon' de la pintura". Serra d'Or, Barcelona, núm. 1, 1967, p. 57-60.

l'anomenat realisme polític de Peter Sager. Des d'aquest sentit, Sager considerà a l'artista com a militant i a l'obra d'art com a testimoni, vehicle de denúncia i crítica⁵²⁰.

D'aquesta època, també es destacaria la sèrie de monotips o ideogrames dels anys 70, en que substituïren el títols literaris per signes gràfics o ideogrames. Dins d'aquesta dècada, sobretot, a partir de 1972, es constata la sèrie negra que s'inspirà en el color fosc de les pel·lícules en blanc i negre. Per volts de l'any 1974, es parlaria d'altres obres d'un tarannà més fotogràfic i hiperrealista (*L'abraçada*, 1976; *Sis joves*, 1975).

Per finalitzar aquest apartat, es tractà de l'estadi conjuntural més polític i prolífic, artísticament parlant, ja que Genovés fundà un sindicat artístic clandestí anomenat *Asociación de Artistas Plásticos*. Així mateix, Genovés organitzà nombroses accions polítiques, com per exemple el tancament amb altres artistes en el museu d'El Prado, com a protesta contra la detenció del crític Moreno Galván, o bé la participació en una pel·lícula del director Stuart Cooper amb el títol *A Test of Violence*. Des d'aquesta època, l'artista formà part del Congrés Mundial de Pau de Moscú, en qualitat de representant nacional. I, altrament, fruit del seu activisme polític, s'ha de concretar la seua pròpia detenció en el 1976, durant set dies, en la Direcció General de Seguretat, a causa de la realització del cartell de l'*Abraçada*, on es demanava l'amnistia al presos polítics⁵²¹.

Etapa dels paisatges urbans (1980-2000).

L'arribada de la democràcia es materialitzà en obres més coloristes i vives. No obstant això, ambientat en el frustrat cop d'estat del 23-F, començà a il·lustrar paisatges urbans desèrtics. Semblaven autèntiques postals sobre el silenci, el buit i les noves formes de violència. En la dècada dels 90, aquests escenaris d'arquitectures es varen omplint, a poc a poc, de vehicles i persones. La ciutat, els seus carrers i avingudes ara són tractades de forma fantasmagòrica i apocalíptica amb els seus edificis i immobles urbans comuns semi destruïts. Dins de cada escenari urbà, apareix la multitud amenaçada per qualsevol símptoma de violència postmoderna.

⁵²⁰ NAZCO, P.C. "Genovés: de "l'espai de la por" al protagonisme de l'anònim". *Reüll*, València, març-juny 1983, 11.

⁵²¹ Cristina Almeida el va defensar com a advocada, a més, de nombrosos artistes nacionals i internacionals que es tancaren en El Prado, com a senyal de protesta.

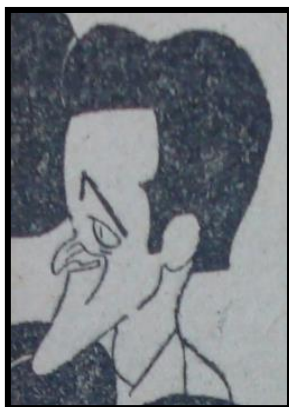


Sedimentos, 2010, acrílic sobre tela (sobre tabla), 150 cm⁵²².

L'obra més recent del pintor és una continuïtat d'aquelles produccions massificades del passat, però reconvertides en diminuts personatges acrílics que s'han reduït en vistoses taques de colors. Aquestes diminutes taques, no només s'expandeixen i ocupen el pla neutre, sinó que també s'han adaptat a les noves problemàtiques violentes que es plantegen en la composició, en forma d'estructures circulars, petjades i divisòries franges horitzontals i verticals (*Sedimentos*, 2010).

b) Aproximació plàstica en l'època d'Els Set.

El lligam històric de l'artista Juan Genovés amb el grup d'Els Set es remunta a la



mateixa gènesi embrionària de la formació. En altres paraules, es tracta d'un dels sobrevivents del primer conat de pintors, escultors i curiosos que es reuniren al voltant dels claustres de l'antic convent del Carme i de les tasques més a prop de l'escola. Un inquiet testimoni que va fer de pont entre els seus col·legues i la generació d'artistes més grans, com ara els pintors Carmelo Castellano, Custodio Marco o Eusebio Sempere, des dels primers moments que trepitjà l'escola.

Caricatura de Genovés⁵²³.

⁵²²Disponible en l'enllaç <http://www.juangenoves.com/images/Sedimentos.jpg>(consultat el 18 de juny de 2011).

En aquest context, en una entrevista inèdita⁵²⁴, l'artista declarà que la seua generació estigué conformada per artistes ben desperts i desitjosos de crear un nou art. Molts dels estudiants dominaren tècnicament l'ofici, fins al punt de superar els seus professors. En aquest sentit, molts dels joves aprenents procediren de famílies artesanes i solien ajudar als seus pares a preparar els colors, o bé a pintar les falles. En la mateixa entrevista, Genovés afirmà que els artistes de la seua generació, i, concretament, els integrants d'Els Set conformaren el veritable germen revolucionari a dins de l'escola, a través de la defensa d'una pintura més fosca, sòbria i expressionista, o bé mitjançant accions de protesta⁵²⁵ i de desacreditació de l'autoritat acadèmica, en matèria de metodologia i didàctica dels seus professors.



Retrat de grup de Genovés amb els seu companys de l'Escola Superior de Belles Arts, 1948⁵²⁶.

Aquest primer grupuscle respongué a espontànies i il·lusionades adhesions, desitjoses d'engegar un munt d'iniciatives artístiques, capaces d'avivar el panorama local. Tanmateix, l'autor destacà que, quan el grup començava a reunir-se de forma

⁵²³ VALENZUELA. "Charlando con "Los Siete", grupo de pintores jóvenes y entusiastas". *Jornada* [València], 30/03/1950, p. 3

⁵²⁴ Entrevista inèdita amb l'artista, en el seu domicili d'Aravaca, el 5 de juliol de 2009.

⁵²⁵ Pel que fa a les accions de protesta, s'ha de rememorar la visita del Director General de Bellas Artes a l'escola, el marquès de Lozoya, en què els artistes embrutaren i desendregaren el claustre. Aquesta acció s'ha inclòs com ha resultat del projecte I+D: "Recuperació de pràctiques pioneres de l'art d'acció de l'avantguarda històrica espanyola i la seua contribució a la història de la performance europea. Projecte concedit pel Ministerio de Economía y Competitividad (projecte ref. HAR2014-58869-P).

⁵²⁶ Podem veure el cap de Genovés al darrere d'un xic i una xica que porten una safata de menjar. Al costat del jove que porta la guitarra, es troba el pintor Vicente Gómez.

sistemàtica i a plantejar, seriosament, el seu ideari poètic i els seus objectius més compromesos amb el context cultural valencià, molts dels primers seguidors decidiren abandonar el grup.⁵²⁷ S'ha de tenir en compte que, tot i que, el projecte d'Els Set no hi era pas polititzat, s'ambicionà una nova actitud artística que es podria alienar en l'ideari de l'esquerra. Des d'aquest sentit, l'agrupació demanà un art més lliure, modern i deslligat de l'opressió acadèmica i tradicional⁵²⁸.

Aprofundint una mica més sobre la història de l'agrupació, la rellevant aportació del pintor Genovés en el grup es fonamentà en la pròpia constitució oficial del grup i en el intent de dotar-lo d'unes estructures organitzatives més formals i, potser, burocràtiques. Estructures organitzatives recollides en els comptes de la tresoreria i de les actes de cada assemblea. Quant a aquesta part més organitzativa, l'artista es va fer càrrec dels comptes fins els seus darrers dies en el col·lectiu. També assumí el càrrec de vicepresident o secretari a partir de l'any 1950, com a substitut del pintor Vicente Mir⁵²⁹. A més a més, s'hauria de tenir en consideració la seua efectiva mediació amb el seu oncle Vicent Genovés, qui li deixà fer servir l'espai de la botiga de mobles del carrer Colom, mentre siga fora dels horaris comercials⁵³⁰.

En Valencia, después de la Escuela de Bellas Artes, formamos el grupo de Los Siete. En aquel ambiente de aislamiento y de ignorancia, Manet y Monet eran revolucionarios. Sorolla era el genio y Benedito el profeta...

En el següent fragment, s'explicita sobre el funcionament de la sala del seu oncle i el seu rutinari procediment, a l'hora de transformar aquest espai comercial en una sala expositiva, durant unes hores⁵³¹. En aquest ordre, es cita aquestes línies:

Nuestro grupo que duró unos tres años, quiso romper en cierta forma aquel ambiente. Un señor nos dejó un local, una fábrica de muebles. Por la noche quitábamos las cosas y exponíamos y al acabar volvíamos a poner los muebles otra vez. Organizábamos recitales de poesía y otras cosas para mover el ambiente.

⁵²⁷Entrevista inèdita, Op. Cit., 2009.

⁵²⁸ Ídem.

⁵²⁹ A les actes originals i al llibre de comptes fa constància la seua signatura. Quadern d'actes de les reunions d'Els Set, arxiu de Genovés.

⁵³⁰ En l'entrevista citada, Genovés explicà sobre l'adscripció socialista del seu oncle, i la seua passió per la cultura i l'art. Això explicaria, la bona predisposició de l'oncle de Genovés en acondicionar el seu baix comercial de mobles a l'agrupació d'Els Set, sense cobrar-los lloguer. La cita ha sigut extreta de FERNÁNDEZ BRASO, M. "En el taller de Genovés", *Guadalimar*, Madrid, any VII, n°65, 1982. p. 19-27.

⁵³¹ FERNÁNDEZ BRASO, Op. Cit., 1982.

Amb relació a la interacció de l'artista i l'agrupació, Horacio Silva en la seua tesi doctoral, assenyala entre les principals motivacions del grup, una rigorosa crítica i autocrítica en els següents termes⁵³²:

Las motivaciones principales eran, entre otras, ejercitar una rigurosa autocrítica que sería el motor conceptual y técnico del grupo; sus discusiones internas, las críticas y autocríticas de lo que acontecía artísticamente dentro y fuera del grupo, era su preocupación constante en aras de una mayor efectividad transformadora de su arte. Las inquietudes del grupo, puramente artísticas, estaban todavía lejos de la problemática política que más tarde se despertaría en Genovés, como eje central de su cometido artístico.

Pel que fa a l'organització i el funcionament de les tertúlies del grup, Genovés ressaltà la visita de Maximilià Thous, on explicà, detalladament, la confecció de l'himne de l'Exposició Regional de València en el 1909. I per acabar aquesta part, també destacà la confecció d'unes invitacions específiques, en què es convidava a l'assistència d'algunes sessions tertulianes⁵³³.

Canviant de terç, passaré a analitzar els trets iconològics del conjunt plàstic d'aquest singular període, gràcies al testimoniatge dels catàlegs, les cròniques artístiques de la premsa i el llegat dels seus dibuixos de l'època. Així doncs, es constata la coexistència de produccions més acadèmiques i postimpressionistes, formes més sòbries i enfosquides (*Els xiquets*, 1951), passant per factures més orgàniques, estilitzades i expressives, fins a aventurar-se cap a llenguatges més avantguardistes, de caire més surrealista, postcubista i abstracte⁵³⁴.

D'entrada, es detecta una primera factura més acord amb els treballs escolars (*La fallera*, 1949), sobretot, a nivell temàtic. Amb els anys venidors, a dins d'aquest conjuntural laboratori experimental d'Els Set, s'aniria explorant altres perspectives plàstiques de la sort de les embetumades i tenebroses composicions. Aquestes obres, potser, connectarien amb l'estil general de l'estètica regeneracionista i amb els introspectius i psicològics personatges i paisatges. En resum, es reflectiria el drama vivencial heretat de la postguerra.

⁵³² SILVA SEBASTIÁN, H. *Arte y compromiso en la obra pictórica de Juan Genovés (1950-1975)*.Tesi inèdita. València, Facultat de Belles Arts, UPV, 1986, p. 29.

⁵³³ Entrevista inèdita, Op. Cit., 2009. Sobre aquest aspecte no he trobat cap material gràfic per contrastar.

⁵³⁴ Tesi doctoral d'Horacio Silva. Op. cit., p. 29. Horaci Silva analitza que les seues primeres obres de Genovés reberen la influència dels italians Carrà, Morandi i De Chirico, a més, del postcubista Vázquez Díaz.



La fallera, 1949, o./l., 83x62 cm⁵³⁵.



Xiquets, 1951, o./l., 1,00x0,81 cm⁵³⁶.

A més a més, gràcies al bagatge dels seus viatges, de la pensió de figura (1951), de la beca d'El Paular i del contacte constant amb altres artistes i teòrics de l'art modern nacional i internacional, la seua plàstica absorbí els trets més visibles de les avantguardes històriques, com ara la revisió de la pintura del Renaixement, el realisme màgic italià, el surrealisme i el postcubisme. Baix la influència de la perspectiva italiana del *Quattrocento*, es veieren moltes obres configurades des de formes harmonioses i volums prominents, dotades d'un equilibri compositiu i d'elements plàstics que tendeixen cap a la futura adhesió geomètrica del postcubisme (*La fira*, 1953; *Els paraigües*, 1953). En aquest darrer sentit, es tractaren d'estructures i formes geomètriques senzilles que dialogaren en un mateix pla compositiu, a partir d'un sobri cromatisme, una suavitzada llum i aplanades formes, potser, més arrelades a la tradició mediterrània, com es veuria en l'obra *Ceramistes* de 1953.

⁵³⁵ Imatge cedida per l'autor el dia de l'entrevista.

⁵³⁶ Imatge extreta GRACIA, C; Op. Cit. , 1991.



El fira, 1953, ol./l., 53x88 cm⁵³⁷.

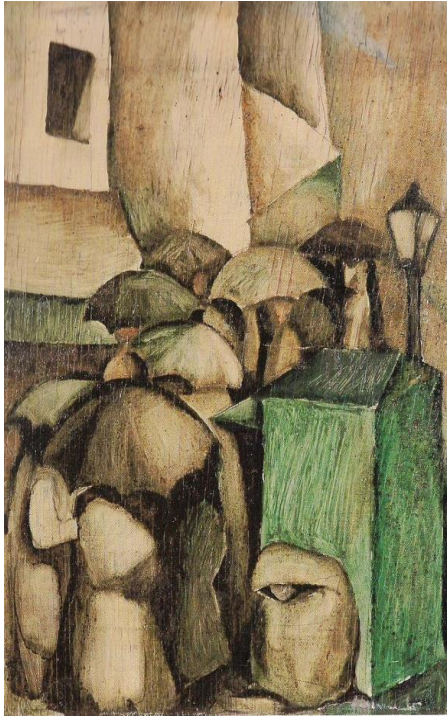


Locomotora, o.l., 1956, 37,5x46 cm⁵³⁸.

Retornant al bloc dels llenguatges més expressionistes, val a dir que s'hi encabiriren un conjunt de dibuixos que, baix un traç definit, ràpid, espontani i subtil, recrearen tota una mena de temes. Dibuixos que en funció del pla neutre, orbitaren formes més orgàniques, irracionals, atzaroses i imaginàries. Tampoc s'ha d'oblidar de les seues primeres produccions abocades a la irracionalitat espacial i el caos matèric de l'abstracció matèrica, i la recerca lírica d'un llenguatge més gestual.

⁵³⁷ AA.VV. *La pintura valenciana desde la posguerra hasta el grupo Parpalló (1939-1956)*. València, Sala Parpalló/ La Beneficència, 1996, p. 247.

⁵³⁸ Arxiu de Genovés.



Els paraigües, 1953, 35x27 cm, ol./tàblex⁵³⁹. *Ceramistes*, 1953, o./tàblex, 92x0,71 cm⁵⁴⁰.

Gran part de les cròniques i ressenyes de la premsa valenciana, a més de la revista Ribalta, coincidiren en incidir en el caràcter antiacadèmic i el sentit modern de la factura del jove pintor, a través d'obres més expressives, de pinzellades més soltes i nervioses, d'un cromatisme suggestiu, etc.⁵⁴¹ Més endavant, un cop que el grup va canviar de seu social i expositiu a la Sala Braulio, Ombuena, des del diari Levante, va fer el famós article on destacà com els millors components de l'agrupació a Michavila i a Genovés⁵⁴². I en un altre article del diari Levante, el mateix autor dedicà unes generoses línies sobre els avenços estètics de la seua poètica envers a fórmules més expressives, senzilles i estructurades⁵⁴³.

Otro joven de "Los Siete", que quiero destacar es Juan Genovés. A Genovés le preocupa mucho la reducción de su arte a fórmulas de una alambicada plasticidad y a esquemas formales de suficiente vigor expresivo. Muy primitivo y muy nocturno, Genovés tantea una dirección estilística de vastas posibilidades, tanto si permanece en ella como si sólo la utiliza transitoriamente para enriquecer el caudal de su oficio y de sus experiencias.

⁵³⁹ Obra extreta Catàleg de La Beneficència. Op. Cit. , 1993, p. 245. Correspon a l'exposició 19-31 d'octubre de 1953.

⁵⁴⁰ CARMEN GRACIA, Op. Cit. , any 1987 . Correspon a l'exposició 2-14 de febrer de 1953.

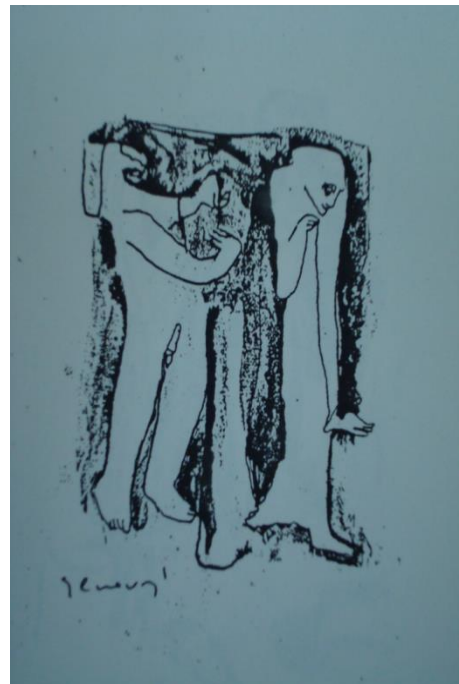
⁵⁴¹ Aneu a OMBUENA. "Los Siete rompen el fuego", *Jornada* [València], 1 de febrer de 1950; CHAVARRI. "Exposición de Los Siete", *Las Provincias* [València], 1 de febrer de 1950, p.7, GARÍN. "Exposición de Los Siete", *Levante* [València], 30 d'abril de 1950, p. 4.

⁵⁴² OMBUENA. "Los Siete, en sala Braulio", *Levante*, València, 31 d'octubre de 1953, p. 4.

⁵⁴³ OMBUENA. "Exposición de <<Los Siete>>", *Jornada*, València, 30 d'abril de 1956, p. 6.

No obstant això, també existeixen ressenyes que qualifiquen algunes peces com a obres no tan ben assolides, com en el cas de l'article signat per SR en el diari *Levante*⁵⁴⁴.

En el camp de les temàtiques, l'autor treballà des de retrats, grups de figures (*Els cecs*, *Les velles i el gos*), paisatges naturals (*Paisatge en tonalitat mitjana*) i urbans (*Écija*), natures mortes (*Natura morta del fruiter*), problemes de la metapintura (*Forma*, *Tonalitat menor*, *Pintura en rosa*), arquitectures (*Mercat*), temes bíblics (*L'entrada a Jerusalem*, *Presentació en el temple*), llegendes, entre d'altres.



El pintor negro, 1950, dibuix sobre paper, 11x15cm⁵⁴⁵. *Dues figures*, 1950, dibuix sobre paper, 11x15 cm⁵⁴⁶.

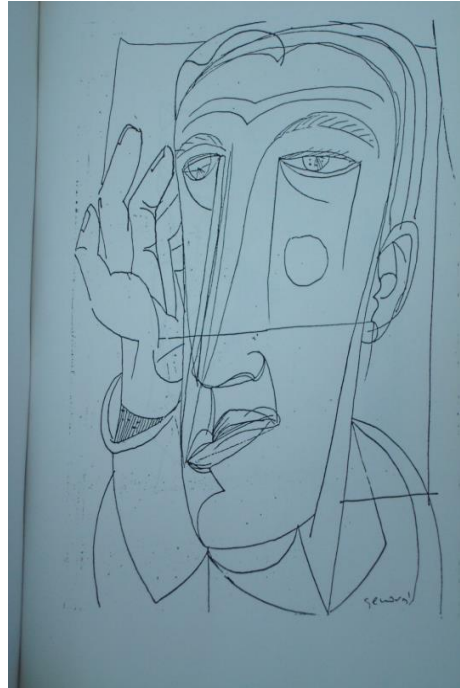
⁵⁴⁴ SR. "Exposición <<Los Siete>>", *Levante* [València], 22 d'octubre de 1950, p. 6.

⁵⁴⁵ Ídem.

⁵⁴⁶ Dibuxos fotografiats in situ, en el domicili d'Aravaca de l'artista, 5 de juliol de 2009.



S.T., dibuix sobre paper, 11x15 cm⁵⁴⁷.



S.T., dibuix sobre paper, 11x15cm⁵⁴⁸.



Natura morta amb gerro de flors, 1950, dibuix, 11 x15 cm⁵⁵⁰.



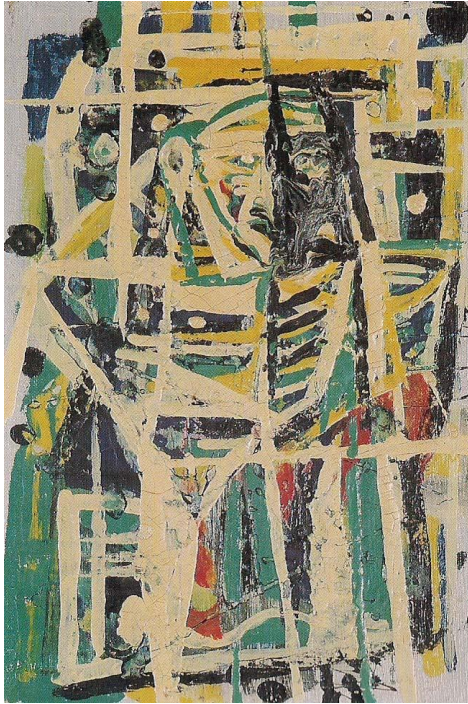
Presentació del temple, 1950, o./l., 80 x 70cm⁵⁴⁹.

⁵⁴⁷ Dibuix cedit per l'artista, durant l'entrevista en el seu domicili.

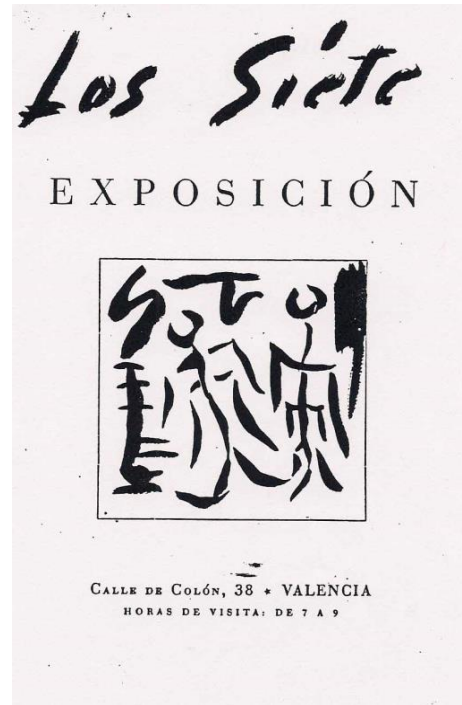
⁵⁴⁸ Ídem.

⁵⁴⁹ Ídem.

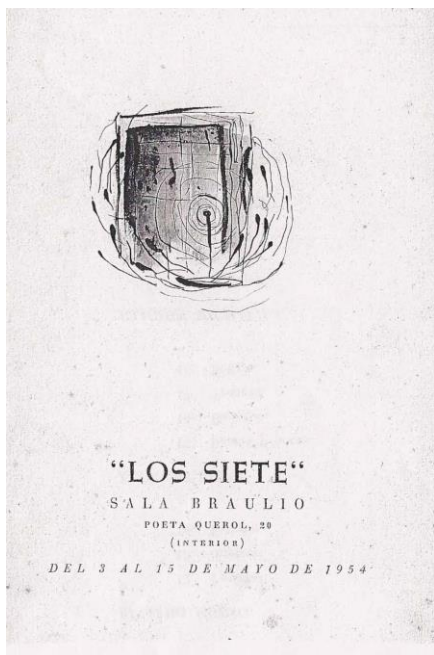
⁵⁵⁰ Arxiu de Genovés.



S.T., o./l., 1953, 80x60 cm⁵⁵¹.



Catàleg de Sala Colom, 1950⁵⁵².



Portada de catàleg, exposició en Sala Braulio, 1953⁵⁵³



Portada de catàleg, exposició en Sala Braulio, 1954⁵⁵⁴

⁵⁵¹ Catàleg de La Beneficència, Op. Cit., 1996.

⁵⁵² Catàleg de la primera exposició en la Sala Colom 38, del 27 de gener de 1950 al 7 de febrer de 1951.

⁵⁵³ Arxiu de Genovés.

⁵⁵⁴ Ídem.

Pel que fa al llegat dels catàlegs, dels quals molts provingueren de l'arxiu de Genovés, es pot constatar l'eclecticisme artístic esmentat a dalt. Potser, les il·lustracions dels catàlegs obeïen a una intencionalitat més àgil, fresca i desenfadada. En realitat, es tractaren d'esponanis i instantanis dibuixos, realitzats durant les famoses sessions col·lectives en casa d'un dels membres.



Arxiu de Castellano ⁵⁵⁵.

Al voltant de les exposicions i activitats culturals d'Els Set, l'artista simultaniejà la seua mestria plàstica, a l'hora d'incloure les seues produccions en les exposicions col·lectives de la *VIII i la IX Exposició d'Art Universitari* (1948 i 1949), en el Saló de l'ajuntament de València (1948), les edicions madrilenyes de 1950 i 1952 d'*Arte Universitario*, organitzada per la SEU, en l'*Exposició de pinturas: Los pensionados del Poular en colaboración con los residentes extranjeros* (Segovia, 25-30 de setembre de 1951), o l'internacional esdeveniment de la *III Biennial Hispanoamericana de Barcelona* (1955). Dins d'aquest ambient artístic, també s'hauria de fer esment dels primers guardons, com per exemple la Medalla d'or en la IX Exposició d'Art Universitari de 1950, el Primer Premi Nacional del SEU en l'exposició d'Art Universitari de Madrid, la Pensió de la Diputació de València (1951), la Medalla d'argent del III Concurs Nacional de Pintura d'Alacant (1954), etc⁵⁵⁶.

⁵⁵⁵ Aquest catàleg de Juan Genovés fou dedicat a Castellano i signat, a posteriori. Arxiu de Vicente Castellano.

⁵⁵⁶ Aneu a <http://www.juangenoves.com> exactament dins de la secció de cronologia i d'exposicions (consultada el 19 de juny de 2011).

Per acabar aquest punt, el jove pintor, conegut amb el malnom del xiquet pels seus col·legues, destacà com un dels integrants més inquiets i renovadors, plàsticament parlant, a l'hora de portar a terme l'organització interna del grup i la potenciació interdisciplinària de les activitats culturals del grup. El seu encoratjador i inquiet esperit, el situà com una mena de dinamitzador cultural. Aquest esperit es va fer extensible a l'hora d'inaugurar l'exhibició d'*Art a l'aire lliure* en el parc del Retiro (Madrid, 1953) i, també, en les futures intervencions artístiques col·lectives del Grup Parpalló o del Grup Hondo. L'artista estableix una gran diferència entre l'experiència individual de l'obra i el treball cooperatiu en les següents paraules⁵⁵⁷:

Fue un fenómeno grupal muy positivo y creo que con el tiempo irá a más. En el fondo, yo no soy partidario de trabajar solo. La obra se ha de leerse en solitario, pero hacerla, es una cosa de taller... La pintura ha de ser una cosa colectiva.

⁵⁵⁷ Rubio, Pilar; "Entrevista con Juan <<No estoy seguro de nada>>", *Lápiz*, Madrid, núm. 1, desembre de 1982.

c) Itinerari expositiu.

Exposicions individuals:

Genovés. Galeria Alfil, Madrid, 1-15 març.

Juan Genovés: 14 Óleos. Palau de Belles Arts, La Habana, Cuba, 23 maig 1957.

Juan Genovés. Óleos. Galeria Dintel, Santander, 21 setembre-2 octubre 1957.

Exposición de obras de Juan Genovés. Ateneu Puertorriqueño de San Juan, Secció de BBAA, Puerto Rico, 14-30 novembre 1958.

Exposicions col·lectives:

VIII Exposición de arte universitario. Salones de Exposición del Excm. Ajuntament de València, desembre 1948.

VII Exposición de arte universitario. Salons de l'Ateneu Mercantil, València, 16-29 març 1947.

Arte Universitario. S.E.U, Madrid 1950.

IX Exposición de Arte Universitario. Salons de l'Ateneu Mercantil, València, 2 al 20 de marzo 1950.

Exposició d'Els Set en Sala Colom, València, del 26 de gener al 7 de febrer de 1950.

Exposició d'Els Set en Sala Colom, València, del 18 al 28 d'abril de 1950.

Exposició d'Els Set en Sala Colom, València, del 13 al 26 d'octubre de 1950.

Exposició d'Els Set en Sala Colom, València, del 20 al 25 de novembre de 1950.

Exposició d'Els Set en Sala Colom, València, del 16 al 22 de desembre de 1950.

Exposición de Pinturas: Los pensionados del Paular en colaboración con los residentes extranjeros. Saló de la Residència, Segovia, 25-30 setembre 1951.

Exposició d'Els Set en Sala Colom, València, del 5 al 10 de març de 1951.

Exposició d'Els Set en Sala Colom, València, del 20 al 25 de març de 1951.

Concurso de Pintores Noveles. Sala Turner, Madrid 1952.

Arte Universitario. S.E.U, Círculo de Bellas Artes, Madrid 1952.

IX Exposición de arte del Frente de Juventudes de Valencia. Servicio Provincial de Cultura y Arte, València, abril 1952.

El Fútbol en el Arte. Círculo de Bellas Artes, Madrid, desembre 1952, organitzada per Real Federació Espanyola de Fútbol.

I Exposición de Primavera al Aire Libre. Casa del Pobre y el Rico, Jardins del Retir, Madrid, 16-31 maig 1953, organitzada per Juan Genovés, Adela Parrondo, Ángel Duarte i Julio Álvarez.

X Galería de arte del Frente de Juventudes. XXXI Fira Mostrari Internacional, València, maig 1953.

Exposición Bienal de Arte del Reino de Valencia. Ateneu Mercantil i Cercle de Belles Arts, València, octubre 1953.

IX Exposición Nacional de Arte del Frente de Juventudes: Pintura, Acuarela, Dibujo y Escultura. Cercle de Belles Arts, Madrid, octubre-novembre 1953.

II Bienal Hispanoamericana de Arte de La Habana. Cuba 1953.

Exposició d'Els Set en Sala Colom, València, del 2 al 14 de febrer de 1953.

Exposició d'Els Set en Sala Braulio, València, del 20 al 29 d'abril de 1953.

Exposició d'Els Set en Sala Braulio, València, del 19 al 31 d'octubre de 1953.

2ª Exposición de Primavera al Aire Libre. Casa del Pobre y el Rico, Parc del Retir, Madrid, 5 maig-5 juny 1954.

III Concurso Nacional de Pintura. Alicante 1954.

III Bienal Hispanoamericana de Arte. Barcelona 1955.

Grupo Parpalló. Ateneo, València 1955.

IV Concurso Nacional de Pintura. Alacant 1955.

"Los Estados Unidos de América vistos por Pintores Levantinos". Galerías de Arte Colomina, Valencia, 26 març-6 abril 1955.

Exposición colectiva de artistas valencianos y alicantinos. Seleccionats per la II Bienal Hispanoamericana. Saló d'Exposicions Ateneu Mercantil, València, 21-30 abril 1955.

III Concurso nacional de bolsas de viaje para artistas plásticos. Sales del Círculo Cultural "Tiempo Nuevo", Madrid, 7 al 17 de maig 1955.

Norteamérica vista por pintores españoles. Casa de América, València 1955.

XV Salón del Círculo de Bellas Artes. Madrid 1955.

II Exposición Artistas de los Estudios del Círculo de Bellas Artes. Sala Minerva, Cercle de BBAA, Madrid, 1-15 febrer 1956.

Dos Pintores. Ángel Duarte y Juan Genovés. Galería Alfil, Madrid, 1-15 març 1956
Atier d'art "Sa Paleta". S'Agaró 1956.

Exposición de cerámica de pintores y escultores. Sala de Exposiciones del Ateneu Mercantil, València, 16-26novembre, 1956.

Grupo Parpalló. Saló d'Exposicions de l'Ateneu Mercantil, València, 1-11 desembre 1956.

II Salón de Otoño. Saló d'Exposicions de l'Ateneu Mercantil, València 18-31 desembre 1956.

Grupo Parpalló. Valencia 1957.

Exposición de Arte Contemporáneo. Atelier d'art "Sa Paleta", S'Agaró, 20 juliol-15 setembre 1957.

Una Pequeña Obra de Arte es un Gran Regalo. Galerías Jardín, Barcelona, 17 desembre

1957-4 gener 1958.

Grupo Parpalló. Sala Catalina, Ateneo de Madrid, 1958.

Grupo Parpalló: Homenaje a Manolo Gil. Sala del Prado, Ateneo de Madrid, 14-25 gener de 1958.

Grupo Parpalló. Cercle Maillol, Institut Français de Barcelone, Barcelona, 8-17 maig 1958.

La naturaleza muerta. Segundo concurso exposición. Fundación Manuel José Rodríguez Acosta, Granada, juny-juliol de 1958.

Arte y Caridad. Exposición a Beneficio del Colegio Imperial de Niños Huérfanos de San Vicente Ferrer. València 1958.

Exposición arte actual. Galería Neblí, Madrid, 2 juliol-25 setembre 1959.

Exposición Arte Actual. Galería El Corsario, Ibiza 1959.

El bodegón y las nuevas experiencias. Sales de la Galería Darro, Madrid 1959.

Veinte años de pintura española contemporánea. Lisboa, abril 1959.

III Exposición Seis nuevos valores: Genovés [,] Hernández Mompó [,] López Sánchez[,] Medina[,] Moreno Galván[,] Vento. Galería Mayer, Madrid, octubre 1959.

Dibujos y grabados españoles del S.XX. Galería Darro, Madrid, noviembre-diciembre 1959.

Premios de Mayo. Sala Gaspar, Barcelona 1959.

Pintura contemporánea. Excmo. Ayuntamiento, Córdoba 1959.

Galería San Jorge, Madrid c. 1959. Últimas Pinturas: Juan Genovés, H. Mompó, Jardiel, Medina y Vento. Sala Vayreda, Barcelona 1959; Galería Neblí, Madrid 1959.

5.1.3. El retrobament del paisatgisme valencià en la plàstica de Vicente Gómez.

La construcció de la personalitat artística de Vicente Gómez García s'ha anat forjant, malgrat la seua voluntària reclusió en l'interior del seu taller, com una lenta, honesta i pacient apropiació (re-significació) de la realitat tangible dels objectes, de les persones i, sobretot, dels paisatges naturals i urbans. Una realitat retrobada en el gènere paisatgista, degut a la constància metodològica de la tradicional praxis de la pintura a l'aire lliure i a les assagístiques possibilitats expressives.



Fotografia de Vicente Gómez⁵⁵⁸

Es tracta d'uns dels artistes més desconeguts, llevat d'algunes esporàdiques intervencions expositives, en la nòmina de pintors valencians de la generació dels 50. Aquest anonim professional, fomentat a arrel d'una decidida i conscient automarginació artística, el va aïllar de les noves descobertes plàstiques de cada moment⁵⁵⁹. Des d'aquest sentit, es vincularia aquesta actitud amb la de l'artista Ricardo Hueso, però sense arribar a l'extrem del segon, ja que posà fi a la seua dedicació artística. En el cas de Vicente Gómez, es tractà d'un artista que, sempre, havia treballat en art, ja siga de forma comercial o com a recerca personal. En aquests termes, s'ha d'afegir que a Gómez, tampoc li incomodà participar en el circuit artístic, sempre que se'l proposaren, com es poden constatar en les seues exhibicions individuals de la Sala Braulio (1957), o bé, darrerament, en el Museu Històric de València (2008).

Com s'ha comentat a dalt, el nom del pintor solia escoltar-se a compta gotes, gràcies a les comptades exposicions individuals, com ara la mostra celebrada en el Museu d'Història de València (Mislata, 2008), la incorporació de la seua bibliografia en el diccionari d'artistes d'Agramunt⁵⁶⁰, la presentació institucional de la donació del quadre *València 25 anys després: la València de la Copa d'Amèrica* a la Delegació de Govern

⁵⁵⁸ SENTÍ, C. "Una entrevista a siete voces. Un inquieto y brillante grupo de jóvenes pintores valencianos". *Levante*, València, 8 de febrer de 1953, p. 5.

⁵⁵⁹ MICHAVILA, J. "Vicente Gómez: la ciudad reencontrada". En catàleg *Vicente Gómez García. Valencia. Desarrollo de una investigación estética*. Paterna: Comissió de cultura de l'Ajuntament Paterna, 11 al 28 de febrer de 1982. Michavila accentuà en aquest text una voluntària reclusió associada al talent, a la capacitat d'aïllament i a una arrelada seguretat.

⁵⁶⁰ AGRAMUNT, F. *Diccionario de artistas valencianos del Siglo XX*. València: Albatros, vol. II, p. 790-791, 1999.

en la Comunitat Valenciana⁵⁶¹, fins a arribar el present estudi sobre l'agrupació d'*Els Set*, on la seua personalitat es rescatada, en qualitat de membre fundador.

A propòsit de la interacció de Gómez en l'agrupació, es fa ací un estudi aproximat dels components formals i estètics de les seues pintures, durant el període formatiu i l'època d'*Els Set*. No obstant això, a l'hora d'entendre millor el conjunt global del seu quefer artístic, es divideix la seua trajectòria artística en les següents etapes artístiques: l'etapa del realisme vuitcentista (1940-1980), l'etapa hiperrealista (1980) i l'etapa geomètrica (1980-2010).

a) Trajectòria artística

El pintor, muralista i ceramista Vicente Gómez García nasqué l'11 de novembre de 1926 en València. L'any 1949 entrà en l'Escola Superior de Belles Arts i obtingué el títol de professor de dibuix. Durant el seu tercer any d'escola, ingressà en la formació d'*Els Set*, com a membre fundador. Després de la dissolució del grup, Gómez inicià un viatge arreu de les ciutats espanyoles fins a residir a Madrid, durant una breu temporada, amb la pretensió d'estudiar les obres del museu d'El Prado i els artistes més coneguts⁵⁶². Amb els conceptes i les idees apreses en Madrid, tornà a València on encetà un període productiu d'una sort d'obres més comercials, en paraules del propi pintor obres alimentàries, junt a altres pintures més personals.

Durant els anys de l'escola de Belles Arts fins a la dècada dels 70, l'artista protagonitzarà l'etapa realista, concebuda des de la tradició formal i temàtica de la plàstica vuitcentista valenciana, continuada en les primeres dècades del segle XX, i revigoritzada en la postguerra. Una llarga fase, on el pintor concebí els seus paisatges entre les gruixudes pinzellades i taques cromàtiques neoromàntiques, el luminisme local i l'aspecte inconclús del postimpressionista. Durant aquest primer període, s'encabiren

⁵⁶¹ Aquest enorme quadre fou cedit a la Delegació de Govern de la Comunitat Valenciana i presentat en el mes de març de 2003, davant de rellevants personalitats polítiques i de tots els mitjans de comunicació. A causa de les grans dimensions del quadre i la seua complexitat (6 metres d'ample per 1 metre d'alt), el pintor Vicente Gómez, junt el seu fill, el pintor Josep Mari Gómez, dividiren el quadre en mòduls independents per poder penjar-lo en l'entrada del Palau del Temple. En aquesta peça es pot constatar la importància mediàtica d'aquest acte, a través de les següents referències de la premsa: FERNÁNDEZ, M. "Victor Gómez cede un cuadro panorámico de la Valencia de la copa América", *La Razón*, València, 3 de març de 2004, p. 39, A. "Vicente Gómez cede un cuadro panorámico de Valencia en el Temple", *Las Provincias*, València, 2 de març de 2004, p. 61, "Redacció, El cambio de Valencia en 25 años", *Las Provincias*, València, 3 de març de 2004, p. 61, i EFE. "Pare i fill, pintors", *Levante* [València], 3 de març, 2004.

⁵⁶² Transcripció de l'entrevista de Vicente Gómez amb el periodista José Gassent en ràdio València.

les nombroses exposicions i activitats culturals organitzades des d'Els Set i les exhibicions individuals en la Sala Braulio (València, 1957), Sala Mateu (València, 1968), Sala Xiner (València, 1972 i 1975), i Sala Toscana (València, 1976). En aquest sentit, s'ha d'esmentar la darrera exhibició col·lectiva en la Casa d'Amèrica en el 1955 (València), on obtingué un premi en metàl·lic de 500 pessetes per l'obra *Hermandad de Razas*⁵⁶³.

L'experiència viscuda amb el seus companys i amics d'Els Set, li ensenyà a treballar conceptes, objectes i projectes, de forma consensuada i organitzada. Des d'aquest col·lectiu, el seu nom adquirí una certa popularitat entre el públic assidu i els cronistes culturals dels diferents mitjans de comunicació de la ciutat.



Paisatge d'horta, 1957, o./l., 76x55 cm ⁵⁶⁴.

Gràcies als antics contactes establerts entre la formació d'Els Set i la Sala Braulio, la propietària de la sala, Vicenta Braulio, organitzà la primera exhibició individual de Vicente Gómez, entre l'1 i el 12 d'abril de 1959. En el catàleg d'aquesta mostra, s'enumeraren vint-i-nou títols que giraren al voltant dels paratges urbans i naturals (*Paisatge de l'horta* i *S.T.*, ambdues obres del 1957), a més d'un únic retrat del seu fill petit. A propòsit d'aquest catàleg, el crític d'art José Ombuena aportà un text, en què destacà el lògic procés de professionalització⁵⁶⁵ de les seues obres, des d'una gran

⁵⁶³ Consulteu la carta de *The Foreign Service of the United States of America*, signada pel director Lloyd H. Wilkins el 18 d'abril de 1955, des de la Casa Americana del carrer Colom 74.

⁵⁶⁴ Ídem.

⁵⁶⁵ Catàleg de l'exposició en la Sala Braulio que respon al títol de *Vicente Gómez*.

afectivitat. A diferència del seu antecedent, un article signat per Cámara⁵⁶⁶, el qual tatxà les obres de Gómez de monotonia, a l'hora de resoldre els temes, la composició, els celatges, els colors, etc.

Els mateixos pressupostos estètics es tornaren a presentar en l'exhibició de la Sala Mateu, enllestida entre el 4 i 15 de novembre de 1968⁵⁶⁷, però accentuada per un vital colorisme i domini tècnic del dibuix⁵⁶⁸.



S. T. , 1957, o./l., 76x53 cm⁵⁶⁹.

Pel que fa a la Sala Xiner, l'artista arribà a organitzar-hi dues exposicions en diferents moments. En la primera edició, s'exhibí un total de 25 peces sobre terrosos i matèrics paisatges, entre l'11 i 24 de novembre de 1972. I la darrera exposició fou organitzada entre el 18 de febrer i el 4 de març de 1975, on també proliferaven les seues visualitzacions expressives del paisatge quotidià rural i urbà. Ambdues exposicions constituïren una mena de fase de transició vers a una progressiva abstracció matèrica, barrejada per la persistència lírica del formalisme figuratiu dels seus entorns naturals, racons urbans, panoràmiques, objectes, etc. A més a més, de les dues mostres, la primera edició fou envoltada per una encoratjadora literatura, a través del testimoni d'un munt de cròniques artístiques (provinents de la ràdio i de la premsa escrita) que, de

⁵⁶⁶ CÁMARA. "Vicente Gómez, en Sala Braulio", *Levante*, València, 9 d'abril de 1959.

⁵⁶⁷ Sobre aquesta edició destaque el seu catàleg i l'article P. A." Gómez García, en Mateu". *Levante*, València, 10 de novembre de 1968.

⁵⁶⁸ Veieu CHAVARRI, E. "Exposiciones de Adelantado, Salvatierra, Giménez y Gómez García". *Las Provincias*, València, 3 d'abril de 1968.

⁵⁶⁹ Quadre fotografiat in situ, domicili del pintor, el 29 de desembre de 2009.

forma resumida, emfatitzaren els efectes lumínics i cromàtics, l'emotivitat expressiva, la textura plàstica i l'esforç metòdic de cadascuna de les pintures.

Entre les diferents ressenyes d'art, primerament, cal destacar la breu reflexió que escrigué Felipe María Garín en l'interior del seu catàleg⁵⁷⁰. El professor Garín situà la poètica de Gómez com un diàleg líric amb la natura, a través d'una factura propera a la tècnica postimpressionista i la textura matèrica.



*Retrat del seu fill Josep Mari, o./l, 100x75 cm, 1972*⁵⁷¹.

Sobre aquesta mateixa tècnica postimpressionista, el col·laborador del vespertí diari Jornada, Rafael, comentà una marcada sobrietat postimpressionista amb el tractament emotiu de les línies, els colors i les grans pinzellades dels seus paisatges⁵⁷². Dins del camp de les ressenyes, tampoc faltaren les oportunes lloances cap a l'obra de l'autor, al voltant de les excel·lències cromàtiques i lumíniques, la seguretat del dibuix i el poder expressiu dels seus paisatges⁵⁷³. També s'ha de contemplar les diferents aportacions de Carlos Sentí Esteve en el diari Levante. Una rica aportació crítica que, a banda

⁵⁷⁰ Catàleg titulat AA.VV. GOMEZ GARCÍA. València: Sala Xiner, del 11 al 24 de novembre de 1972.

⁵⁷¹ Obra fotografiada per un servidor, en el domicili de l'autor, a propòsit de l'entrevista inèdita del 16/05/2009. En aquest retrat, veiem el seu fill Josep Mari amb només tenia quinze anys.

⁵⁷² RAFAEL. "Gómez GARCÍA, en Sala Xiner". *Jornada*, València, 15 de novembre de 1972. I també consulteu una semblant ressenya de RAFAEL. *Jornada*, València, 25 d'octubre de 1972.

⁵⁷³ Aneu a SENTÍ ESTEVE, C. "García Gómez, en galería Xiner", *Levante*, València, 3 de novembre de 1972. I complementeu aquest article amb l'anterior article, en CHAVARRI ANDÚJAR, E. "Exposiciones de Gómez García, Juan Borrás II, Panach Hurtado y Gumersindo Sainz", *Las Provincias*, València, 16 de novembre de 1972, p. 16.

d'incloure una entrevista amb l'autor, afegí diverses ressenyes artístiques. Respecte a l'entrevista, es tractà d'un ampli i distès diàleg amb el pintor, on esbrinava sobre el sentit poètic del seu art, la transcendència connotativa dels paisatges, els llocs geogràfics interpretats, la preferència cromàtica, l'ascendència amb el grup d'Els Set, entre d'altres temes. En aquest sentit, se cita textualment alguns fragments d'aquesta entrevista⁵⁷⁴:

El artista ha de crear su propia clave cromática cuando traslada lo que ve al lienzo. En mi paisaje predominan tonos violáceos, los verdes, los rosas, los ocre y los amarillos...

Tenemos entendido que nuestro interlocutor es uno de los fundadores del grupo Los Siete. _ Sí, en efecto El grupo lo constituimos inicialmente Genovés, Llorens Riera, Fillol Riera, Masiá, Ricardo Hueso y Vicente Castellano.

Le preguntamos en qué zonas de nuestro suelo de nuestra "geografía", como está de moda decir, se ha inspirado para la presente exposición. _ He pintado esta vez, sobre todo, en Segorbe, Altura e inmediaciones...

En una altre article força extens, Sentí explicà que el gènere del paisatge no es basava en una mera reproducció fotogràfica d'un indret determinat, sinó més aviat de reinterpretar la natura amb nous ulls i una marcada emotivitat, transmesa en els riscos de les pedres, les planures, les esquerdes de la muntanya, etc⁵⁷⁵.

Canviant de mitjà, des de Ràdio València, un vell amic de l'agrupació d'*Els Set*, el crític d'art radiofònic José Gassent, relacionà la qualitat expressiva i emotiva dels seus paisatges amb la mestria tècnica de la pintura de sempre⁵⁷⁶.

El despliegue de sus colores se identifica con la sensibilidad del artista; colores que, acaso, le sirven para acusar más esa sensibilidad, romper una posible frialdad y dar mayor intención a su narrativa paisajística.

Segons el comentari de Gassent, es podria avençar sobre la mestria tècnica de Gómez, aconseguida en la construcció colorista de les panoràmiques de València i de la seua província. Des d'aquestes panoràmiques, l'artista accentuà un estudiat equilibri entre

⁵⁷⁴ SENTÍ ESTEVE, C. "El paisaje, como libre cimiento para el desarrollo de una plástica. Diálogo con el pintor Gómez García, con motivo de su exposición en Galería Xiner". *Levante*, València, 14 de novembre de 1972.

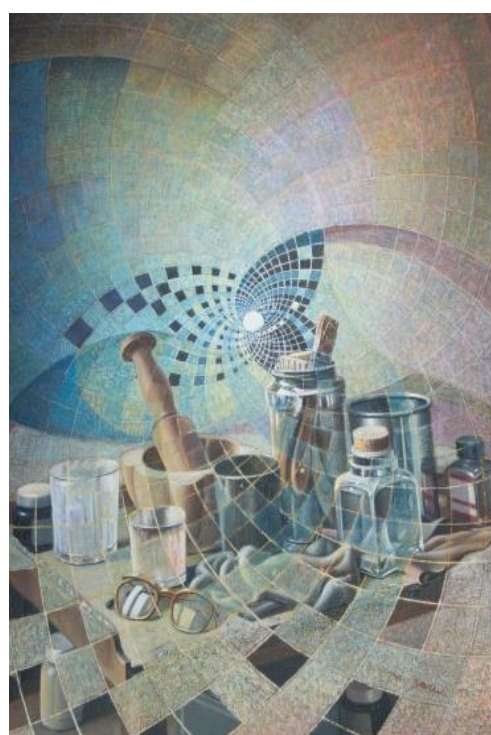
⁵⁷⁵ SENTÍ. "Paisajes de Gómez García en Galería Xiner", *Levante*, València, 18 de novembre de 1972.

⁵⁷⁶ Transcripció d'un fragment de la crítica radiofònica de José Gassent, *Radio València*, 22 d'octubre de 1973.

l'expressivitat plàstica de les pinzellades, l'emotivitat dels colors i els propis continguts del paisatge en sí mateix. Sobre aquest aspecte s'ha de reproduir aquest fragment⁵⁷⁷:

Los colores de Vicente García son un precioso contrapunto a la insólita y bien resuelta perspectiva de esos paisajes que el artista pone en pie con nada fácil ejercicio de versátil habilidad, madurez y... Una exposición en la que el artista ha buscado del paisaje sus formas más puras...

Continuant en el món la ràdio, però en aquest cas en la Radio València, el locutor descrigué l'exposició de la Sala Xiner en termes de matèria, color misteriós, llum constructora de formes i arquitectura de color⁵⁷⁸.



Natura morta, aprox. anys 70, o./l., 56x46 cm⁵⁷⁹. *Natura morta*, aprox. anys 70, o./l., 56x46 cm⁵⁸⁰.

A partir dels anys 80, just quan s'inaugurà les seues 24 peces en el saló daurat del Círculo de Bellas Artes, la seua tradicional factura realista evolucionà envers a la captació saturada i més fidedigna de la realitat, que el periodista Carlos Sentí batejà com a sentir plàstic hiperrealista⁵⁸¹. Així doncs, al llarg de les exhibicions en el Cercle

⁵⁷⁷ Ídem.

⁵⁷⁸ Transcripció de la locució de Gassent en *Radio València*, novembre de 1972.

⁵⁷⁹ Imatge cedida pel seu fill, Josep Marí Gómez.

⁵⁸⁰ Ídem.

⁵⁸¹ SENTÍ, C. "Gómez García, en el Círculo de Bellas Artes", *Levante*, València, 13 de novembre de 1981. L'articulista escrigué que es tractaren d'obres de màxima precisió, associades a les reproduccions fotogràfiques. A

Artístic, el Museu de Belles Arts de València (1981) i la Sala Testar de Paterna (1982), el pintor concebí els seus paisatges, objectes o cartografies urbanes, a través de l'adopció de les tècniques de la precisió, llum i veracitat de la fotografia. Tanmateix, a les acaballes dels anys 70 i als inicis dels anys 80, també constaria una altra sort de peces que foren resoltes, des de posicions més cubistes i des d'un viu i acolorit geometrisme⁵⁸².



Vicente Gómez en el seu estudi⁵⁸³.

Quant a la tercera etapa (1990-2010), es tractà del moment en què l'artista experimentà autèntiques troballes estètiques envers el llenguatge de l'abstracció geomètrica i cinètica. Moltes d'aquestes produccions, pintures i objectes picto-escultòrics, romanen en una habitació rectangular i ben il·luminada del seu domicili. Sobre aquestes darreres produccions, moltes vegades, l'autor reprenia una mateixa obra per començar de nou, o bé per introduir nous aspectes formals i coloristes. D'aquesta manera, es parlaria de la idea de l'obra inacabada, processual i en continu creixement. En el seu conjunt, sembla

més, el locutor relacionà el conjunt pictòric de Gómez vers les forces dialèctiques entre la natura i l'home, les descobertes científiques i els avanços psicològics.

⁵⁸² Pel que fa a aquesta factura més cubista, s'ha de constatar algunes obres presentades en l'exposició antològica de l'artista, en el Museu d'Història de València (2008, Mislata). Aquesta mateixa informació fou recollida en l'entrevista inèdita amb el pintor, el 29 de desembre de 2010, en el seu domicili de València.

⁵⁸³ Fotografia realitzada per un servidor in situ, casa de l'artista en València.

que recreï una mena de cambra de les meravelles, o bé un màgic indret, on el creador ens vol revelar un vertader univers d'abstraccions geomètriques, conformat per el·líptiques i circulars galàxies, nebuloses, formes orgàniques, grans espirals, etc.

Aquest neguit evolutiu el portaria a organitzar en el Museu d'Història de València, una mostra antològica sobre el seu interès històric pel paisatge urbà, titulada *València (1978-2008): una visió personal de Vicente Gómez García*, entre el 7 d'octubre i el 30 de novembre de 2008. Es tractà d'un conjunt de quaranta obres, encabits en cinc grups cronològics, on l'autor analitzà la cartografia del paisatge local, durant els seus trenta anys de dedicació. En general, es tractaren d'obres deutores de l'estètica realista, hiperrealista, postimpressionista, cubista i abstracta. El primer grup de pintures reflectí els 25 anys de l'expansió desordenada de la ciutat, a partir d'una lucrativa carrera constructiva. Aquesta especulació immobiliària provocà que aparegués greus contrastes urbanístics i culturals en un mateix entorn, com ens relata en la seua idíl·lica visió d'*El Cabanyal*⁵⁸⁴. Des d'una òptica plàstica, son obres concebudes entre els anys 1950 i 1975, des de l'estètica realista vuitcentista i, més tard, hiperrealista.



Estudi de l'artista en el seu domicili⁵⁸⁵.

⁵⁸⁴ Cases del Cabanyal, oli sobre llenç, 1956. Imatge cedida per cortesia de Josep Mari Gómez.

⁵⁸⁵ Ídem.

En el segon grup, comprès entre els anys 1976 i 1981, l'artista va fer servir el recurs fotogràfic, a l'hora de treballar les diferents perspectives panoràmiques de la ciutat. La torre d'El Micalet farà de punt intermediari entre les visions de la zona nord i de la zona sud. En general, les pintures d'aquest grup foren realitzades, des de les tècniques més realistes fins a les tècniques més abstractes.



Vista Nord, aprox. anys 80, oli sobre llenç⁵⁸⁶.

El següent torn, emmarcat entre els anys 1980 i 1981, correspongué a la documentació planimètrica i estudis geomètrics sobre el perímetre urbà i llegat cultural de l'època romana, islàmica, medieval i barroca.



Vista Sud, aprox. Anys 80, oli sobre llenç⁵⁸⁷.

El quart grup, pertanyent al període del 1984 al 1990, destacà per l'elaboració de cinc llenços amb caràcter calidoscòpic, conformat per cinc ovals que il·luminen el casc antic, de forma fragmentada.

⁵⁸⁶ Imatge cedida per Josep Mari Gómez.

⁵⁸⁷ Ambdues vistes són cedides per Josep Mari Gómez.



*València nord: modulació amb focus ovals, 1984, oli sobre llenç*⁵⁸⁸.

En el cinquè conjunt (iniciat en el 2000), es detallà una esfèrica visió panoràmica de la ciutat, a través dels quatre llenços que conformaren un únic quadre de sis metres de llargària. Aquesta gran obra, que respon al títol *València 25 anys després: València del Tercer mil·lenni*, l'artista recreà una lineal panoràmica des del campanar de la catedral, gràcies a les fotografies que realitzà el seu fill Josep Marí Gómez⁵⁸⁹. I el darrer conjunt fou protagonitzat pels 24 llenços que il·lustraren un seguit de lletres tridimensionals, construïdes per un sistema de cordes tibades des dels marcs⁵⁹⁰.



*València 25 anys després: València del tercer mil·lenni, 2003*⁵⁹¹.

Per finalitzar aquest punt, es podria sintetitzar la trajectòria artística de Vicente Gómez entre la cruïlla d'un perseverant i metòdic treball del taller, la nostàlgica passió per retrobar-se amb la natura i la proliferació de noves perspectives cartogràfiques, conceptuals i històriques de la seua València natal. També s'ha d'afegir un latent afany

⁵⁸⁸ Ídem.

⁵⁸⁹ TAMARIT, A. "1978-2008. Una visió personal: Vicente Gómez García", *Agenda Urbana (AU)*, novembre 08, p. 19.

⁵⁹⁰ Imatge de la "v", cedida per cortesia del fill de l'artista, Josep Marí Gómez.

⁵⁹¹ Imatge cedida per cortesia de Josep Marí Gómez.

de superació. Malgrat que Vicente Gómez es dedicà a dissenyar peces ceràmiques, enllestir murals (València, Mallorca) i respondre a la pintura per encàrrec, l'autor aprofità el seu temps lliure per fer evolucionar la seua pintura. En paraules del propi autor, es tractava "d'anar a més, fer un plus"⁵⁹².

b) Aproximació plàstica en l'època d'Els Set.



Cap a les darreries dels anys 40 i mitjans dels 50, Vicente Gómez protagonitzà l'aventura cap el retrobament de la modernitat valenciana, a través del grup d'Els Set. Aventura artística que es desenvolupà als inicis de la seua primera i longeva etapa artística, marcada per la seua plàstica realista.

Retrat caricaturitzat de Gómez⁵⁹³.

Com ja s'havia dit a l'apartat d'abans, la primera etapa constituí un tot estilístic i formal, relativament unitari. En altres paraules, s'ha de fer al·lusió a l'existència d'una tendència general cap a la reproducció mimètica o verídica de la realitat tangible dels seus paisatges, personatges i objectes. Moltes d'aquestes captacions oculars de la natura, sovint, l'autor les interpretà des d'una paleta cromàtica costumista que, en certa mesura, recordaria la pintura regeneracionista i postimpressionista local. Ben diferent foren les obres concebudes des d'un marcat rigor hiperrealista i als primers tantejos geomètrics, entre els anys 70 i 80.

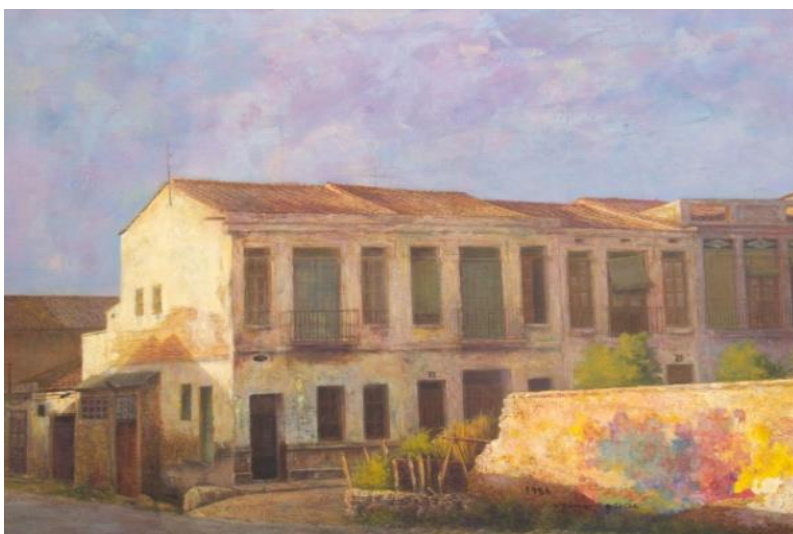
De tots els components d'Els Set, se'l considerarà com el creador més convencional, perquè continuà conreant els temes populars de la tradició valenciana, des dels postulats acadèmics. Al llarg de la seua experiència col·lectiva en l'agrupació, de mica en mica, la seua paleta anirà enriquint-se de taques, vibrants colors i emotivitat humanista. En el seu conjunt, la poètica artística de Vicente Gómez d'aleshores, s'hibridà entre la textura plàstica i les taques cromàtiques neoromàntiques, l'essencialisme més emotiu i social de

⁵⁹² En MOYA, R. "Una mirada atípica de València". *El Punt*, València, del 5 a l'11 d'octubre del 2008, p. 18. Moya recull en aquesta obra comentaris rellevants del pintor sobre la seua idea de la superació. En aquest ordre, s'ha de citar la següent ressenya: << La idea d'evolució i de desenvolupament com a persona la trobar en les obres que feia en el meu temps lliure i gràcies a un principi, la idea de superació >>.

⁵⁹³ Valenzuela. "Charlando con Los Siete, grupo de pintores jóvenes y entusiastas". *Jornada*, València, març de 1950.

la pintura realista i una certa condescendència amb un rerefons expressiu regeneracionista.

La premsa escrita valenciana, a propòsit de les cròniques expositives del grup, ressaltà la figura de Gómez com un artista franc, emotiu, metòdic, però, estilísticament, més endarrerit. Quant als comentaris més positius i favorables a la producció del pintor, s'apuntà una ferma traça, domini tècnic del dibuix i de la pintura, unes acolorides formes, unes fines veladures i unes expressives composicions⁵⁹⁴.



*Cases del Cabanyal, aprox. anys 50, o./l., 100x73cm*⁵⁹⁵.

A més, en un article que respon a les sigles S.R del diari Levante, l'articulista apuntà l'efecte immediat del color en les obres de Gómez però, alhora, remarcà una certa fredor plàstica en els seus paisatges. Sobre aquests aspectes es reproduïx el següent comentari⁵⁹⁶:

... y por último Gómez García, que se atreve, y con franca frescura de color, con una cabeza, equivocada de título en el catálogo y que ostenta el número 10, y unas afueras de pueblo que, pretendiendo ser espontáneo y aun lográndose como "nota" que se queda acaso un poco corta.

En el torn de les ressenyes que qüestionaren la factura de Gómez pel seu caràcter convencional i anacrònic, s'ha de destacar els comentaris artístics d'Ombuena, a través

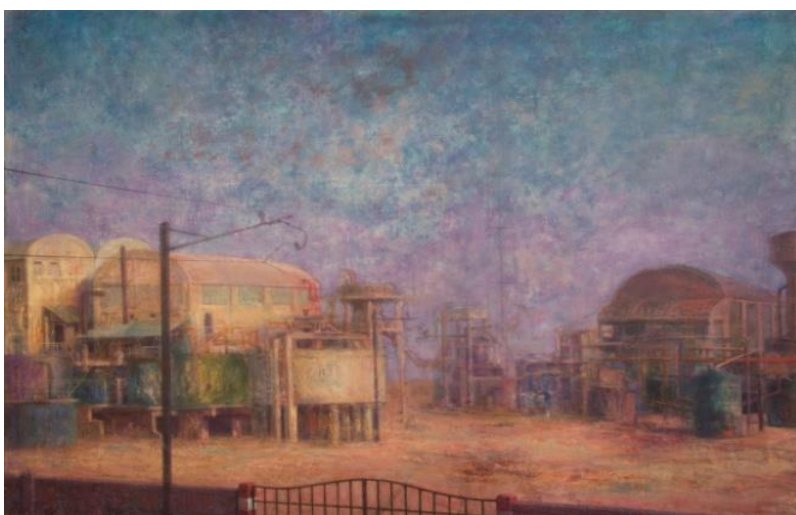
⁵⁹⁴ Aneu a CHAVARRI. "Exposición de <<Los Siete>>", *Las Provincias*, València, 1 de febrer de 1950, p. 7, i CHAVARRI, "Los Siete, en su sala de Colón 38", *Las Provincias*, València, 23 de novembre de 1950, p. 7.

⁵⁹⁵ Obra cedida per Josep Mari Gómez.

⁵⁹⁶ S.R. "Exposición de Los Siete", *Levante*, València, 22 d'octubre de 1950.

de les seues col·laboracions en els diaris Jornada i Levante. Així doncs, primerament, la primera ressenya accentuà el caràcter testimonial de les peces⁵⁹⁷ exposades en la primera exposició del grup en la Sala Colom. Més endavant, ara com a cronista cultural del Levante, Ombuena ressaltà la factura de Gómez com la d'un pintor més indefinit i endarrerit, degut a que encara s'estava construint la seua personalitat poètica. Sobre aquests darrers comentaris es cita en el següent fragment⁵⁹⁸:

Vicente Gómez queda rezagado, con una pintura más corta de vuelo y de propósitos, aunque de estimable trazo. A este pintor le hallo más indefinido, pero en el camino, como sus compañeros.



Cases del Cabanyal, aprox. anys 50, o./l. 92x 62 cm⁵⁹⁹.

Tanmateix, també es trobaren altres crítiques que esmentaren sobre els favorables canvis i millores de la paleta del pintor, focalitzades en el contrast dels colors, la potencialitat expressiva, les impressions lumíniques, l'aprofundiment personal dels seus paisatges, etc. En aquest ordre de coses, seria escaient extrapolar aquesta cita⁶⁰⁰:

Vicente Gómez encuentra su fórmula expresiva en una franca exaltación de los contrastes de color; a través de tres paisajes, de los que destaca el señalado con el número 14.

Potser, la interiorització del sentit fundacional i dels objectius de l'agrupació d'Els Set, li ajudà a fer evolucionar la seua paleta cap a posicions més expressionistes. Per altra

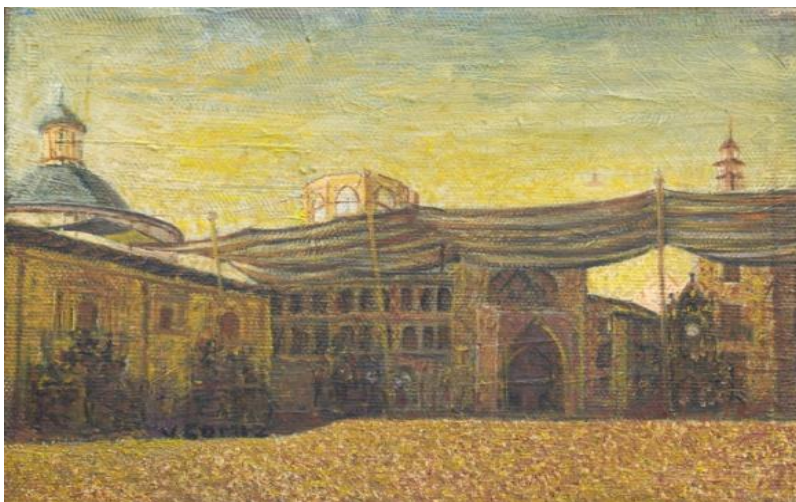
⁵⁹⁷ OMBUENA. "Los Siete, rompen el fuego". *Jornada*, València, 1 de febrer de 1950.

⁵⁹⁸ OMBUENA. "Los Siete", en Sala Braulio". *Levante*, 13 de maig de 1954.

⁵⁹⁹ Ídem.

⁶⁰⁰ RAFAEL. "Los Siete", en la sala Braulio". *Jornada*, València, 28 d'octubre de 1953, p. 3.

banda, potser, l'esperit innovador dels seus components s'infiltrà, de mica en mica, en la manera de captar cada impressió lumínica (veieu l'obra *Paisatge urbà*, ca. 1950), de treballar les taques cromàtiques i les traces figuratives, o de recrear les seues ambientacions naturals.



Basilica de la Mare de Déu, anys 50, o./l., 93x68 cm⁶⁰¹.

Com ja s'ha dit abans, entre les temàtiques estètiques més rellevants, proliferaren les natures mortes, els retrats i, sobretot, els paisatges. El propi Chavarri definí la predilecció del paisatge de l'artista en aquesta frase: “Vicente Gómez siente una manera íntima de ver el paisaje; un místico del paisaje”⁶⁰². El crític d'art Felipe Maria Garín situà els paisatges de Gómez com una pintura carregada de vida i de valors plàstics atmosfèrics⁶⁰³. En una altra ressenya de la premsa, Chavarri descrigué una sèrie treballs, titulats com a *Estudi*, com concebuts des d'una rica gamma de taques cromàtiques⁶⁰⁴. També s'ha d'esmentar aquelles temàtiques que giraren al voltant de la figuració humana, generalment els retrats. En aquest sentit, s'ha d'exemplificar les pintures sobre els retrats de dues *Velles*, elaborades des d'una preocupació tècnica i sentit emotiu.

⁶⁰¹ Ídem.

⁶⁰² CHAVARRI. “Los Siete en la sala Braulio”, *Las Provincias*, València, 22 d'octubre de 1953, p. 16.

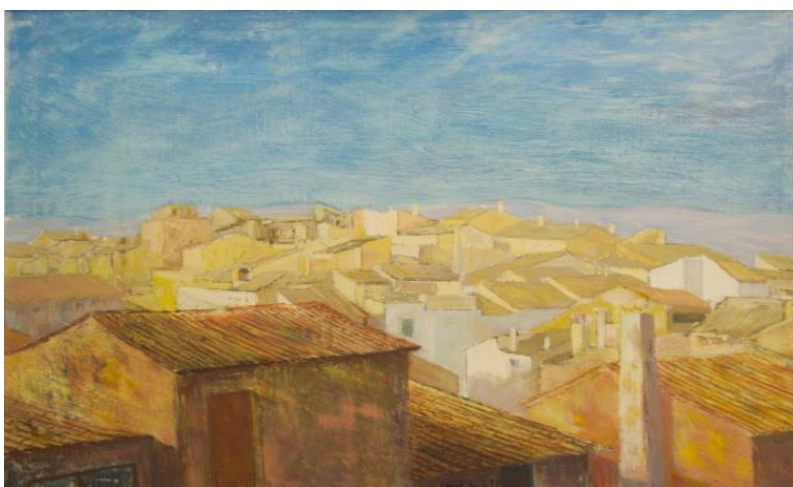
⁶⁰³ GARÍN, F. “Los Siete”, *Levante*, València, 6 de febrer, 1953.

⁶⁰⁴ CHAVARRI. *Las Provincias*, València, 22 d'abril de 1953.

Finalment, amb relació a la implicació activa en l'organització de l'agrupació, Carlos Sentí recordarà la seua experiència personal amb l'artista sobre llurs participacions en les famoses tertúlies d'art en el cafè La Llotja d'aquesta manera⁶⁰⁵:

Tú recordarás que en esta época solíamos hacer nuestra tertulia en el bar la Lonja, donde acudían pintores y escultores jóvenes para discutir sobre lo que en aquel momento se estaba produciendo en el campo artístico y literario... De estas tertulias salió la idea de formar un grupo que aportara al ambiente de Valencia un exponente de la inquietud artística.

Precisamente tú fuiste la piedra de toque del lanzamiento del grupo, pues de ti nació el nombre de los Siete y la presentación al público del grupo.



Paisatge urbà, anys 50, o.l., 93x67 cm⁶⁰⁶.

Des d'aquest context, s'ha de mencionar l'aportació del crític d'art José Garnería, qui apuntà en el diari *Levante* la implicació de Gómez en les exposicions i tertúlies del grup en aquestes paraules⁶⁰⁷:

Miembro fundador del grupo de<<Los Siete>>, en 1953, se reunían por la noche en el bar situado arriba de la Lonja, con Escribá, Tous o Gumbau, asistiendo también gente que comenzaba como Gassent, M^a Angeles Arazo o Carlos Sentí.

⁶⁰⁵ Transcripció de *l'Entrevista radiofònica a Gómez*, Carlos Sentí, València, 1973.

⁶⁰⁶ Obra cedida pel fill del pintor, Josep Marí Gómez.

⁶⁰⁷ GARNERÍA, J. "Análisis estético de Valencia". *Levante* [València], 1980, p. 34.



Vella, anys 50, o./l., 54x62cm⁶⁰⁸.



Retrat, 1952, o./l., 54x45 cm⁶⁰⁹.

⁶⁰⁸ Obra fotografiada in situ, domicili de l'autor, 29 de desembre de 2009.

⁶⁰⁹ Imatge extreta del catàleg AA.VV. *La pintura valenciana desde la posguerra hasta el Grupo Parpalló (1939-1956)*, València: Sala Parpalló, 1996, p. 244.

c) Itinerari expositiu.

Exposicions individuals:

Exposició individual en *Sala Braulio*, 1959

Exposició individual en *Sala Mateu*, 1968

Exposicions col·lectives:

Exposició d'*Els Set* en *Sala Colom*, València, del 26 de gener al 7 de febrer de 1950.

Exposició d'*Els Set* en *Sala Colom*, València, del 18 al 28 d'abril de 1950.

Exposició d'*Els Set* en *Sala Colom*, València, del 13 al 26 d'octubre de 1950.

Exposició d'*Els Set* en *Sala Colom*, València, del 20 al 25 de novembre de 1950.

Exposició d'*Els Set* en *Sala Colom*, València, del 16 al 22 de desembre de 1950.

Exposició d'*Els Set* en *Sala Colom*, València, del 5 al 10 de març de 1951.

Exposició d'*Els Set* en *Sala Colom*, València, del 20 al 25 de març de 1951.

Exposició d'*Els Set* en *Sala Colom*, València, del 2 al 14 de febrer de 1953.

Exposició d'*Els Set* en *Sala Braulio*, València, del 20 al 29 d'abril de 1953.

Exposició d'*Els Set* en *Sala Braulio*, València, del 19 al 31 d'octubre de 1953.

Exposició d'*Els Set* en *Sala Braulio*, València, desembre de 1953.

Exposició d'*Els Set* en *Sala Braulio*, València, del 3 al 15 de maig de 1954.

Exposició col·lectiva en la *Casa d'Amèrica*, 1955.

5.1.4. Més enllà de la recerca de l'expressivitat humana en la plàstica de Vicente Fillol Roig.

“Las obras de Vicente Fillol esconden, tras una aparente sencillez, la complejidad propia de la obra elaborada entre el rigor y la duda, entre la intuición y la geometría” Michavila⁶¹⁰

Baix el títol que encapçala aquest epígraf, es pretén sintetitzar el llegat pictòric de Fillol Roig, degut a que fa referència a les preferències de l'autor vers l'anàlisi introspectiu i material d'un determinat grup humà, pertanyent a l'escalafó social més humil i perjudicat per l'economia, conformat pels llauradors, pescadors, artistes del circ, venedors ambulants, etc. Una mena d'expressivitat gràfica que, condicionada per les vivències i els records personals de l'artista al llarg de la seua trajectòria artística, ha anat evolucionant des d'una factura expressiva més sòbria, passant per peces més matèriques i vigoroses, fins a arribar a les darreres produccions, caracteritzades per una composició més senzilla i definida.



Autorretrat, 1953, oli sobre tela, 65x54 cm⁶¹¹.

⁶¹⁰ Aquest text fou publicat per RODRÍGUEZ. *Vicente Fillol*. Castelló: Galeria Terra, 1979.

⁶¹¹ Imatge procedent de l'àlbum del pintor.

A propòsit de la seua aportació en la pionera agrupació d'art d'Els Set (València, 1948-1953), es recupera la veu d'una de les personalitats artístiques de la generació dels anys cinquanta, gairebé desconeguda pel públic valencià no especialitzat. Un autor que forjà el seu personal llenguatge expressiu, des de l'exili en la capital francesa.

La factura plàstica del pintor començà a experimentar certs canvis tècnics i estilístics vers un llenguatge expressiu més arrelat al postimpressionisme i neofauvisme, mentre encara participava amb Els Set. No obstant això, des que fixà la seua residència en París, les seues contínues recerques vers els aspectes introspectius i matèrics de la gens humana li portà a desenvolupar un llenguatge o estil propi. És des d'aquest context que s'ha d'entendre l'aproximació de Fillol a una iconografia primitiva, bidimensional i hieràtica que, malgrat la distància cronològica i històrica, recordaria a la manera de concebre la figuració medieval del romànic.

Per cloure aquesta presentació, s'ha de considerar que la seua aposta migratòria, no li ha proveït l'èxit picassià però, tanmateix, sí que li ha comportat l'abastiment d'un personal i marcat estil amb cert reconeixement i amb un sòlid mercat. Un estil que a continuació, es va explicant a través de la seua trajectòria plàstica, i, sobretot, gràcies a la seua incursió en la formació d'Els Set.

a) La trajectòria artística.

La micró història de Vicente Fillol Roig començà el dia del seu naixement, l'1 de desembre de 1923, en el barri del Grau de València⁶¹². Hereu del llegat del seu oncle, el pintor del realisme social valencià Antonio Fillol Granell, des de petit tingué una gran afició pel dibuix. A nivell formatiu, simultaniejà les classes nocturnes de l'escola amb les classes de la Secció Sorolla de l'Escola d'Arts i Oficis de València. Tanmateix, a partir de la primavera del 1950, pertanyí com a membre fundador d'Els Set, entre l'època del primer conat preconstitucional (1948-1950), fins a l'any 1953, moment que abandonà l'agrupació per marxar a viure a París.

⁶¹² El Grau de València és un conjunt de nuclis urbanístics al voltant de València que, actualment, s'integra com a barri de la ciutat. Concretament, el Grau pertany al districte dels Poblatos Marítims. Aquest districte està format pels barris del Grau, el Cabanyal-Canyamelar, la Malva Rosa, Beteró i Natzaret. Consulteu l'enllaç https://ca.wikipedia.org/wiki/El_Grau_de_Val%C3%A8ncia (visitat el 23/08/2015).



*Paisatge del Grau (postguerra), Carrer Chapa, 1949, o./l., 93x78cm*⁶¹³.

Durant els anys formatius de l'ex convent del Carme, la paleta de l'artista no s'allunyà dels preceptes tècnics i conceptuals de la tradició acadèmica vuitcentista valenciana, a l'hora d'executar les tradicionals temàtiques sobre natures mortes (*Flors*, 1950), paisatges (*El paisatge d'El Grau*) i retrats de models. En aquest darrer sentit, l'escola solia contractar a les models Maruja i Rosita i d'altres persones anònimes per poder enllestir la matèria de Dibuix al natural.



*Postes i vagons. Paisatge del Grau, 1949, oli sobre tela, 94x79 cm*⁶¹⁴.

⁶¹³ Ídem.

⁶¹⁴ Imatge extreta del vídeo biogràfic de Vicente Fillol Roig, realitzat per J. Vicente Llorens Montoro.

Es tracten de composicions mitjanes, on es respiren la plasticitat cromàtica i el luminisme edulcorat del postsorollisme. Al mateix temps, Fillol realitzà obres que impregnaren una certa sensació d'obra esbossada, propi del romanticisme tardà i local, a través de les llargues pinzellades i vigoroses taques cromàtiques.



Maruja, 1949, o./l., 55x46 cm⁶¹⁵.



Rosita, 1949, o./l., 55x46 cm⁶¹⁶.

Cap a l'any 1954, gràcies a la mediació de l'Institut Francès, obtingué una beca que li permeté fixar la seua residència en la ciutat de París. A partir d'aquest moment, començà a amarar-se a tots els istmes i novetats artístiques vigents en la capital francesa. Això explica la interpretació dels seus paisatges urbans de la ciutat del Sena. Aquestes vistes urbanes solien ser captades, sobretot, baix la filtració dels principals exponents postimpressionistes, com ara el dolç i innocent colorisme d'un Gauguin, les vibracions sinuoses dels grocs de Van Gogh i la delimitació espacial cezanniana⁶¹⁷.

⁶¹⁵ Ídem.

⁶¹⁶ Ídem.

⁶¹⁷ Un autèntic ambient colpidor, on Fillol reflectirà aquestes constants en la prematura exposició col·lectiva *Artistes Espanyols en París* (París, 1952), en la Sala Braulio (València, 1952) i a les sales de l'Institut Francès (València, 1955).

A poc a poc, entre els anys 1958 i 1960, la seua paleta abandonà els paisatges i es decantà cap a una figuració expressivament més fosca i sòbria, fins a emprendre el seu camí cap a la proliferació dels petits quadres compartimentats. Tots els petits quadres conviurien en un mateix nivell compositiu i semàntic que, alhora, compartirien un mateix fons neutre del quadre que els envolta. Les representacions de les figures, objectes o arquitectures, són emmarcades per un hieràtic, rude i primitiu dibuix neomedievalista que, salvant les distàncies, recordaria a la tradició pictòrica de les cultures egípcies, bizantines i romàniques⁶¹⁸. Sobre aquesta primigènia iconografia medieval, s'ha d'afegir un text que l'artista va transmetre a la historiadora de l'art Inmaculada Julián, a propòsit del seu article en la *Gazeta del Arte*⁶¹⁹:

Cuando descubrí las ermitas de Asturias, León y Galicia; y más tarde las aragonesas, sobre todo San Juan de la Peña, presentí que el románico iba a dejar huella en mi pintura.



Vellet, 1948, o./l., 55x46 cm⁶²⁰.



Paisatge de París del 1955, oli sobre tela 81 x 65 cm⁶²¹.

⁶¹⁸ Vicente Fillol extrapolà el llenguatge de la iconografia medievalista del romànic, des de posicionaments més moderns. Un neomedievalisme inspirat en la setmana santa espanyola i la pintura del romànic del nord espanyol. Aquesta tendència de recuperar l'essència formal del passat medieval fou força emprada per d'altres artistes coetanis a ell, com per exemple Manolo Gil, Joaquín Michavila o Vicente Castellano.

⁶¹⁹ Aneu a *Gazeta de Arte*, Barcelona, 1976. A més, en l'entrevista que li feren en "Fillol Roig, un pintor valenciano en París", *Las Provincias* [València], 10 d'octubre del 1974, l'artista s'autodefiniria en els següents termes: << Soy un hombre medieval; por eso me inspiro en el románico para mis cuadros >>.

⁶²⁰ Ídem.

⁶²¹ Obra extreta de l'àlbum del pintor.

Al llarg de les dècades dels anys 80 i 90, el pintor seguí treballant sobre els mateixos temes i formats, però des de composicions més planes, sòbries, senzilles i definides. De tant en tant, s’hi intercalaren algunes peces realistes sobre la seua dona o sobre els seus espais íntims, properes al sentit fotogràfic de l’hiperrealisme d’un Antonio López.



Somnis, 1966, oli sobre llenç, 33x42 cm⁶²².

En línies generals, l’artista ha codificat una mena de llenguatge figuratiu que ballaria entre les escenes esquemàtiques (geomètriques) i populars dels pagesos d’un Zabaleta, el reflex dur i sobri del paisatgisme neoregeneracionista de l’Escola de Madrid, l’agosarat paisatgisme fauvista d’un Genaro Lahuerta i Francisco Lozano. També s’inspirarien en la síntesi de l’art modern dels istmes i, per suposat, l’extrapolació primitiva de la iconografia medieval i una intencionada iconografia naïf (*Somnis*, 1966)⁶²³. Des d’aquest context, l’autor li ha agradat explotar el caràcter narratiu de les imatges, des de metodologies inspirades en els retaules medievals, o bé des d’interpretacions més conceptuals. El contingut d’aquestes narracions, molts cops, no anaren més enllà dels aspectes decoratius de la pintura o dels fets intrascendents⁶²⁴. Junt a les aportacions comentades a dalt, es podria atrevir a afegir una certa influència

⁶²² Imatge fotografiada de l’àlbum del pintor.

⁶²³ CHAVARRI ANDÚJAR, E-L. “Un futuro que ya cuenta: Galería de pintores valencianos. Fillol Roig, etc”. *Las Provincias*, València, 14 de febrer de 1976. Eduardo López Chavarri caracteritzà l’obra de Fillol des d’un estil nítid, popular, espontani i ingenu. En la transcripció de l’entrevista de Carlos Sentí Esteve al crític d’art Manuel Cuevillas, en el programa *Los días y las artes*. Radio Peninsular (1976), es pot veure la consideració del crític sobre la distorsió ingènua de les figures com un mètode de recerca i de retrobament didàctic amb les arrels de l’art.

⁶²⁴ “Los campos cromáticos de Fillol Roig. Exposició Galeria d’Art Grife i Escoda”, *Diario de Barcelona*, Barcelona, 18 de gener de 1976.

de la filosofia plàstica del pop art, a través de l'apropiació de la seqüenciació filmica, el format de vinyeta del món del còmic, el caràcter fragmentari i l'acabat compositiu lluminós, net i clar de les obres.



*Les tres gràcies, 1975, oli sobre tela, 146x 114 cm*⁶²⁵.

En el camp de les temàtiques, a l'artista sempre li ha interessat reflectir el món dels llauradors, mariners, venedors ambulants o personatges del circ, inserits en un context humil i feiner. A més a més, li agradà conrear sobre temes de caire espiritual i religiós. També de recrear mites (*Les tres gràcies, 1975*), al·legories, escenes bíbliques (*La creu, 1963*) i símbols esotèrics de la sort dels signes del zodíac⁶²⁶. També s'hi inclogueren diferents maneres de demostrar l'estima entre el pintor cap a la seua dona Maruja.



*L'ofrena a la meua dona, 1976, o. l., 73x60 cm*⁶²⁷.

⁶²⁵ Àlbum del pintor.

⁶²⁶ Sobre la representació dels signes de zodíac en la *Galeria Z* (1981), consulteu el testimoni de CUEVILLAS, M.R. "Vicente Fillol Roig. *Galeria Z*", *Aula 5*, 10 de març de 1981.

⁶²⁷ Ídem.

Per altra banda, a partir de l'any 1958, sovintejaren composicions que encabiren petits quadres compartimentats, on es desenvoluparen diverses tipologies temàtiques i petites històries, o bé diferents fragments de vida. Es tractarien de quadres en miniatura que hi serien interrelacionats en una mateixa i simbòlica narrativa. Així doncs, no es tractarien d'obres que es poden interpretar en una lectura lineal, sinó que, més aviat, les seues imatges transcendeixen cap a lectures oníriques i surrealistes, extretes del desig, la nostàlgia, les experiències, els records, etc.



Camperols de l'Albufera, 1977, o. l, 11 x 81 cm⁶²⁸.

Per concloure l'apartat de les temàtiques, s'ha de fer ressò de l'omnipresència d'un tipus canònic de caps i faccions del rostre humà, propi de la metodologia iconogràfica medieval. Personatges que poblen els paisatges rurals, o bé materialitzen els actes quotidians corresponent a l'ofici de llaurador, mariner, ramader, etc. Molts cops, es tractarien de personatges històrics (San Jordi, Jaume I) o personatges religiosos (*Jerusalem any 33*, 1963). En síntesi, un mateix personatge se'l podria veure repetit en diferents postures, tant en diferents obres com en un mateix quadre.

Pel que fa a l'àmbit expositiu, malgrat que Fil·loll Roig s'havia distingit com un artista modest i distanciat de les modes i les tendències artístiques europees, el seu nom adquirí certa projecció pública en nombroses exposicions col·lectives de renom internacional i nacional. Entre els certàmens de mostres d'art internacionals s'ha d'esmentar la *III*

⁶²⁸ Ídem.

Bienal Hispanoamericana (Barcelona, 1955), l'exposició *Artistas Españoles en París* (Galerie La Boetie, París, 1956), el *Saló dels Independents* (1958), o el Saló Internacional d'Art de París (ajuntament Juvisty, 1964)⁶²⁹. A nivell nacional, cal destacar les mostres col·lectives *Homenaje a Mateo* (Galeria Arts València, 1976), *Pintures de valencians en París* (Galeria Nike, París, 1976)⁶³⁰ o *Arteexpo 76* (Barcelona), fins a arribar a la mostra conjunta en l'ermita de Llutxent del pare Alfons Roig, entre el 5 de setembre i el 5 d'octubre del 2003⁶³¹.



El Sant Sopar, 1974, o. l., 130 x 97 cm⁶³².



En Jaume I, 1977, o./l., 162x133 cm⁶³³.

Quant a les exhibicions individuals, aquestes esdevingueren en la ciutat de París, en la Galerie Vidal, l'espai Bernard Lolié (ambdues del 1959), o bé en la Galerie Louise Carrière (1962-66). Després de París, seguiren algunes mostres en les ciutats franceses i centreeuropees, com l'espai Le Portulen de La Havre (1961) i el Bild und Buch de Múnic (1961), els Centre Culturel Français de Kinshasa (Zaire, 1979) i Khartum

⁶²⁹ EFE. "Pintores españoles en el <<Salón Internacional de Arte>>, de París", *La Vanguardia*, Barcelona, 23 d'octubre de 1964, p. 18. Durant la tardor, els salons de l'Ajuntament de Juvisy, situat al sud de París, inaugura Vè Saló Internacional d'Art de París, on hi participaren pintors i escultors de 26 països. En concret, la representació espanyola fou composta per Jesús Ferrer, Vicente Fillol, Javier Urisach, Antonio Guansí, Jiménez Balaguer, i Bernardo Vila. Roig exposà una sèrie de peces sobre pescadors i pastors de diverses contrades d'Espanya.

⁶³⁰ Amplieu la informació en ALFARO, R. "Exposición "6 pintores valencianos en París" 1979", *Hoja del Lunes*, València, 12 de març, 1979; "Pintores valencianos en París", *Levante*, València, 4 de març de 1979; i CHAVARRI. "Exposición Seis pintores valencianos en París". *Las Provincias* [València], 16 de març de 1979.

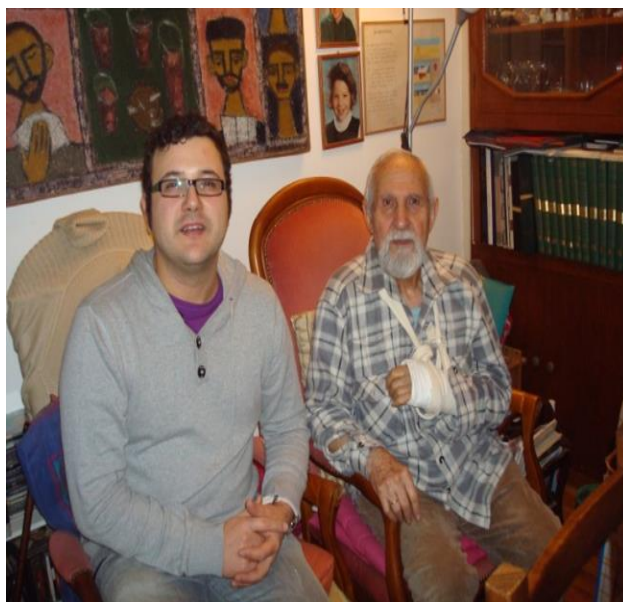
⁶³¹ Panorama Actual, 4 de setembre de 2003.

⁶³² Ídem.

⁶³³ Ídem.

(Sudan, 1988) i, per descomptat, en nombroses ciutats de l'Estat Espanyol. De l'àmbit peninsular, s'ha de mencionar la primera exposició nacional en la Sala Amadís de Madrid (1969)⁶³⁴ i la primera exposició valenciana en la Galeria Leonardo da Vinci (1974)⁶³⁵.

Es conclou la part dedicada a la seva trajectòria artística, que durà més de 60 anys, ressaltant que Fillol encarnà una de les figures pictòriques més autodidactes, honestes i prolífiques de la generació valenciana dels anys 50. Una figura artística mancada d'un merescut reconeixement local. Tot i així, li atorgaren destacables mencions, com ara el Gran Premi de Pintors Residents del Col·legi d'Espanya i el Diploma de Honor del Salón de París Sud. Finalment, l'any 1983 li concediren una poltrona en la Real Acadèmia de Belles Arts de Sant Carles de València. El catedràtic d'Història de l'Art Felipe M^a Garín arribà a descriure la factura de Fillol com el pont entre l'ambient pictòric vuitcentista valencià i el París dels istmes.



V. Fillol i un servidor, en el seu domicili parisenc⁶³⁶.

⁶³⁴ A propòsit de la *Sala Amadís*, aneu a l'article de l'*ABC*, Madrid, 7 de març de 1969, p. 2. Des d'aquesta ressenya es contrastà la mestria tècnica del pintor amb el seu estil ingenu i decoratiu. En el propi catàleg de la sala *Amadís*, Carlos Arean relaciona l'estil de Fillol amb l'ambient espiritual de la Tercera Escola de Madrid. Carles Arean descrigué el conjunt de les obres com una pintura de pinzellades superposades i de composicions dividides en rectangles ortogonal.

⁶³⁵ José Gassent en el seu programa de Radio Valencia (8 d'octubre de 1974), descriguí que l'exposició de Fillol en la *Galeria da Vinci*, es tractaren d'obres d'un fort component nostàlgic i oníric. Aquesta font és una transcripció original que Gassent li va fer a Fillol. També consulteu *Las Provincias*, 9 d'octubre de 1974.

⁶³⁶ Fotografia pròpia realitzada el 21 de febrer de 2009, a propòsit de l'entrevista inèdita en el domicili de Fillol a París.

b) Una aproximació plàstica en l'època d'*Els Set*.

En aquest segon apartat, s'encabeix la producció plàstica de Fillol en l'època d'*Els Set*, al voltant de tres períodes: període formatiu escolar (1940-1952), associat a un primer



moment més acadèmic, període de l'efímera estada en París i sobtosa tornada a València (1952-1954), i, per últim, període de la segona etapa parisenca, iniciada en el moment (1954) que li concediren la beca del govern francès fins a l'actualitat. Els darrers períodes corresponen a un segon moment més modern i europeu, influenciat pels nombrosos moviments i exposicions artístiques que esdevingueren en París.

Caricatura de Fillol Roig⁶³⁷

El quefer artístic del pintor, en el primer moment acadèmic de la formació, es va caracteritzar per una continuïtat formal amb l'etapa formativa en l'Escola Superior de Belles Arts de València. Un mena de plàstica que reiterà les temàtiques, llenguatges i formats tradicionals del seu aprenentatge acadèmic, basat en el domini del dibuix, la interpretació acurada de la realitat i l'efectisme atmosfèric de l'il·luminisme valencià.



***Natura morta*, 1948, oli sobre llenç, 55x46 cm⁶³⁸.**

Tanmateix, a través del contagi de les pretensions artístics del grup, les diverses veus d'oposició a l'Acadèmia, protagonitzades pels seus companys de classe, col·legues de

⁶³⁷ VALENZUELA, *Charlando con "Los Siete"*, grupo de pintores jóvenes y entusiastas, en Jornada, 30/03/1950.

⁶³⁸ Ídem.

professió (Manolo Gil) i les seues personals necessitats plàstiques, li ajudaren a allunyar-se de la paleta local per endinsar-se en les pròpies capacitats expressives de la pintura, a nivell de llum, color, textures, etc. Per altre costat, les maneres de materialitzar els objectes o els personatges, apuntaren a una certa tendència cap a una figuració expressiva més atípica, és a dir, senzilla, sòbria i constructiva. El fet de recórrer a les tonalitats més fosques, tècnica emprada entre els artistes de la generació dels 50, suposà recuperar els valors tenebristes del barroc espanyol (Ribera, El Greco), o bé de l'època de les pintures negres de Goya, com a forma d'atacar els frívols colorits del postsorollisme, instigat des de les màximes autoritats docents de l'escola de Belles Arts.



*Companys a París, 1952, oli sobre tela, 81x60 cm*⁶³⁹.

Pel que fa al segon moment artístic, després del seu primer any en París tornà a València l'any 1952 amb moltes energies, novetats plàstiques i carregat de nombroses obres realitzades en París. La paleta de l'artista es perfilà entre el record dels grans pintors de l'impressionisme i postimpressionisme, l'alegria de viure del cromatisme vibratori del llenguatge fauvista, i el caràcter constructiu del cubisme. En aquest context, s'ha de destacar els nombrosos paisatges urbans parisencs com per exemple *Ile St Louis* o *Paisatge parisenc*, el testimoni de les mostres d'art en l'obra *Companys a París*, el reflex dels indrets quotidians com ara *El mercat de les flors*, l'estudi de les natures mortes i la recreació de la figura humana. Dins d'aquest període, també es podria incidir

⁶³⁹ Ídem. En aquest quadre s'hi veuen representats, d'esquerra a dreta, els següents artistes: Xavier Oriach, García Llot, Fillol Roig, Lloveras, Villacasas, Xavier Valls, Lluís Trepal.

sobre altres obres produïdes a la seua tornada a València, amb una evident influència francesa, com per exemple l'obra *Runa del grau de València 1936-39 (1952)*.

Com d'altres artistes locals, com ara Castellano o Montañana, es va veure sorprès pel dinamisme cultural i avantguardista de la ciutat del Sena, però mai va perdre el contacte amb els vincles artístics valencians, ja que continuà participant en les exposicions col·lectives d'Els Set, mitjançant l'enviament de les seues obres -*Paisatge parisenc, Runa del Grao de València, El meu estudi a París* o *Dona en la finestra*- , produïdes en París.



*Runa del Grau de València 1936-39, 1952, o./l., 82x67cm*⁶⁴⁰

La seua ràpida tornada a València (1952), representà, per una banda, la projecció de les noves obres parisenques en les acostumades exhibicions col·lectives *d'Els Set* en la seua sala de carrer Colom. I per altra banda, significà la primera exposició individual en la *Sala Braulio*, futura seu d'Els Set entre els anys 1953 i 1954. Sobre aquest mateix període, s'ha de matissar que aquesta lògica continuació de les recerques plàstiques parisenques romandrà fins a l'any 1958, moment en què el pintor erradicà la perspectiva i el paisatge de les seues obres. En aquest rerefons, es poden constatar obres com ara *La torreta, Natura morta del gerro* o *Autoretrat*, en què l'autor es decantaria més a un sobri substrat geomètric, una estructuració cezanniana, i un dinàmic cromatisme postfauvista que, amb el temps, es tornà més apagat, sobri i fosc.

⁶⁴⁰ Ídem.

Finalment, el capítol formatiu de l'artista i dels anys d'Els Set es tancaren amb la beca del govern francès de l'any 1954, que li permetí marxar un altre cop a la ciutat del Sena a conèixer totes els corrents d'art d'avantguarda, a participar en les tertúlies, i a contactar amb altres artistes.

Entrant en matèria, la interacció de Fillol en les exposicions col·lectives de la formació d'Els Set, generalment, rebí una bona acollida de la premsa escrita. Diferents crítics de diferents mitjans, el consideraven com un artista talentós, a nivell tècnic i estilístic, ja que construïa les seues escenes de personatges i paisatges, des d'un sentit modern i antiacadèmic⁶⁴¹. En altres paraules, seguia l'estètica paisatgística postfauvista i postexpressiva dels valencians Genaro Lahuerta i de Francisco Lozano i els paisatges desèrtics i senzills d'alguns components de l'Escola de Madrid. En aquest àmbit, diverses referències escrites ressaltaren la seua mestria tècnica en el camp del paisatgisme en aquests termes⁶⁴²:

Por la presentada, Fillol Roig se define con dos buenos paisajes llenos de sol, mejor y más construido el que llama "del tranvía", porque en el oro, no mal pintado, existe cierta falta de volúmenes o términos.



La torre, 1953, oli sobre tela, 140x107cm⁶⁴³.

⁶⁴¹ El caràcter antiacadèmic i nou es matisa en la nota de GARÍN, F. "Exposición de Los Siete", *Levante*, València, 30-04-50, p. 4.

⁶⁴² Consulteu S.R. "Exposición de Los Siete", *Levante*, 22 d'octubre de 1950, p. 6, i la referència GARÍN, F. "Exposición de Los Siete", *Levante*, València, 22 de març 51.

⁶⁴³ Ídem.

Sense canviar de terç, s'ha de fer un incís sobre la cultura de l'autarquia, on els artistes recorrien al paisatgisme i a les escenes religioses com a pretextos per fer evolucionar la seua paleta cap a llenguatges més agosarats, fugint de l'estricta observança de la censura. La peça de *l'Ecce Homo* que s'adjunta ací, constitueix un bon exemple d'aquella figuració esquemàtica i hieràtica, desproveïda d'una realitat paisatgística.

En el torn de les temàtiques, cal destacar la seua preferència per l'elaboració de paisatges naturals i urbans, força elogiada per la crítica. Paisatges que respongueren a títols com ara *Montaña verde*, *Paisaje de Cirat*⁶⁴⁴ i *Paisaje de tranvía*. A més, l'artista reproduí natures mortes, representades per títols com ara *Manzanas, peras y tejados*, *Las flores y la mesa* i els estudis plàstics sobre la pròpia pintura, recollits en el seu *Aguafuerte* o *Pintura*. Per descomptat, també s'ha de singularitzar la figuració de personatges prosaics i humils, realitzant accions intranscendents, com per exemple *Niños de la botella*, i, fins i tot, ratllant la ironia de la vida, com és el cas d'*El concierto de los jorobados*⁶⁴⁵, reflectit per la premsa com un joc d'humor⁶⁴⁶, o bé des d'una òptica més grotesca.

Fillol Roig deriva hacia cierto “tremendismo” salonesco, arbitrario y desaliñado, en “El concierto de los jorobados”.



Ecce Homo, 1953, oli, 46x39 cm⁶⁴⁷.

⁶⁴⁴ CHAVARRI. “Los Siete, en su sala de Colon 38”, *Las Provincias*, 23 de novembre de 1950, p. 7.

⁶⁴⁵ OMBUENA. “Los Siete”, *Jornada*, València 27 d'abril de 1950.

⁶⁴⁶ CHAVARRI. “Los Siete”. *Las Provincias*, València, 19 d'abril de 1950, p. 3.

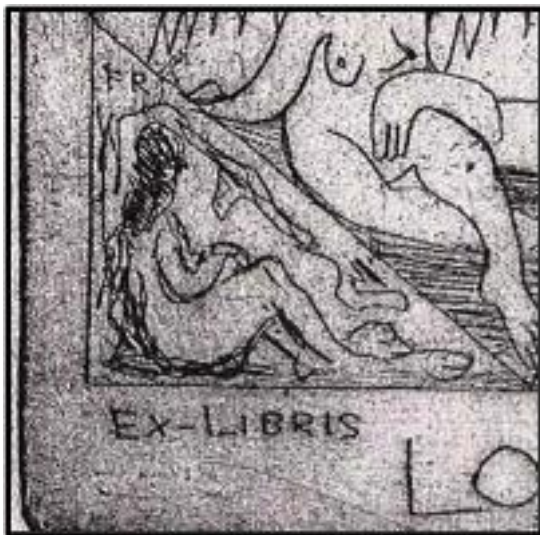
⁶⁴⁷ Extreta del catàleg *Fillol Roig*, València: Galeria Arts, exposició individual entre 3 i 16 de novembre, 1976.

En una mateixa exhibició, es podria contemplar diverses tipologies temàtiques, treballades, segons la premsa, des d'un sintetisme modern inusual⁶⁴⁸:

Junto a esto, Fillol Roig presenta tres obras, tan varias en asunto, según indican sus títulos “El niño de la botella”, “Tejados” y “Manzanas y peras”, como acordes en su deseo de plasmar con original y moderno sintetismo sus evidentes inquietudes.

Finalment, l'estil de Fillol es va anar construint des d'una mestria tècnica del dibuix, el gravat i la pintura, per poder copar les seues inquietuds artístics i trobar el seu espai en el món de la pintura. En aquest sentit, molts crítics de premsa feren ressò d'aquest tarannà inconformista i evolutiu de l'artista, com es pot veure en el fragment següent ⁶⁴⁹:

Tres obras de Fillol – figura, paisaje y bodegón - nos muestran una inquieta voluntad de valorar las formas con sentido actual: sentido actual y antiacadémico que aún se hace más ostensible en “Los ciegos” de Juan Genovés.



Fragment de gravat de Fillol, 1951 ⁶⁵⁰.



Fragment de gravat de Fillol, 1951 ⁶⁵¹.

⁶⁴⁸ GARÍN, F. “Exposición de Los Siete”, en *Levante*, València, 9-02-51.

⁶⁴⁹ OMBUENA, J. “Los Siete, rompen el fuego”, *Jornada*, València, 1-2-50.

⁶⁵⁰ Fragment del catàleg de l'exposició en Sala Colom, entre 5 i 10 de març del 1951. Imatge extreta de l'arxiu personal de Vicente Gómez García.

⁶⁵¹ Ídem.

c) Itinerari expositiu.

Exposicions individuals:

Exposició en sala *Braulio*, València, 1952.

Exposició en l'Institut Francès, València, 1955.

Exposició en Galerie Vidal, París, 1959.

Exposició en Galerie Bernard Lolié, París, 1959.

Exposició en Galerie Cimaïse de París, Barcelona, 1960.

Exposició en Galerie Sufren, París, 1960.

Exposicions col·lectives:

Exposició d'*Els Set en Sala Colom*, València, del 26 de gener al 7 de febrer de 1950.

Exposició d'*Els Set en Sala Colom*, València, del 18 al 28 d'abril de 1950.

Exposició d'*Els Set en Sala Colom*, València, del 13 al 26 d'octubre de 1950.

Exposició d'*Els Set en Sala Colom*, València, del 20 al 25 de novembre de 1950.

Exposició d'*Els Set en Sala Colom*, València, del 16 al 22 de desembre de 1950.

Exposició d'*Els Set en Sala Colom*, València, del 5 al 10 de març de 1951.

Exposició d'*Els Set en Sala Colom*, València, del 20 al 25 de març de 1951.

Exposició Nacional d'Alacant, 1951.

Artistes espanyols a París, Collège d'Espagne. Cité Universitaire, París 1952.

III Bienal Hispanoamericana de Arte, Barcelona, 1955.

Artistes espanyols a París, Galerie La Boetie, París 1958.

Salon des Independents, París, 1958.

5.1.5. La transcendència mística en l'obra pictòrica de Ricardo Hueso.

L'anàlisi de la personalitat artística de Ricardo Hueso de Brugada es focalitza en el seu període formatiu de l'Escola de Belles Arts de Sant Carles i en la seua participació, en qualitat de membre fundador, en el grup Els Set. Degut al seu voluntari silenci artístic, només es pot analitzar, de valent, les obres de l'etapa esmentada a dalt.

En segon lloc, s'ha de dedicar-li unes paraules d'agraïment, ja que després de diversos citacions frustrades, s'aconseguí conèixer a un dels excomponents més reservats i anònims de l'agrupació. En aquella calorosa vesprada de ponent, un home de gestos senyorial i de refinada educació, va obrir els seus records dels temps de l'escola, dels professors i del grup, mitjançant una conversa amable, complaent i, alhora, irònica.

a) Trajectòria artística.

Ricardo Hueso de Brugada nasqué l'11 de novembre de 1925 en la ciutat de València, dins d'una adinerada família terratinent. Cap a l'any 1949 ingressà a l'Escola Superior de Belles Arts de Sant Carles. Durant el tercer curs de l'escola, aquest jove aprenent formà part de l'agrupació d'Els Set l'any 1950, en qualitat de membre fundador. De tot



el període formatiu de l'escola, l'autor encara no oblida les desavinences estètiques amb el professor de Colorit i composició, el catedràtic Salvador Tuset Tuset.

Aquest professor mai havia tolerat que els seus deixebles es prengueren, de forma lliure, llicències en la seua paleta cap a colors més foscos i freds. En el cas de Ricardo Hueso, aquest plantejament li costà la repetició de l'assignatura de Colorit i composició, durant tres cursos consecutius.

Retrat fotogràfic de Ricardo Hueso⁶⁵².

⁶⁵² SENTÍ ESTEVE, C. "Una entrevista a siete voces", *Levante* [València], 8 de febrer de 1953, p. 5.

La història del pintor en Els Set, començà des del mateixos moments fundacionals de l'agrupació. La seua entrada no fou condicionada per cap mena d'aspiració avantguardista, sinó més aviat, per qüestions d'afinitat afectiva i amistosa amb els artistes Vicente Gómez i Juan Bautista Llorens Riera. També, s'hauria de tindre en compte que la seua incorporació reemplaçà l'eixida inesperada del pintor Vicente Mir (1950). La incursió de Hueso en el grup es va veure reflectit en les exposicions col·lectives, en les tertúlies artístiques i d'altres activitats culturals. En el torn de les exposicions, s'ha de matisar que, a causa d'una inesperada malaltia, no arribà a exposar en la primera exhibició d'Els Set. Però, com ja s'ha explicat abans, la seua absència fou reemplaçada amb la incorporació puntual del periodista i crític d'art radiofònic, José Gassent, mitjançant l'aportació d'un text crític en el catàleg. Amb aquest rerefons, s'ha de citar un fragment de la famosa entrevista de Valenzuela, on l'artista pronuncià les paraules següents⁶⁵³:

_ Yo no he podido presentar ningún cuadro a esta Exposición, porque estaba enfermo. Para la próxima ya expondré alguna cosa _ dice Hueso.

La dissolució d'Els Set representà per a Ricardo Hueso, per una banda, la suspensió del seu quefer artístic, i, per altra banda, la plena dedicació a les tasques agrícoles de les terres familiars. El mateix artista, en una entrevista inèdita⁶⁵⁴, explicà que l'etapa d'Els Set la va viure com una autèntica aventura artística.

Per acabar, l'artista ha considerat sempre la tasca de la pintura com una forma d'entreteniment temporal. Des d'aquest plantejament, Hueso afirmà que mai li interessà pas el món de les exposicions, del mecenatge o dels circuits artístics⁶⁵⁵. Això explicaria que gran part de les seues produccions pictòriques, d'aleshores i posteriors, foren regalades a la família⁶⁵⁶.

⁶⁵³ VALENZUELA. "Charlando con "Los Siete", grupo de pintores jóvenes y entusiastas". *Jornada*, València, 30/03/1950, p. 3.

⁶⁵⁴ Entrevista inèdita en el domicili de l'autor, el 10 de juliol de 2009.

⁶⁵⁵ Ídem.

⁶⁵⁶ Ídem.

b) Aproximació plàstica en l'època d'Els Set.

En aquesta segona part, es traçarà els trets formals i estètics principals de l'artista, a través d'un gravat col·lectiu del grup i les dotze pintures del temps de l'agrupació que es conservaren. Tanmateix, es complementa aquest breu repertori gràfic amb el testimoniatge de la premsa periòdica valenciana. Un testimoniatge que, en forma de cròniques o crítiques artístiques, inclogueren interessants referències formals i apunts estilístics sobre les seues obres.

Primerament, s'ha d'incidir sobre aquests gravats que ocuparen el revers d'un catàleg, amb ocasió de l'exposició que s'organitzà entre els dies 5 i 10 de març del 1951, en el baix del carrer Colom. Es tracta d'un treball col·lectiu, on cada component elaborà la seua part i que després, es va unir com si fora un trencaclosques. En paraules del propi artista, en aquella època es feren molt gravats gràcies al tòrcul que ell comprà i, que finalment, se'l quedà Michavila⁶⁵⁷.



Fragment de gravat, realitzat per Hueso, 1951⁶⁵⁸



Ídem⁶⁵⁹

⁶⁵⁷ Ídem.

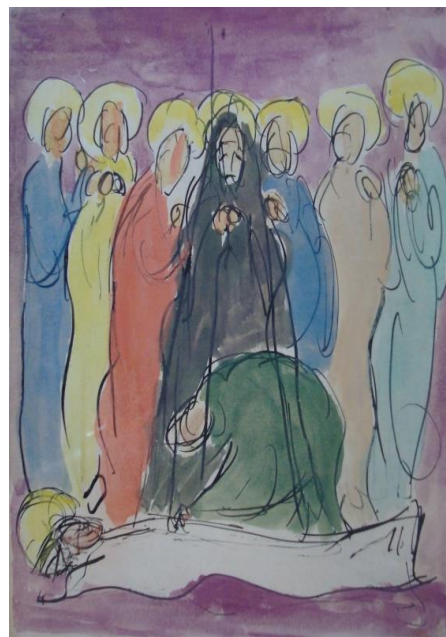
⁶⁵⁸ Fragment del catàleg de l'exposició celebrada en la Sala Colom entre el 5 i 10 de març de 1951.

⁶⁵⁹ Ídem.

Pel que fa al llegat pictòric que ha sobreviscut, es tracten d'obres de format petit, realitzades amb la tècnica de l'oli i de l'aquarel·la sobre paper. Totes aquestes peces respongueren a un mateix camp temàtic, és a dir, a la recreació religiosa de la vida de Jesucrist, a través de l'escenificació de l'Adoració dels Reis Mags, el Sant sopar, la Pentecosta, la Pietat, etc. En altres casos, es trobaren pintures on es sintetitzaren els temes bíblics de l'Antic i Nou Testament, o bé els temes del Nou Testament, en una mateixa composició. Es tractaren de composicions inspirades en l'estètica dels còdexs miniats, a través de les quals l'autor narrà les diverses escenes al llarg de la superposició de les cinc bandes horitzontals i l'enumeració de grossos nombres romans. A banda dels temes més messiànics, se sap per les referències de la premsa i dels catàlegs conservats, que el pintor conreà altres temes de la sort de paisatges fantasiosos i locals, figuracions femenines, i natures mortes. Temes que responien a títols força suggerents com per exemple *Picadero*, *Carmín*, *Apunte*, *Interior*, *Blanco*, *Il·lustració*, *Pomelos*, *Miniatura*, etc.⁶⁶⁰



***Davallament de Crist*, aprox. 1950, aquarel·la, sobre paper, 33x22cm⁶⁶¹.**



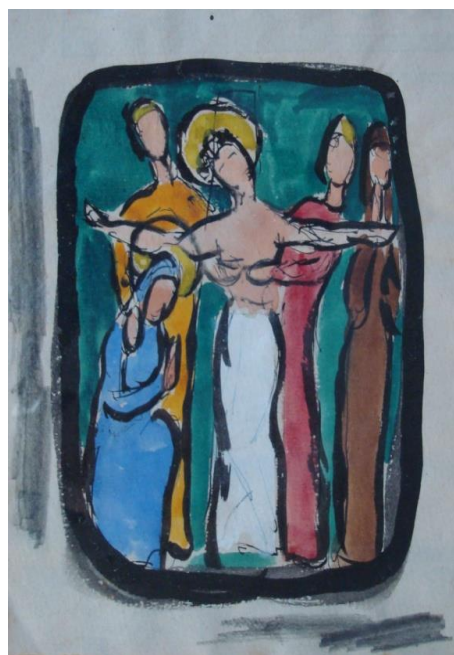
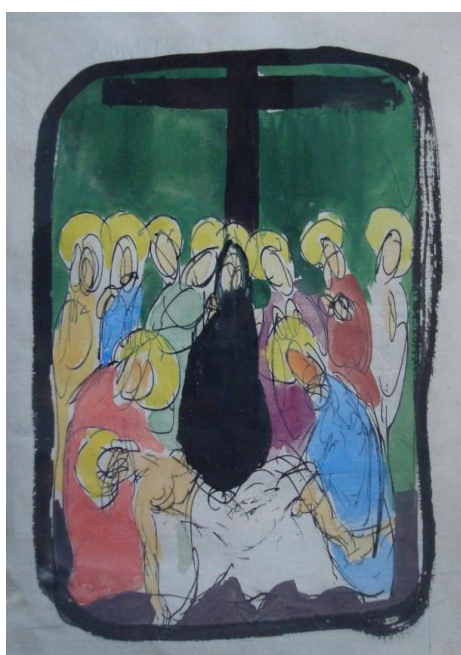
***La Dolorosa*, aprox. 1950, aquarel·la sobre paper, 33x22cm⁶⁶².**

⁶⁶⁰ Tots aquests títols els he pogut esbrinar gràcies a la descoberta dels catàlegs expositius, procedents de l'arxiu de Bellester, Gómez, Genovés i Michavila.

⁶⁶¹ Ídem.

⁶⁶² Ídem.

Quant al punt de la composició, val a dir que en la resta de les obres predominà grups de figures que acaparen el centre de les composicions. Al ben mig de cada grup de personatges, normalment, solia destacar una figura central que marcà el punt d'inflexió de l'obra. El conjunt d'aquests grups conformaria una mena d'estructura rectangular que, reforçada pel contorn negre, emmarcaria tota l'escena. A més a més, la configuració del rectangle es bastí a partir de la suma de la verticalitat dels personatges allargats, les formes horitzontals o les composicions en forma d'una creu.



La Pietat, 1950, aquarel·la/paper, 33x22cm⁶⁶³. *L'aparició de Crist ressuscitat a la Verge*, 1950, aquarel·la/paper, 33x22cm⁶⁶⁴.

En un altre sentit, l'emprament de la llum i del color en les obres respondrien a una contínua recerca de la desmaterialització metafísica dels personatges, dels objectes i dels ambients envoltants. La llum es fa present en el fons daurat i les flames de la imatge de la *Pentecosta*, en les aureoles i la carnalitat dels personatges, i en les rajoles d'escaç del terra del *Sant Sopar*. En el torn dels colors, predominen colors vius i sense matisar, amb la intenció de dotar les escenes d'un caliu transcendent. Així mateix, els no colors blanc i negre s'emprarien per ressaltar els personatges centrals, és a dir, el de la mare de Déu o de Crist. En altres casos, aquests colors ajudaren a delimitar el símbols religiosos, de la sort del triangles de la divinitat, la creu o la taula litúrgica.

⁶⁶³ Ídem.

⁶⁶⁴ Ídem.



Obra miniada sobre la vida i Passió de Crist, 1950, tremp/ llenç, 32x22cm⁶⁶⁵



Obra miniada sobre la vida i Passió de Crist, 1950, tremp/llenç, 32x22cm⁶⁶⁶.



Obra miniada sobre la vida i Passió de Crist, 1950, tremp/llenç, 32x22cm⁶⁶⁷.



Miniatura la vida i Passió de Crist, 1950, tremps/llenç., 32x22cm⁶⁶⁸.

⁶⁶⁵ Obra fotografiada en el domicili del pintor, València, 10/07/2009.

⁶⁶⁶ Ídem.

⁶⁶⁷ Ídem.

⁶⁶⁸ Ídem.

En aquests termes, la conformació dels personatges neix de camps cromàtics que, només, es diferencien entre sí, gràcies a l'execució de les primitives siluetes negres. Aquestes siluetes, potser, recordarien l'acabat de la figuració romànica. Malgrat la manca de definició anatòmica i facial, s'hauria de tenir en compte una clara intencionalitat expressiva en la gestualitat dels personatges.



Pentecosta, aprox. 1950, o./l., 24x37cm⁶⁶⁹.

De forma resumida, des d'un punt de vista més estilístic, existeix en totes les seues obres un fort component religiós i fantasiós, on l'autor barrejaria el contemporani primitivisme de la figuració medieval amb l'emotivitat expressiva més arbitrària. Aquesta barreja el portaria a apropar-se als llindars de l'abstracció més lírica.



Adoració dels Reis, 1950 aprox., guaix, paper, 22x32cm⁶⁷⁰.

⁶⁶⁹ Fotografiada in situ, arxiu personal de l'autor, domicili particular, València, 2009.

⁶⁷⁰ Fotografiada in situ, arxiu personal de l'autor, domicili particular, València, 2009.

⁶⁷⁰ Ídem.

Des d'aquest rerefons, moltes veus crítiques com el catedràtic d'Història de l'Art, Felipe M^a Garín, també va fer una referència a l'expressivitat de la paleta de Hueso, a l'hora de interpretar els temes bíblics o literaris de forma més lliure⁶⁷¹. Així mateix, López-Chavarrí relacionà la contínua recerca de l'emoció de l'autor, com a motor desencadenant d'una expressió i una tècnica més honesta. A propòsit d'una exposició col·lectiva del grup d'Els Set en la Sala Colom s'afirmaren les següents paraules⁶⁷²:

Y otra impresión atractiva, otro <<hallazgo>> juvenil de R. Hueso en su bello estudio <<Blanco>>, orientado hacia el fino sentir y la franca técnica <<Ofelia>> y <<Ecce Homo>>, son también de relevante ansiedad para hallar la emoción.

En cada racó de les seues escenes, sembla que cada element s'ordenaria en un univers sobrenatural i enigmàtic, on l'artista materialitzaria els seus sentiments més introspectius vers a la religió, a través de la desnaturalització de les formes i dels espais. Es podria connectar aquest mode de processar el seu art, salvant les distàncies, amb els ambients tel·lúrics d'El Greco.

Com a cloenda, estaria bé tornar amb la seua interpretació expressiva i tècnica dels còdexs miniats, perquè, potser, l'autor pretengué actualitzar l'estètica iconogràfica de la pintura medieval, baix la premissa del seu personal llenguatge, de caràcter més expressionista. En aquest context, en el diari Jornada de 28 d'octubre de 1953, aparegué un comentari signat per Rafael, que deia el següent:

Ricardo Hueso, con moderado estilo, nos lleva a recordar preciosos códices miniados del medievo. Su "miniatura" es maravillosa. Pero intenta llevar esa misma técnica a grandes dimensiones en "Venida del Espíritu santo", y aunque el brillante y contrastado colorido, quizá se frustra en parte el propósito del artista.

⁶⁷¹ GARÍN, F. "Los Siete", *Levante* [València], 6 de febrer de 1953.

⁶⁷² Mireu LÓPEZ-CHAVARRI, E, <<Los Siete>> en su sala de Colón 38, *Las Provincias* [València], 23/11/1950, 7.

C) Itinerari expositiu:

Exposició d'*Els Set en Sala Colom*, València, del 26 de gener al 7 de febrer de 1950.

Exposició d'*Els Set en Sala Colom*, València, del 18 al 28 d'abril de 1950.

Exposició d'*Els Set en Sala Colom*, València, del 13 al 26 d'octubre de 1950.

Exposició d'*Els Set en Sala Colom*, València, del 20 al 25 de novembre de 1950.

Exposició d'*Els Set en Sala Colom*, València, del 16 al 22 de desembre de 1950.

Exposició d'*Els Set en Sala Colom*, València, del 5 al 10 de març de 1951.

Exposició d'*Els Set en Sala Colom*, València, del 20 al 25 de març de 1951.

Exposició d'*Els Set en Sala Colom*, València, del 2 al 14 de febrer de 1953.

Exposició d'*Els Set en Sala Braulio*, València, del 20 al 29 d'abril de 1953.

Exposició d'*Els Set en Sala Braulio*, València, del 19 al 31 d'octubre de 1953.

Exposició d'*Els Set en Sala Braulio*, València, desembre de 1953.

Exposició d'*Els Set en Sala Braulio*, València, del 3 al 15 de maig de 1954

5.1.6 L'enginy emprenedor de Juan Bautista Llorens Riera.

En aquest apartat, es fa esment de la dinàmica i inquieta activitat artística del pintor i decorador Juan Bautista Llorens Riera. Un jove emprenedor que, amb la desaparició de l'agrupació d'Els Set, va orientar la seua tasca professional cap al món de la decoració i



disseny d'interiors, la formació tècnica dels arquitectes i aparelladors, i la coordinació d'exposicions. La tasca pedagògica i docent de Llorens, no només es va reduir en el fet d'incorporar-se en el cos de professorat de l'Escola Superior de Belles Arts, sinó que instituï una prestigiosa acadèmia de dibuix tècnic, orientada a la formació d'arquitectes, delineants i aparelladors.

Villa, caricatura de Llorens⁶⁷³

La introducció de Llorens al món del disseny fou iniciada durant el temps en què el pintor treballava en la fàbrica de ceràmica de Víctor Nalda (1954). Més endavant, els coneixements apresos en la fàbrica li serviren com a bagatge per la seua futura dedicació al món del disseny de façanes i d'interiors d'habitatges i botigues. Totes les preses de decisions relacionades al món del disseny foren coordinades, des del seu estudi de la Gran Via Marquès del Túria, anomenat Deyca, i, posteriorment des de l'estudi de Pedralba.

La relació de la personalitat de Llorens amb la petita història de la pintura valenciana, es concretà en els seus agosarats estudis més geomètrics i abstraccions dels anys 50 i 80. En el primer cas, les primeres recerques geomètriques i abstractes coincidiren amb l'etapa d'Els Set. I, en el segon cas, correspon que a l'època en què, de nou, l'artista tornà a reprendre la pintura. No obstant això, entre aquests dos intervals cronològics, l'artista sempre tingué present els seus coneixements tècnics de dibuix i de pintura, en el moment de projectar la remodelació d'interiors i de guarnir les façanes. En aquest sentit, no és gens estrany que, en molts dels seus dissenys s'hi inseriren apuntaments estètics provinents del pop art, de l'art cinètic i de l'abstracció geomètrica.

⁶⁷³ Dibuix retratista sobre Llorens, signat per Villa, sense datar, arxiu de l'artista.

Com a conclusió, no s'hauria d'oblidar la important aportació de l'artista en l'encoratjament i recolzament dels joves creadors, a través de l'organització d'exposicions d'art en la seua mítica botiga de materials de belles arts, coneguda amb el nom de Concordia 4.

a) Trajectòria artística.

Juan Bautista Llorens Riera nasqué en el bell mig del barri del Carme, el 18 de setembre de 1925. Des de ben jove, atret per les arts, solia anar a l'estudi del pintor Leopoldo García Ramón. Aquest pintor fou el responsable de les seues primeres classes de dibuix i orientacions artístiques. Més tard, a partir del seu ingrés en l'Escola Superior de Belles Arts l'any 1949, assolí els rudiments tècnics i estètics de la professió del pintor. Un cop acabat els seus estudis, Llorens rebí el *Premi Fi de Carrera* i el premi *Víctor de bronze* del Sindicat d'Estudians Universitaris (SEU)⁶⁷⁴.



Retrat fotogràfic de Llorens⁶⁷⁵.

Entre els anys 1952 i 1953, realitzà diversos viatges a les ciutats de París, Hamburg, Estrasburg i Tànger. Fruit d'aquests viatges, hi conegué els principals museus d'art i aconseguí contactar amb els cercles d'artistes avantguardistes. Segons ens relata el seu fill, el seu pare volia marxar als Estats Units d'Amèrica per cercar negocis, des de la ciutat de Tànger. Després de la desaparició d'Els Set, a instàncies del professor Vicente Beltrán Grimal, Llorens Riera entrà a treballar en la fàbrica de ceràmica de Víctor Nalda el 1954. Durant aquest escenari laboral de Nalda, començà a intimar amb l'escultora Amparo Montoro⁶⁷⁶, qui ja portava temps treballant-hi, fins que al capdavant

⁶⁷⁴ AGRAMUNT, F. *Diccionario de artistas valencianos del siglo XX*. València: Albatros, 1999, vol. I, p. 977-978.

⁶⁷⁵ SENTÍ, C. "Una entrevista a siete voces. Un inquieto y brillante grupo de jóvenes pintores valencianos", *Levante*, València, 8 de febrer de 1953, p. 5.

⁶⁷⁶ Entrevista inèdita a Amparo Montoro i el seu fill Juan Vicente Llorens, el 2010. Amparo Montoro (València, 1921) pertany a una família d'artesans, son pare tenia un taller de tapisseria. Fou de les poques dones que estudiaren Belles Arts i, concretament, l'única de la promoció que estudià escultura. Quan Montoro finalitzà els seus estudis de Belles Arts, Octavio Vicent li demanà que li ajudara a fer els caps dels ninots d'una falla infantil. El professor Beltrán al veure la falla, li convenç a l'escultora a que vaja a treballar a la fàbrica de ceràmica Nalda. A la fàbrica coneix a

concertaren matrimoni per volts de l'any 1957⁶⁷⁷. Abans de cloure aquest paràgraf, s'incidiria que mentre Llorens es trobava immers en les activitats col·lectives de l'agrupació d'Els Set, Amparo Montoro, aleshores estudiant d'escultura en cursos més avançats, no tingué cap mena de relació amb el pintor i es mantingué independent de qualsevol aspiració estètica del Grup Z i d'Els Set.



Exterior de la fàbrica Nalda⁶⁷⁸.

En el camp de l'educació, impartí classes com a professor interí en l'Escola de Sant Carles, en la càtedra de Dibuix de l'escultor Vicente Beltrán. L'any 1968, Genaro Lahuerta li demanà que es fera càrrec de la classe de Perspectiva de l'Escola d'Arts Aplicades. També s'ha d'assenyalar que, durant la mateixa dècada, creà una acadèmia (ubicada en València) orientada a la formació d'arquitectes i enginyers.

Pel que fa a la decoració i disseny d'interiors, l'artista treballà com a delineant per l'ajuntament de València amb només 18 anys. A partir de la dècada dels 60, protagonitzà nombroses remodelacions d'interiors i de façanes, corresponent a un munt d'edificis i locals comercials de la ciutat de València. En aquest sentit, s'ha de comentar la façana del desaparegut Hotel Metropol (1960), l'interior d'una casa particular (ca. 1960), o bé de les anomenades Lencerías Lar (ca. 60).

Llorens Riera i es casen en el 1957. Un cop casada, com que aviat vingueren els fills, optà per deixar l'escultura, a canvi d'una estabilitat familiar.

⁶⁷⁷ Ídem.

⁶⁷⁸ Decoració externa dels cristalls per Amparo Montoro, fotografia cedida per la família.

A les darreries dels anys seixanta, montà la millor botiga de materials per a belles arts, en la ciutat de València, coneguda amb el nom de Concordia 4. Aquesta botiga fou ubicada en el carrer que rep el mateix nom del barri del Carme (València). Es tractà d'un enclavament emblemàtic, ja que des d'ací, Llorens Riera es dedicà a organitzar exposicions i trobades culturals



Col·legi seminari franciscà Burbaguena, Terol, circa 1960⁶⁷⁹.

Durant l'any 1975, moment en què l'autor establí el seu estudi a Pedralba (València), repregué la pintura des de posicionaments més modernes. En aquest sentit, Llorens aplicà noves tècniques i procediments experimentals, dins de l'òrbita de les tendències neoconcretes dels anys 70 i 80. Es tractà d'una revisió i continuació de les troballes que assolí l'artista en l'època d'Els Set. A propòsit d'aquestes obres, en aquest estudi s'han exemplificat algunes imatges que perpetuaren la tradició de reticular la composició amb línies paral·leles i perpendiculars. En aquest context, s'ha d'esmentar les següents tres composicions que respongueren a l'expressió *S.T.* Així mateix, com a fruit de les diferents tangents se conformaria una rica gamma de figures geomètriques que, de ben lluny, recordaria el sentit constructiu del cubisme i sentit funcional dels llenguatges normativistes holandesos i russos. Per altra banda, la consecució d'aquestes peces que segueixen l'estètica de l'abstracció geomètrica, serien producte d'una revisió i actualització de les preocupacions estètiques de la nova abstracció geomètrica

⁶⁷⁹ Fotografia cedida per la família.

internacional, on es remarcà les constants dels moviments il·lusoris de l'art cinètic i la riquesa cromàtica i serial dels nous temps⁶⁸⁰.



Exterior de l'Hotel Metropol, aprox 1960-70⁶⁸¹.



Casa particular, ca. 1960⁶⁸².

Finalment, aquesta nova inventiva pictòrica fou interrompuda la mort de Llorens, per volts de l'any 1986. En postmortem, el seu fill, Juan Vicente Llorens, realitzà un documental antològic de la carrera artística del seu pare.



Inauguració de l'exposició de Fillol Roig, 1980⁶⁸³.

⁶⁸⁰ Totes aquestes composicions foren concebudes entre els anys 70 i 80. Aquestes obres pertanyeren al vídeo homenatge de l'artista que li va fer el seu fill, Juan Vicente Llorens Montoro.

⁶⁸¹ Ídem.

⁶⁸² Ídem.



S. T. , 1980, o./l., 90x 50cm⁶⁸⁴.



S. T. , 1980, o./l., 90x 54cm⁶⁸⁵.



S. T. , 1980, o./l., 90x 54cm.

⁶⁸³ Fotografia extreta de l'àlbum familiar. En aquesta foto ix Genovés, Fillol i Llorens.

⁶⁸⁴ Imatge extreta de l'audiovisual de Juan Vicente Llorens Montoro.

⁶⁸⁵ Ídem.

b) Aproximació plàstica en l'època d'Els Set

A l'hora d'establir una recopilació plàstica de l'artista, s'hauria de remuntar als anys formatius de l'Escola Superior de Belles Arts, moment en què el pintor adquirí el domini tècnic i formal de la pintura. Un període en què, coincidint amb les seues intervencions amb Els Set, solia treballar els seus paisatges urbans, natures mortes, figures i, sobretot, retrats d'amics i coneguts, baix les temàtiques i els costums poètics de la pintura del segle passat, però filtrada des del component sobri, expressiu i regionalista de l'estètica regeneracionista mediterrània.



Caricatura de Llorens Riera⁶⁸⁶.

En aquesta monografia, s'afegeix una sèrie de introspectius retrats psicològics⁶⁸⁷ -fig. 1 i 2-, envoltats per un rerefons més fosc i sobri, on l'autor només li ha interessat il·luminar la carnalitat de les mans i de les cares. Un recurs utilitzat força sovint per la iconografia barroca.



Fig. 1. Retrat, aprox. anys 50, o./l., 60 x45cm⁶⁸⁸.

Gràcies a l'experiència col·lectiva d'Els Set, tant a nivell organitzatiu com de pressupostos ideològics, Llorens Riera agafà consciència del seu paper envers a la

⁶⁸⁶ VALENZUELA, *Charlando con "Los Siete"*, grupo de pintores jóvenes y entusiastas, en *Jornada*, 30/03/1950, 3.

⁶⁸⁷ Les imatges dels retrats són extretes del vídeo que realitzà el fill de Llorens.

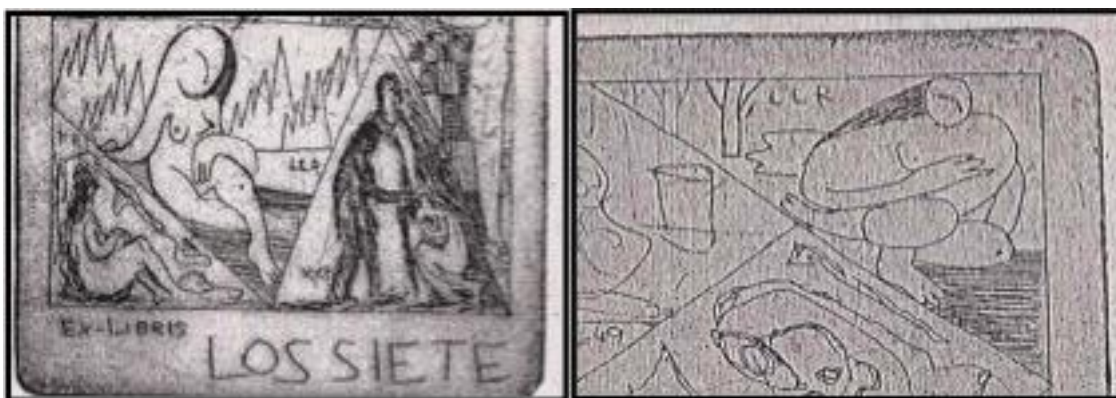
⁶⁸⁸ Ídem.

dinamització artística. Això, explicaria el seu caliu imprescindible a l'hora de presidir i coordinar l'agrupació entre el 1950 i el 1952.



Fig. 2 Retrat, aprox. anys 50, o./l., 60 x45cm⁶⁸⁹.

Des d'una vessant estilística, l'artista presentà en les nombroses exposicions col·lectives del grup una mena de figuració que, de mica en mica, s'anà allunyant de la tradició figurativa local. Com a contrapartida, aquesta experimental figuració començà a orbitar entre formes més allargades, estilitzades i boterudes, com podem observar en els seus dos fragments de gravats, corresponent al catàleg de l'exposició de l'octubre de 1951.



Dos fragment de gravat, del catàleg de mà de l'exposició del mes març de 1951⁶⁹⁰.

⁶⁸⁹ Imatge extreta de l'audiovisual del seu fill, Llorens Montoro., J.V. Homenatge a Llorens Riera, Bellas Artes de Cuenca, Universidad Castilla-La Mancha.

⁶⁹⁰ Portada del catàleg de l'exposició del mes de març de 1951, realitzada en la Sala Els Set. Cada component executà un fragment. Cada fragment aportat s'unia en una mateixa composició, a l'hora d'estampar la planxa del gravat, com si fora un trencaclosques.

En altres obres, es constaten formes que respiren una gran força expressiva en els colors, els contrastes lumínics, els objectes i les figures. Des d'ací, s'ha de singularitzar les obres *Paisatge urbà* (1950) i *Paisatge* (1950).



Paisatge urbà, ca. 1950, o./l, 45x 71 cm⁶⁹¹.

Aquest imaginari més orgànic i desnaturalitzat gosà per endinsar-se en les preocupacions formals i estètiques de l'abstracció geomètrica, de caire més cubista i constructivista. D'aquest àmbit, s'ha d'adherir ací dues sòlides i estructurades imatges sobre una parella de llauradors que, baix el nom de *Camperol* i *Camperola*, recordaria una mica el sentit constructiu de Cézanne. Ambdues figures les trobem assegudes al costat d'un arbre, gairebé en posició fetal. La similitud compositiva ens ajudaria a relacionar el grau de parentesc entre elles. A més, la rotunditat i senzillesa de les formes i dels colors, ressaltarien aquest món d'austeritat pagesa. De la mateixa manera que Cézanne, l'autor es sentia atret per la reinterpretació del clàssic tema de les natures mortes (*Natura morta*, 1952), com a pretextos per cercar els cossos esfèrics de les fruites i delimitar linealment l'espai envoltant.

En els catàlegs de les exposicions d'Els Set es pot constatar la mà de Llorens en cada edició, des d'on destacaren les seues preocupacions formals i estètiques de la pintura, focalitzada en el color (*Azul, Lila*), la il·luminació (*Claro*) o la composició (*Mezclas, Armonía, Composición*).

⁶⁹¹ Audiovisual del seu fill J.V. Llorens Montoro.



Natura morta, 1952, o./l., 65x 42 cm⁶⁹².



Camperol assegut, 1953, o./l., 80x 50 cm⁶⁹³.



Camperola asseguda, 1953, o./l., 80x 50 cm⁶⁹⁴.

⁶⁹² Ídem.

⁶⁹³ Imatges extretes de l'àlbum familiar de Llorens Riera.

⁶⁹⁴ Ídem.

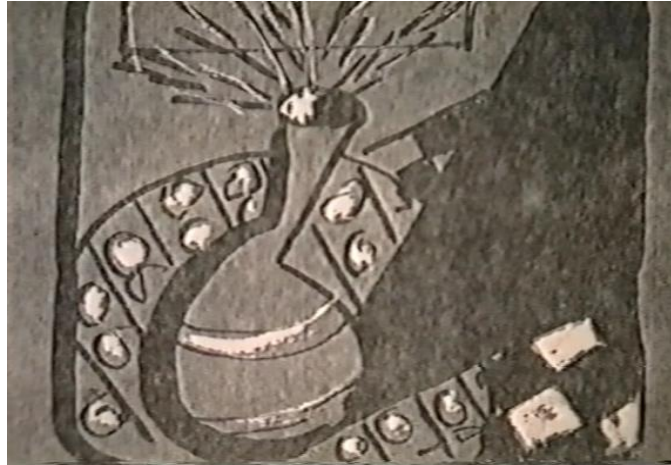


Fig. 1 S.T, anys 50⁶⁹⁵.

Tornant als catàlegs de les exposicions, només es pot aportar tres mostres que estigueren relacionades amb l'autoria de Llorens Riera. En aquest sentit, s'ha de ressaltar la imatge d'una natura morta, del catàleg dedicat a Genovés i, finalment, del catàleg que anunciava la primera exposició del grup (Fig. 2) i l'exposició del mes d'abril de 1953 (Fig. 3).

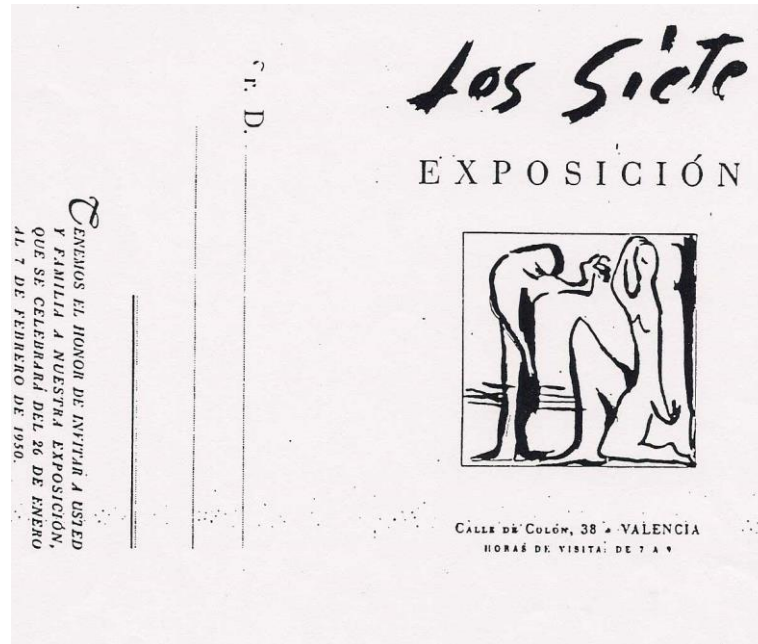


Fig. 2 Catàleg de l'exposició del 27 de gener al 7 de febrer de 1950⁶⁹⁶.

⁶⁹⁵ Arxiu de Llorens Riera.

⁶⁹⁶ Catàleg cedit per l'artista Genovés.

Des d'un sentit temàtic, s'adverteix un vertader estudi de les necessitats metaartístiques de la pintura com a llenguatge. Per altra banda, també es troben temes sobre paisatges (*Lago d'Annecy, Embarcadero*), natures mortes (*Botellas*) i figures humanes. En aquest sentit, Eduardo López Chavarri va fer des de les pàgines de *Las Provincias* el següent comentari⁶⁹⁷:

Llorens Riera, paleta clara, tonos bien armoniosos, Paisaje y bodegones hechos con deseo de vencer problemas.

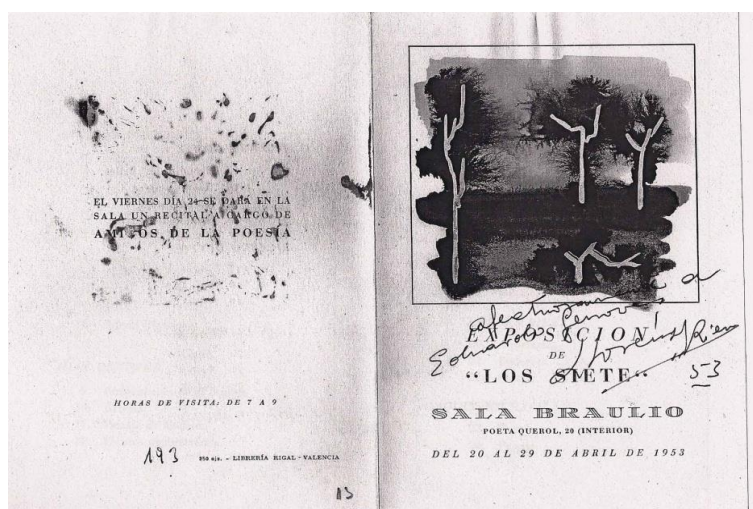


Fig. 3 Catàleg de l'exposició d'abril de 1953⁶⁹⁸.

Quant al testimoniatge de la premsa escrita, molts crítics d'art ressaltaren positivament la senzillesa i immediatesa de les composicions de Llorens⁶⁹⁹, de la seua fecunda productivitat i la gran diversitat temàtica. Des d'aquest context, Garín apuntà una diversitat d'estils entre els diferents temes en les línies d'aquesta crònica⁷⁰⁰:

..., el envío de Llorens, como también muy diversificado estéticamente, consta de dos bodegones y un sentido paisaje, muy evidente, franco y prometedor; como el lote de María, compuesto por ese "Retrato de mi prima", positivo testimonio de una voluntad armoniosa y de un acierto esencial; que ojalá lo confirme, a los que las dimensiones, ni los escorzos ni los problemas de color han amedrentado. Su "paisaje" de una popular calle valencianas confirma estas apreciaciones, uniendo, para el juicio, ciertas preferencias de factura que son vehículo y marca de su juventud condición.

⁶⁹⁷ LÓPEZ CHAVARRI, E; "Exposición de Los Siete", *Las Provincias*, València, 1 de febrer de 1950, p. 7.

⁶⁹⁸ Arxiu de Genovés.

⁶⁹⁹ OMBUENA. "Los Siete, rompen el fuego", *Jornada*, València, 1 de febrer de 1950.

⁷⁰⁰ GARÍN, F. "Exposición de Los Siete", *Levante*, València, 9 de febrer de 1950.



Invitació del Teatre Espanyol Universitari. Il·lustració de Llorens Riera⁷⁰¹.

Amb relació al caràcter fèrtil de les obres, la crònica de Rafael en Jornada, també matisà el seu constant treball i la varietat d'estils en les següents paraules⁷⁰²:

Llorens Riera, presenta siete obras y realmente sorprende la diversidad de estilos, sobre todo, en dos grupos: uno de ellos constituido por cuatro paisajes de calidades indiscutibles, y otro, por tres obras de composición, orientadas hacia el arte mural, en las que la profundidad se logra por contrastes de masas.

A més a més, també la premsa valenciana va fer ressò de les seues experimentacions estètiques envers jocs lineals i cromàtics que recordarien a Matisse (*Cavalls i Música*), les incursions en el camp de l'abstracció i l'espontaneïtat surrealista. En el cas de l'abstracció, no era rar que es relacionara la paleta abstracta de l'artista amb el caràcter deshumanitzat de la pintura, com podem llegir en aquest fragment⁷⁰³:

Por su parte, Llorens Riera da en sus óleos una de las notas más agudas de la exposición, en su cuadro titulado "Mezclas" de agradable armonía cromática, sustancialmente "deshumanizado" y hasta abstracto.

Des del mateix diari crític, Felipe M. Garín ressaltà els assajos experimentals abstractes i surrealistes en moltes peces de Llorens en aquestes línies⁷⁰⁴:

⁷⁰¹ Arxiu de Llorens Riera. Cortesia de la família.

⁷⁰² Rafael. "Los Siete, en Sala Braulio". *Jornada*. [València], 28 d'octubre de 1953.

⁷⁰³ GARÍN, F. "Exposición de Los Siete". *Levante* [València], 22 de març de 1951, p. 5.

⁷⁰⁴ GARÍN, F. "Exposición de Los Siete". *Levante* [València], 1950.

Llorens Riera, en cambio representa la propensión a lo surreal y aún a lo abstracto, cuyos ensayos exhibe, junto a otras piezas que son estudios interesantes de color, más verosímil y concretos; ciertas notas personales, y muy pictóricas de flores y otras cosas, que destacan e su amplio envío.



***Cavalls, anys 50, o./l., 45 x30cm*⁷⁰⁵ .**

No obstant això, no tot foren elogis, ja que Ombuena qüestionà aquests nous procediments estilístics i els justificava com a provisionals formes experimentadores, pertanyent a la lògica de la immaduresa artística⁷⁰⁶.

Juan Llorens Riera parece está en más afectado, menos sincero. Sn embargo, la más elemental cautela aconseja demorar o paliar cualquier afirmación rotunda en ese sentido, tratándose, como se trata, de un artista aun en periodo de formación y ensayo, para el que son validos_ y provechoso_ numerosas tanteos que diversifican en un artistas de estilo más formado y rotundo.

Cap a la primavera del 1954, a arrel de la fi de les aventures de la jove agrupació, Llorens Riera decidí romandre en la ciutat de València per treballar en la fàbrica Nalda (peça ceràmica, 1955), on va seguir reproduint les seues formes botades i estilitzades.

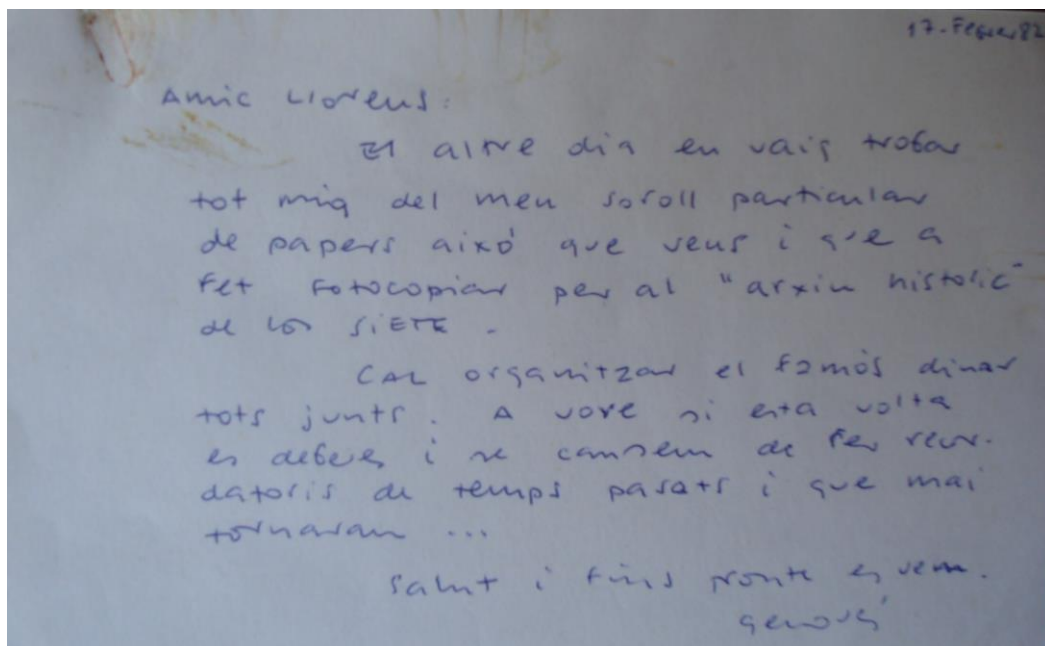
⁷⁰⁵ Fotografiat in situ, domicili del seu fill J.V. Llorens Montoro, València, 2009.

⁷⁰⁶ OMBUENA, J. "Exposición de Los Siete, en Sala Braulio". *Levante* [València], 30/04/53, p. 6.



Dibuix de Llorens dissenyat per peces ceràmiques, aprox. 80⁷⁰⁷.

A mode de conclusió, s'ha d'apuntar que aquest esperit emprenedor i organitzatiu de l'artista vers el grup d'*Els Set*, aviat, es va encomanar en la fàbrica i en tots els projectes que va portar terme al llarg de la seua vida. Certament, si no haguera sigut per la seua sobtada mort, la seua pintura haguera aconseguit crear un esgraó dins de la generació dels pintors valencians de postguerra i de la plàstica contemporània. I, al mateix temps, potser, la figura de Llorens es podria haver transformat en una figura cabdal, a l'hora de coordinar possibles trobades o dinars entre els components d'*Els Set*, com ho manifesta el pintor Genovés en una carta dirigida a l'artista.



Carta de Genovés a Llorens. Arxiu de Llorens.

⁷⁰⁷ Arxiu de Llorens Riera.

C) Itinerari expositiu

Exposicions col·lectives:

Exposició d'*Els Set en Sala Colom*, València, del 26 de gener al 7 de febrer de 1950.

Exposició d'*Els Set en Sala Colom*, València, del 18 al 28 d'abril de 1950.

Exposició d'*Els Set en Sala Colom*, València, del 13 al 26 d'octubre de 1950.

Exposició d'*Els Set en Sala Colom*, València, del 20 al 25 de novembre de 1950.

Exposició d'*Els Set en Sala Colom*, València, del 16 al 22 de desembre de 1950.

Exposició d'*Els Set en Sala Colom*, València, del 5 al 10 de març de 1951.

Exposició d'*Els Set en Sala Colom*, València, del 20 al 25 de març de 1951.

Exposició d'*Els Set en Sala Colom*, València, del 2 al 14 de febrer de 1953.

Exposició d'*Els Set en Sala Braulio*, València, del 20 al 29 d'abril de 1953.

Exposició d'*Els Set en Sala Braulio*, València, del 19 al 31 d'octubre de 1953.

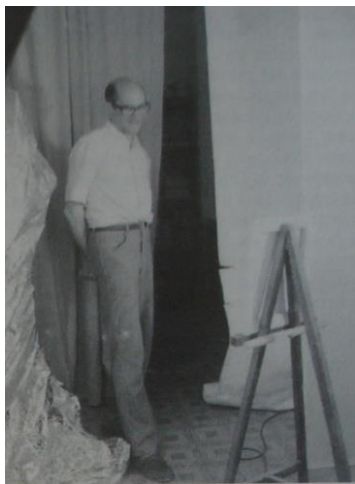
Exposició d'*Els Set en Sala Braulio*, València, desembre de 1953.

Exposició d'*Els Set en Sala Braulio*, València, del 3 al 15 de maig de 1954.

5.1.7. La breu incursió pictòrica de José Masiá Sellés.

Baix aquest títol, es vol emfatitzar la breu aportació de l'artista José Masiá Sellés en Els Set, durant els anys 1948 i 1950, abans de la seua marxa a l'Argentina. Al llarg d'aquest apartat, es tracen les escasses referències biogràfiques i artístiques de l'autor, procedent del diccionari sobre els artistes valencians de Francisco Agramunt, els comentaris de la premsa periòdica de l'època, les actes, i els catàlegs de les exposicions.

Al llarg dels diversos anys de recerca sobre els components d'Els Set, ha resultat impossible trobar cap mena de referència plàstica de Masiá, ni molt menys, contactar amb el pintor. A la capçalera s'adhereix una caricatura del pintor que, signada per Mila, va aparèixer en l'entrevista de Valenzuela sobre el grup. Agramunt, en el seu diccionari, també publicà una altra fotografia, datada de l'any 1990.



Retrat de l'artista Masiá en el seu estudi de Còrdova⁷⁰⁸.

a) Trajectòria artística

José Masiá Sellés nasqué en la ciutat d'Alcoi, el 2 d'octubre de 1930, en el si d'una família d'artistes. Des de l'origen dels gremis, l'ofici es solia heretar de pares a fills. José Masiá seguí, de bon gra, l'ofici de pintor del seu progenitor, Juan Masiá Domènech. Des de la seua ciutat natal, començà a iniciar-se a l'art, gràcies a les lliçons de dibuix i les visites freqüents dels tallers artesanals. L'any 1946 es traslladà a València i amb 19 anys es matriculà a l'Escola de Belles Arts de Sant Carles. Durant el període formatiu, aconseguí alguns premis locals, a causa de la seua mestria tècnica. Per volts del 1949, guanyà la primera medalla de pintura en la *I Exposició de Belles Arts del*

⁷⁰⁸ AGRAMUNT LACRUZ, F. *Diccionario de artistas valencianos del siglo xx*, València: Albatros, 1999, vol. II.

Frente de Juventudes de la FET i de les JONS. Al poc temps, també li guardonaren amb el tercer premi de pintura en la *VII Exposició d'Art Universitari de València*⁷⁰⁹.

Mentre cursava el tercer any d'escola, protagonitzà la cofundació de la formació artística d'Els Set, conjuntament amb els seus companys de classe i amics: Castellano, Fillol, Genovés, Gómez, Hueso i Llorens. Molts dels seus antics companys de grup, recorden la seua qualitat plàstica, a banda de la seua empenta artística en l'agrupació. L'artista constituí un dels elements claus per a la materialització definitiva del grup, tant des del període germinal, és a dir, durant les xerrades en els claustres i corredors de l'escola, com en la primera assemblea constitucional del mes de maig de 1949. Fins i tot, la seua figura es va fer present en el lloguer compartit de l'estudi del *Tramvia*, pintant una de les parets, durant el curs 1949-1950.

Amb l'assoliment d'un espai expositiu fix, en el baix comercial del carrer Colom 38, la participació activa de Masiá es constatà, des de la primera exposició del grup fins a la seua sobtada marxa, cap a l'octubre de l'any 1950. Una tardor, on l'artista no només deixà el grup, sinó que també, s'acomiadà de València per anar-se'n a viure, junt a son pare, a la ciutat de Còrdova (Argentina).

Resseguint el paràgraf anterior, cal explicar que la immediata emigració de Masiá al continent americà, es fonamentà en els temors de son pare front a un possible ajusticiament pel règim franquista, degut a que durant la guerra, formà part del Sindicat d'Escriptors i Artistes. Establert a la ciutat de Còrdova, amplia la seua formació en l'Escola de Belles Arts Doctor Figueroa Alcorta. En aquests primers anys de la dècada, Masiá obtingué el premi "Estímulo" en el *VI Salón Municipal de Artes Plásticas Villa María* de 1951. En el 1952 li atorgaren el segon premi de pintura en el *XVIII Salón de Alumnos de Bellas Artes de Córdoba*, i en el 1954, guanyà el premi de la secció d'estrangers, en el *XLIV Salón Nacional de Artes Plásticas de Buenos Aires*. Quant a les exposicions, participà en el *VI Salón de Artes Plásticas d'Acción Católica Argentina* de Còrdova, el *XXII Salón Anual de La Dirección de Bellas Artes de Santa Fe* (1955), etc. A més a més, el pintor hi solia pintar quadres que la *Galería Felman* li encarregava.

Tanmateix, cap a mitjans dels anys 50, l'artista es decantà cap al món de la docència i de l'escenografia. Com a docent, aconseguí la càtedra d'Escenografia de l'Escola de

⁷⁰⁹ En el diari Levante, 20 de març de 1950, apareix publicat el resultat dels guanyadors de la *IX Exposición de Arte Universitario*, sent Masiá el guardonat del primer premi de pintura.

Teatre del Ministeri d'Educació d'Argentina (1968-1976). Com a escenògraf, destacà la seua col·laboració en la Direcció General d'Educació Complementària, el Ministeri d'Educació, la Direcció General d'Ensenyament Primari, i la Direcció General d'Activitats Artístiques de Còrdova.

De forma individualitzada, ressaltà la seua gestió del primer centre cultural del barri San Martín, i la creació del Centro Cultural Teatro El Galpón, del barri General Bustes, ambdós centres ubicats en la ciutat de Còrdova (Argentina).



Fotografia d'una escena de Pinocho, 1988⁷¹⁰.

Per acabar, les darreres notícies obtingudes sobre el pintor giraren al voltant de la seua col·laboració amb la escenografia i indumentària del Teatre Sanpol de Madrid, entre els anys 80 i 90⁷¹¹, seu de la companyia teatral La Bicicleta. Des d'aquest teatre, cal prestar atenció a les produccions de *Pinocho* (1988) i de *Rinconete y cortadillo* (1991). L'obra de Pinotxo, tot i que fou estrenada l'any 1988, es tornà a representar en l'Expo 92 de Sevilla, amb uns altres decorats realitzats per Masiá Sellés.

⁷¹⁰ Imatge extreta de la següent pàgina web: <http://www.teatrosanpol.com/pinocho1988.htm> (consultada el 12/10/2011).

⁷¹¹ En <http://www.teatrosanpol.com> podem trobar dades sobre les dues produccions teatrals de la companyia *La Bicicleta de Sanpol*. La direcció de totes dues, correspongué a Juan Pedro de Aguilar i la seua versió fou adaptada i produïda per Julio Jaime Fischtel. Consultada en el 15 de maig de 2009.

b) Aproximació plàstica en l'època d'Els Set.

Els testimonis de l'aproximació artística de la plàstica de Masiá es redueixen a les ressenyes artístiques de la premsa valenciana, concretament de la mà de José Ombuena en el diari Jornada, de López Chavarri en Las Provincias i de Felipe Maria Garín en el Levante. I per altre costat, s'ha d'assenyalar els dos catàlegs -que s'ha pogut esbrinar- ,



on hi participava l'artista. En el bloc dels catàlegs, s'ha d'esmentar els títols del *Retrato de mi prima* i *Paisaje*, pertanyent a la primera exposició del grup, inaugurada el 26 de gener de 1950. Per últim, s'ha de destacar les peces titulades *Pintura i Paisaje*, corresponents a l'exposició del 18 al 28 d'abril del mateix any.

Retrat caricaturitzat de Masiá⁷¹².

Pel que fa al gruix de les aportacions crítiques de la premsa, primerament, es comenta l'article de José Ombuena, titulat "Los Siete, rompen el fuego", on l'autor considerarà a Masiá com un dels millors artistes representatius, i, a més, afalagà les qualitats tècniques i cromàtiques de les seues obres en els següents termes⁷¹³:

Es muy posible que el lote más sólido y representativo sea el suscrito por Masiá Sellés; un paisaje urbano, una calleja de barriada, colmado de acierto o algo más que juveniles, en el que cabe destacar un sano, rico y oportuno cromatismo, encuadre experto y una ambientación vista, vivida y sentida; también figura en dicho lote, completándolo, un retrato femenino que revela dotes muy valiosos en quien lo realizó, para el cuadro de figura. Firma es esta de Masiá Sellés a la que, sin olvidar su juventud, hablamos de tener ya muy en cuenta.

Com observem en aquesta ressenya, el crític relacionà la seua mestria tècnica, màxima de l'ensenyament de l'Escola de Belles Arts, a l'hora de concebre la figura humana i de recrear el paisatge urbà. Moltes altres ressenyes, de forma sumària, definiren la factura paisatgística i retratista amb termes relacionats amb la lluminositat, honestetat, sentiment i capacitat tècnica. En aquesta línia es cita "*Los bellos luminosos paisajes de Masiá Sellés ...*" de Chavarri en *Las Provincias*, o bé "*la grata orientación de estudiar*

⁷¹² VALENZUELA. "Charlando con Los Siete, grupo de pintores jóvenes y entusiastas", *Jornada* [València], 30/03/1950, p. 3.

⁷¹³ OMBUENA, J. "Los Siete, rompen el fuego". *Jornada* [València], 1 de febrer de 1950.

el paisaje luminoso y, la figura (Retrato)” del mateix autor ⁷¹⁴. Garín apuntà l’obra de Masià com una “ *pintura serena y sinceríssima* ”⁷¹⁵. Però abans d’aquesta publicació, l’autor va fer el mateix diari, una descripció formal més ambigua, on ressaltà el següent:

Como el lote de Masiá, compuesto por ese “Retrato de su prima”, positivo testimonio de una voluntad animosa y de un acierto esencial; que ojalá se confirme, a los que las dimensiones, ni los escorzos ni los problemas de color han amedrentado. Su “paisaje” de una popular calle valenciana confirma estas apreciaciones, uniendo, para el juicio, ciertas preferencias de factura que son vehículo y marca de su joven condición.

Per acabar, la confusió d’aquest text parteix d’una manca de claredat expositiva, on només es destaca una personal qualitat tècnica. A més a més, Francisco Agramunt en el seu diccionari, descriuí la paleta de l’artista cap a una moderada figuració ben resolta, a propòsit del seu període expositiu argentí⁷¹⁶.

⁷¹⁴ Les dues cites s’han de consultar en CHAVARRI. “Los Siete”, *Las Provincias* [València], 22 d’abril de 1950, p. 3; i en CH. “Exposición de Los Siete”. *Las Provincias* [València], 1 de febrer de 1950, p. 7.

⁷¹⁵ GARÍN, F. “Exposición de Los Setè”, *Levante* [València], 30 d’abril de 1950.

⁷¹⁶ AGRAMUNT, F; Op. Cit.

C) Itinerari expositiu

Exposicions col·lectives:

Exposició de Belles Arts del Frente de Juventudes de la FET i de les JONS, Comandància Provincial de l Moviment, València, 1949.

VII Exposición de Arte Universitario de València, Sala d'exposicions de l'Ajuntament de València, 1949.

Exposició d'*Els Set en Sala Colom*, València, del 26 de gener al 7 de febrer de 1950.

Exposició d'*Els Set en Sala Colom*, València, del 18 al 28 d'abril de 1950.

VI Salón Municipal de Artes Plásticas Villa María, Córdoba (Argentina) de 1951.

XVIII Salón de Alumnos de Bellas Artes de Córdoba, Córdoba (Argentina) de 1952.

XLIV Salón Nacional de Artes Plásticas de Buenos Aires, 1954.

VI Salón de Artes Plásticas "Acción Católica Argentina" de Córdoba (Argentina), 1955.

XXII Salón Anual . La Direcció de Belles Arts de Santa Fe (Argentina), 1955.

5.2 Noves incorporacions.



Sempere



Ballester



Michavila

5.2.1. Els primers indicis moderns en la producció figurativa de Ximo Michavila.

Ximo Michavila fou el primer artista de l'agrupació amb qui es va contactar a l'ocasió d'aquesta investigació, per volts de l'any 2003, a propòsit de la primera aproximació del grup, en forma de treball de classe⁷¹⁷. Després d'aquesta primerenca entrevista, es va tornar a visitar-li per darrera vegada en el seu domicili, per volts de l'estiu de 2009. En totes dues ocasions, l'artista em va rebre, des de la serenitat i saviesa del gran mestre de la vida i de l'art, en l'interior de la seua imponent biblioteca. En un racó d'aquest espai, restava el seu telescopi, des del qual l'artista passava moltes estones silencioses mirant les estrelles.

Michavila pertanyia a aquella generació d'artistes humanistes, capaços d'alternar la part mecànica, a l'hora de produir els seus pigments, llenços i materials, i la part teòrica de l'art, en el moment d'aventurar-se en teories estètiques i formals. Aquest ideal renaixentista, l'impulsava a cercar nous horitzons artístics i a interactuar en els diferents camps de l'art. De forma més concreta, el pintor aconseguí explorar els camps de la pintura, gravat, muralisme, il·lustració de llibres, fotografia, música, astronomia, crítica i assaig artístic⁷¹⁸.

Com indica el títol d'aquest subcapítol, es tractaria d'esbrinar els diferents processos estètics i formals que, en el període cronològic de 1949 a 1958, feren evolucionar la factura de l'artista envers a plantejaments més moderns. Plantejaments o indicis moderns en clau d'estructures, colors, llums, taques o línies que, de mica en mica, s'anaren inserint en el si dels seus paisatges i natures mortes més acadèmiques, amb la pretensió de dotar a les seues composicions d'una personal connotació expressiva i emotiva.

⁷¹⁷ Aquest primer treball de recerca sobre *Els Set* fou inspirat en les classes de la matèria *Art català de postguerra*, impartida per la catedràtica d'Història de l'Art, Teresa Camps i Miró, dins del programa dels cursos de doctorat del Departament d'Art de la UAB.

⁷¹⁸ Patuel, P. *Michavila 50 anys de pintura*. València: Ajuntament Vilafamés, 1998. De tots els àmbits artístics conreats per Michavila, cal citar algunes produccions cinematogràfiques en 16m/m, color i curta durada, com ara *El retablo de Fray Bonifacio Ferrer* (1975), o bé *El submarino* (1987). Des de l'escenografia teatral, s'ha de destacar els decorats del *Reataule de Nadal* de la compositora Matilde Salvador, que Michavila realitzà amb la pintora Ballester. Dins d'aquest àmbit, també s'ha d'extrapol·lar les diferents escenografies d'autors clàssics i moderns del director Antonio Díaz Zamora. Quant als vessants més teòrics, cal assenyalar els textos que escrigué Michavila en els catàlegs d'art d'Andreu Alfaro o de Pedro Cámara, i els articles sobre la docència artística, com per exemple "Enseñanza de las artes plásticas". *Guadalimar*, nº 28 de 1977.

Per altra banda, un altre motiu d'interès relacionat amb el marc cronològic del període formatiu i dels primers anys de l'abstracció geomètrica, recauria en el fet de conèixer la producció plàstica que s'anava fent, aleshores, i la producció plàstica de l'agrupació artística d'Els Set. Probablement, la seua activa participació en les exposicions i tertúlies de la formació, ajudaria a fer evolucionar la paleta de l'autor cap a formes més expressives, sòbries i intimistes.

A causa de l'ànima renovadora i l'il·lusionant càrrega creativa d'Els Set, impulsaria a Michavila un latent esperit de recerca plàstica, reforçat pels continus contactes amb artistes de la seua generació, les beques i els viatges formatius. Des d'aquest context, es justifica l'evolució de l'artista cap a les diferents menes d'abstraccions -lírica, matèrica i geomètrica-, al llarg de la seua dilatada producció artística. Una prolífica, guardonada i reconeguda producció plàstica que, tard d'hora, li proporcionà el seu ingrés en la Real Acadèmia de Belles Arts de Sant Carles (1975)⁷¹⁹ i el posterior Premi d'Alfons Roig d'Arts Plàstiques (1996).



Retrat de Michavila en el seu domicili (foto, Felip González, 2003).

⁷¹⁹ Més informació sobre la recepció del nou acadèmic "Joaquín Michavila, en la Real Academia de San Carlos", *Levante* [València], 12 de juny de 1975, p. 19.

a) Trajectòria artística.

La trajectòria artística de Ximo Michavila s'ha anat forjant en una sèrie d'etapes ben diferenciades⁷²⁰, que anaren des de l'etapa formativa (1950-1957), l'etapa geomètrica i constructiva (1957-1978) i l'etapa d'abstracció lírica (1978-1990), fins a l'etapa més matèrica (1990-2000). Dins de l'etapa constructiva, s'ha de matisar diversos subestadis, de la sort del brevíssim estadi figuratiu (1958-59) i l'estadi cinètic i de maduresa constructivista (1967-1978). En acabant, es narra els diferents processos creatius del pintor, dedicant més espai a l'etapa formativa i els primers anys geomètrics. Com a contrapartida, només s'escriuen escurçats comentaris de la resta d'etapes esmentades a dalt.

Etapa formativa (1950-1957).

Joaquín Michavila Asensi, conegut entre els amics com a Ximo, nasqué en la localitat d'Alcora (Castelló) l'any 1926. Pertany a una família de classe mitjana, originària d'Albalat de Tarongers i arrelada en el món de la docència, ja que son pare era mestre de professió. Cap als anys 30, instigada per l'ofici patern, la família es traslladà a Paterna, i, més endavant, a València⁷²¹.

Després de la guerra, moment que la família residia en la ciutat de València, estudià en el col·legi dels escolapis i cursà batxillerat en la prestigiosa Acadèmia Martí. En el període de 1945 a 1949, abastí els estudis de magisteri en l'Escola Normal i contactà amb el grup d'excursionistes de la ciutat. Durant aquest mateix temps, Michavila es va fer soci de la Societat Filharmònica, on hi participà com a membre d'un cor⁷²² i inicià les seues lliçons sobre dibuix amb la professora Carmen Ballester. Després de deixar inacabats els seus estudis universitaris de Filosofia i Lletres, ingressà en l'Escola

⁷²⁰ FORMENT, A. Vida i obra, en catàleg *Ximo Michavila 50 anys de pintura*. València: IVAM, 2002. Forment establí una primera etapa entre els anys 1962 i 1968, després li seguí una segona etapa, emmarcada entre el 1968 i el 1978, i, la darrera etapa que s'encabí entre el 1978 i el 1990.

⁷²¹ AGRAMUNT, F. *Diccionario de artistas valencianos*. València: Albatros, 1998. p. 1121-1123.

⁷²² En el capítol PATUEL, P. "La senda de l'abstracció". En *Matèria reservada*. València: Generalitat Valenciana, 2006, p. 88- 92. El catedràtic d'Història de l'Art Patuel Chust relacionà l'omnipresència del factor musical de Michavila en totes les facetes de la seua vida i de l'art. A nivell biogràfic, la música fou molt present en la vida de l'artista, fins al punt de contraure matrimoni amb Ana Maria del Carmen Mas (1958), professora de piano i cant.

Superior de Belles Arts de Sant Carles en el 1949, on es tragué el títol de professor de Dibuix l'any 1955⁷²³.



Fotografia d'una tertúlia, sense datar. Apareixen d'esquerra a dreta: l'actor Lledó, Joaquín Michavila i Monjalés⁷²⁴.

A partir de la dècada dels anys 50, l'artista saltà a l'escena artística valenciana, mitjançant la interacció d'alguns representatius fronts culturals i artístics més capdavanters i emergents de la ciutat, com ara les tertúlies de Real Alarcón (1948-1957) i la seua inclusió en l'agrupació artístiques d'Els Set. A propòsit de les tertúlies, degut a les seues animades i repetides intervencions, el propi Manuel Alarcón definí a Michavila amb els següents termes⁷²⁵:

Michavila, serio, formal y sesudo con apariencia de "cabut", según le decían Cillero y Nassio, pero ya con talento y prosodia de profesor.

Respecte aquestes tertúlies s'ha de constatar molts elogis vers els nombrosos dibuixos que l'autor executà *in situ*. Així mateix, Michavila contribuí a il·lustrar aquells quaderns que Alarcón portava a les reunions, junt a un estoig d'aquarel·les i una sort de pots de tintes xineses. A propòsit dels seus dibuixos, s'ha d'assenyalar una cita d'Alarcón, on

⁷²³ FORMENT, A. "Vida i obra de Ximo Michavila". En el catàleg *Ximo Michavila, 50 anys de pintura*. València: Bancaixa, 2002.

⁷²⁴ REAL ALARCÓN, M. *Historia de los libros de Oro de las tertulias de pintores y escultores valencianos*. València: Ajuntament de València, 1985, p. 33.

⁷²⁵ REAL ALARCÓN, M. Op. Cit., 1985, p. 19. Michavila, junt a Andrés José Cillero, Vicente Corbín, Salvador Montesa, Nassio Bayarri, Ricardo Llorens, José Soler, Ignacio Tallada, i el ceramista i artífex de les tertúlies, Real Alarcón, iniciaren les nocturnes xerrades artístiques al voltant del Cafè Fénix, ubicat davant de l'Estació Nord. A partir del 1952, les tertúlies es traslladen en la cafeteria Monterrey.

vanaglorià l'extraordinari talent i agilitat de l'autor, a l'hora dibuixar a tots els assistents d'una determinada reunió en aquestes paraules⁷²⁶:

La hazaña larga, sin par, magna jamás batallada en estos Libros de Oro, la realiza Michavila, en la tertulia del 13 de abril 56, dibujando los retratos de todos los asistentes: Enrique Aguadé, y Antonio Correa, marino y profesor de Matemáticas en el colegio de Hermanos Maristas, ambos amigos de José Gonzalvo, también presente, Vicente Chuliá, Real Alarcón, Antonio Werster, Cardona Torrandell, Vicente Corbín, José Payá, vendedor de libros de Arte, amigo de Michavila, Juan Ribera Berenguer, aventajadísimo alumno de San Carlos, Nassio, y el actor Lledó...

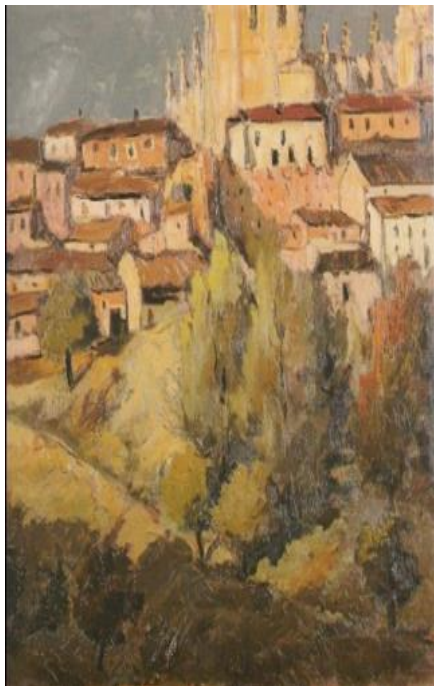
Aquestes irrupcions en l'escena moderna valenciana, a partir de l'any 1952, representaren una decisiva evolució del seu art cap a un llenguatge expressionista més embetumat, sobri i senzill. Una mena de llenguatge emparentat amb l'herència del tenebrisme barrocc local i les àgils pinzellades i taques postimpressionistes de Pinazo. En aquest ambient, s'ha de mencionar la importància del gaudi de les beques de paisatge d'El Paular i de Segòvia, pel fet d'executar paisatges més lliures i virtuoses (*Vista de Segovia*, 1951). Altrament, també s'ha de fer constància els seus viatges en l'interior de la península, a través de l'obtenció de la Pensió de la Diputació Provincial (1954)⁷²⁷; i els viatges a l'Alemanya Federal, França i Suïssa, junt al pintor i component d'Els Set, Llorens Riera. En definitiva, fruit d'aquestes beques i viatges, s'ha d'esmentar els quadres *Vista de Segovia o Apunts de muntanya* (ambdós 1951), pel fet d'apuntar els primers indicis moderns, a través de la profusió de la sobrietat del tenebrisme, les senzilles resolucions compositives, la lliure interpretació de la llum i dels colors, i la interiorització expressiva dels motius representats.

Malgrat els seu trasllat temporal a Terol (entre el 1955 i 57), degut a l'ocupació d'una plaça de catedràtic en una escola, sempre es mantingué lligat al panorama artístic valencià. Des d'aquest context d'emergents canvis estètics, s'ha de ressenyar la seua

⁷²⁶ REAL ALARCÓN, M. Op. Cit. , 1985, p. 42-45 i p. 73-75. Segons aquesta obra, Michavila il·lustrà nombrosos dibuixos realitzats in situ, al llarg dels tres toms originals dels Llibres d'Or. Aquests dibuixos constaren de retrats sobre els assistents a les reunions, com ara els dotze retrats que executà en la tertúlia del 13 d'abril de 1956. Així mateix, destacaren les recreacions paisatgístiques (Primavera), els temes al·legòrics (*El Chivato*), les figures (Cap de dona, en groc), etc.

⁷²⁷ GRACIA, C. *Las pensiones de pintura de la Diputación de Valencia*. València: Alfons El Magnànim, 1987, p. 544. L'obtenció de la pensió de la Diputació Provincial de València, concretament, per la modalitat de figura es va atorgar al pintor Michavila amb l'obra final de *La Caridad*. S'ha de ser conscients que aquestes pensions es guanyaven, un cop superat uns competitiu exercicis selectius. Gràcies a aquesta pensió, el jove pintor pogué viatjar arreu d'Espanya.

primera exposició individual en la *Sala Mateu*⁷²⁸ (1952), la participació en el Saló de Tardor de l'Ateneu Mercantil de València (1956), obtenint el Primer Premi amb l'obra *Les barques i el moll*⁷²⁹, *l'Exposició d'Art Lliure*, organitzada pel Moviment d'Art Mediterrani i celebrada en els jardins de la Generalitat (juliol de 1955), el *I Saló de Retratistes*, organitzada per l'Institut Iberoamericà en l'Ateneu Mercantil de València (juny de 1956), les nombroses col·lectives d'Els Set (1950 i 1954), les dues mostres col·lectives, organitzades per l'enginyer Emilio Bello en el seu domicili (c/ Quart), durant el mes de gener i juliol de 1954, etc.



Vista de Segovia, 1951, oli/tela, 65 x54 cm⁷³⁰. *Apunts de la muntanya*, 1955, oli/tela, 50x60 cm⁷³¹.

Etapa geomètrica i constructiva (1957-1978).

A causa del seu concurs/trasllat a l'Escola de Magisteri de València, per volts del 1957, s'instal·là de nou en la ciutat, protagonitzant les seues primeres abstraccions geomètriques, en el si del Grup Parpalló i del Moviment d'Art Mediterrani (MAM). Des del inicis mítics de *Parpalló*, Michavila formà part d'aquella famosa reunió celebrada en la seu de l'Institut Iberoamericà (Ateneu Mercantil de València 1956). De d'ençà, no

⁷²⁸ Anònim. "Joaquín Michavila, en Sala Mateu", *Jornada*, València, 23 de desembre de 1952, p.3. Des d'aquesta ressenya de premsa, es narrà aquesta primera exposició com un reflex de les seues bosses de viatges, concretament, a partir de la recreació dels paisatges urbans i edificis de les ciutats de València, Segòvia, d'Hamburg, etc.

⁷²⁹ Gil, R. *La colecció artística del Ateneu Mercantil de Valencia*. València: Ateneo Mercantil, 1998, p. 133-34.

⁷³⁰ Catàleg *Matèria Reservada*. Op. Cit., 2006, p. 13.

⁷³¹ Catàleg *Matèria Reservada*. Op. Cit., 2006, p. 21.

només, l'artista signà els estatuts fundacionals, reflectida en la *Carta abierta*⁷³², sinó que col·laborà en les quatre primeres exposicions. La sobtada retirada de l'autor, en el mes de maig de 1959, estigué motivada pels reajustaments de la nòmina dels membres de Parpalló. En el cas del MAM, l'artista col·laborà en diverses mostres col·lectives entre el 1958 i 1959. Michavila i d'altres artistes de la generació, es sentien atrets per aquest heterogeni i obert projecte de Juan Portolés, en què s'inclogueren tota una mena d'estètica moderna i a qualsevol artista, independentment de la seua adscripció estètica, provinent dels diferents indrets de l'arc mediterrani⁷³³.

No obstant això, l'obtenció d'una beca del Ministeri d'Educació Nacional, durant el 1957 i 1958, li permetí residir en Itàlia, on es deixà fascinar pels volums i jocs de plecs de l'estatuària romana (*Senadors*, 1957), el virtuosisme lumínic i perspectiu dels quatrecentistes florentins Piero della Francesca o Andrea Mantegna (*Taula de canvis*, 1957). Sobretot, es va fascinar per l'irreverent i agitat llenguatge futurista de Marinetti o Carlo Carrà, i les incerteses poètiques del realisme màgic de Giorgio de Chirico. En aquests darrers anys, Michavila començà a accelerar la seua metamorfosi cap al llenguatge de l'abstracció geomètrica, des de l'emprament de sòbries tonalitats i l'ordenació de paisatges sense cap mena d'artifici, en base de quadrats, rectangles i altres formes aplanades. També destacà per l'ús reiteratiu de composicions bidimensionals semiabstractes, presentades en les diferents edicions expositives de Parpalló⁷³⁴ (*Casa de barrio*, *Natura morta de la caldera*, ambdós de 1958) i de MAM⁷³⁵. Per cloure aquest paràgraf, es podria considerar com les primeres produccions abstractes, l'obra de *Casa de la marjal* (1958) del seu període italià.

Després de la seua primera estada en Itàlia, continuà progressant les seues investigacions plàstiques cap a una abstracció geomètrica més estructurada, simplificada i purista. Altrament, la definitiva ruptura amb la tradició realista no es produí fins a

⁷³² Consulteu RAMÍREZ, P. "El Grupo Parpalló, una aproximación". En AA.VV. *Grupo Parpalló 1956-1961*, València, Sala Parpalló et Alfons El Magnànim, 1991, p. 20-23. També la "Carta abierta del Grupo Parpalló", *Levante*, València, 1 de desembre de 1956.

⁷³³ PATUEL, P. M.A.M., *El moviment artístic del Mediterrani (1956-1961)*. València: Generalitat Valenciana, 1998, p. 229. El M.A.M. es tractà d'un macro projecte artístic que abastí a tots els artistes moderns de l'àmbit Mediterrani, és a dir, des de Girona a Almeria. El impulsor i coordinador del M.A.M. fou el periodista Juan Portolés, qui bastí el seus primers indicis, des de la illa d'Eivissa, en el mes de juliol de 1957. Dins d'aquest moviment, es coordinaren tres importants cicles d'art, és a dir, els cicles Art Actual del Mediterrani I, Valors Plàstics Actuals i Art Actual de Mediterrani II. Aquests cicles encabiren, gairebé, un total de trenta exposicions, a més, de l'edició dels Quaderns del Moviment d'Art del Mediterrani.

⁷³⁴ RAMÍREZ, P. *El Grupo Parpalló. La construcción de una vanguardia*. València: Alfons el Magnànim, 2000, p. 89-90.

⁷³⁵ Referència a obres enviades a Parpalló, caracteritzades pel seu hibridisme figuratiu i geomètric, d'inspiració muralista.

l'any 1960, moment en què assolí un vertader sentit poètic envers al llenguatge de l'abstracció geomètrica, concretament d'ascendència constructivista russa⁷³⁶. A diferència del constructivisme rus, el pintor tendeix a emprar un càlid i emotiu cromatisme més mediterrani, allunyat de les sòbries i fredes gammes de l'avantguarda històrica.

L'any 1960, l'obra de Michavila fou coneguda internacionalment, mitjançant la seua participació en la *III Biennial d'Alexandria*, en la *Galeria Il Fondaco de Massora*, la *Mostra Internationale d'Arte Astratta* en el Palazzo Pretorio de Prato, o bé la mostra *Arte No figurativo* en l'Ateneu Mercantil de València (1962).



Casa a la marjal, 1958, o.l., 41x 61cm⁷³⁷. *Natura morta de la caldera*, 1958, o.l., 64,5x93 cm⁷³⁸.

Dins d'aquesta segona etapa, s'hauria de diferenciar dos subperíodes ben diferents: subperíode figuratiu i subperíode cinètic i de maduresa constructivista. El primer subperíode es tractà del darrer i brevíssim parèntesi figuratiu (1959-60), on l'artista reflecteix diferents formes d'interpretar la mort, inspirat en la lectura de la filosofia de Camus, Heidegger o Sartre. I amb relació al segon subperíode, emmarcat entre el 1968 i el 1978, abans de tot, s'ha de remarcar la seua aventura cinètica, a partir de la participació en la formació *Antes del Arte* (1967-68)⁷³⁹. Des d'aquesta agrupació, coordinada pel crític d'art Aguilera Cerni, recreà el seu personal llenguatge òptic en

⁷³⁶ En aquest sentit, els artistes geomètrics més puristes pretengueren posar en pràctica la idea de les arts al servei d'un ideal funcional i social. Una pràctica inspirada en els ideals poètics i estructurals dels protagonistes del constructivisme, al voltant de les propostes de les formacions col·lectives de l'Equip 54, Grup Parpalló o Equip Córdoba. Per ampliar aquesta informació sobre els trets del constructivisme rus cal que us adreceu a AA.VV. *Diccionario Arte del siglo XX*. Madrid: Oxford-Complutense, 2001, p.186-188.

⁷³⁷ Catàleg *Matèria reservada*. València: Generalitat Valenciana, 2006, p. 37

⁷³⁸ AA.VV. *Grupo Parpalló 1956-1961*. València: Sala Parpalló et Alfons El Magnànim, 1991, p. 126.

⁷³⁹ Amb la integració en el grup *Abans de l'art*, un projecte ideat per Aguilera Cerni, Michavila pretengué connectar l'art i la ciència, aportar una nova metodologia i, en definitiva, assolir els postulats de l'art cinètic sobre l'estudi del moviment real i aparent. Aneu a l'article de PEDRO ANTONIO. “<<Antes del Arte>>”, en el Colegio de arquitectos. Entrevista con Sempere y Michavila”, *Levante*, València, 28 d'abril de 1968, p. 23.

nombroses pintures, escultures i murals, a més d'incloure les seues produccions en les exposicions *Arte objetual* de la Sala Exposición de Dirección General de Bellas Artes de Madrid, o bé en *Pintores constructivistas españoles* (octubre de 1975), en la galeria Kandinsky de Madrid. Per acabar aquest segon subperíode, cal relacionar l'assoliment de la maduresa constructivista de Joaquín Michavila, com una fase en què assolí el seu clímax més geomètric i funcional, mitjançant una racional i conscient investigació de l'estructura de l'espai compositiu i dels seus elements plàstics. A més d'una reflexiva introspecció sobre la pròpia metapintura, focalitzada en el següents elements: forma, composició, color i espai. El ideal de bellesa es trobaria en obres com per exemple *Flor d'herbari. Homenatge a Cabanilles*, 1966, i *Mostra d'anatomia*, 1977, traçades des d'un estricte ordre geomètric, una simplificació de les formes i del color. I per altre costat, recalcar que a Michavila, sempre, li obsessionà trobar i captar l'essència més pura de l'estructura, pel fet de constituir la matriu base de tots els objectes possibles.



***Flor d'herbari. Homenatge de Cabanilles*, 1966, tècnica mixta sobre llenç, 1,20x1m⁷⁴¹.**



***Mostra d'anatomia*, 1977, acrílic, llenç, 1,20x1m⁷⁴⁰.**

⁷⁴⁰ Catàleg Matèria reservada, Op. Cit., 2007, p.173

⁷⁴¹ Fotografia realitzada en in situ, a propòsit de l'exposició celebrada en el Museu de la ciutat de València, 2009.

Etapa d'abstracció lírica (1978-1990).

Cap a l'any 1978, fruit d'una personal crisi i forta depressió, Michavila abandonà les seues investigacions constructivistes, i començà a donar pas a la retornada d'un paisatgisme més madur, conceptual i depurat, a través de la profusió del llenguatge abstracte líric. De forma més específica, es tractà de la reinterpretació de l'entorn natural de l'Albufera i de l'horta valenciana, a través de la sèrie d'*El llac* o d'*El riu*. Sovint, la mera referència visual i la seua nostàlgia sensorial i emotiva es traduïren en formes, colors o cal·ligrafies gestuals. D'aquesta etapa, s'ha de remarcar la peça *Alqueria de la marjal*, 1982.

Etapa d'abstracció matèrica i lírica (1990-2000).

En la dècada dels 90, el pintor experimentà amb la tècnica del collage, emprant paper d'arròs japonès o cartonet, una dimensió matèrica i dadà en les seues composicions abstractes. El seu estil dadaïsta radicà en la inserció de tota mena d'objectes quotidians en el pla bidimensional dels llenços. I a partir de l'any 1997, l'autor començà la seua sèrie d'acrílics *Contrapunt*⁷⁴², inspirada en la impregnació plàstica de les seues preocupacions musicals, centrades en les peces barroques i d'autors avantguardistes, com ara Schonberg i Francesc Llázzer.

La materialització de les seues composicions nasqueren de la concordança entre melodies, veus contraposades o les vibracions dels sons. En definitiva, es tractaria d'un diàleg entre la música, lligada a ella des de jove en cors i orfeons, i el seu univers plàstic. El quadre recull amb formes i colors, des d'una abstracció més purista, les diferents situacions emotives de la música, és a dir, tensió, drama, alegria, etc. I per acabar, arribem a la darrera sèrie, titulada *Matèria fosca* (2001), on realitzà un apropament plàstic dels descobriments científics de l'univers, de les seues lectures cosmològiques i de les pròpies observacions del cosmos amb el telescopi.

⁷⁴² AA.VV. *Contrapunto*. València: Sala Parpalló, Centre Cultural La Beneficència et Diputació Provincial de València, 1998. També l'article de GARCÍA RUBÍ, A. "Joaquim Michavila, contrapunto", en la revista *El punto de las artes*, València, 1998.

b) Una aproximació plàstica en l'època d'Els Set.



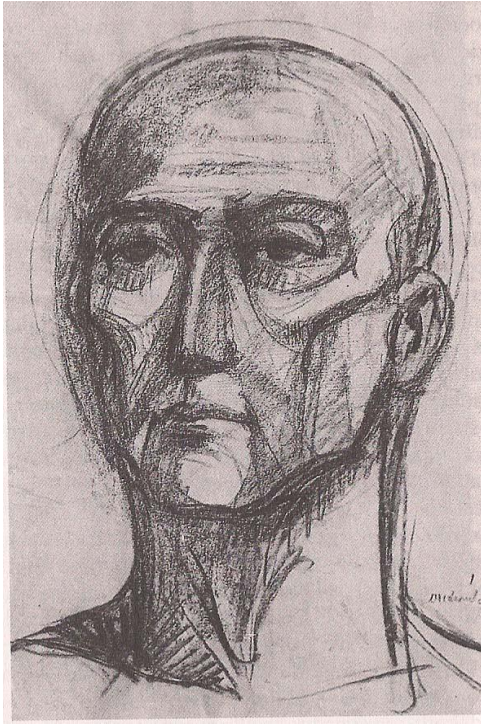
Retrat fotogràfic de Ximo Michavila⁷⁴³.

En aquest segon punt, s'esbrinarà sobre la manera que s'infiltraren els primers indicis moderns en la paleta de l'artista, els factors estètics que instigaren l'evolució dels diferents llenguatges lingüístics, en funció del bagatge i de les experiències artístiques, i, en quina mesura, la incidència de la formació d'Els Set esdevindria com a punt de partida de la futura adopció de l'esperit modern, per part de Michavila.

D'entrada, a l'hora de comprendre els primers símptomes moderns i els posteriors processos evolutius que esdevingueren en la paleta de l'artista, s'ha de tenir en consideració la predilecció del pintor pels tradicionals gèneres de la natura morta i, sobretot, del paisatge, latent entre els treballs escolars i les primeres produccions geomètriques, fins a arribar a les abstraccions més recents.

En segon terme, l'aparició dels indicis moderns afloraren en la pròpia dinàmica d'un conjunt de factors conjunturals que, lentament, posicionaren la poètica plàstica de Michavila cap a propostes més agosarades. Així doncs, entre els factors conjunturals més destacables, que s'analitza més a baix, s'ha d'enumerar la tendència antisorollista i antiacadèmica d'un sector dels alumnes de l'Escola de Belles Arts, el llegat del tenebrisme barroc i del corrent regeneracionista, les tertúlies artístiques que coordinà Manuel Real Alarcón, la inclusió en Els Set i les seues tertúlies, les experiències de les residències, pensions i viatges artístics, la incursió en el Grup Parpalló i el MAM, fins a topar-nos amb la seua cabdal estada italiana.

⁷⁴³ Fotografia extreta de l'article de SENTÍ, C. "Una entrevista a siete voces. Un inquieto y brillante grupo de jóvenes pintores valencianos", en *Levante*, València, 8 de febrer de 1953, p. 5.



*Estudi per un mural, (1953), dibuix a llapis, paper, 55x40 cm*⁷⁴⁵.



*Nu femení, 1954, o./l., 130x100 cm*⁷⁴⁴

Malgrat la seua tardana vocació artística, matriculant-se en l'Escola Superior de Belles Arts de Sant Carles l'any 1949⁷⁴⁶, el jove artista aconseguí aprendre l'ofici de pintor i dominar el dibuix, i, a més, s'aventurà cap a una mena de llenguatge expressionista més embetumat i sobri, resseguint, per tant, la tendència de les gammes negres i fosques dels artistes més antisorollistes i compromesos amb la modernitat de l'escola. Una tendència estètica que, partint de la tradició del barroc tenebrista dels pintors valencians Ribalta i Ribera, del gest delirant, grotesc i macabre de Goya i de l'arbitrarietat postimpressionista d'Ignacio Pinazo, forçà al jove aprenent a una transitòria

⁷⁴⁴ Primer exercici presentat a la Diputació Provincial de València, concretament, en el mes d'abril de 1954. Aneu a GRACIA BENEYTO, C. *Las pensiones de pintura de la Diputación de Valencia*, València, Alfons El Magnànim, 1987, p. 299.

⁷⁴⁵ MUÑOZ IBÁÑEZ, M. *La pintura valenciana de postguerra*. València: Universitat de València, 1994, p. 141.

⁷⁴⁶ Malgrat la seua formació teòrica en cultura en general, a partir dels anys formatius en l'Escola Normal i en la facultat de Filosofia i Lletres, encara, li restava molt per assolir el domini tècnic de dibuix i de l'ofici de pintor. L'ingrés de Michavila en l'Escola de Belles Arts de Sant Carles fou instigat pel seu oncle Samuel i, també pel seu preàmbul de dibuix amb la professora Carmen. A diferència de gran part dels seus companys d'Els Set, l'artista encara assistia a les dues hores de classe de dibuix diari, on hi havia de copiar estàtues clàssiques d'escaiola (Apoxiomeno, Dorifor), realitzar acadèmies, i, després, executar dibuixos de models vius. En general, el pintor resumí l'etapa de Belles Arts, com una època on va prevaldre una afectiva relació paternalista entre alumne i professor. Aquesta cita ha sigut elaborada, a través de *l'Entrevista comentada per el artista*, en la BARBERA ZAMORA, J; *Joaquín Michavila, del constructivismo al paisaje, análisis de un proceso evolutivo*. Tesis doctoral inédita, Valencia, Universidad Politécnica de Valencia, tesis doctoral, 1987, p. 417-419.

connivència, entre les obres més acadèmiques i les més expressionistes, dins del seu catàleg d'obres dels primers anys 50.

Segons aquest context dialèctic, no resultava gens estrany trobar en un mateix espai-temporal obres que seguiren l'estil formalista de les acurades acadèmies (*Estudi per un mural*, 1953 i *Nu femení*, 1954) i de les saturades composicions barroques. Tanmateix, dins d'aquest rerefons, també hi convisqueren aquelles peces que aprofundiren sobre retrats introspectius (*Planxadora*, 1955), paisatges lírics, sobrietat cromàtica o simples fons arquitectònics (*Nocturn*, 1950). Dins d'aquestes produccions heterogènies, l'autor declarà en una entrevista a Maria Ángeles Arazo el seu creixent enrolament vers un expressionisme modern i cubista de la manera següent⁷⁴⁷:

En la Escuela me incliné por un expresionismo moderno, que fue derivando a ensayos expresionistas más extremados y simbólicos. Lo abandoné para empezar a estudiar el cubismo como punto de arranque. Fue la época de los paisajes y bodegones, llenos de austeridad, resueltos en colores terrosos y negros.

Seguint el paràgraf d'adés, també s'hauria d'afegir aquelles obres que desenvoluparen temàtiques pròpies de l'estètica de la pintura regeneracionista del 98 i del paisatgisme valencià. En el seu conjunt, es tractaria d'un període on es popularitzà la tendència d'enfosquir les obres, com ho demostra l'obra *Nocturn suburbi* (1950). A nivell més pràctic, potser, Michavila contribuiria, per una banda, a la captació de l'essència interior de la natura, i, per altra banda, a la projecció dels estats d'ànims, com per exemple en l'obra *la Planxadora* de 1954. En el cas de l'àmbit del paisatge, es podria parlar d'un Michavila més propici a recrear textures, elaborar composicions panoràmiques i il·lustrar ambients rurals, com ara els camps d'arròs valencians de l'obra *Camp d'arròs* de 1954, la serra de Conca, les planícies manxegues i les roques del Maestrat.

Entremig d'aquest primer procés de canvi vers l'aposta expressiva i postcubista, Joaquin Michavila s'integrà en l'agrupació d'Els Set, per volts del mes d'octubre de 1950. Com ja s'ha dit abans, l'entrada de Michavila al grup serví, en un principi, per suplir la baixa del pintor alcoià José Masiá⁷⁴⁸. De forma més exacta, l'entrada de

⁷⁴⁷ ARAZO, MA. *Boletín de Información Municipal*, València, nº 64, 4art trimestre de 1969.

⁷⁴⁸ Moment que José Masiá amb son pare s'exiliaren a la província de Córdoba en l'Argentina, entre els mesos de tardor del 1951.

Michavila fou materialitzada gràcies a la invitació de Juan Bautista Llorens Riera. En aquest sentit, es ressaltarà aquestes línies⁷⁴⁹:

Un dia em vaig trobar a Juan Bautista Llorens Riera pel carrer, que havia acabat la carrera dos cursos abans i em digué:

_ <<Tu vols pertànyer al grup Los Siete.>>

_ <<Doncs sí >> respongué Michavila



Planxadora, 1954, o/l., 100x73cm ⁷⁵⁰.



Nocturn, suburbi, 1950, o/l., 55x46cm ⁷⁵¹.

A partir de la relació directa de Michavila amb Els Set, s'inaugurà un segon factor conjuntural més transversal, degut al caràcter interdisciplinari de les activitats culturals proposades. En aquest sentit, l'aportació de Michavila esdevingué imprescindible a l'hora de participar en les exposicions i tertúlies artístiques del grup, de confeccionar catàlegs, de curar d'altres exposicions alienes al grup, de coordinar programacions musicals i de recitals de poesia, de projectar passis de cinema, etc. Així mateix, l'artista s'encarregà, personalment, de buscar compositors de música del Conservatori de Música, amb la finalitat d'acompanyar algunes inauguracions d'art.

⁷⁴⁹ Entrevista publicada en FORMENT, A. *Joaquim Michavila: converses amb un pintor d'avantguarda*. València: Tàndem, 1999, p. 171.

⁷⁵⁰ GRACIA BENEYTO, C. Op. Cit., 1987, p. 300.

⁷⁵¹ Patuel, P. *Michavila 50 anys de pintura*. València: Ajuntament Vilafamés, 1998, p. 11.



*Camp d'arròs, 1954, o./l., 50x96 cm*⁷⁵².

En un altre vessant cultural, l'autor recorda l'organització d'un cicle de cinema francès amb col·laboració amb l'Institut Francès, datat entre els anys 1953 i 1954. Per altra banda, gràcies al patrocini del director de la Filmoteca Nacional, es desenvolupà una setmana de col·loquis sobre cinema d'avantguarda. A més a més, s'ha de comentar que a les diferents sales expositives de l'agrupació s'ambientaren inèdits cinefòrums⁷⁵³.

Com es pot observar, la integració activa en el grup respon a un sentit plural, a nivell polític, estètic, cultural i d'actualització artística. Per tant, connectaria en alguns punts comuns amb el Grup Z, concretament, en la dimensió apolítica i cultural, d'ambdues pioneres formacions. Tot i així, sense dubtar del seu possible component polític latent, la censura vingué un cop, però sense provocar cap mena de molèstia. Michavila argumentà que aquests agents de la censura no veieren res polític, ni tampoc, saberen interpretar les pintures. En general, veieren aquest grup com un afer inofensiu de joves artistes⁷⁵⁴.

Pel que fa a l'òrbita expositiva, les mostres col·lectives d'Els Set conformaren un idoni marc testimonial dels primers neguits moderns, que prompte experimentà la paleta de l'artista, a causa de la influència de les pròpies bases constituents de la formació, del dinamisme renovador dels membres i del fresc intercanvi d'idees, pensaments filosòfics o d'estils, que emanaven de les seues tertúlies artístiques.

⁷⁵² Patuel, P; Op. Cit., 1998, p. 27.

⁷⁵³ En la primera entrevista inèdita, realitzada en el seu domicili d'Albalat de Tarongers, el pintor explicà que un amic advocat els solia aconseguir fotogrames de pel·lícules per poder projectar-les-hi.

⁷⁵⁴ Entrevista inèdita, juliol de 2009.

Des d'aquest marc expositiu, existiren nombroses cròniques de premsa que apuntaren sobre els trets formals més destacables i generals de l'artista, en funció de la seua mestria tècnica, el domini de l'ofici de pintor⁷⁵⁵, les particularitats expressives de la pintura i, per descomptat, la seua vocació paisatgística. La temàtica o el registre del paisatge fou determinat com el format més adient, a l'hora de treballar sobre els contrastos de llum, els diferents matisos de color, la captació de les emocions i sentiments o l'execució de solucions compositives més sòbries⁷⁵⁶.

Cuanto a Joaquín Michavila, paisajista de cepa, nos hace ver cómo pinta deleitándose en el paisaje con sincera emoción en formas y en tonalidades.

De d'aquest ambient, el crític d'art José Ombuena, conegut pel seu ancoratge amb els valors tradicionals, exaltà la continuïtat de les produccions més convencionals de Michavila, des del sentit la saviesa tècnica, el bon ofici i l'elaboració d'encertades temàtiques. Sobre aquesta continuïtat plàstica, s'ha d'adjuntar el següent paràgraf⁷⁵⁷:

Y las dos obras enviadas por Michavila, muy especialmente con la titulada <<Estudio>>, en la que el laureado pintor reitera de modo rotundo su gran capacidad y hondura artística. Y he aquí que esta relación de obras pertenece a un modo de hacer, un estilo y unos temas, ciertamente más clásicos.

En una altra crònica més llarga, Ombuena desenvolupà una mena d'hagiografia de la trajectòria de l'artista, basada en el bagatge, l'experiència i el domini de l'ofici, al llarg d'aquests dos paràgrafs⁷⁵⁸:

Los dos paisajes que presenta Joaquín Michavila bastarían para prestigiar la juvenil exposición. Sabiduría en la concepción, pericia en la realización, emoción en su trasfondo; tales son los factores que se aprecian en ellos, y en su grado muy considerable.

El nombre de Michavila cuenta ya, y no poco, en el mundillo artístico valenciano, y no hay riesgo en augurarle una carrera ascendente. Hasta ahora lo ha sido ya, y no por fruto de la casualidad, sino en virtud de su laborioso aprendizaje que se hace patente en toda su obra.

⁷⁵⁵ OMBUENA, "Los Siete, en Sala Braulio". *Levante*, València, 13 de maig 1954. El crític José Ombuena relacionà la qualitat artística de Michavila, gràcies a la barreja de la tradició pictòrica, l'ofici i el bagatge.

⁷⁵⁶ Sobre la sobrietat tècnica s'ha de recórrer a RAFAEL. "Los siete, en la sala Braulio". *Jornada*, València, 28 d'octubre de 1953, p. 3. També la ressenya de CHAVARRI. "Los Siete exponen en sala Braulio". *Las Provincias*, València, 22 abril 1953. En aquesta referència, el cronista dóna més importància al camp de les emocions, a través de l'harmonia tonal dels seus paisatges.

⁷⁵⁷ OMBUENA, J. "Los Siete, en Sala Braulio" *Levante*, València, 13 de mayo 1954. En semblant termes, s'ha d'afegir la referència periodística HACE. "Los Siete, en Sala Braulio", *Jornada*, València, 12 de maig de 1954, pàg. 3.

⁷⁵⁸ OMBUENA, "Exposición de <<Los Siete>> en Sala Braulio", *Levante*, València, 30-04.-53, p. 6.

Canviant de terç, en totes les edicions expositives del grup, s'inclogueren catàlegs artesanals, il·lustrats pels artistes, amb la intenció de donar-los en la inauguració. Rememorava l'autor que, moltes vegades, aquestes produccions manuals es solien treballar en la casa de Ricardo Hueso, pel fet de tindre un petit tòrcul.

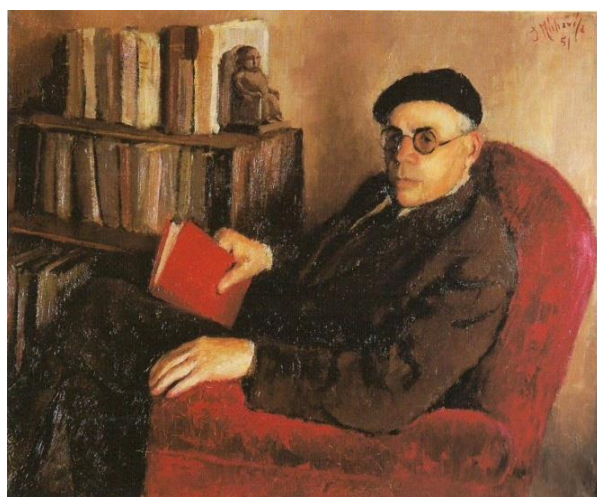


Catàleg 1⁷⁵⁹



Catàleg 2⁷⁶⁰

Dins de les il·lustracions dels catàlegs, s'ha pogut evidenciar la mà de Michavila, a través de les peces que contenen les seues sigles (cat.1 i 2), de l'empremta de la signatura (cat.3) i de les suggestives aproximacions estilístiques (catàleg 4 i 5).



Retrat del meu pare, 1951, o.l., 81,5x100cm⁷⁶¹.



Última luz, 1950, dibuix sobre paper, 18x24cm⁷⁶².

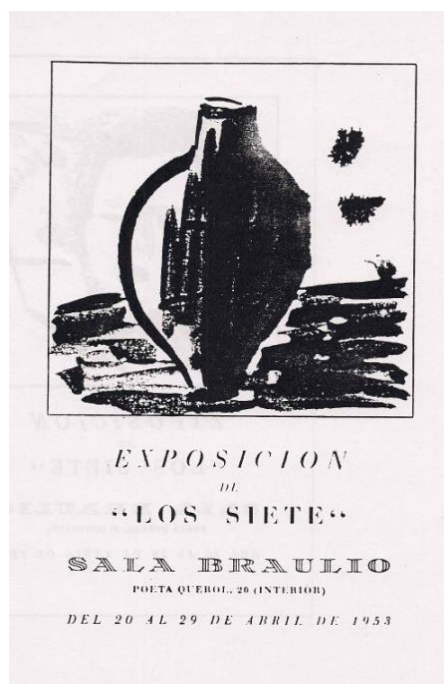
⁷⁵⁹ Arxiu Gómez, fragment de gravat que pertanyí al catàleg de l'exposició de 5 a 10 de març de 1951. Arxiu Gómez.

⁷⁶⁰ Ídem.

⁷⁶¹ AA.VV. *La pintura valenciana desde la posguerra hasta el grupo Parpalló (1939-56)*. (Coord. Manuel Muñoz Ibáñez). València: La Beneficència, Sala Parpalló, Diputació Provincial de València, febrer-maig, 1996, p. 252.



Catàleg 3 ⁷⁶³



Catàleg 4 ⁷⁶⁴

En el torn dels motius temàtics, destacaren les impressions paisatgístiques (*Darrera llum*, *Riscos de Gredos*⁷⁶⁵ o *Paisatge de secà*), les estructurades naturas mortes (*Flors de poeta*), els fidedignes retrats, com el que realitzà a Angeles Ballester⁷⁶⁶, o bé a son pare, l'execució de figures (*Canícula*⁷⁶⁷, *Angelus*), els estudis sobre la pròpia pintura (*Estudi*) o la recreació d'al·legories d'estats d'ànim (*Soletat*).

Tanmateix, a partir de l'any 1952, li concediren les pensions de residència internacional d'El Paular i de Segòvia, on desenvolupà millor els seus paisatges, des d'una interpretació més lliure i directa de la natura. Aquesta mateixa experiència amb la natura es va tornar a repetir l'any 1954, a propòsit de la concessió de la residència de Venta de Contreras, reflectida en un quadre que exposà entre el 19 i 31 d'octubre de 1953, en la Sala Braulio, dins del programa de mostres col·lectives d'Els Set. Finalment, aquestes

⁷⁶² Dibuix extret en LEAL, A. "A propósito de la exposición "Los Siete". Confidencia al color". *Claustro*, València, p. 143, 1950. De forma més exacta, aquesta obra fou penjada en l'exposició d'Els Set, celebrada entre el 13 i 26 d'octubre de 1950, en la Sala Colom.

⁷⁶³ Arxiu Genovés.

⁷⁶⁴ Arxiu Michavila, catàleg de l'exposició del 20 al 29 d'abril de 1953.

⁷⁶⁵ Pel que fa a la sòbria aquarel·la de *Riscos de Gredos*, la veurem comentada, breuissimament, en CHAVARRI. "Los Siete, en su sala de Colon 38", *Las Provincias*, València, 23/11/50, p. 7.

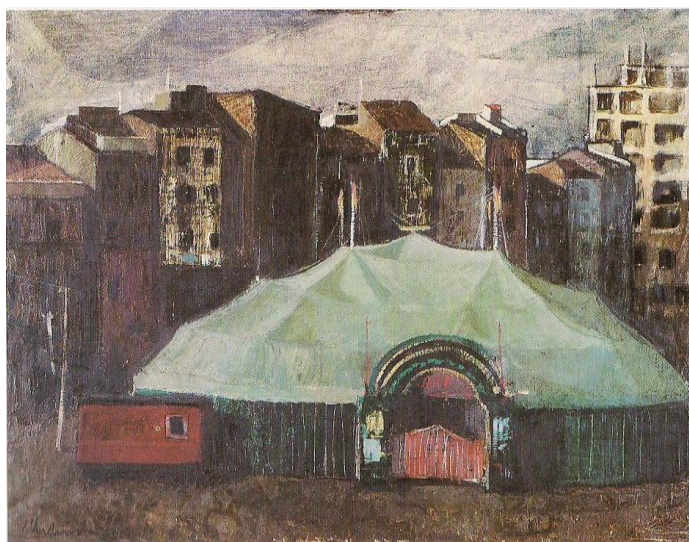
⁷⁶⁶ GARÍN, F. "Los siete", *Levante*, València, 3 febrer 53. El catedràtic en dos línies relaciona el retrat de la nova component, en l'única obra presentada en l'exposició del grup en el mes de febrer de 1953.

⁷⁶⁷ La peça de *Canícula* fou penjada en l'exposició col·lectiva de la Sala d'Els Set, entre el 20 i 25 de novembre de 1950. En SR. "Exposición de <<Los Siete>>", *Levante*, València, 23/11/50 p. 6; aquesta obra fou retractada des d'un sentit més cinic, decoratiu i d'harmonia de colors.

contínues residències s'entroncaren amb l'enrolament d'un viatge d'estudis als països d'Alemanya Federal, França i Suïssa, junt al seu amic i company de grup, l'artista Juan Bautista Llorens⁷⁶⁸.

Sí, volem anar Llorens i jo en pla autostop, però trobarem que eixia una expedició de Filosofia i Lletres que anava amb autocar a Alemanya i ens hi enrolaren.

Després d'aquest revelador viatge centreeuropeu, la paleta de l'artista experimentà un altre procés de canvi envers l'esquematització estructural del postcubisme i la tensió psicològica de l'expressionisme alemany més refinat i clàssic⁷⁶⁹. L'ull del pintor escrutà la realitat visual i conceptual del paisatge que, reforçat de certes connotacions somniadores, emotives i líriques, es transformaria en un motiu simbòlic que perviu en l'era de les construccions geomètriques més rigoroses (*Circ de suburbi*, 1956), i, ensems, afloraria des de les lliures i simbòliques referències expressives.



Circ de suburbi, 1956, o/l, 40x70 cm⁷⁷⁰.

Per descomptat, Ximo Michavila conreà una gran amistat amb tots els membres del grup però, malgrat això, es podria ressaltar els lligams afectius i professionals amb Àngeles Ballester i Juan Genovés. En el primer cas, a banda de convidar a Ballester a participar en la formació, se'ls veurien treballar junts en diversos encàrrecs de decorats

⁷⁶⁸ FORMENT, A. Op. cit., 1998. Gràcies a aquest viatge a l'estranger, organitzat per la Facultat de Filosofia i Lletres, Michavila i Llorens contactaren directament amb l'expressionisme alemany a Munic i Hamburg, a més de descobrir als primers creadors d'aquest llenguatge, com ara Munch i Kokoschka.

⁷⁶⁹ En aquest sentit, Ximo Michavila li va atraure el caràcter atzarós i espontani de l'expressionisme i el rigor metodològic del cubisme.

⁷⁷⁰ Catàleg de Sala Parpalló/ La Beneficència, Op. Cit. , 1996, p. 253.

teatral, com per exemple en l'obra *Retaule de Nadal*. I en el segon cas, a banda del lligam afectiu entre Genovés i Michavila, Michavila admirà l'estil engrescador i sòlid de Genovés. Per cloure el paràgraf, s'ha de fer ressò d'un article del diari *Levante*, des d'on José Ombuena declarà que l'agrupació d'Els Set es resumia en les figures de Juan Genovés i de Ximo Michavila⁷⁷¹, dues joves promeses artístiques.

Sense eixir del camp de la premsa, cal extrapolar una altra comparativa, del mateix crític d'abans i mateix diari, entre l'artista Vicente Fillol Roig i Ximo Michavila, a propòsit de l'exhibició individual que organitzà Fillol en la Sala Braulio, i la de Michavila en la Sala Mateu. Ambdós creadors exposaren, gairebé al mateix temps, en la ciutat de València. Dos artistes que compartiren la influència de les tendències modernes europees, sense caure en l'abstracció, tendència plàstica a la qual Ombuena mai subscriuria. D'aquesta comparativa estètica, el cronista clarificà la tendència conservadora de Michavila respecte a la fluïdesa expressionista de Fillol en aquests termes⁷⁷²:

Un común denominador los califica. Ambos muestran una pintura hondamente influida por las tendencias pictóricas del momento europeo, excepción hecha de las corrientes abstractas, que son al parecer, demasiado duras de roer y de admitir para quienes entroncan por imperativos de la sangre y de la cultura con un humanismo mediterráneo... De los dos, Fillol es quien más audazmente rompe con las vetustas herencias. Michavila, en cambio, más conservador, estéticamente hablando, utiliza una técnica más costosa, más elaborada y más sutil.

De forma inesperada, la jove formació d'Els Set es desmembrà cap els inicis de l'estiu de 1954, motivada per un canvi d'aspiracions professionals i de residència dels seus membres. Tot i que no existí cap mena de malentesos ni fractures internes, no va ser possible tornar a reunir el grup, degut els diferents ritmes de vida de cadascun dels membres⁷⁷³.

Paral·lelament als anys d'Els Set, Michavila participà, activament, en el primer conat de les tertúlies artístiques de Real Alarcón, en nombroses vetllades nocturnes. Aquestes incipients reunions li ajudarien a avançar més cap a l'exploració d'una estètica més moderna, com per exemple el dibuix d'*El Chivato*, on conjuntava els trets més

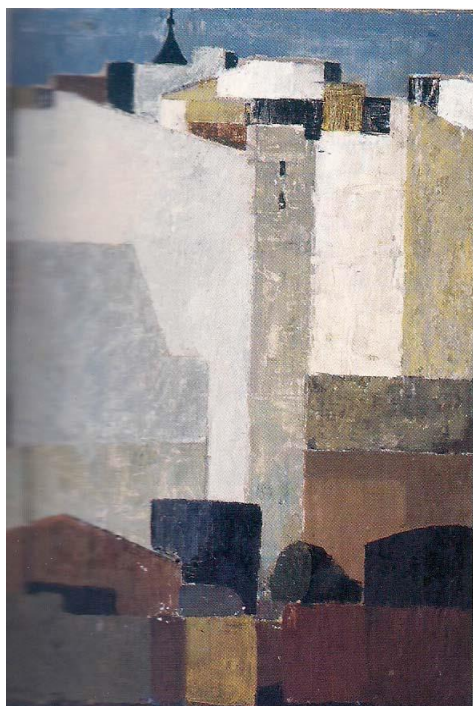
⁷⁷¹ OMBUENA. "Los Siete, en Sala Braulio", *Levante*, 31-10-53, p. 4.

⁷⁷² OMBUENA, J. "Fillol Roig, en Sala Braulio -Joaquín Michavila, en Sala Mateu- Sánchez Domingo, en Sala Prat". *Levante*; València, 24 de desembre de 1952.

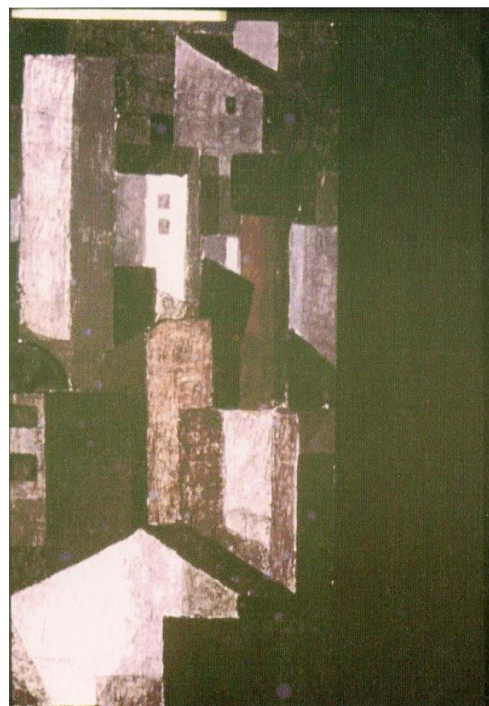
⁷⁷³ Entrevista inèdita, domicili de l'artista, 30 d'abril de 2009.

expressionistes i personals amb els esquemàtics traços lineals i senzilles estructures geomètriques del postcubisme.

Després de la dissolució d'Els Set, entre els anys 1954 i 1958, l'artista experimentà un període de canvis i de noves experimentacions, enriquides pel constant deambular arreu de la península i de les ciutats italianes. Des del context italià, Michavila experimentà en les seues carns, el vertader gir lingüístic vers l'abstracció constructivista, per volts de l'any 1958. Tanmateix, abans de consumir aquest esperat gir estètic, moltes de les obres enviades al Grup Parpalló i al Moviment d'Art Mediterrani (MAM)⁷⁷⁴, com ara *Cases d'Argüelles* (1957), *Fàbrica* (1956) i *El Chivato* (1956). Tots plegats es caracteritzaren per una progressiva absorció geomètrica, una pèrdua de referencial visual i unes composicions atapeïdes de senzilles estructures geomètriques.



Cases d'Argüelles, 1957, o/l, 92x60 cm⁷⁷⁵.



Fàbrica, 1957, o./l, 150x60cm⁷⁷⁶.

Sobre aquest procés més híbrid, cal emfatitzar el gènere del paisatge, com el millor registre genèric que, per una banda, donaria més joc a les subtileses cromàtiques i lumíniques de caire més postimpressionista i expressionista i, per altra banda, faria de

⁷⁷⁴ Segons la biografia d'Agramunt, la veritable adscripció a l'avantguarda començà amb Els Set i, després, amb el Grup Parpalló. AGRAMUNT, F. *Diccionario de artistas valencianos*. València: Albatros, 1999, vol. II, p. 1121-1123.

⁷⁷⁵ PATUEL, P. Op. Cit., 1998, p. 29.

⁷⁷⁶ PATUEL, P. *El Movimient Artístic del Mediterrani (1956-1961)*. València: Generalitat Valenciana, 1998, Sèrie Minor, p. 217.

laboratori plàstic, a l'hora de conjugar l'arbitrarietat de les matèriques taques i de reformular les diverses realitats abstractes, ja siguen geomètriques, cinètiques o líriques.

Per anar acabant, la formació d'Els Set actuà com a plataforma artística i cultural que impulsaria el redreçament de l'art modern en la ciutat, l'emparament associatiu d'iniciatives i les activitats interdisciplinàries i coetànies. Una recuperació artística que Barberá Zamora va transmetre, en la seua tesi doctoral, en el següent fragment⁷⁷⁷:

“Los Siete”, en síntesis, vienen a poner de manifiesto lo difícil que en aquella época era subsistir individualmente en el campo de la cultura; y así Michavila, como tantos otros de aquella época, sintió la necesidad de luchar contra las circunstancias adversas, carestía de información fundamentalmente, con el pronunciamiento colectivo y asociativo que tanto se dio en los años 50 y 60.

Finalment, en paraules de l'artista⁷⁷⁸, la seua interacció amb la formació esdevingué en un fet testimonial, davant d'una València sense plantejaments culturals seriosos. Un fet que constituïria un imprescindible ingredient en el futur i progressiu dietari modern de Michavila.



El chivato, 1956, dibuix sobre paper, 23x18cm⁷⁷⁹.

⁷⁷⁷ BARBERA ZAMORA, J. *Joaquín Michavila, del constructivismo al paisaje, análisis de un proceso evolutivo*. Tesi doctoral inèdita. València: Facultat de Belles Arts, Universitat Politècnica de València, 1987, p. 423.

⁷⁷⁸ Entrevista inèdita en el seu domicili, Albalat de Tarongers (València), 30 d'abril de 2009.

⁷⁷⁹ Dibuix ubicat en la pàgina 45 de l'original *I Libro de oro*, consulte REAL ALARCÓN, M. *Historia de los libros de oro de las tertulias de los pintores y escultores valencianos*. València: Ajuntament de València, 1986, p. 25.

C) Itinerari expositiu

Exposicions individuals:

Exposició en la Sala Mateu, 1952.

Exposició en la Sala Mateu, 1955

Exposició Sala Mateu, 1956.

Amigos del arte, Bilbao, 1959.

Gallero Numero, Florència, 1960.

Museu d'Art Modern, Maceratta, 1960.

Galleria Numero, Roma, 1960.

Galleria Il Fondaco. Messina, 1960.

Exposicions col·lectives:

Exposició d'*Els Set en Sala Colom*, València, del 13 al 26 d'octubre de 1950.

Exposició d'*Els Set en Sala Colom*, València, del 20 al 25 de novembre de 1950.

Exposició d'*Els Set en Sala Colom*, València, del 16 al 22 de desembre de 1950.

Exposició d'*Els Set en Sala Colom*, València, del 5 al 10 de març de 1951.

Exposició d'*Els Set en Sala Colom*, València, del 20 al 25 de març de 1951.

Exposició col·lectiva. Obres d'artistes espanyols i estrangers pensionats a la Residència de Pintors. Palau d'Arxius i Biblioteques, Segòvia, 1952.

Exposició d'*Els Set en Sala Colom*, València, del 2 al 14 de febrer de 1953.

Exposició d'*Els Set en Sala Braulio*, València, del 20 al 29 d'abril de 1953.

Exposició d'*Els Set en Sala Braulio*, València, del 19 al 31 d'octubre de 1953.

Exposició d'*Els Set en Sala Braulio*, València, desembre de 1953.

Exposició d'*Els Set en Sala Braulio*, València, del 3 al 15 de maig de 1954.

Exposició Nacional de Belles Arts de Madrid, 1954.

Exposició col·lectiva. 38 artistes joves. Departament Cultural de la Delegació Nacional d'Educació. Madrid, 1955.

I Exposición de Arte al Aire Libre. Jardins de la Generalitat. València, 1955.

I Salón de Otoño. Ateneu Mercantil de València, 1955.

II Concurs Nacional de Pintura, Alacant, 1955.

I Exposició Antològica de Artistas españoles de hoy, Madrid, 1956.

Concurs de Pintura, Alacant, 1956.

I Salón de Retratistes, Ateneu Mercantil, València, 1956.

II Salón de Otoño, Ateneu Mercantil de València, 1956.

Grup Parpalló, Ateneu Mercantil, València, 1956.

Arte Vivo. Movimiento Artístico del Mediterráneo, Sagunt, València, 1957.

Grup Parpalló, Cercle Maillol, Institut Francès, Barcelona, 1957.

Grup Parpalló, Palau de la Generalitat, València, 1957.

Art Actual del Mediterrani, Cercle de Belles Arts, Lleida, 1958.

Valores Plásticos Actuales, Asociación Artística Vizcaína, Bilbao, 1958.

Grup Parpalló, Sala Prado del Ateneu, Madrid, 1958.

Arte Actual del Mediterráneo, Galería Huemul de Buenos Aires, 1959.

Arte Español del Mediterráneo. Exposición preparatoria de la participació española a la II Biennial d'Alexandria, Ateneu Mercantil, Saló Daurat de la Diputació Provincial, València, 1959.

III Biennial d'Alexandria, Damasc, Beirut. 1959

5.2.2 La recerca del jo femení en l'obra d'Ángeles Ballester.

El títol d'aquest epígraf ens avança sobre la concepció artística de la pintora Ángeles Ballester envers l'art i la dona com artista i com a objecte artístic. Des dels seus inicis formatius fins a les darreres obres, l'autora impregnà les seues recerques estètiques i formals amb una lectura femenina dels seus femenins motius icònics. Així mateix, l'artista aconseguí materialitzar els diferents jo femenins, al llarg de la seua trajectòria artística.



Retrat de l'artista davant l'obra *Passeig a l'aire lliure*, Caracas, 1960⁷⁸⁰.

El propi fet d'incorporar-se en l'agrupació d'Els Set, com l'única dona pintora, ja denotà un cert atreviment públic, segons la moral nacionalcatòlica de l'època. Sobre aquest aspecte, s'ha de considerar que hi hagué molt poques dones que estudiaren i, molt menys, Belles Arts. Molts dels professors no es prengueren seriosament la formació de les seues alumnes, perquè consideraven l'intel·lecte artístic com un estadi reservat als barons. No obstant això, la seua incorporació en la nòmina d'Els Set fou rebuda gratament, tant pel públic com pels diferents mitjans de comunicació.

Dissortadament, el nom de l'artista no és força conegut en l'àmbit artístic espanyol i valencià, degut a que la seua carrera artística fou desenvolupada arreu del continent americà, exactament en els Estats Units, Perú i Veneçuela. Malgrat això, no s'ha d'oblidar que Ballester se convertí en una de les figures claus, durant els primers intents

⁷⁸⁰ AA.VV. *Ángeles Ballester. La imagen de la mujer en la pintura*. València: Universitat de València, 2003, p. 34.

aperturistes de l'art dels anys 50, en el País Valencià. En aquest sentit, des de prompte, la seua paleta es va sentir atreta per les línies i formes simplificades de la geometria postcubista. En aquest exclusiu escenari femení, compartí coprotagonisme amb la pintora i exmembre del Grup Z, Jacinta Gil Roncalés.

Per acabar, la poètica artística de Ballester es materialitzà al llarg de les següents successives etapes: etapa formativa (1940-1955), etapa veneçolana (1957-61) i etapa nord-americana (1961-98). D'aquesta manera, es podria aprofundir en el seu quefer artístic en l'època d'Els Set i reivindicar el llegat artístic de l'autora, dins del context cultural americà i de l'art valencià en l'exili.

a) Trajectòria artística.

Llevat del període formatiu, caracteritzat per un registre més acadèmic, la poètica de l'artista rauria d'una dotada tècnica de dibuix, unes marcades composicions bidimensionals i hieràtiques formes. Moltes de les obres recordarien l'estil primitiu de la cultura egípcia i de la Grècia arcaica. Per altra banda, també s'ha d'assenyalar la temptativa de reconstruir la realitat, a partir d'estructures geomètriques, senzilles formes sobris i purs colors (exceptuant l'etapa veneçolana) i formes abstractes i figuratives.

A mesura que passaren els anys, Ballester combinà, harmoniosament, formes més abstractes i figuratives, en funció de la capacitat expressiva dels diferents elements plàstics. Una innata i humanista expressió que impregnà les seues composicions d'un específic ritme intern, a través dels colors, les línies, els plans i les formes. De forma essencial, la pintora designà el ritme intern de les composicions com l'ànima de la pintura o del propi bàtec pictòric. En aquest sentit, la pintora definí el ritme d'aquesta manera⁷⁸¹:

Llamo ritmo -escribe en un artículo sobre "La composición en la pintura"- a una continuidad de formas y colores diferentes en su cantidad y calidad y que se relacionan unos a otros, de modo que así dirigen la mirada del contemplador... Ritmo no tiene que ver con un ritmo de figuras.

⁷⁸¹ SEGURA, M. "La pintura rítmica de Ángeles Ballester. El alma del cuadro y su vida, es la composición", *Índice*, Madrid, 1954.

Pel que fa a les tècniques emprades, l'artista va fer servir més la tècnica de l'oli sobre llenç. Entre d'altres tècniques, la pintora també va emprar l'oli sobre taula, el tremp d'ou sobre taula, els dibuixos sobre paper o cartolina, el gravat a burí sobre tremp i el gravat sobre fusta, la tècnica de l'encàustica i la barreja de les tècniques esmentades. A nivell curiós, es remarca l'ús d'arena de platja en algunes obres de mitjans dels 50 i els olis aigualits, a partir dels anys 60.



Fotografia de Ballester en sa casa, 2009⁷⁸².

L'etapa formativa (1940-1957).

La pintora, escenògrafa, il·lustradora i gravadora Ángeles Ballester nasqué el 17 de març de 1925, en la ciutat de València⁷⁸³. De ben petita, al voltant dels 12 anys conegué els eufòrics i breus anys republicans i, alhora, els tràgics successos de la Guerra civil. Mentre cursava els seus estudis sobre pintura en l'Escola d'Arts i Oficis Artístics i, posteriorment, en l'Escola Superior de Belles Arts de Sant Carles, s'ensopegà amb la duresa dels primers anys de la postguerra valenciana, conegut sota el període de

⁷⁸² Fotografia realitzada per un servidor en casa de l'artista, 2009.

⁷⁸³ AGRAMUNT, F. *Diccionario de artistas valencianos del siglo XX*. València: Albatros, 1999, vol I, p. 158-160.

l'Autarquia. La postguerra valenciana, com en altres indrets, significà un període de fam, d'estraperlo, de persecucions, de buidor cultural, i, sobretot, de por.



Foto de l'artista amb professors i companys de classe, 1950⁷⁸⁴.

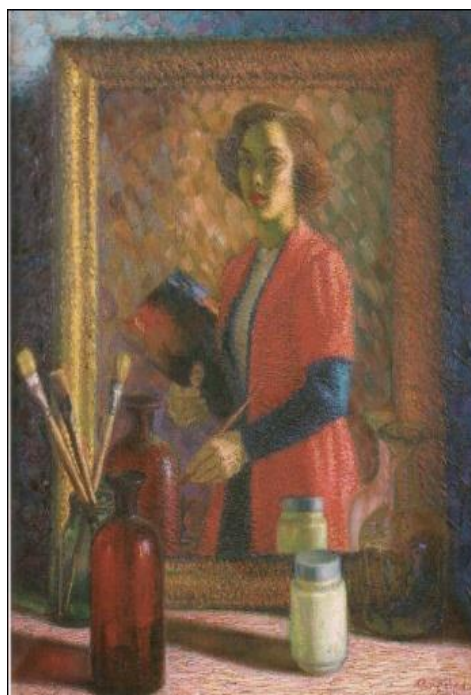
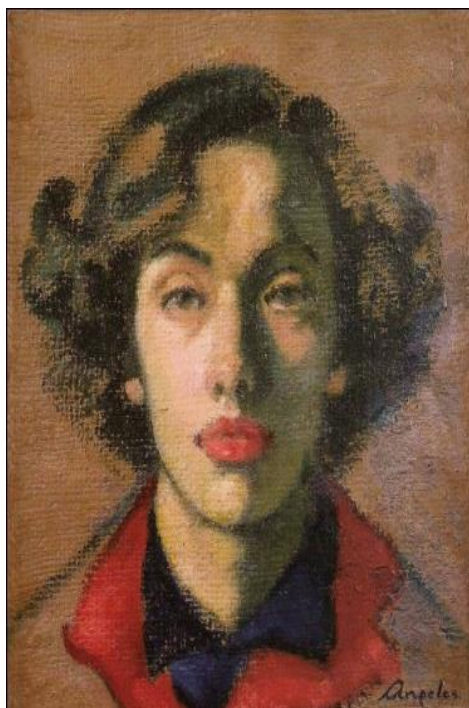
En termes artístics, Ballester fou conscient de la persecució i aniquilació de qualsevol símptoma avantgardista i, fins i tot, del grau de desinformació sobre l'art internacional. Per tant, l'única manera de sobreviure era repetir els esquemes formals de l'art acadèmic tradicional, concretament, en les temàtiques populars i l'acabat de la pintura postromàntica valenciana, com ara les peces *Autorretrat en verds* i *Autorretrat amb l'espill*. Alhora, també, participà en les troballes efectistes i resolucions cromàtiques i puntillistes del postimpressionisme autòcton, com per exemple l'obra *Tres dones a la platja*.

Davant d'aquest silenci imposat, Ángeles Ballester, junt als seus companys de facultat, començaren a parlar d'avantguardes i d'art modern en les tertúlies que s'organitzaren als cafès que hi eren al voltant del Miquelet. Fruit d'aquestes converses, naixeren les primeres agrupacions artístiques, és a dir, el Grup Z (1947-49) i Els Set (1949-1954)⁷⁸⁵,

⁷⁸⁴ Foto extreta del Catàleg. Op. cit. , 2003, p. 17. Aquesta imatge fou realitzada davant la porta de la basilica de la Mare de Déu dels Desemparats, abans de l'eixida al viatge de fi de curs. D'esquerra a dreta veiem: José Amérigo, Felipe M. Garín, Vicente Beltrán, Luis Domingo, José Roig, Ballester, Antonia Coloma, Manolo Gil i Xavier Oriach.

⁷⁸⁵ Aquest dos grups assentaren les bases de la modernitat artística valenciana, ben lluny de l'estretor expositiu que ofería els salons oficials i les galeries més comercials.

sent el segon grup, on Ballester hi pertanyé per volts de l'any 1953. Dins d'aquesta formació, l'artista participà activament en les seues exposicions col·lectives amb obres com *Dona somrient* o *Dona pàl·lida*, en les tertúlies i xerrades d'art, etc. En el cas del Grup Z, a causa de la seua amistat amb un dels seus membres fundadors, Manolo Gil, arribà a assistir a les seues tertúlies i exhibicions col·lectives⁷⁸⁶.



Autorretrat en verds, 1948, o./l., 35,5x35,5cm⁷⁸⁷. *Autorretrat amb l'espill*, 1950, o./l., 79x65 cm⁷⁸⁸.

Tanmateix, en un text manuscrit, Sara Losada Rambla⁷⁸⁹ explicà que el primer grup al qual pertanyí l'artista fou el Grup Eidos, una efímera agrupació d'artistes valencians (amb tres anys de vigència), que es dedicaren a realitzar exposicions i excursions culturals, per les rutes del romànic peninsular.

Després de finalitzar els seus estudis, la jove artista començà a desenvolupar nombroses il·lustracions per a les revistes *Claustro*⁷⁹⁰ i *Nosotros*, i algunes col·laboracions literàries

⁷⁸⁶ Com que Ángeles Ballester i Manolo Gil vivien en el carrer Guillem de Castro, moltes vegades, tots dos solien fer el mateix recorregut junts, és a dir, des de casa fins a l'Escola de Belles Arts.

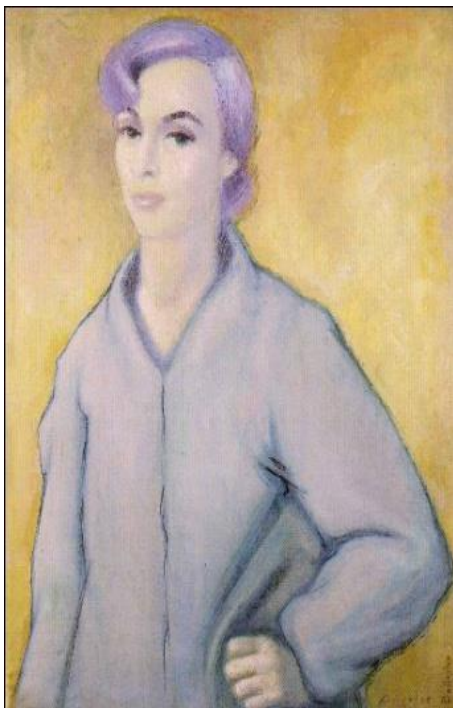
⁷⁸⁷ Catàleg, Op. cit., 2003, p. 69.

⁷⁸⁸ Catàleg, OP. cit., 2003, p. 71.

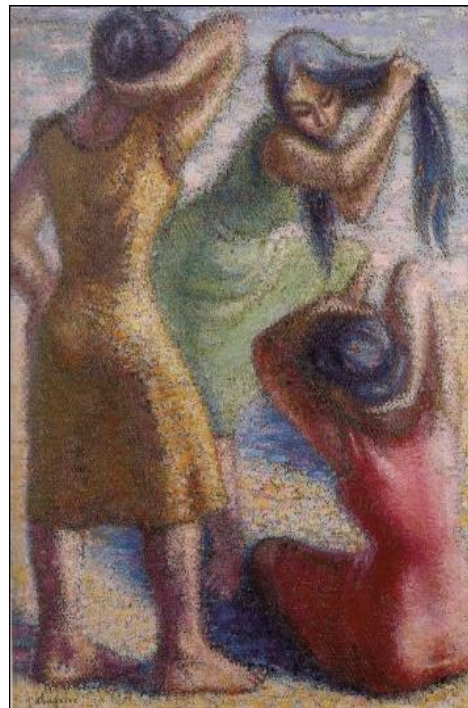
⁷⁸⁹ RAMBLA LOSADA, S. *Ángeles Ballester en España (1925-1957). Renovación artística por una mujer*, València, gener, 2007.

⁷⁹⁰ BALLESTER, A. "Arte, idea y oficio", *Claustro*, València, 1951. En aquesta obra, la pròpia artista escrigué un enriquidor article sobre la diferenciació entre l'art com a idea i l'art com a ofici o repetició tècnica. Des d'ací, la pintora esplaià sobre les possibles finalitats de l'art vers l'art propi, l'emoció i les necessitats del pintor. No obstant

que incidiren sobre els conceptes i les funcions de l'art. També s'ha de mencionar que, junt al pintor Michavila, s'encarregà d'enllestir els decorats teatrals de l'obra valenciana *Retable de Nadal* de les directores Carmen Conde i la compositora Matilde Salvador⁷⁹¹. En aquesta línia, també s'ha de citar els decorats de l'obra d'Arthur Miller titulada *Todos eran mis hijos*. Aquesta obra fou dirigida per Antonio García Ferrando, organitzada per l'agrupació *Teatro de Cámara de las Juventudes Musicales Españolas* i, finalment, presentada en el *Teatre del Gremi de Forners de València*. Per altra banda, l'artista va treballar com a professora de dibuix, entre el 1951 i el 1955, en el *Col·legi Alemany de València*.



Dona pàl·lida, 1953, o.l., 63x74 cm⁷⁹².



Tres dones a la platja, 1952, 82x68 cm, oli sobre arpillera, 75x80cm⁷⁹³.

Per volts del mes d'abril de 1955 es casà amb Rafael Bosch Salom (doctor en filosofia) i, uns mesos després, es mudaren a Madrid, on el seu marit aconseguí la plaça d'ajudant en la Càtedra Metafísica en Universitat i la direcció de l'escola d'idiomes *Mangol*. En aquest any madrileny, l'artista donà classes de dibuix en l'Institut de Cultura Hispànica

això, en el mateix text es remarcà el següent: “... *el arte sentido como idea siempre busca más tarde o más temprano el apoyo del oficio*”.

⁷⁹¹ ARAZO, M.A. “Artistas valencianos en torno a la escenificación del “Retablo de Navidad”, *Levante*, València, 1953. Veiem una entrevista entre la periodista Arazo, Ballester, Michavila i Salvador, en casa de la compositora Matilde Salvador.

⁷⁹² Catàleg Op. Cit. , 2003, p.79.

⁷⁹³ Catàleg Op. cit. , 2003, p. 76. Davant la manca de diners per comprar teles, l'artista va fer servir el suport d'una taula de fusta, o bé com en aquest cas es treballà directament sobre l'arpillera.

(1956) i realitzà la seua primera exposició individual en la galeria Alfil, entre el 14 i el 28 de febrer de 1955. Una exposició de gran èxit, pel que fa a l'afluència dels assistents i la repercussió periodística⁷⁹⁴. A través d'aquesta exposició, es va fer públic els gustos pictòrics de l'autora envers a pintors com Rembrandt, El Greco, Goya, Gauguin, Van Gogh i Picasso⁷⁹⁵.



Ballester, Matilde Salvador i Michavila⁷⁹⁶.

L'etapa veneçolana (1957-61).

Davant l'oferta laboral al seu marit, com a agregat cultural i director de premsa en l'Institut Cultural Veneçolà-Britànic, la jove parella es mudà a la ciutat de Caracas (Veneçuela). A partir d'aquest moment, el matrimoni visqué els seus anys més feliços. Un període carregat d'actes socials i esdeveniments culturals. Aquest nou estatus de la parella es traduí en la nova forma de pintar de l'artista que, si més no, expressà en aquestes paraules⁷⁹⁷:

La ciudad de Caracas es muy bonita, es un valle rodeado de montañas, las montañas siempre tienen nubes entre ellas y componen un cuadro precioso. Yo vivía enfrente del monte Ávila. Me

⁷⁹⁴ A nivell radiofònic ens consta l'entrevista COMPANY, A.M. *Entrevista con Ángeles Ballester*, RNE, 17 de febrer de 1955. I, des de l'àmbit de la premsa diària, s'ha de relacionar l'entrevista d'ARAZO, M.A. "Ángeles Ballester expone este mes en Madrid", *Levante*, València, 1955.

⁷⁹⁵ Entrevista inèdita amb l'artista.

⁷⁹⁶ Ídem. Imatge adjuntada a l'entrevista d'Arazo.

⁷⁹⁷ Fragment extret de la Llibreta de notes de l'artista. Arxiu personal de Ballester.

impresionó mucho la vegetación y las flores tan extrañas, orquídeas por todas partes y otras rarezas, que influyeron mucho en mi pintura, los colores y las formas.

En matèria artística, Ballester reconduí les seues simplificades i geomètriques composicions cap a formes més sensuals i colors més vistosos i intensos, influenciades pel clima i el paisatge tropical de la zona. Després de la primera mostra en el Institut de Cultura Britànica-Veneçolana (1957), la pintora realitzà dues exposicions més, entre els anys 1958 i 1959, en el Centro de Belles Arts de Maracaibo. En aquestes mostres, l'artista començà a substituir les línies rectes i postcubistes per altres línies més sinuoses. A més, Ballester es decantà més cap a l'emprament de colors purs. A nivell tècnic, la pintora va fer servir més la tècnica tradicional de l'oli sobre llenç, el gravat en fusta, el tremp d'ou o l'encàustica.



Xiqueta de llum i ombra, 1958, Oli sobre tàblex, 81x51,5cm. Dona vegetal, 1958, oli sobre tela, 59x42 cm⁷⁹⁸.

Malgrat la distància física, l'autora envià diverses obres a les exposicions col·lectives de les formacions Parpalló i Art Actual del Mediterrani (setena exposició, 1958).

⁷⁹⁸ Op. Cit., p. 93.

En síntesi, l'etapa veneçolana fou marcada per la captació de l'essència interna de les coses i l'execució dels gens expressiu en les mans, els braços i els peus. Una producció plàstica que integrà, de forma harmoniosa, elements figuratius i abstractes, com es pot veure en l'obra *Dona amb guitarra* (1958).

L'etapa nord-americana (1961-98).

La dilatada trajectòria en els Estats Units fou marcada pels diferents canvis laborals del seu marit que, alhora, la segmentaria en les següents subetapes: subetapa d'Oberlin, Ohio (1961-66), subetapa de Long Island, Nova York (1966-76) i subetapa d'Albany, Nova York (1976-1998). Des d'un vessant artístic, es tractà del període més prolífic, tant a nivell de nombre d'obres com d'exposicions individuals i col·lectives. La mateixa Ballester afirmà ser la primera dona artista i valenciana en exposar, de forma contínua, en els Estats Units. Així doncs, entre les dècades 70 i 90, la pintora executà diverses exposicions col·lectives i individuals en la Galerie International de Nova York. En l'exposició de la Universitat de New Mexic (Albuquerque, 1962), la pintora fou homenatjada per l'escriptor Ramon Gómez de la Serna amb el present d'una orquídia. D'aquesta època, s'ha de destacar les mostres universitàries de New Hampshire i Oberlin College (1962-63), la participació en el *IV Saló de Març de Pintura Escultura d'Art Actual* (11-21 1965), la selecció en la *I International Art Show* en New York (1970), les exhibicions en la universitat d'Arequipa (Perú) i la Universitat Nacional de San Marcos de Lima (Perú).

Paral·lelament a les mostres d'art, Ballester protagonitzà nombroses entrevistes, escrits d'un munt d'articles en la premsa i en les revistes culturals, conferències sobre art clàssic i contemporani espanyol, obres murals, maquetes i decorats teatrals.

Tornant a la pintura de l'època nord-americana, aquesta es tornà més matèrica, on fonia masses i colors. Les seues imatges es centraren en l'ésser humà, les pròpies vivències, i en el paisatge del món i de la vida. Així mateix, també conreà una altra mena de pintura més negativa i brutal de l'estil de les obres *Família nuclear*, *La veritat atacada per monstres* i *Els horrors de la guerra*. Pintures que reflectiren els darrers bastions de la bellesa i l'harmonia, al voltant dels conceptes de la guerra, la mort, l'incendi i el terror. En definitiva, aquestes obres farien referència als aspectes cruels i dolents de la

humanitat, especialment, arrel de les notícies de la Guerra de Vietnam. Tot i que la poètica de Ballester es tornà més compromesa contra la injustícia i l'egoisme, durant els darrers anys dels 60, la seua pintura s'aventurà cap els olis aigualits (*Xiqueta amb colom*, 1964) i obres més biogràfiques estampades sobre paper (sous-verre).



***Les tres gràcies mecàniques*, 1992⁷⁹⁹,
oli sobre paper, 51x46 cm.**



***La dama de l'any 2000*, 1999-2003⁸⁰⁰,
oli sobre tela, 76x61 cm.**

Per acabar aquesta etapa, a partir de la dècada dels 80, l'artista es decantà per una figuració més clàssica i mediterrània, inspirada en les poesies de Robert Grahan. Es tractaren d'obres on les dones cobraren més protagonisme en la mitologia i les llegendes gregues, com per exemple en les obres titulades *Les tres Gràcies mecàniques*, *El jardí de les Hespèrides* i *La dama de l'any 2000*.

⁷⁹⁹ Catàleg. Op. Cit. , p. 147.

⁸⁰⁰ Catàleg. Op. Cit. , p. 153.

b) Una aproximació plàstica en l'època d'Els Set

Gràcies a l'amistat de Michavila, l'artista Ángeles Ballester formà part de la vida



artística del grup, a partir del mes de febrer de 1953. De forma més exacta, Ballester substituï a l'artista Vicente Fillol Roig que deixà el grup per motius professionals. La incorporació de l'únic membre femení, coincidí amb el període més prolífic i mediàtic del grup, és a dir, entre la darrera exposició en la *Sala Colom* (febrer de 1953) i la darrera exposició del grup en la sala *Braulio* (maig 1954).

Retrat de Ballester, 1953⁸⁰¹

Abans de la seua incorporació al grup, l'artista assistí com a públic a totes les activitats expositives i culturals organitzades per Els Set. Així mateix, la pintora participà com a tertuliana, junt al seu germà Alarico Ballester o el seu futur marit Rafael Bosch, en les reunions nocturnes dels divendres en el cafè la *Llotja* i, després, en la *Cafeteria Lara*. A més, pel fet de que l'artista pertanyés al mateix curs escolar que els altres artistes, es possible que, més d'una vegada, l'autora haguera vist als membres d'*Els Set* raonant al voltant de l'escola.

A propòsit de les dinàmiques de treball de la formació, l'artista recordà les contínues sessions de treball per realitzar els catàlegs, sobretot, en casa de Michavila⁸⁰². En el torn de les tertúlies artístiques, l'autora destacà una multiplicitat de temes, i les reiterades intervencions de Michavila. En general, l'autora reflexionà que, davant les diferents formes de veure l'art, predominà la bona camaraderia del grup.

Resseguint el paràgraf d'adés, la interacció de Ballester i l'agrupació fou descrita per la periodista M^a Ángeles Arazo, a través d'una entrevista que realitzà a la pintora en la galeria *Braulio*. Un cop allà, l'amfitriona presentà a la resta dels membres. D'entrada, Arazo els indicà que l'entrevista anava dirigida a les dones artistes, formant part de la

⁸⁰¹ El retrat fotogràfic de l'artista que encapçala aquest paràgraf, ha sigut extret de l'article SENTÍ ESTEVE, C. "Una entrevista a siete voces. Un inquieto y brillante grupo de jóvenes pintoras valencianas". *Levante*, València, 8 de febrer de 1953, p. 5.

⁸⁰² Entrevista inèdita en el seu domicili, València, 30 de juliol del 2009.

secció *Galeria de mujeres valencianas* del diari *Levante*⁸⁰³. Des d'aquest registre, la periodista arribà a preguntar a Ballester si havia patit possibles situacions masculistes en el món de l'art, degut a la seua condició femenina. Ballester li increpà amb un rotund ¡Nunca!, i, acte seguit, la pintora argumentà el seu ideari sobre la dona i l'art, que es reproduïx ací baix:

_ ¿ Has tenido alguna vez que por ser mujer tu labor desluciese?

_ ¡Nunca! Carlos Sentí me hizo una pregunta parecida a la tuya.

_ Sí, sostengo que la mujer no es superior al hombre, pero tampoco inferior; su capacidad intelectual y sus facultades pueden adquirir la misma plenitud y desarrollo que los de cualquier varón.

Des de la seua primera intervenció fins a la dissolució del grup, la crítica artística ha ressaltat la personalitat i les obres de l'artista, des de l'admiració i l'empatia paternalista, gràcies a les seues evolucions formals i estilístiques. Així doncs, es podria celebrar l'èxit de Ballester en la seua primera col·lectiva amb el grup. El professor Garín en el diari *Levante* justificà les obres del nou membre en aquestes paraules⁸⁰⁴:

... por cierto, esta vez presentan a su compañera, nueva integrante del grupo cubriendo la baja, por ausencia profesional en el extranjero de uno de los "fundadores". Se trata de Ángeles Ballester, de cuyo envío, por esta circunstancia de su "debut" aparece otras razones, nos ocupamos ante todo. Sus cuatro pinturas significan, en la estética _ sí libre y espontaneo, no poco acorde del grupo_ un matiz interesante de delicadeza y sutilidad. "Muchacha pálida", "Bodegón" y "Casas" son cada cual en su modo, indicios muy apreciables de una personalidad artística que siempre parece moverse en el terreno de lo gracioso y lo finalmente sugerente, tanto en línea como en color y en "sentido".

Des d'aquest àmbit, nombrosos comentaris de premsa ressaltaren el caràcter formal i estilístic de les obres. Ressenyes que, de forma didàctica, al·ludiren a títols explicatius

⁸⁰³ ARAZO, M.A. "Ángeles "Ballester prefiere el retrato, la figura y la composición. Admira a Ribera y a Ribalta". *Levante*, València, novembre, 1953.

⁸⁰⁴ GARÍN, F. "Los Siete", *Levante*, València, 6 de febrero, 1953. Consulteu CHAVARRI, E; <<Los Siete>>, *Las Provincias*, 3 de febrer de 1953, p. 5.

d'obres concretes. En aquest ordre de coses, s'ha d'extrapolar un fragment del següent article d'Ombuena⁸⁰⁵:

Ángeles Ballester sigue cultivando una pintura inserta en rigideces geométricas, palideces cromáticas y suave preocupación constructiva, pero ahora se enriquece en unos acentos tiernos que en alguna obra _ “Jóvenes en la ventana”, por ejemplo_ irradian una gracia apacible y sencilla.

Resseguint la línia de dalt, gran part de les ressenyes de la premsa local destacaren la bona capacitat resolutiva i el ritme intern de les obres, com per exemple en l'article signat per Rafael en *Jornada*, que escrigué el següent⁸⁰⁶:

Ángeles Ballester encabeza el catálogo con cinco obras: un bodegón y dos paisajes de pequeño formato y dos grandes lienzos, figuras de mujer, valerosos temples; tal vez lo más logrados, en que juega papel preponderante un sentido poético del ritmo en el trazado de las líneas principales, con unas masas de color muy conseguidas.

Des d'un to paternalista, a molts crítics els feia gràcia que una dona aconseguira arribar a fites estètiques, àmbits reservats al intel·lecte masculí. Aquests mateixos crítics, justificaren l'evolució de la paleta de Ballester cap a formes més modernes i agosarades, com una entremaliadura innocent. Des d'ací cal adjuntar el següent paràgraf⁸⁰⁷:

Ángeles Ballester define su modo de hacer cada vez con más precisión hacia una misión estilística del natural, cada vez más libre. Con seguro instinto encuentra las agrupaciones de figura de mujer sentidas con gracia.

Altrament, en el text signat baix les sigles d'HACE, es legitimà la capacitat inspiradora i empatia de l'artista, en funció de la seua condició femenina en aquestes paraules⁸⁰⁸:

⁸⁰⁵ Ombuena, “Los Siete, en Sala Braulio”, *Levante*, València, 13 de maig de 1954.

⁸⁰⁶ Rafael. “Los Siete, en la Sala Braulio”, *Jornada*, València, 28/10/53, p. 3. En l'article anònim “Los Siete, en la Sala Braulio”, *Jornada*, València, 2-5-53, p. 9. L'articulista equiparà l'obra de Ballester amb les peces de Castellano en el sentit d'afegir a les seues produccions un caire òptic o efectista a les peces.

⁸⁰⁷ CHAVARRI. “Los Siete, exponen en Sala Braulio”, *Las Provincias*, València, 22 d'abril de 1953.

⁸⁰⁸ HACE. “Los Siete, en Sala Braulio”, *Jornada*, València, 12-5-54, p. 8.

... por su parte, Angeles Ballester, la gentil musa del grupo, también insiste, con audacia, y yo creo que con más seguridad y peso que en la última exposición, en sus figuras hieráticas, de gran valor decorativo, resueltas con líneas enérgicas y tonos suaves.

Al llarg del escassos dos anys amb Els Set, l'autora seguí conreant l'art figuratiu tradicional, centrant-se en la figura humana, i, concretament, en la imatge de la dona. No obstant això, no implicà que no treballara en altres gèneres temàtics, com ara els paisatges o natures mortes. Segons l'òptica de Ballester, la figura és el perfecte pretext per poder evolucionar la pintura. A propòsit de la primera exhibició individual en Madrid, s'ha de fer ressò de la següent entrevista d'Arazo⁸⁰⁹:

La figura no es solo un tema, sino una idea de la pintura. Una pintura de interés humano y valor figurativo ha de representar figuras y no quedarse en paisajes y obras menores.

Durant el període acadèmic, l'artista experimentà els primers intents per independitzar-se de l'art tradicional, en base d'unes primerenques paletes més agosarades. D'aquest període, l'artista pintà formes que pul·lularen al voltant de formes més fosques i tenebroses, incendiàries i vibratòries, o bé més sensorials i surrealistes. D'aquest rerefons d'emancipació, l'autora Rosa Losada transcriu aquest desig de llibertat plàstica amb les següents paraules⁸¹⁰:

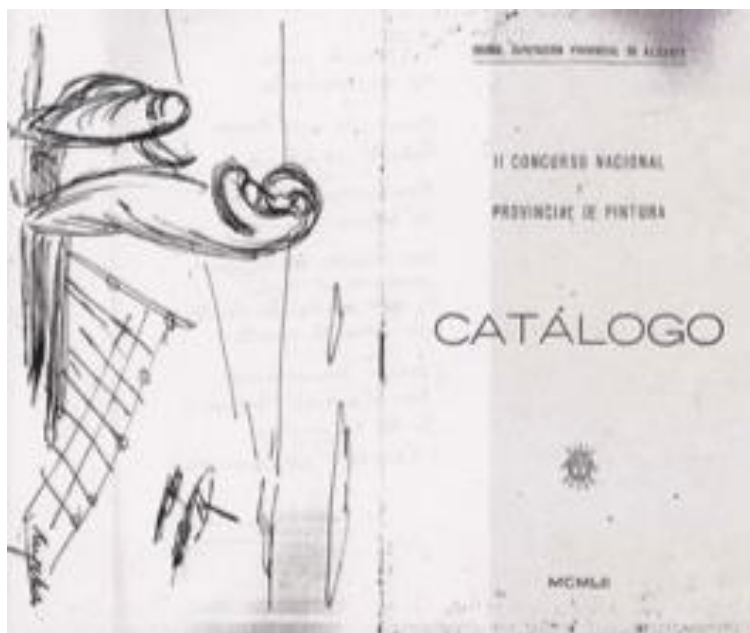
No me gustaba copiar; y yo pensaba que si hacía una cosa mía se me abría un mundo (...) las ideas que tenía sobre el mundo: sobre la gente, sobre la familia, sobre los animales, sobre el amor, sobre las injusticias.

A nivell plàstic, cal comentar dos representatius dibuixos relacionats amb el *Concurs Nacional i Provincial d'Alacant*, on l'artista sovintejava participar-hi. En el primer cas, es tractà del dibuix de la *Maternitat*, il·lustrat en un espai buit del tríptic del catàleg del *II Concurs Nacional i Provincial d'Alacant* de 1952. Aquest dibuix fou un clar exemple

⁸⁰⁹ ARAZO, M.A. "Ángeles Ballester expone este mes en Madrid", *Levante*, València, febrer, 1955, p. 5.

⁸¹⁰ En l'entrevista inèdita a l'artista, el 23 de maig de 2009, em va cedir un text mecanoscrit per la historiadora d'art Rosa LOSADA, titulat *Ángeles Ballester en España (1925-1957). Renovación artística por una mujer*. Aquest text fou editat en València, per volts del mes de gener del 2007.

d'aquells darrers anys formatius, ja que reflectí una transició de formes més acadèmiques a d'altres formes més arrodonides, arabesques i imaginatives.



Catàleg del II Concurs Nacional i Provincial d'Alacant, 1952⁸¹¹.

En aquest cas, sacrificà la realitat tangible per formes més expressives i inversemblants. En el segon cas, i en el mateix concurs de l'edició del 1953, l'autora materialitzà un altre dibuix executat *in situ*, és a dir, en la ciutat d'Alacant. Aquest darrer dibuix aprofundí cap a formes més inconnexes, on predominà tot una sort de línies més sinuoses, còncaves i fantasioses. Des d'aquest sentit, s'ha d'observar, possiblement, dues figures entrelaçades i unides per una guitarra espanyola. En definitiva, aquest dibuix denotaria una certa idea surrealista sobre un terra ben estructurat en quadrícules d'escacs.

Gràcies a l'empenta artística d'Els Set, l'autora configurà el seu estil personal en torn a tres conceptes: senzillesa, simplificació i geometria. A causa de l'abandó de les regles normatives imposades per l'escola, les composicions de Ballester es decantaren cap a un gust per les formes rígides i hieràtiques, inspirades en la iconografia egípcia i l'art grec arcaic (*Dona de vestit de roig a la finestra*, 1955), les formes clàssiques i contingudes del primer Renaixement (*Les tres gràcies*, 1953), i la tendència per aplanar els volums dels objectes, arquitectures i personatges (*Venedors de ceràmica*, 1955). També s'ha

⁸¹¹ Catàleg original de la II Exposició Nacional i Provincial d'Alacant, arxiu de l'artista Ballester.

d'incloure l'emprament de colors purs i suaus, sense reflexos ni llums i la tendència a simplificar i geometritzar les composicions. Quant a la simplificació de les composicions de Ballester s'afegeix aquest text⁸¹².

<< Simplificación de formas, de composición y color. También ritmo cerrado es una parte esencial de mi trabajo. Todo está siempre supeditado a la composición, que es, para mí, la esencia del cuadro. >>



Venedors de ceràmica, 1955, oli, graveta i encàustic sobre tàblex, 110x100 cm⁸¹³.

En aquesta cita, s'està emfatitzant l'admiració de l'artista cap a les construccions cubistes de Juan Gris i de Picasso, i el lirisme dels cossos geomètrics més essencials de Paul Klee i Kandinsky. En aquest sentit, s'explicaria que a la pintora li agradara la idea de geometritzar tots els espais i els elements de les seues composicions. En el cas del moviment artístic del cubisme, l'artista el reivindicà com una de les tendències més sanes dels primers anys del S. XX , en aquestes paraules⁸¹⁴:

Mi pintura tiene de común con el cubismo su carácter geométrico, pero el cubismo tendía a la abstracción y decorativo, y mi pintura es muy figurativa.

⁸¹² ARAZO. "Unos minutos con el grupo Los Siete", *Levante*, 20 de noviembre de 1954.

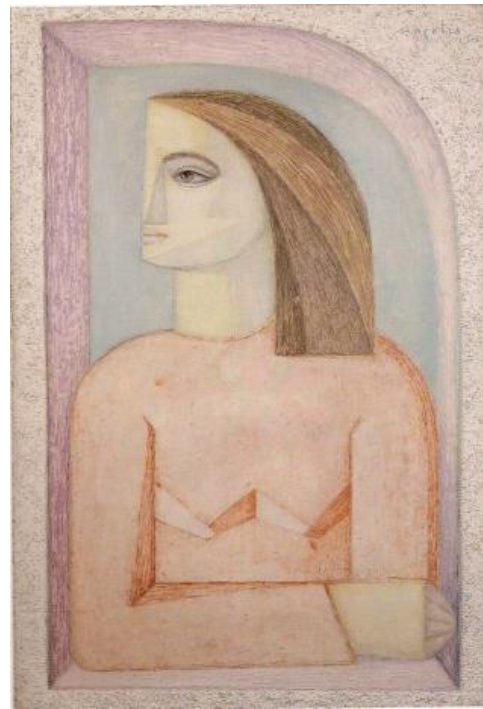
⁸¹³ Catàleg. Op. Cit., p.86.

⁸¹⁴ ARAZO, M.A. "Ángeles Ballester expone este mes en Madrid", *Levante*, València, febrer, 1955, p. 5.

Pel que fa a la producció plàstica d'aquest període, no només arribaren notícies sobre les pintures que s'han adjuntat en aquesta monografia, sinó que es pot comptar amb els nombrosos catàlegs d'Els Set il·lustrats per l'artista, i, a més a més, amb un munt de dibuixos sobre la vida i passió de Crist, datats entre el 1953 i el 1954⁸¹⁵. D'entre totes les obres esmentades, cal fer cinc cèntims de les il·lustracions dels catàlegs i dels dibuixos. Moltes d'aquestes obres foren treballades de forma més directa i agosarada, sense respectar les tradicionals lleis de la perspectiva.



*Tres gràcies, 1953, oli i tremp d'ou, 121x104,5 cm*⁸¹⁶.



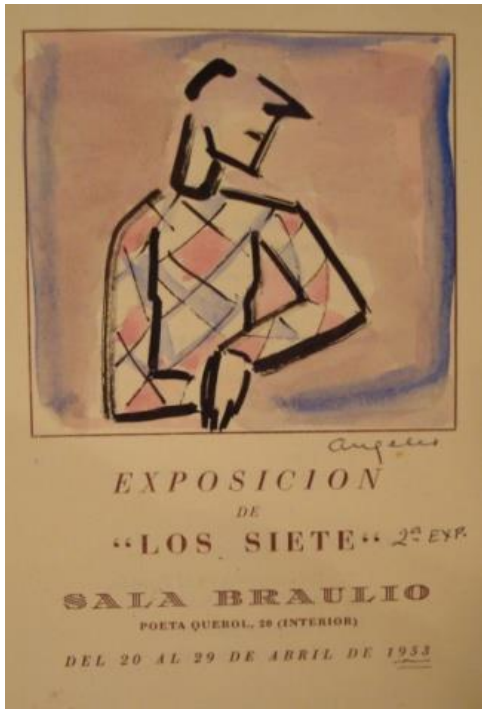
*Dona de vestit roig a la finestra, 1955, oli i graveta sobre mansonite, 84x59 cm*⁸¹⁷.

Totes les composicions dels dibuixos foren regits per un fort hieratisme i esquematisme arcaic, propi de les civilitzacions preclàssiques i egípcies, on les figures es trobaven asfixiades en els espais que els envolta i en les pròpies estructures que les defineixen. També, s'assenyalaria una proliferació de composicions bidimensionals i estancades, on es reduïrien objectes, arquitectures i figures en formes essencials de la geometria i se'ls situaria en un mateix pla igualador. A tot això, s'ha d'afegir l'emprament de colors purs, sempre continguts i sense matisar.

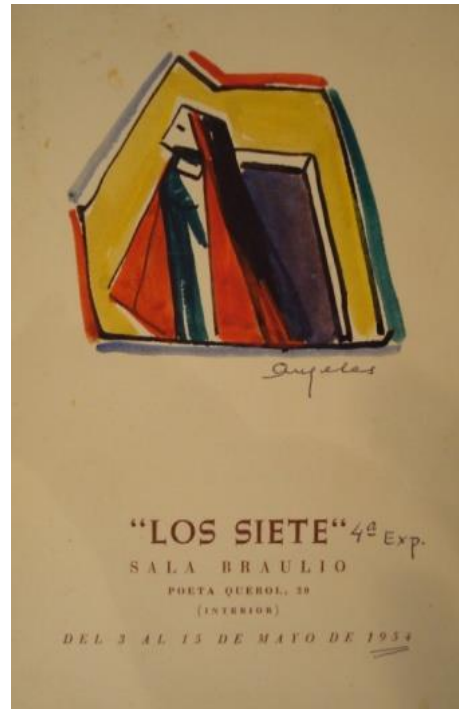
⁸¹⁵ Els dibuixos són extrets de l'arxiu de l'artista. Gran part dels dibuixos fets a llapis sobre paper no contenen informació tècnica.

⁸¹⁶ Catàleg Op. Cit., 2003, p. 81.

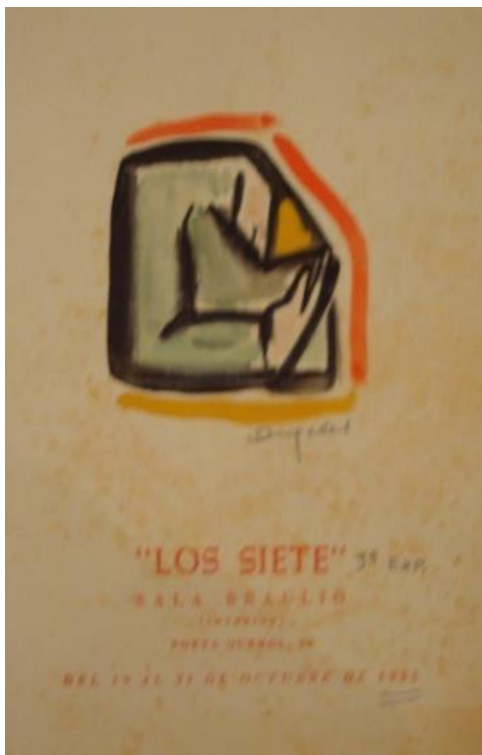
⁸¹⁷ Catàleg Op. Cit., 2003 p. 85.



Catàleg de l'exposició en Sala Colom, abril, 1953⁸¹⁸.



Catàleg de l'exposició en Sala Braulio, maig, 1954⁸¹⁹.



Catàleg de l'exposició en Sala Braulio, octubre, 1953⁸²⁰.



Catàleg de l'exposició en Sala Braulio, octubre 1953⁸²¹.

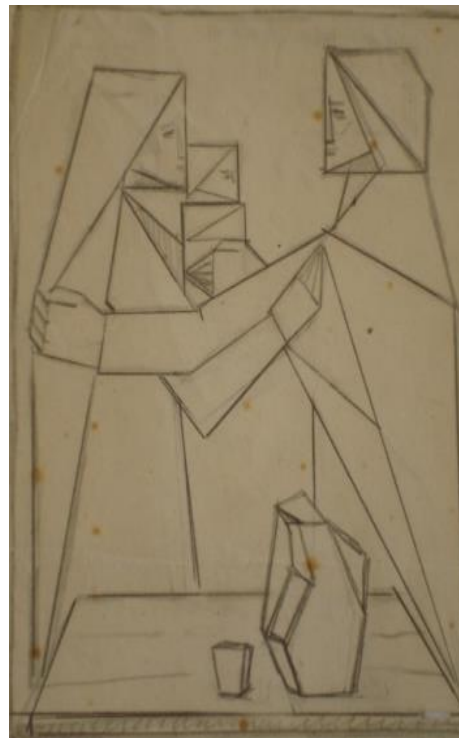
⁸¹⁸ Arxiu personal de Ballester.

⁸¹⁹ Ídem.

⁸²⁰ Ídem.



Dibuix de l'Anunciació, llapis/paper, aprox. 1950
12x18cm⁸²².



Dibuix de la Visitació, llapis/paper, 12x18cm,
aprox. 1950⁸²³.

Per acabar, l'etapa d'Els Set representà per a Ballester la segona gran experiència estètica cap el món dels col·lectius artístics, després del Grup Eido. Al mateix temps, *Els Set* simbolitzà un clar compromís cap a l'art modern, i, concretament, cap als primers indicis d'obertura de l'art valencià. Finalment, la incorporació de l'artista en la formació contribuï a dotar aquell primer art modern valencià d'una particular visió femenina.

c) El jo femení.

Des de sempre, la representació de les figures femenines de Ballester fou producte d'una constant recerca de l'essència femenina, més enllà de qualsevol prejudici masclista. Una essència que parteix de la seua personal experiència i posterior confrontació directa amb el llenç, a través dels diferents llenguatges artístics. En aquest

⁸²¹ Arxiu personal de Ballester.

⁸²² Ídem.

⁸²³ Ídem.

ordre de coses, cal destacar l'obra impressionista de *Tres dones a la platja* (1952), d'on l'artista treballà la temàtica de la dona i la higiene, de forma més simplista i intimista, allunyada de qualsevol estereotip sexista⁸²⁴.

Ángeles Ballester aporta al grupo, junto a su sensibilidad femenina, un delicado sentido del color y un mantenido interés por la composición como elemento sustantivo de una plástica.

Una altra obra força impactant, ho constituí l'obra que respon al títol d'*Aïllament* (1956), on l'artista materialitzà, de forma simbòlica, el sentiment de la soledat. Com es pot observar, es tractaria d'una mena de dona angoixada que viu aïllada del món i capficada en els seus neguits vitals.



***Dona asseguda*, 1954, o.l., 85x100 cm⁸²⁵.**

Pel que fa a l'estètica cubista, s'ha d'assenyalar les peces titulades *Dona asseguda* (1954) i *Dona de vestit roig a la finestra* (1955). En aquestes obres, la pintora dimensionà la presència silenciosa dels jo femenins, a través de la consecució d'unes simples estructures geomètriques i línies diàfan.

Durant l'etapa veneçolana, a l'artista li interessà representar la realitat social i genèrica de les dones indígenes del país, a través de la introspecció d'obres com ara *Dona*

⁸²⁴Ombuena, "Exposición de <<Los Siete>>, en Sala Braulio". *Levante* [València], 30/04/53 p, 6.

⁸²⁵Catàleg. Op. Cit., 2003, p. 83.

Indígena, o bé *Dona vegetal*, on es poden apreciar la influència de Paul Klee i l'estructurisme geomètric.

Per acabar aquest punt, només queda citar *Les tres gràcies mecàniques* (1997), on l'artista ha sentit la necessitat de continuar el seu anàlisi figuratiu i la seva concepció femenina, des dels paràmetres de la nova *Eva tecnològica*, és a dir, d'aquesta dona meitat humana i meitat androide. També s'ha de relacionar el concepte de la dona moderna nord-americana, ben preparada, que es manté ferma en el món de la competència laboral.



Dona indígena veneçolana, 1959, o.l, 45x69cm⁸²⁶.

En el conjunt total de la plàstica d'Ángeles Ballester, es podria anticipar el que va escriure l'escriptora Betty Friedman en el seu llibre *El misticisme de la feminitat* (1963). Així mateix, es poden establir connexions entre les figures femenines pintades per l'artista i la idea de la feminitat lligada al misteri, la intuïció i la creació. En definitiva, es tracta d'una nova feminitat allunyada de la dictadura de la raó fal·locràtica, a causa de la construcció d'una lectura o pinzellada amb ulls de dona.

⁸²⁶ Imatge extreta d'una postal invitació original, sense datar.

d) Itinerari expositiu

Exposicions individuals:

Galeria Alfil de Madrid, 1955.

Sala de Arte Cultural a l'Institut Venezolano-Británico, Caracas, 1957.

Centro de Bellas Artes de Maracaibo (Veneçuela), 1958.

Exposició individual de gravats en fusta al centro de Bellas Artes de Maracaibo, Veneçuela, 1959.

Galerie Internationale, Nova York, 1961.

Exposicions col·lectives:

Seleccionada per a la *Primera Exposició Biennal d'Art del Regne de València*, 1951.

Seleccionada per a la *Primera Exposició Saló d'Art, Benimar*, València, 1951.

X Exposició d'Art Universitari, valència, 1951.

Exposició de Temes Americans a la Casa d'Amèrica de València, 1952.

Seleccionada per al *Concurs Nacional*, Madrid, 1952.

Seleccionada per al *II Concurs Nacional de Pintura* convocat per la Diputació Provincial d'Alacant.

Seleccionada a la *II Bienal Hispanoamericana de Arte* en La Habana (Cuba), 1953.

Seleccionada per al *Concurs Nacional*, Madrid, 1953.

Exposició d'*Els Set en Sala Colom*, València, del 2 al 14 de febrer de 1953.

Exposició d'*Els Set en Sala Braulio*, València, del 20 al 29 d'abril de 1953.

Exposició d'*Els Set en Sala Braulio*, València, del 19 al 31 d'octubre de 1953.

Exposició d'*Els Set en Sala Braulio*, València, desembre de 1953.

Exposició d'*Els Set en Sala Braulio*, València, del 3 al 15 de maig de 1954.

Seleccionada per a l'*Exposició Nacional* de Madrid, 1955.

Salón de Otoño de l'Ateneu Mercantil de València, 1955.

III Bienal Hispanoamericana de Arte de Barcelona, 1955.

Seleccionada per a la *I Exposició del Museo de Bellas Artes de Caracas*. 1958.

Exposició en la Galerie Internationale, Nova York, 1960.

5.2.3. La breu irrupció de l'avantguarda cinètica de Sempere en els darrers temps d'Els Set.

La inclusió de la figura d'Eusebi Sempere Juan en la nòmina de l'agrupació d'Els Set, radicà en una exclusiva i única intervenció expositiva amb el grup, executada en la *Sala Braulio* l'any 1954. Aquesta efímera intervenció, evidentment corroborada per la



premsa i la revista *Ribalta*, significà la cobertura momentània del buit que havia deixat el pintor Fillol Roig. I a més, també representà certa connexió i recolzament amb els artistes inconformistes de la seua generació, a través de les seues participacions puntuals en Els Set, el Grup Parpalló, les tertúlies de Real Alarcón i el Moviment d'Art Mediterrani (MAM) de Juan Portolés.

Retrat fotogràfic de Sempere⁸²⁷

Malgrat la seua prolífica trajectòria i transcendència estètica, des de l'òptica de l'evolució del llenguatge abstracte geomètric i cinètic internacional, només es vol fer esment sobre els anys que envoltaren la seua aportació en l'agrupació, és a dir, entre els anys 1940 i 1955. En aquest sentit, es traça una breu trajectòria artística, matisada pels anys formatius en les diverses escoles d'art (1940-1948), la primera estada en París (1948-1949) i la segona i darrera estada en París (1949-1960)⁸²⁸. S'ha de tenir en compte que, des dels darrers anys de l'etapa de l'Escola de Belles Arts, l'artista començà a rebel·lar-se en contra l'acadèmia, a través de la profusió d'una paleta més expressiva i enfosquida. Tanmateix, la veritable revolució plàstica esdevingué en la primera estada parisenca, on assimilà tots els corrents avantguardistes que corrien en les principals galeries i sales d'art de l'època. Com a resultat d'aquest primer enfrontament amb la modernitat artística, el pintor, de forma entusiasta, volgué transmetre-lo en la seua primera exposició individual, celebrada en la Sala Mateu de València (juliol de 1949). Malauradament, la mostra esdevingué en un malson, ja que per tots els costats plogueren nombroses desqualificacions i humiliants crítiques. En resum, aquesta blasmada exposició constitueix el bell mig d'aquest sintetitzat itinerari, degut a què, per

⁸²⁷ <http://www.onil.es/getInfo.aspx?idLevel=20000007&idIdioma=2> , consultada el 18/07/2011.

⁸²⁸ Esbrinar els anys formatius segons aquesta adreça online <http://www.eusebio-sempere.com/proceso-creativo/>, consultada el 15/05/2011.

una banda, propicià la seua tornada a la ciutat del Sena, i, per tant, la continuació de les seues troballes en el camp de la poètica de l'abstracció geomètrica. I per altra banda, representà un vertader colp a les pròpies entranyes de l'art tradicional i acadèmic, perquè aconseguí despertar les consciències de molts joves artistes envers l'emergència de la recuperació de l'art modern i l'equiparació amb el context internacional.

a) Trajectòria del quefer artístic de Sempere des dels anys formatius fins a l'any 1955.

Eusebio Sempere Juan nasqué el 3 d'abril del 1923 en la vila d'Onil, Alacant. Una localitat impulsada per la tradició artesanal de la joguina, on son pare, Eusebio Sempere Bernabéu, regentà una petita fàbrica de nines. Sa mare, Concha Juan Doménech, es dedicà a la confecció de costura en el seu taller. Des dels cinc anys que començà la formació escolar de l'artista fins a l'etapa del Batxillerat, no es manifestà cap mena d'excel·lència acadèmica, llevat de les seues bones aptituds en el camp del dibuix. Aquesta desatenció pels estudis, Fernández⁸²⁹, en la seua tesi doctoral la relacionà amb la seua capacitat d'abstraure en altres mons, el seu caràcter introvertit i la manca de memòria. A més, s'afegiria la seua frustració per l'escassa visió de l'ull dret i per la feblesa física⁸³⁰.

L'esclat de la Guerra Civil, no només li impedí finalitzar els seus estudis de batxillerat que cursava, aleshores, en Alcoi, sinó que més aviat -amb el triomf dels insurrectes i posterior remodelació del sistema educatiu-, tingué que repetir el batxillerat en l'Institut d'Ensenyament Mitjà i, més tard, en l'Acadèmia Cabanilles, ambdós ubicats en la ciutat de València⁸³¹. L'inici de l'aprenentatge artístic esdevingué en el curs 1940 i 1941,

⁸²⁹ FERNÁNDEZ, A. *La obra de Sempere desde una investigación visual de la pintura*. Tesi inèdita. Madrid, Facultad de Bellas Artes, Universidad Complutense de Madrid, 1989, p. 53. A banda de les caricatures de professors i companys en la pissarra, no pintà sobre paper fins que la seua cosina Teresa no li regalà una capsa de pintures. Des d'ençà, destacaren imatges sobre paisatges copiades dels calendaris.

⁸³⁰ POPOVICI, C. *Sempere. Artistas españoles contemporáneos*, València: Dirección General de Bellas Artes, 1972, p.8. Dins d'aquest llibre, hi ha una cita de Sempere en què reconegué els baixos rendiments escolars. Aquestes mancances acadèmiques foren suplides per les seues dotes cap a el dibuix, o bé la seua habilitat de construir enginys de la sort d'escenaris de teatre o primitives màquines de cinema.

⁸³¹ MELIÀ, J. *Sempere*. Barcelona: Polígrafa, 1976, p. 62-65, descriu que la postguerra suposà per la família Sempere el trasllat a la ciutat del Túria, degut a les contínues persecucions, desnonament de la fàbrica i del domicili, escarnis públics i empobriment. Cap a l'any 1940 Sempere emigrà, tot sol, a València i s'instal·là en casa d'un amic de son pare, natural d'Ibi. Abans de l'assentament de la família a Benimàmet, el pintor anava de dia a l'Institut d'ensenyament Mitjà i per la vesprada/nit confeccionava etiquetes per a roba elegant. Però, amb l'arribada de la família, substituï les etiquetes per la confecció de pallasos que produïa son pare, des de casa. A causa del seu endarreriment en l'Institut, la mare aconseguí ingressar-li en l'acadèmia Cabanilles -pagant una reduïda quota - ,

moment que alternà els seus estudis diürns en l'Acadèmia Cabanilles i les classes nocturnes de l'escola d'Arts i Oficis. Baix la direcció de José Amérigo, Sempere adquirí els coneixements fonamentals dels procediments artístics i el domini tècnic del dibuix. Gràcies a la culminació del *Primer Premio Dibuix* que li atorgaren l'Escola d'Arts i Oficis el 1941 i l'obtenció del batxillerat, ingressà en l'Escola Superior de Belles Arts de Sant Carles, sense tindre que superar la prova d'accés.



S.T. , 1940, carbonet sobre paper, 62x48 cm⁸³².

El període escolar de belles arts el dugué a terme entre el 1941 i 1945, prorrogat fins el 1948, amb l'objectiu d'especialitzar-se en Gravat Calcogràfic. El primer any, l'artista simultaniejà les classes d'orient de medicina⁸³³ i les d'art. La resta dels cursos representà l'assimilació de l'ofici de l'artista que, a grans trets, es basà en la reconstrucció del patrimoni religiós i civil, l'acatament del virtuosisme del clarobscur i la profusió de pastes lluminoses d'un sorollisme decadent. En el conjunt general d'aquesta etapa,

ubicada en un palau gòtic del carrer Palau, i destinada a un alumnat ric, provinent de famílies aristocràtiques i burgeses.

⁸³² Eusebio Sempere. *Los años de formación 1940-55*. València: UPV, 1999, p. 63. Aquesta còpia de bust clàssic, és un exemple escolar de l'època de l'Escola d'Arts i Oficis.

⁸³³ Del període que alternava les classes d'art i de medicina en l'Hospital Provincial de València, val a dir que a l'autor només li interessava les classes de cirurgia i de dissecció de cossos, amb el propòsit de dibuixar els cossos humans dissecats. El primer cop que l'autor va conèixer a Sempere fou en l'exposició del Cercle de Belles Arts. De l'any 1941, s'observa l'inèdit *Bodegón*, on representava damunt d'una taula rosada el cap d'un home i d'una dona dissecats, a més d'una mà que subjecta uns lliris grocs. Actualment, aquesta obra no es conserva, perquè la seua germana la va fer desaparèixer pel seu gust macabre.

l'artista declarà en diverses entrevistes que es tractà d'un panorama cultural i artístic obsolet i tancat. Des d'aquest ordre, l'artista afirmà que el sistema d'aprenentatge de l'escola era nefast i els seus impulsors, els professors, eren necis i dolents. En relació amb aquestes declaracions, s'extrapola el fragment sobre l'opinió de l'artista cap a l'estat de l'ensenyament artístic de l'Escola de Belles Arts de Sant Carles en aquestes línies⁸³⁴:

Ah, lo de la Escuela de Bellas Artes. Sí una tontería. Pero una tontería que te puede hacer mucho mal, ¿sabes?, mucho mal, porque es colectiva... Sin embargo, los profesores son necios, mala gente, sí, sí, parece como que su mundo es el mejor y quiere hacértelo ver de esa forma a toda costa. Surgen las presiones para que trabajes de una determinada manera, según el necio y obcecado de turno, según su estilo.

Altrament, a partir de l'any 1946, un cop obtingut el títol de professor de dibuix, inicià la seua lluita interna contra els valors tradicionals, a través de la profusió d'una plàstica més gestual, introspectiva i enfosquida o embetumada. En aquest context, Sempere, de la mà del seu professor Furió⁸³⁵, qui li ensenyà les tècniques i metodologies del gravat, desenvolupà el seu enèrgic antiacademicisme i antisorollisme en les seues produccions en punta seca (*Autoretrat, Retrat de Raquel Meller*) i aiguafort (*Carrer Bolseria*). Aquestes relectures se centraren en les interpretacions del tenebrisme barroc espanyol (*Còpia de quadre de Ribera, 1945*) i de la pintura holandesa d'un Rembrandt, passant pel record de les produccions més satíriques i enfosquides d'un Goya (*Retrat de mare III*), fins a arribar al dramatisme social d'un Solana.

Al mateix temps, s'ha d'explicar que la forja de l'estil del pintor cap a una tendència més enfosquida, gestual i expressiva, no fou pas gratuïta. En aquest sentit, s'hauria de sumar com a ingredients formatius la visualització d'unes dolentes i clandestines estampes d'obres de Van Gogh, Gauguin, Modigliani o Picasso, les vespertines reunions amb el capellà Alfons Roig, l'exposició d'*Artistes francesos recients*, i la seua irreverència de l'art acadèmic. En definitiva, aquesta tendència més tenebrista fou

⁸³⁴ TRAPIELLO, A. *Conversaciones con Eusebio Sempere*. Madrid: Rayuela, 1977, p. 29. Sobre la situació de l'aprenentatge artístic a Sant Carles, en l'entrevista realitzada a Josep Melià li declarà que, de forma contundent, era << Una mierda todo, ponlo, no te olvides de decirlo.>>. POPOVICI, C. *Sempere. Artistas españoles contemporáneos*. València: Dirección General de Bellas Artes, 1972, p. 10.

⁸³⁵ Entre l'any 1946 i 1948, cursà l'especialització de Gravats Calcogràfic amb el professor Furió, qui li ensenya l'ús del burí, mitjançant el traçat de línies paral·leles. Tècnica emprada per a la confecció posterior dels seus relleus lluminosos i gouaches. Es tractava d'un professor que li donà un ampli marge de treball. Des d'aquesta especialitat, treballà obres més psicològiques i expressives, paisatges urbans i retrats. Veieu l'obra SILIÓ, F. *Catálogo razonado. Sempere. Obra gráfica*. Madrid: Fernando Silió, 1982, p. 20-23; Tesis doctoral inèdita, Op. cit., 1989, p. 67, i en RAMÍREZ, P. "El aprendizaje en San Carlos". *En el catàleg AA.VV. Eusebio Sempere. Los años de formación 1940-55*, València: Universitat Politècnica, 1999, p. 20.

seguida per gran part dels artistes de la seua generació, com ara Ballester, Castellano, Fillol Roig, Manolo Gil, Vento, etc.



Carrer Bolseria, 1946, carbonet sobre paper, 31x24 cm⁸³⁶.

Durant l'any 1948, el Sindicato de Estudiantes Universitarios (SEU) li concedí una beca de 3000 pessetes, amb la finalitat d'ampliar els seus estudis a París, junt a l'escultor Tur. Tots dos s'instal·laren en el Col·legi Espanyol ubicat en la Ciutat Universitària. Aquesta primera etapa representà un important xoc estètic i visual per a l'artista, ja que no tenia gaire coneixements sobre les avantguardes històriques, ni molt menys sobre l'art abstracte geomètric. Aquesta etapa fou remarcada per la seua amistat i influència estètica dels seus companys de residència, Pablo Palazuelo i Eduardo Chillida. Al mateix temps, en les mateixes infraestructures del Col·legi, conegué el pintor August Puig, responsable d'apropar-li a la seua concepció *magicista*, surrealista i mironiana del món.

⁸³⁶ Ídem, p. 81.



Autoretrat, 1946, carbonet sobre paper, 53x38cm⁸³⁷. *Retrat de Raquel Meller*, 1947, carbonet/paper, 53x38 cm⁸³⁸.

Un cop s'havia acabat el temps de gaudi de la beca, l'autor tornà a València amb un carpeta plena de guaixos (realitzats en París), a les darreries del mes de juny del 1949. Després de diverses converses amb el propietari de la Sala Mateu, es celebrà la primera exposició individual i la primera mostra d'art abstracte de la ciutat. Des del dia de la inauguració, és a dir, entre el 11 i el 22 de juliol, tant la premsa, companys de classe i altres artistes, llançaren nombroses injúries cap a les obres i la seua personalitat artística⁸³⁹. D'aquesta tràgica i mítica mostra, resta una fotografia de premsa⁸⁴⁰, ja que el pintor destruï totes les obres, en un atac de còlera i indignació. Sobre aquesta memorable exposició, per volts de l'any 1954, Sempere confessà a Melià com es va sentir en el següent comentari⁸⁴¹:

⁸³⁷ Catàleg de la UPV, Op. Cit., 1999, p. 78.

⁸³⁸ Ídem, p. 83.

⁸³⁹ Podem constatar aquesta mítica exposició en MATEU, J. *Expone Eusebio Sempere 20 gouaches*, València, Mateu, juliol, 1949. Sobre les crítiques negatives que proliferaren al voltant de l'exhibició, s'ha de citar a LÓPEZ-CHAVARRI, E. "Pintura abstracta en Sala Mateu", *Las Provincias*, València, 2 de juliol de 1949, p.7, i a GARÍN, F. "Exposición Eusebio Sempere, de pintura abstracta", *Levante*, València, 17 de juliol de 1949, p. 2.

⁸⁴⁰ Imatge extreta de OMBUENA, J; "Pintura abstracta y algunas cosas más", *Jornada*, València, 14 de juliol de 1949, p. 4.

⁸⁴¹ MELIÀ, J, Op. Cit., 1976, p. 134.

No, no estoy satisfecho. Algunos críticos silencian sus opiniones y otros me censuran con mordacidad. Yo aconsejaría que leyesen la Enciclopedia Espasa y la Historia del Arte; citan nombres y fechas sin tener la más mínima idea del arte abstracto. El público me alienta más...

Després de l'exposició de la Sala Mateu, decidí tornar a París durant aquell estiu del 1949, ara, en qualitat d'immigrant. Aquesta segona estada, que aní des del 1949 fins el 1960, estigué marcada per la fam, l'alternança de diversos treballs -il·lustració de targetes nadalenques, enganxada de cartells, retolació d'etiquetes, etc. -, l'assimilació i interpretació dels diferents llenguatges avantguardistes vigents en la ciutat (*S.T.*, 1949 i *S.T.*,1950)⁸⁴², el contacte amb el representants del corrent estètic cinètic del *Le Mouvement*⁸⁴³, i el seu gir lingüístic cap a l'abstracció geomètrica i cinètica.



Gouache, 1949, gouache, Sala Mateu, València⁸⁴⁴.

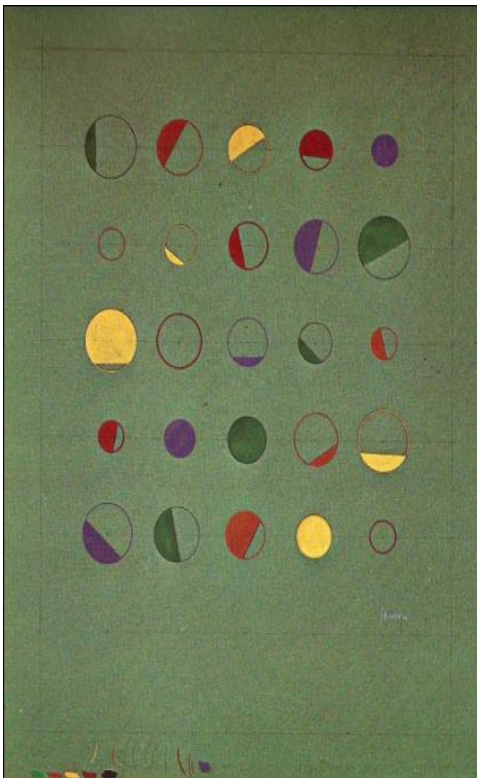
Finalment, coincidint amb l'exposició de *Le mouvement* en la Galerie Denise René (París, 1955), la paleta de Sempere protagonitzà aquest esmentat gir, gràcies a la

⁸⁴² Consulteu VILLAVIEJA, C. "La rebelión del hombre tranquilo". En AA.VV, *Eusebio Sempere. Los años de formación 1940-55*. València, UPV, 1999, p. 35-51. Villavieja sintetitzà el quefer artístic de Sempere en tres focus estilístics, emmarcat des de l'any 1948 fins a mitjans de la dècada dels 50. En aquest context, primerament, es trobaria l'assimilació de l'efectisme lumínic i colorista dels impressionistes i postimpressionistes, fins a arribar a les vibracions fauvistas de Matisse i la sensualitat de Modigliani. Un segon front, ho constituïria l'estructuralisme cubista de Braque. I, com a darrer front, destacarien les produccions més abstractes i geomètriques, treballades sota la influència espiritual de Kandinsky i, alhora, les relacions espacials i cromàtiques d'un Klee, Delaunay i Mondrian.

⁸⁴³ Veieu tesi inèdita de FERNÁNDEZ, A. Op. Cit., 1989, p. 132. *Le Mouvement* fou la primera exposició col·lectiva d'artistes cinètics, ideada per Víctor Vasarely i celebrada en la parisina Galerie Denise René, entre el 6 i 30 d'abril de 1955. En aquesta mostra, hi participaren els artistes Yaacov Agam, Pol Bury, Alexandre Calder, Marcel Duchamp, Javobsen, Jesús Rafael Soto, Jean Tinguely i Víctor Vasarely. Per acabar, esmenar que, a propòsit de l'exposició, s'hi edità un follet de paper groc amb un text de Vasarely, titulat *Notes pour un manifeste*, també conegut com a *Manifest jaune*.

⁸⁴⁴ OMBUENA, op. Cit., 1949.

consecució dels seus guaixos sobre cartolina negra i els seus relleus lluminosos. Així doncs, des de l'any 1953 fins a la dècada dels anys 60, l'artista concebí les seues obres, resseguint les quadrícules de Paul Klee, l'ordre i rigor de Braque i la concepció lírica-espiritual de Kandinsky. Com a conseqüència d'aquestes experiències, Sempere materialitzà una sèrie de petites figures geomètriques que, formades per línies paral·leles, es repetiren en l'espai. A més, gràcies a la reiteració processual d'un mòdul, aquestes formes gravitaren en l'espai, des de diferents direccions⁸⁴⁵. D'aquesta mena de treballs, cal esmentar els gouaches *S.T.* (1958) i *S.T.* (1959).



S.T. , gouache, 1955, 65x50 cm⁸⁴⁶.



S.T. , gouache, 1959, 65x 48 cm⁸⁴⁷.

⁸⁴⁵ POPOVICI, C. *Sempere. Artistas españoles contemporáneos*. València: Dirección General de Bellas Artes, 1972, p. 30-31. En aquest llibre, Popovici descriu la sèrie de gouaches de Sempere, com a programacions circulars que es van conformant, de forma progressiva, i a l'inrevés. Aquestes figures es substituïren per d'altres figures ratllades que, emprant un mateix mòdul, constitueixen els elements autònoms. També, es recomana la consulta de l'obra POPOVICI, C. "Sempere, Gouaches". En *Cuadernos Guadalimar*. Madrid, núm. 1, Madrid, 1979, p. 27-28. En l'article de BONET CORREA, A. "Los gouaches de Eusebio Sempere 1953-1960", *Cimal. Cuadernos de cultura artística*, València, núm. 17, 1982, p. 49-60, ens relata la història compositiva d'aquests gouaches, a partir del desenvolupament d'un fons negre, és a dir, d'un camp neutre, on orbitaren formes i elements plàstics. Aquestes mateixes formes, després, foren girades, fragmentades o distorsionades.

⁸⁴⁶ AA.VV. *Sempere. Gouaches 1953-60 y esculturas recientes*. Granada, Banco de Granada, octubre 1975, p. 19.

⁸⁴⁷ Obra presentada en una exposició del Grup Parpalló i extreta del catàleg *Eusebio Sempere 1953-1960*. València: IVAM, 1985, p. 65.

Quant al segon cas, els anomenats relleus lluminosos es concebiren en unes senzilles capses lluminoses mòbils o de diorames de plans, anomenades pel pintor amb el nom “aparells”. Els relleus de les diferents formes geomètriques (ovals, hexàgons, pentàgons, etc.) foren creats a través de la conjunció de diferents materials (fusta, metall, plàstic) i de la integració de la llum elèctrica de les bombetes que, de forma intermitent, s’encenien i s’apagaven.

b) L’efímera irrupció en Els Set.

La relació de Sempere amb l’agrupació d’Els Set es focalitzà en l’única i exclusiva participació del pintor en l’exposició col·lectiva de la Sala Braulio, entre el 3 i 15 d’abril del 1954. En aquest ordre de coses, l’artista constituí el darrer i setè membre del grup, com a substitut del pintor Vicente Fillol Roig, que havia abandonat el grup per instal·lar-se en la ciutat de París. Al mateix temps, aquesta tercera remodelació interna significà una anunciada mort de la formació.

A propòsit d’aquesta exposició conjunta, Sempere aportà tres peces figuratives que respongueren a aquests títols: *Natura morta*, *Balcó* i *Dibuix*. A través de les cròniques artístiques dels mitjans de comunicació, es pot atrevir a apuntar que l’estilística d’aquestes peces orbitaria entre un record figuratiu més expressiu i de lliure execució. En altres paraules, es tractaria de la convivència entre la tradició acadèmica i la seua tendència més geomètrica, sense caure en el suposat radicalisme dels gouaches abstractes de la mítica exposició de la *Sala Mateu*. Des d’aquest rerefons, cal rescatar el següent fragment publicat en el diari la Jornada⁸⁴⁸:

Ahora, Fillol ha sido sustituido por Eusebio Sempere, de quien todavía recordamos una exposición cubista y abstracta., recién llegado de París, y que aquí nos ofrece un envío contradictorio, acaso símbolo de su actual perplejidad, ya que oscila, del <<bodegón>> de barniz denso y color un tanto agrio, al <<realismo irrealista>> de su <<Balcón>>, de un estilo que pudiéramos llamar de transición, esto es, con gran artificio geométrico, pasando por un bello y simplicísimo <<Dibujo>>. No obstante, Eusebio Sempere ataja mis reparos amigos recordando a Joan Miró e innovando el testimonio de unas declaraciones de éste en que afirma que su pintura se funda en los mismos principios externos que rigen la creación plástica, desde las cavernas a Goya.

⁸⁴⁸ HACE. “Los Siete, en Sala Braulio”. *Jornada*, València, 12-5-54, p. 8.

El caràcter figuratiu d'aquestes obres, estaria subjecte a la por de sofrir un altre escarni públic i xoc artístic. Per tant, la cautela esdevingué en el criteri predominant que, en part, condicionaria l'execució final de les peces.

En una altre article publicat en el diari Levante, Ombuena celebrà aquesta cautela de les obres, ja que representaren, segons els seu criteri, el bon camí de l'art, ben allunyades dels desgavells presentats en el passat. Des d'aquesta línia, s'ha adjuntat el següent paràgraf⁸⁴⁹:

Eusebio Sempere, finalmente, cuando se aleja del "snobismo" abstracto, que le tiene paralizado, desemboca en una pintura que manifiesta también reminiscencias de la escuela de Matisse. He aquí un pintor capaz al que le está haciendo mucha falta serenarse y hallar su camino, abandonando los fáciles y exaltantes mimetismos.

Tanmateix, tot i que, un any abans, l'autor començà a conrear els seus gouaches geomètrics, preferí no mostrar cap rastre formal d'aquestes obres, amb l'objectiu de no alçar sospites abstractes, i, fins i tot polítiques. En aquest context, a propòsit de la seua exposició en el Club Universitari, declarà en l'entrevista d'Ángeles Arazo que li havien acusat de comunista en aquestes paraules⁸⁵⁰:

Sempere: _ Pues, verás. En mi anterior exposición, dos señores muy serios y dignos me trataron de comunista a causa de mis cuadros de arte abstracto, y uno de los visitantes dijo con extrañeza: << ¡No comprendo, con la cara de buen chico que tiene el pintor!>>

Canviant de terç, cal recordar que, a causa del fort desengany artístic de la *Sala Mateu*, l'artista tornà abromat a París, encetant així l'anomenada segona etapa parisenca. Durant aquesta etapa, Sempere experimentà una transcendental fase d'interiorització estètica, abans de la seua orientació cap al llenguatge cinètic. Durant aquest estadi, Sempere no tornà a trepitjar terres valencianes fins a l'any 1951, a propòsit de la *I Exposició Biennal d'Art del Regne de València* (Palau de la Fira de Mostres), i la conseqüent *I Exposició Biennal Hispanoamericana d'Art* (Palau del Retir, Madrid)

⁸⁴⁹ OMBUENA, "Los Siete, en Sala Braulio", *Levante* 13 de maig de 1954.

⁸⁵⁰ Aneu a ARAZO, A. "Unos minutos con el grupo Los Siete", en *Levante*, València, 20 de novembre de 1954, p. 6.



S. T. 1950, aquarel·la sobre paper, 31x37 cm⁸⁵¹.

Per finalitzar, dins del mateix marc cronològic de l'exposició d'Els Set, durant aquest mateix any, Sempere organitzà dues mostres individuals en diferents dates. En aquest sentit, la primera exhibició s'organitzà en l'Ateneu Mercantil i, la segona mostra fou una mostra conjunta amb l'escultora cubana Loló Soldevilla en el Club Universitari, baix el nom de *Pinturas, esculturas, collages y dibujos de Loló Soldevilla y Eusebio Sempere*. D'aquest període, també destacaren altres mostres col·lectives, com ara l'organitzada per l'Institut Francès amb el títol *Reflejos de París*, o bé les dues edicions celebrades en el domicili de l'enginyer Emilio Bello, durant els mesos de gener i juliol.



Sense títol, 1953, oli sobre tàblex, 32,5x40,5 cm⁸⁵².

⁸⁵¹ Catàleg UPV, Op. Cit. , 199, p. 98.

⁸⁵² AA.VV; *Eusebio Sempere. Una antologia 1953-1981*, València, IVAM et Generalitat valenciana, 1998, p.127.

C) Itinerari expositiu

Exposicions individuals:

Eusebio Sempere. 20 gouaches, Mateu Arte, València, 1949.

Eusebio Sempere, Ateneu Mercantil, València 1954.

Pinturas, esculturas, collages y dibujos de Lolo Soldevilla y Eusebio Sempere. Club Universitario, València 1954.

Exposicions col·lectives:

III Exposició de Arte Universitario, Salas de la Comandancia Provincial del Movimiento, València, 1942.

V Exposición de Arte Universitario, Salas de la Jefatura Provincial del Movimiento, València, 1944.

VI Exposición de Arte Universitario, Salas de la Comandancia Provincial del Moviment, València, 1946.

Exposició Homenatge a D. Ernesto Furió. Segona exposició del Grup Z. Sala Faus, València, 1947.

VIII Exposició d'Art Universitari, Ajuntament de València, València, 1948.

Exposición colectiva de artistas valencianos, Cercle de Belles Arts, 1948.

Manifestation d'Art, Fondation de Monaco, París. 1949.

Exposición de arte contemporáneo, Sala Mateu, València, 1949.

Saló de Maig, Musée d'Art Modern, París, 1949.

V salón des Réalités Nouvelles, Palais des Beaux-Arts de la Ville de París, 1950.

Internationale de l'Art Abstrait, Sala Espace, París 1950.

I Exposición Bienal de Arte del Reino de Valencia, Palau de la Fira de Mostra, 1951.

I Exposición de la Bienal Hispanoamericana de Arte, Palacio del Retiro, Madrid, 1951.

Instituto Francès, València, 1952.

II Exposición Bienal de Arte del Reino de Valencia, Palau de la Fira de Mostra, 1953.

II Exposición de la Bienal Hispanoamericana de Arte, Museo de Arte Moderno, La Habana, 1953.

Exposición homenaje a Vázquez Díaz. Dirección General de Bellas Artes, Madrid, 1953.

Los Siete, Sala Braulio, València, del 3 al 15 de maig de 1954.

Reflejos de París, Institut Francès, València, 1954.

Exposición-Homenaje a Eugenio d'Ors. Sala d'exposicions de la Biblioteca Nacional de Madrid, 1955.

Exposition de Jeunes Peintres Espagnols, Colegio de España, París, 1955.

X Salon des Réalités de Jeunes Nouvelles, Palais des Beaux-Arts de la Ville de Paris, 1955.

Arte Abstracto Español, Ateneu Mercantil de València, 1956.

Réalités nouvelles. Nouvelles Réalités. Palais des Beaux-Arts de la Ville de Paris, 1956.

Arte abstracto español, Centro de Estudios de la Caja de Ahorros Municipal, Pamplona, 1957.

Balaguer, Morera, Ramo, Sempere y Victoria. Galerie la Roue, París, 1957.

Art Abstrait, Galerie Cimaise de Paris, 1958.

Peintres espagnols d'aujourd'hui. Le Centre Culturel International, Maison International, Paris.

Galerie Denise René, Paris, 1958.

7ª Exposición de Arte Actual del Mediterráneo, MAM, Saló Comandància Provincial del Moviment, Castelló, 1958.

Cinco artistas españoles residentes en París. Club Urbis, Madrid, 1959.

14 Salon des Réalités Nouvelles. Palais des Beaux-Arts de la Ville de París, 1959.

Arte Actual del Mediterráneo, Galeria Huemeul, Buenos Aires, 1959.

V Bienal de Arte de Sao Paulo. 1959.

Grupo Parpalló, Sala Gaspar 1959.

Primera exposición conjunta de arte normativo español. Ateneu Mercantil de València, 1960.

Conclusions finals

Arribades a aquestes alçades, és el moment de posar en comú el grau de satisfacció de les tres hipòtesis desenvolupades al llarg d'aquest treball de recerca i el nivell d'incidència del discurs plàstic d'Els Set i dels seus membres amb les coordenades conjunturals de la València del Primer Franquisme. Com ja s'havia dit en el capítol introductori, a mode de recordatori, la primera hipòtesi es focalitza en el grau d'implicació del grup i dels seus components amb el redreçament de l'art modern de preguerra i amb la construcció de les primeres petjades de l'art modern emergent, abans de la consolidació del Grup Parpalló. La segona hipòtesi es centra en relacionar el sentit activista i social de les activitats culturals i artístiques de l'agrupació. I la tercera hipòtesi planteja el possible caràcter híbrid de la plataforma artística i cultural de la formació d'Els Set. El tema de les hipòtesis es tornaran a reprendre més a baix.

En el torn de les valoracions de les coordenades conjunturals, s'ha de ressaltar l'estudi de la València de postguerra en funció de tres àmbits: l'àmbit polític, àmbit socioeconòmic i àmbit cultural. De tots els àmbits, el més rellevant és l'àmbit cultural, perquè des d'aquest marc s'analitza els formats artístics i estètics oficials imperants, les propostes culturals i artístiques més rupturistes, i, sobretot, s'hi encabirà les propostes artístiques, culturals i socials de l'agrupació d'Els Set i dels seus protagonistes.

D'entrada, cal advertir que es tractà d'un període complex, contradictori i fosc, envoltat de dogmatismes polítics i religiosos, d'inoperants i especulatives pràctiques econòmiques, de misèria i fam generalitzada, de corrupteles corporatives silenciades i, sobretot, de sang vessada per morts fratricides, hostils delacions i venjances personals. Així doncs, en funció de la seua relació amb el bàndol nacional, el seu passat republicà i, fins i tot, la seua ubicació geogràfica en la contesa bèl·lica, el seu modus vivendi i la mateixa existència vital, hom podia, o bé beneficiar-se dels favors i ajuts del Nou Estat, o bé patir l'horror de la sistematització repressió estatal .

Gràcies a l'ordenació i connexió de nombroses pistes o troballes, s'ha pogut interioritzar els conceptes i trets bàsics del Nou Estat Franquista, radiografiar el paper i les relacions de poder de cadascuna de les famílies i institucions polítiques del règim, entendre i visualitzar el continu estat de por causat per les diferents tipologies de la repressió,

després d'escoltar les campanades a trenc d'alba, i esbrinar la preocupació de controlar i adoctrinar la vida quotidiana, pública i moral de les persones, a través de l'enquadrament social de les forces paramilitars dels falangistes i l'omnipresent concepció teocràtica de l'Església Catòlica.

Amb relació als aspectes enumerats a dalt, durant la primera dècada, el règim franquista forçà a encotillar la prosaica quotidianitat de les persones, a nivell afectiu, públic i privat, en una sort de formalismes patriòtics i anacrònics rituals teocràtics. L'àmbit intel·lectual i de la cultura tampoc es va lliurar d'aquests casposos tòpics, degut a l'articulació dels diferents sistemes de pensament i filosòfics tolerats al voltant de les premisses del nacionalsindicalisme, nacionalcatolicisme i a l'adhesió submissa i fidedigna al dictador.

A mesura que s'apropava els anys 50, s'ha de ressaltar un canvi qualitatiu a tots els nivells, en consonància amb la nova trajectòria política internacional, protagonitzada pels vencedors de la Segona Guerra Mundial. En aquest ordre, sense deixar a banda la continuïtat de l'enquadrament social, la manca de llibertats i l'atroç observança de la censura, proliferen nombrosos focus de resistència cultural pertot arreu del territori espanyol. Aquests primerencs brots inconformistes, protagonitzats per falangistes liberals, catòlics, monàrquics, dretes més moderades, nacionalistes, sectors progressistes i esquerrans de la futura esquerra i regeneracionistes s'encarregaren de recuperar la cultura liberal i autòctona de preguera, de connectar amb el món cultural europeu i d'interactuar amb els intel·lectuals espanyols exiliats.

A més a més, des d'un àmbit geogràfic més perifèric, com ara el País Valencià, durant els darrers anys dels anys 40 i de la dècada dels 50, naixeren un munt de projectes, iniciatives i activitats culturals força aperturistes que, articulades en plataformes culturals, editorials, revistes o agrupacions, bastiren una competent alternativa a l'agenda oficial. A simple vista, existeix una coincidència en les tipologies d'activitats culturals, ja que tant en el marc dels programes oficials com alternatius, s'organitzaren exposicions, conferències, revistes, tertúlies, concerts de música, etc. No obstant això, la principal diferència que hi hagué entre les activitats alternatives i oficials, es focalitzà en els continguts, el format, els procediments i, sobretot, els protagonistes. En aquesta línia, cal citar els escàndols que produïren els frescos de Manolo Gil en l'Ateneu Mercantil. Aquests murals, tot i ser figuratius, atemptaren contra els cànons

academicistes de l'art, perquè no seguiren la tradició acadèmica o barroca, sinó que, més aviat, l'artista optà per una estètica més primitiva, estructural i senzilla, inspirada en la paleta de Giotto i d'altres pintors coetanis del Trecento italià.

Un altre aspecte important del món cultural valencià foren les tasques de redreçament i difusió de la llengua, la cultura i les tradicions valencianes, gràcies a la perseverança dels literats, intel·lectuals i lingüistes de la segona època de Lo Rat Penat, de la formació Taula de Lletres Valencianes, de les entitats culturals de la sort de la Institució Alfons el Magnànim, d'editorials com Sicània, i de les aportacions personals dels poetes Carles Salvador, Maximilià Thous, o Miquel Adlert, per exemple. Tots plegats, sense provocar la ira de la censura, s'aprofitaren de l'estreta tolerància de l'ús del valencià més vulgar en determinades activitats festives i registres literaris, per poder obrir nous fronts progressistes a dins de les infraestructures oficials, com ara Lo Rat Penat o el Consell de Cultura.

Des de l'àmbit de l'art, a diferència de les coordenades conjunturals, s'ha volgut indagar sobre el continuisme plàstic finisecular o redreçament de les arts de la primeres avantguardes artístiques d'abans de la guerra en el si del període cultural de la postguerra, tant a l'Estat Espanyol com a la ciutat de València, en concordança amb la metodologia seguida en aquesta investigació. Així doncs, moltes de les obres dels components d'Els Set que, de forma col·lectiva o individual, exterioritzaren les seues intencions plàstiques des de les formulacions geomètriques d'un incipient cubisme o constructivisme, la força gestual dels llenguatges fauvestes i expressionistes o la ingenuïtat de les formes orgàniques dels primers istmes. En aquest orde de coses, s'ha pogut constatar un continuisme de diferents ortodòxies artístiques tradicionals que es perpetuaren entre els gustos oficials i burgesos, a través de la pintura de gènere i costumista, la tradició acadèmica i la tradicional iconografia del segle d'Or i la pintura indigenista. En aquest darrer sentit, cal recordar que gran part dels components d'Els Set començaren a treballar des de postulats acadèmics i tradicionals, apresos en l'Escola Superior de Belles Arts.

La primera dècada del franquisme, fou un període cronològic tímidament actiu, degut a què allotjà des d'actituds i iniciatives artístiques més inconformistes, com ara la tendència pictòrica expressiva d'enfosquir les composicions, els constants intercanvis d'idees de les tertúlies d'art, les dinàmiques programacions d'institucions culturals

oficials, entitats privades i sales d'art, les activitats artístiques i culturals de les dues pioneres agrupacions artístiques valencianes de postguerra, fins a arribar a la gènesi del Grup Parpalló. Al bell mig d'aquest brou de conreu, s'ha de situar com a punt d'inflexió o d'enllaç dels dos decennis autàrquics, la conferència d'Eugeni d'Ors sobre l'aggiornamento artístic i les següents exposicions estrangeres de 1945: *Artistes francesos contemporanis i Aquarel·les, dibuixos i gravats alemanys dels segles XIX i XX*.

També s'ha de recordar que, com a valor afegit, molts d'aquestes iniciatives artístiques, malgrat l'estricta observança de la censura i dels seus enemics de professió, nasqueren com un agosarat desafiament contra la cultura establerta i l'art oficial. Per tant, sense entrar en valoracions polítiques més activistes i compromeses, darrere de cada catàleg, obra exposició o xerrada perpetrades per entitats de l'estil l'Institut Francès a València, l'Institut Britànic, les individualitats d'Aguilera Cerni o Manolo Gil i, per ende, les formacions del Grup Z, Els Set, Parpalló i MAM es respiraria il·lusió, impotència, voluntarietat, ràbia i lluita. Una lluita no normativa que pretén trontollar el passat i les tradicions culturals i artístics imperants. Si més no, el fet de proposar o expressar públicament la intenció de fer un art diferent a l'oficial, baix la meua opinió, ja es tractaria d'una mena d'activisme poètic.

En el torn de l'agrupació artística d'Els Set, es tractaria d'una formació que, primerament, parteix d'una necessitat expositiva, on els artistes, no només, mostrarien els seus avanços formals i estilístics, sinó que també, autoproclamarien llurs obres, en qualitat d'alternatives al què s'exposava en les sales d'art oficials i comercials vigents en la ciutat. Un espai que pretenia aspirar a un caràcter modern i diferent. En segon lloc, les diferents sales d'art de l'agrupació, és a dir, la Sala Els Set o Colom i la Sala Braulio, adquiriren els atributs propis de les seues sales, en què, ben bé, quallaria la seua poètica d'oposició contra l'art acadèmic i tradicional i l'estètica postsorollista local. D'aquest paràgraf, de nou, s'ha tornat a apuntar una intencionalitat activista (indirecta) a l'hora de pronunciar el seu rebuig a l'art imperant. Aleshores, què seria l'art imperant? Aquest art imperant fou representat per la interpretació de la realitat, de les figures i dels objectes, des de les estrictes normes academicistes, les caduques fórmules naturalistes del postromantiscisme i del luminisme postsorollista i la reiteració de temàtiques costumistes i folclòriques. Arribats ací, és l'hora de preguntar-nos en

quina mesura l'art d'Els Set fou diferent de l'art oficial? Quina mena d'art conreen els seus components en el període de l'agrupació? Davant aquests qüestionaments, la resposta seria perplexa i ambigua, degut a que no tots els components d'Els Set coincidien a nivell estètic i formal. En general, existien tantes paletes com a formes d'entendre l'art. Com a conseqüència, explicaria la convivència de llenguatges més tradicionals amb llenguatges més progressistes, com es podria detectar en els paisatges de Vicente Gómez i Ximo Michavila i les formes orgàniques, tocant a l'abstracció, de Juan Genovés i Llorens Riera. També s'hi inclouria, des d'un tarannà novetós, les sistematitzacions geomètriques de Ballester i Castellano. El que sí es pot afirmar, una voluntat de fer un art amb sentiment i expressiu, més enllà de les reiterades i buides composicions de l'art dels concursos nacionals i les mostres imperants. No obstant l'agrupació, pel seu format i les seues intencionalitats, exemplificaria la necessitat de convivència, l'arriscament per la novetat i el dinamisme vers l'art i la cultura local.

En el conjunt general de la formació, reprenent ací la primera hipòtesi, es pot constatar que Els Set esdevingué en una de les primeres formacions emergents que recuperaria l'estètica de l'art de preguera (postfauvisme, postcubisme, postsurrealisme) i, ensems, construiria els primers bastiments del futur avantguardista de l'art valencià, focalitzat en els nous llenguatges expressius de la figuració i de l'abstracció informalista i geomètrica. En el cas dels llenguatges de preguerra, es tractà d'una sorprenent descoberta que, aleshores, es tornava a reviuir, des d'una altra consciència estètica, més ingènua. Els mateixos artistes es pensaven que pintaven coses diferents i noves respecte a l'època i al context valencià.

El tarannà inconformista d'Els Set esdevindria en un front de rebel·lia i d'activisme cultural, mitjançant la materialització d'exposicions endogàmiques i d'altres artistes externs i el dinamisme interdisciplinari de les activitats culturals. Així mateix, responent a la segona hipòtesi que pretenia connectar a l'agrupació amb un activisme més polític i social, s'ha d'aclarir que es tractà d'una mena d'activisme indirecte i, sobretot, de protesta artística. En aquest sentit, no es pot parlar d'un activisme subversiu i directament connectat amb una política d'esquerres o antifranquista. Més aviat, es tractava d'una intencionalitat poètica relacionada amb la llibertat expressiva i, de forma indirecta, amb els ideals democràtics que s'infiltraven en l'art modern.

Quant a la tercera hipòtesi, el conjunt de les accions i activitats de l'agrupació d'Els Set

es podrien identificar en una sort de plataforma cultural i artística. Una plataforma d'art que animava i, potser, nodria a les noves fornades d'artistes. L'expressió activisme cultural, baix el meu parer, aniria lligada a un activisme més estètic i formal, sense fer sospitar a la censura. De totes les activitats organitzades, s'ha de singularitzar les tertúlies d'art, ja que constituïren un vertader forn d'idees o altaveu de difusió, en què s'intercanviaven experiències, opinions, protestes, llibres, materials gràfics, o pintures, baix la pretensió de conformar, enriquir i renovar els nous valors plàstics del grup i dels seus components. Aquests, al capdamunt, ho reflectirien en les seues produccions creatives, constituint les primeres petjades de l'art modern en la ciutat, abans de l'arribada del grup Parpalló, el Moviment d'Art Modern de Portolés o el grup d'Art Normatiu, coordinat per Aguilera Cerni.

Sense deixar el paràgraf adés, s'ha d'apuntar la idea de la perifèria i el centre en el modus operandi d'Els Set, en el sentit de què totes les seues activitats artístiques i culturals foren organitzades exitòsament, sense cap mena de problema institucional, censura o pressió oficial per part dels mandarins del règim. Així doncs, explicaria la proliferació d'activitats i agrupacions d'art més rupturistes i agosarades a València, Catalunya, País Basc, Saragossa o les illes Canàries que a la capital de l'Estat Espanyol.

Un altre aspecte a tindre en consideració, és la capacitat de l'agrupació de captar l'atenció de la premsa i de les revistes locals, la capacitat de convocatòria, (provada pels nombrosos aforaments) i la qualitat organitzativa a l'hora de gestionar llurs activitats expositives i culturals i de contactar amb altres personalitat del món de la cultura. En resum, Els Set constituí la teca d'un món famolenc per un nou art i un dinamisme cultural més agosarats.

Quant als artistes integrants de l'agrupació, Els Set els proporcionà una experiència de grup i de vida artística, a l'hora de coordinar exposicions i organitzar activitats culturals, de prendre decisions, democràticament, de treballar conjuntament, i d'articular un discurs reivindicatiu propi dels futurs col·lectius artístics. A més a més, la pertinença al grup, proporcionà als artistes el manà iniciàtic, en plena fase formativa, i, ensems, impulsà l'avenç de les futures creacions plàstiques i l'assoliment dels diferents girs lingüístic en cadascuna de les seues diferents trajectòries artístiques, després de traspasar el llindar de l'any 1955. En aquesta línia, gran part dels artistes, un cop dissolt el grup, viatjaren arreu d'Espanya i d'Europa, tret de Ballester que s'en va anar a

Veneçuela i els Estats Units, Masià que marxí a Argentina, Ricardo Hueso que deixà la pintura i Vicente Gómez que romangué en València.

Des d'un punt de vista més estilístic, en el si del grup, s'ha pogut constatar diferents tendències formals i estètiques. Així doncs, sense eixir dels referents figuratius, orbitaren al voltant de llenguatges figuratius deutors de les nocions plàstiques de l'acadèmia, a partir dels paisatges urbans i naturals de Vicente Gómez, dels lírics paisatges de Joaquim Michavila, dels fauvestes i expressionistes figuracions enigmàtiques d'un Fillol Roig. Al mateix temps, s'ha de destacar les allargades morfologies expressives de les figures de Llorens Riera i Ricardo Hueso i la humilitat gestual de les figures i paisatges d'ascendència regeneracionista de Vicente Castellano. Des d'una mirada femenina, cal destacar les peculiars construccions geomètriques de caire postcubista d'Ángeles Ballester. Per acabar, s'ha d'ementar la barreja de formes més matèriques i expressionistes en les composicions de Juan Genovés i les construccions cinètiques d'Eusebio Sempere.

Resseguint el paràgraf anterior, val a dir que un mateix artista treballà, de forma simultània, diferents llenguatges plàstics que podria anar des de formes més clàssiques i figuratives a formes més experimentals i tendents a l'abstracció. En aquest sentit, es podria citar com a paletes més experimentals les obres de Llorens Riera i Juan Genovés. Mentre que les obres d'Ángeles Ballester, Vicente Castellano i, en part, Ximo Michavila seguiren una linealitat constructiva i geomètrica coherent. En el cas de Vicente Gómez, Vicente Fillol, Ricardo Hueso i Ximo Michavila es mantingueren en les recerques plàstiques de l'àmbit del llenguatge figuratiu. I, en el cas de José Masià, malauradament no es té gaire informació de la seua paleta.

Canviant de tema, en el torn del procés investigador, s'ha d'incidir sobre els diversos sabors agredolços que s'ha pogut viure durant els diferents processos de construcció d'aquest estudi. Es podria asseverar que, com a punts forts d'aquest estudi el fet de no perdre la il·lusió, de mantindre l'esperit de la curiositat i de gaudir de l'experiència investigadora. D'aquest tres factors, afegiria un quart component, el de la incògnita. Un factor que s'ha anat sobre dimensionant i multiplicant, a mesura que avençava a aquest treball de recerca.

La incògnita, unida a la incertesa, han sigut dos constants cabdals en aquest llarg, i

discontinuu procés investigador, abastint més d'una dècada. La curiositat per esbrinar l'aportació artística d'Els Set com a agrupació, dins d'un context determinat i familiar, nasqué com a treball de recerca, a propòsit d'una assignatura del programa d'estudis de tercer cicle del Departament d'Art de la UAB. Amb els anys, aquest primer treball emergent, en funció de les noves descobertes, de l'ampliació de documentació bibliogràfica i inèdita i, sobretot, de les primeres trobades amb els artistes, iniciada amb una primera entrevista a Michavila l'any 2004, s'ha anat forjant la idea d'Els Set com el tema central d'una tesina amb la seua posterior defensa del DEA l'any 2011, fins a arribar a l'actualitat que la jove aventura de l'agrupació constitueix el nucli d'aquesta tesi doctoral.

A propòsit de les entrevistes dels artistes, s'ha d'assenyalar sobre la importància que el jo investigador adquirí una nova dimensió, en el sentit de traspassar els límits bidimensionals dels llibres o els documents d'arxius i, al mateix temps, d'interactuar de forma directa amb els artistes. L'investigador que és una mena de talp, sortia de la foscor dels arxius i de les biblioteques per poder veure la llum, a través de les històries i els coneixements plens de vida dels artistes. De forma momentània, formaves part de les narracions. Podries ser-hi partícip, sense ser-hi.

S'ha de singularitzar la força de la memòria oral d'aquestes persones que, en les seues carns, visqueren una època tan complicada i, damunt, donaren respostes plàstiques al seu context immediat, des de la il·lusió, perseverança, creença cega, mancances econòmiques, etc. En realitat, sense les seues incursions i aportacions en l'agrupació d'Els Set, no es podria entendre bé o radiografiar aquell panorama cultural precedent a l'agrupació de Parpalló, sobretot, de la primera època. I, molt menys, sense Els Set existirà aquesta tesi doctoral.

En matèria documental, es ressaltaria com a fonts primàries els catàlegs de les exposicions d'Els Set, les invitacions de les activitats culturals, el quadern de comptes i el quadern d'actes. Els catàlegs no només farien la funció divulgativa i informativa d'una exposició d'art, sinó que es tractarien d'obres inèdites i originals que els artistes regalaven in situ als assistents. Cada catàleg fou il·lustrat pels artistes de forma immediata i espontània, dins del marc de les activitats de preparació d'una exhibició d'art. El quadern de comptes reflectiria la voluntat de controlar les activitats econòmiques del grup envers la seua estabilitat financera, en el sentit de de cobrir

futures necessitats pressupostàries. La formació necessita diners per poder adequar l'espai, adquirir material d'oficina, finançar la impressió dels catàlegs i les invitacions, etc. I el quadern d'actes, document cabdal per entendre la formació d'Els Set, ha servit per conèixer els neguits de la formació, els constants formals, els requisits de pertinença, les limitacions dels membres, els estatuts, les baralles internes, com s'organitzaven les exhibicions, etc. Tot un document testimonial que, de forma discontinua, enregistrarà la vida interna de la formació i la seua pròpia democràcia interna amb els seus representants electes. Les limitacions es veurien, per exemple en el nombre d'obres que s'han d'incloure en les exposicions del grup i el caràcter inèdit dels treballs presentats.

La pròpia naturalesa de la formació, les seues activitats culturals, les exposicions i les sorolloses tertúlies constituïren una vertadera experiència viscuda pels artistes i els amics, i per d'altres assistents. Una experiència oblidada en velles capses de fusta o cartró, que un cop se n'obren, comencen a eixir llunyans records, emocions, alegries i ensurts. Els Set era un projecte que es tambalejaria, a vegades, entre l'acceptació general i els tímids flirtejaments amb la provocació de la censura.

Com a darreres paraules, també vull ressaltar un espai dedicat als punts febles i forts d'aquesta investigació. D'entre els punts febles de la investigació, de forma honesta, s'ha de reconèixer la manca de testimonis de persones externes al grup Els Set que assistiren a les seues exposicions, tertúlies i d'altres activitats culturals. Testimonis seus imprescindibles en l'existència de la formació que, per ara, resta pendent per una futura recerca. Queda pendent un estudi amb profunditat sobre les exposicions i els espais expositius de la Sala Colon i Sala Braulio. També existeixen molts dubtes, en quina mesura s'afiançaren les relacions d'Els Set amb altres grup d'art o extraarístics locals. Si, hi hagueren contactes entre els seus components i els artistes catalans o d'altres grups de l'arc Mediterrani, degut a la proximitat cultural i geogràfica. I quant els punts forts anirien encaminats al voltant del plaer de l'aprenentatge i la contínua construcció d'aquesta recerca, la presa de contacte amb els artistes i l'estudi directe dels seus components, sense caure en l'abstarcció idíl·lica del distanciament històric, i l'enteniment i apropament d'un període històric. En definitiva, aquesta recerca és una porta oberta a un futur estudi sobre la cultura artística i immaterial de l'art modern valencià del primer franquisme.

Bibliografia

1. Fonts escrites:

1. 1. Diccionaris, col·leccions i obres enciclopèdiques.

AA.VV. *Enciclopedia universal ilustrada europeo americana*. (Ed. José Espasa). Madrid: Espasa-Calpe, 1989, p. 1540-1545.

_ *Institut d'Estudis Catalans. Diccionari de la llengua catalana*. Barcelona: Edicions 62, 2007.

_ *La guerra civil als Països Catalans*. (Dir. PAGÈS I BLANC, P.). Valencia: PUV, 2007.

_ *La gran historia de la Comunidad Valenciana. Una larga dictadura. Los años del franquismo (1939-75)*. (coords. Francesc A. Martínez y Antonio Laguna ; Enrique Díes Cusí) València: Levante, tomo 9, 2008.

_ *SUMMA ARTIS. Historia general del Arte*. (ed. Valeriano Bozal). Madrid: Espasa, volum I, 2000.

_ *SUMMA ARTIS. Historia general del Arte*. (ed. Valeriano Bozal). Madrid: Espasa, volum II, 2000.

_ *SUMMA ARTIS. Historia general del Arte*. (ed. Valeriano Bozal) Madrid: Espasa, volum XXXVII, 1995.

_ *RAE. Diccionario de la lengua*. 22^a ed. Madrid: RAE, 2007.

ALCOVER, A. *Diccionari català-valencià-balear*. Palma de Mallorca: Moll, 1988, vol. IX, p. 882.

BIEDERMANS, H. *Diccionario de símbolos*. Barcelona: Paidós, 1993.

CALVO SERRALLER, F. (Dir.). *Enciclopedia del arte español del siglo XX*. Madrid: Mondadori, 1991-1992. II vol.

CHEVALIER, J. GHEERBRANT, A. *Diccionario de símbolos*. Madrid: Herder, 2003, p. 1107.

COLORADO CASTELLARY, A. (ed.) *Diccionario Arte del siglo XX*. Madrid: Oxford-Complutense, 2001, p. 602.

COROMINAS. *Diccionario crítico etimológico*. Madrid: Gredós, 1954. Vol. IV (R-Z), p. 222-223.

ESTEBÁÑEZ CALDERÓN, D. *Diccionario de términos literarios*. Madrid: Alianza forma, 1999.

HILLMANN, K-H. *Diccionario enciclopédico de sociología*. Edició original *Wörterbuch der Soziologie*, Stuttgart: Alfred Kröner Verlag (1994). Barcelona: Herder, 2001.

MIRALLES, F. *Història de l'art català*. Barcelona: edicions 62, 1983, VIII vol.

MOLINER, M. *Diccionario de uso del español*. (3ª ed.). Madrid: Gredós, 2007, vol. I (a-i) i vol. II (j-z).

MUNNÉ, F. *Grupos, masas y sociedades. Introducción sistemática a la sociología general y especial*. Barcelona: Promociones y Publicaciones Universitarias, 1987, capítol IV.

TÉRMINE, E. BRODER, A. et CHASTAGNARET, G. *Historia de la España Contemporánea. Desde 1808 hasta nuestros días*. Barcelona: Ariel, 1982, p. 388

1. 2. Bibliografía del marc conjuntural.

1. 2. 1. Conjuntura política.

AA. VV. *La época de Franco*. (Dir. Giner S.). Madrid: Espasa, 2007.

_ *Franquismo. El juicio de la historia*. (Coord. José Luis García). Barcelona: Colección Booket, 2005.

_ *La repressió franquista al País Valencià. Primera trobada d'investigadors de la Comissió de la Veritat*, (Pelai Pagès i Blanch editor). València: Tres i Quatre, 2009.

_ BOE núm. 467, 1-2, 1938. Llei del 30 de gener de 1938.

_ BOCE núm. 579 de 21 de desembre de 1957. Discurso a las Cortes del Ministro del Ejército Barroso.

FONTANA, J. (coord.). *España bajo el franquismo*. Barcelona: Biblioteca de bolsillo, Crítica, 2000.

FURIÓ, A. *Historia del País Valencià*. València: Tres i quatre, 2001, p. 664.

GABARDÀ I CERBELLAN, V. *Els afusellaments al País valencià*. València: Institució Alfons el Magnànim, 1993.

GINÉS I SÁNCHEZ, A. *La instauració del franquisme al País Valencià: Castelló de la Plana i València*. Tesi doctoral inèdita. Barcelona: Universitat Pompeu Fabra (Institut Universitari d'Història Jaume Vicens i Vives), 2008.

_ *La instauració del franquisme al País Valencià*. València: PUV, 2010.

MOLINERO, C. YSÀS, P. *El règim franquista. Feixisme, modernització i consens*. Vic: Eumo, 2003.

MONTERO, J.R. “Los católicos y el Nuevo Estado: Los perfiles ideológicos de la ACNP durante la primera etapa del franquisme”. EN FONTANA, J (coord.), *España bajo el franquismo*. Barcelona: Biblioteca de bolsillo, Crítica, 2000, p. 100-120.

MORADIELLOS, E. *La España de Franco (1939-1975)*. Madrid: Síntesis, 2000.

PÉREZ PUCHE. *50 alcaldes. El ayuntamiento de València en el siglo XX*. València: Prometeo, 1979.

RICHARDS, M. *Un tiempo de silencio. La guerra civil y la cultura de la represión en la España de Franco, 1936-1945*. Barcelona: Crítica, 1999.

REIG, R. ET PICÓ, J. *Feixistes, rojos i capellans*. València: PUV, 2004.

SABÍN RODÍGUEZ, J.M. *La dictadura de franquista (1936-1975). Textos y documentos*. Madrid: Akal, 1997.

SALVADOR VILLANOVA, A. “La repressió franquista a València: Les fosses comunes del cementiri”. EN AA.VV. *La guerra civil als Països Catalans* (Dir. PAGÈS I BLANC, P.). València: PUV, 2007, p. 357-364.

TAMAMES, R. *La república. La era de Franco*. Madrid: Alianza, 1973.

TUSSEL Javier, *La dictadura de Franco*. Madrid: Alianza, 1988.

_ *Historia de España en el siglo XX. 3. La dictadura de Franco, Madrid, Taurus, 2007*.

1. 2. 2. Conjuntura econòmica i social.

APARICIO, M.A. “Sobre los comienzos del sindicalismo franquista, 1939-1945”. EN: FONTANA, J (ed.). *España bajo el franquismo*. Barcelona: Crítica, 2000, p. 78-100.

BARCIELA, C. “El mercado negro de productos agrarios en la posguerra, 1939-1953. EN: AA.VV. *Franquismo. El juicio de la historia*. (Coord. José Luis García). Barcelona: Colección Booket, 2005, p. 193-201.

CASANOVA, J. *La Iglesia de Franco*. Barcelona: Crítica, 2011.

CENARRO LAGUNAS, A. “Historia y memoria del Auxilio Social de Falange”. EN: *Pliegos de Yuste: revista de cultura y pensamiento europeos*, núm. 11-12, 2010, p. 71-74.

FONTANA, J (ed.). *España bajo el franquismo*. Barcelona: Crítica, 2000, p. 78-100.

MOLINERO, C. YSÀS, P. “Camp i ciutat els anys de la postguerra”. EN: AA.VV. *Història, política, societat i cultura dels Països catalans. La llarga postguerra 1939-1960*. Barcelona: Enciclopèdia catalana, 2002, volum 10, p. 122-123.

_ *El règim franquista. Feixisme, modernització i consens*. Vic: Eumo, 2003.

PERE YSÀS. “El movimiento obrero durante el franquismo. De la resistencia a la movilización (1940-1975)”. EN: *Cuadernos de Historia Contemporánea*. Madrid: 2008, vol. 30, p. 165-184.

PICÓ I LÓPEZ, J. *Empresario e industrialización. El caso valenciano*. València: Tecnos, 1976.

SÁNCHEZ RECIO, G. “El franquismo como red de intereses”. EN: SÁNCHEZ RECIO, G; TASCÓN FERNÁNDEZ, J. *Los empresarios de Franco. Política y economía en España, 1936-1957*. Alicante: Publicación Universidad de Alicante, 2003.

1. 2. 3. Conjuntura cultural.

AA.VV. *Història de Lo Rat Penat*, (Dir. Martínez Roda). València: Lo Rat Penat, 2000.

_ *La República de les lletres. Les lletres de la República*. (Eds. Fortuño/Colón). Castelló de la Plana: Universitat Jaume I, 2008.

_ *Història de Lo Rat Penat*, (Dir. Martínez Roda). València: Lo Rat Penat, 2000.

_ *Posguerra. Publicidad y propaganda (1939-1959)*. (Curadora Susana Sueiro Seoane). Madrid: Círculo de Bellas Artes y Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, 20.

- Anònim. *Plano-Guía*. València: Sociedad Valenciana Fomento de Turismo, 1953.
- AZKÁRRAGA, J.M; SALAZAR, J. *Valencia 1931-39. Guía urbana. La ciudad en la 2ª República*. València: PUV. 2010.
- CARABAL MONTAGUD, MA; SANTAMARINA CAMPOS, B; ROIG PICAZO, P. “Tareas de rescate de la escultura sacra en la posguerra valenciana”. En: *Arché. Publicación del Instituto Universitario de Restauración del Patrimonio de la UPV*, núm. 3, 2008, p. 43-50.
- CORTÉS CARRERES, S. *València sota el règim franquista (1939-1951)*. València/Barcelona: Institut de Filosofia Catalana, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1995.
- FUSTER, J. *El descrèdit de la realitat*. Mallorca: Moll, 1955.
- HEREDERO, C. F. *Las huellas del tiempo. Cine español 1951-1961*. Valencia: Filmoteca de Valencia, 1993.
- HERNÁNDEZ I MARTÍ, G-M. *Falles i Franquisme a València*. Catarroja (València): Afers, 1996.
- _ *La festa reinventada. Calendari, política i ideologia en la València franquista*. València: Publicacions Universitat de València, 2002.
- LÓPEZ CHAVARRI. E. *Proses de viatge*. València: Institució Alfons el Magnànim, 1983.
- MOIX, T, *Historia social del cómic*. Barcelona: Bruguera, 2007.
- MURELAGA IBARRA, J. *Historia contextualizada de la radio española del franquismo (1940-1960)*. Tesis doctoral. Universidad del País Vasco, 2009.

1. 3. Monografies, catàlegs i altres assaigs d'art.

- AA.VV. *X Jornadas de Arte. El Arte Español del Siglo XX. Su perspectiva al final del milenio*. (Coord. Manuel Cabáñas Bravo). Madrid: Departamento de Historia del Arte “Diego Velázquez”. Instituto de Historia, CSIC, 2001.
- _ *Alfons Roig (1903-1987). Una vida dedicada a l'art*. (Dir. Juan Manuel Bonet). València: MUVIM, 2007.

- _ *Arte en España 1918-1994 en la colección de Arte Contemporáneo*. (Curador Valerio Bozal). Madrid: Alianza, 1994.
- _ *Arte valenciano años 30*. València: Generalitat Valenciana, Consell Valencià de Cultura, 1988.
- _ *I Bienal Hispanoamericana*. Madrid, Madrid: Instituto de Cultura Hispánica, 1951.
- _ *II Bienal Hispanoamericana*. La Habana (Cuba): Palacio de Bellas Artes, 1954.
- _ *III Bienal Hispanoamericana*. Barcelona: Instituto de Cultura Hispánica, 1955.
- _ *Enrique Climent, Genaro Lahuerta, Pedro Sánchez. Els tres ibèrics valencians*. (Textos de M. García, J. Brihuega, L. Branciard, J. Sáiz y L. de Tena). València: IVAM. 1998.
- _ *Exposición Escuela de Altamira*. Madrid: Ministerio de Cultura, 1981.
- _ *Exposició Nacional de Belles Arts de Barcelona*. Barcelona: Ajuntament de Barcelona, 1942.
- _ *Grupo Parpalló 1956-1961*. Col. Imagen. València: Palau de l'Scala; Sala Parpalló; Diputació Provincial de València, 1991.
- _ *Geométrica valenciana. La huella del constructivismo 1949-1999*. (Curador Juan Ángel Blasco Carrascosa). València: Sala Parpalló, 1999.
- _ *Jacinta Gil Roncalés. Exposición Plástica*. València: Sala Parpalló, Diputació de València, 1999.
- _ *La huella del 98 en la pintura española contemporánea*. Curador Vázquez de Parga. Madrid: MNCARS, 1998.
- _ *La pintura española del siglo XX*. Madrid: Ibérico Europea, 1970.
- _ *L'art de la victòria. Belles Arts i franquisme a Catalunya*. (Dir. Jordi Font Agulló). Barcelona: Columna, 1996.
- _ *Plástica valenciana contemporánea*. (Coord. Manuel Muñoz Ibáñez). Valencia: Promociones culturales del País Valencià, 1986.
- _ *Tierras de España. València*. Madrid: Fundació Juan March; Noguera, 1985.
- _ *Club 49. Reobrir el joc, 1949-71*. Barcelona: Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya, 2000.

- _ *Posguerra. Publicidad y propaganda (1939-1959)*. (Curadora Susana Sueiro Soane). Madrid: Círculo de Bellas Artes y Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, 2007.
- _ *30 años de arte en Castellón*. Castellón: AUSA, 2002.
- _ *Tendencias recientes de la pintura francesa 1945-1955*. Barcelona: Instituto Francés en España, abril de 1955.
- _ *València modernista*. València: Ajuntament de València, 1999.
- AGRAMUNT LACRUZ, F. *Arte y represión en la guerra civil española*. Salamanca: Junta de Castilla y León; Generalitat Valenciana, 2005.
- _ “La Sala Blava, núcleo de la vanguardia artística de los años 30”. En: *Cimal: Cuadernos de Cultura artística*, núm. 19-20, 1983, p. 19-24.
- _ “Testimonios y recuerdos de la sala Blava: La primera galería de Valencia que mostró arte de vanguardia”. En: *Valencia Atracción*, núm. 575, febrer 1983, p. 19-20.
- AGUILERA CERNI, V. *Antología española del arte contemporáneo*. Barcelona: Seix Barral, 1955.
- _ *La postguerra. Documentos y testimonios I*. Madrid: Ministerio de Educación y Ciencia, 1975.
- _ *Ortega y D’Ors en la cultura artística española*. Madrid: Raycar, 1966. P. 165.
- _ *Panorama del nuevo arte español*. Madrid: Guadarrama, 1966.
- _ *El arte impugnado*. Madrid: Edicusa, 1969, p. 227.
- _ *Iniciación al arte español de la posguerra*. Barcelona: Península, 1970, p. 147.
- _ *La postguerra: documentos y testimonios*. Madrid: Ministerio de Educación y Ciencia, 1975. 2 vs. 269 y 173 p.
- _ *Arte y compromiso histórico (Sobre el caso español)*. Valencia: Fernando Torres, 1976, p. 129.
- _ *Textos, pretextos y notas. Escritos escogidos 1953-1987*. València: Ayuntamiento de Valencia. 1987, 3 vs.
- _ “Valencia años 30: notes sobre ideología y compromiso”. En: AA.VV. *Arte valenciano años 30*. València: Generalitat Valenciana, Consell Valencià de Cultura, 1988, p. 9-36.

- _ *V. Ortega y d'Ors en la cultura artística española*. Madrid: Raycar, 1966, p. 105-152
- ÁLVAREZ CASADO, A.I. *Bibliografía artística del franquismo: Publicaciones periódicas: 1936-1948*. Universidad Complutense de Madrid, 2002, volum I.
- BLASCO CARRASCOSA, J.A. *La escultura valenciana en la Segunda República*. València: Ajuntament, 1988.
- _ *La escultura valenciana del siglo XX*. València: Federico Doménech, 2004, 2 volums.
- BARROSO VILLAR, J. *Grupos de pintura y grabados 1939-59*. Tesi doctoral inèdita. Oviedo: Universidad de Oviedo, Departamento de Historia del Arte y Musicología, 1977.
- BARRALT I ALTET, X. *L'Art de la Victòria. Belles Arts i franquisme a Catalunya*. Barcelona: Columna, 1996.
- BLASCO CARRASCOSA, J.A. (curador). *Desde la Sala Mateu. Homenaje a José Mateu*. València: Generalitat Valenciana, Reales Atarazanas, 22 de juny a 31 d'agost de 1998.
- BONET, A. *Arte del franquismo*. (Coord.). Madrid: Cátedra, 1981, p. 331.
- _ *Historia del Arte en España. Desde Goya hasta nuestros días*. Madrid: Istmo, 1973.
- _ *Arte del siglo XX en España. Pintura y escultura 1939-1990*. Madrid: Espasa Calpe, 1995.
- _ *Historia del Arte en España*. Madrid: Istmo, 1995.
- _ *Historia del Arte en España*. Madrid: Alianza, 1998.
- BRIHUEGA, J. *Las vanguardias artísticas en España. 1909-1936*. Madrid: Istmo, 1981.
- CATALÁ GORGUES, M.A. *Col·lecció pictòrica de l'Exm. Ajuntament de València*. València: Ajuntament de València, 1983.
- CABAÑAS BRAVO, M. *Artistas contra Franco*. México D.F: Universidad Autónoma de México, 1996.
- _ *Política artística del franquismo: el hito de la bienal Hispanoamericana de arte*. Madrid: Consejo superior Científico, 1996.
- CABRERA GARCÍA, M. I. *Tradición y vanguardia en el pensamiento artístico español*

(1939-59). Granada: Universidad de Granada, 1998.

CALVO SERRALLER, F. *Del futuro al pasado. Vanguardia y tradición en el arte español contemporáneo*. Madrid: Alianza, 1988.

_ *Pintura española de vanguardia 1950-1990*. Madrid: Fundación Argentaria; Visor, 1998.

_ *España medio siglo de vanguardia*. Madrid: Ministerio de Cultura; Fundación Santillana, 1985, vol. I.

_ *Del futuro al pasado. Vanguardia y tradición en el arte español contemporáneo*. Madrid: Alianza, 1988. p. 234-235.

CHAVARRI, R. *Mito y realidad de la Escuela de Vallecas*. Madrid: Ibérico Europea, 1975.

CIRICI A. *La estética del franquismo*. Barcelona: Gustavo Gili, 1997.

DE LA CALLE; PASCUAL CHUST (col.). *Geomètrica Valenciana*. València: Sala Parpalló; Diputació Provincial de València, 1999.

DÍAZ SÁNCHEZ, J; LLORENTE HERNÁNDEZ, A. *La crítica de arte en España (1939-1976)*. Madrid: Istmo, 2004, p. 569.

D'ORS, E. *Mis salones*. Madrid: Aguilar, 1967, p. 97.

GARCÍA GARCÍA, I; "La influencia de los artistas extranjeros en la vanguardia española (1910-1950)". En: AA.VV, *X Jornadas de Arte. El arte español del siglo XX. Su perspectiva al final del milenio*. Madrid, Departamento de Historia del Arte "Diego Velázquez" i Instituto de Historia del CSIC, 2001, p. 229-37.

GAYA_NÚÑEZ, J.A. *Historia de la crítica de arte en España*. Madrid: Ibérico Europea, 1975.

_ *La pintura española del siglo XX*. Madrid: Ibérico Europea de Ediciones SA, 1970.

GIL SALINAS, R. *La colección artística del Ateneu Mercantil de Valencia*. València: Ateneu Mercantil, 1998, p. 237.

GRACIA, C; *Las pensiones de pintura de la Diputación de València*, València: Alfons el Magnànim, 1987.

JULIÁN, I; "Las artes plásticas del siglo XX en España". EN: *X Jornadas de Arte. El*

arte español del siglo XX. Su perspectiva al final del milenio. Madrid: Instituto de Historia, CSIC, p. 89-103.

LLORENTE Angel. *Arte y ideología en el franquismo 1936-1951*. Madrid: Visor, 1995.

MARÍN VIADEL, R. *El realismo social en la plástica valenciana (1964-75)*. València: Departament d'Estètica, Facultat de Filosofia i Ciències de l'Educació, 1981.

MARIN GARCIA, Teresa. *Creación artística en equipo*. Comunidad valenciana (1982-2005). Valencia: Institutio Alfons El Magnànim. Colección Formes Plàstiques, 2006 ISBN 9788478224746.

MARTÍ SORO, J. *Crónica del Ateneo Mercantil (1879-1978)*. València: Ateneo Mercantil, 1978, p. 517.

MARZO, J. L. *Art modern i franquisme. Els orígens conservadors de l'avantguarda i de la política artística a l'Estat espanyol*. Girona: Fundació Espai, 2006.

MOLINA ALARCÓN, M. "Rastros de arte sonoro, entre la tradición y la experimentación, en los precedentes y postrimerías de la Vanguardia Histórica Valenciana (1884-1944)". En: AA.VV. *100 anys d'art sonor valencià. 1912-2012*. Actes del Festival Nits d'Aielo i Art. València: Universitat Politècnica de València, 2012, p. 118-150.

MORENO GALVÁN, J.M. *Introducción a la pintura española actual*. Madrid: Publicaciones españolas, 1960.

MUÑOZ IBÁÑEZ, M. *Pintura contemporánea del País Valenciano*. València: Prometeo, 1981, p. 336.

_ *La pintura valenciana de la postguerra*. València: Universitat de València, 1994.

_ *La pintura valenciana de la postguerra*. València: Universitat de València, 1994, p. 194.

OLAIZOLA, A. (curadora) *La pintura valenciana desde la posguerra hasta el grupo Parpalló (1939-1956)*. Col. Imagen. València: Sala Parpalló/ La Beneficència, 1996.

PATUEL CHUST, P. *Salones valencianos de arte (1955-1990)*. València: Diputació de València; Institut Alfons el Magnànim, 1999, p. 182.

PÉREZ ROJAS, J. "La pintura española desde el modernismo a la guerra civil". En: AA.VV. *La pintura en Europa. La pintura española*. Milán: Electa, 1995, volum II, p.

467-514.

PÉREZ I MORAGÓN, F. “Las dificultades de la vanguardia. Nuevos pintores en Valencia, 1928-1939”. En: *Un siglo de pintura valenciana*. València: IVAM, Generalitat Valenciana, 1994, p. 131-142.

RAMÍREZ, P. *El grupo Parpalló. La construcción de una vanguardia*. València: Alfons el Magnànim, p. 207.

REAL ALARCÓN, M. *Historia de los libros de Oro de las Tertulias de pintores y escultores valencianos*. València: Ajuntament de València, 1985, p. 116.

RODRIGUEZ AGUILERA, C. *Crónica de arte contemporáneo*. Barcelona: Ariel, 1971.

RUIZ GIMÉNEZ, J. *Panorama español contemporáneo XXV años de paz*. Madrid: Cultura Hispánica, 1964.

RODRÍGUEZ-AGUILERA, C. *Antología española de arte contemporáneo*. Barcelona: Seix barral, 1955.

ROMAN DE LA CALLE et al. *Plástica Valenciana Contemporánea*. València: Promocions Culturals del País Valencia, 1986.

TERRÓN MONTERO, J. *La prensa de España durante el régimen de Franco*. Madrid: CSIC, 1981.

UREÑA, Gabriel. *Las vanguardias artísticas en la postguerra española 1940-1959*, Istmo. Madrid: 1982, p. 574.

VILLAVIEJA LLORENTE, C. *Arte y autarquía en la crítica de arte valenciano*. València: UPV, 1995.

_ *Análisis de la relación arte-ideología a través de la prensa valenciana del primer franquismo: 1940-1951*. Tesis inédita. València: Facultat de Belles Arts, Departament d'Història de l'Art, Universitat Politècnica, 1993.

1.4 Hemeroteca

1.4.1 Premsa

1.4.1.1 Jornada

Anònim. “Otros cinco”. *Jornada*, València, 27 de maig de 1950

_ “Grupo Sagav”. *Jornada*, València, 3 de març de 1951, p. 4.

_ “Exposición Mertens en la sala de los Siete”. *Jornada*, València, 9 de maig de 1951.
p. 5.

_ “Suzanna y Bruno Mertens”. “*Jornada*, València, 16 de maig de 1951, p. 4.

C. “Música en la Sala Braulio”. *Jornada*, València, octubre, 1953.

CHANZÁ, “I Salón Internacional de fotografía artística”, *Jornada*, València, 28 novembre de 1953, p. 4.

GARÍN. “Los Siete, en Sala Braulio”. *Jornada*, València, 2 de maig de 1953, p. 9.

HACE. “Los Siete, en Sala Braulio”, *Jornada*, València, 12 de maig de 1954, p. 8.

OMBUENA, J. “ Los Siete rompen el fuego”. *Jornada*, València, 1 de febrer de 1950.

_ “Los Siete”. *Jornada*. 27 d’abril de 1950.

_ “Segunda Bienal de Arte del Reino de Valencia. La pintura en el Ateneo Mercantil”.
En: *Levante*, València, 25 d’octubre de 1953, p. 3.

RAFAEL. “Los Siete, en la Sala Braulio”. *Jornada*, València, 28 d’octubre de 1953,
p.3.

SOLER, J. “1953, año de toma de posesiones y de comienzo de la tercera etapa de la postguerra”. *Jornada*, València, 31 de desembre de 1953.

VALENZUELA. “Charlando con “Los Siete”, grupo de pintores jóvenes y entusiastas”.
Jornada, València, 30 de març de 1950, p.3.

1.4.1.2 Las Provincias

Anònim. “Exposición de la Sección femenina”. En: *Las Provincias*, València, 12 de febrer de 1954, p. 1.

_ “Pintura y música”, *Las Provincias*, València, desembre de 1953.

- _ “Exposición de Los Siete”. *Las Provincias*, València, 1 de febrero de 1953, p. 14.
- _ “Los Siete”. *Las Provincias*, València, 7 de maig de 1954.
- _ “Exposición de obres de los pensionados por la Diputación Provincial”. *Las Provincias*, València, 19 de juliol de 1956.
- CHAVARRI, E.L. “Exposición de Los Siete”. *Las Provincias*, València, 1 de febrero de 1950, p.7.
- _ ” Los Siete”. *Las Provincias*, València, 19 d’abril de 1950.
- _ “Los Siete”. *Las Provincias*, València, 22 d’abril de 1950, p. 3.
- _ “Los siete, en escultura”. *Las Provincias*, València, 25 de maig de 1950.
- _ “Los Siete inician la season de exposiciones”. *Las Provincias*, València, octubre de 1950.
- _ “Los Siete, en su sala de Colon 38”. *Las Provincias*, València, 23 de novembre de 1950, p. 7.
- _ “Jóvenes pintores, el Grupo <<Sagav>>”. *Las Provincias*, València, 27 de febrer de 1951. p. 3.
- _ “Bruno y Suzanne Mertens, en Los Siete”. *Las Provincias*, València, 15 de maig de 1951, p. 8.
- _ “Los Siete”. *Las Provincias*, València, 3 de febrer de 1953, p. 5.
- _ “Los Siete exponen en Sala Braulio”. *Las Provincias*, València, 22 d’abril de 1953.
- _ “Los Siete, en Sala Braulio”. *Las Provincias*, València, 7 de maig de 1954, p. 7.
- _ *Las Provincias*, València, 18 d’octubre de 1953, p. 16.
- _ “Los Siete, en la Sala Braulio”. *Las Provincias*, València, 22 d’octubre de 1953, p. 16.
- _ “Los Siete”. *Las Provincias*, València, 27 d’octubre de 1953, p. 8.
- _ “Conferencia y concierto de arpa en la Sala Braulio”. *Las Provincias*, València, 28 d’octubre de 1953, p. 14.
- _ “Los Siete presentan a los pintores jóvenes madrileños en Sala Braulio”. *Las Provincias*, València, 19 de novembre de 1953.
- _ “Los Siete, en Sala Braulio”, *Las Provincias*, València, 5 de maig de 1954, p. 7.

SERRANO SÚÑER, “Valencia al día”. En: *Las Provincias*, València, 23 d’agost de 1940.

1. 4. 1. 3 Levante

Anònim. “Proxima exposición de Los Siete”. *Levante*, València, gener de 1950.

_ “Próxima exposición de Los Siete”. *Levante*, València, abril de 1950.

_ “Mañana se abre la exposición de Los Siete”. *Levante*, València, novembre de 1950.

_ “Los Siete, en su sala”. *Levante*, València, 17 de febrer 1953, p. 2.

_ “Amigos de la poesía. Recital poético en Sala Braulio”. *Levante*, 25 d’abril de 1953, p. 4.

_ “Exposición de christmas en Sala Braulio”. *Levante*, 24 desembre de 1953, p. 4.

_ “Gran exposición “Del impresionismo al arte abstracto”. *Levante*, València, 7 de maig de 1954, p. 9.

ARAZO, M.A. “Artistas valencianos en torno la escenificación del Retablo de navidad”. *Levante*, València, 10 de gener de 1954, p. 6.

GARÍN, F. “Exposición de Los Siete”. *Levante*, València, 9 de febrer de 1950, p. 3.

_ “Exposición de Los Siete”. *Levante*, València, 30 abril de 1950, p. 4.

_ “Exposición José Orús y Antón González”. *Levante*, València, desembre de 1950.

_ “Exposición de tarjetas de Navidad organizada por Los Siete”. *Levante*, 24 de desembre de 1950.

_ “Exposición del grupo Sagav”. *Levante*, València, 9 de març de 1951, p. 4.

_ “Exposición de Los Siete”. *Levante*, València, 22 de març de 1951.

_ “Exposición Suzanne y Bruno Mertens”. *Levante*, València, 11 de maig de 1951, p. 2.

_ “Los pintores holandeses, Suzanne y Bruno Mertens, inaugura su exposición en el grupo Los Siete”. *Levante*, València, 13 de maig de 1951, p. 3.

_ “Los Siete”. *Levante*, València, 6 de febrer de 1953.

_ “Los Siete, en Sala Braulio”. *Levante*, València, 13 de maig de 1954.

_ “Exposición de siete indalianos”, *Levante*, València, 1955.

LEAL, A. "A propósito de la exposición Los Siete confidencia al color". *Claustro. Portavoz universitario falangista*, núm. 143, 1950.

OMBUENA. "Exposición de Los Siete en Sala Braulio". *Levante*, València, 30 d'abril de 1953, p. 6.

_ "Los Siete, en Sala Braulio. *Levante*, València, 31 d'octubre de 1953, p. 4.

_ "Segunda Bienal de Arte del Reino de Valencia. La pintura en el Ateneo de Valencia". *Levante*, 25 d'octubre de 1953.

SENTÍ, C. "Una entrevista a siete voces. Un inquieto y brillante grupo de jóvenes pintores valencianos". *Levante*, 8 de febrer de 1953, p. 5.

S.R. "Exposición de <<Los Siete>>. *Levante*, 22 d'octubre de 1950, p. 3.

1. 4. 1. 4 Altres diaris:

S.C.F. "Nidos de letras". *El País* [Madrid], 2 de maig de 2009, p. 14-15.

Anònim. "Dia de la fe". *Hoja del Lunes*, 30 d'octubre de 1950, núm. 585.

_ Datos biográficos de don Francisco Javier Planas de Tovar. EN: *ABC*, edició Anadaluca, 25 d'octubre de 1946, nº 13.479, p. 9.

_ "Valencia bajo la venganza de los vencedores". En: *Historia 16*, Madrid, any XVI, núm. 192, abril del 1992.

1. 4. 2 Revistes

1. 4. 2. 1 Cuadernos Hispanoamericanos

Anònim. "Pintura y escultura". Crónica del VI curso". *Cuadernos Hispanoamericanos*, núm. 35, noviembre de 1952, p. 114-120, p. 169-171.

_ "El VII Curso de Problemas contemporáneos de Santander". *Cuadernos Hispanoamericanos*, núm. 45, juliol de 1953, p. 88-90.

_ "España en el XXIX Bienal de Arte de Venecia". *Cuadernos Hispanoamericanos*, núm. 104, agost de 1958, p. 231-234.

BUSOIOCEANU. A. “Salón de los Once o Eugenio y su demonio”. *Cuadernos Hispanoamericanos*, núm. 14, març-abril, 1950, p. 305.

CAÑAS,C.A. “La Escuela de Altamira y la pintura actual”. *Cuadernos Hispanoamericanos*, núm. 19, gener-febrer de 1950, p. 135-138.

R.G. “Miserabilismo”. *Cuadernos Hispanoamericanos*.núm. 29, p. 237.

VIVANCO, L.F. “Arte abstracto y arte religioso”. *Cuadernos Hispanoamericanos*, núm. 46, octubre de 1953, p. 42-55.

MORENO GALVÁN, J.M. “Visión esquemática de la III Bienal”. *Cuadernos Hispanoamericanos*, núm. 75, març de 1956, p. 346-356.

SÁNCHEZ CAMARGO. “La Escuela de Madrid”. *Cuadernos Hispanoamericano*, núm. 109, gener de 1959, p. 83.

1. 4. 2. 2 Ribalta

Anònim. “S.T”. *Ribalta*, núm. 39, març de 1947.

_ *Ribalta*, núm. 41, maig 1947.

_ “El grupo Z en sala Faus”. *Ribalta*, núm. 48, desembre de 1947.

_ “S.T”. *Ribalta*, núm. 51, març de 1948.

A. “Grupo Z y Vento”. *Ribalta*, núm. 53, maig de 1948.

_ “S.T”. *Ribalta*, núm. 59, novembre de 1948.

_ “El grupo introspectivista”. *Ribalta*, núm. 73-74, gener-febrer de 1950.

_ “Los Siete”. *Ribalta*, núm. 75, març 1950.

_ “Los Siete presentan al Grupo Valentino de Escultura en su primera Exposición”. *Ribalta*, núm. 76, abril 1950.

_ “Los Siete”. *Ribalta*, núm. 77-78, maig-juny 1950.

_ “Los Siete”. *Ribalta*, núm. 82, octubre 1950.

_ “Orús y González”. *Ribalta*, núm. 83, novembre 1950.

_ “Los Siete se multiplican”. *Ribalta*, núm. 86-87, febrer-març de 1951.

_ “S.T”. *Ribalta*, núm. 88-89, abril-maig de 1951.

- _ “S.T”. *Ribalta*, núm. 95-96, novembre-desembre de 1951.
- _ “Los Siete presentan a los pintores jóvenes madrileños en la Sala Braulio”. *Ribalta*, núm. 119-120, novembre-desembre 1953.
- _ “Los Siete, en Sala Braulio”. *Ribalta*, núm. 125, maig de 1954.
- _ *S. T. Ribalta*, núm. 135, març 1955.
- _ “Arte belga”. *Ribalta*, núm. 147, març de 1956.
- _ *Ribalta*, núm. 161, maig de 1956.
- _ *Ribalta*, núm. 166-7, octubre-novembre de 1957.
- _ *Ribalta*, núm. 177, setembre de 1958.

1. 4. 2. 3 Historia de la Cruzada Española.

ARRARÁS IRIBARREN; SÁENZ DE TEJADA, C. *Historia de la cruzada española*. Madrid: Ediciones Españolas, volum I, tom I, 1939.

- _ *Historia de la cruzada española*. Madrid: Ediciones Españolas, vol. I, tom. IV, 1940.

1. 4. 2. 4 Altres revistes:

Almanaque de Las Provincias dels anys 1949, 1951, 1952, 1953.

Anònim. “La “tasca de la señora María. Cueva artística sin pretensiones existencialistas”. *Revista Semanario de información, artes y letras*. Any II, núm. 39, setmana 8-15 de gener, 1953, p. 16.

- _ “La Academia Breve de Crítica de Arte y el décimo Salón de los once”. *Revista Semanario de información, artes y letras*. Any II, núm. 42, setmana 24 de gener al 4 de febrer de 1953, p. 12.

- _ “El arte contemporáneo en el País Valencià”, *Artes Plásticas*, núm. 33-34, novembre-desembre de 1979, p. 19-22.

ALCALDE FERNÁNDEZ, A. “Cultura de guerra y excombatientes para la implantación del franquismo. EN: *Al-Basit. Revista de estudios albacetenses*. Albacete: editorial Instituto de Estudios Albacetences “Don Juan Manuel”, nº 57, 2012, pp. 37-

69.

AGRAMUNT LACRUZ, F. “Valencia bajo la venganza de los vencedores”. En: *Historia 16*, Madrid, any XVI, núm. 192, abril de 1992.

_ “La Sala Blava, núcleo de la vanguardia artística de los años 30”. En: *Cimal: Cuadernos de Cultura artística*. Núm. 19-20. 1983, p. 19-24.

_ “Testimonios y recuerdos de la sala Blava: La primera galería de Valencia que mostró arte de vanguardia”. En: *Valencia Atracción*, núm. 575, febrer 1983, p. 19-20.

BERMEJO SÁNCHEZ, B. “La Vicesecretaría de educación popular (1941-1945): un “ministerio” de la propaganda en manos de Falange”. *Espacio, Tiempo y Forma, S.V. Hª Contemporánea (UNED)*, T. IV, 1991, pp. 73-96.

LLORENS, T. “Problemes i tendències de la pintura valenciana actual”, *Suma y Sigue del Arte contemporáneo*, març, 1966. p. 16-32.

_ “La artesanía valenciana”. *Nueva economía nacional*. València, 3 d’abril de 1941.

PATUEL CHUST, P. “El Grupo Z i Los Siete en la pintura valenciana dels anys quaranta”. En *L’Espill*, 29 d’octubre, 1991, núm. 31.

1. 5 Bibliografia per Artistes:

Ángeles Ballester Garcés

Arxiu de l’artista: catàlegs d’Els Set, catàlegs d’exposicions individuals i col·lectives, obres gràfiques, pintures, premsa, etc.

Catàleg. *II Concurso Nacional y Provincial de Pintura*. Alacant: Diputació Provincial d’Alacant, 1947.

_ *Primera exposición biennial de arte del Reino de Valencia*. València: Instituto Iberoamericano, 1951.

_ *Exposición Ángeles*. Caracas: Instituto Cultural Venezolano-Británico, 1957.

_ *Exposición Ángeles*. Maracaibo: Centro de Bellas Artes y letras, 1958.

_ *The painting of Angeles*. México: University of New Mexico, 1962.

_ *Ángeles Ballester*. Contemporary Artist’s Series núm. 10. Nova York.

_ *Ángeles Ballester. La imatge de la dona a la pintura.* (Curadora Susana Vilaplana). València: Universitat de València, 2003. 165 p.

Anònim. “La composición es el alma del cuadro”. *El Nacional*, Caracas, 16 d’octubre de 1957.

_ “Para la pintora española Ángeles Ballester, la vida del cuadro es la eurytmia”, *El Universal*, Caracas, 23 d’octubre de 1957.

_ “Exposición de Ángeles Ballester”. *La calle*, Caracas, 24 d’octubre de 1957.

_ “Pintora muralista en el Venezolano-Británico”. *El Herald* [Caracas], 2 de novembre de 1957.

_ “Exposición en el Instituto Venezolano-Británico”. *El Herald* [Caracas, Veneçuela], 25 de novembre de 1957.

_ “En el centro de Bellas Artes inauguran una exposición de pintura”. *Panorama* [Maracaibo], 9 de febrer de 1958.

_ “Ángeles Ballester expone en Maracaibo”. *Clima. Semanario gráfico de actualidad*, any IV, núm. 174, 19 d’abril de 1958.

_ “La exposición de Ángeles Ballester”. *Diario de Occidente* [Caracas, Veneçuela], 13 de febrer de 1958.

_ “Exposición de Ángeles Ballester se inaugura hoy en Bellas Artes”. *Diario de Occidente* [Caracas, Veneçuela], 8 de febrer de 1958.

_ “Hoy expondrá en Maracaibo la pintora española Ángeles Ballester”. *La Religión* [Maracaibo, Veneçuela], 4 d’abril de 1959.

_ “La vida y la muerte captadas en una serie de cuarenta grabados”. *El Nacional* [Caracas, Veneçuela], 25 de març de 1959.

_ “La pintora Ángeles Ballester expone grabados en Maracaibo”. *El Universal* [Caracas, Veneçuela], 5 d’abril de 1959.

ANGLADA, M.A. *Relatos de mitología. Los dioses.* Barcelona: Destino, 1996.

ARAZO, M.A. “Artistas valencianos en torno a la escenificación del *Retablo de Navidad*”, *Levante*, València, 1953.

_ “Ángeles Ballester expone este mes en Madrid”, *Levante*, València, febrer, 1955, p. 5.

_ “Ángeles “Ballester prefiere el retrato, la figura y la composición. Admira a Ribera y a Ribalta”. *Levante*, València, noviembre, 1953.

_ “Ángeles Ballester expone este mes en Madrid”, *Levante*, València, 1955.

_ “Ángeles Ballester expone en Nuevo Méjico. Su pintura y su faceta humana”. *Levante* [València], 24 de gener de 1962.

_ “Ángeles expone en el Museo del Estado de Nueva York”. *Las Provincias* [València], 9 de noviembre de 1984, p. 36.

BALLESTER, A; “Arte, idea y oficio”, *Claustro*, València, 1951.

CARRATALÁ, G. “Ángeles Ballester expone en Madrid sus originales obras murales”, [s.n.], 17 de febrer de 1955.

COMPANY, A.M. “Entrevista con Ángeles Ballester”, *RNE*, 17 de febrer de 1955.

GONZALVEZ, P.C; “Entrevista con la pintora Ángeles Ballester”. *Levante*, 14 de febrer de 1963.

J.F. “El arte de Ángeles Ballester”. *La Religión*, 25 de noviembre de 1957.

LAFFITTE, M. *La mujer en España. Cien años de su historia 1860-1960*. Madrid: Aguilar, 1960.

LÓPEZ, M. “A Spanish touch”. *Times Union*. Albany, 3 març de 1996.

MACGREGOR, J. Man Moved by “Peace, War Portrayed in Current Show”. *New Mexic Lobo* (EE.UU), 9 de gener de 1962.

PINEDA, R. “Angeles ve la pintora española desde Venezuela”. *El Nacional*, s.d.

RAMBLA LOSADA, S. *Ángeles Ballester en España (1925-1957). Renovación artística por una mujer*. València, gener, 2007.

R.C. “En la figura humana hay un secreto en espera del artista que lo revele”. *El Nacional* [Caracas], 12 de noviembre de 1957.

SENDER, R. J; CARRASCAL, J.M. “La pintura de Ángeles”. *Solidaridad*, vol. 1, núm. 2, 1976.

SENTÍ ESTEVE, C. “Ángeles Ballester, una pintora valenciana en Norteamérica”. *Levante* [València], 24 d’agost de 1973.

URDANETA, J. “Dos pintores en Maracaibo” *El Nacional* [Caracas, Veneçuela], 23 d’abril de 1959.

Vicente Castellano Giner

Arxiu de l’artista: catàlegs, premsa, dibuixos i pintures.

Catàleg. *Vicente Castellano. Del grupo “Parpalló” a la actualidad. Una mirada a a su taller.* Almansa: UP. Almansa, 1991.

_ *Vicente Castellano.* València: Galeria Muro, del 6 de maig al 30 de juliol de 1998.

_ *Vicente Castellano.* València: Galería Muro, 2004.

_ *Obra gràfica.* València: UPV, 2006.

_ *La abstracción en la colección del IVAM.* (Curadores Dore Ashton i Consuelo Císcar). València: IVAM, del 31 de juliol al 7 de desembre de 2008.

_ *Vicente Castellano. Pinturas. Exposiciones antológicas.* (Curador Juan Ángel Blasco Carrascosa). València: Fundació Chirivella-Soriano; Generalitat Valenciana, 2010.

Catàleg... *de l’atelier, Vicente Castellano.* (Curador Juan Ángel Blasco Carrascosa). Alzira (València): Bromera, del 21 de desembre al 21 de gener, 2010.

AGRAMUNT LACRUZ, F. *La vanguardia de los Años cincuenta. Artistas valencianos en París.* València: Paper de Campanar. Conselleria de Cultura, Educació i Ciència, 1987.

AGUILERA CERNI, V. “Vicente Castellano”. En: *Exposición Vicente Castellano.* València: Diputació Provincial, 1956.

ÁLVAREZ ENJUTO, “Vicente Castellano”. *Arte Guía*, núm. 60, febrer-març de 1991.

ARAZO, M.A. “Vida y obra. Vicente Castellano”, *Las Provincias*, 23, 24 i 26 de desembre de 1975.

BLASCO CARRASCOSA, J. “Sobre la obra pictórica de Vicente Castellano”. En *Vicente Castellano.* València: Galeria Leonarte, 1992.

BORRÀS, M. LL. *Vicente Castellano. Del grupo “Parpalló” a la actualidad,* Almansa: UP Almansa, 1991, p. 22.

BONET, J.M. “V. Castellano, pintor íntegro”, En *Vicente Castellano*. València: Galeria Muro, 2002.

DE LA CALLE, R. “Vicente Castellano. Del Grupo Parpalló o la Sintaxis expresiva”. *El punto de las artes*, 11-17 de novembre de 1988.

DELAGADO, C. “Exposición retrospectiva de Vicente Castellano”. *El punto de las artes*, 19-25 de maig de 2006.

GARCÍA RUBÍ, A. “Vicente Castellano. Obra de los noventa”, *El punto de las artes*, 11-17 de gener de 2002.

GARNERÍA, J. “Vicente castellano”. *Artes Plásticas*, núm. 12, novembre de 1976.

_ “Vicente castellano. Sentimiento y materia”. *Las Provincias*, 18 de desembre de 1999.

GASCÓ, A. “Barroco existencial. El pintor Vicente Castellano, presenta sus obras informales en Cànem”, *Levante*, 7 de maig de 1999.

GODOY, M. “Vicente Castellano”. *Mediterráneo*, Castelló, 5 de desembre de 1985.

GÓMEZ FERRER, G. “Vicente Castellano. Un clásico de la generación de los 50, expone en la Galería Muro”. *Las Provincias*, 19 de desembre de 1999.

GUIGON, E. “Lo eterno y lo transitorio”. *Vicente Castellano. Obra de Partís 1962-1965*. València: Galeria Muro, 1998.

GUILLÉN, J.M. *Encuentros en el Zócalo, obra gráfica de artistas valencianos*. València: UPV, 1993.

MARC, A. *Lantern*, Brussel·les, 25 de març de 1958

MARÍ, R. “Vicente Castellano, pintor: Lo que me interesa es la vida y trabajar con sosiego”. *Las Provincias*, 5 de gener de 2002.

MICHAVILA, J. “Vicente Castellano: memoria recuperada”. En: *Vicente Castellano. Proyecto de una tesis*. Sagunt: Fundació Municipal de Cultura, 1986.

OMBUENA, J. “Vicente Castellano, en el Palacio de la Generalidad”. *Levante*, València, novembre, 1956.

_ “De la exposición de la Diputación Provincial de Valencia”, *Levante*, 14 de desembre de 1956.

P.C. *Le Soir*, Brussel·les, 28 de març de 1958.

_ *Le Soir*, 13-14 de març de 1960.

PATUEL CHUST, P. "La geometría matérica de Vicente Castellano". En *Vicente Castellano*. New York: Montserrat Gallery, 1993.

PRATS RIVELLES, R. "Vicente Castellano". *Cartelera Turia*, València, 12 de juliol de 1998.

SANCHIS GONZÁLEZ, J.M. "Entrevista amb Vicente Castellano". En *Vicente Castellano. Pintures. Exposiciones antológicas*. València: Fundació Chirivella-Soriano; Generalitat Valenciana, 2010, p. 90-94.

SILVESTRE, R. "Castellano, un afrancesat en el llenguatge de l'art". En: *Bonart*, núm. 110. Girona, desembre de 2008, p. 82.

SOSSET, L-L. *Nouvelle Gazette*, Brussel·les, 3 d'abril de 1958.

VENTURA MELIÀ, R. "Hay que prestar más atención al arte valenciano contemporáneo". *Levante*, 6 de gener de 2002.

XURIGUERA, G. "Vicente Castellano: comunicar el arte", *Arteguía*, núm. 59, gener 1991, p. 27-30.

XURIGUERA, G. *Vicente Castellano serie estructuras 1957-1970*, València: Galeria Muro, 2008.

YTURRALDE, J.M. "Memoria de una expresión pictórica. *Jacinto Salvador*. Madrid: MNCARS, 2002, p. 135-136.

Vicente Fillol Roig

Arxiu personal: cartes, documents oficials, material gràfic premsa, catàlegs d'Els Set i pintures.

Catàleg. *Vicente Fillol Roig*. València: Galeria Arts, 1976.

_ *Fillol Roig*, València: Galeria Arts, exposició individual entre 3 i 16 de novembre, 1976.

_ *Vicente Fillol, expone en Galería Terra*. Castelló: G. Terra, 1979.

_ *Exposición de Fillol Roig*. Cuenca: Caja de Ahorros de Cuenca y Ciudad Real, 1982.

Anònim. "Fillol Roig, en Sala Braulio". *Jornada* [València], 26 de desembre de 1952.

_ “Vicente Fillol Roig, en el Instituto Francés”. *Levante* [València], 30 d’octubre de 1955.

_ “Vicente Fillol Roig”. *ABC*, Madrid, 7 de març de 1969, p. 25.

_ “Fillol Roig, un pintor valenciano en París”, *Las Provincias* [València], 10 d’octubre del 1974.

Catàleg “Los campos cromáticos de Fillol Roig. Exposición Galería de Arte Grife i Escoda”, *Diario de Barcelona*, Barcelona, 18 de gener de 1976.

Anònim. “Fillol Roig en Galería Arts. *Hoja del Lunes*, València, 8 de novembre de 1976.

_ “Ars: Vicente Fillol Roig. *Levante*, València, 6 de novembre de 1976.

Catàleg “Exposición 1976 Galería Art Grifé y Escoda”. *El noticiero universitario*, Barcelona, 20 de gener de 1976, p. 28.

_ “Fillol Roig. Galería Grifé y Escoda”. *El correo catalán*, Barcelona, 7 de gener de 1976.

_ “Exposición Galería Art Grife y Escoda”. *La vanguardia española*, 17 de gener de 1976.

A. “Pintores valencianos en París”, *Levante*, València, 4 de març de 1979.

Catàleg “Exposición de Fillol Roig”. *La Región internacional*, novembre de 1983.

A. “El artista Fillol regresa al Grao tras vivir 35 años en París”. *Las Provincias*, València, 9 d’agost de 1999, p. 30.

_ “La ermita de Llutxent reúne una decena de obras de la vanguardia abstracta”, *Panorama Actual*, 4 de setembre de 2003.

ALFARO, M. A. “Exposición “6 pintores valencianos en París” 1979”. *Hoja del Lunes*, València, 12 de març de 1979.

_ “Fillol Roig, en Galería Z. *Hoja del Lunes*, València, 2 de març de 1981.

_ “S. T.” *Las Provincias* [València], març de 1981.

_ “Actualización del románico”. *Las Provincias* [València], 9 de març de 1981.

AZCÁRRAGA A. “El expresionismo valenciano en el arte actual”. *Las Provincias*, València, 17 d’octubre de 1974.

C.A. "Fillol Roig, en la Sala Amadís, de Madrid". *La Bretagne a París*, 1 de juny de 1969.

CHAVARRI, E.L. "Exposiciones de PH. Dupiereux, Soriano Blasco, Chico Prats, Hernández Cardona, R. Fuster y Fillol Roig". *Las Provincias*, 9 d'octubre de 1974.

_ "Un futuro que ya cuenta: Galería de pintores valencianos. Fillol Roig, etc." *Las Provincias*, València, 14 de febrer de 1976.

_ "Exposición Seis pintores valencianos en París". *Las Provincias*, 16 de març de 1979.

CRESPO, J.A. "Vicente Fillol, un <<grauero>> que triunfa en Francia. El grabado le debe todo a Ernesto Furió. *Las Provincias*, València, p. 46.

CUEVILLAS, M.R. "*Vicente Fillol Roig. Galería Z*", *Aula 5*, 10 de març de 1981.

_ *Radio Nacional de España en la Comunidad Valenciana*, 18 de febrer de 1983.

EFE. "Pintores españoles en el <<Salón Internacional de Arte>>, de París", *La Vanguardia*, Barcelona, 23 d'octubre de 1964, p.18.

FUENTE TURRÓN, R. de la. "Exposición de Fillol Roig. Una colección de 25 gouaches". *Diario Español*, 14 d'abril de 1976.

GARNERÍA, J. "Vicente Fillol Roig". *Cuadernos Hispanoamericanos*, núm. 428, 1986, p. 111-116.

RODRÍGUEZ. *Vicente Fillol*. Castelló: Galeria Terra, 1979.

SENTÍ, C. "De Vinci: oleos de Fillol Roig" *Levante* [València], 12 d'octubre de 1974.

_ "Entrevista de Carlos Sentí Esteve al crític d'art Manuel Cuevillas", En Los días y las artes. SENTÍ, C. *Radio Peninsular*, València, 1976.

_ "Fillol Roig, en Galería Z". *Levante*, València, març 1981.

TORRA, F. Fillol Roig, en las Galerías Grifé & Escoda, *Solidaridad Nacional*, 14 gener 1976.

Juan Genovés Candel

Arxiu personal: actes de les assemblees, catàlegs, dibuixos, quadern de tresoreria, pintures i retalls de premsa.

Catàleg. *Genovés*. Madrid: Editora Nacional, Salas Exposiciones Ateneo de Madrid, 1960.

_ *Grupo Hondo*. Madrid: Galeria Neblí, 1961.

_ *Genovés: obra 1965-1992*. Gijón: Palacio Revillagigedo Centro Internacional de Arte, 1992.

_ *Juan Genovés*. Zaragoza: Palacio de la Lonja; Ayuntamiento de Zaragoza, 1982.

_ *Juan Genovés; 20 años de pintura 1962-1982*. Madrid: Acredisa. Cea Bermúdez, 1982.

_ *Joan Genovés*. Alcoi: Centre Municipal de Cultura, 1989.

_ *Genovés*. A Coruña: Fundación Caixa Galicia, 1991.

_ *Genovés: obra 1965-1992*. Gijón: Palacio Revillagigedo. Centro Internacional de RTE, 1992.

_ *Genovés*. (Curadora Teresa Posada Kubissa). València: IVAM, 26 de novembre de 1992 al 24 de gener de 1993.

_ *Juan Genovés*. Santander: Fundación Marcelino Botín, 1994.

_ *Genovés: pintures, dibuixos i escultures, 1994-2004*. València: Fundació bancaixa, 2005.

Anònim. "Arte y artistas", *ABC* [Madrid], 27 d'octubre de 1965.

_ "Juan Genovés". *Litoral. Revista de poesía y pensamiento*, Torremolinos, núm. 10, octubre-novembre de 1969

AGUILERA CERNI. *Juan Genovés*. Madrid: Salas de la Biblioteca Nacional, Madrid, Dirección General de Bellas Artes, 1965.

_ "*Genovés: una propuesta humanizadora. El arte impugnado*. Madrid: Cuadernos para el diálogo, 1969.

_ *Genovés, 20 años de pintura; 1962-1982*. Madrid: Centro Cultural de la Villa Madrid, 1982.

_ "Notas sobre Juan Genovés". *Cimal. Cuadernos de cultura artística*, núm. 25, Gandia, febrer de 1985, p. 17-32.

AGUILERA CERNI, V; DE LA CALLE, R. *Joan Genovés*. Alcoi: Centre Municipal, 1988.

CANDEL, F. “Lo que cuenta Candel. Juan Genovés”. *Canigó Figueras*, Barcelona, any XIII, núm. 145, 1966.

CASALÉ, R. “Constancia y fidelidad en la obra de Genovés”. *Arte Omega. Revista de las artes visuales*, núm. 5, Barcelona, 1992, p. 9-11.

CIRICI, A. “Joan Genovés el “Raimon” de la pintura”. *Serra d’Or*, Barcelona, núm. 1, 1967, p. 57-60.

FARALDO, R. “Tres exposiciones que deben verse. Baeza-Grandio-Grupo Hondo”, *Ya* [Madrid], 18 de maig de 1963.

FERNÁNDEZ BRASO, M. “En el taller de Genovés”, *Guadalimar*, Madrid, any VII, nº65, 1982, p. 21.

GALDÓN I CASANOVES, E. “Juan Genovés, paisaje urbano o el grito del silencio”. *Reüll*, núm. 8, 1983, p. 10-12.

NAZCO, P.C; “Genovés: de “l’espai de la por” al protagonisme de l’anònim”. *Reüll*, València, març-juny 1983, p. 11.

PATUEL CHUST, P. *El moviment artístic del mediterrani (1956-1961)*. València: Generalitat Valenciana, 1998. (sèrie minor).p. 172-173.

POSADA KUBISSA, T. “Genovés en la Vanguardia”, en catàleg AA.VV; *Genovés*. València: IVAM; Generalitat Valenciana, 1992.

SANCHEZ CAMARGO, M. “Segunda exposición del Grupo Hondo, *Pueblo*, 6 de juny de 1963.SILVA

RUBIO, P. “Entrevista a Juan Genovés”. *Lápiz*, núm. 1, 1982, p. 18-22.

SILVA SEBASTIÁN, H. *Arte y compromiso en la obra pictórica de Juan Genovés (1950-1975)*.Tesi inèdita. València, Facultat de Belles Arts, UPV, 1986.

Vicente Gómez García

Arxiu de l’artista i del seu fill Josep Marí Gómez.

Catàleg *V. Gómez*. València: Sala Braulio, abril de 1959.

- _ *Gómez García*. València: Sala Mateu, novembre 1968.
 - _ *Gómez García*. València: Galeria Xiner, 1975.
 - _ *GOMEZ GARCÍA*. València: Sala Xiner, del 11 al 24 de novembre de 1972.
 - _ *Vicente Gómez García*. València: Toscana, 1976.
 - _ *Vicente Gómez García. Valencia. Desarrollo de una investigación estética*.
 - _ *Valencia. Desarrollo de una investigación estética. Vicente Gómez García*. València: Museu de Belles Arts, 1981.
 - _ *Valencia. Desarrollo de una investigación estética. Vicente Gómez García*. Paterna: Comissió de cultura de l'Ajuntament Paterna, 11 al 28 de febrer de 1982.
 - _ *València 1978-2008. Una visió personal Vicente Gómez García*. València: Mislata, setembre 2008.
- CÁMARA. “Vicente Gómez, en Sala Braulio”, *Levante*, 9 d'abril de 1959.
- CHAVARRI, E. “Exposiciones de Adelantado, Salvatierra, Giménez y Gómez García”. *Las Provincias*, València, 3 d'abril de 1968.
- _ “Exposiciones de óleos”. *Las Provincias*, 3 d'abril de 1959.
 - _ “Exposiciones de Gómez García, Juan Borrás II, Panach Hurtado y Gumersindo Sainz”, *Las Provincias*, 16 de novembre de 1972, p.16.
- COLOMINA, M. “La mirada del pintor y la Ciudad”. *Diario de València*, 19 de febrer de 1982.
- EFE. “València a grans pinzellades. Vicente Gómez recull una panoràmica completa de la ciutat”. *El Mercantil Valenciano*, 3 de març de 2004.
- _ “Pare i fill, pintors”, *Levante* [València], 3 de març, 2004.
- FERNÁNDEZ, M. “Victor Gómez cede un cuadro panorámico de la Valencia de la copa América”, *La Razón* [València], 3 de març de 2004, p. 39.
- GARNERÍA, J. “Análisis estético de Valencia”. *Levante* [València], 1980, p. 34.
- GASSENT, J. *Exposición en Galería Xiner de Vicente Gómez García, Ràdio València*, 22 d'octubre DE 1972.

Lloyd H. Wilkins. Carta de *The Foreign Service of the United States of America*, 18 d'abril de 1955, des de la Casa Americana del carrer Colom 74.

MICHAVILA, J. "Vicente Gómez: La Ciudad reencontrada". En catàleg *Vicente Gómez García. Desarrollo de una investigación estética. Vicente Gómez García*. Paterna: Sala Testar, 1980.

MOYA, R. "Una mirada atípica de València". *El Punt*, València, del 5 a l'11 d'octubre

P. A. "Gómez García". *Levante* [València]. 10 de novembre de 1968.

PIZCUETA, J.M. "Vicente Gómez, en Sala Braulio". *La voz de Levante*, 2 d'abril de 1959.

Redacció. "Victor Gomez cede un cuadro panorámico de la Valencia de la Copa de América". *La Razón*, 3 de març de 2004, p. 39.

_ "El cambio de Valencia en 25 años", *Las Provincias*, València, 3 de març de 2004, p. 61.

_ "Vicente Gómez cede un cuadro panorámico de Valencia en el Temple", *Las Provincias* [València], 2 de març de 2004, p. 61.

_ "Una década de urbanismo en València". *20 minutos*, 8 d'octubre de 2008.

_ "Una mirada atípica de València". *El Punt*, 5 a l'11 d'octubre de 2008, p. 18.

RAFAEL. "Gómez GARCÍA, en Sala Xiner", *Jornada* [València], 15 de novembre de 1972.

RAFAEL. "Gómez García, en Galería Xiner.". *Jornada* [València], 25 d'octubre de 1972.

SENTÍ ESTEVE, C. "García Gómez, en galería Xiner". *Levante* [València], 3 de novembre de 1972.

_ "Paisajes de Gómez García en Galería Xiner", *Levante* [València], 18 de novembre de 1972.

_ "El paisaje, como libre cimientto para el desarrollo de una plástica. Diálogo con el pintor Gómez García, con motivo de su exposición en Galería Xiner". *Levante* [València], 14 de novembre de 1972.

_ “Gómez García, en el Círculo de Bellas Artes”, *Levante* [València], 13 de novembre de 1981.

TAMARIT, A. “1978-2008. Una visió personal: Vicente Gómez García”, *Agenda Urbana (AU)*, novembre 08, p. 19.

Ricardo Hueso de Brugada

Arxiu personal de l'artista: obres gràfiques.

Entrevista personal, 10 de juliol de 2009.

Juan Bautista Llorens Riera

Arxiu personal de l'artista: retalls de premsa (s. n), obres gràfiques, fotografies i catàlegs d'*Els Set*.

Entrevista a Amparo Montoro (muller) i el seu fill, Juan Vicente Llorens, el 21 de novembre de 2009.

Audiovisual LLORENS, J. B. *Homenatge a Llorens Riera*. Cuenca: Departamento de Arte, Universidad Castilla-La Mancha.

José Masiá Sellés

<http://www.teatresanpol.com>

AGRAMUNT LACRUZ, F. *Un arte valenciano en América*. València: Generalitat Valenciana. Consell de Cultura, 1992, p. 356.

Joaquim Michavila Asensi

Catàleg. *Michavila: paisajes de la memoria*. Alzira: Delegació de la casa de la Cultura; Ajuntament d'Alzira, 1994.

_ *Contrapunto*. València: Sala Parpalló, Centre Cultural La Beneficiència et Diputació Provincial de València, 1998.

- _ *Ximo Michavila 50 anys de pintura*, València: Fundació Bancaixa, 2002.
- _ *Ximo Michavila, Materia Reservada*. València: Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana, 2007.
- _ A. “Joaquin Michavila, en Sala Mateu”, *Jornada*, València, 23 de desembre de 1952, p.3;
- ALDANA FERNÁNDEZ, S. “El arte de Joaquín Michavila”. *Bellas Artes* 73, 20, Madrid, febrer de 1973.
- ARAZO, M. A. *Boletín de Información Municipal*, València, nº 64, 4art trimestre de 1969.
- AREÁN, C. A. “Joaquín Michavila en la Galería Lezama, de Valencia”. *La Estafeta Literaria*, 568, Madrid, 15 de juliol de 1975.
- BARBERA ZAMORA, J; *Joaquin Michavila, del constructivismo al paisaje, análisis de un proceso evolutivo*. Tesi doctoral inèdita. València: Facultat de Belles Arts, Universitat Politècnica de Valencia, 1987.
- BLASCO CARRASCOSA, J.A. “Michavila: Paisajes de la memòria”. En *Michavila*. Alzira (València): Girarte, 1994.
- CALVO SERRALLER, F. *Las cien mejores obras del siglo XX*, Madrid, TF Editores, 2000.
- DE LA CALLE, R. “Joaquin Michavila: Jocs d’aigua i cromatisme”. *El Temps*, 102, València, 2 de juny, 1986.
- _ “Ximo Michavila: Fidelitat a la troballa”. *Reüll*, 8, València, Departament d’Estètica de la Universitat de València i Diputació Provincial de València, 1985.
- FORMENT, A. *Joaquim Michavila: converses amb un pintor d’avantguarda*. València: Tàndem, 1999. 171 p.
- _ “Vida i obra de Ximo Michavila”. En el catàleg *Ximo Michavila, 50 anys de pintura*. València: Bancaixa, 2002.
- GARCÍA RUBÍ, A. “Joaquim Michavila, contrapunto”, en la revista *El punto de las artes*, València, 1998.
- GARCÍA, M. “Joaquín Michavila”. *Lápiz*, núm. 2, Madrid, gener 1983.

- MUÑOZ. M. “Joaquin Michavila: El Llac”. *Cimal*, núm. 13, València, 1982.
- OMBUENA, J. “Fillol Roig, en Sala Braulio -Joaquín Michavila, en Sala Mateu-Sánchez Domingo, en Sala Prat”. *Levante*; València, 24 de desembre de 1952.
- OMBUENA. “Los siete, en Sala Braulio”, *Levante*, 31-10-53, p. 4.
- Patuel, P. *Michavila 50 anys de pintura*. València: Ajuntament Vilafamés, 1998
- PASTOR IBÁÑEZ, V. “Michavila: Nuevo lenguaje de un vanguardista histórico”. *La Verdad*, Madrid, 4 de maig de 1982.
- PEDRO ANTONIO. “Antes del Arte, en el Colegio de Arquitectos. Entrevista con Sempere y Michavila”, *Levante*, València, 28 d’abril de 1968, p. 23.
- AA. VV. *Catàleg Matèria reservada*. València: Generalitat Valenciana, 2006.
- PATUEL, P. MAM, *El moviment artístic del Mediterrani (1956-1961)*. València: Generalitat Valenciana, 1998. 229 p.
- PATUEL, P. *Michavila: 50 anys de pintura*. Vilafamés: Ajuntament Vilafamés; Diputació Provincial de Castelló, 1998.

Eusebio Sempere Juan

- Catàleg. *Sempere. Gouaches 1953-60 y esculturas recientes*, Granada, Banco de Granada, octubre 1975.
- _ *Eusebio Sempere. Una antología 1953-1981*. València: IVAM, 1998.
- _ *Eusebio Sempere. Los años de formación 1940-55*. València: UPV, 1999.
- BERNABEU, A. *Eusebio Sempere*. Madrid: Rayuela, 1975.
- BONET CORREA, A. “Los gouaches de Eusebio Sempere 1953-1960”, *Cimal. Cuadernos de cultura artística*, València, núm. 17, 1982, p. 49-60.
- FERNÁNDEZ-BRASO; M; ULLÁN, J.M. (eds.). *Sempere*. Madrid: Rayuela, 1977. *Cuadernos de Guadalimar*, núm. 1.
- _ *La obra de Sempere desde una investigación visual de la pintura*. Tesi inèdita. Madrid, Facultad de Bellas Artes, Universidad Complutense de Madrid, 1989.

GARÍN, F. “Próxima exposición de Eusebio Sempere”. En *Levante*, 10 de juliol de 1949, p. 4.

_ “Exposición Eusebio Sempere, de pintura abstracta”. En *Levante*, València, 17 de juliol de 1949, p. 2.

LÓPEZ-CHAVARRI, E. “Pintura abstracta en Sala Mateu”. En *Las Provincias*, València, 2 de juliol de 1949, p.7

_ “ Sempere en la Sala Mateu”. En *Las Provincias*, 17 de juliol de 1949, p. 2.

HERAS, A. MONTER, J (EDS). *Alfons Roig i els seus amics*. València: Diputació de València, 1988.

MATEU, J. *Expone Eusebio Sempere 20 gouaches*, València, Mateu, juliol, 1949.

MELIÀ, J. *Sempere*. Barcelona: Polígrafa, 1976.

OMBUENA, J. “Pintura abstracta y algunas cosas más”. *Jornada*, 14 de juliol de 1949, p. 4.

PASTOR IBÁÑEZ, M.V. *Eusebio Sempere*. Alacant: Instituto de Estudios Alicantinos, 1978.

POPOVICI, C. *Sempere. Artistas españoles contemporáneos*, València: Dirección General de Bellas Artes, 1972.

POPOVICI, C; “Sempere, Gouaches”, en *Cuadernos Guadalimar*. Madrid, núm. 1, Madrid, 1979, pp. 27-28.

RAMÍREZ, P. “El aprendizaje en San Carlos”. En *el catàleg AA.VV, Eusebio Sempere. Los años de formación 1940-55*, València: Universitat Politècnica, 1999.

SILIÓ, F. Catálogo razonado. *Sempere. Obra gráfica*. Madrid: Fernando Silió, 1982.

SORIA HEREDIA, F. *Eusebio Sempere*. Alacant: Caja de Ahorros del Mediterráneo, 1988.

TRAPIELLO, A. *Conversaciones con Eusebio Sempere*. Madrid: Rayuela, 1977.

Villavieja en VILLAVIEJA, C; “La rebelión del hombre tranquilo”. En AA.VV, *Eusebio Sempere. Los años de formación 1940-55*, València, UPV, 1999, p.35-51.

1. 6. Documents gràfics i plecs d'arxius.

1. 6. 1. Arxiu de l'Acadèmia de Sant Carles de València.

117/1/1D. Sol·licitud de l'Ajuntament a l'Acadèmia de Belles Arts de la reconstrucció de les dependències de la catedral i el palau arquebisbal. València, 11/12/1939.

117/1/1E. Carta de salutació del Dir. de l'Escola Superior de Belles Arts a l'Acadèmia de Sant Carles. València, 06/12/1939. Valoració artística d'onze bustos de sants. València, 19/05/1943.

117/1/1N. Reorganització de la plantilla de l'Escola Superior de Belles Arts. València, 05/04/1939.

118/2/1ÑÑ. Premis Fundació Roig. València, 31 de desembre de 1944.

117/2/IVV. Carta de la Jefatura Distrito Universitario de València (SEU) a l'Acadèmia de Sant Carles. València, 24/12/1940.

117/3/1X. Nomenament del nou director de l'Escola de Belles Arts per en de Josep Renau per Sanchis Yago, València, 5/04/1941.

117/4/1BD Invitació a a l'Acadèmia de Belles Arts a l'acte cultural de la FET de les JONS, en l'Escuela de Aprendices del Sindicatos de Madera. València. 13 d'octubre de 1942.

117/4/1J. La presó de Sant Miquel dels Reis demana a l'Acadèmia de Belles Arts la

117/3/1T. Concurs de cartells del Col·legi de Farmacèutics de València. 25/01/ 1941.

117/8/1DD. Carta de felicitació de l'Acadèmia de Belles Arts a l'Ajuntament de València, per les seues tasques de recolzament cultural i artístic. València, 2/12/1946.

117/8/1DD Invitació de la Revista Ribalta a a l'Acadèmia de Belles Arts, a la conferència sobre Mulet. València, 3/12/1946.

117/8/1F. I Concurs d'art pro seminari. València 11 d'octubre de 1946.117/9/1Ñ. Felicitació de l'Acadèmia de Belles Arts ala Real Sociedad Económica de Amigos del País per *la II Exposición de pinturas de artistas fallecidos*. València, 19/06/1947.

117/9/1M Carta de la FET de les JONS a l'Acadèmia de Belles Arts, on es detalla els objectes depositats per l'Exposició d'artesanía. València, 29/05/1941.

117/7/1G Comunicat de petició anticipada del Pavelló d'Artesania a la Delegació de Sindicats de la FET de les JONS. València, 12/03/1945.

117/10/1PP. Bases del concurs de cartells de la Fira Mostrari de València. Octubre de 1948.

117/10/1PP, Arxiu de la Real Acadèmia de Belles Arts de Sant Carles, València, octubre de 1948.

118/3/1LL Sol·licitud de la Junta Central Fallera a l'Acadèmia de Belles Arts d'un delegat d'art de la institució.

119/3/2 C. Núm. 533, Resolució de la Pensió de pintura de Joaquim Michavila. València, 26 de març de 1954.

119/3/10 Prorroga de la pensió de Genovés. Núm. 67. València 16 de gener de 1953.

119/4/2Ñ *Quinto Concurso Nacional y Provincial de pintura de Alicante*, Diputació Provincial d'Alacant, 22/06/1956.

1. 6. 2. Arxiu Municipal de València.

Fotografies sobre la reconstrucció d'estàtues.

Portada. *Segunda semana de arte en Santillana del Mar*. Santillana del Mar: ICH, 1956.

1. 6. 3. Arxiu de la Diputació.

Catàleg de *Artesanía valenciana*. València: FET de las JONS, maig 1941.

Artesanía. Segundo concurso. València: FET de la JONS, 1944.

V concurso Provincial de Artesanía. València: FET d la JONS, 1944.

Programa del Concierto Vocal extraordinario en conmemoración del XV aniversario de su fundación. Il·lustració de Michavila. València, 24 de gener de 1957.

Carta del president de la Diputació al director de la I Bienal Hispanoamericana. B/ Afri núm. 13. 12 de maig de 1955, núm. 2493.

Resolució de la Comisión de Belles Arts de la Diputació Provincial de València. 6 de juliol de 1956.

Catàleg Exposition de Jeunes peintres espagnols. París: Collège d'Espagne, 1956.

Díptic del Grup Parpalló. València. Parpalló, 1957.

Catàleg. *Seis pintores valencianos en París*. Benedito, Castellano, Fillol-Roig, Haba, Pepe Agost i Oriach. València: Exm. Ajuntament de València, 1979.

1. 6. 4. Arxiu de la Biblioteca Nacional de València de Sant Miquel dels Reis.

Catálogo de las obras de la Biblioteca de las escuelas de artesanos de Valencia. València: Escuelas de Artesanos, 1914. IV.P. 011/019 F-58.

_ *Dibujo, acuarela y grabado mediterráneo*. València: FET de les JONS, 1939. BAS CARBONELL, Biblioteca Valenciana.

_ *Exposición de fotografías Aéreas de Emplazamientos arqueológicos en Gran Bretaña*, 1952-53. N.P. 902/903 F. 107

_ *Primera exposición de pinturas de artistas fallecidos en esta última época, edita València: Real Sociedad Económica de Amigos del País*, 1945, BAP Pizcueta- 264.

_ *Primera Exposición de la Bienal de Arte del Reino de Valencia*: Instituto de Cultura Hispánica, juliol de 1951.

_ *I Bienal Hispanoamericana de Arte*. Madrid: ICH, 1951.

_ *Exposición de Arte plástico (pintura y escultura)*. Valencia: Pepín Bello, 1954. C.V. 21357.

_ *Primera exposición antológica de reproducciones de pintura contemporánea. Del impresionismo al arte abstracta*. València: FET de las JONS, 1954. R. La pesa 17767.

_ *Tendencias recientes de la pintura francesa 1945-55*. València: Institut Francès, 1955. López Chavarri 325.

_ *III Biennial Hispanoamericana*. Barcelona: ICH, 1955.

_ *Arte abstracte espanyol*. València: Museu de Arte Moderno; ICH, 1956.

_ *Arte Actual del Mediterráneo, 1957*.

_ *VII arte actual del Mediterráneo, 1959*.

1. 6. 5. Arxiu de l'Escola d'Artesans.

Consulta de l' "Expedient de depuració 1939-40". En l'apartat 2.3. *Personal*, 2.3.1 *Personal docent*. un full sense cobertes, signatura 181.2

Consulta del follet plegable sobre l'escola. Capsa 122, apartat 5.1 Plans d'estudis.

Consulta dels apartats 6.1 *Arxiu fotogràfic* i 6.2 *Activitats culturals*.

1. 7. Catàleg on line (Internet).

ALMARZA P. "Agencia EFE celebra 75 años con muestra fotográfica *Un tributo a Iberoamérica*". BibioChile Tv. <http://tv.biobiochile.cl/notas/2014/09/05/agencia-efe-celebra-75-anos-con-muestra-fotografica-un-tributo-a-iberoamerica.shtml> (Consultada 24/09/2015)

BELLÉS. S; "Rafael Sanchis Yago. Catedrático, académico y pintor universal. <http://www3.uji.es/~belles/Salvador%20Belles/Seres%20Humanos%20de%20Castell%20F3n/Rafael%20Sanchis%20Yago.pdf> (consultat el 05/09/2015).

"Biografía Prudencio Melo". (Consultat el 20 de maig de 2015).
www.archivalencia.org/contenido.php?pad=100&modulo=67&epis=71

"Biografía de Juan Genovés". (consultat el 18 de juny de 2011).
web oficial www.juangenoves.com/es/biografia/cronologia.html

"Biografía de Serrano Suñer." En Fundación Serrano Suñer.
<http://www.forofundacionserranosuñer.es> (consultat el 24/02/2015).

BOCERO, A. "I Congreso Indalianos: 65 años". En: *La Opinión de Almería*.
<http://www.laopiniondealmeria.com/2012/06/i-congreso-indaliano-65-anos.html>.
(Consultat el 22/09/2015).

"Cartilla de racionamiento". En: *Hemeroteca digital de Madrigal de las Altas Torres*.
<http://www.madrigal-aatt.net/hemeroteca/MainAnnounce2.asp?key=74>. (Consultat el 2 d'abril de 2015)

"Cravan i la Barcelona dels defaïtistes". En: Biblioteca Mercé Rodorera.
<http://www.llegeixbarcelona.net/archives/19433>. (el 22/09/2015).

CULLÀ I CLARA, J.B. “Una sanjurjada virtual”, en *El País* del 13 de gener de 2006. http://elpais.com/diario/2006/01/13/catalunya/1137118043_850215.html. (Consultat el 25 de febrero)

Enciclopèdia Catalana. <http://www.enciclopedia.cat/EC-GEC-0084915.xml>, (consultat el 31/08/2015).

Enciclopèdia Catalana on line. En: <http://www.enciclopedia.cat/EC-GEC-0107607.xml>, (consultat el 20/09/2015).

“Eusebi Sempere”. En: web oficial Ajuntament d’Onil. <http://www.onil.es/getInfo.aspx?idLevel=20000007&idIdioma=2>. (consultat el 18 de juliol de 2011)

“Eusebio Sempere. Poeta de la geometría”. En: web oficial <http://www.eusebio-sempere.com/proceso-creativo/> (consultat el 15/05/2011).

“Exposició Dau al Set”. En: web del MACBA, 20 d’octubre al 10 de gener. <http://www.macba.cat/es/expo-dau-al-set> (el 22/09/2015).

“Foro por la memoria”. Web <http://www.foroporlamemoria.infoens> (consultat el 22 de gener de 2010).

Gran Diccionari de la llengua Catalana <http://www.enciclopedia.cat/EC-GDLC-e00014529.xml> (consultat el 12/06/2015).

GENERALITAT DE CATALUNYA. *Optimut. Consultes lingüístiques* [en línea]. (Consultat al llarg de tota la investigació).

“Joya del día. La condesa de Noailles de Ignacio Zuloaga”. En: Protectori. Asociación para la protección del patrimonio. (visitat el 20/09/2015).

http://portal.protecturi.org/images/stories/joyas/condesa_noailles/condesa_noailles.jpg

“Las vanguardias”. En: dinora94. blogspot <http://dinora94.blogspot.com.es/2013/06/las-vanguardias.html> (consultat el 22/09/2015).

“Manuel Benedito”. En: web oficial Fundación Manuel Benedito. <http://www.fundacionmanuelbenedito.com/lafundacion> (el 16/09/2015).”

“Mathias Goeritz”. En: Makma. Revista de artes visuales y cultura contemporánea. <http://www.makma.net/tag/ida-rodriguez/> (consultada 11/07/2010).

MURELAGA IBARRA, J.”Historia contextualizada de la radio española del

franquismo (1940-1959)” <http://www.euskonews.com/0483zbk/gaia48303es.html>
(consultat el 05/08/2015).

“Nacimiento de la Institución Libre de Enseñanza”. En: Fundación Giner de los Ríos.
<http://www.fundacionginer.org/historia.htm> (consultat el 01/08/2015).

PÉREZ GARCÍA. M.P. “El Frente de Juventudes”. En: Fundación Nacional Francisco Franco.
http://www.fnff.es/El_Frente_de_Juventudes_177_c.htm (consultat el 06/06/2015).

“Pretendido escenario de El Correo Español. Diario de la Falange española tradicionalista y de las JONS” . En: Rocando en el rostro. (consultat el 24/09/2015).

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. *Diccionario de la lengua española*. 23 ed. Madrid: Real Academia de la Lengua Española, 2010. Disponible en l'enllaç www.rae.es
(consultat el 12/02/2009).

“Revistes catalanes. Esplendor a l'entorn dels moviments modernistes, noucentistes i d'avantguarda”. En: Biblioteca de Catalunya. <http://www.bnc.cat/Exposicions/Revistes-catalanes/Continguts-de-l-exposicio> (consultat el 22/09/2015).

REIG FERRER, A.M. “La biblioteca General de la Diputació de Valencia: evolución histórica”. EN: revista *Métodos de Información*, II época, vol. 2, nº2, 2011, p. 67-80.

Salvador Tuset Tuset. En: web oficial <http://www.pintor-tuset.com/> (consultat el 18/09/2015).

SÁNCHEZ BLANCO, L; HERNÁNDEZ HUERTA, J.L; *La educación política de los hogares de auxilio social*, extreta d'aquest enllaç <http://hdl.handle.net/11162/45520>
(consultat el 06/06/2015).

“Simbología de los números”. En: Siglo de Durango. http://www.elsiglodedurango.com.mz/noticia/22470.1a_simbologia-delosnumeros.html
(consultada el 02/03/2010).

2. Fonts orals:

Entrevista inèdita en casa d' Ángeles Ballester, València, 23 d'abril de 2009.

Entrevista inèdita en casa d' Ángeles Ballester, 22 de desembre de 2009.

Entrevista inèdita en casa de Vicente Castellano, València, 16 d'abril de 2009

Entrevista inèdita en casa de Vicente Castellano, València, 23 de desembre de 2009.

Entrevista inèdita en casa de Vicente Fillol Roig, París, 14 i 15 de desembre de 2009.

Entrevista inèdita en casa de Vicente Gómez, València, 16 de maig de 2009.

Entrevista inèdita en casa de Vicente Gómez, València, 11 de desembre de 2009.

Entrevista inèdita en casa de Genovés, Aravaca (Madrid), 5 de juliol de 2009.

Entrevista inèdita en casa de Ricardo Hueso, València, 10 de juliol de 2009.

Entrevista inèdita amb el fill i dona de Llorens Riera, Juan Bautista Llorens i Amparo Montoro, València, 21 de novembre de 2009.

Entrevista inèdita en casa de Joaquim Michavila, Albalat de Tarongers, 11 de juliol de 2002.

Entrevista inèdita en casa de Joaquim Michavila, Albalat de Tarongers, 30 d'abril de 2009.

Entrevista inèdita en el taller de Rafael Pi Belda, Torrent, 19 de gener de 2010.

3. Fonts audiovisuals:

Bola de cristal - El Librovisor: Entrevista a Juan Genovés, Alaska. Disponible on line <http://www.rtve.es/alacarta/videos/archivo-la-bola-de-cristal/bola-de-cristal-el-librovisor-entrevista-a-juan-genoves/609800/>

GÓMEZ, J.M. *Entrevista d'uns alumnes del col·legi Santa Cruz de Mislata a Vicente Gómez* [Dvd]. Canal 25, Televisió de Mislata, 2008.

LLORENS MONTORO, J. B. *Homenatge a Juan Bautista Llorens Riera*. [Dvd]. València: Facultad de Bellas Artes de Cuenca. 48 min.

LLORENS MONTORO, J. B. *Entrevista de Vicente Fillol Roig*. [Dvd]. València:

Facultad de Bellas Artes de Cuenca. 58 min.

Marí Gómez, J. *Vicente Gómez, La seua obra completa 1948-2008* [cd 1]. València, 2008.

Marí Gómez, J. *Vicente Gómez, La seua obra completa 1948-2008* [cd 2]. València, 2008.

Pérez Contel por Pérez Contel. Documental a partir de la voz del propio autor. [Dvd]. València, Laboratorio de Creaciones Intermedia (UPV), 2009.

ANNEX

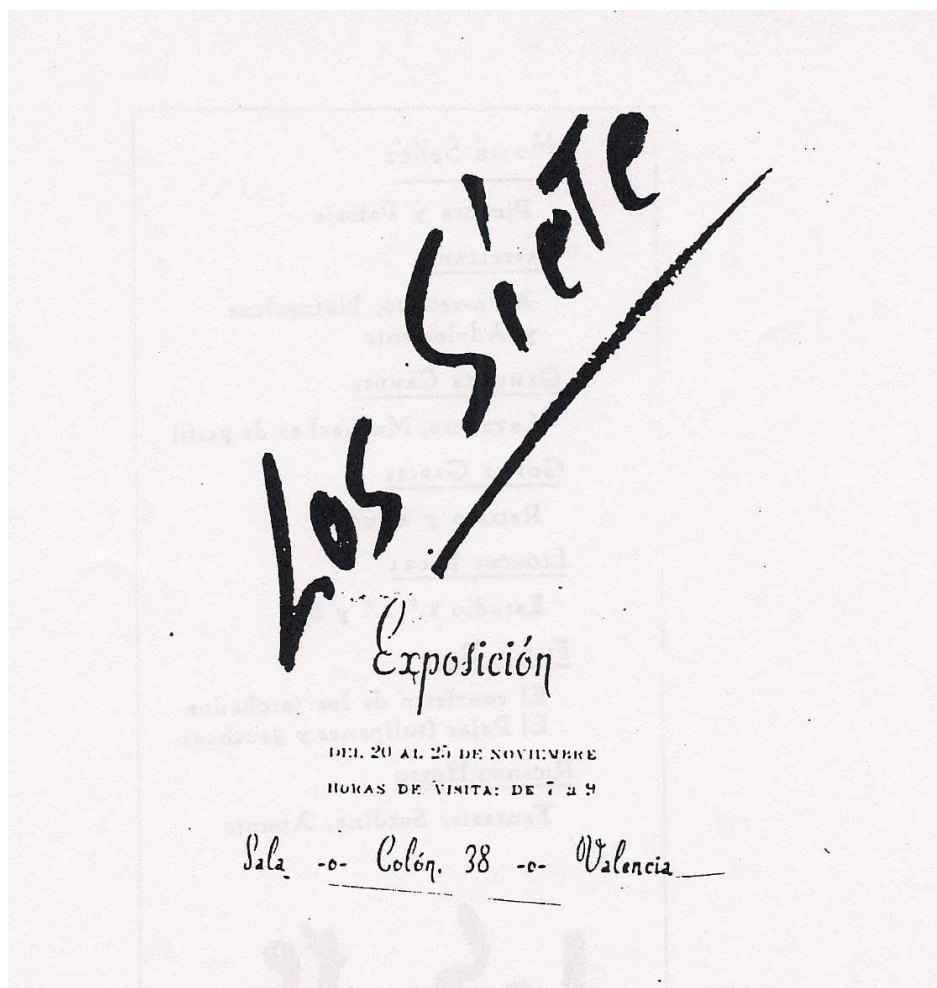
Annex 1. Quadern de les Actes.

Annex 2. Quadern de tresoreria.

Annex 3. Catàlegs de mà.

Annex 4. Localització espacial d'Els Set i d'altres espais culturals.

Annex 5. Transcripció de les entrevistes als membres d'Els Set.



Catàleg de mà, 1950, Sala Colom⁸⁵³.

⁸⁵³ Arxiu de Vicente Gómez.

Annex 1. Quadern d'actes.

Resulta força important adjuntar les actes de l'agrupació, com a testimoni i document inèdit que reflecteix, per una banda, el caràcter assembleari i, per altra banda, el funcionament intern i la manera d'organitzar-se l'agrupació, en base d'uns estatuts manuscrits a mà.

El lector, podrà percebre la frescura i espontaneïtat de les actes i la manca d'un seguiment regular i sistemàtic de les reunions. Tot i que, existeixen diferents mans que recollien les reunions, s'ha de focalitzar en la figura de Genovés. Aquest artista fou el responsable de custodiar aquestes actes, en qualitat de president o secretari, junt al quadern de tresoreria. Actualment aquest quadern d'actes pertany a l'arxiu personal de Genovés.

Finalment, s'ha d'agrair la cortesia de Juan Genovés que, a propòsit d'una entrevista, em deixà que fotografiara en sa casa, aquest document inèdit, junt al quadern de tresoreria i alguns exemplars de catàlegs. L'entrevista inèdita esmentada, es dugué a terme en el seu domicili d'Aravaca el dia 5 de juliol de 2009.



Coberta del Quadern de les actes.

| TABLA DE SUMAR | | TABLA DE RESTAR | |
|----------------|-----------|-----------------|---------|
| 1+0=1 | 2+0=2 | 1-1=0 | 1-0=1 |
| 2+0=2 | 3+0=3 | 2-1=1 | 2-0=2 |
| 3+0=3 | 4+0=4 | 3-1=2 | 3-0=3 |
| 4+0=4 | 5+0=5 | 4-1=3 | 4-0=4 |
| 5+0=5 | 6+0=6 | 5-1=4 | 5-0=5 |
| 6+0=6 | 7+0=7 | 6-1=5 | 6-0=6 |
| 7+0=7 | 8+0=8 | 7-1=6 | 7-0=7 |
| 8+0=8 | 9+0=9 | 8-1=7 | 8-0=8 |
| 9+0=9 | 10+0=10 | 9-1=8 | 9-0=9 |
| 10+0=10 | 11+0=11 | 10-1=9 | 10-0=10 |
| 11+0=11 | 12+0=12 | 11-1=10 | 11-0=11 |
| 12+0=12 | 13+0=13 | 12-1=11 | 12-0=12 |
| 13+0=13 | 14+0=14 | 13-1=12 | 13-0=13 |
| 14+0=14 | 15+0=15 | 14-1=13 | 14-0=14 |
| 15+0=15 | 16+0=16 | 15-1=14 | 15-0=15 |
| 16+0=16 | 17+0=17 | 16-1=15 | 16-0=16 |
| 17+0=17 | 18+0=18 | 17-1=16 | 17-0=17 |
| 18+0=18 | 19+0=19 | 18-1=17 | 18-0=18 |
| 19+0=19 | 20+0=20 | 19-1=18 | 19-0=19 |
| 20+0=20 | 21+0=21 | 20-1=19 | 20-0=20 |
| 21+0=21 | 22+0=22 | 21-1=20 | 21-0=21 |
| 22+0=22 | 23+0=23 | 22-1=21 | 22-0=22 |
| 23+0=23 | 24+0=24 | 23-1=22 | 23-0=23 |
| 24+0=24 | 25+0=25 | 24-1=23 | 24-0=24 |
| 25+0=25 | 26+0=26 | 25-1=24 | 25-0=25 |
| 26+0=26 | 27+0=27 | 26-1=25 | 26-0=26 |
| 27+0=27 | 28+0=28 | 27-1=26 | 27-0=27 |
| 28+0=28 | 29+0=29 | 28-1=27 | 28-0=28 |
| 29+0=29 | 30+0=30 | 29-1=28 | 29-0=29 |
| 30+0=30 | 31+0=31 | 30-1=29 | 30-0=30 |
| 31+0=31 | 32+0=32 | 31-1=30 | 31-0=31 |
| 32+0=32 | 33+0=33 | 32-1=31 | 32-0=32 |
| 33+0=33 | 34+0=34 | 33-1=32 | 33-0=33 |
| 34+0=34 | 35+0=35 | 34-1=33 | 34-0=34 |
| 35+0=35 | 36+0=36 | 35-1=34 | 35-0=35 |
| 36+0=36 | 37+0=37 | 36-1=35 | 36-0=36 |
| 37+0=37 | 38+0=38 | 37-1=36 | 37-0=37 |
| 38+0=38 | 39+0=39 | 38-1=37 | 38-0=38 |
| 39+0=39 | 40+0=40 | 39-1=38 | 39-0=39 |
| 40+0=40 | 41+0=41 | 40-1=39 | 40-0=40 |
| 41+0=41 | 42+0=42 | 41-1=40 | 41-0=41 |
| 42+0=42 | 43+0=43 | 42-1=41 | 42-0=42 |
| 43+0=43 | 44+0=44 | 43-1=42 | 43-0=43 |
| 44+0=44 | 45+0=45 | 44-1=43 | 44-0=44 |
| 45+0=45 | 46+0=46 | 45-1=44 | 45-0=45 |
| 46+0=46 | 47+0=47 | 46-1=45 | 46-0=46 |
| 47+0=47 | 48+0=48 | 47-1=46 | 47-0=47 |
| 48+0=48 | 49+0=49 | 48-1=47 | 48-0=48 |
| 49+0=49 | 50+0=50 | 49-1=48 | 49-0=49 |
| 50+0=50 | 51+0=51 | 50-1=49 | 50-0=50 |
| 51+0=51 | 52+0=52 | 51-1=50 | 51-0=51 |
| 52+0=52 | 53+0=53 | 52-1=51 | 52-0=52 |
| 53+0=53 | 54+0=54 | 53-1=52 | 53-0=53 |
| 54+0=54 | 55+0=55 | 54-1=53 | 54-0=54 |
| 55+0=55 | 56+0=56 | 55-1=54 | 55-0=55 |
| 56+0=56 | 57+0=57 | 56-1=55 | 56-0=56 |
| 57+0=57 | 58+0=58 | 57-1=56 | 57-0=57 |
| 58+0=58 | 59+0=59 | 58-1=57 | 58-0=58 |
| 59+0=59 | 60+0=60 | 59-1=58 | 59-0=59 |
| 60+0=60 | 61+0=61 | 60-1=59 | 60-0=60 |
| 61+0=61 | 62+0=62 | 61-1=60 | 61-0=61 |
| 62+0=62 | 63+0=63 | 62-1=61 | 62-0=62 |
| 63+0=63 | 64+0=64 | 63-1=62 | 63-0=63 |
| 64+0=64 | 65+0=65 | 64-1=63 | 64-0=64 |
| 65+0=65 | 66+0=66 | 65-1=64 | 65-0=65 |
| 66+0=66 | 67+0=67 | 66-1=65 | 66-0=66 |
| 67+0=67 | 68+0=68 | 67-1=66 | 67-0=67 |
| 68+0=68 | 69+0=69 | 68-1=67 | 68-0=68 |
| 69+0=69 | 70+0=70 | 69-1=68 | 69-0=69 |
| 70+0=70 | 71+0=71 | 70-1=69 | 70-0=70 |
| 71+0=71 | 72+0=72 | 71-1=70 | 71-0=71 |
| 72+0=72 | 73+0=73 | 72-1=71 | 72-0=72 |
| 73+0=73 | 74+0=74 | 73-1=72 | 73-0=73 |
| 74+0=74 | 75+0=75 | 74-1=73 | 74-0=74 |
| 75+0=75 | 76+0=76 | 75-1=74 | 75-0=75 |
| 76+0=76 | 77+0=77 | 76-1=75 | 76-0=76 |
| 77+0=77 | 78+0=78 | 77-1=76 | 77-0=77 |
| 78+0=78 | 79+0=79 | 78-1=77 | 78-0=78 |
| 79+0=79 | 80+0=80 | 79-1=78 | 79-0=79 |
| 80+0=80 | 81+0=81 | 80-1=79 | 80-0=80 |
| 81+0=81 | 82+0=82 | 81-1=80 | 81-0=81 |
| 82+0=82 | 83+0=83 | 82-1=81 | 82-0=82 |
| 83+0=83 | 84+0=84 | 83-1=82 | 83-0=83 |
| 84+0=84 | 85+0=85 | 84-1=83 | 84-0=84 |
| 85+0=85 | 86+0=86 | 85-1=84 | 85-0=85 |
| 86+0=86 | 87+0=87 | 86-1=85 | 86-0=86 |
| 87+0=87 | 88+0=88 | 87-1=86 | 87-0=87 |
| 88+0=88 | 89+0=89 | 88-1=87 | 88-0=88 |
| 89+0=89 | 90+0=90 | 89-1=88 | 89-0=89 |
| 90+0=90 | 91+0=91 | 90-1=89 | 90-0=90 |
| 91+0=91 | 92+0=92 | 91-1=90 | 91-0=91 |
| 92+0=92 | 93+0=93 | 92-1=91 | 92-0=92 |
| 93+0=93 | 94+0=94 | 93-1=92 | 93-0=93 |
| 94+0=94 | 95+0=95 | 94-1=93 | 94-0=94 |
| 95+0=95 | 96+0=96 | 95-1=94 | 95-0=95 |
| 96+0=96 | 97+0=97 | 96-1=95 | 96-0=96 |
| 97+0=97 | 98+0=98 | 97-1=96 | 97-0=97 |
| 98+0=98 | 99+0=99 | 98-1=97 | 98-0=98 |
| 99+0=99 | 100+0=100 | 99-1=98 | 99-0=99 |

| TABLA DE MULTIPLICAR | | TABLA DE DIVIDIR | |
|----------------------|-----------|------------------|---------|
| 1x0=0 | 1x1=1 | 0:1=0 | 0:3=0 |
| 2x0=0 | 2x1=2 | 1:1=1 | 1:3=0 |
| 3x0=0 | 3x1=3 | 2:1=2 | 2:3=0 |
| 4x0=0 | 4x1=4 | 3:1=3 | 3:3=1 |
| 5x0=0 | 5x1=5 | 4:1=4 | 4:3=1 |
| 6x0=0 | 6x1=6 | 5:1=5 | 5:3=1 |
| 7x0=0 | 7x1=7 | 6:1=6 | 6:3=2 |
| 8x0=0 | 8x1=8 | 7:1=7 | 7:3=2 |
| 9x0=0 | 9x1=9 | 8:1=8 | 8:3=2 |
| 10x0=0 | 10x1=10 | 9:1=9 | 9:3=3 |
| 11x0=0 | 11x1=11 | 10:1=10 | 10:3=3 |
| 12x0=0 | 12x1=12 | 11:1=11 | 11:3=3 |
| 13x0=0 | 13x1=13 | 12:1=12 | 12:3=4 |
| 14x0=0 | 14x1=14 | 13:1=13 | 13:3=4 |
| 15x0=0 | 15x1=15 | 14:1=14 | 14:3=4 |
| 16x0=0 | 16x1=16 | 15:1=15 | 15:3=5 |
| 17x0=0 | 17x1=17 | 16:1=16 | 16:3=5 |
| 18x0=0 | 18x1=18 | 17:1=17 | 17:3=5 |
| 19x0=0 | 19x1=19 | 18:1=18 | 18:3=6 |
| 20x0=0 | 20x1=20 | 19:1=19 | 19:3=6 |
| 21x0=0 | 21x1=21 | 20:1=20 | 20:3=6 |
| 22x0=0 | 22x1=22 | 21:1=21 | 21:3=7 |
| 23x0=0 | 23x1=23 | 22:1=22 | 22:3=7 |
| 24x0=0 | 24x1=24 | 23:1=23 | 23:3=7 |
| 25x0=0 | 25x1=25 | 24:1=24 | 24:3=8 |
| 26x0=0 | 26x1=26 | 25:1=25 | 25:3=8 |
| 27x0=0 | 27x1=27 | 26:1=26 | 26:3=8 |
| 28x0=0 | 28x1=28 | 27:1=27 | 27:3=9 |
| 29x0=0 | 29x1=29 | 28:1=28 | 28:3=9 |
| 30x0=0 | 30x1=30 | 29:1=29 | 29:3=9 |
| 31x0=0 | 31x1=31 | 30:1=30 | 30:3=10 |
| 32x0=0 | 32x1=32 | 31:1=31 | 31:3=10 |
| 33x0=0 | 33x1=33 | 32:1=32 | 32:3=10 |
| 34x0=0 | 34x1=34 | 33:1=33 | 33:3=11 |
| 35x0=0 | 35x1=35 | 34:1=34 | 34:3=11 |
| 36x0=0 | 36x1=36 | 35:1=35 | 35:3=11 |
| 37x0=0 | 37x1=37 | 36:1=36 | 36:3=12 |
| 38x0=0 | 38x1=38 | 37:1=37 | 37:3=12 |
| 39x0=0 | 39x1=39 | 38:1=38 | 38:3=12 |
| 40x0=0 | 40x1=40 | 39:1=39 | 39:3=13 |
| 41x0=0 | 41x1=41 | 40:1=40 | 40:3=13 |
| 42x0=0 | 42x1=42 | 41:1=41 | 41:3=13 |
| 43x0=0 | 43x1=43 | 42:1=42 | 42:3=14 |
| 44x0=0 | 44x1=44 | 43:1=43 | 43:3=14 |
| 45x0=0 | 45x1=45 | 44:1=44 | 44:3=14 |
| 46x0=0 | 46x1=46 | 45:1=45 | 45:3=15 |
| 47x0=0 | 47x1=47 | 46:1=46 | 46:3=15 |
| 48x0=0 | 48x1=48 | 47:1=47 | 47:3=15 |
| 49x0=0 | 49x1=49 | 48:1=48 | 48:3=16 |
| 50x0=0 | 50x1=50 | 49:1=49 | 49:3=16 |
| 51x0=0 | 51x1=51 | 50:1=50 | 50:3=16 |
| 52x0=0 | 52x1=52 | 51:1=51 | 51:3=17 |
| 53x0=0 | 53x1=53 | 52:1=52 | 52:3=17 |
| 54x0=0 | 54x1=54 | 53:1=53 | 53:3=17 |
| 55x0=0 | 55x1=55 | 54:1=54 | 54:3=18 |
| 56x0=0 | 56x1=56 | 55:1=55 | 55:3=18 |
| 57x0=0 | 57x1=57 | 56:1=56 | 56:3=18 |
| 58x0=0 | 58x1=58 | 57:1=57 | 57:3=19 |
| 59x0=0 | 59x1=59 | 58:1=58 | 58:3=19 |
| 60x0=0 | 60x1=60 | 59:1=59 | 59:3=19 |
| 61x0=0 | 61x1=61 | 60:1=60 | 60:3=20 |
| 62x0=0 | 62x1=62 | 61:1=61 | 61:3=20 |
| 63x0=0 | 63x1=63 | 62:1=62 | 62:3=20 |
| 64x0=0 | 64x1=64 | 63:1=63 | 63:3=21 |
| 65x0=0 | 65x1=65 | 64:1=64 | 64:3=21 |
| 66x0=0 | 66x1=66 | 65:1=65 | 65:3=21 |
| 67x0=0 | 67x1=67 | 66:1=66 | 66:3=22 |
| 68x0=0 | 68x1=68 | 67:1=67 | 67:3=22 |
| 69x0=0 | 69x1=69 | 68:1=68 | 68:3=22 |
| 70x0=0 | 70x1=70 | 69:1=69 | 69:3=23 |
| 71x0=0 | 71x1=71 | 70:1=70 | 70:3=23 |
| 72x0=0 | 72x1=72 | 71:1=71 | 71:3=23 |
| 73x0=0 | 73x1=73 | 72:1=72 | 72:3=24 |
| 74x0=0 | 74x1=74 | 73:1=73 | 73:3=24 |
| 75x0=0 | 75x1=75 | 74:1=74 | 74:3=24 |
| 76x0=0 | 76x1=76 | 75:1=75 | 75:3=25 |
| 77x0=0 | 77x1=77 | 76:1=76 | 76:3=25 |
| 78x0=0 | 78x1=78 | 77:1=77 | 77:3=25 |
| 79x0=0 | 79x1=79 | 78:1=78 | 78:3=26 |
| 80x0=0 | 80x1=80 | 79:1=79 | 79:3=26 |
| 81x0=0 | 81x1=81 | 80:1=80 | 80:3=26 |
| 82x0=0 | 82x1=82 | 81:1=81 | 81:3=27 |
| 83x0=0 | 83x1=83 | 82:1=82 | 82:3=27 |
| 84x0=0 | 84x1=84 | 83:1=83 | 83:3=27 |
| 85x0=0 | 85x1=85 | 84:1=84 | 84:3=28 |
| 86x0=0 | 86x1=86 | 85:1=85 | 85:3=28 |
| 87x0=0 | 87x1=87 | 86:1=86 | 86:3=28 |
| 88x0=0 | 88x1=88 | 87:1=87 | 87:3=29 |
| 89x0=0 | 89x1=89 | 88:1=88 | 88:3=29 |
| 90x0=0 | 90x1=90 | 89:1=89 | 89:3=29 |
| 91x0=0 | 91x1=91 | 90:1=90 | 90:3=30 |
| 92x0=0 | 92x1=92 | 91:1=91 | 91:3=30 |
| 93x0=0 | 93x1=93 | 92:1=92 | 92:3=30 |
| 94x0=0 | 94x1=94 | 93:1=93 | 93:3=31 |
| 95x0=0 | 95x1=95 | 94:1=94 | 94:3=31 |
| 96x0=0 | 96x1=96 | 95:1=95 | 95:3=31 |
| 97x0=0 | 97x1=97 | 96:1=96 | 96:3=32 |
| 98x0=0 | 98x1=98 | 97:1=97 | 97:3=32 |
| 99x0=0 | 99x1=99 | 98:1=98 | 98:3=32 |
| 100x0=0 | 100x1=100 | 99:1=99 | 99:3=33 |

Compendio

Bases.

En Valparaiso 27 - Mayo - 1919. Quince
constituido el grupo con la denominacion
con los siguientes componentes; pintores
y escultores de saber:

- Juan D^a Flores Niera
- Juan Gomez Candel
- ~~Jose Coma Ruiz (Retirado)~~
- ~~Rafael Pi Borda (Retirado)~~
- Manuel Pizarro Garcia
- ~~Salvador Montes Marzano (Retirado)~~
- Vicente Tillof Hoy
- Jose Castellano Giner
- ~~Jose Maria Sallés~~
- ~~Vicente Min. Hoy~~
- Ricardo Hueso de Brugada

Considerandose a estos componentes
como fundadores del grupo.

El total de nombrar a un delegado y
subdelegado artistico para efectos de
venta y montajes de la exposicion

En caso de necesidad podrán solicitar ayuda de los demás componentes del grupo si fuere necesario.

Nota 2: El nombramiento de delegado y subdelegado no tendrán efecto su cargo en las reuniones del grupo.

Nota 3: Las exposiciones serán invitadas y la elección de los obras serán por medio de votación del grupo, siendo excluidas las que no reúnan ~~el~~ el valor artístico suficiente, indicándole al Artista el motivo de la exclusión si su obra fuere desestimada. (Nada).

Nota 4: Los componentes de este grupo no podrán participar en otras exposiciones en las que no participe el grupo completo, salvo exposiciones Nacionales, Beas o Pensiones. En caso de que sea premiado en uno de estas concursos debe de hacer constar esto al grupo.

Nota 6 Los acuerdos tomados por el grupo serán por votación general.

Nota 7 Ninguna de las obras expuestas en salas de Veleireis podrán volverse a exponer en las exposiciones del grupo.

Nota 8 La duración del cargo de delegado y de subdelegado será de tres meses, siendo renovados por votación participando a la posición del cargo el delegado y subdelegado saliente.

Nota 9 Para admisión y expulsión del grupo se efectuará por votación general.

Nota 10 Quedarán obligados los miembros de este grupo a presentar como mínimo una obra en cada exposición si se da el caso que dicha obra es exhibida no podrá presentar ninguno de los ya expuestas.

Nota 11 Mientras que uno de los fundadores del grupo podrá llamarse por el mismo nombre que se haya designado cesando en tal denominación en el

ese el último fundador.

Nota 12 Quedará autorizado de separar por un motivo justificado.

Nota 13 se impondrá una cuota de 5 pts mensuales a todos los miembros del grupo a beneficio de este.

Nota 14 De las ventas hechas en las exposiciones por el grupo quedará por el beneficio del grupo un tanto por ciento igual que el que tiene la sala.

Nota 15 El fondo se ingresará en un banco a nombre de uno de los componentes del grupo que firmará un recibo con el capital en fondo.

Nota 16 Cuando uno de los componentes del grupo se expulsa o se retira por un motivo justificado el retiro de este del grupo y por acuerdo general podrá percibir su parte proporcional del fondo.

Nota 17 Todo aquel componente del grupo

que fulte a las reuniones convocadas y sus
faltas no sean justificadas, abona
la cantidad de 5 pts, que sera abonada en su
caso no teniendo derecho a reclamar los
derechos turnados en esta reunion.

al punto que consta en conocimiento
de todos. firmamos por los antes
mencionados

~~J. Antón~~
~~(Retirado)~~

~~[Signature]~~

Fidel Poy

~~V. J. [Signature]~~

Montosa

Retirado

De [Signature]

(Retirado)

~~[Signature]~~
[Signature]

Genovés Candel

Maria Jellés

[Signature]
Retirado

Gastos del Grupo.

| Entradas | | | Salidas | |
|---------------|--------|---|---------------------|-----------|
| Mes. Mayo. | 50 pts | } | En Block de Recibos | |
| " Junio. | 50 pts | | — — — | 5'75 |
| " Julio. | 50 pts | | 50 cuartillos | 4'75 |
| " Agosto. | 50 pts | | 10 sobres | 2030-3'00 |
| " Septiembre. | 50 pts | | Sellos | 3'25 |
| " Octubre. | 40 | | " | 0'55 |
| " Noviembre. | | | " | 0'55 |
| Diciembre | | | 1 Telegrama | 2'60 |

Observaciones

En reunion celebrada con fecha - 11-9-49 se acordó por votacion general, apoyar la ~~dimision~~ de los escultores o cargos del grupo. Sr. Rafael Pi. y Sr. Peuu. por verse estos señores en esta no poder prestar el debido apoyo estaban obligados.

EL. Presidente.

Palencia 11- Septiembre

El. Secret.

Recub

En reunion celebrada con fecha 11-9-49 se acordó la siguiente disposicion.

1.ª) Terminado el tiempo de duracion en el cargo de Presidente y Secretario del grupo, se formulo las nuevas elecciones como Presidente y Secretario del grupo. elecciones que tras votacion general dieron el resultado de continuar en los mismos cargos y re.

tu ahora habian despedido tan magis.
trahente los. Drs. Guila Loren y Vento.
Min. (Presidente y Secretario, respectivamente)
2.) de acuerdo tambien en la misma
reunion dar un voto de felicitacion al
Presidente y Secretario, por la campaña
llevada en pro-del grupo.

Valencia 11-Septiembre-1949
El Presidente El Secretario

Vente Mi

En reunion celebrada el 22-10-49
se acordó entre otros las siguientes
disposiciones.

- 1ª) Dar al Presidente una autoridad
maxima en la reunion. a fin de
no alterar el orden publico.
- 2ª) Hacer una Biblioteca o fondo
de Literatura a fin de que el grupo
tenga una amplia cultura. (cosa
muy necesaria en tiempos de perversiones como
los que corremos ahora)

3.) Fundar una tertulia para poder existir
a ella todos aquellos quienes lo soliciten,
y el grupo creen pueden venir.

4.) Las tertulias al unico fin que se pro-
poner es el de discutir temas de enor-
quadura.

Valencia 22- Octubre - 1947
El. Presidente . El. Secretario
Recibo Mir

En reunion celebrada el 29-10-49
se acordó entre otros las siguientes dispo-
siciones.

1.) Llamar la atencion a todos los
componentes del grupo por la falta de
interes que se veia venian teniendo
con el grupo, especialmente dos compo-
nentes (los Sres. Recente Giner y Recente
Mir.) que despues de dar muestras de
reparatistas se fueron un dia al cine
con ese fin que iban a comprar
carboñillos, sin decir "¡ADIÓS!" a los

la baja del componente - fundador D.
Salvador Menteau Manzana por moti-
vos de obra ya justificadas por el
mismo.

Valencia 18. Noviembre. 1949.

El Presidente

El Secretario

Pepus el ^{de}

Recibo Mr

Reunion del dia 4 de Febrero

Presenta la dimision como
secretario y miembro del grupo Señor
D. Vicente Mir Proig.

Es admitido por unanimidad
el nuevo componente del grupo el
S. D. Ricardo Fuentes y De Perugada.

Es reelegido como presidente
el S. D. Florens y es nombrado
secretario el S. D. Gómez.

Valencia 4 de Febrero 1950

El Presidente

El Secretario

V. Gómez

En reunion celebrada el dia
2 de marzo, se acordó que la
proxima reunion de obras se
celebre el 22 del mismo mes

Valencia 2 de Marzo 1950

El Presidente

El secretario

V. Genoves

En reunion celebrada el dia 9 de sep-
tiembre de 1950. se acuerda:

1) Renovar las bases aut. con los suxos co-
respondientes.

2) elegir Presidente y Vicepresidente; que
por votación son elegidos, presidente Clorens
vicepresidente Genoves.

3) Se le da al presidente plenos poderes
para solucionar los asuntos exteriores del grupo
que no sean remitidos por votación.

4) Volver a pagar la cuota de cinco pesetas
al mes, como anteriormente se hacia. Este

fondo se destina a los gastos del grupo en general. La cuota deberá ser pagada del 1 al 5 cada mes y quien no asista a una reunión convocada será sancionado con una multa de cinco reales; que pasará a engrosar los fondos del grupo.

6) Admitir en el grupo, como miembro del número a Joaquín Michévita.

7) Dejar el asunto de dinero para una próxima reunión.

8) Celebrar la exposición 1^ª del curso el día 2 de Octubre.

El Presidente

Viceministro

- Senovés -

En reunión celebrada el día 21 de Septiembre asistieron: Llorens, Hueso, Michévita y Senovés. Se acuerda:

1) dejar el asunto de las cuotas con que se ha de regir el grupo para nuevo estudio.

2) El asunto de dinero se deje en espera de una contestación definitiva por parte de el mismo.

- 3) se empuja la proposición de Michavila para colaborar en la revista "Claustró".
- 4) Encargar a Castellano de la pintura mural de la sala y cristales.
- 5) Llamar a un electricista para arreglar la instalación de la sala.
- 6) Encargar a Michavila de el envío de catálogos.

El delegado

El subdelegado

Senovés

En reuni6n celebrada el dia 26 de Septiembre de 1950 se acuerda:

El crear las nuevas bases con que se ha de regir el grupo, estas son:

BASES

Organizaci6n del grupo.

Nota 1^a = El grupo se denominar6 "Los Siete" y constar6 de siete componentes.

Nota 2^a = Los componentes son:

Juan Llorens Riera

Vte. Gomez Garcia

Vte. Fillol Roig

Ricardo Hueso de Bompeda

Vte. Castellano Finer

Juan Genov6s Caudel

Estos ~~se~~ consideraran como componentes fundadores; foruamantambien como componentes:

Joelquin Michevilq Oseyri.

Nota 3 = Se nombrará un delegado como máxima autoridad y a un subdelegado como ayudante, para asuntos de organización del grupo; debiendo estos comprometerse a solucionar los asuntos, que por menor importancia no sean remitidos por votación.

En caso necesario podrán solicitar ayuda, de los demás componentes de el grupo.

Nota 4 = A solicitud del delegado o subdelegado, se podrá convocar votación para la renovación del cargo.

Nota 5 = Se preparará una cuota de 5 ptes al mes, cantidad que pasará a formar parte de el fondo y que se dedicará a los gastos de el grupo en general.

Nota 6 = Esta cuota deberá ser ecche efectiva del 1 al 5 de cada mes.

EXPOSICIONES

Nota 7 = Los miembros de el grupo quedan obligados a presentar en cada exposición dos obras como minimo.

Nota 8 = Ninguna de las obras presen-

tados, deberá haber estado expuesta en ninguna sala o exposición de Valencia, antes de haber sido presentada a esta. Tampoco podrán exponerse obras expuestas ya en anteriores exposiciones de el grupo.

Nota 9: Ningun miembro de el grupo, podrá exponer en ninguna sala, exposición, o concurso, sin el comun acuerdo de los componentes de el grupo, sometiéndose este asunto a votación general.

Nota 10: No podrá ser rechazada ninguna de las obras presentadas — caso de exenno numero, el artista deberá seleccionarse a si mismo las que debe de presentar —.

Nota 11: De las ventas echas en exposiciones de el grupo, quedaran a beneficio de el fondo de este, el 15 por ciento de la cantidad de venta.

Nota 12: El dueño de la sala tendrá derecho a elegir para su propiedad una obra de cada exposición, debiendo ser esta elección por riguroso turno de entares.

A esta reunión asistieron: Llorens, Gomez, Genovés, Michévile, Hueso y Fillol.

Acordando además:

- 1) Aplazar la exposición hasta el día 9 de Octubre.
- 2) Hacer saber a los componentes que el S.E.U. nos paga los catálogos de todas las exposiciones.
- 3) Comprar cartulina gris para catálogos.

El delegado

El subdelegado

- Genovés -

En la 4ª exposición de el grupo celebrada los días del 20 al 25 de Noviembre. Se han vendido los siguientes cuadros: el n° 11 de el catálogo titulado "Pintura" de Vte. Gomez por 200 ptas. El n° 9 titulado "Forma" por 300 ptas de Genovés y el n° 14 titulado "Ofelia" de Hueso por 300 ptas. Como penden al fondo de el grupo a razón de el 15 por ciento 120 ptes en total.

El delegado

El subdelegado

- Genovés -

Valencia 25 de Noviembre de 1950.

Rectificación de la anterior nota: El cuadro de Vte Gomez n° 11 de el catálogo titulado "Pintura" ha sido vendido, al igual que los otros, dos por

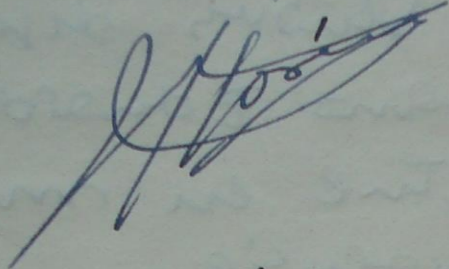
300 ptas correspondiendo de esta manera al fondo
de el grupo 135 ptas en total.

Valencia 28 de Noviembre de 1950

El delegado

El subdelegado

- Senovés -



Reunion celebrada el dia 21 de Febrero 1951.

Asisten todos los componentes del grupo.

Acordando por unanimidad:

1) autorizar al "grupo femenino de S. Carlos"
el celebrar una exposicion en la sala. durante
los dias del 26 al 3 de marzo.

2) celebrar una exposicion del grupo duran-
te los dias del 5 al 10 de marzo.

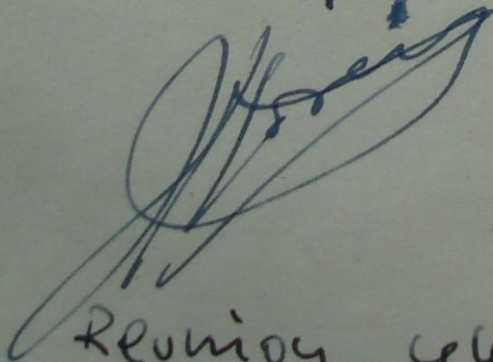
3) Adaptar los catálogos para esta exposi-
cion en forma de ex-libris.

4) Dar la conformidad sobre el asunto de in-
tercambio de exposiciones con pintores argentinos.

El delegado

El subdelegado

- Senovés -



Reunion celebrada el dia 31 Feb-
ro de 1952.

Asisten. Michele, Carl New, Go-
mez, Huevo, Lorenzo

Domicilis

Somez = c/ Valencia - Petraix, 87, 2^o 4^o merta.

Filloi = c/ Cristo del Grao, 4, 1^o 2^o. Tfno. 31452.

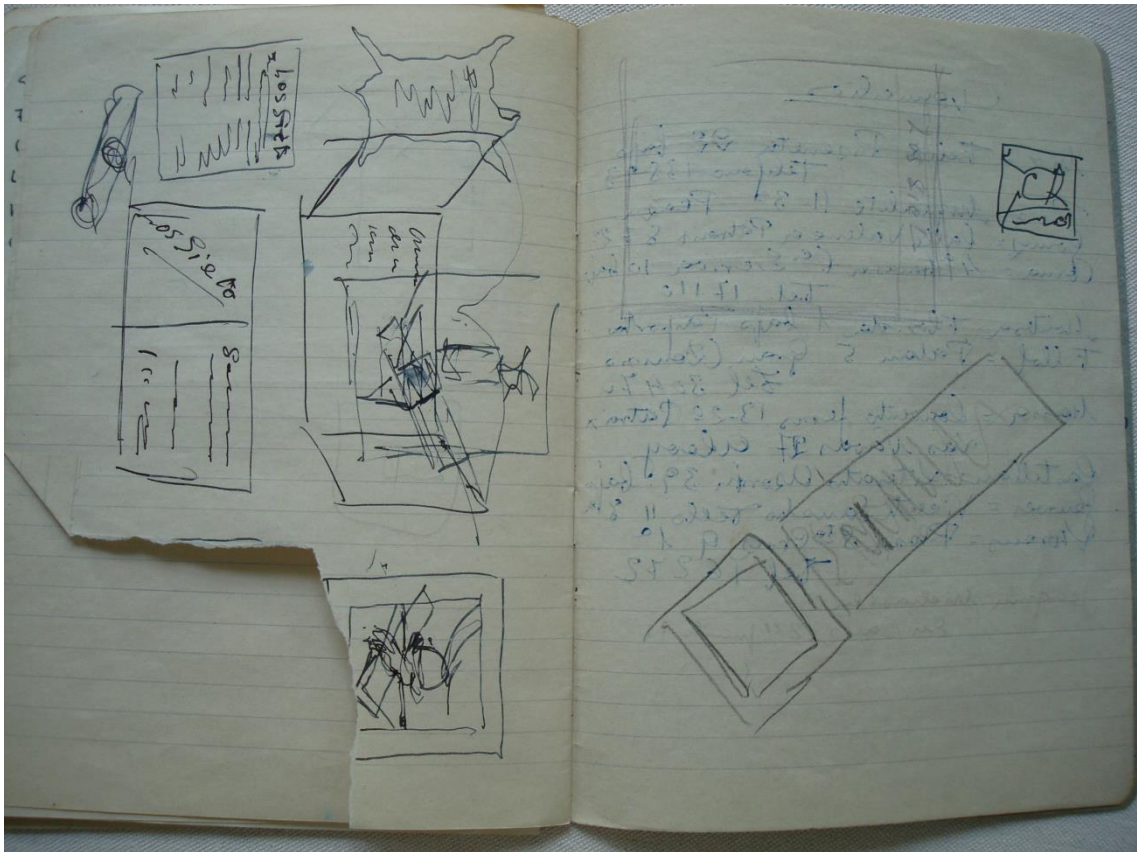
Castellano = Llitereto Azorin, 39 Gejo.

Llorens = Pje. Ste. Cruz, 9, 1^o. Tfno. 16272

Michavila = En Sanz, 24, 15^a.

Renoves = Vte. Sancho Tello, 13-3^o.

Hueso = Mier Maso, H-B. Tel. 10082.



Domicilios

~~Mir - Felix Pasaquina 20 bajo~~
~~telefono 12843~~
~~Pi - Miguelito 11 30 Pasaquina~~
 Gomez = Calle Valencia Patronit 87.20
~~Coma - 4 de marzo Pa. S. S. 10 bajo~~
 tel. 17110
~~Montesa - Florida 1 bajo Pasaquina~~
 Fillol = Palau 5 Gran (Domingo)
 tel. 30470
 Maria = Loureito ferny 13-22 Patronix
 Las Navas 27 Aleoy
 Castellano = Citericho Alonzi 39 bajo
 Guoves = Vicente Sanchez Tello 11 8a
 Chorus = Plaza S^{ta} Cruz 9 1a
 tel. 16272
 Joaquin Michasila
 En Sanz 24 punta 15

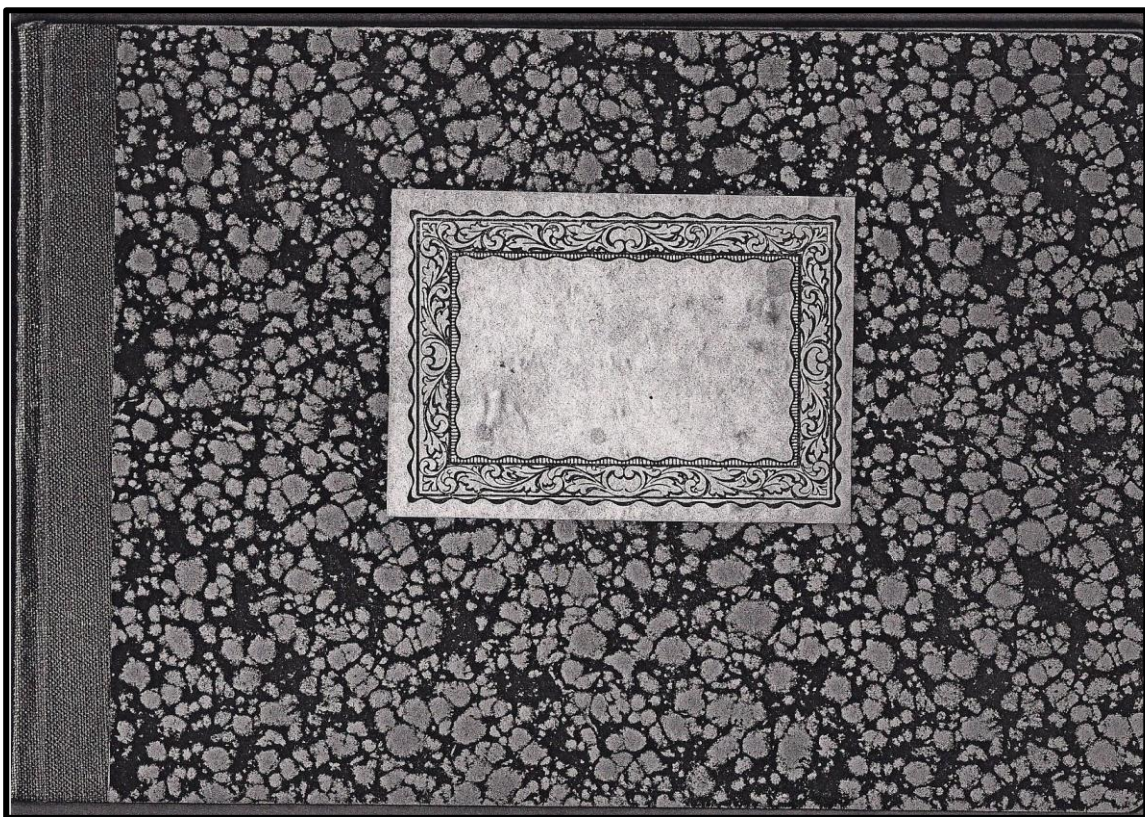
4 punta
 tel 141 65
 Rosello)
 tel. ~~11111111~~ frequitar sobrio Borado

Annex 2. Quadern de tresoreria.

De la mateixa forma que el quadern d'actes, gràcies a la cortesia de Juan Genovés, a propòsit de la seua entrevista en sa casa el dia 5 de juliol de 2009, també em va deixar fotografiar aquest document inèdit.

Ressaltar un registre cronològic parcial i escurçat de les entrades o injeccions de diners, a través de les quotes, donacions o vendes d'obres. I les eixides o despeses que comportava la materialització d'exposicions del grup, en el sentit de l'adequació de l'espai, la compra de material d'oficina i l'adquisició d'un tòrcul per realitzar els gravats, i l'edició dels catàlegs de mà.

Finalment, en aquest segon annexe s'adjuntarà només aquelles pàgines que contenen dades.



Coberta del quadern de comptes.

Any 1950

| | | Salidas | |
|--|--|---|--|
| | | Me hego cargo de este libro el dia 14 de Septiembre de 1950. | |
| | | — <u>J. Senovés</u> — | |

| Entradas | | SEPTIEMBRE 1950 | |
|------------|----|----------------------|----|
| Septiembre | 14 | Hueso, Tolo. I n° 2. | 5 |
| " | 15 | Senovés, " " " 3. | 5 |
| " | 15 | Filloi, " " " 7. | 5 |
| " | 21 | Llorens " " " 4. | 5 |
| " | 21 | Michavila " " " 8. | 5 |
| " | 27 | Gomez " " " 5. | 5 |
| | | | 30 |

| SEPTIEMBRE 1950. | | Salidas | |
|------------------|----|-----------------------------------|-----|
| Septiembre | 16 | Una libreta | 250 |
| " | 19 | " tarjeta postal avina Castellano | -50 |
| " | 25 | " carte " " | -50 |
| | | | 350 |

| ENTRADAS | | OCTUBRE 1950 | |
|----------|----|------------------------------------|------|
| Octubre | 1 | existencias ant. | 2650 |
| " | 3 | Filloi Talonario I n: 12 | 5 |
| " | 4 | Llorens " " " 9 | 5 |
| " | 4 | Hueso " " " 15 | 5 |
| " | 5 | Somez " " " 14 | 5 |
| " | 5 | Sewovér " " " 10 | 5 |
| " | 10 | Castellano " " " 6 y 11 dos meses. | 10 |
| " | 13 | Un donativo | 10 |
| | | | 7150 |

| OCTUBRE 1950. | | Salidas | |
|---------------|----|----------------------------------|------|
| Octubre | 4 | Pintura de la sala. | 1975 |
| " | 13 | Electricista | 14 |
| " | 13 | 15 sellos de 0'05 ptas. | 75 |
| " | 13 | Tornillos y clavos de alfonbrado | 4 |
| " | 31 | Corte de planchas para catalogos | 2 |
| | | | 4050 |

| Entradas | | NOVIEMBRE 1950 | |
|-----------|----|---------------------------------|-----|
| Noviembre | 1 | existencias ant. | 31 |
| " | 3 | Filloi talonario I n° 17 | 5 |
| " | 3 | Llorens " " " 21 | 5 |
| " | 3 | Hueso " " " 20 | 5 |
| " | 4 | Genoves " " " 18 | 5 |
| " | 17 | Gomez " " " 19 | 5 |
| " | 23 | Castellano " " " 16 | 5 |
| " | 27 | 15% de la venta cuadro de Hueso | 45 |
| " | 27 | Donativo de Hueso | 55 |
| | | | 161 |

| | | NOVIEMBRE 1950 | Salidas | | |
|-----------|----|--|---------|--|------|
| Noviembre | 3 | dibujos "claustró" enviados a Unichevile | | | 150 |
| " | 19 | 100 sellos de 0'05. | | | 5- |
| " | 22 | carta a Zaragoza | | | -70 |
| " | 22 | obsequio a Manija | | | 20- |
| " | 23 | carta a Zaragoza | | | -70 |
| " | 25 | 100 sellos de 0'05 | | | 5- |
| " | 30 | gastos con José Orús de Zaragoza | | | 23- |
| | | | | | 5590 |

| | | ENTRADAS | DICIEMBRE 1950 | | |
|-----------|----|--------------------------------------|----------------|--|-------|
| Diciembre | 1 | existencias ant. | | | 10510 |
| " | 6 | Genoves tabouano, I n° 29 | | | 5- |
| " | 12 | Llorens " " n° 23 | | | 5- |
| " | 22 | Michavila " " " 13-22-26 tres meses. | | | 15- |
| " | 22 | Gomez " " " 27 | | | 5- |
| | | | | | 13510 |

DICIEMBRE 1950

Salidas

| | | | |
|-----------|----|-----------------------------|-----|
| Diciembre | 9 | Tres periodicos a Zarzapoya | 210 |
| " | 15 | 20 sellos de 0'05 | 1— |
| " | 30 | carta a Zarzapoya | -75 |
| " | 31 | 6 sellos de 0'05 | -30 |
| | | | 415 |

Any 1951

| Entradas | | ENERO 1951 | |
|----------|----|---|-------|
| Enero | 1 | existencias ant. | 13095 |
| " | 10 | Llorens talonario. I n° 33 | 5 |
| " | 10 | Senovés " " " 30 | 5 |
| " | 10 | Michavila " " " 34,37,38 tres meses. | 15 |
| " | 10 | Sobranse cuenta de la Geografía S.E.U. | 350 |
| " | 25 | Hueso talonario. I n° 24,36. dos meses. | 10 |
| | | | 16945 |

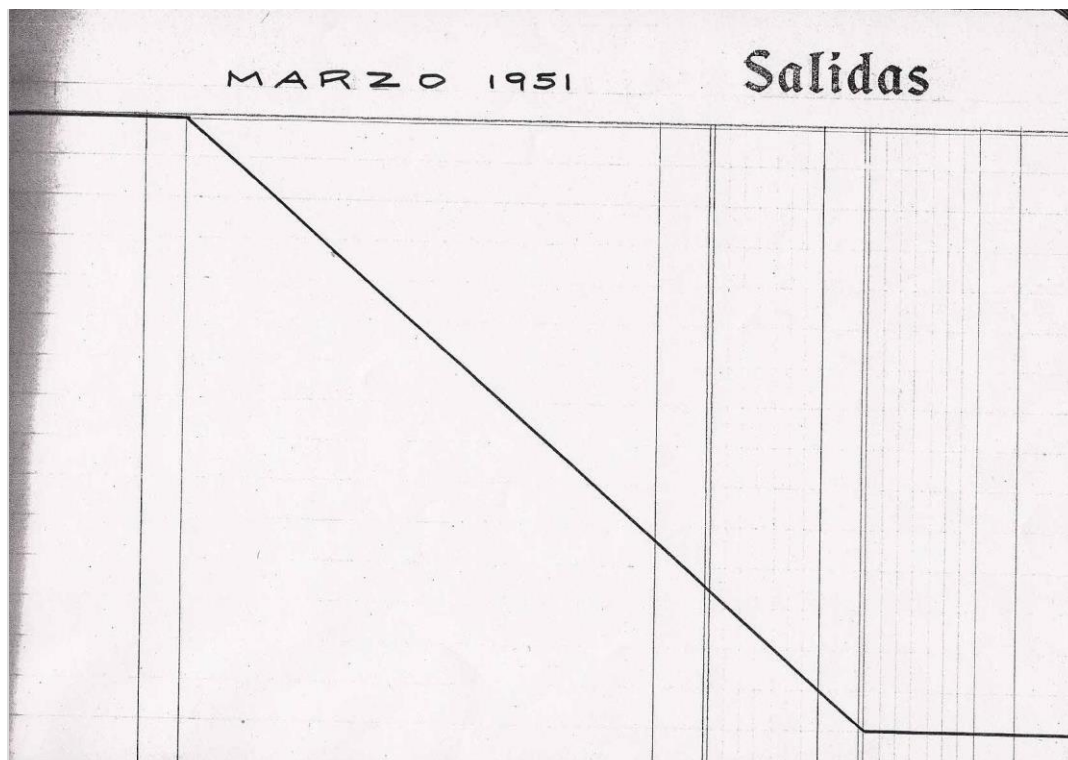
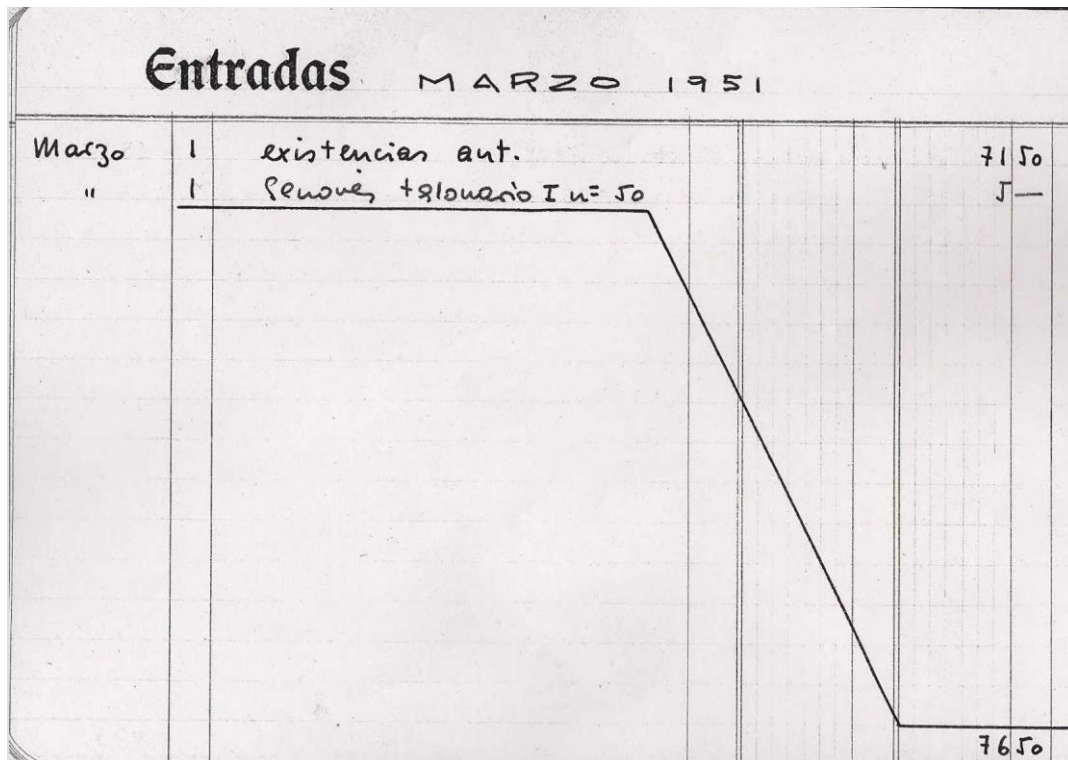
| Salidas | | ENERO 1951 | |
|---------|----|-----------------------------------|-----|
| Enero | 4 | dos entradas al T.U.D.E. a 5 pta. | 10 |
| " | 10 | a cuenta factura boquete - | 100 |
| | | | 110 |

Entradas FEBRERO 1951

| | | | |
|---------|----|---|-------|
| Febrero | 1 | existencias ant. | 5945 |
| " | 12 | 15% de la venta cuadro de Genovés | 452 |
| " | 14 | Castellano, talonario, I n° 25,31,44. tres meses. | 15- |
| " | 14 | Para contrarrestar error salida 15 ptas. | 15- |
| " | 15 | Genovés, talonario I n° 39. | 5- |
| " | 21 | Hueso, " " " 41. | 5- |
| " | 21 | Fillol, " " " 28,32,42 tres meses. | 15- |
| | | | 15945 |

Salidas FEBRERO 1951

| | | | |
|---------|----|--|------|
| Febrero | 14 | resto factura bayeta "Lorilleux" | 6995 |
| " | 14 | Castellano talonario, I n° 25,31,44. tres meses. (error) | 15- |
| " | 22 | Planchas catalo fos | 3- |
| | | | 8795 |



Entradas ABRIL 1956

| | | | |
|-------|----|-------------------------|-------|
| Abril | 1 | existencias ant. | 76 50 |
| " | 10 | Seuoré + alouaró In: 57 | ↓ |
| | | | 81 50 |

Entradas MAYO 1951

| | | | |
|------|---|------------------|-------|
| Mayo | 1 | existencias ant. | 81 50 |
| | | | 81 50 |

Any 1952

| Entradas | | ENERO 1952 | |
|----------|----|--|------|
| Enero | 31 | Huem-Teloneo I. n ^o 47, 55, 60. | 152 |
| " | 31 | existencias ant. | 8150 |
| | | | 9650 |

| Entradas | | FEBRERO 1952 | |
|----------|---|------------------|------|
| Febrero | 1 | existencias ant. | 9650 |


Aquest full solt pertany a l'arxiu de Genovés. Degut a la naturalesa del document, suposadament, n'hi hauria de constar en l'àmbit de la tresoreria. Cortesia de Juan Genovés que em va permetre fotografiar-lo in situ, el dia 5 de juliol de 2009.

4. Octubre. 1950.
Pintura de la Sela


| | | | |
|---------------|-----|------------------|--------------|
| $\frac{1}{4}$ | Kp. | cola de conejo. | 5 |
| $\frac{1}{2}$ | " | ocre | 1 |
| $\frac{1}{4}$ | " | verde de la cal. | 1'25 |
| $\frac{1}{2}$ | " | azul | 7 |
| $\frac{1}{2}$ | " | sombra | 1 |
| 6 | " | Blanco España | 4'50 |
| | | | <u>19'75</u> |

~~Comprado por:~~
~~T. Alot Rinc~~
~~Genovés~~

Aquest document és una factura i per la seua naturalesa, s'ha posat dins de l'apartat de l'annexe del quadern de tresoreria. Aquesta factura també fou fotografiada per cortesia de l'artista Genovés en sa casa de Madrid, el dia 5 de juliol de 2009.



TINTAS PARA IMPRENTA Y LITOGRAFÍA, S. A. E.
 MARCAS Y PROCEDIMIENTOS
CH. LORILLEUX & C^{IA}
 Avenida José Antonio Primo de Rivera, 653
 Teléfono* 16413



N.º 1111 Volumen 14 de Jebane de 19 57

SR. Juan Genoves

| Kilos | Grs. | C L A S E | Expedición | Precio | Pesetas | Cts. |
|---|------|--|------------|--------|---------|------|
| | | 0'40 kg. Tinta para maquina litografica ca. n.º 1 en lat. pa | | | 169 | 25 |
| CH. LORILLEUX & C^{IA} | | | | | | |

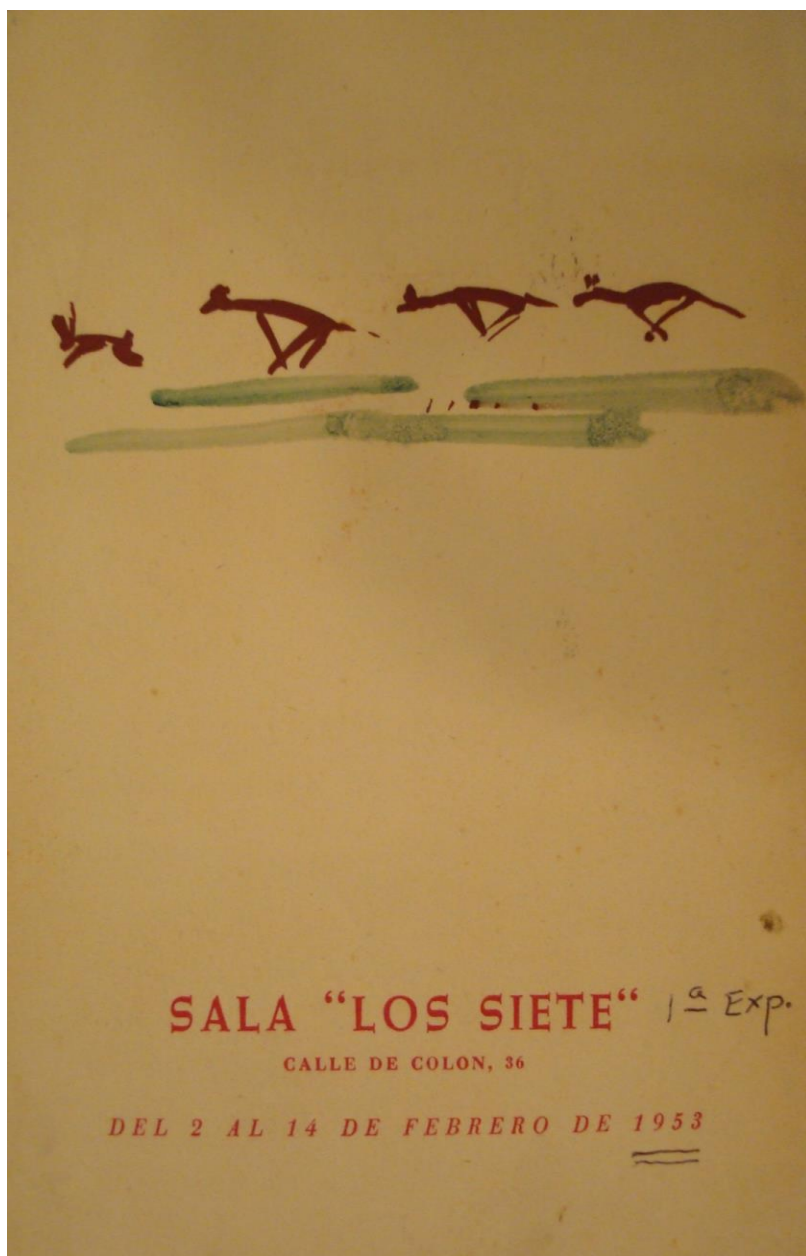
Annexe 3. Els catàlegs de mà.

Gràcies a les diferents trobades amb els artistes en el seu domicili particular, s'ha pogut enregistrar fotogràficament gran part dels catàlegs. En aquest apartat, només he adjuntat aquells catàlegs que, independentment de la seua autoria, han format part de l'arxiu personal dels artistes, que en acabant es mostrarà. Només apareixeran aquells catàlegs que responen a una singularitat irrepetible, ja que n' existeixen molts que es repetien en els diferents arxius consultats.

Cada cop que s'anava a casa dels artistes, els autors ben orgullosos m'hi ensenyaven el taller, les obres de l'època d'Els Set i les obres més recents. Però, en general, aquestes trobades es centraren en l'execució de les entrevistes, l'extrapolació d'històries sobre art o xafadeigs riallers, i la visualització d'obres, catàlegs i retalls de premsa.

| Dates de trobades amb els artistes | | |
|------------------------------------|--|----------------------|
| Artista | Data | Lloc |
| Ángeles Ballester | 23 d'abril i 22 de desembre de 2009. | València |
| Vicente Castellano | 16 d'abril i 22 de desembre de 2009. | València |
| Vicente Fillol | 14 i 15 de desembre de 2009. | París |
| Vicente Gómez | 16 de maig de 2009. | València |
| Joan Genovés | 5 de juliol de 2009. | Madrid |
| Ricardo Hueso | 10 de juliol de 2009. | València |
| Joaquim Michavila | 11 de juliol de 2001 i 30 d'abril de 2009. | Albalat de Tarongers |
| Rafael Pi Belda | 19 de gener de 2010 | Torrent |

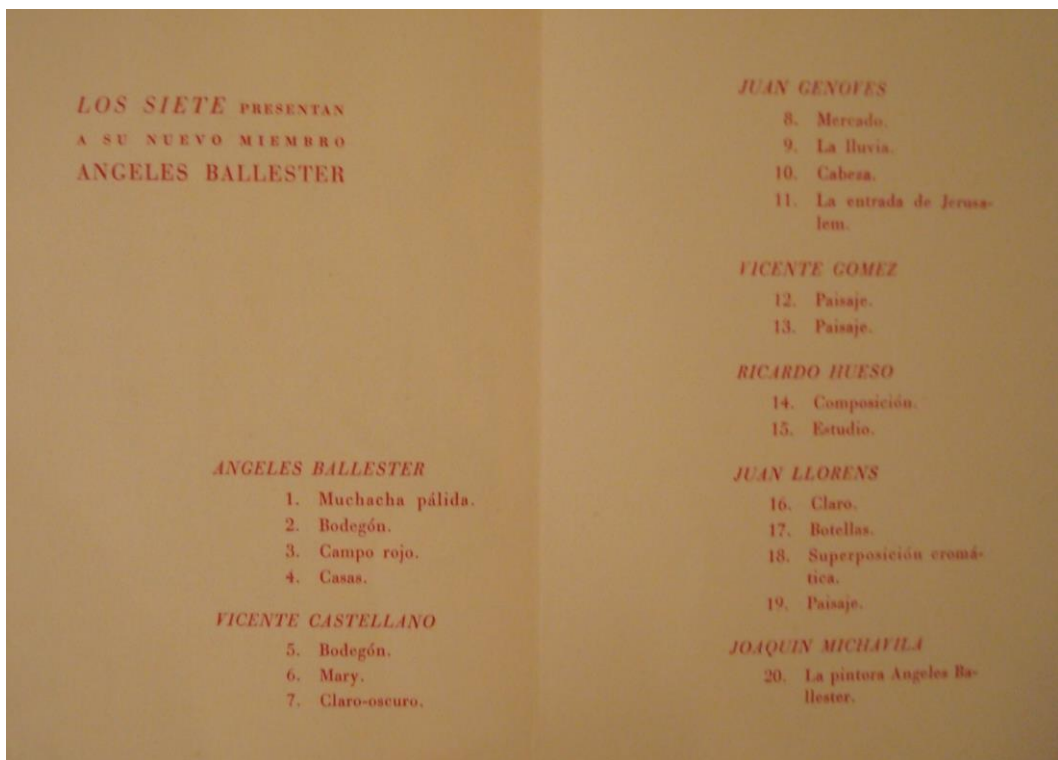
Arxiu Àngeles Ballester



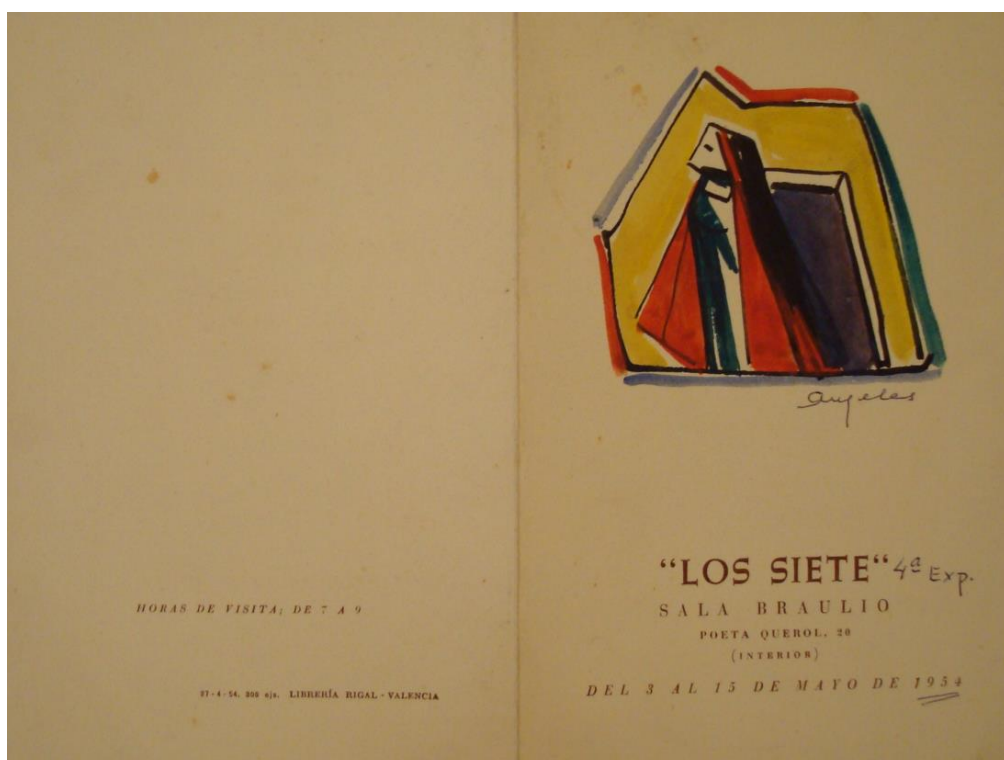
Catàleg de l'exposició de febrer de 1953, Sala Colom.



Catàleg de l'exposició de febrer de 1953, Sala Colom.



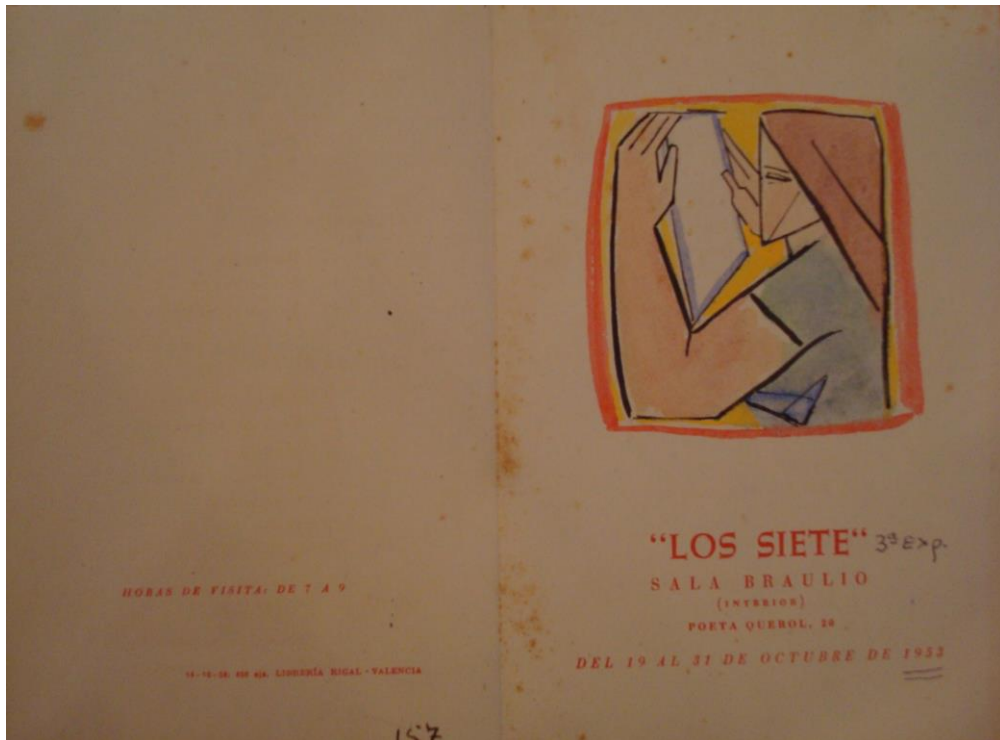
Catàleg de l'exposició de febrer de 1953, Sala Colom.



Catàleg de l'exposició de maig de 1954, Sala Braulio.

| | | | |
|---------------------------|--|-------------------------|--|
| <i>ANGELES BALLESTER</i> | | <i>RICARDO HUESO</i> | |
| 1. Figura sentada. | | 12. Pomelos. | |
| 2. Cabeza. | | 13. Interior. | |
| 3. Jóvenes en la ventana. | | 14. Estudio. | |
| 4. Hombre. | | <i>LLORENS RIERA</i> | |
| <i>VICENTE CASTELLANO</i> | | 15. Barcas y peces. | |
| 5. Jesús en el templo. | | 16. Bodegón. | |
| 6. Canal. | | 17. Tristeza. | |
| 7. Carroussel. | | 18. Reflejo. | |
| 8. Monoestampación. | | <i>JOAQUIN MICAVILA</i> | |
| 9. Idem. | | 19. Paisaje. | |
| <i>VICENTE GOMEZ</i> | | 20. Estudio. | |
| 10. Paisaje del puerto. | | <i>EUSEBIO SEMPERE</i> | |
| 11. Naturaleza. | | 21. Bodegón. | |
| | | 22. Balcón. | |
| | | 23. Dibujo. | |

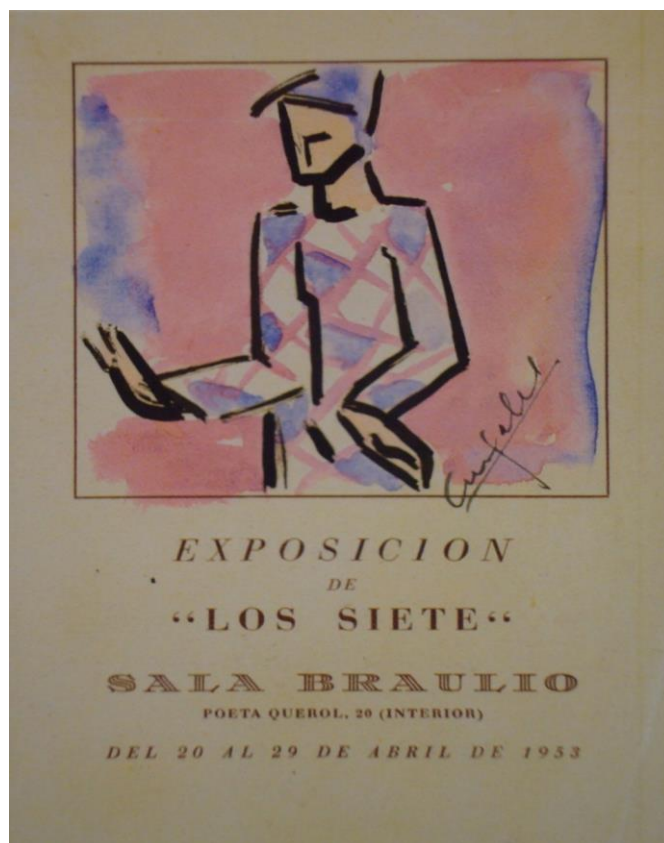
Catàleg de l'exposició de maig de 1954, Sala Braulio.



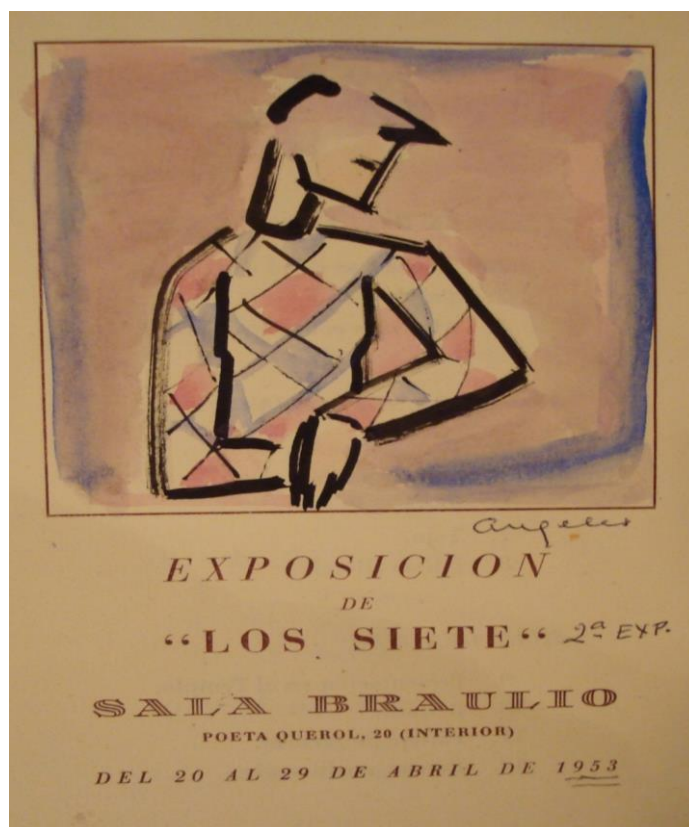
Catàleg de l'exposició d'octubre de 1954, Sala Braulio.

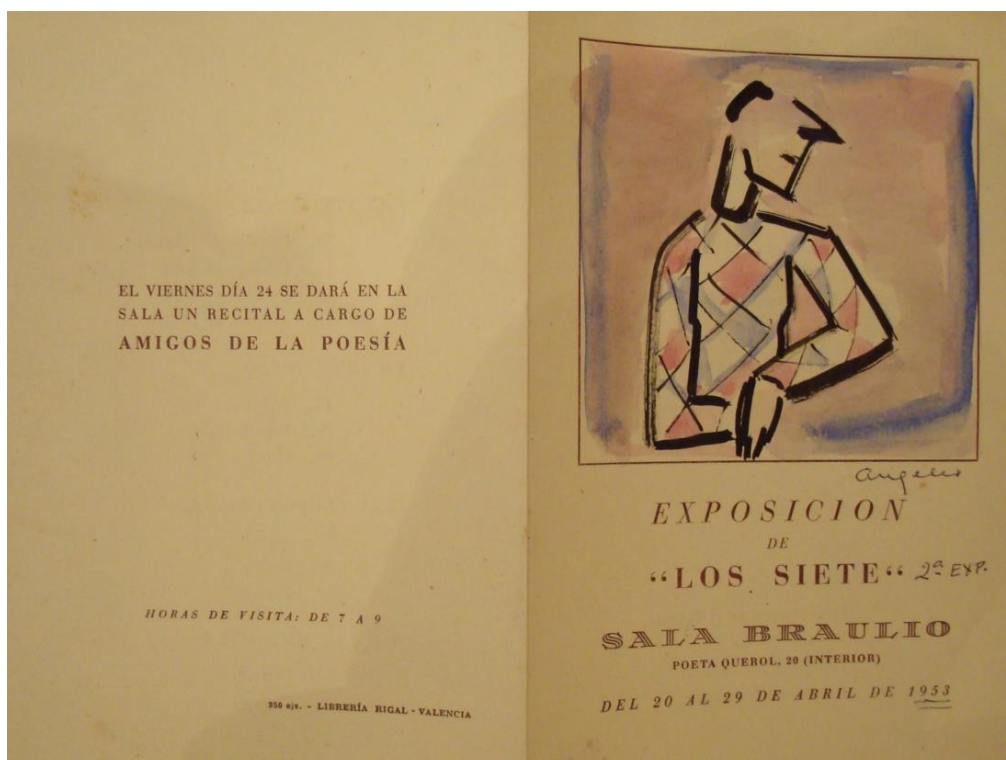
| | |
|--------------------------------------|--------------------------|
| | <i>VICENTE GOMEZ</i> |
| | 14. Paisaje. |
| | 15. Paisaje. |
| | 16. Paisaje. |
| <i>ANGELES BALLESTER</i> | |
| 1. Mujer sonriente. | |
| 2. Joven con abanico. | |
| 3. Bodegón. | |
| 4. Paisaje. | |
| 5. Paisaje. | |
| <i>VICENTE CASTELLANO</i> | |
| 6. Majas. | |
| 7. Naturaleza. | |
| 8. Feria. | |
| 9. Los Doctores de la Ley. | |
| <i>JUAN GENOVES</i> | |
| 10. Obreros trabajando junto al mar. | |
| 11. Muelle del carbón. | |
| 12. Ceramistas. | |
| 13. Paisaje. | |
| | <i>RICARDO HUESO</i> |
| | 17. Ilustración. |
| | 18. Miniatura. |
| | 19. Venida del E |
| | <i>LLORENS RIERA</i> |
| | 20. Arboles (Hau |
| | 21. Lago de Ann |
| | 22. Mont-Blanc. |
| | 23. Montaña de |
| | 24. Composición. |
| | 25. Paisaje. |
| | 26. Composición. |
| | <i>JOAQUIN MICHAVILA</i> |
| | 27. Paisaje de ses |
| | 28. V. ... |

Catàleg de l'exposició de maig de 1954, Sala Braulio.

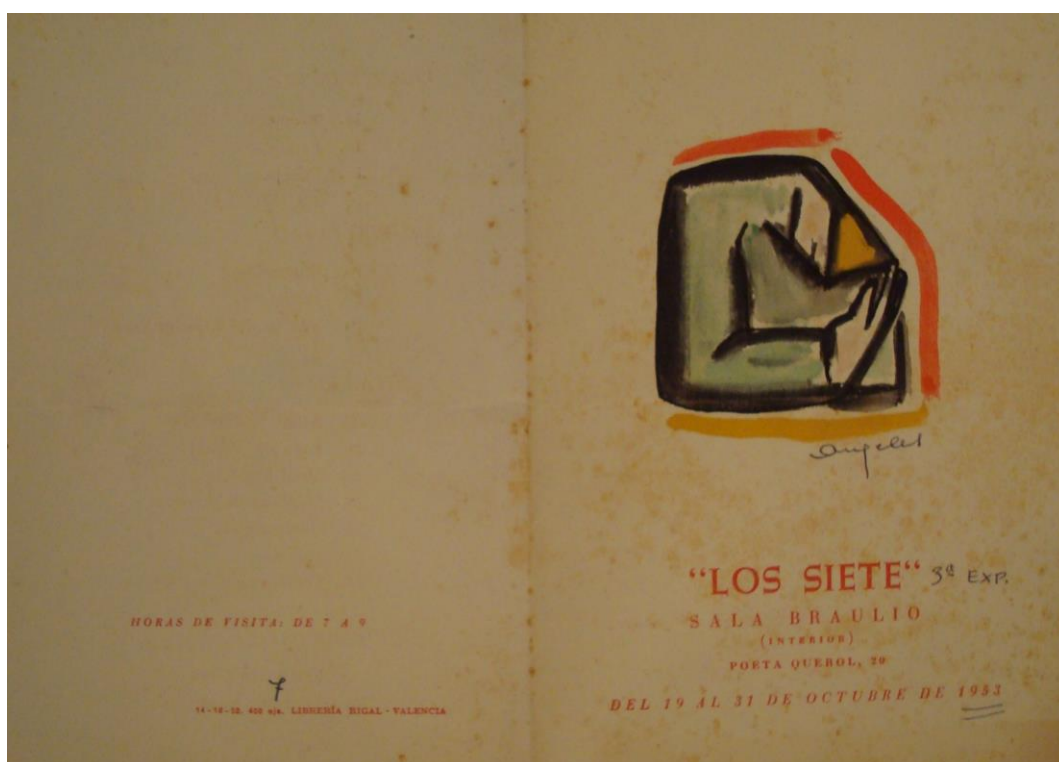


Catàleg de l'exposició d'abril de 1954, Sala Braulio.



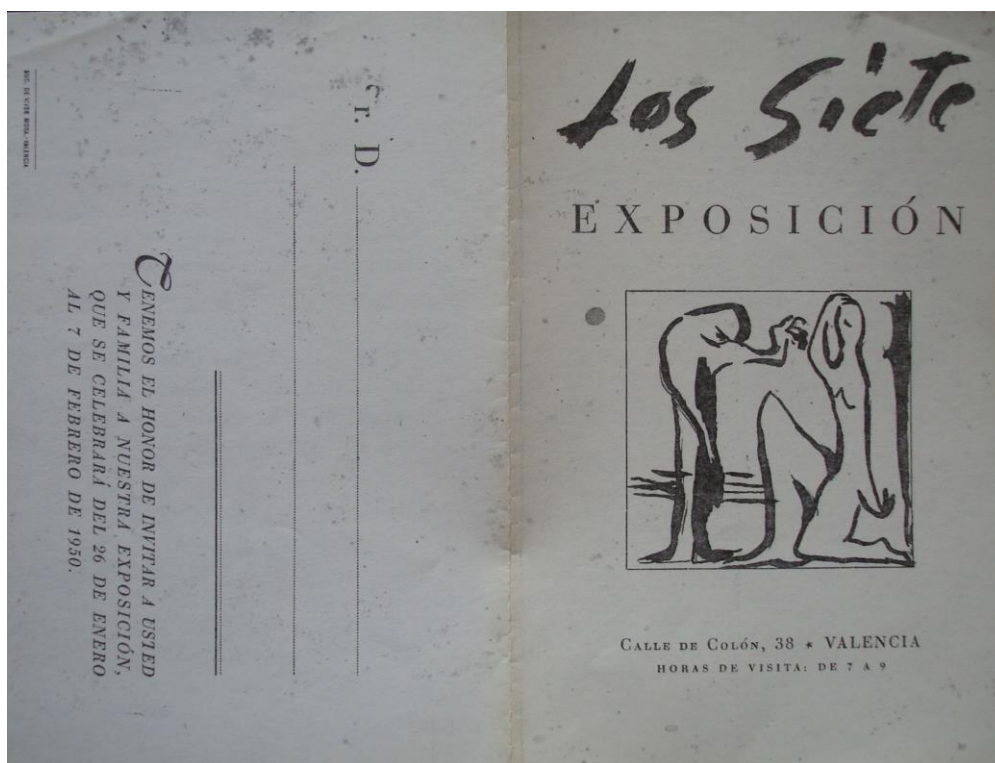


Catàleg de l'exposició de maig de 1954, Sala Braulio.

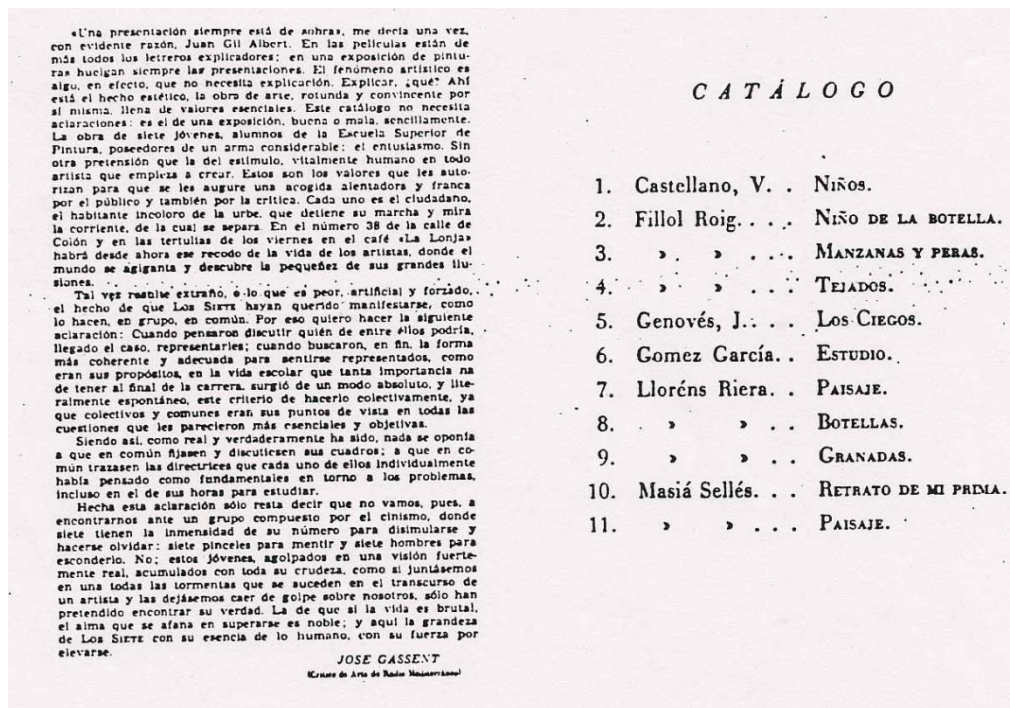


Catàleg de l'exposició d'octubre de 1954, Sala Braulio.

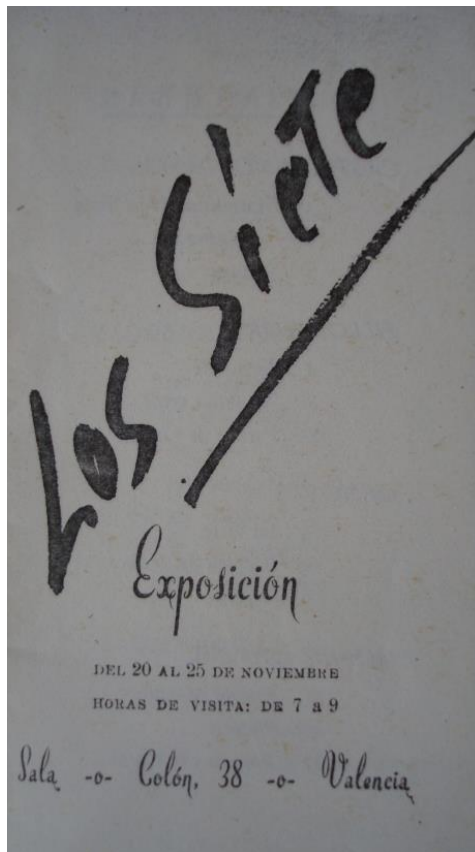
Arxiu Vicente Fillol



Catàleg de l'exposició de gener de 1950, Sala Colom.



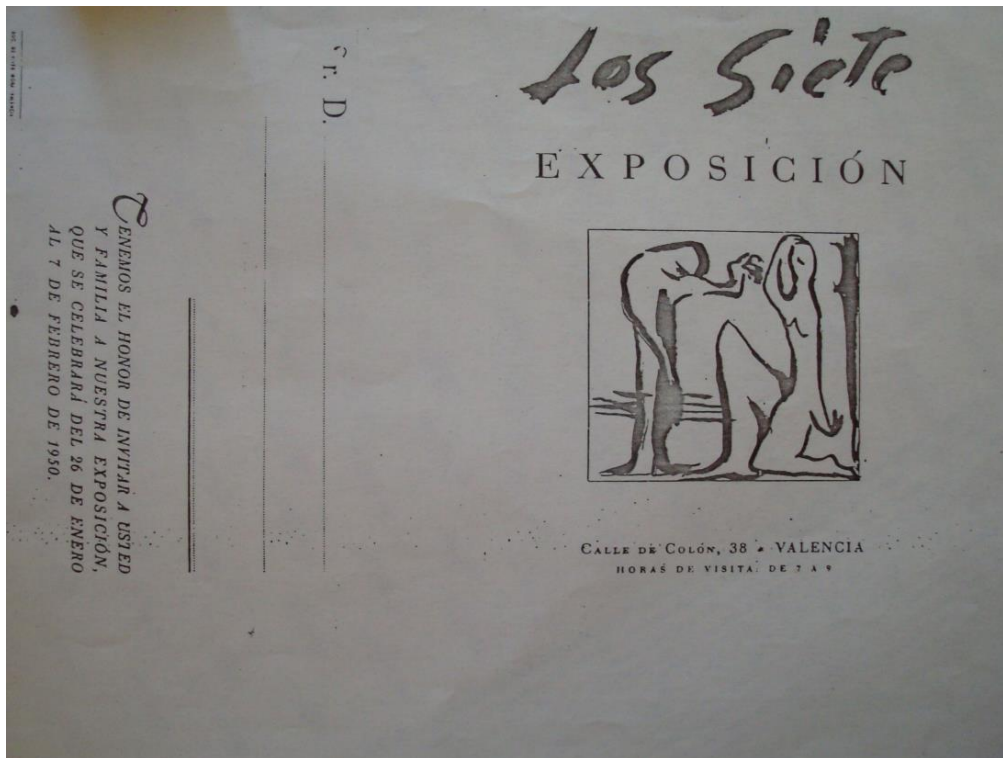
Catàleg de l'exposició de gener de 1950, Sala Colom.



| <u>PINTURAS</u> | |
|----------------------|------------------------------------|
| <i>CASTELLANO</i> | |
| 1 | <i>Marionetas de la fiesta</i> |
| 2 | <i>Ensimismada</i> |
| 3 | <i>Pintura</i> |
| <i>FILLOL ROIG</i> | |
| 4 | <i>Imposible</i> |
| 5 | <i>Montaña verde</i> |
| 6 | <i>Paisaje de Cirat</i> |
| <i>GENOVES</i> | |
| 7 | <i>La torre</i> |
| 8 | <i>Bodegón del frutero</i> |
| 9 | <i>Forma</i> |
| <i>GOMEZ GARCIA</i> | |
| 10 | <i>Retrato de mujer</i> |
| 11 | <i>Pintura</i> |
| 12 | <i>Pintura con espejo</i> |
| <i>R. HUESO</i> | |
| 13 | <i>Hecce - Homo</i> |
| 14 | <i>Ofelia</i> |
| 15 | <i>Blanco</i> |
| <i>LLORENS RIERA</i> | |
| 16 | <i>Cadmios</i> |
| 17 | <i>Corredeira</i> |
| 18 | <i>Lila</i> |
| 19 | <i>Azul</i> |
| 20 | <i>Paisaje</i> |
| 21 | <i>Contraluz</i> |
| 22 | <i>Embarcadero</i> |
| <i>J. MICHAVILA</i> | |
| 23 | <i>Solar</i> |
| 24 | <i>Germinación</i> |
| 25 | <i>Riscos de Gredos (acuarela)</i> |

Catàleg de l'exposició de novembre de 1950, Sala Colom.

Arxiu de Vicente Castellano



Catàleg de l'exposició de gener de 1950, Sala Colom.

«Una presentación siempre está de obras, me decía una vez, con evidente razón, Juan Gil Albert. En las películas están de más todos los letreros explicadores; en una exposición de pinturas huelgan siempre las presentaciones. El fenómeno artístico es algo, en efecto, que no necesita explicación. Explicar, ¿qué? Ahí está el hecho estético, la obra de arte, rotunda y convincente por sí misma, llena de valores esenciales. Este catálogo no necesita aclaraciones: es el de una exposición, buena o mala, sencillamente. La obra de siete jóvenes, alumnos de la Escuela Superior de Pintura, poseedores de un arma considerable: el entusiasmo. Sin otra pretensión que la del estímulo, vitalmente humano en todo artista que empieza a crear. Estos son los valores que les autorizan para que se les augure una acogida alentadora y franca por el público y también por la crítica. Cada uno es el ciudadano, el habitante incoloro de la urbe, que detiene su marcha y mira la corriente, de la cual se separa. En el número 38 de la calle de Colón y en las tertulias de los viernes en el café «La Lonja» habrá desde ahora ese recodo de la vida de los artistas, donde el mundo se agiganta y descubre la pequeñez de sus grandes ilusiones.

Tal vez resulte extraño, o lo que es peor, artificial y forzado, el hecho de que Los Siete hayan querido manifestarse, como lo hacen, en grupo, en común. Por eso quiero hacer la siguiente aclaración: Cuando pensaron discutir quién de entre ellos podría, llegado el caso, representarlos; cuando buscaron, en fin, la forma más coherente y adecuada para sentirse representados, como eran sus propósitos, en la vida escolar que tanta importancia ha de tener al final de la carrera, surgió de un modo absoluto, y literalmente espontáneo, este criterio de hacerlo colectivamente, ya que colectivos y comunes eran sus puntos de vista en todas las cuestiones que les parecieron más esenciales y objetivas.

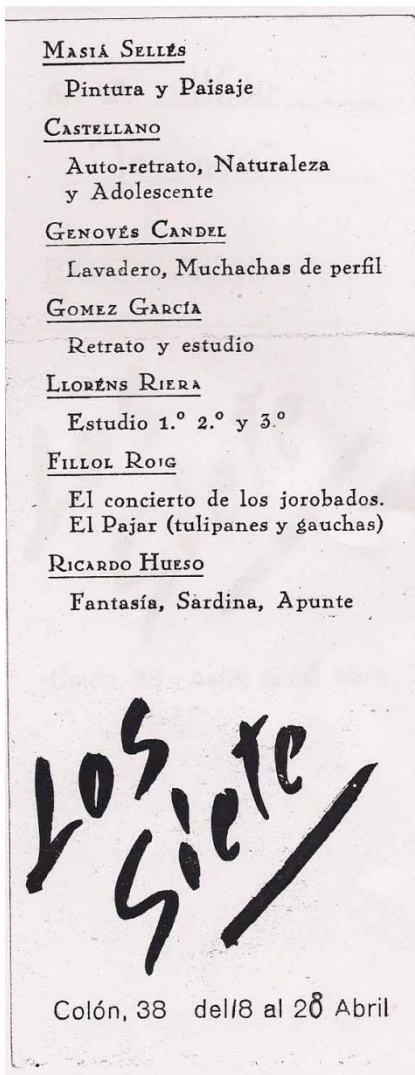
Siendo así, como real y verdaderamente ha sido, nada se oponía a que en común fijasen y discutiesen sus cuadros; a que en común trazasen las directrices que cada uno de ellos individualmente había pensado como fundamentales en torno a los problemas, incluso en el de sus horas para estudiar.

Hecha esta aclaración sólo resta decir que no vamos, pues, a encontrarnos ante un grupo compuesto por el cinismo, donde siete tienen la inmensidad de su número para disimularse y hacerse olvidar; siete pinceles para mentir y siete hombres para esconderlo. No; estos jóvenes, agolpados en una visión fuertemente real, acumulados con toda su crudeza, como si juntásemos en una todas las tormentas que se suceden en el transcurso de un artista y las dejásemos caer de golpe sobre nosotros, sólo han pretendido encontrar su verdad. La de que si la vida es brutal, el alma que se afana en superarse es noble; y aquí la grandeza de Los Siete con su esencia de lo humano, con su fuerza por elevarse.

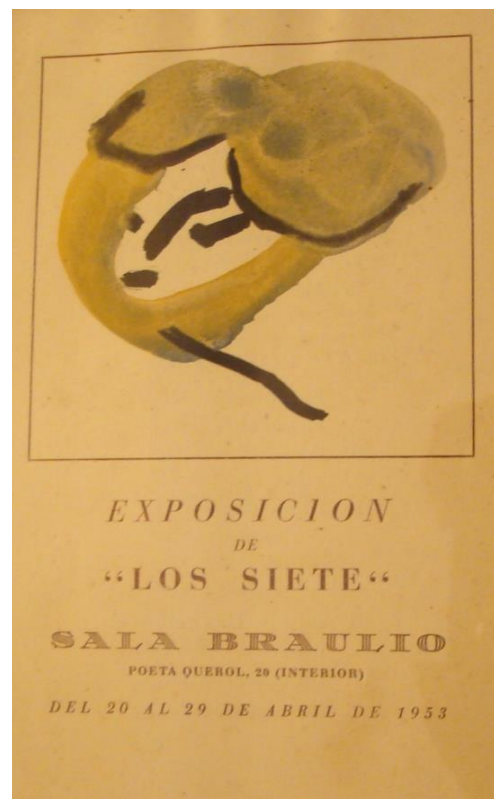
JOSE GASSENT
(Escuela de Arte de Radio Masamartí)

CATÁLOGO

1. Castellano, V. . . NIÑOS.
2. Fillol Roig. . . . NIÑO DE LA BOTELLA.
3. » » MANZANAS Y PERAS.
4. » » TEJADOS.
5. Genovés, J. LOS CIEGOS.
6. Gomez García. . . ESTUDIO.
7. Lloréns Riera. . . PAISAJE.
8. » » BOTELLAS.
9. » » GRANADAS.
10. Masiá Sellés. . . . RETRATO DE MI PRIMA.
11. » » PAISAJE.



Catàleg de l'exposició d'abril de 1950,
Sala Colom.

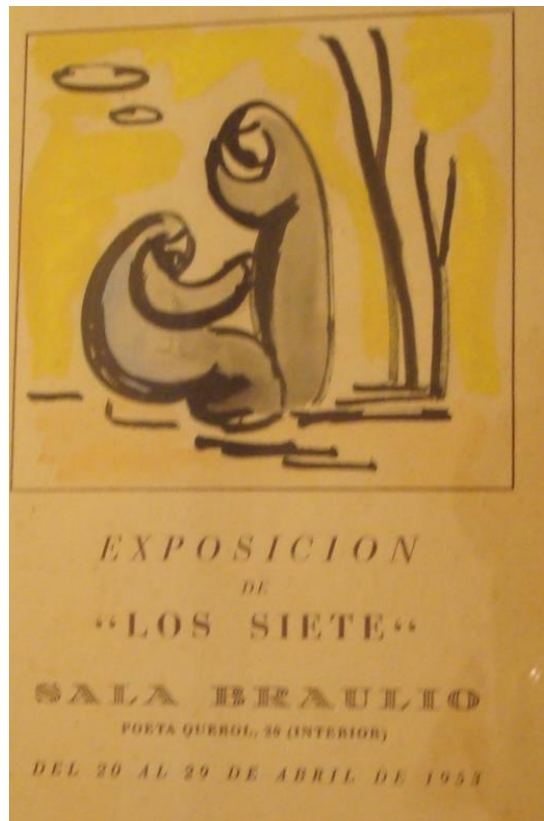


Catàleg de l'exposició d'abril de 1953, Sala Braulio.

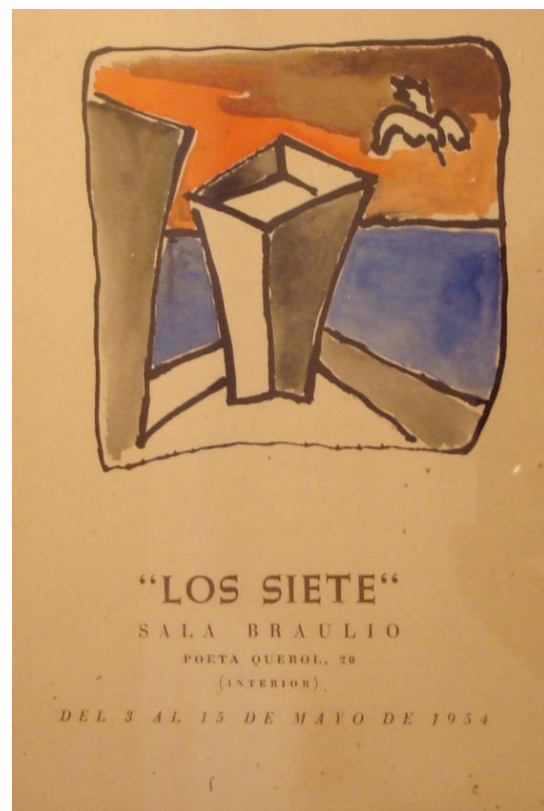


Catàleg de 1950, Sala Colom.





Catàleg de l'exposició d'abril de 1953, Sala Braulio.



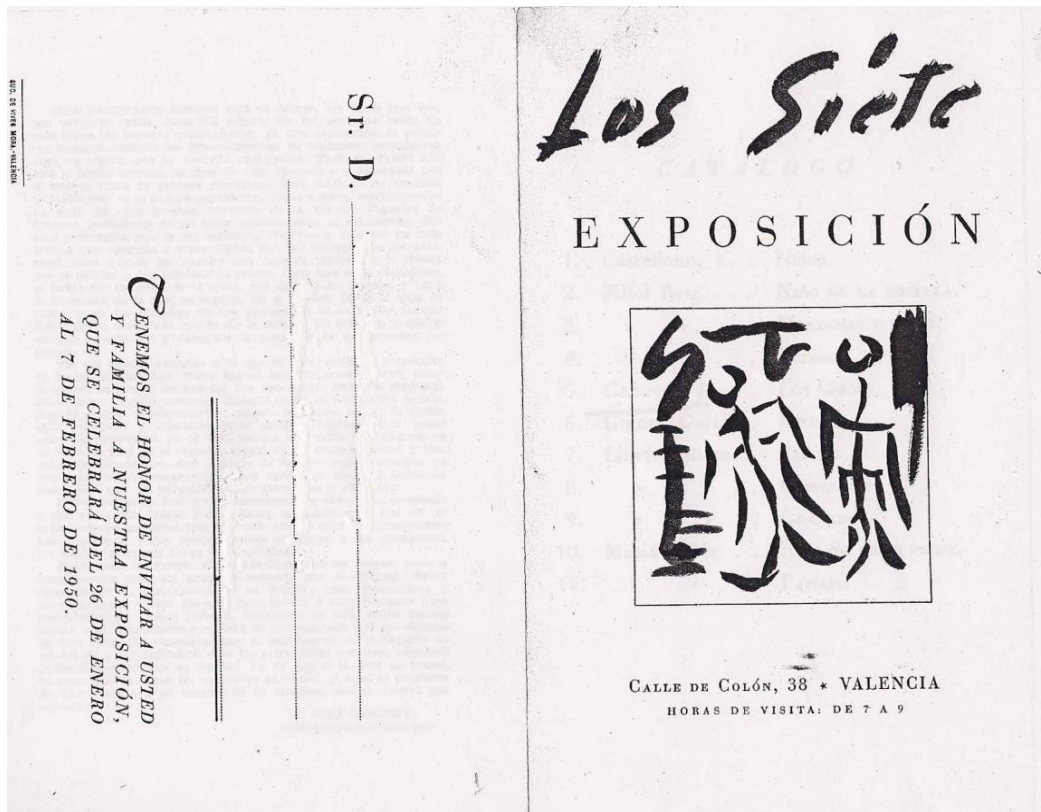
Catàleg de l'exposició de maig de 1954, Sala Braulio.

Arxiu de Juan Genovés

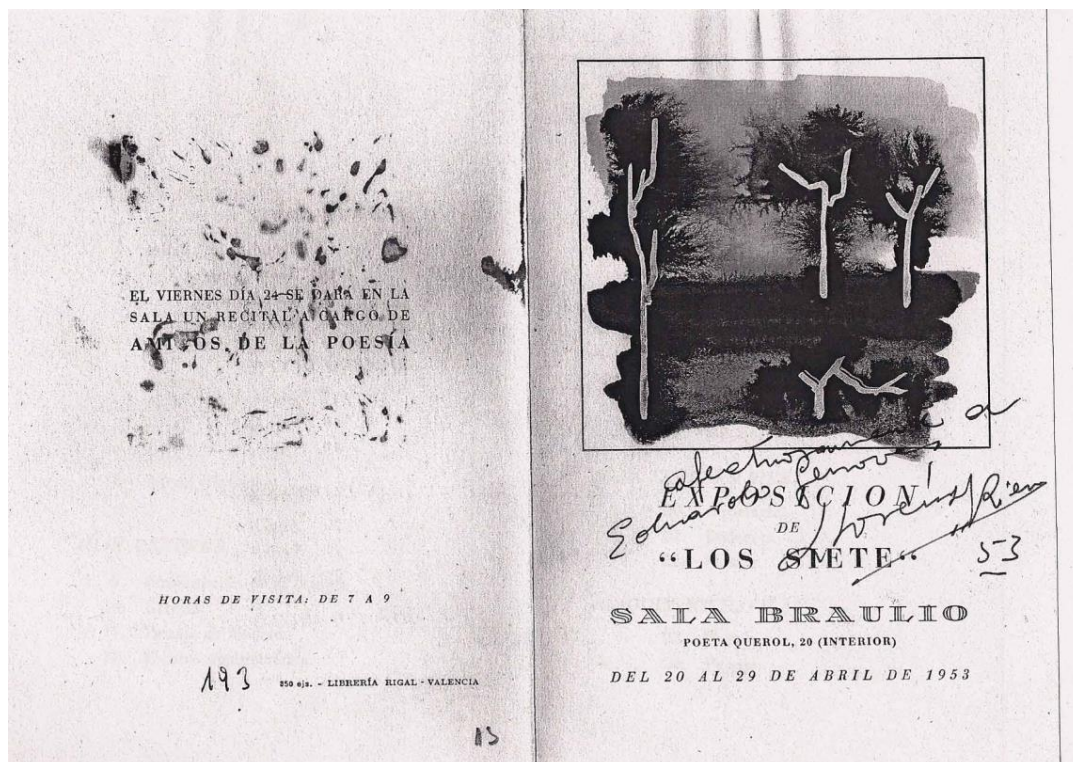


Catàleg de l'exposició del 18 al 28 d'abril a la Sala Colón de 1950⁸⁵⁴.

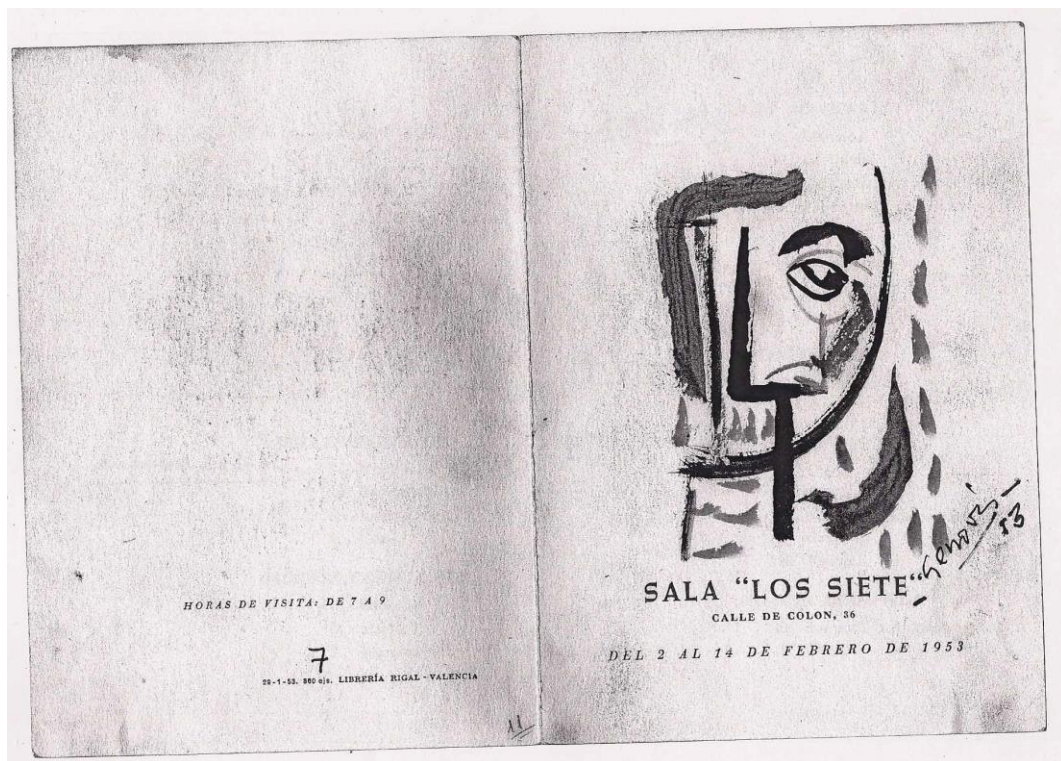
⁸⁵⁴ Cortesia de l'arxiu Joan Genovés.



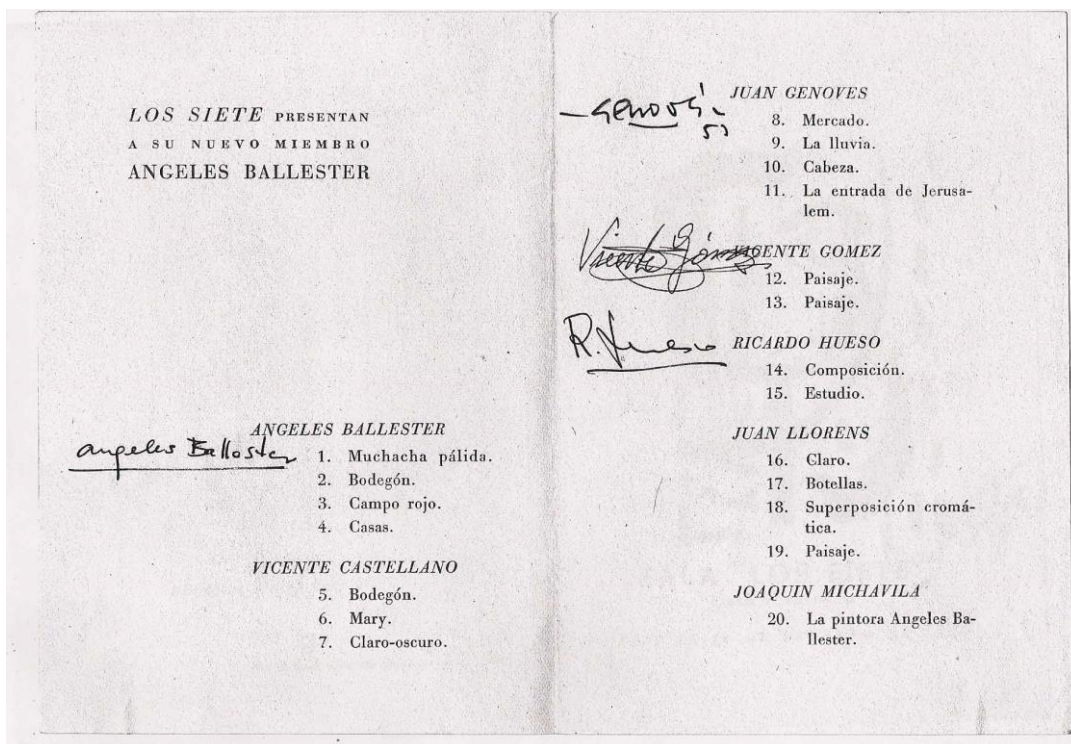
Catàleg de l'exposició de gener de 1950, Sala Colom.

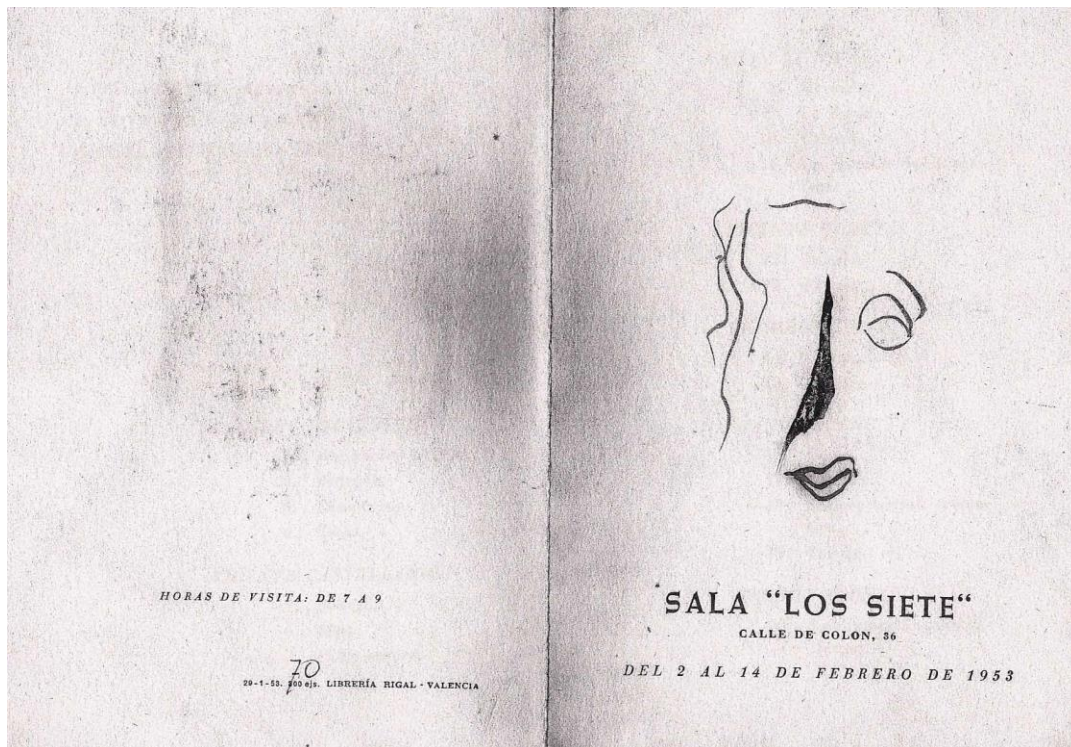


Catàleg de l'exposició de novembre de 1950, Sala Colom.

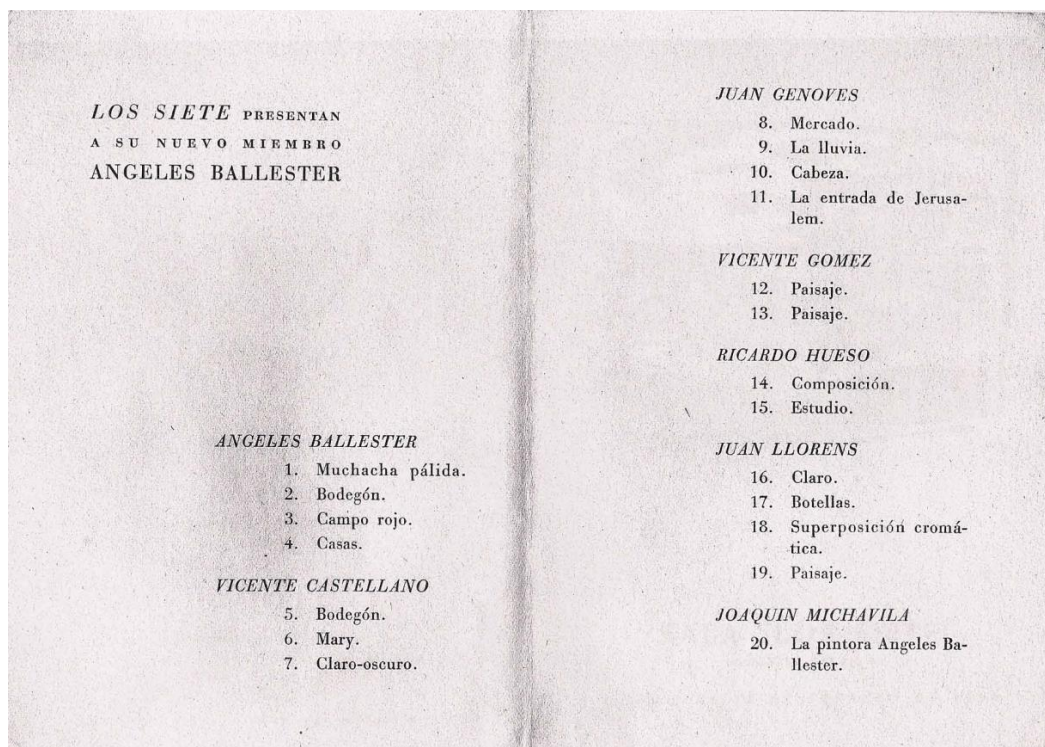


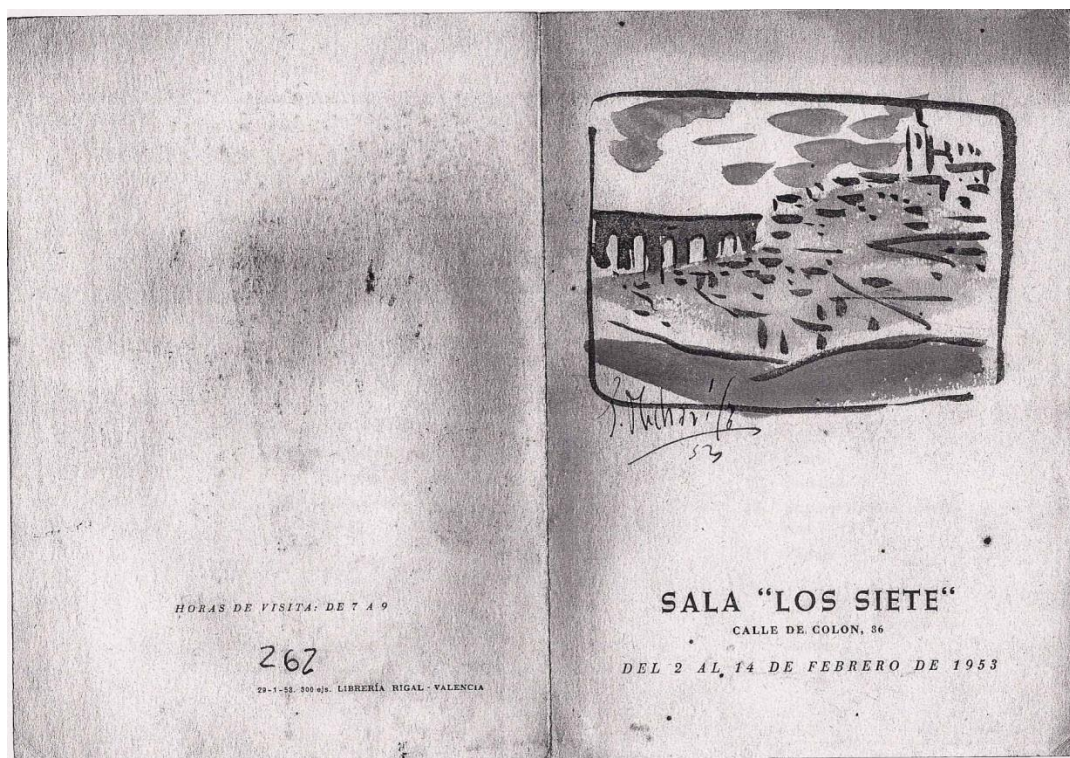
Catàleg de l'exposició de febrer de 1953, Sala Colom.



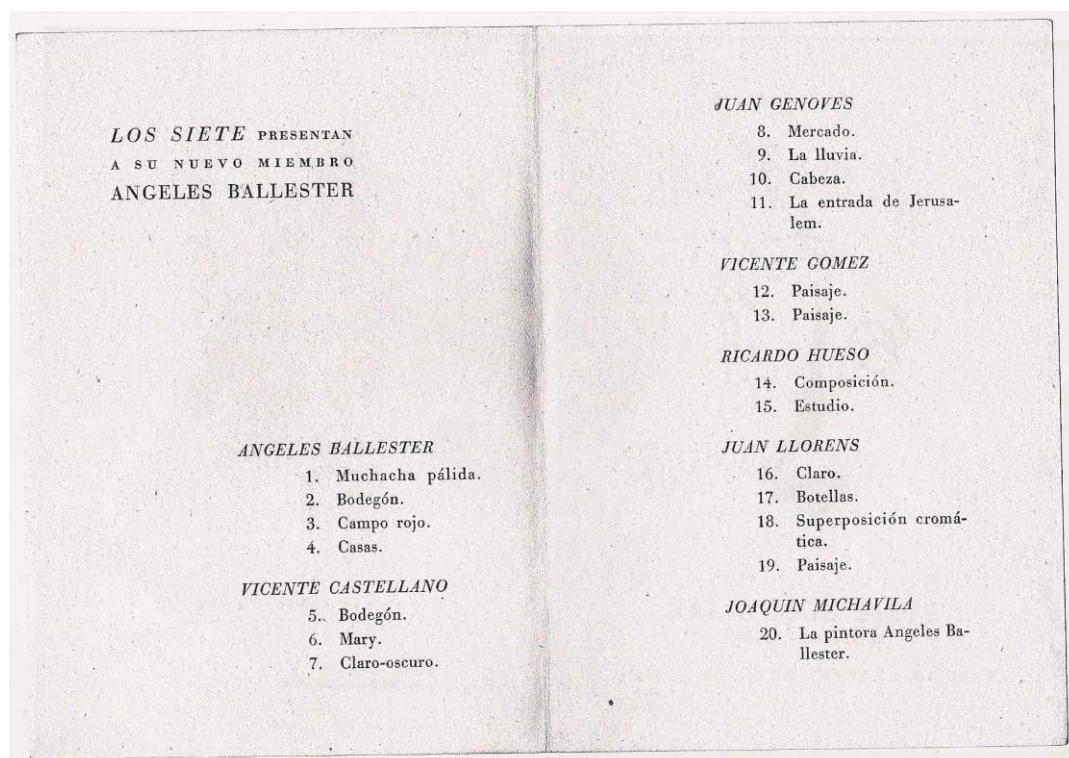


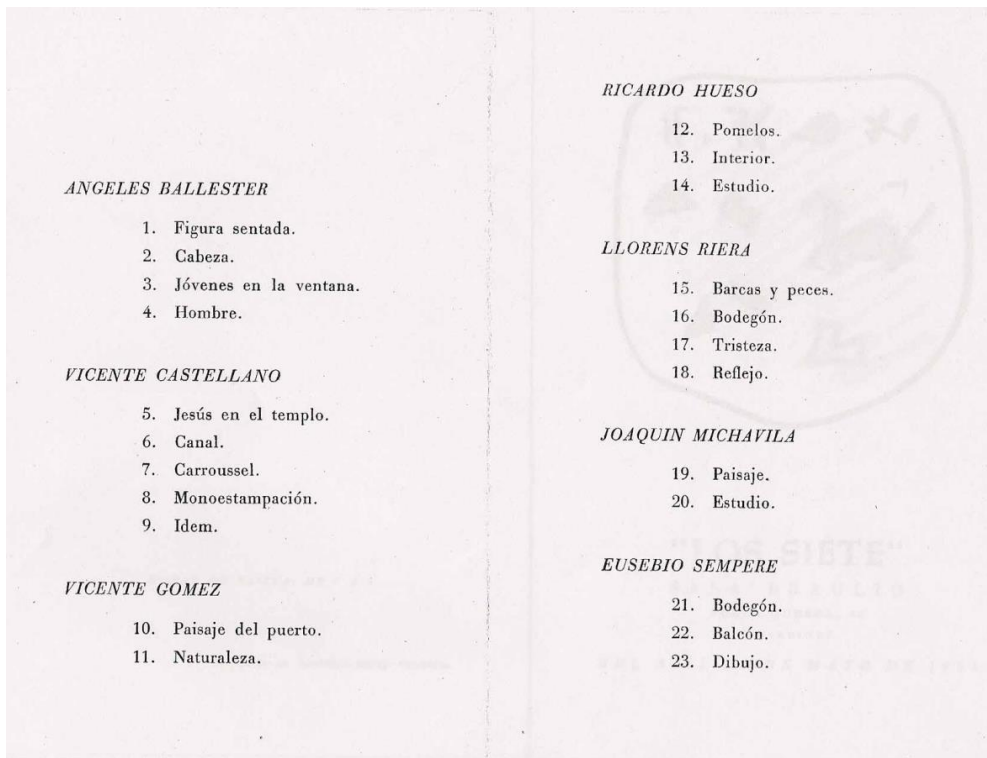
Catàleg de l'exposició de febrer de 1953, Sala Colom.



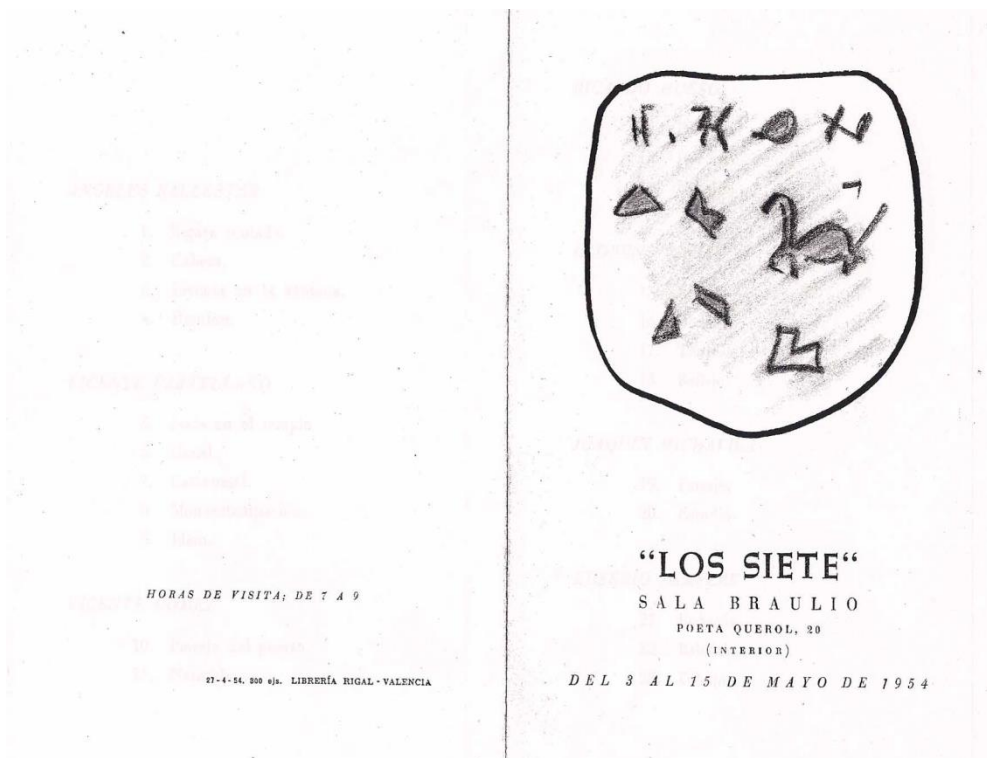


Catàleg de l'exposició de febrer de 1953, Sala Colom.





Catàleg de l'exposició de maig de 1954, Sala Braulio.



Catàleg de l'exposició de febrer de 1954, Sala Braulio.

Arxiu Vicente Gómez



Catàleg de l'exposició de març de 1951, Sala Colom.

OBRAS:

| | |
|--------------------|---------------------|
| CASTELLANO | GOMEZ |
| 1. MOTIVO | 10. PINTURA |
| 2. HERMANDAD | 11. » |
| 3. ARMONIA | 12. MATICES |
| FILLOL | HUESO |
| 4. AGUAFUERTE | 13. OLEO |
| 5. » | 14. CARMIN |
| 6. PINTURA | 15. PICADERO |
| GENOVES | LLORENS |
| 7. TONO MENOR | 16. CONTRASTES |
| 8. PINTURA | 17. COLORES |
| 9. PINTURA EN ROSA | 18. MEZCLAS |
| MICHAVIDA | |
| | 19. FLORES DE POETA |
| | 20. ANGELUS |
| | 21. PECES ABISMALES |

EXPOSICION DEL 5 AL 10 DE MARZO DE 1951
COLON, 36-VALENCIA HORAS DE VISITA: DE 7 A 9



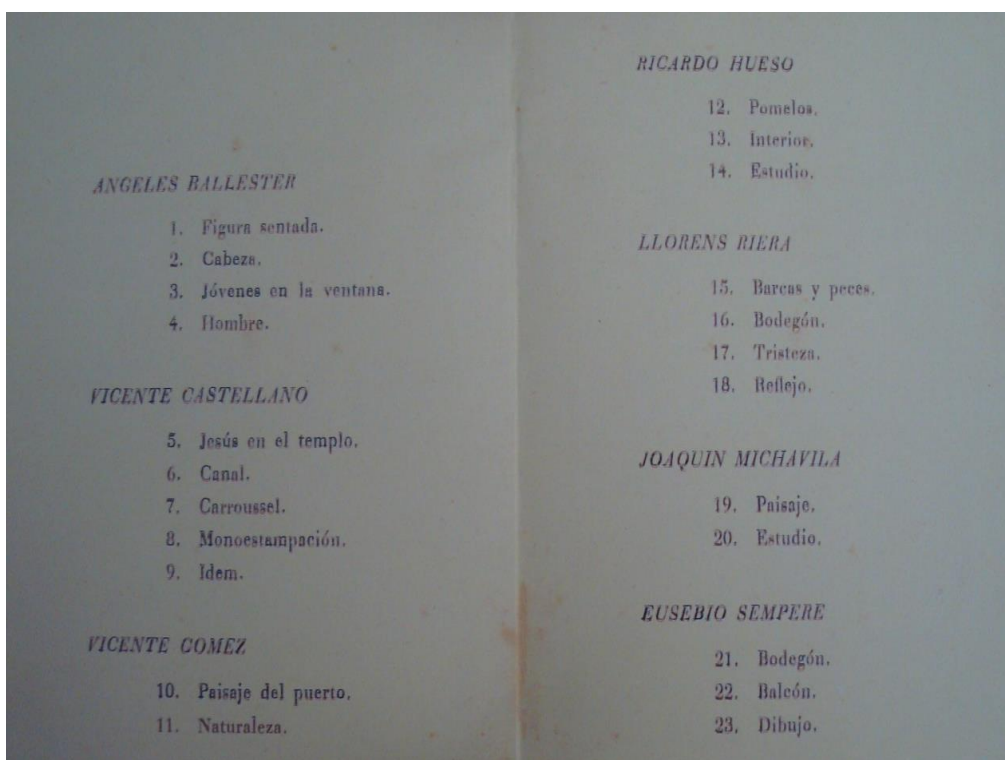
Catàleg de l'exposició de maig de 1954, Sala Braulio.

| | | | |
|---------------------------|--|--------------------------|--|
| <i>ANGELÉS BALLESTER</i> | | <i>RICARDO HUESO</i> | |
| 1. Figura sentada. | | 12. Pomelos. | |
| 2. Cabeza. | | 13. Interior. | |
| 3. Jóvenes en la ventana. | | 14. Estudio. | |
| 4. Hombre. | | <i>LLORENS RIERA</i> | |
| <i>VICENTE CASTELLANO</i> | | 15. Barcas y peces. | |
| 5. Jesús en el templo. | | 16. Bodegón. | |
| 6. Canal. | | 17. Tristeza. | |
| 7. Carroussel. | | 18. Reflejo. | |
| 8. Monoestampación. | | <i>JOAQUÍN MICHAVILA</i> | |
| 9. Idem. | | 19. Paisaje. | |
| <i>VICENTE COMEZ</i> | | 20. Estudio. | |
| 10. Paisaje del puerto. | | <i>EUSEBIO SEMPÈRE</i> | |
| 11. Naturaleza. | | 21. Bodegón. | |
| | | 22. Balcón. | |
| | | 23. Dibujo. | |

Catàleg de l'exposició de maig de 1954, Sala Braulio.

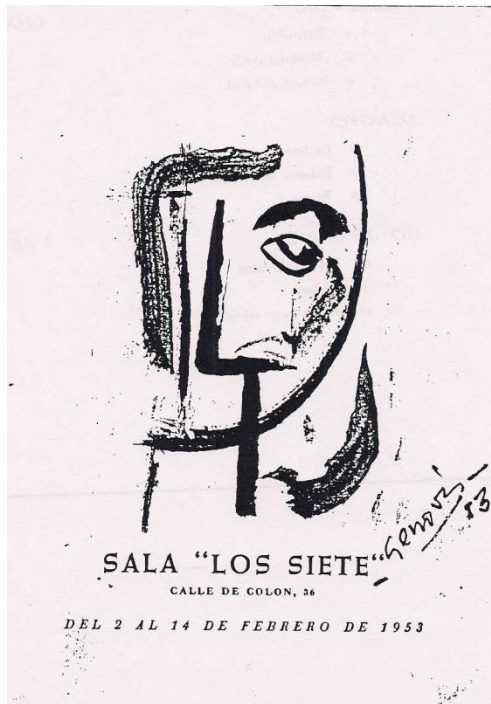


Catàleg de l'exposició de maig de 1954, Sala Braulio.

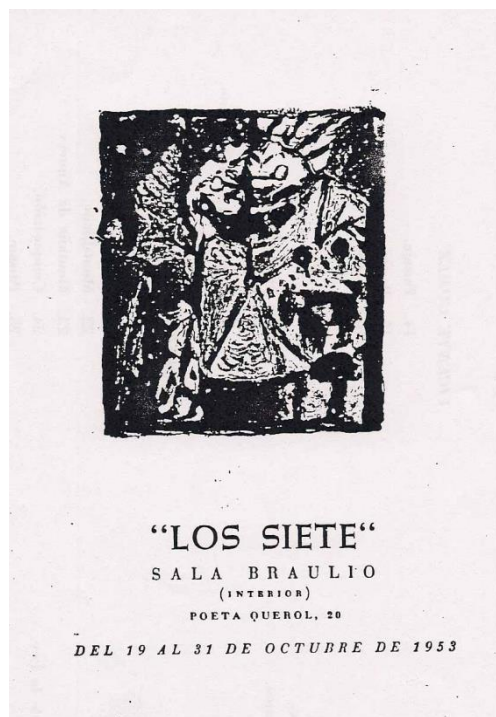


Catàleg de l'exposició de maig de 1954, Sala Braulio.

Arxiu de Ximo Michavila

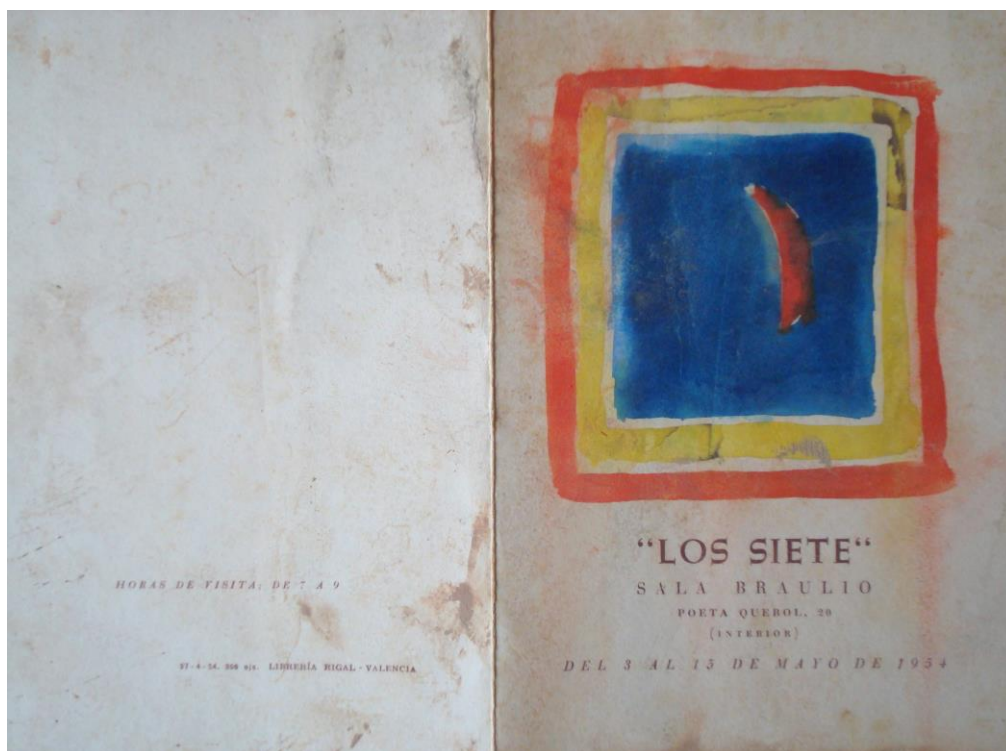


Catàleg de l'exposició de febrer de 1953, Sala Colom.



Catàleg de l'exposició d'octubre de 1953, Sala Braulio.

Arxiu de Juan Bta. Llorens



Catàleg de l'exposició de maig de 1954, Salas Braulio.



Catàlegs de mà. Sala Colom, aprox. 1950.

Annex 4. Localització espacial d'Els Set i d'altres espais culturals en la València de 1947 a 1954.



Annex 5. Transcripcions de les entrevistes als membres d'Els Set.

En aquest annex, es transcriu un total de set fragments d'entrevistes que es realitzaren als artistes (aleshores) vius. En aquesta línia, s'ha d'afegir l'entrevista realitzada als familiars de Llorens Riera, concretament, a la seua dona Amparo Montoro i al seu fill Juan Vicente Llorens, degut a la defunció del pintor Llorens en la dècada dels 80.

D'entre totes les entrevistes, s'ha de fer ressò que el primer cop que es va contactar amb un membre de l'agrupació d'Els Set fou a l'artista Michavila, a través d'una entrevista realitzada el dia 11 de juliol de 2002, en el domicili particular d'Albalat de Tarongers (València). Aquesta primera trobada significà la primera font oral de l'agrupació d'*Els Set*. Durant aquest any, a propòsit de l'assignatura *Art català en la postguerra*, integrada en els cursos de doctorat del Departament d'Art de la Universitat Autònoma de Barcelona, es desenvolupà un breu treball de recerca titulat *Una aproximació a la postguerra valenciana abans del Grup Parpalló*. Des d'ací, es confeccionà una primera aproximació sobre l'agrupació d'*Els Set* i la postguerra artística valenciana.

Resseguint el paràgraf anterior, s'ha de fer ressò una segona entrevista a Ximo Michavila, a propòsit de l'estudi d'Els Set en el context valencià de postguerra en format de tesina. Però, abans de concertar la trobada s'envià una carta a l'artista (adjuntada ací), on es plantejà una bateria de preguntes al voltant de l'artista i Els Set. Aquesta carta no fou mai contestada, ja que Michavila va preferir concertar una entrevista personal en sa casa d'Albalat dels Tarongers el dia 30 d'abril de 2009. Sent aquesta segona trobada, l'única entrevista que fou enregistrada en una gravadora digital.

Quant a les entrevistes, degut a l'avançada edat dels artistes entrevistats i la inexperiència d'un servidor com a professional de la comunicació, les transcripcions de les entrevistes no pogueren seguir un ordre més rigorós i sistemàtic. Normalment, cada entrevista constava d'una introducció sobre la motivació i els objectius que es perseguïen en aquest treball de recerca. Les preguntes formulades (reflectides en la carta enviada a Ximo Michavila) solien interactuar entremig de records, formulacions estètiques, xafarderies i divertits comentaris. Per tant, les transcripcions d'aquestes entrevistes tenen la voluntat d'ordenar racionalment els temes de cada entrevista.

Finalment, les entrevistes són ordenades ací, des d'un sentit cronològic, és a dir, en funció de la data que es realitzaren. El lector pot complementar la lectura d'aquestes entrevistes fragmentades en els seus corresponents arxius sonors.

Annex 5.1 Entrevista a l'artista Ángeles Ballester.

De les tres trobades en el domicili de l'artista Ángeles Ballester (València), només es gravaren dues sessions pertanyents als dies 23 d'abril i 22 de desembre de l'any 2009. Des de ben principi, s'ha de destacar la bona acollida de Ballester, a més, de l'acompanyament d'un licor digestiu i un platet de fruits secs. En aquesta apartat, només es transcriurà una part de l'entrevista gravada el 23 d'abril de 2009. L'entrevista sencera d'aquesta sessió i de l'altre dia es poden escoltar, més a baix, des d'aquests enllaços online de soundcloud:

| Ángeles Ballester Garcés |
|---|
| https://soundcloud.com/felip-gonz-lez-mart-nez/ballesteruno |
| https://soundcloud.com/felip-gonz-lez-mart-nez/ballesterdos?in=felip-gonz-lez-mart-nez/sets/agrupaci-valenciana-els-set |
| https://soundcloud.com/felip-gonz-lez-mart-nez/ballester-tres |

Felip: ¿Qué recuerdo tiene de la Escuela Superior de Bellas Artes y del profesorado?

Ballester: Yo tenía de profesor en Artes y oficios a Tuset, quién me daba siempre sobresalientes. Luego le tuve en la escuela de Bellas Artes. Me ayudaba mucho. Tuset me pintó vestida de valenciana y me hizo 6 cuadros. En la clase de paisaje con el profesor Antonio Moreno íbamos al río. A las 8 de la mañana teníamos que tener clavado el caballete, ¿y sabes qué? Veíamos el amanecer, y el río parecía que viera cristalitos de colores.

Felip: Y ahora que habla usted del profesor Moreno, ¿qué opina del profesor Felipe María Garín?

Ballester: Don Felipe impartía Historia del arte, era muy clásico, pero a mí me quería mucho. En las clases de Don Felipe, yo sabía contestar todo lo que preguntaba el profesor, porque leía muchos libros. Él preguntaba sobre pintores experimentales,

estética experimental. Nadie sabía nada. Yo leía libros alemanes por mi novio.

Felip: ¿A propósito de los cuadros que le pintó Tuset, ahora, ¿dónde están los cuadros?

Ballester: Los vendió. Sólo se conserva uno. Una vez vi a la hija de Tuset en una exposición y me puse a hablar con ella. Entonces, le dije a su hija: _ ¿Usted sabe que su padre me pintó seis cuadros vestida de valenciana? Ella me dijo que los debió haber vendido. Yo le dije: _ ¿No se acuerda de uno grande? Este último cuadro, -reflexiona la artista - lo tiene la Diputación y son tres valencianas. Yo estoy en medio con una cestita de manzanas y detrás hay una mujer con flores.

Felip: Otros miembros de Los Siete con quién me he entrevistado, me dijeron que la academia era muy conservadora y tenían que romper con ella. ¿Qué pensaba usted de la formación en la escuela?

Ballester: Te voy a explicar algo que me pasó a mí. Un año Tuset me dio un escarmiento delante de todo el mundo. El último año me dijo: _ “Ángeles vas muy mal, muy mal”, gritando allí delante de todos. Tuset proseguía diciendo: _ *“Cuando empezaste ibas muy bien, pero ahora cada vez vas peor. Yo no sé qué hacer contigo.”* Yo estaba aburrida de la enseñanza, de copiar siempre modelos y modelos. Manolo Gil, que era de mi curso, teníamos unas peleas... Manolo Gil discutía mucho con Tuset. El profesor le castigó una vez y lo mandó al museo a copiar. Yo era muy amiga de Manolo, porque vivíamos en la calle Guillén de Castro.

Felip: ¿Cómo conoció a Los Siete? Usted formó parte de la agrupación más tarde, en el año 53, ¿cómo entró en Los Siete?

Ballester: Yo entré luego, me llevó Michavila.

Felip: ¿Cómo conoció a Michavila?

Ballester: Nosotros nos veíamos mucho en las exposiciones. Yo me presenté a él un día, porque le había visto en otro curso.

Felip: ¿Se acuerda usted de que temas hablaban en las tertulias?

Ballester: Hablábamos de todo, lo principal era, si la naturaleza imitaba al arte o el arte imitaba a la naturaleza.

Felip: ¿Ese tema lo hablaban ustedes de verdad?

Ballester: Sí y no llegábamos a ningún acuerdo. Lo hablaban Michavila, Riera, Masiá, que se fue a Argentina. El que más hablaba era Michavila y luego Hueso.

Felip: ¿Cuál fue la relación de Los Siete y el Grupo Z?

Ballester: *Los Siete* y los *Z* no se podían ver. Pero yo era muy amiga de Manolo Gil y cuando exponía en el *Z* me avisaba. También tenía otro amigo, Javier Oriach, que era muy buen pintor y era de mi curso.

Felip: ¿No se podían ver por motivos personales o estéticos?

Ballester: Personales, pero estéticos también, porque cada uno pinta una cosa. En esta vida los pintores pintan a su manera. No podemos decir que esto es malo o esto no vale, cada uno pinta lo que él sabe y lo que le sale. Nos tenemos que llevar bien todos, porque cada uno tiene su estilo.

Felip: Tengo entendido que Los Siete eran asamblearios, ¿verdad?

Ballester: A veces, pero muchas veces no

Felip: ¿Había un líder o alguien que mandaba más?

Ballester: Michavila era el que mandaba más.

Felip: ¿Y quizás también Genovés?

Ballester: Juan Genovés no estuvo mucho, se marchó a hacer el servicio militar y solo le conocí un año, ya que se quedó a vivir en Madrid. No nos veíamos casi.

Felip: El hecho de ser mujer, ¿en qué medida le afectó a la hora de interactuar con Los Siete?

Ballester: A mí me acompañaba mi hermano a las reuniones. Entrábamos los sábados a las 10 de la noche y salíamos a la 1 de la madrugada, más o menos, y también algún domingo. Si no venía mi hermano no me dejaban ir a las reuniones.

Annex 5.2 Entrevista a l'artista Vicente Castellano.

Tot i que es feren més de dos trobades amb l'artista Vicente Castellano, només s'enregistrà la primera entrevista del dia 16 d'abril de 2009. Totes les trobades es feren en el seu domicili de València, on el pintor va obrir les portes de sa casa i m'ensenyà el seu taller, obres i catàlegs de l'època del grup. Ací es reflecteix un fragment de l'entrevista. No obstant, l'entrevista es podrà escoltar en dos arxius sonors, des de souncloud.

| Vicente Castellano Giner |
|---|
| https://soundcloud.com/felip-gonz-lez-245490930/castell |
| https://soundcloud.com/felip-gonz-lez-245490930/dw-castdos |

Felip: Com va eixir la idea d'Els Set?

Castellano: Nosaltres ja eren un curs extraordinari amb un esperit de renovació. Això va ajudar que al tercer any volgueren fer un grup. Els membres de Los Siete eren Masiá Sellés, Fillol Roig, Gómez, Genovés, Llorens Riera, Genovés i jo.

Felip: I Ricardo Hueso?

Castellano: Ell va entrar més tard, no fou dels primers.

Felip: En quin any es va fer públic Els Set?

Castellano: El 26 de gener de 1950. Des de l'escola nasqué la idea del grup. Solien reunir-nos en el cafè la Llotja. Nosaltres parlaven molt en el claustre. Tingueren un estudi en el carrer Quart. Aleshores vingué el nom del grup. La primera exposició, com eren sis, es va complementar per Gassent que és un periodista. La segona exposició ja eren set pintors amb la integració de Ricardo Hueso. Cap a la tercera o quarta exposició Masiá se'n va anar Argentina. En anar-se'n Masiá entrà Michavila. Posteriorment, Fillol se'n va a París.

Felip: Sí, a l'any 1953 Fillol se'n va a París i entrà Ballester. I pel 1954 se'n va anar Genovés a Madrid i entrà Sempere.

Castellano: Això és. L'última exposició. Com jo tenia l'estudi en París en companyia amb Sempere, jo li parlava de Los Siete. Quan vingué a valència ell ... pense que va ser això. També li parlava de Parpalló. Sempere en la renovació de Parpalló, ell es ficà primer a Los Siete i després a Parpalló. Jo crec que fou això, perquè jo li parlava molt.

Felip: Com era l'ambient artístic valencià?

Castellano: Nosaltres no tenien quasi informació d'art modern. Rebiem monografies en blanc i negre de Van Gogh. Anaven a la Aliança francesa a veure curtmetratges. Em recorde un curtmetratge de Braque. Era una època que no hi havia res, només Sorolla.

Felip: Vostè tenia coneixement amb l'art d'abans de la preguerra?

Castellano: Sí, és clar. Mon pare era pintor. Ell pintà quadres de la guerra.

Felip: Coneixia les avantguardes per son pare?

Castellano: No solien parlar d'això. Nosaltres coneixien a Solana o a Benjamín Palencia.

Felip: Quin impacte tingué l'obra de Sempere?

Castellano: A nosaltres ens agradà. Els crítics no valien res. Em recorda la inauguració que va fer l'entrada amb serpentines. Tenies que apartar-les per entrar-hi⁸⁵⁵.

Felip: En València, Sempere estava oblidat.

Castellano: Tots nosaltres estem oblidats.

⁸⁵⁵ La posada en escena amb serpentines en la inauguració expositiva de Sempere en la Sala Mateu (1949), on el públic havia d'apartar-les per poder accedir-hi, representà una mena de posada en escena i, alhora, un clar comportament performatiu de l'artista. En aquest sentit, aquest gest performatiu s'inclou dins de les accions artístiques del període de l'art valencià de postguerra que, actualment, pertany al projecte I+D titulat "Recuperación de prácticas pioneras del arte de acción de la vanguardia histórica española y su contribución a la historia de la performance europea", concedido por el Ministerio de Economía y Competitividad (proyecto ref.HAR2014-58869-P).

Annex 5.3 Entrevista a l'artista Vicente Fillol.

Vicente Fillol Roig és l'únic del grup que encara viu a París. El seu domicili es troba a prop del barri de Montmartre. Es varen portar a terme dues trobades, és a dir, els dies 14 i 15 de desembre del 2009. Només la primera cita fou enregistrada en una gravadora digital. Des d'ací, vull agrair la seua bona disposició i amabilitat.

(Veure entrevista sencera en aquest enllaç)

Vicente Fillol Roig

<https://soundcloud.com/felip-gonz-lez-245490930/fillol1>

Al començament de l'entrevista, a propòsit d'una Exposició de la Jove Pintura a París, Fillol critica a l'organitzador de l'esdeveniment que, en un article, afirmà la presència d'artistes valencians que parlaven un dialecte. Des d'aquest article, varen parlar sobre la seua posició política i cultural vers el catalanisme. Sobre aquests aspectes, l'artista declarà el següent: *Hi ha molta gent que m'ha tingut molta mania, han dit moltes coses de mi. Jo em considere catalanista.*

Després d'aquest incís, es va formular algunes preguntes sobre la seua relació amb l'Escola de belles Arts de València.

Felip: Què pensa sobre l'Escola Superior de Belles Arts?

Fillol: Algunes coses bé i d'altres no massa bé. Sí, el fet de conèixer gent com Genovés que eren carn i unglà. Ell tenia molt bona relació amb Fillol fins a la seua mort. Amb la seua desaparició, continuà l'amistat amb la família.

Felip: Com era l'aprenentatge de l'Acadèmia?

Fillol: S'hi havia de saber dibuixar. Els que tenien batxillerat passaren a Belles Arts sense l'examen de cultura. No obstant, tenia un examen de dibuix, com era reproduir l'escultura de la Venus.

Felip: Què record té del professorat?

Fillol: Tuset és un bon home, però amb molta “mala sombra”. A mi em va agafar mania, ja que era Nebot de Fillol, un pintor no gens sorollista. Volia que feren els colors de Sorolla. Un dels professors, Enrique Ginesta, professor de Perspectiva amb una ampla perspectiva. També José Amérigo que tenia molta bona mà. Era amic meu i anaven de festa, si era menester. També, té bon record del gravador Furió, que també és del Grau com jo. El pare Roig ens ajudà molt i ens alligonà sobre cultura i litúrgia cristiana. Felipe Maria Garín m’estimava molt i era un home molt sabut.

Felip: Tinc entès que el pare Roig ajudà a molts a artistes a eixir de València, en quina mesura li ajuda a vostè? com va intervindre en el seu cas?

Fillol: El pare Roig tenia una gran cultura i tenia moltes amistats d’artistes i intel·lectuals de la modernitat. Tenia una ment oberta. Ell tenia una ermita a Llutxent, en què es va fer una memorable exposició col·lectiva.

Felip: Quines foren les seues intencions poètiques?

Fillol: En aquell moment es pensaven que eren descobridors d’una manera de pintar. A ell, a Castellano o a mi ens consideraven com a descobridors. Ell era un xic amb molta inquietud.

Felip: Com es va crear el grup d’Els Set?

Fillol: En origen, un grup de xicons de l’escola de Belles Arts de Sant Carles. Entre els membres, estava Vicente Mir que, de forma sobtada, deixà el grup. Era un bon pintor i amic meu. Ell deia que eren cosins, perquè era Mir Roig. El pare de Mir tenia una botiga de mobles de primera categoria.

Felip: I, dins de l’època de Mir, pertanyeren els escultors Pi Belda i Comas?

Fillol: Aquests eren escultors i nosaltres pintors. Gairebé tots eren del mateix curs, de quart curs.

Felip: Qui va tindre la idea del grup?

Fillol: Entre tots. Després foren a un bar, a prop del Mercat Central.

Felip: Què recorda de la primera sala expositiva del grup?

Fillol: La Sala d'Els Set a l'espai de Colom que era de l'oncle de Genovés, solia depositar una obra per membre, de forma rotatòria. En la segona edició, donà la seua obra titulada *Concert de geperuts*.

Felip: Qui hi podia anar a les reunions?

Fillol: Tots els que hi volien, com ara Gumbau.

Felip: Quin dia es feia les tertúlies? Crec que eren els dissabtes, a les nou de la nit.

Felip: Temes de les tertúlies?

Fillol: Es parlava de pintura, sobre artistes de moda com ara Eduardo Vicente.

Felip: Entre els temes eixia algun tema de Picasso o de les avantguardistes?

Fillol: Hi havia poc coneixement sobre artistes moderns, perquè hi hagué molta desinformació.

Annex 5.4 Entrevista a l'artista Vicente Gómez.

L'artista Vicente Gómez fou entrevistat dues vegades en el seu domicili particular de València. S'ha de ressaltar la primera entrevista, el dia 16 de maig de 2009, ja que fou l'única trobada gravada. Aquell diu vaig conèixer les obres exposades en l'època d'Els Set ,en el seu domicili particular, i les obres més actuals, instal·lades en el seu estudi, molt lluny de sa casa. Quant a la segona entrevista, en el seu domicili, es centrà en l'enregistrament fotogràfic dels catàlegs de mà, de les notes de premsa i de les pintures originals. Per acabar, s'ha d'emfatitzar l'amabilitat i empatia de Vicente Gómez, de la seua dona i del seu fill Josep Marí Gómez. El seu fill també és artista de professió i, actualment, treballa com a professor del Departament de Pintura de la Facultat de Belles Arts de València. L'entrevista sencera es pot seguir en el següent enllaç online:

Vicente Gómez García

<https://soundcloud.com/felip-gonz-lez-mart-nez/vgomez>

Felip: Com va conèixer Els Set i com va entrar-hi?

Gómez: Estiguem en Belles Arts, pràcticament eren companys. Era una forma d'exposar i de fer amistat.

Felip: En quin curs?

Gómez: Cap al tercer curs.

Felip: Qui pertanyia al grup?

Gómez: Hi venien Rafael Pi, Vicente Mir, Genovés, Fillol Roig, ... Es lligà l'amistat i les Belles Arts. Llorens Riera fou més decorador que entrà més per amistat. Masià estigué al grup, però prompte s'anaren a Argentina, perquè son pare pensava que el règim els detindria. Michavila, també jo tingué amistat. Amb Ricardo Hueso era un amistat per estar en l'escola. Entre els components i amics, els que jo tindria més afinitat foren amb Llorens i amb Vicente Mir.

Felip: Hi havia una persona que va fer de líder entre els components?

Gómez: No, exactament. Sí actituds manaires. Potser, la figura de Genovés fou un artista més dinamitzador.

Felip: Recorda quins foren els espais on es desenvoluparen les tertúlies?

Gómez: Cafeteria Lara i a cafè la Llotja, en l'espai de dalt. En la llotja es creà la idea del grup. Lara fou l'espai dels darrers anys.

Felip: Quina relació teníeu amb el grup Z?

Gómez: Pràcticament cap, ja que eren uns anys més grans. No hi havia comunicació.

Felip: Teníeu algun ideari?

Gómez: Generalment no, més aviat d'esquerres. Només parlaven de pintura.

Felip: Com era l'ensenyament en València?

Gómez: En Belles Arts dominava l'escola de Sorolla, seguits per Tuset i Benedito. Tuset a les classes impregnà les lliçons del gran mestre de Sorolla. Manolo Gil pintava en negre, la qual cosa empenyà a Tuset i li envià a pintar al museu per a pintar obres. Així doncs, Gil reproduí les obres del barroc com ara Ribalta.

Annex 5.5 Entrevista a l'artista Juan Genovés.

Aquesta entrevista es va realitzar el 5 de juliol de 2009, en el seu domicili d'Aravaca (Madrid). Es tractà d'una trobada força reveladora, perquè fou l'artista que més aportà documentació de l'agrupació. Una àmplia documentació que, a banda dels catàlegs de mà i les ressenyes de premsa, es fonamentà en l'existència d'un quadern d'actes i d'un quadern de comptes. L'entrevista sencera es divideix en dos arxius sonors que es poden escoltar en el següents enllaços:

Juan Genovés Candel

<https://soundcloud.com/felip-gonz-lez-245490930/genoves1>

<https://soundcloud.com/felip-gonz-lez-mart-nez/genoves2>

Felip: M'ha dit Castellano que els catàlegs no es podien signar.

Genovés: No els firmaven i eren completament diferents. Només els catàleg que regalaven com este que t'ensenye.

Felip: Hui abans de marxar ho fotografiaré tot. Per què va sorgir el grup d'Els Siete?

Genovés: Estava a punt d'acabar l'Escola de Belles Arts. Eren gent que pensava. Ara és molt difícil saber com era l'ambient d'aquella Època.

Felip: Com era l'ensenyament a l'escola?

Genovés: L'escola de Belles Arts es una merda i els professor bons se n'anaren. La gent que hi havia de professor eren de dretes, amics del règim que lluitaren en la guerra al costat de Franco. Els professors eren una gent odiosa, terrible. L'Escola de Belles Arts es salven els alumnes. Sabien més de colors que els professors. Era una gent negativa. Els professors parlaven castellà i els alumnes entre nosaltres parlaven valencià. Era gent negativa i endollada.

Felip: Quina relació teníeu amb el professor Tuset?

Genovés: Nosaltres foren la darrera promoció d'alumnes de Tuset. Quan estava a l'hospital anaren a visitar-lo i el portaren reproduccions de Van Gogh... A nosaltres ens envià al museu per dibuixar mans, orelles, ulls, ... A Tuset no li agradava el negre. El negre era el color de protesta⁸⁵⁶.

Felip: Com va començar Els Set?

Genovés: La qüestió que s'ajuntaven una gent per fer un miracle. Una gent que no estava polititzats, però eren d'esquerres. Mon tio Vicente que tenia una casa de mobles en el carrer Colom ens deixava el local. Començaren a exposar allà. Allà comença tot.

Felip: Com s'organitzaven les tertúlies?

Genovés: Les tertúlies es feien abans, durant i després de les exposicions. Com per exemple, recorde la tertúlia amb Maxilmilià Thous que fou convidat per a que explicara el himnes de l'Exposició Regional. Les tertúlies eren sorolloses. El miracle es que no anara la policia i ens detingués. Feren tertúlies amb unes quarantes persones. Primer començaren les tertúlies que es reunien al voltant de l'escola. Eren bars de cacauets i vi. Es reunien per parlar de l'escola o d'algú que portava una revista d'art de la República. Els diaris no publicaven res de pintura moderna. Tot era sorolla.

Genovés: Em fa molta il·lusió parlar de Los Siete perquè es la primera experiència com a grup dins de l'art. El primer motor que he tingut. Quan vingué a Madrid fundí, junt dos pintors, l'Exposició d'Aire Lliure en el Retiro. Per a mi fou el motor de tot. La primera prova després d'acabar l'escola. Va ser una confrontació molt interessant

Felip: Parlant de confrontació, quin tipus de relació teníeu amb el grup Z?

Genovés: No res. Eren molts creguts. Manolo Gil era molt altiu. Vento li passava el mateix.

Felip: Mai es podria dir que entre la gent del grup Los Siete y grup Z tinguéreu intercanvis?

⁸⁵⁶ Manolo Gil i altres pintors, com ara Genovés, protagonitzaren en el si de l'escola, un grup anticorrent i antiacadèmic a través de l'emprament d'una pintura més fosca que recordava a l'estil tenebrista d'un Ribera o Rembrandt i a les pintures negres de Goya. Aquesta tendència representaria un exemple d'acció artística de protesta inclosa en el projecte I+D: "Recuperación de prácticas pioneras del arte de acción de la vanguardia histórica española y su contribución a la historia de la performance europea", concedido por el Ministerio de Economía y Competitividad (proyecto ref.HAR2014-58869-P).

Genovés: Eren una altra generació. Feien una pintura molt “pringosa”. El Grupo Z feien una pintura que volia ser Rembrandt. Per a nosaltres era una cosa molt ridícula. Els de Z tenien respecte als professors i nosaltres no.

Felip: Però, Gil tingué confrontacions amb els professors.

Genovés: No, això va ser després. Nosaltres eren la primera protesta seriosa.

Felip: Parla del grup?

Genovés: No de la generació. El grup de Los Siete eren els *folloners*.

Felip: Quina fou la vostra reacció davant la primera exposició d'art abstracte de Sempere en la Sala Mateu?

Genovés: Los Siete no estaven en contra de la pintura abstracta, però tenien dubtes de procediments. Com estaven en contra l'acadèmia no volien fer una altra acadèmia.

Annex 5.6 Entrevista a Ricardo Hueso.

Per a aquesta entrevista, realitzada el dia 10 de juliol de 2009, en primer lloc, s'ha de mencionar l'amabilitat del pintor per concertar aquesta trobada en sa casa de València. I en segon lloc, s'ha de fer una menció especial als grans esforços del pintor per contestar les preguntes, ja que degut a una toracotomia li costava molt parlar. Al llarg de les cinc gravacions, no només es pot detectar les dificultats de l'artista per parlar, sinó que també les dificultats per poder escoltar-les.

Felip: ¿Usted cómo formó parte de Los Siete?

Ricardo: Yo era del mismo curso y era amigo de los otros miembros del grupo.

Felip: ¿Tenía contactos con Manolo Gil y el grupo Z?

Ricardo: Tenía relación con Manolo Gil y su mujer Jacinta Gil, pero con el grupo Z no.

Felip: ¿Con quién se llevaba mejor del grupo?

Ricardo: Con Riera, Genovés,... Vicente Gómez era más amigo. Cada cual tenía su idea.

Felip: ¿Existió un líder en el grupo?

Ricardo: Llorens era más emprendedor.

Felip: ¿Qué tipos de tema pintaba?

Ricardo: Yo pintaba de todo. Hacía muchas cabezas, figuras... Paisajes, animales y bodegones no.

Felip: ¿Cómo fue la formación en la Escuela de Bellas Artes?

Ricardo: Tuset quería que pintara colores cálidos y yo llevaba la contraria.

Felip: ¿Se acuerda de la elaboración de los catálogos?

Ricardo: Yo compré el tórculo.

Felip: Trayectoria artística se acaba con Los Siete ¿Por qué dejó usted la práctica artística?

Ricardo: Porque era una merienda de negros. Es un mundo muy complicado y

politizado.

Felip: El hecho de abandonar el grupo, ¿alguna vez no tuvo nostalgia del grupo?

Ricardo: No. El grupo se empieza a politizar. A mi interesaba pintar. Se quería colaborar en una revista de abogados.

Felip: ¿Aún sigue pintado?

Ricardo: Sí, puntualmente y los regalo a los familiares.

Felip: ¿Dónde están las obras de la época?

Ricardo: Los regalaba a los familiares.

Felip: De hecho, voy a hacer fotos de estas obras que me enseña antes que estas obras las regale. Esto son los bocetos. Me gustan más los bocetos que las obras finales.

Ricardo: A mí también.

Veure les gravacions en aquests enllaços:

Ricardo Hueso de Brugada

<https://soundcloud.com/felip-gonz-lez-245490930/ricardo1>

<https://soundcloud.com/felip-gonz-lez/ricardo2?in=felip-gonz-lez/sets/agrupaci-valenciana-els-set>

<https://soundcloud.com/felip-gonz-lez/ricardo3>

<https://soundcloud.com/felip-gonz-lez/ricardo4-1?in=felip-gonz-lez/sets/agrupaci-valenciana-els-set>

<https://soundcloud.com/felip-gonz-lez-245490930/ricardo5?in=felip-gonz-lez-245490930/sets/agrupaci-valenciana-els-set>

Annex 5.7 Entrevista a Amparo Montoro.

Aquesta és l'única entrevista que s'ha realitzat als familiars i no a l'artista en qüestió, degut a la seua sobtada defunció, en la dècada dels 80. De forma concreta, es va entrevistar a la seua dona, l'artista Amparo Montoro, i al seu fill, el Dr. en Història de l'Art Juan Vicente Llorens el dia 21 de novembre de 2009, en el domicili particular de València. Juan Vicente Llorens actualment forma part del professorat de la facultat de Belles Arts de Cuenca. Per veure l'entrevista sencera consulteu el següent arxiu online:

Amparo Montoro vídua de Juan B. Llorens

<https://soundcloud.com/felip-gonz-lez/sets/agrupacio-valenciana-els-set>

Felip: Doña Amparo ¿Usted recuerda la época de Bellas Artes, cuando era alumna con Ángel Ballester? ¿Era de la misma época que su marido, verdad?

Amparo: No, yo era de dos cursos antes.

Felip: ¡Ah, dos cursos antes! O sea, Ballester es mayor que Juan.

Amparo: Sí, un poco mayor.

(L'entrevista segueix mentre la senyora Amparo m'ensenya fotos de l'època de l'escola de Belles Arts.)

Amparo: Ésa soy yo. Mírala. La clase de modelado. Yo era la única chica.

Felip: Está borrada, ¿eh?

Amparo: Sí, es que la cogió la riada.

Felip: Vale, vale. Esto como lo del Código Da Vinci, que no sabemos si es San Juan o es la Magdalena.

Felip: ¿En el ambiente ese, usted encuentra que había cosas positivas en el sistema de enseñanza? Como todo el mundo se queja de la escuela...

Amparo: Entonces lo pensábamos.

Felip: Por ejemplo, Manolo Gil, que era el más rompedor, protestón, era el que se cabreaba contigo y tenía muchos odios y tal. Porque me han contado de cosas...

Amparo: Sí.

Felip: ¿Usted también tenía contacto con gente del “Z”. ¿Y con Jacinta Gil?

Amparo: No. Es que yo era muy cerrada.

(Dirigint la conversa a Juan Vicente Llorens)

Felip: Yo sé que tu padre era bastante dinamizador, se organizaban cosas y era muy líder.

Juan Vicente: Bueno líder... lo que era muy inquieto y era un hombre con una gran capacidad inventiva y... Pero de inventiva en relación a los demás para fomentar, pero no para mandar. Mi padre no ha sido nunca mandón.

Felip: A tu padre se le puede considerar... Yo estoy viendo este movimiento como, a parte de dinamizador cultural, activista cultural. Quería despertar las conciencias ¿os acordáis de cómo eran las exposiciones, si había mucha gente, venía la prensa...? ¿No participaba en ninguna...?

Felip: Cuando su marido estaba en el grupo e iban a los cafés, solían reunirse los viernes y sábados, ¿verdad?

Juan Vicente: Mis padres se casan más tarde. O sea, en esa época. Pero no eran novios. La época de los Siete es anterior a la relación de mis padres.

Amparo: Nos veíamos en Bellas Artes, pero nada más.

Juan Vicente: Mis padre se conocen en Nalda. Víctor Beltrán fue el escultor que le introdujo a Nalda. Vicente Beltrán... Yo estuve en la tesis de Amparo Carbonell, no sé si la conoces

Annex 5. 8 Entrevista a l'artista Ximo Michavila.

En l'apartat dedicat a l'artista Ximo Michavila, primerament, s'adjuntarà la carta que s'envià a Michavila. I, a continuació, un fragment de la segona entrevista personal que es realitzà el dia 11 de juliol de 2009, en el seu domicili d'Albalat dels Tarongers. Ací baix s'adjunta l'arxiu sonor de l'entrevista:

Ximo Michavila

<https://soundcloud.com/felip-gonz-lez/sets/agrupacio-valenciana-els-set>

a) Carta enviada per correu postal a l'artista

Barcelona 9 d'abril de 2009

Sr. Joaquim Michavila:

Em dic Felip González Martínez, sóc natural d'Alzira i em vaig llicenciar en Història de l'Art en la Universitat Autònoma de Barcelona. En l'actualitat visc i treballo a Barcelona com a professor de Ciències Socials, concretament a un institut de la localitat de Badalona. A banda de la meua tasca docent, ho compagine amb la meua investigació (tesina) sobre la postguerra valenciana i l'agrupació de Los Siete.

El motiu d'aquest escrit rau en el plantejament d'algunes qüestions que m'han suscitat al llarg d'aquesta investigació a dalt esmentada. Com li vaig a dir l'altre dia per telèfon, ara passaré a formular les meues inquietuds i dubtes referent aquest grup i el seu context cultural.

Entre el meus primers dubtes, volia començar amb el tema dels catàlegs de les exposicions. En aquest sentit, voldria saber :

De quina manera us organitzàveu per executar els continguts, les il·lustracions i el format mateix dels catàlegs? On treballàveu els catàlegs? Quants en fèieu per cada exposició?

Pel que fa a l'agrupació, hi havia un líder intel·lectual o espiritual? La formació dels membres va ser aleatòria o molt premeditada? Quins requisits s'hi demanava als nous membres per formar-hi part?

En quant al context cultural del País Valencià i la resta de l'Estat, quina relació o coneixement teníeu amb els membres Grupo Z? Existia al món de les arts valencianes figures claus de l'avantguarda d'època republicana?

Quin coneixement tenia la vostra formació sobre l'art modern que succeïa a Europa?

I amb les altres formacions que acabaven de formar-se o estaven formant-se? Ací faig referència amb Dau al Set, el grup de Madrid encapçalat per Benjamín Palencia, o bé, l'Escola d'Altamira, o els saragossans Grupo Pórtico.

A nivell individual, perquè vas formar part de Los Siete? Com els vas conèixer?

Podries recordar, a banda de les vostres exposicions col·lectives, si hi havia exhibicions d'altres autors, ja siga, de forma individual o col·lectiva?

També, m'interessa saber, quines altres activitats no pictòriques organitzaren o coordinaren Els Set?

En quant a l'espai expositiu, quins foren els motius que determinaren el canvi de lloc d'exposicions a la Sala Braulio?

Al llarg dels 5 anys d'existència d'Els Set, es va mantindre les tertúlies dels divendres al cafè La Lonja? Hi havia altres espais adients per aquestes converses?

En quina mesura consideres que aquest grup era prou interdisciplinari? I modern?

Un cop dins de l'agrupació, quina relació hi havia entre els diferents membres? Per que se'n va anar José Llorens i Vicente Fillol? I Genovés?

Amb relació amb la pregunta d'abans, quin impacte va produir l'entrada de Sempere? Un home que va escandalitzar a la crítica d'art amb en els seus gouaches en l'exposició de 1949 en la Sala Mateu?

Quins foren els principals motius que van provocar la desaparició d'Els Set?

Un cop abolit el grup, quin fou el futur artístic de José María Sellés, l'agricultor Ricardo Hueso de Brugada o de Vicente García Gómez?

Per concloure aquesta carta, m'agradaria agrair la seua atenció en resoldre aquestes qüestions. I sobretot, demanar-li disculpes per les molèsties que li he provocat.

Atentament,

Felip González

PD: Seria possible obtindre alguna imatge sobre els catàlegs o altre material gràfic sobre l'agrupació.

b) Transcripció de l'entrevista a Ximo Michavila.

Felip: Estic molt agraït que m'haja atès per segona vegada. Fa quatre anys jo vaig vindre a sa casa per realitzar un xicotet treball d'investigació, a propòsit dels cursos de doctorat. Finalment, gràcies al meu professor que es diu Miguel Molina, em va animar que fera la tesina sobre *Els Set*, perquè ja havia fet cursos relacionats amb la postguerra. Així doncs, he estat investigant sobre el context valencià a partir dels 40. El meu treball que estic fent ho he titulat "La incidència dels 7 en la segona renovació artística valenciana". En aquest sentit, l'única persona a nivell de fonts primàries que puc contactar seria amb vostè...

Michavila: Fillol està a París.

Felip: Si ha d'agarrar dels qui quedem. Els membres fóreu Ángeles Ballester, Genovés, ...

Michavila: Genovés sí, però Ángeles no sé com estarà.

Felip: La meua recerca s'està construint a partir del que he trobat a la premsa, de l'entrevista que vaig fer amb vostè, de ressenyes en els diaris Jornada o Levante, i, sobretot de Levante. A grans trets, primer, em pregunte perquè el grup no tingué estatuts. Segon, per què dins de l'agrupació predominà un gran eclecticisme estètic. Crec que me trobe en atzucac. Tercer, és un moviment que no es posen d'acord en l'any que començà. Jo pense que va començar en els anys 50 amb les tertúlies.

Michavila: Va ser quan va començar la convivència dels dissabtes...

Felip: No eren divendres?

Michavila: Divendres. Jo no... anava a les tertúlies per una raó... i és perquè eren amics meus. No fins dissabtes o divendres per la nit i això... a mi, jo no he sigut mai noctàmbul. Els divendres estaves obligat a anar perquè hi anaven tots i la veritat és que m'ho passava bé.

Felip: Parlàveu de l'exposició de Sempere en la sala Mateo Sempere? Tinc , entès que es va parlar moltíssim en l'ambient valencià.

Michavila: En aquell temps era normal. Dins el món de la pintura no tenia idea de les

arts més modernes.

Felip: Hi havia alguns personatges. Els artistes que estaven angoixats en Belles Arts de acadèmia, acadèmia, acadèmia... Vosaltres sabíeu el que havia passat abans de la guerra? Però com? se va tallar?.

Michavila: A l'acadèmia estava tot com sempre. Els professors estaven per algo... corregint una cosa desentonada de color, de cromatisme, desequilibrat. Ho corregia i anava a un altre cavallet a corregir, o siga, que això és una cosa molt aleatòria perquè no és com un dictat que fa el professor i després li retorna unes fulles i dius: fulanito té quatre faltes, en Menganito deu... ahí no...ahí es una qüestió d'un judici aleatori o arbitrari. Eren pintors d'un nivell mitjà, no? L'únic que funcionava era en Genaro, el demés eren sords.

Felip: Quin professor recorda de la època?

Michavila: Sanchis Yago era un gran dibuixant que estigué en Estats Units. Ell era de Castelló. Jo vaig simpatitzar amb ell, encara que me suspengué. En aquella època, jo donava classe fora de l'Escola, fora de Belles Arts, i tenia que guanyar-me la vida. Aleshores, solia faltar mitja i això Sanchis no m'ho perdonava. Era un dibuix de tota la vida?

Felip: En quin sentit l'ensenyament era clàssic?

Michavila: Res de trencar. Hi ha que pensar que això és una escola de Belles Arts, no és una escola d'avantguarda. No se pot ser d'avantguarda. Hi ha un corpus docent que et diu les tècniques de pintura. I te diu les proporcions o siga, està parlant constant de ... hi ha un professor de teoria, de l'expressió plàstica. Un altre que és de dibuix.

Felip: Per què Els Siete sempre es queixaren de l'acadèmia?

Michavila: Això jo no ho he dit mai, *ojo*.

Felip: Però no ha dit mai?

Michavila: He contradit als qui ho deien. Esteu equivocats. Tu per a què vas a l'acadèmia? Per aprendre o perquè et donen un títol? ... Primera, si no vas a l'acadèmia i t'ensenyen la cosa clàssica, que estàs ben dotat per això en cinc anys de treball, com vas

a anar a un Institut, si no saps dibuixar? És una cosa de lògica. El que passa és que la gent parla per parlar. “Això és molt clàssic, el Sanchis, el Genaro...” Xe, però què vols? Has de saber què és la pintura del renaixement i sinó fa alguna cosa aixina, uns exercicis de composició, estudiar el colorit de l'època. D'aquesta manera no seràs pintor mai. Si eres un geni com Van Gogh, t'agarres la motxilla i te'n vas per tot arreu... Així se ve a aprendre a pintar. Cinc anys: quatre de pintura i un de professorat. I tu això, si vénis ací és per aprendre a pintar. Si no vols adaptar-te a la disciplina, ... ningú te diu que vingues. Per exemple Vicente Fillol Roig no va ser professor de la facultat?

Felip: O siga, que de tota manera, la reacció contra l'acadèmia era generalitzada. No.

Michavila: Mira, això era de boqueta, però després estaven a veure què deia el professor.

Felip: I de cara a les tertúlies de fora deien aquesta opinió?

Michavila: Compte, ... jo no he sentit mai una tertúlia seriosa on es digués “això no val per a res”. Ho deien per dir-ho, per estar un poc de avantguarda.